



Ίχνη κριτικού τοπικισμού
στη Σκανδιναβική αρχιτεκτονική
παράδοση

Σιδηροπούλου Δέσποινα

Επιβλέπων καθηγητής
Σκουτέλης Νικόλαος
Εξεταστική επιτροπή
Τζομπανάκης Αλέξιος
Ασλανίδης Κλήμης



Έχνη κριτικού τοπικισμού στη Σκανδιναβική αρχιτεκτονική παράδοση

Σιδηροπούλου Δέσποινα

Επιβλέπων καθηγητής
Σκουτέλης Νικόλαος

Η παρούσα ερευνητική εργασία εκπονήθηκε στο πλαίσιο απόκτησης διπλώματος από τη Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Πολυτεχνείου Κρήτης, κατά το ακαδημαϊκό έτος 2019-2020 υπό την επίβλεψη του καθηγητή κ. Νικόλαου Σκουτέλη.

ΕΥΧΑΡΙΣΤΩ ΘΕΡΜΑ

Τον επιβλέποντα καθηγητή μου κ. **Νικόλαο Σκουτέλη**, για τις συζητήσεις και τα καίρια σχόλιά του καθ' όλη τη διάρκεια της μελέτης.

Τους γονείς μου, για την αμέριστη εμπιστοσύνη και συνεχή στήριξη σε όλα μου τα εγχειρήματα.

Τον Γιάννη, για την καθημερινή συμπαράσταση καθώς και για το χρόνο που αφιέρωσε για τη γραφιστική επιμέλεια αυτής της εργασίας.

Περιεχόμενα

Σκοπός

Μεθοδολογία

Εισαγωγή

1. Κριτικός Τοπικισμός
Critical Regionalism

2. Η Σκανδιναβική αρχιτεκτονική από το 1890
2.1 Σκανδιναβική τοπογραφία και τέχνη
2.2 Η αρχιτεκτονική, καθρέπτης της κοινωνικής δομής
2.3 Από τον εθνικό ρομαντισμό προς τον τοπικισμό
2.3.1 National romanticism
Εθνικός ρομαντισμός
2.3.2 Nordic classicism
Σκανδιναβικός κλασικισμός
2.3.3 Nordic functionalism
Φονξιοναλιστικός τοπικισμός
2.3.4 Προς έναν Σκανδιναβικό τοπικισμό

3. Συμπεράσματα

“Σε αξιοσημείωτα αρχιτεκτονικά δημιουργήματα δεν έχει σημασία μόνο ο χώρος αλλά και ο χρόνος, που αλλάζει μονοδιάστατα στηριζόμενος στις βασικές ουσίες της ύπαρξης και διαπερνώντας τη συνείδησή μας. Αναγνωρίζουμε τους εαυτούς μας, με το χώρο, τον τόπο, τη στιγμή και αυτά γίνονται τα συστατικά της ύπαρξης μας”.

“In memorable experiences of architecture, space, matter and time fuse into one singular dimension, into the basic substance of being, that penetrates our consciousness.

We identify ourselves with this space, this place, this moment, and these dimensions become ingredients of our very existence”.

Pallasmaa, Juhani, *The Eyes of the skin, Architecture and the Senses*, Chichester, 2005, John Wiley Sons, σελ 73

ΣΟΛΝΕΣ: (Τον κοιτάζει μ' αγωνία): Ναι, μα τουτο ακριβώς με τρομάζει τόσο πολυ.

ΧΕΡΝΤΑΛ: Εσάς; Πούχετε τέτοια τύχη;

ΣΟΛΝΕΣ: Αγωνία κι ανησυχία είχα, και πριν και τώρα...πολύ μεγάλη. Γιατί, ακούστε, κάποια στιγμή θα 'ρθει το αναποδογύρισμα της τύχης.

ΧΕΡΝΤΑΛ: Ω, αηδίες! Από πούθε να 'ρθει;

ΣΟΛΝΕΣ: (Σταθερά κι αργά) **Απ' τα νιάτα.**

ΧΕΡΝΤΑΛ: Πφ! Τα νιάτα! Μα νομίζω, δε σας έχουν πάρει ακόμα τα χρόνια. Ω, όχι,... εσείς υψώνεστε σαν πύργος στέρεος, καλύτερα ίσως και από πρωτύτερα.

ΣΟΛΝΕΣ: Θα 'ρθει το αναποδογύρισμα. Το νιώθω. Και καταλαβαίνω που με πλησιάζει. Θα φανεί κάποιος άξαφνα και θ' απαιτήσει: "Κάνε στην άκρη να διαβώ!" Κι όλοι οι υπόλοιποι θα στοιβαχτούν στο κατώπι του απειλώντας κι ουρλιάζοντας: "Κάνε χώρο,.. χώρο!" Μάλιστα, γιατρέ, προσέξτε. Κάποια μέρα θα φτάσουν τα νιάτα και θα μου χτυπήσουν την πόρτα...

ΧΕΡΝΤΑΛ: (Γελώντας): Και, μα το θεό, τι θα συμβεί τότε;

ΣΟΛΝΕΣ: Τι θα συμβεί;! Ε, τότε ο αρχιμάστορας Σόλνες θα 'χει ξοφλήσει.

Απόσπασμα από το θεατρικό έργο του Ερρίκου Ίψεν, *Ο Αρχιμάστορας Σόλνες* (1892), μετάφραση Θεοδόσης Α. Παπαμητρόπουλος, Εκδόσεις GUTENBERG.

ΣΚΟΠΟΣ

Η Σκανδιναβία είναι η γεωγραφική περιοχή που αντιστοιχεί στη Σκανδιναβική Χερσόνησο στη Βόρεια Ευρώπη.

Αναφερόμενος κανείς στις Σκανδιναβικές χώρες, κυρίως εννοεί τη Δανία, τη Νορβηγία και τη Σουηδία. Λιγότερο συχνά, αναφέρονται η Φινλανδία, η Ισλανδία και τα Νησιά Φερόε, αλλά καθαρά για ιστορικούς και πολιτισμικούς λόγους, καθώς αποτελούν μια ξεχωριστή γλωσσική και εθνική ομάδα, αφού έχουν διαφορετικές ρίζες κι έχουν ενσωματώσει στοιχεία τόσο της ανατολικής όσο και της δυτικής Ευρώπης.

Τα κύρια χαρακτηριστικά του κρατικού μηχανισμού και των παροχών της Σκανδιναβίας είναι τα εξής:

· Ένα συνολικό κράτος πρόνοιας με έμφαση στα νοικοκυριά και τις παρεχόμενες από το κράτος κοινωνικές υπηρεσίες που χρηματοδοτούνται από φόρους, οι οποίοι είναι ιδιαίτερα υψηλοί σε σχέση με τα εισοδήματα.

· Πολλές δημόσιες και ιδιωτικές ανθρωποκεντρικές δαπάνες, συμπεριλαμβανομένης της παιδικής μέριμνας και της εκπαίδευσης, της ακαδημαϊκής έρευνας και της ανάπτυξης. (R&D)

· Ένα σύνολο θεσμών στην αγορά εργασίας που περιλαμβάνει ισχυρά συνδικάτα και ενώσεις, ειδικούς φορείς για τον συντονισμό των μισθών, και κοινωνικές παροχές ανεργίας.

Σε γενικά πλαίσια, θεωρείται πως οι Σκανδιναβικές χώρες λειτουργούν καλύτερα από άλλες ευρωπαϊκές χώρες συνδυάζοντας την οικονομική αποδοτικότητα και την ανάπτυξη με υψηλό βιοτικό επίπεδο, χαμηλά ποσοστά εγκληματικότητας, ειρηνική αγορά εργασίας, δίκαιη κατανομή του εισοδήματος, και ισχυρή κοινωνική συνοχή, ενώ το Σκανδιναβικό μοντέλο έχει υπάρξει παράδειγμα προς μίμηση από άλλες χώρες που αναζητούν ένα καλύτερο κοινωνικοοικονομικό σύστημα. Από την άλλη, είναι άξιον απορίας, το πως επιτυγχάνει μια οικονομία με τόσο υψηλή φορολογία, γενναιοδωρο σύστημα κοινωνικής ασφάλισης και μια σχετικά ισότιμη κατανομή εισοδήματος.¹

Παρά την γενικά καλή φήμη του Σκανδιναβικού τρόπου ζωής, έχουν παρατηρηθεί φαινόμενα όπως υψηλά ποσοστά κατάθλιψης, τα οποία έρχονται σε αντιδιαστολή με το μοντέλο του τρόπου ζωής τους. Θα μπορούσε κανείς να συμπεράνει πως οι Σκανδιναβοί είναι λαοί των αντιθέσεων. Ακραία καιρικά φαινόμενα, με ελάχιστες ώρες ηλιοφάνειας τον χειμώνα, ενώ τα καλοκαίρια ο ήλιος δεν δύει τελείως σε κάποιες χώρες (Midnight Sun)² και το φως μπορεί να κρατήσει μέχρι και τις 11 το βράδυ.

Η αρχιτεκτονική ωστόσο, δεν μπορεί να αποδοθεί αποκλειστικά ως έκφραση των κοινωνικών και πολιτικών καταστάσεων, αλλά μέσω της αλληλεπίδρασής της με ένα συγκεκριμένο τόπο και το χαρακτήρα αυτού. Αναπόφευκτα, ο τόπος με τη σειρά του, θα διαμορφώσει τις δικές του προϋποθέσεις στην ανθρώπινη ζωή. Ο Norberg Schulz περιγράφει τον καθημερινό κόσμο συναρτήσει «φαινομένων» όπως «ανθρώπους, ζώα, άνθη, δέντρα και δάση, πέτρα, χώμα, ξύλο και νερό» και από «ήλιο, σελήνη και άστρα, μεταβαλλόμενα σύννεφα, από νύχτα και μέρα κι εναλασόμενες εποχές».³

Συνεπώς ο τόπος επηρεάζει και επηρεάζεται από το ανθρωπογενές στοιχείο της αρχιτεκτονικής, και θα αποτελέσει αφενός το σημείο εκκίνησης για την παρούσα εργασία, και αφετέρου εργαλείο εξέτασης των σημείων εκείνων που συναισθηματικά ώθησαν τον άνθρωπο στη Σκανδιναβία να τον αναζητεί ξανά και ξανά.

Η ερμηνεία του «τόπου» ως κοινός παρανομαστής για τον άνθρωπο, λειτούργησε αρχικά για λόγους αναπτέρωσης του εθνικού ηθικού, για να εξελιχθεί αργότερα σε εργαλείο ερμηνείας και συνύπαρξης του ανθρώπου με το περιβάλλον, όχι σε γεωγραφικά πλαίσια, αλλά σε χωρικά. Άλλωστε, οι Σκανδιναβοί, πιθανόν λόγω των δυσμενών καιρικών συνθηκών που βιώνουν εκτενώς, έχουν ισχυρούς συναισθηματικούς δεσμούς με το περιβάλλον αλλά και έντονη οικολογική συνείδηση.

1. Andersen, Torben M., Holmström, Bengt, κ. α., *THE NORDIC MODEL: Embracing globalization and sharing risks*, The Research Institute of the Finnish Economy, Helsinki, 2007, σελ 11

2. Ο Ήλιος του Μεσονυχτίου είναι φυσικό φαινόμενο, το οποίο είναι ορατό στις περιοχές που βρίσκονται μέσα στο Βόρειο και στο Νότιο Αρκτικό Κύκλο. εμφανίζεται στα γεωγραφικά πλάτη εντός των δύο αρκτικών κύκλων κατά τη διάρκεια του καλοκαιριού. Σε αυτά τα μέρη, ο ήλιος είναι ορατός επί 24 συνεχόμενες ώρες, τουλάχιστον μία ημέρα. Δεδομένου ότι στο Νότιο Αρκτικό Κύκλο (Ανταρκτική) δεν υπάρχουν μόνιμοι οικισμοί ή τουριστικά καταλύματα, οι άνθρωποι που βιώνουν αυτό το φαινόμενο περιορίζονται στο βορρά — πιο συγκεκριμένα, στους κατοίκους της Αλάσκας, του Βορείου Καναδά, της Γροινλανδίας, της Ισλανδίας και των βορείων επαρχιών της Ρωσίας, της Φινλανδίας, της Σουηδίας και της Νορβηγίας.

3. Norberg-Schulz, Christian, *Genius Loci: Το πνεύμα του τόπου, Για μια Φαινομενολογία της αρχιτεκτονικής*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Ε.Μ.Π., Αθήνα, 2009, σελ. 9

Η αναφορά στην τοπικότητα και τον τοπικισμό, αφορά την δημιουργία μιας αρχιτεκτονικής έκφρασης που θα κάλυπτε κατα καιρούς διαφορετικές ανάγκες και θα απαντούσε σε ποικίλλα ζητήματα. Θα εξεταστεί το **τοπικό ως folk**, τα παραδοσιακά δηλαδή στοιχεία που μεταφέρθηκαν στην τέχνη και τη λογοτεχνία, το **τοπίο ως καταλύτης** για τις κοινωνικές και πολιτικές συνήθειες των κατοίκων, και τελικά το **τοπίο ως παραλήπτης** της αρχιτεκτονικής.



ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

Σε μια προσπάθεια κατανόησης της έννοιας του τοπικού αλλά και της επίδρασης του ίδιου του τόπου στη διαδικασία δημιουργίας αρχιτεκτονικής, θα μελετηθούν οι χειρισμοί της αντίληψης αυτού κατά την περίοδο 1890, μέχρι και το 1970.

Η αντιμετώπιση της Σκανδιναβικής αρχιτεκτονικής έχει περιοριστεί κυρίως σε μεμονωμένα κτίρια ή μικρούς οικισμούς, καθώς είναι σύνηθες φαινόμενο στη Σκανδιναβία η ευρεία χωρική εξάπλωση και τα μεγάλα αστικά κενά. Η συνεισφορά των Σκανδιναβικών χωρών στην ανάπτυξη του νέου τοπικισμού μας φανερώνει πως μπορεί να πραγματοποιηθεί μια τοπική αρχιτεκτονική, χωρίς απαραίτητα να χαθεί ο δυναμισμός και η εξωστρέφεια. Στην πραγματικότητα, οι τοπικές ποιότητες είναι σύμφωνα με τον Norberg-Schulz αυτές που «προάγουν την εξωστρέφεια, ενώ μια διεθνής ομοιογένεια θα προκαλούσε μονομορφισμό. Η διαφοροποίηση είναι αυτή που μας οδηγεί από μέρος σε μέρος, ενώ η αναγνώριση της ετερότητας μας επιτρέπει να κατανοήσουμε τους εαυτούς μας. Ο σκανδιναβικός τοπικός μοντερνισμός μας διδάσκει επομένως ότι η συνοχή και η πολλαπλότητα αποτελούν δύο πλευρές του ίδιου ζητήματος».¹

Η αναφορά στην εξέλιξη του τοπικισμού, μεταβαίνει στον τοπικισμό της ισχυρής ταυτότητας για να καταλήξει στον τοπικισμό που συνδέεται με τρόπο πιο ελεύθερο στα ιδιόμορφα στοιχεία της τοποθεσίας.

Η έρευνα αποτελείται από δύο βασικά μέρη.

Το πρώτο, και πιο σύντομο μέρος προσεγγίζει την έννοια του τοπικισμού, όπως τον περιέγραψαν ιστορικοί και θεωρητικοί, με μεγαλύτερη έμφαση στον κριτικό τοπικισμό του Frampton που αντλεί επιρροές από τη φαινομενολογία.

Το δεύτερο μέρος, εξετάζει τη Σκανδιναβική αρχιτεκτονική σε σχέση με τον τόπο, σε τρεις πράξεις:

Το πρώτο μέρος, [2.1 Σκανδιναβική τοπογραφία και τέχνη], προσεγγίζει τη σχέση της τέχνης με την τοπογραφία. Βάσει των περιγραφών του Νορβηγού Christian Norberg-Schulz, το φως είναι εκείνο που διαφοροποιεί τον Βορρά από το Νότο, ενώ το ίδιο το κλίμα παίζει σημαντικότερο ρόλο στο Βορρά, αφού στο Νότο είναι ούτως ή άλλως πιο «σταθερό».² Περιγράφει το σκανδιναβικό τοπίο ως «ανεξερεύνητο πολύπτυχο τόπο χωρίς καθορισμένα όρια ή ξεκάθαρες γεωμετρικές μορφές».³ Ο τρόπος με τον οποίο αποτυπώνεται το σκανδιναβικό τοπίο και η καθημερινότητα στα ζωγραφικά έργα Σκανδιναβών καλλιτεχνών, θα μας δώσει μια αρκετά πιστή εικόνα για τις χωρικές ποιότητες των τεσσάρων εξεταζόμενων χωρών, ώστε να γίνει αντιληπτή η ψυχοσύνθεσή τους.

Το δεύτερο μέρος, [2.2 Η αρχιτεκτονική, καθρέπτης της κοινωνικής δομής], εξετάζει τη σχέση της σκανδιναβικής αρχιτεκτονικής με τη φύση, το κλίμα και τη δομή της κοινωνίας, κυρίως στην επαρχία, όπου είναι ισχυρότερη. Γίνεται αναφορά σε τοπικές τεχνοτροπίες όπως το half-timbering και οι χαρακτηριστικές εκκλησίες stave. Τα ακραία καιρικά φαινόμενα στις Σκανδιναβικές χώρες, ευνόησαν περισσότερο την ζωή στο εσωτερικό των κτιρίων, και τη διαμόρφωση σε αυτό ενός οικείου και ζεστού περιβάλλοντος για όλες τις κοινωνικές εκδηλώσεις.

Στο τρίτο, και τελευταίο μέρος του δεύτερου κεφαλαίου [2.3 Από τον εθνικό ρομαντισμό προς τον τοπικισμό], το οποίο με τη σειρά του χωρίζεται σε τέσσερις επιμέρους θεματικές ενότητες, αναλύονται χρονολογικά ο εθνικός ρομαντισμός, ο σκανδιναβικός κλασικισμός, ο φονξιοναλισμός, και τέλος η στρόφη προς τον τοπικισμό.

Στο πρώτο μέρος του τρίτου κεφαλαίου [national romanticism ή εθνικός ρομαντισμός], ξεκινά η ανάλυση της αρχιτεκτονικής σε μεμονωμένα κυρίως κτίρια από το 1890, ιχνηλατώντας τους κοινωνικούς παράγοντες που επέδρασαν σε μια εθνική προσέγγιση των αρχιτεκτονικών έργων, μέσα σε ένα κλίμα ρομαντικής τοπικότητας. Ιδιαίτερα στη Φινλανδία, η οποία τότε προσπαθούσε να απαλλαγεί από το ρώσικο καθεστώς, κυριαρχούσε στις τέχνες μία τάση προς αναζήτηση της εθνικής ταυτότητας, γεγονός που ώθησε τους καλλιτέχνες να αναζητήσουν την έμπνευσή

1. Norberg-Schulz, Christian, *Nighthlands: Nordic Building*, The MIT Press, 1996, σελ. 193

2. Norberg-Schulz, Christian, *Nighthlands: Nordic Building*, The MIT Press, 1996, σελ. 6

3. Norberg-Schulz, Christian, *Nighthlands: Nordic Building*, The MIT Press, 1996, σελ. 6

τους σε εγχώριους μύθους, παραδόσεις και υλικά. Αυτής της μορφής ο πρώιμος τοπικισμός, είχε στόχο να ενώσει τη Φινλανδία μέσα από τις κοινές πολιτισμικές προσλαμβάνουσες, και όχι να απομονώσει τη χώρα από τις γειτονικές της.

Στο δεύτερο μέρος του τρίτου κεφαλαίου [*nordic classicism* ή *σκανδιναβικός κλασικισμός*], και έχοντας πλέον μπει στον 20ο αιώνα, εκτός από το ενδιαφέρον για τη σκανδιναβική παραδοσιακή αρχιτεκτονική, υπήρξε επίσης ένα ανανεωμένο ενδιαφέρον για την παράδοση της σκανδιναβικής κλασικής αρχιτεκτονικής, που δεν ήταν αποκλειστικά σκανδιναβική πρακτική, αλλά συσχετιζόταν με μια συγκρατημένη αναβίωση του κλασσικού ανά την Ευρώπη. Η ανανεωμένη πλέον αίσθηση εθνικής ταυτότητας και αυτοσκοπού καθώς και η εξέλιξη των Σκανδιναβών σε σύγχρονες, βιομηχανικές, αστικές και δημοκρατικές κοινωνίες, μαζί με την μορφολογική απλούστευση του Σκανδιναβικού Κλασικισμού της δεκαετίας του 1920, έθεσαν τα θεμέλια για την αποδοχή της αφαίρεσης και του ορθολογισμού που αργότερα εντοπίστηκαν στον μοντερνισμό στα τέλη της δεκαετίας του 1920 και στις αρχές της δεκαετίας του 1930.

Στο τρίτο μέρος του τρίτου κεφαλαίου [*nordic functionalism*, η *άφιξη του μοντερνισμού στη Σκανδιναβία*], εντοπίζεται για πρώτη φορά με την άφιξη του Διεθνούς Στυλ, η απώλεια των τοπικών και περιφερειακών χαρακτηριστικών στην αρχιτεκτονική. Το μοντέρνο ήρθε να δημιουργήσει μια *tabula rasa*, προκειμένου να εναρμονίσει την αρχιτεκτονική με τα δεδομένα της σύγχρονης εποχής. Ως αποτέλεσμα, πολλοί Σκανδιναβοί αρχιτέκτονες αποδέχτηκαν πλήρως το μοντερνισμό, σαν μια απελευθερωτική λύση στη διαμάχη του εθνικού με το διεθνές. Το 1954, ο Sigfried Giedion περιέγραψε έναν «*νέο τοπικισμό*» και υποστήριξε ότι η ιδέα ενός στυλ, και πόσο μάλλον διεθνούς, θα αποδεικνύονταν ανεπαρκής, καθώς θα ενθάρρυνε το φορμαλισμό και θα εκτόπιζε τον κλιματικό και πολιτιστικό τοπικό παράγοντα. Με αυτή τη σύνδεση, ο Giedion φέρνει στο προσκήνιο το έργο του Aalto, αφού κατά την άποψή του ήταν αντιπροσωπευτικό της νέας θεώρησης των τοπικών διαφοροποιήσεων.

Στο τέταρτο και τελευταίο μέρος του τρίτου κεφαλαίου [*προς έναν σκανδιναβικό τοπικισμό*], και χρονικά κατά την περίοδο μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, κατέστη πλέον ξεκάθαρο ότι η δημιουργία ενός περιβάλλοντος χώρου συμβατού χρονικά με την εποχή, δεν θα μπορούσε να επιτευχθεί με τα εργαλεία του διεθνούς στυλ, και ελάχιστοι ήταν οι αρχιτέκτονες που κατάφεραν να δημιουργήσουν αρχιτεκτονική χωρίς την υποστήριξη κάποιου στυλιστικού λεξιλογίου. Πλέον, πολλοί Σκανδιναβοί αρχιτέκτονες επιχείρησαν να επανερμηνεύσουν την παραδοσιακή τοπική ταυτότητα, με φαινομενολογικά εργαλεία, θέτοντας νέα θεμέλια για την αρχιτεκτονική εξέλιξη στην Σκανδιναβία.

Τελευταίο μέρος της εργασίας αποτελούν τα συμπεράσματα, στα οποία γίνεται μια προσπάθεια συνοπτικής εξήγησης της εξέλιξης της τοπικής αρχιτεκτονικής στη Σκανδιναβία, και ερμηνείας των κοινωνικών παραγόντων υπό τους οποίους ήταν δυνατή η εξέλιξη αυτή.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η αρχιτεκτονική αποτελεί την εκδήλωση της ανθρώπινης κοινωνικής ιδιοσυγκρασίας, η οποία πραγματοποιείται σε μια συγκεκριμένη τοποθεσία. Η σημασία του τόπου, επηρεάζει σημαντικά την οικοδόμηση, αφού η έκφραση της κουλτούρας σε διαφορετικά μέρη είναι σε άμεση συνάρτηση αφενός με το κλίμα, τη θερμοκρασία και τη δομή του τόπου, και αφετέρου με τους διαθέσιμους πόρους που παρέχει η ίδια η φύση, προκειμένου ο άνθρωπος να επιβιώσει, και κατ' επέκταση να οικοδομήσει. Ενώ η κοινωνία καθορίζει τους τύπους των κτιρίων, το σκοπό και τη σημασία τους - ναοί, σχολεία, δημαρχεία- ο ιδιαίτερος χαρακτήρας του φυσικού περιβάλλοντος όπου βρίσκεται το εκάστοτε κτίριο επηρεάζει άμεσα την τελική του μορφή.¹

Κάθε τοποθεσία, διαθέτει τα δικά της μοναδικά χαρακτηριστικά μέσα σε ένα φάσμα διαθέσεων, υφών και πόρων, μια τοπικά προσαρμοσμένη παλέτα, που αποδίδει σε κάθε περίπτωση μια μοναδική χωρική ταυτότητα. Τα χαρακτηριστικά αυτά, διαμόρφωσαν την αντίληψη του ανθρώπου για τον χώρο και την πραγματικότητα, και υπήρξαν το έναυσμα στην ανάπτυξη της κοσμοθεωρίας του, τον πυρήνα δηλαδή της ανθρώπινης ύπαρξης. Συνεπώς, συντέλεσαν τόσο στη δομή της κοινωνίας του όσο και στην εκδήλωση, εκούσια ή μη, εκφραστικών λεξιλογίων που με τη σειρά τους διέπλυσαν μέσα από μια διαδικασία μακρόχρονης εξέλιξης, τις ευρέως αναγνωρίσιμες πολιτισμικές ταυτότητες ανά τον κόσμο.

Αναφερόμενος κανείς στη βόρεια Ευρώπη, και πιο συγκεκριμένα στη Σκανδιναβία, συνήθως αυτονότητα περιλαμβάνει τη Δανία, τη Σουηδία, τη Νορβηγία, τη Φινλανδία, και σε μια δεύτερη ανάγνωση την Ισλανδία, τα νησιά Åland, τις νήσους Φερόε και τη Γιουτλάνδη. Οι σκανδιναβικές χώρες ως πολιτισμική ενότητα, παρόλο που μεμονωμένα εμφανίζουν σημαντικές διαφορές, μοιράζονται μια μακρά ιστορική συμπόρευση και μια γλωσσική συγγένεια, που αναπόφευκτα τις ομαδοποιεί χωριστά από τις άμεσα συνορεύουσες Βαλτικές χώρες και τη Ρωσία.

Ωστόσο, η αντιμετώπιση της Σκανδιναβίας ως σύνολο, παρά τις όποιες πολιτισμικές και ιστορικές βάσεις, αφορά σε μια υπεραπολοποιημένη γενίκευση, η οποία επ' ουδενί μπορεί πλήρως να συλλάβει την πολιτισμική πολυπλοκότητα των επιμέρους ενότητων. Η υπεραπλοποίηση αυτή δεν είναι εκτενής, ωστόσο στοχεύει στον εντοπισμό των ουσιαστών στοιχείων, τα οποία αυτονόητα και υποσυνείδητα αντιλαμβανόμαστε ως εθνική ταυτότητα, παρά την όποια απόκλιση από το τυπικό.²

Θα μπορούσε κανείς να πει, πως η αρχιτεκτονική αποτελεί μια μέθοδο ανάγνωσης της ζωής σε έναν συγκεκριμένο τόπο, η οποία με τη σειρά της αρχικά επηρεάζεται καταλυτικά από τον τόπο εντός του οποίου πραγματοποιείται, και κατ' επέκταση, μετά την πράξη δημιουργίας, συντελεί και η ίδια στην διαμόρφωση του τόπου, μέσα από μια κυκλική διαδικασία αλληλεπίδρασης.

«Όταν η αρχιτεκτονική είναι επιτυχής, καθίσταται η τέχνη του κτιρίου, και άρα η αναπαράσταση του κατοικημένου τοπίου»³

1. Miller, William, *Nordic Modernism: Scandinavian Architecture 1890-2017*, Crowood Press, Marlborough, 2017, σελ 19

2. ό. π.

3. Norberg-Schulz, Christian, *Nighthlands: Nordic Building*, The MIT Press, 1996, σελ. 197

Εικ. 2 Harpa - Reykjavík
Concert Hall and
Conference Centre
(2011) Henning Larsen
Architects



Εικ. 3 Harpa - Reykjavík
Concert Hall and
Conference Centre
(2011) Henning Larsen
Architects



Εικ. 3 παραλία
Reynisfjara, Ισλανδία
βραχώδεις σχηματισμοί
βασάλτη

Κριτικός τοπικισμός *Critical regionalism*

Μιλώντας για τη σκανδιναβική αρχιτεκτονική, και άρα για τη Σκανδιναβία ως γεωγραφική ταυτότητα, αυτόματα θεωρούμε πως ο τόπος δρα ως σημείο αφετηρίας αλλά και κοινός παρανομαστής. Ο τόπος αναγνωρίζεται ως αναπόσπαστο κομμάτι στην αντίληψη της μορφής από τον άνθρωπο. Το «κτίζειν» είναι ένα μόνιμο κομμάτι της ανθρώπινης ύπαρξης και επηρεάζει αλλά και επηρεάζεται από το τοπίο. Σύμφωνα με τον Heidegger, μόνο δια του «κτίζειν» μπορεί κανείς να κατοικήσει¹, και άρα να δεσμευτεί χωρικά σε έναν τόπο, διαμορφώνοντας τη ζωή και την καθημερινότητά του μέσα σε αυτόν.

Η αρχιτεκτονική δεν θα μπορούσε να περιγραφεί ως έκφραση κοινωνικών φαινομένων ή ως κρίκος μιας στυλιστικής αλυσίδας, αλλά μέσω της αλληλεπίδρασής της με το χώρο, του οποίου η ταυτότητα διατηρείται στο χρόνο.²

Η ανάγκη για μια τοπική αρχιτεκτονική έκφραση δίνει έμφαση στην άμεση επαφή της με την παράδοση, την τοπογραφία και τις κλιματικές και φυσικές συνθήκες, και ο ίδιος ο τοπικισμός εμφανίζεται ως κριτική στάση απέναντι στο μοντέρνο κίνημα και την ομοιομορφία. Μέσα από τη μελέτη του τοπικισμού, θα αναζητήσουμε τις ποιοτικές δεσμεύσεις της αρχιτεκτονικής με τον τόπο, και την την σταδιακή εμφάνιση και την εξέλιξη των εθνικών και πολιτισμικών ανησυχιών, μέχρι την ωρίμανση του θεωρητικού υποβάθρου που τον ονομάτισε.

Από το 1954, ο Siegfried Giedion μίλησε για έναν «νέο τοπικισμό» σε μια εποχή που οι αντιδράσεις κατά της διεθνούς αρχιτεκτονικής είχαν αρχίσει να εντείνονται. Ο ίδιος, έκρινε πως η ιδέα ενός ενιαίου διεθνούς στύλ, θα αποδεικνύονταν ανεπαρκής καθώς θα εκτόπιζε τον κλιματικό και πολιτιστικό τοπικό παράγοντα, ενθαρρύνοντας ταυτόχρονα το φορμαλισμό. Ο Giedion εντόπισε τις ρίζες του νέου αυτού τοπικισμού στη Φινλανδία,³ και περιέγραψε πως απομακρύνεται πλέον από τις ακραίες εκφράσεις της προηγούμενης περιόδου. Ο νέος τοπικισμός είναι ιδιαίτερα εμφανής στην αρχιτεκτονική των Σκανδιναβικών χωρών, σε μία τάση που ο Γιακουμακάτος ονομάτισε «ποιητικό φονξιοναλισμό». Ο ίδιος, αναφέρει πως «στοιχεία της ιδιομορφίας της υπερβόρειας αρχιτεκτονικής [...] είναι ο τόπος, το φως, ο αέρας, το νερό και τα φυσικά υλικά, κυρίως το ξύλο. Η υπερβόρεια μεταπολεμική αρχιτεκτονική επιστρέφει όλο και πιο συνειδητά σε έναν «νέο τοπικισμό», που δεν είναι όμως συναισθηματικός επαρχιωτισμός ή σκηνογραφικός μανιερισμός, αλλά μια ερμηνεία της έντεχνης παράδοσης του 20ού αιώνα με όρους ταυτότητας και αντίστασης.»⁴

Ο **κριτικός τοπικισμός** ως ορολογία, εμφανίστηκε γραπτώς στις αρχές του 1980 σε κείμενα των Τζώνη και Lefaivre και λίγο αργότερα του Kenneth Frampton. Περιέγραφαν ένα είδος πρόσφατης αρχιτεκτονικής που ενέπλεκε τις ιδιόμορφες γεωγραφικές και πολιτιστικές της συνθήκες με σκόπιμους, λεπτούς και αόριστα πολιτικοποιημένους τρόπους. Κάνοντας αυτή τη σύνδεση, η αρχιτεκτονική του κριτικού τοπικισμού απέρριπτε τόσο την ατελείωτη ομοιογένεια του μοντερνισμού όσο και την επιφανειακή ιστορικότητα του μεταμοντερνισμού.

«Η θεμελιώδης στρατηγική του κριτικού τοπικισμού,» γράφει ο Frampton, «είναι να μετριάσει τις διεθνείς επιρροές του παγκόσμιου πολιτισμού με στοιχεία που προέρχονται έμμεσα από τις ιδιαιτερότητες ενός συγκεκριμένου τόπου». Σήμανε μια μορφή αντίστασης - μια αποφασισμένη αντίδραση σε κανονιστικά, καθολικά πρότυπα, πρακτικές, μορφές και τεχνολογικές και οικονομικές συνθήκες. Συνεπώς κρίθηκε αρκετά δύσκολο να προσδιοριστεί ο κριτικός τοπικισμός ως στυλιστική ενότητα, καθώς η κατάληξη «-ισμός» δεν αναφέρεται σε ένα σύνολο κοινών μορφολογικών χαρακτηριστικών που θα παρέπεμπαν στον όρο του στυλ, αλλά σε μια αρχιτεκτονική τάση με κοινά στοιχεία σε επίπεδο αρχών. Οι δομικές παραδόσεις των τεσσάρων σκανδιναβικών χωρών έχουν τις κοινές τους ρίζες σε χαρακτηριστικές μεθόδους δόμησης και έχουν καθορίσει μια μορφολογική αίσθηση που διατηρείται παρά τις όποιες τεχνολογικές εξελίξεις και διεθνείς επιρροές.

Οι ρίζες της ιδέας του κριτικού τοπικισμού συναντώνται ήδη από τον Βιτρούβιο, τον 1^ο π.Χ αιώνα, ο οποίος μίλησε για τοπικές παραλλαγές στην αρχιτεκτονική, αγγίζοντας ένα θέμα που

1. Heidegger, Martin, *Κτίζειν, Κατοικείν, Σκέπτεσθαι*, Πλέθρον, Αθήνα, 2008

2. Norberg-Schulz, Christian, *Nighthlands: Nordic Building*, The MIT Press, 1996, σελ. viii

3. Norberg-Schulz, Christian, *Nighthlands: Nordic Building*, The MIT Press, 1996, σελ. vii

4. Γιακουμακάτος, Ανδρέας, Φονξιοναλιστικός τοπικισμός, Η σύγχρονη αρχιτεκτονική της Σκανδιναβίας μέσα από μια χρονιά διαλέξεων και εκθέσεων στο Μουσείο Μπενάκη, άρθρο στο *GreekArchitects*, τελευταία ανάγνωση 20/10/20

έκτοτε απασχόλησε πολλούς αρχιτέκτονες και θεωρητικούς.⁵ Για τον Βιτρούβιο, οι αρχιτεκτονικές μορφές - όπως και τα φυσικά, πνευματικά και συμπεριφορικά χαρακτηριστικά των ανθρώπων που τις σχεδίαζαν - καθορίζονταν ουσιαστικά από τη γεωγραφία, αφού “το κλίμα είναι αυτό που καθορίζει τις διαθέσεις των ανθρώπων [...] αφού δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η διαρρύθμιση των κτιρίων οφείλει να είναι κατάλληλη για τις ιδιότητες των εθνών και των ανθρώπων, όπως η ίδια η φύση με σύνεση και σαφήνεια φρόντισε να μας υποδείξει”.

Τον «ρομαντικό τοπικισμό/romantic regionalism» και τον «εθνικό ρομαντισμό/national romanticism» που προωθήθηκε και υιοθετήθηκε από αρχιτέκτονες και θεωρητικούς σε όλο τον κόσμο κατά τον 19ο και στις αρχές του 20ού αιώνα ακολούθησαν ντετερμινιστικές έννοιες σχετικές με τις πολιτιστικές καταβολές και τη γεωγραφική θέση.⁶ Ο Lewis Mumford στο βιβλίο του, *The South in Architecture* (1941) προειδοποιεί σχετικά με αυτό το είδος «blood and soil» τοπικισμού, και την διαστρέβλωσή του από τους Ναζί.

Ο πολιτισμός και η ταυτότητα, όπως εξέφρασε ο Mumford, αποδείχθηκαν πολύ πιο μεταβλητά απ’ ό,τι τα θεώρησαν οι ρομαντικοί, και έτσι όφειλε να είναι και η αρχιτεκτονική τους έκφραση. «Ο τοπικισμός», έγραψε, «δεν είναι θέμα χρήσης των διαθέσιμων τοπικών υλικών ή η αντιγραφή των τρόπων κατασκευής που χρησιμοποιούσαν οι πρόγονοί μας, [...] Οι τοπικές μορφές είναι εκείνες που πλησιάζουν περισσότερο τις πραγματικές συνθήκες ζωής και οι οποίες πετυχαίνουν απόλυτα να κάνουν τους ανθρώπους να αισθάνονται άνετα στο περιβάλλον τους: δεν χρησιμοποιούν απλώς το έδαφος αλλά αντικατοπτρίζουν τις τρέχουσες συνθήκες του τοπικού πολιτισμού».⁷

Το 1981, οι Τζώνης και Lefaivre ανέπτυξαν το θέμα στο “ο κάνναβος και η πορεία”, όπου γεννήθηκε και ο όρος **κριτικός τοπικισμός**. Μέχρι το 1983, ο Kenneth Frampton, στο πρώτο από τα πολλά κείμενά του επί του θέματος, υποστηρίζει πως ο κριτικός τοπικισμός προσέφερε κάτι πολύ περισσότερο από άνεση και έκφραση. Αποτελούσε επίσης ένα ισχυρό μέσο αντίστασης. «Η παγκόσμια Μεγαλόπολη είναι φανερά αντιτιθέμενη στην όποια πολιτισμική διαφοροποίηση. Στην πραγματικότητα, πρόθεση της είναι η υποβίβαση του περιβάλλοντος σε προϊόν. [...] Ο κριτικός τοπικισμός φαίνεται να προσφέρει τη μοναδική δυνατότητα να αντισταθούμε σε αυτή την τάση. Η πρωτεύουσα πολιτιστική του αρχή είναι η δημιουργία «τόπου» ως γενικό μοντέλο [...] μέσω του οποίου θα επιλυθεί το ζήτημα του αδιάκοπου κατακλυσμού του αποξενωμένου, ατοπικού καταναλωτισμού».⁸

5. Eggener, Keith, *Placing Resistance: A Critique of Critical Regionalism*, Journal of Architectural Education, no. 55, σελ. 228

6. Miller Lane, Barbara, *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries*, Cambridge University Press, New York, 2000

7. Mumford, Lewis, *The South in Architecture*, Harcourt, Brace and Company, 1941, σελ. 30

8. Frampton, Kenneth, *Prospects for a Critical Regionalism*, Perspecta, Vol. 20, 1983, σελ. 162

Εικ. 1 Álvaro Siza, House Carlos Machado de Beires (The Bomb House), 1973-1976



9,10,11. Frampton, Kenneth, *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και Κριτική*, Θεμέλιο, Αθήνα, 2009, σελ. 278

12. Frampton, Kenneth, *Prospects for a Critical Regionalism*, Perspecta, Vol. 20, 1983, σελ. 149

13,14. Τερζόγλου, Νικόλαος-Ίωνας, *Οι ιδέες του χώρου στον 20ο αιώνα*, Νήσος, Αθήνα, 2009, σελ. 284

15. Frampton, Kenneth, *Prospects for a Critical Regionalism*, Perspecta, Vol. 20, 1983, σελ. 162

Εικ. 2 Casa Pedregal, Mexico City, 1947-1950, Luis Barragán

Εικ. 3 Fondazione Querini Stampalia, Βενετία 1961-63, Carlo Scarpa

Εικ. 4 Πλακόστρωση στο λόφο Φιλοπάππου, Αθήνα, 1957, Δημήτρης Πικιώνης

Ο Frampton ξεκινά το κείμενό του για τον κριτικό τοπικισμό παραθέτοντας το κείμενο του Paul Ricoeur "*Universal Civilization and National Culture*" από το 1955.⁹ Ο Ricoeur μιλάει για το «φαινόμενο της διεθνοποίησης» η οποία «συντελεί σε ένα είδος καταστροφής όχι μόνο της παραδοσιακής κουλτούρας», αλλά και του «δημιουργικού πυρήνα κάθε μεγάλου πολιτισμού και κουλτούρας [...] τον μυθικό και ηθικό πυρήνα του ανθρώπινου γένους».¹⁰

Ακολουθώντας τον Ricoeur, ο Frampton περιέγραψε την εμφάνιση του κριτικού τοπικισμού ως μια αντίδραση στον «παγκόσμιο εκσυγχρονισμό [που] συνεχίζει να υπονομεύει, με ολόένα μεγαλύτερη δύναμη, όλες τις μορφές της παραδοσιακής, και στηριγμένης σε αγροτική βάση, αυτόχθονης κουλτούρας.»¹¹

Τα δείγματα κριτικού τοπικισμού που ανέφερε ο Frampton ήταν ως επί το πλείστον περιορισμένα και τοπικά έργα, μικρής κλίμακας (κατοικίες, κήποι, εκκλησίες) «συνειδητά δεσμευμένα» στο χώρο και στο χρόνο. Αναφέρει μεταξύ άλλων τους αρχιτέκτονες Jørn Utzon (Δανία), Mario Botta (Τιτσίνο), J.A. Coderch (Καταλονία), Alvaro Siza (Πορτογαλία), Gino Valle (Ιταλία), Δημήτρη Πικιώνη, Άρη Κωνσταντινίδη, Δημήτρη και Σουζάνα Αντωνακάκη (Ελλάδα), Tadao Ando (Ιαπωνία), Oscar Neimeyer (Βραζιλία), και Luis Barragán (Μεξικό). Ο Frampton στηρίζει πως ο κριτικός τοπικισμός αυτών των αρχιτεκτόνων δεν πρέπει να θεωρηθεί ως στυλ - ως «ένα σύνολο αισθητικής προτίμησης» - αλλά ως μια διαδικασία, εφαρμόσιμη σε μια σειρά καταστάσεων και πραγματοποιείται ανεξάρτητα σε μια ποικιλία τοποθεσιών. Ως διαδικασία, ο κριτικός τοπικισμός ήταν εγγενώς διαλεκτικός και αντιφατικός, αφού «καμία ζωντανή παράδοση δεν παραμένει στον σύγχρονο άνθρωπο, παρά μόνο οι ανεπαίσθητες διαδικασίες της συνθετικής αντίφασης».¹² Έτσι, η αρχιτεκτονική του κριτικού τοπικισμού αναγνώρισε, αφαίρεσε και συγχώνευσε τοπικά φυσικά και πολιτιστικά χαρακτηριστικά με τις υπάρχουσες σύγχρονες πρακτικές, τεχνολογίες και οικονομικές συνθήκες, αφού ο συνδυασμός του τοπικού με το μοντέρνο απαιτούσε εξαιρετικά λεπτές ισορροπίες.

Στη δεκαετία του 1960 ο τοπικισμός απομακρύνεται από το δογματισμό των τοπικισμών του '30, και στοχεύει προς την ανάδειξη των χωρικών ποιοτήτων, και όχι τόσο στην τόνωση της εθνικής συνειδησης. Φανερά επηρεασμένος από την φαινομενολογική σκέψη και θεωρία, αντλεί από «τις φιλοσοφικές θεωρίες του Heidegger, του Bachelard και του Merleau-Ponty»¹³ όπως επισημαίνει ο Νικόλαος-Ίωνας Τερζόγλου, όπου η επίδραση των παραπάνω θεωριών «συνδυάστηκε με ποικίλα και διαφορετικά ρεύματα εννοιών, οδηγώντας σε νέες, πολύπλοκες ιδέες του χώρου».¹⁴

Αν μπορούμε να απομονώσουμε κάποια από τις αρχές του κριτικού τοπικισμού, τότε θα ήταν η δέσμευσή του στον τόπο (place) και όχι τον χώρο (space), ή στην ορολογία του Heidegger, στην εγγύτητα του **raum**, παρά στην απόσταση του **spatium**.¹⁵

Ο Νορβηγός θεωρητικός και ιστορικός της αρχιτεκτονικής Christian Norberg-Schulz, στα έργα του *Genius Loci: Το πνεύμα του τόπου*, *Για μια φαινομενολογία της αρχιτεκτονικής* (1980) και *Nightlands: Nordic Building* (1993) αξιοποιώντας τις θεωρίες μεταξύ άλλων του Heidegger, του Rilke και του Lynch, επιχειρεί να συνδέσει την έννοια του χώρου με εκείνη του τόπου, και άρα να επανασυνδέσει τον άνθρωπο με το περιβάλλον του. Ειδικότερα, στο *Nightlands*, εμβαθύνει σημαντικά στο σκανδιναβικό τοπίο και τις διαθέσεις του, καθώς και τους τρόπους με τους οποίους επέδρασε στη δημιουργία αρχιτεκτονικής από τις απαρχές στη Σκανδιναβία.

Στην παρούσα εργασία, εξετάζονται τα ίχνη εκείνα που μας προδιαθέτουν για την ύπαρξη της τοπικής ευαισθησίας στην αρχιτεκτονική της Δανίας, της Σουηδίας, της Νορβηγίας και της Φινλανδίας, αλλά και οι λόγοι εκείνοι που ώθησαν προς την κατεύθυνση αυτή. Οι προσεγγίσεις του τοπικού ποικίλλουν και εξελίσσονται όσο προχωράμε χρονικά, συνεπώς δεν θα μπορούσαμε να σταθούμε σε μια απόλυτη ερμηνεία του τοπικού από την αρχή μέχρι το τέλος. Προχωρώντας χρονικά, και κυρίως μεταπολεμικά, θα σταθούμε κυρίως στην θεωρητική προσέγγιση όπως τη διατύπωσε για τον κριτικό τοπικισμό ο Frampton, και τελικά θα αντλήσουμε τα συνολικά συμπεράσματα, έχοντας ολοκληρώσει με τα εξεταζόμενα έργα.



ΣΚΑΝΔΙΝΑΒΙΚΗ ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗ

Εικ. 1 Σκανδιναβικό δάσος

Οι λέξεις 'Βορράς' και 'Νότος' αποτελούν όρους χαρακτηρισμού τοποθεσίας,¹ και αυτά μας τοποθετούν νοητά σε σε δύο πολύ διαφορετικά αισθητικά πλαίσια, με διαφορετικής ποιότητας χωρικές παραστάσεις, σύμβολα και νοήματα, τα οποία εξαρτώνται μεταξύ άλλων, και από τις προσωπικές προσλαμβάνουσες. Ανεξάρτητα όμως με το όποιο προσωπικό φίλτρο, τα θεμελιώδη στοιχεία των δύο χωρικών ενότητων, καθιστούν τον διαχωρισμό τους αρκετά προφανή.

Η Σκανδιναβία αποτελεί έναν εντελώς διαφορετικό κόσμο από εκείνον της Νότιας Ευρώπης και πιο συγκεκριμένα του Μεσογειακού τοπίου. Στην άμεση αυτή διαφοροποίηση, συντελούν σχεδόν ταυτόχρονα η διαφορετική ποιότητα του φωτός, το ανάγλυφο του εδάφους, η βλάστηση και ακόμα το δομημένο περιβάλλον. Στην αδρότητα του Σκανδιναβικού κόσμου απαντάται ένα ασθενές φως, που δημιουργεί αμυδρές σκιές που αντιτίθενται έντονα σε εκείνες που θα συναντούσε κανείς στο Μεσογειακό περιβάλλον, το οποίο κατ'επέκταση απλώνει ένα χαρακτηριστικό θολό πέπλο κατά μήκος του τοπίου. Ο Νορβηγός αρχιτέκτονας και θεωρητικός Christian Norberg-Schulz παραθέτοντας τον Αμερικανό Louis Kahn, αναφέρει ότι *"το φως δίνει ύπαρξη στα πράγματα/Light gives all things their presence"* και συνεχίζει επεξηγώντας ότι η σημασία της παραπάνω φράσης έγκειται στον καθορισμό του τελικού τους παρουσιαστικού, και όχι στην καθεαυτή δημιουργία των πραγμάτων.² Το σκανδιναβικό σκληρό κλίμα, ευνοεί τα δάση σημύδας, ελάτης και πεύκου οργανωμένα σε μορφή δικτύων και συστάδων, ενώ το ανάγλυφο διαμορφώνεται από τη συνεχή εναλλαγή από φιόρδ, λίμνες και ποτάμια, και κοιλάδες καλυμμένες από παγετώνες.³

Στην προσπάθεια του ανθρώπου να *"δαμάσει"* και να διαμορφώσει κατάλληλα την προκλητική αυτή τοπογραφία, μέσα σε ένα φαινομενικά αφιλόξενο κλίμα δημιουργήθηκε μια έντονη αποφασιστικότητα και μια αδιάσπαστη συναισθηματική σχέση με το περιβάλλον που ορίζεται από την βαθιά συνειδητοποίηση⁴ ότι ο ίδιος ο άνθρωπος, αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της φύσης. Η συνειδητοποίηση αυτή, επεκτείνεται στη διαπίστωση πως η φύση επηρεάζει τόσο την καθημερινότητα, όσο και την κοινωνία, τον πολιτισμό αλλά και την αρχιτεκτονική του κάθε τόπου.

Ο Christian Norberg-Schulz, στο βιβλίο του *Genius Loci: Για μια Φαινομενολογία της Αρχιτεκτονικής*, ορίζει το σκανδιναβικό δάσος ως ένα ρομαντικό τοπίο που χαρακτηρίζεται από «ατελείωτο πληθός διαφορετικών φαινομένων»:

«Το έδαφος σπάνια είναι συνεχές, καθώς διαιρείται σε πολλά τμήματα, και το ανάγλυφό του ποκίλλει. Βράχοι και κοιλώματα, άλση και ξέφωτα, θάμνοι και θύσανοι δημιουργούν μια πλούσια «μικροδομή». Το πεδίο



1. Miller, William, *Nordic Modernism: Scandinavian Architecture 1890-2017*, Crowood Press, Marlborough, 2017, σελ 25

2. Norberg-Schulz, Christian, *Nighthlands: Nordic Building*, The MIT Press, 1996, σελ. 2

3. Miller, William, *Nordic Modernism: Scandinavian Architecture 1890-2017*, Crowood Press, Marlborough, 2017, σελ 25

4. ό.π.

δεν είναι ποτέ ανοικτό και ελεύθερο, αλλά διατέμνεται από μικρές «κοιλάδες» ανάμεσα σε μικροσκοπικούς «λόφους».

Η εξαιρετική ποικιλία του κλίματος και του ήλιου έχει δημιουργήσει μοναδικές συνθήκες φωτισμού σε όλη τη Σκανδιναβία, καθιστώντας τον έτσι, ένα πολύτιμο αγαθό. Ο ουρανός, σχεδόν πουθενά δεν γίνεται αντιληπτός ως ένα πλήρες ημισφαίριο, παρά εμφανίζεται περιορισμένος ανάμεσα στο περίγραμμα δέντρων και βράχων, και επιπλέον αλλάζει συνεχώς από τα σύννεφα.

Ο ήλιος είναι σχετικά χαμηλός και δημιουργεί ένα ποικιλόμορφο παιχνίδιασμα από κηλίδες φωτός και σκιάς, με τα σύννεφα και τη βλάστηση να λειτουργούν ως φίλτρα εμπλουτισμού.

Το νερό είναι πανταχού παρόν ως δυναμικό στοιχείο, είτε σαν ορμητικά ρυάκια, είτε σαν ήρεμες μικρές λίμνες που αντανακλούν το φώς.

Η ποιότητα του αέρα συνεχώς αλλάζει, από υγρή ομίχλη σε αναζωογονητικό οξυγόνο. Σαν σύνολο, το περιβάλλον φαίνεται να αναδεικνύει έναν μεταλλασσόμενο και μάλλον ακατανόητο κόσμο, όπου οι εκπλήξεις βρίσκονται στην ημερήσια διάταξη. Η γενικότερη αστάθεια τονίζεται από τις συχνές μεταβολές του καιρού. Γενικά θα μπορούσαμε να πούμε ότι το νορδικό τοπίο χαρακτηρίζεται από μια απροσδιόριστη πολυμορφία διαφορετικών τόπων. Πίσω από κάθε λοφίσκο και βράχο, υπάρχει ένας καινούριος τόπος, και μόνο κατ' εξαίρεση το τοπίο ενοποιείται ώστε να δημιουργήσει έναν απλό μονοσήμαντο τόπο. Γι αυτό, στο σκανδιναβικό δάσος ο άνθρωπος συναντά ένα πλήθος φυσικών 'δυνάμεων', χωρίς κάποιο γενικό ενοποιητικό στοιχείο. Αυτό φαίνεται ξεκάθαρα και στη λογοτεχνία, την τέχνη και τη μουσική των σκανδιναβικών χωρών, όπου οι εντυπώσεις από τη φύση και οι ψυχικές διαθέσεις παίζουν πρωταρχικό ρόλο. Στους θρύλους και τα παραμύθια συναντάμε τους μυθικούς κατοίκους αυτού του κόσμου: ξωτικά, νάνοι και τελόνια.⁵ Ακόμα και σήμερα, ο βόρειος άνθρωπος κουβαλά αυτά τα όντα μέσα στον ψυχικό του κόσμο, και όταν θέλει να ζήσει, φεύγει από την πόλη για να βιώσει τα μυστήρια του νορδικού δάσους. Κάνοντάς το αυτό, ψάχνει για το *genius loci*, το οποίο πρέπει να κατανοήσει για να αποκτήσει ένα υπαρξιακό έρεισμα. Γενικά, μπορούμε να χαρακτηρίσουμε το νορδικό δάσος ως ένα ρομαντικό κόσμο, με την έννοια ότι φέρνει τον άνθρωπο πίσω σε ένα μακρινό παρελθόν, που πρέπει να βιωθεί συναισθηματικά μάλλον παρά να κατανοηθεί ως αλληγορία ή ιστορία.

Τι είδους κατοίκηση είναι δυνατή στο νορδικό⁶ τοπίο; Έχουμε ήδη δείξει ότι ο βόρειος άνθρωπος προσεγγίζει τη φύση ενσυναισθητικά- πρέπει να ζεί μαζί της με μια αίσθηση στενής οικειότητας. Η άμεση συμμετοχή είναι έτσι πιο σημαντική από την αφαιρετική διεργασία προσδιορισμού των στοιχείων ή της συγκρότησης μιας τάξης. Η συμμετοχή αυτή, ωστόσο, δεν είναι κοινωνική. Μάλλον δείχνει ότι το άτομο βρίσκει το δικό του κρησφύγετο μέσα στη φύση. 'Το σπίτι μου είναι το κάστρο μου', λέει μια προσφιλή ρήση των νορδικών λαών. Η ενσυναίσθηση και η συμμετοχή προφανώς εκδηλώνονται με διαφορετικούς τρόπους στις διάφορες περιοχές. Στη Δανία, όπου η κλίμακα είναι ανθρώπινη και ειδυλλιακή, η κατοίκηση σημαίνει να εγκαθίστασαι ανάμεσα στους χαμηλούς λόφους, κάτω από τα μεγάλα δέντρα, αγκαλιασμένος από τον μεταβαλλόμενο ουρανό. Στη Νορβηγία αντίθετα, σημαίνει να βρίσκεις έναν τόπο στην 'άγρια' φύση, ανάμεσα σε βράχια και σκοτεινά και βλοσυρά κωνοφόρα, κατά προτίμηση πλάι σε ένα γοργό ρυάκι. Και στις δύο περιπτώσεις, βέβαια, οι δυνάμεις της φύσης είναι παρούσες και ενεργούν ώστε η κατοίκηση να καταστεί μια αλληλεπίδραση ανθρώπου και περιβάλλοντος. Το κύριο στοιχείο που συντελεί ώστε να φανερωθούν αυτές οι δυνάμεις, είναι η μικροδομή. Γι' αυτό το νορδικό τοπίο κυριαρχείται από τη γή. Πρόκειται για ένα χθόνιο τοπίο, το οποίο δεν υψώνεται εύκολα για να συναντήσει τον ουρανό, και ο χαρακτήρας του καθορίζεται από την αλληλεπίδραση ενός πλήθους ασύλληπτων λεπτομερειών.»⁷

Πρωταρχικό ρόλο στην αντίληψη της τοποθεσίας παίζει τόσο η ένταση του φωτός όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, όσο και η θερμότητα και η διάρκειά του. Η Σκανδιναβία, λόγω της γεωγραφικής της θέσης, απολαμβάνει κατά τη διάρκεια του καλοκαιριού το σχεδόν συνεχές φως της ημέρας, καθώς ειδικά στα βορειότερα σημεία ο ήλιος δεν δύει. Το φαινόμενο αυτό, που ονομάζεται Midnight Sun, εορτάζεται κατά τη διάρκεια του θερινού ηλιοστασίου, με διάφορες τοπικές παραλλαγές, όπου το φως πρωταγωνιστεί και βιώνεται στην ηπιότερη έκφρασή του.

5. Εμφανίζονται επίσης και σε πιο πρόσφατη λογοτεχνία, όπως στον Peer Gynt του Ίψεν

6. Νορδικό, από το αγγλικό Nordic. Ο Μίλτος Φραγκόπουλος χρησιμοποιεί τη λέξη νορδικός στη μετάφραση του βιβλίου «*Genius Loci: Το πνεύμα του τόπου, Για μια φαινομενολογία της Αρχιτεκτονικής*» του Christian Norberg-Schulz.

7. Norberg-Schultz, Christian, *Genius Loci: Το πνεύμα του τόπου, Για μια φαινομενολογία της Αρχιτεκτονικής*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις ΕΜΠ, Αθήνα, 2009, σελ. 50

8. Miller, William, *Nordic Modernism: Scandinavian Architecture 1890-2017*, Crowood Press, Marlborough, 2017, σελ. 25

9. Norberg-Schulz, Christian, *Nighthlands: Nordic Building*, The MIT Press, 1996, σελ. 6
10. ό.π.

11. Norberg-Schulz, Christian, *Nighthlands: Nordic Building*, The MIT Press, 1996, σελ. 15

Ο καλοκαιρινός νυκτερινός ήλιος αναλαμβάνει να να δώσει στη νύκτα τον ρόλο που μέχρι τότε είχε η ημέρα.⁸ Ωστόσο, ακόμα και κατά τη διάρκεια του καλοκαιριού η ένταση του φωτός παραμένει ασθενής σε σύγκριση με τον Νότο, αραιωμένο από τις χαμηλές γωνίες πρόσπτωσης του.

Το χειμώνα, το φως είναι σχεδόν οριζόντιο, με τον ήλιο να προβάλλει ελάχιστα πάνω από τον ορίζοντα, και ο τρόπος που το φως φιλτράρεται από το δάσος, ορίζει τη σκανδιναβική οπτική του κόσμου.

Η σκανδιναβική προσοχή στο φως, συγκρούεται με μιαν άλλη, αντίθετη παράδοση: το πηχτό σκοτάδι του χειμώνα, ορίζει με τη σειρά του το Βορρά. Όπως γράφει ο Norberg-Schulz στο *Nighthlands: Nordic Building*: «Στο Βορρά, μόνο το χειμώνα οι ουρανοί γίνονται ενιαίοι, μεγάλοι. Πάνω από την καλυμμένη από το χιόνι γη, θολώνουν, κορεσμένοι, με ένα ιδιαίτερο σκοτεινό φως.»⁹

Το σκότος της σκανδιναβικής νύχτας περιέχει τη δική του λεπτή ομορφιά του φωτός και του χρώματος, όπως εύστοχα αιχμαλωτίζεται στον πίνακα του Harald Sohlberg, *Winter Night in Rondane* (1914) όπου το μυστηριώδες ημίφως λούζει ένα ήρεμο και στατικό, σχεδόν μελαγχολικό σκηνικό. Το ίδιο υποτονικό νυκτερινό φως, απαντάται και στον πίνακα *Fisherman's Cottage* (1907).

Ο ατμοσφαιρικός σκανδιναβικός κόσμος, όπως διαπιστώνεται μέσα από τα κωνοφόρα δάση, το ακανόνιστο ανάγλυφο και τις ποικίλλες ποιότητες και μορφές των σωμάτων του νερού, και μέσα από τα παιχνίδια φωτοσκιάσεων που δημιουργεί η εναλλαγή των εποχών, αποτυπώθηκε από Σκανδιναβούς ζωγράφους από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα μέχρι την εμφάνιση του μοντερνισμού στα τέλη της δεκαετίας του 1920. Μέσα από την ένταση της πλούσιας τοπικής παλέτας όπως προκύπτει από τα γεωλογικά, τοπογραφικά και καιρικά χαρακτηριστικά της περιοχής, οι Σκανδιναβοί ζωγράφοι μας εισάγουν στον σκανδιναβικό κόσμο, αρθρώνοντας το πλήρες φάσμα των διαθέσεων όπως οι ίδιοι τις εξέλαβαν. Τα έργα αυτά μας δίνουν σημαντικά στοιχεία τόσο για το ίδιο το τοπίο και την αίσθηση αυτού, όσο και για τον ευρύτερο σκανδιναβικό κόσμο, επιτρέποντάς μας να προσεγγίσουμε κατ' επέκταση τον πυρήνα της αρχιτεκτονικής δημιουργίας.

Μέσα από τις κυματιστές κορυφογραμμές των λόφων, η μικρότερη κλίμακας Δανία αποτυπώνεται στους πίνακες του Jens Juel, *A Storm Brewing behind a farmhouse* (1793), και του Vilhelm Hammershøi, *Landscape from Lejre* (1905).¹⁰ Αντίθετα, η Νορβηγία, που έχει περιγραφεί ως μια τεράστια βραχώδης έκταση από κοιλάδες, βουνά, ποτάμια, παγετώνες και φιόρδ αποτυπώνεται από τους Νορβηγούς καλλιτέχνες σε πίνακες όπως τον *The Waterfall at Trollhättan* (1828) του Carl Johan Fahlcrantz, τον *Norwegian Mountain Landscape* (1819) του J.C. Dahl, τον *From Nordland* (1850) του Peder Balke και τον *Flower Meadow in the North* (1905) του Harald Sohlberg. Η αχανής έκταση της Σουηδίας, η οποία από άκρη σε άκρη εμφανίζει μεγάλη ποικιλία τοπίων αποτυπώνεται στα έργα *Swedish Landscape Motif from Kolmården* του Alfred Wahlberg (1866), *Mountain Landscape with tourists* του Niels Bjørnson Møller (1894) και *Autumn* του Helmer Osslund (1907). Τέλος, η Φινλανδία, η «χώρα των χιλίων λιμνών» με τις συνεχόμενες δασικές εκτάσεις, μοιάζει περισσότερο άγρια παρά φιλική. Το νερό παίζει σημαντικό ρόλο στο Φινλανδικό τοπίο, και πνεύμα, όπως απεικονίζεται στα έργα *Kaukola Ridge at sunset* του Albert Edelfelt (1889) και *Autumn Landscape of Lake Pielisjärvi* του Eero Järnefelt (1899) καθώς και τα *Clouds above a Lake* (1904) και *Lake Keitele* (1905 & 1919) του Akseli Gallen-Kallela.

Η ζωγραφική προσεγγίζει σημαντικά το Σκανδιναβικό τοπίο, και μας καθοδηγεί προς την Σκανδιναβική αρχιτεκτονική. Μας επιβεβαιώνει ότι ο χώρος είναι ταυτόχρονα «κλειστός και αέριος»¹¹ καθώς τα δάση εναλλάσσονται με τις βραχονησίδες και επιβεβαιώνεται πως η Σκανδιναβική μορφή βασίζεται στην εναλλαγή των εντάσεων σε μια δυναμική αλληλεπίδραση.

Στο Φινλανδικό εθνικό έπος Kalevala, ο Σκανδιναβικός κόσμος βρίσκει την ισχυρότερη έκφρασή του. Ο ρόλος του ανθρώπου, ως σύνολο, συνδυάζεται με τις δυνάμεις της φύσης, σκιαγραφώντας μια εικόνα για τον άνθρωπο του 19^{ου} αιώνα και την προσπάθειά του για κατανόηση της

εθνικής του ταυτότητας.¹² Ο Norberg Schulz αναλύει το έπος ως μια αναμέτρηση των δυνάμεων του γηραιού σοφού Väinämöinen και του νεαρού ορθολογιστικού Joukahainen. Το έπος, ξεκινά με την ιστορία της Δημιουργίας του κόσμου, και κεντρικό επεισόδιο του έπους είναι «η δημιουργία και η αρπαγή του σάμπο, ενός μυστηριώδους αντικειμένου που φέρνει στον κάτοχό του πλούτο κι ευτυχία. Ο Ιλμαρίνεν κατασκευάζει για τη Λόουχι το σάμπο και σε αντάλλαγμα παντρεύεται την κόρη της. Κάποτε το κορίτσι πεθαίνει και οι ήρωες της Kalevala -Baïnamöinen, Ιλμαρίνεν και Λεμινκάινεν- αρπάζουν το σάμπο(...) Όμως αυτό καταστρέφεται στη θάλασσα και τα θρύψαλά του που φτάνουν στην ακτή φέρνουν στη χώρα της Kalevala αιώνια ευτυχία».¹³ Η ιστορία παρουσιάζει το νόημα της αναζήτησης της ευτυχίας του ανθρώπινου πολιτισμού. Το Kalevala υπήρξε σημαντική επιρροή αργότερα για τον Jean Sibelius, του οποίου τα περισσότερα έργα καθόρισαν τη Σκανδιναβική μουσική σύνθεση.

Ο Σκανδιναβικός κόσμος όπως εκφράστηκε από τις τέχνες, μας δίνει χρήσιμες πληροφορίες σχετικά με το τι εστί Σκανδιναβία, και από χωρικής αλλά και από κοινωνικής άποψης. Ωστόσο, αυτό το περιβάλλον μέσα στο οποίο «λαμβάνει χώρα η ζωή»¹⁴ είναι αναγκαίο να αποσαφηνιστεί πέρα από λεκτικές και θεωρητικές περιγραφές, υφές και χρώματα. Προκειμένου να κατοικηθεί, θα πρέπει πρώτα να κτιστεί, ώστε να το αναγνωρίσουν πλέον οι κάτοικοί του ως δικό τους, και να δημιουργήσουν μια ανθεκτική στο χρόνο αίσθηση του «ανήκειν». Άλλωστε, μόνο ο τόπος παραμένει σταθερός. Η σταθερότητα του τόπου ή *stabilitas loci* είναι απαραίτητη προϋπόθεση σύμφωνα με τον Norberg-Schulz, στη δημιουργία και ανάπτυξη της ταυτότητας του ανθρώπου, γιατί μόνο μέσω ενός σταθερού και δομημένου κόσμου, μπορεί να συμβεί η πραγματική ανάπτυξη του πνευματικού κόσμου. Μόνο με αυτόν τον τρόπο θα μπορέσει ο άνθρωπος να «κατοικήσει» με την βαθύτερη έννοια του όρου.

12. Norberg-Schulz, Christian, *Nightlands: Nordic Building*, The MIT Press, 1996, σελ. 9

13. Από άρθρο στο <http://www.finninstitute.gr>, τελευταία ανάγνωση 17/10/20

14. "life takes place", φράση που επανηλειμμένα χρησιμοποιεί ο Norberg-Schulz για να εξηγήσει την έννοια του «τόπου»



Εικ. 2 Harald Sohlberg, *Winter Night in Rondane* (1914)



Εικ. 3 Jens Juel, A Storm Brewing behind a Farmhouse (1793)

Εικ. 4 Vilhelm Hammershøi, Landscape from Lejre (1905)

Εικ. 5 Carl Johan Fahlcrantz, The Waterfall at Trollhättan (1828)

Εικ. 6 Kitty Kielland, Summer Night (1886)

Εικ. 7 Harald Sohlberg, Fisherman's Cottage (1907)

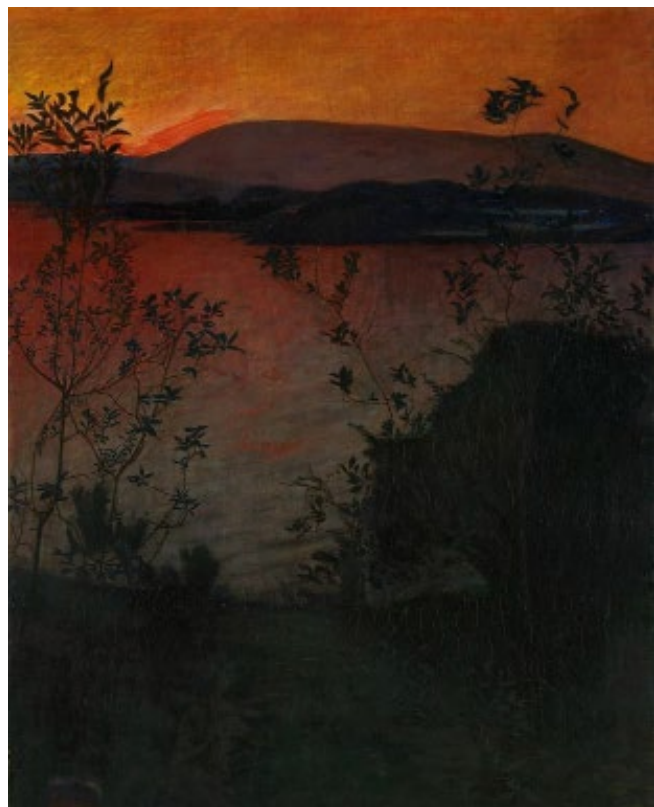
Εικ. 8 Peder Balke, From Nordland (1850)



Eik. 9 Harald Solhberg, Flower Meadow in the North (1905)

Eik. 10 Helmer Osslund, Autumn (1907)

Eik. 11 Niels Bjørnson Møller, Tourists in the Mountains (1894)



Eik. 12 Harald Solhberg, Evening Glow (1893)

Eik. 13 J.C. Dahl, Norwegian Mountain Landscape (1819)

Η αρχιτεκτονική, καθρέπτης της κοινωνικής δομής

Λόγω της απομονωμένης θέσης γεωγραφικά σε σχέση με την υπόλοιπη Ευρώπη, η Σκανδιναβία απέφυγε να γίνει στόχος των αλλεπάλληλων επιδρομών που σάρωσαν την Ευρώπη μετά την πτώση της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, και εκχριστιανίστηκε αρκετά αργότερα, κατά τη διάρκεια του ύστερου Μεσαίωνα, όποτε και επήλθε το τέλος της εποχής των Βίκινγκ.

Οι Σκανδιναβικές χώρες, παρότι βρίσκονται σε σημαντικό μέρος τους στο ίδιο γεωγραφικό πλάτος με άλλες Ευρωπαϊκές, παρέμειναν για μεγάλο χρονικό διάστημα ακατοίκητες ή εξαιρετικά αραιοκατοικημένες. Η παρατεταμένη κάλυψη από χιόνι, τα έντονα καιρικά φαινόμενα και το το βαθύ χειμερινό σκοτάδι υπήρξαν μειονεκτήματα τα οποία πιθανόν η καλοκαιρινή ηλιοφάνεια δεν μπορούσε να αντισταθμίσει. Η κακή ποιότητα του εδάφους περιόρισε την γεωργία και την κτηνοτροφία και αποτέλεσε πρόκληση στην επιτυχημένη εγκατάσταση των κοινωνικών ομάδων των Σκανδιναβών, όταν αποφάσισαν να σταματήσουν τις περιπλανήσεις.

Η χαμηλή πληθυσμιακή πυκνότητα αυτών των περιοχών αποτελεί από μόνη της ένα βασικό χαρακτηριστικό που επηρέασε τη σχέση μεταξύ ανθρώπων και φύσης, διαμορφώνοντας την ίδια τη μορφή των οικισμών τους. Από τη μακροχρόνια ζωή στην απομονωμένη εξοχή, άμεσα συνδεδεμένη με τις εναλλαγές των εποχών και των καιρικών συνθηκών, σε συνδυασμό με το βαθύ σκοτάδι και τον πάγο του χειμώνα, ανέπτυξε στους Σκανδιναβούς μια αρκετά ισχυρή σχέση με τα στοιχεία της φύσης.

Σε αντίθεση με τον Νότο, όπου η πλατεία ή piazza αποτελούσε τον τόπο συγκέντρωσης και κοινωνικοποίησης, όπου η οδός αντί να διαχωρίζει τα σπίτια, τα ενώνει, μεταφέροντας την αίσθηση ότι βρίσκεται κανείς στο εσωτερικό, ¹ στο Βορρά οι κοινωνικές δραστηριότητες ελάμβαναν χώρα εντός του οικιστικού χώρου. Το σπίτι αποτελούσε το σημείο συνάντησης και όφειλε να συνεπάγεται οικειότητα και ζεστασιά. Η σημασία αυτού φαίνεται τόσο στη σκανδιναβική αρχιτεκτονική όσο και στη σκανδιναβική ζωγραφική της παραδοσιακής ζωής.

Μέχρι το τέλος του 19^{ου} αιώνα, η πιο διαδεδομένη τοποθεσία αστικής συνάντησης ήταν συχνά η αγροικία, το κεντρικό στοιχείο της κοινωνικής και οικονομικής δομής του Βορρά. Απομονωμένη σε απομακρυσμένες κοιλάδες, σε ξέφωτα ή λόφους και πεδιάδες, ο αγροτικός χώρος αποτελούσε την ανθρώπινη παρέμβαση στη φύση, μια αίσθηση πολιτισμού ανεξαρτήτως μεγέθους. Συνεπώς, λόγω της περιβαλλοντικής και κοινωνικής τους κατάστασης, οι Σκανδιναβοί, σε αντίθεση με τους Μεσογειακούς, ανέπτυξαν ένα μοντέλο ζωής βασισμένο στην απομόνωση και όχι στην κοινωνικοποίηση. Η πιο οργανωμένη κοινωνική ζωή στην αστική της μορφή, όπως αναπτύχθηκε στην ηπειρωτική Ευρώπη, είναι ένα σχετικά πρόσφατο φαινόμενο που περιορίζεται γενικά στον 20^ο αιώνα.

Η αρχιτεκτονική συνδέεται άμεσα με την τοποθεσία, καθώς ο χώρος αποτελεί βασικό συστατικό της έννοιάς της, παρέχοντας τόσο υλιστική όσο και υπαρξιακή ουσία.² Η παραδοσιακή σκανδιναβική αρχιτεκτονική έδινε πάντα προτεραιότητα στην αίσθηση του μέτρου και της καταλληλότητας μεταξύ του χώρου και των χρηστών. Οι σύγχρονοι Σουηδοί αποκαλούν την αίσθηση αυτή *lagom*, που περιφραστικά ορίζει τον τρόπο ζωής που βασίζεται στα απαραίτητα. Συνεπώς, εξ αρχής στόχος ήταν να δημιουργηθεί ένας περιβαλλοντικός και κοινωνικός μικροκοσμός για να φιλοξενηθεί τη ζωή - μια ανθρώπινη απάντηση στη δριμύτητα και τη δύναμη της φύσης.

Παρότι τα χαρακτηριστικά του τοπίου κάθε χώρας έχουν διαφορετικές ιδιότητες, οι αρχιτεκτονικές κινήσεις που έγιναν, είχαν ομοιότητες. Η δημιουργία χώρου περιλάμβανε δύο πράξεις: η πρώτη ήταν να καθαριστεί ο χώρος πάνω στον οποίο θα κτιστεί το οικοδόμημα, ενώ η δεύτερη ήταν να δημιουργηθεί και ένας χώρος για ανθρώπινη δράση με την τοποθέτηση μιας αυλής ή ενός αγροκτήματος γύρω από την οποία θα οργανωνόταν η σύνθεση των κτιρίων.³ Η *gård* ή *tun* (αυλή) καθιέρωσε τον οικισμό με τον ορισμό ενός τόπου στο φυσικό περιβάλλον που παρείχε

1. Norberg Schulz, Christian, *Genius Loci: Το πνεύμα του τόπου, για μια Φαινομενολογία της Αρχιτεκτονικής*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Ε.Μ.Π., 2009, σελ 154

2. Norberg Schulz, Christian, *Genius Loci: Το πνεύμα του τόπου, για μια Φαινομενολογία της Αρχιτεκτονικής*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Ε.Μ.Π., 2009, σελ 11

3. Miller, William, *Nordic Modernism : Scandinavian Architecture 1890-2015*, The Crowood Press, 2016, σελ. 31

τόσο απομόνωση όσο και την αίσθηση της κοινότητας - την προστασία από τα στοιχεία της φύσης και τους ανεπιθύμητους εισβολείς, ενώ αποτελούσε συνάμα και το κέντρο της κοινωνικής ζωής. Η δημιουργία μιας οριοθετημένης ανθρωποπογενούς και πολιτισμένης φύσης για τον αγροτικό κάτοικο αποτέλεσε το κέντρο της αγροτικής ζωής.

Η βασική λειτουργική, και κατασκευαστική δομή και τα υλικά ήταν σχεδόν τα ίδια σε όλη τη Σκανδιναβία, πολλές φορές αναμειγμένα με τοπικές παραδόσεις, διαφορετικά υλικά και λεπτομέρειες από περιοχή σε περιοχή. Η τετραπτέρυγη αγροικία (*firlænge*)⁴, ως αρχέτυπο της αρχιτεκτονικής της Δανίας, συναντάται σε όλη τη χώρα, και αποτελεί χαρακτηριστικό της αρχιτεκτονικής της. Όταν η οικία με τις πτέρυγες βρισκόταν σε αστικό περιβάλλον, συνήθως κτιζόταν σε παράταξη με τις διπλανές, με πρόσωπο στο δρόμο, και με τις αυλές να διαμορφώνονται προς τα πίσω. Ο αριθμός των εσωτερικών αυλών συχνά ποίκιλλε, από μια σε δύο ή τρεις. Συχνά οι εσωτερικές αυλές επικοινωνούσαν με τους δρόμους, και χρησίμευαν για καλλιέργεια λαχανικών, ως κοιτίδες πράσινου ή ως μεταβατικούς χώρους από το ιδιωτικό προς το δημόσιο.⁵ Συνήθως, η πτέρυγα με πρόσωπο στο δρόμο, που ήταν και η πλευρά εισόδου, λειτουργούσε ως κύριος χώρος διαβίωσης ενώ οι πλευρικές πτέρυγες αποτελούσαν αποθηκευτικούς χώρους και εργαστήρια.

Οι ρίζες της παραδοσιακής δανικής αρχιτεκτονικής έχουν προέλευση από την μέθοδο κατασκευής γνωστή ως *half timbering*.⁶ Πρόκειται για ένα σύστημα κάδρων, που αποτελούνται από δύο κολώνες και ενώνονται με εγκάρσιο δοκάρι κατά μήκος της κατασκευής. Οι αποστάσεις μεταξύ των υποστηλωμάτων ήταν σταθερές ανεξάρτητα από το συνολικό μήκος του κτιρίου. Η κατασκευή ήταν ανοικτού τύπου, και μπορούσε να καλύψει τις διάφορες χρηστικές απαιτήσεις που ενίοτε προέκυπταν.⁷ Το αρχαιότερο κτίσμα αυτού του τύπου βρισκόταν στην Ιταλία το 78 μ.Χ., γνωστό ως *House of opus craticum*, το οποίο θάφτηκε μετά τη έκρηξη του Βεζουβίου. Ο Βιτρούβιος, αναφέρεται στο συγκεκριμένο κτίσμα με τον όρο *opus craticum*, στα γραπτά του ως ένα ξύλινο κάδρο με πληρώσεις από κλαδιά και άχυρα.⁸ Τον ίδιο όρο (*opus craticum*) χρησιμοποιούσαν και οι Ρωμαίοι για να περιγράψουν κτίσματα με ξύλινο σκελετό και πληρώσεις από χαλίκια και κονίαμα. Η συγκεκριμένη τεχνική υπήρξε ιδιαίτερα διαδεδομένη στην αρχαία Ιαπωνία, την ηπειρωτική Ευρώπη, την Αγγλία, την Γερμανία, την Σκωτία, την Ισπανία τη Γαλλία, στις Βαλτικές χώρες, τη νότια Σουηδία και σε τμήματα της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας. Ευδοκίμησε σε κλίματα με φυλλοβόλα βλάστηση, ενώ αντίθετα, βορειότερα που η βλάστηση ήταν κωνοφόρα, υπήρχε διαθεσιμότητα σε ψηλούς συνεχόμενους κορμούς, η τεχνική κτισμάτων από κορμούς (*lafteverk*) ήταν πιο διαδεδομένη.

Κατά τον 17^ο και τον 18^ο αι. οι ανάγκες για οικιστικά κτίσματα αυξήθηκαν σημαντικά και οι *half-timbering* κατασκευές αντικαταστάθηκαν από κατασκευές από τούβλο διατηρώντας όμως την δομή με τις πτέρυγες.

Η σουηδική παραδοσιακή αρχιτεκτονική χαρακτηρίζεται από κατασκευές με τοίχους που απαρτίζονταν από οριζόντιους ξύλινους πασσάλους (κορμούς) σε μορφή πλέγματος, όπως στη Φινλανδία και τη Νορβηγία. Το σουηδικό αγροτικό συγκρότημα είναι οργανωμένο γύρω από μια ορθογώνια αυλή με τον οικιστικό χώρο να είναι εκφρασμένος ως μονάδα ανεξάρτητη από τα αγροτικά κτίρια.

Μέχρι τον 19ο αιώνα, τα αγροτικά συγκροτήματα συνήθως παρέμεναν άβαφα, ωστόσο εκείνη την περίοδο έγινε δημοφιλές ένα παραπροϊόν του χαλκού: η κόκκινη μπιτογιά Falun. Πλέον τα βαμμένα κόκκινα ξύλινα κτίσματα αποτελούν χαρακτηριστικό γνώρισμα της παραδοσιακής αρχιτεκτονικής της σκανδιναβικής επαρχίας.

Η Φινλανδική παραδοσιακή αρχιτεκτονική έχει εμφανείς σουηδικές επιρροές, εξαιτίας της για πάνω από 700 χρόνια σουηδικής κυριαρχίας της, από το 1150 μέχρι και το 1809, όταν πλέον μετατράπηκε σε αυτόνομο κομμάτι της Ρώσικης Αυτοκρατορίας. Υπάρχει, όμως, μια διαίρεση στα

4. Norberg Schulz, Christian, *Nightlands: Nordic Building*, Mit Press, 1996, σελ 57 και Miller, William, *Nordic Modernism: Scandinavian Architecture 1890-2015*, The Crowood Press, 2016, σελ. 31

5. Almusaed, Amjad, *Biophilic and Bioclimatic Architecture*, Springer, Λονδίνο, 2011, σελ 252

6. Norberg Schulz, Christian, *Nightlands: Nordic Building*, Mit Press, 1996, σελ 54

7. Copani, Pietro, *Timber-Frame Buildings in Scandinavia: High Deformation Prevent the System from Collapse*, ICOMOS IWC, 2007

8. Vitruvius, *On Architecture*, Penguin Books, 2009, Λονδίνο, σελ 50, 56

2.2

9. Miller, William , Nordic Modernism: Scandinavian Architecture 1890-2017, Crowood Press, Marlborough, 2017, σελ. 34

χαρακτηριστικά που παρατηρούνται στα φινλανδικά συγκροτήματα αγροτικών εγκαταστάσεων, που αντιστοιχούν στις παράκτιες και ηπειρωτικές περιοχές. Εσωτερικά και προς ανατολάς, προς τη Ρωσία, η κατασκευή από πασσάλους διατηρείται.⁹ Στα παράλια και στα νοτιοδυτικά επικρατούν σουηδικά χαρακτηριστικά, όπως ο χρωματισμός των κτιρίων με κόκκινο Falun. Στα συγκροτήματα της Καρελίας (σήμερα κυρίως στη Ρωσία), υπήρχαν υπερυψωμένες χορταποθήκες με διαμορφωμένους καθιστικούς χώρους πάνω από τους στάβλους των αγελάδων και τους αποθηκευτικούς χώρους. Ένα μοναδικό στοιχείο στα φινλανδικά αγροτικά συγκροτήματα ήταν η σάουνα, η οποία ήταν συχνά το πρώτο κτίριο που κατασκευαζόταν. Πρωτευόντως χρησίμευε για τη διατήρηση προσωπικής υγιεινής, ενώ δευτερευόντως αποτελούσε ένα μέρος για τοκετούς, οικογενειακά τελετουργικά και, όπως συνεχίζεται μέχρι σήμερα, έναν σημαντικό κοινωνικό χώρο.

Η κεντρική αυλή ήταν σημαντική και για τις παραδοσιακές κατοικίες της Νορβηγίας. Ακόμα



Εικ. 1 Κόκκινο Falun

περισσότερο από τις γειτονικές χώρες, τα νορβηγικά αγροτικά συγκροτήματα λειτουργούσαν ως μικρά χωριά που οργανώνονταν γύρω από την *tun*, μια αυλή τόσο για ανθρώπους όσο και για ζώα. Στο νορβηγικό αγρόκτημα η *tun* αποτελούσε τόπο συνάντησης για τα όλες τις κοινωνικές εκδηλώσεις, όπως γάμους, γεννήσεις, νεκρικές τελετές και ειδικές κοινωνικές συναθροίσεις. Ενώ η δομή από οριζόντιους ξύλινους πασσάλους σε μορφή πλέγματος ήταν πρωταρχικής σημασίας, η χρήση της κατασκευής από τάβλες (*staves/stav*) άρχισε να λειτουργεί ως βασικό χαρακτηριστικό στη δημιουργία μορφής και διακόσμησης στη νορβηγική λαϊκή αρχιτεκτονική. Σε αντίθεση με τους υπόλοιπους λαούς που τοποθετούσαν τους πασσάλους οριζόντια, οι Νορβηγοί άρχισαν να χρησιμοποιούν την τεχνική κατακόρυφης δομής, οδηγώντας σε μια αλληλεπίδραση μεταξύ των δύο, με αποτέλεσμα μια πλούσια ποικιλία αρχιτεκτονικής έκφρασης.

Ο Norberg-Schulz αναφέρει πως η σκανδιναβική δομημένη μορφή βασίζεται επίσης σε έναν συνδυασμό αναπαράστασης και διακόσμησης. Σύμφωνα με αυτό, «ο ιστός της φύσης εκδηλώνεται μέσα από αντιπλαστικές κατασκευές σκελετών, και διακόσμου. Αυτό το πρωτόγονο εκφραστικό στοιχείο, παίρνει τη μορφή *half timbered* και *stave* κατασκευών. Οι κατασκευές από κορμούς, αποτελούν μια άλλη ξεχωριστή μορφή του ιστού της φύσης, που στοχεύει στη δημιουργία ενός εσωτερικού ξύλινου σπηλαίου».¹⁰

Σε αντίθεση με τον Νότο, ο σκανδιναβικός οικιστικός χώρος είναι αυτός που φιλοξενεί τις κοινωνικές συγκεντρώσεις και άλλες οικογενειακές και κοινοτικές δραστηριότητες. Η παραδοσιακή σκανδιναβική κατοικία σχεδιάστηκε ως ένα θερμό μέρος σε ένα ψυχρό περιβάλλον, ένα μέρος που συνεπάγεται οικειότητα και ζεστασιά.

Λόγω του ότι η Σκανδιναβία αποτελούσε αγροτική κοινωνία μέχρι και τον 20^ο αιώνα και ήταν στενά δεμένη με τον κόσμο του δάσους, η περιοχή τρέφει μια ιδιαίτερη συμπάθεια στο ξύλο

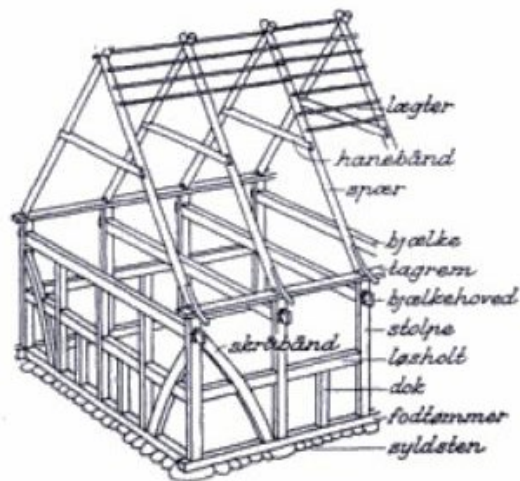
10. Norberg Schulz, Christian, *Nightlands: Nordic Building*, MIT Press, 1996, σελ 17



Εικ. 2 Μεσαιωνική νορβηγική εκκλησία Stave

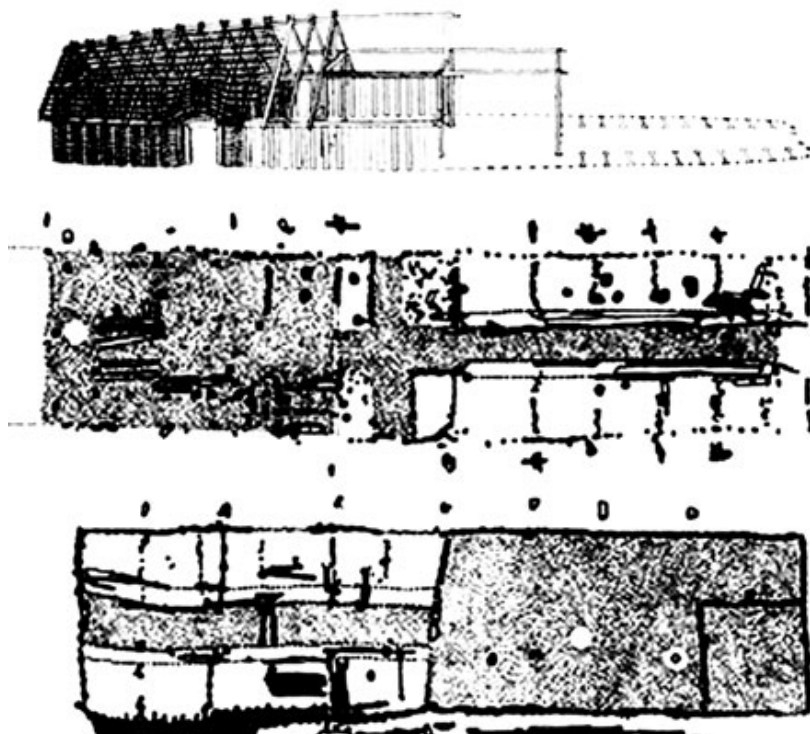
2.2

11. There are two kinds of caves, caves of stone and caves of wood. The caves of wood are the dream of the people of the forest.' Plummer, Henry, *Nordic Light: Modern Scandinavian Architecture*, Thames & Hudson, New York, 2012, σελ.120



Εικ. 3 Κατασκευή Half timbering

Εικ. 4 Τυπική σκανδιναβική κατοικία με πτέρυγες



που συνεχίζει να αντηχεί στην σκανδιναβική ψυχή μέχρι και σήμερα. Όπως είπε ο θεωρητικός Henry Plummer, «Υπάρχουν δύο είδη σπηλαίων, τα σπήλαια από πέτρα, και αυτά από ξύλο. Τα σπήλαια από ξύλο, είναι το όνειρο των ανθρώπων που κατοικούν στο δάσος».¹¹ Στην παραδοσιακή σκανδιναβική αρχιτεκτονική, η ξύλινη κατασκευή που αποτελεί τους τοίχους, ανυψώνεται σχηματίζοντας και το ταβάνι, δημιουργώντας έτσι έναν συνεχή χώρο από ξύλο. Οι ξύλινοι θόλοι στις φινλανδικές εκκλησίες του ύστερου 17ου αι. εκφράζουν αυτή την ανάγκη για ένα σπηλαιώδες εσωτερικό: η ομαλή επιφάνεια του θόλου έρχεται σε αντίθεση με τους στιβαρούς ξύλινους τοίχους, δημιουργώντας την αίσθηση του ουρανού.¹² Στη Νορβηγία, οι χώροι αυτοί ως επί το πλείστον διακοσμούσαν με ζωγραφισμένα θέματα που αποτελούνταν από άνθη (*rosemaling*)¹³, μια παραδοσιακή τεχνική του 18^{ου} αιώνα που στόχο είχε να μεταφέρει τις καλοκαιρινές αναπαράστασεις εντός, ώστε να διατηρηθούν και κατά τη διάρκεια του χειμώνα, συμπληρώνοντας την έλλειψη της καλοκαιρινής αίσθησης.

Ο σχεδιασμός του αρχιτεκτονικού χώρου σε σχέση με το τοπίο αποτελεί ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της σκανδιναβικής αρχιτεκτονικής μέχρι και σήμερα. Για πάνω από ενάμιση αιώνα, αρχιτεκτονική των σκανδιναβών χαρακτηρίστηκε τόσο από σκανδιναβούς όσο και από διεθνείς συγγραφείς για την 'φυσικότητα' της, την 'ελικρίνεια' στη χρήση των υλικών, τη σαφήνεια της υλικής σύνθεσης αλλά και την προσεγμένη εναρμόνισή της με το εκάστοτε τοπίο.¹³

Η παραδοσιακή σκανδιναβική αρχιτεκτονική διαμορφώνει ένα σημαντικό μοντέλο για το πως ο άνθρωπος λάξευσε ένα δραματικά σκληρό περιβάλλον και χρησιμοποίησε δημιουργικά τους διαθέσιμους πόρους για να καταστήσει δυνατή την διαμονή του εκεί. Οι παράγοντες κλίματος είναι καταλυτικοί στην αντίληψη οποιουδήποτε περιβάλλοντος, και κατα συνέπεια καθορίζουν τη σχέση του ανθρώπου με αυτό, άρα και την κατοίκησή του.

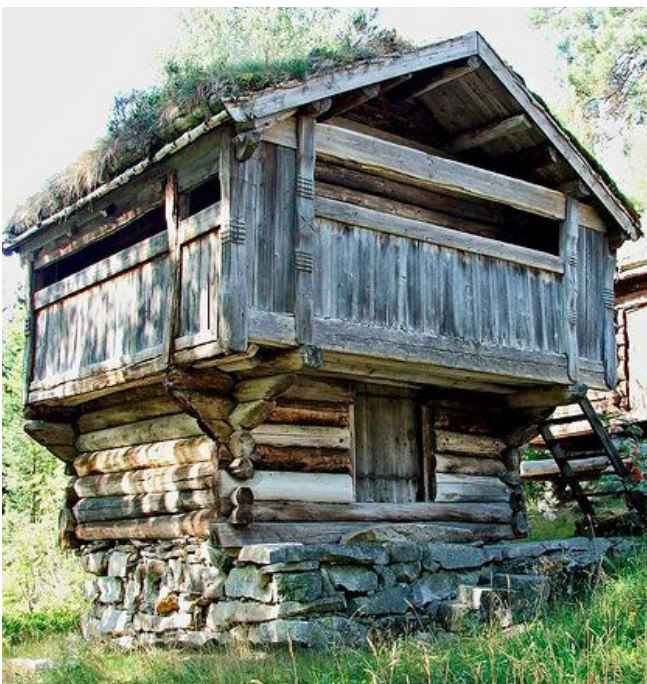
Ο άνεμος και ο ήλιος είναι οι σημαντικότεροι θερμικοί παράγοντες που επιδρούν στη διαμόρφωση του οικιστικού χώρου και της διάταξής του και καθορίζουν τον προσανατολισμό στην λαϊκή σκανδιναβική αρχιτεκτονική πριν το 1900. Το εύρος της θερμοκρασίας καθώς και η έλλειψη οποιασδήποτε μόνωσης σήμαινε πως η θέρμανση ήταν αναγκαία κατά το μεγαλύτερο μέρος του χρόνου. Πηγή θερμότητας αποτελούσαν ανοικτά τζάκια ή φούρνοι, προκειμένου να επιτευχθεί στο εσωτερικό μια μέση κατάλληλη θερμοκρασία (20-22°C). Οι βροχές και οι χιονοπτώσεις που διαρκούσαν για περισσότερες από 200 μέρες το χρόνο, συντέλεσαν στη διαμόρφωση της παράδοσης των κεκλιμένων σκεπών, σε μεγάλη έκταση των σκανδιναβικών χωρών.¹⁴ Έτσι, διαμορφώθηκε μια λογική δόμησης η οποία είχε ως κέντρο βάρους την κατά το μέγιστον αξιοποίηση του αναγλύφου και των φυσικών στοιχείων (φίλτρα από βλάστηση, λόφοι) για την προστασία από τα φυσικά φαινόμενα, αλλά και την εξοικονόμηση πόρων.

12. Miller, William , *Nordic Modernism: Scandinavian Architecture 1890-2017*, Crowood Press, Marlborough, 2017, σελ. 45

12 Norberg Schulz, *Christian, Nightlands: Nordic Building*, Mit Press, 1996, σελ 17

13. Miller, William , *Nordic Modernism: Scandinavian Architecture 1890-2017*, Crowood Press, Marlborough, 2017, σελ. 45

14. Almusaed, Amjad, *Biophilic and Bioclimatic Architecture*, Springer, Λονδίνο, 2011, σελ 254



Εικ. 5 Νορβηγικό stabbur, συχνά χρησιμοποιούνταν για αποθήκευση

Εικ. 6 Petäjäveden vanha kirkko, Φινλανδία



Εικ. 7 Νορβηγική rosemaling
εσωτερική διακόσμηση



Από τον εθνικό ρομαντισμό προς τον τοπικισμό

Προς το τέλος του 19^{ου} και τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, προέκυψε στη Σκανδιναβία η ανάπτυξη μιας εθνικά προσανατολισμένης ευαισθησίας που βρήκε αφορμή στις αρχαιολογικές ανακαλύψεις, οι οποίες φανέρωσαν τον ρόλο των χωρών αυτών στο μακρινό αλλά και πρόσφατο παρελθόν. Ο ρόλος αυτός επεκτείνεται στις εποχές του λίθου, του χαλκού και του σιδήρου, των Βίκινγκ και των ταξιδιών εξερεύνησης και αποικισμού, του εκχριστιανισμού κατά τη διάρκεια του Μεσαίωνα και τέλος στη γενικότερη ανάμειξη των Σκανδιναβών στα γεγονότα της Ευρωπαϊκής ιστορίας.

Το καλλιτεχνικό πνεύμα του ύστερου 19^{ου} αιώνα βρήκε την έκφραση του στο κίνημα του Εθνικού Ρομαντισμού, εν μέρει απορρίπτοντας την όποια ιστορική αναβίωση και ταυτόχρονα ως μια αντίδραση κατά της αυξανόμενης εκβιομηχάνισης σε συνδυασμό με μια επιθυμία για επιστροφή σε μια καθαρότερη, απλούστερη προβιομηχανική ζωή. Γεννήθηκε έτσι ένα ανανεωμένο ενδιαφέρον για την παραδοσιακή αρχιτεκτονική, και δόθηκε το ερέθισμα για την αναζήτηση μιας νέας αρχιτεκτονικής, πιο κατάλληλης για το πνεύμα και τις ανάγκες της εποχής. Στις αρχές του 20^{ου} αι. ωστόσο αναδύεται ένα ανανεωμένο ενδιαφέρον για την κλασική αρχιτεκτονική, το οποίο όχι μόνο εκτελείται παράλληλα με τον εθνικό ρομαντισμό, αλλά τελικά τον αντικαθιστά σχεδόν εξ ολοκλήρου σε όλη την Σκανδιναβία από το 1910 έως το 1930. Η αποδοχή του, λίγο μετά την εμφάνισή του, ήταν σχεδόν άμεση – πλέον εμπνέονται από τον κλασικισμό όχι μόνο οι αρχιτέκτονες της περιοχής, αλλά και οι πελάτες τους και το κοινό, χαιρετίζοντας με ενθουσιασμό τη νέα τάση. Ο Σκανδιναβικός κλασικισμός αντιπροσωπεύει ένα διάλειμμα στο ταξίδι από τον Εθνικό Ρομαντισμό μέχρι τον Μοντερνισμό, ένα πισωγύρισμα, μια λοξοδρόμηση ή μια αναπάντευχη απόσπαση της προσοχής από την ανάπτυξη και εξέλιξη του Μοντερνισμού.

Ως εκ τούτου, για πολλούς ιστορικούς και αρχιτέκτονες του μοντέρνου κινήματος, ο σκανδιναβικός κλασικισμός αποτέλεσε ένα αμήχανο ιντερλούδιο.

Πολλοί ιστορικοί απέρριψαν σχεδόν εξ' ολοκλήρου τη σημασία του σκανδιναβικού κλασικισμού, όπως ο Nils Erik Wickberg, ο οποίος στο βιβλίο του *Finnish Architecture* υποδεικνύει πως «η δεκαετία του 1920 χαρακτηριζόταν από μια υποτονική ατμόσφαιρα: ήταν μια περίοδος σχετικής ηρεμίας ανάμεσα σε δύο περιόδους έντονης δημιουργικής δραστηριότητας» καθώς και ότι «η ιστορική σημασία του κλασικισμού της δεκαετίας του 1920 ίσως έγκειται κυρίως στο γεγονός ότι άνοιξε το δρόμο για τον επερχόμενο Μοντερνισμό, διότι με τα κυβόμορφα σχήματα και τον περιορισμένο διάκοσμο, υπήρξε περισσότερο τετριμμένος και μονότονος απ' ό,τι ήταν η αρχιτεκτονική της προηγούμενης δεκαετίας».¹

Για τους αρχιτέκτονες, όπως ο Alvar Aalto και ο Eric Bryggman, αυτή η πρώιμη κλασική περίοδος της καριέρας τους, σκόπιμα παραλείφθηκε από τις μεταγενέστερες διαλέξεις και δημοσιεύσεις τους, καθώς ερχόταν σε έντονη αντίθεση με το μεταγενέστερο μοντέρνο έργο τους. Όπως αποκάλυψε ο Goran Schildt, βιογράφος του Aalto, «είναι χαρακτηριστικό ότι στις παρουσιάσεις του έργου του, ο Aalto αγνοεί συστηματικά το εκτεταμένο νεοκλασικό έργο του κατά την δεκαετία του 1920 και ξεκινά απευθείας με τα φονξιοναλιστικά επιτεύγματά του. Δίνεται η εντύπωση ότι ήθελε να εξαλείψει τα πάντα στη ζωή του, τα οποία έρχονταν σε αντιπαράθεση με τον υψηλό ρόλο του καθηγητή που είχε σταδιακά αναλάβει».²

Ωστόσο, η ποιότητα της σκανδιναβικής κλασικής αρχιτεκτονικής αυτής της περιόδου είναι εξαιρετικά υψηλή – τα κτίρια-κλειδιά της όχι μόνο παραμένουν σε χρήση αλλά εξακολουθούν να εκτιμούνται ιδιαίτερα τόσο από τους ιδιοκτήτες, αλλά και τους χρήστες και τις κοινότητες τους, έχοντας αποκαταστήσει σχεδόν όλα τα κτίρια κατά τις τελευταίες δεκαετίες.

Η περίοδος του Σκανδιναβικού Κλασικισμού ήταν σχετικά σύντομη, ξεκινώντας περίπου το 1910 και τελειώνοντας το 1930. Ήρθε για να αντικαταστήσει το κίνημα του εθνικού ρομαντισμού στις σκανδιναβικές χώρες, με πολλούς από τους καλύτερους αρχιτέκτονες του κινήματος (όπως ο Ragnar Östberg, 1866-1945) να συνεχίσουν αργότερα να συνεισφέρουν στο κίνημα του σκανδιναβικού κλασικισμού και, με τη σειρά τους, πολλοί από τους κλασικούς (όπως ο Alvar Aalto, 1898-1976) να χαρακτηρίζονται πλέον ως οι μεγαλύτεροι εκφραστές της σύγχρονης αρχιτεκτονικής.³

Πρόκειται λοιπόν περί ασυνέπειας των αρχιτεκτόνων απέναντι στην αρχιτεκτονική και τις απόψεις τους, ή περί συνέπειας αυτών απέναντι στην εθνική τους παράδοση; Αναζητούσαν τις τελευταίες αρχιτεκτονικές τάσεις, ή απλώς λύσεις για έναν συνεχώς μεταβαλλόμενο κόσμο;

1. Wickberg, Nils Erik, *Finnish Architecture*, Otava Publishing Company, Ελσίνκι, 1962, σελ. 11

2. Schildt, Goran, *Alvar Aalto*, Universe Publications, 1998, σελ. 104

3. Stewart, John, *Nordic Classicism: Scandinavian Architecture 1910-1930*, Bloomsbury, Λονδίνο, 2018, σελ. 33

National romanticism

Εθνικός ρομαντισμός

1. Miller, William, *Nordic Modernism: Scandinavian Architecture 1890-2017*, Crowood Press, Marlborough, 2017, σελ. 5

2. Foss, Ole, και Simonsen, Thorkild, «*Scandinavian Architecture from 1888*», *PROCESS: A Perspective of Modern Scandinavian Architecture*, Tokyo, 1977, τχ. 01, σελ. 13

3. Καθολική ψηφοφορία ονομάζεται εκείνη για την οποία το εκλογικό δικαίωμα δεν απαιτεί ιδιαίτερα προ-
σόντα π.χ. περιουσίας, καταγωγής, γνώσεων, επαγγελματικής θέσης, ή εξοφικίου θέσης κ.λπ. (εκτός της καθορισμένης δια νόμου ηλικίας και δεν υφίσταται στέρξη αυτού ένεκα αξιόποινης πράξης)

Σαν μια μυθική νοητική εικόνα, ο Βορράς δεν αποτελεί μέρος, αλλά μια κατεύθυνση, μια ατμόσφαιρα και μια ψυχική κατάσταση. Ιστορικά, 'ο Βορράς' αποτελούσε το άγνωστο. Ο Βιργίλιος, αρχαίος Ρωμαίος ποιητής της περιόδου του Οκταβιανού Αύγουστου, χρησιμοποιούσε τον όρο Ultima Thule (Απόλυτος Βορράς/Έσχατη Θούλη) ως μια μεταφορά για το άγνωστο αλλά και στιδήποτε άπιαστο. Η έννοια αυτή επικράτησε στους Νότιους λαούς, οι οποίοι συχνά ονειρεύονταν τον Βορρά και ταξίδευαν προς αυτόν, ενώ αντίθετα οι Βόρειοι αναζητούσαν τον Νότο, και πιο συγκεκριμένα την Μεσόγειο. Χαρακτηριστικά, οι καλλιτέχνες του Βορρά, σπάνια απεικόνιζαν τα δικά τους κωνοφόρα δάση πριν τα μέσα του 19ου αι. Αντ' αυτού, ζωγράφιζαν το εξιδανικευμένο Μεσογειακό τοπίο.¹

Οι σκανδιναβικές χώρες ως έννοια, όπως και η σκανδιναβική αρχιτεκτονική είναι προϊόντα της σύγχρονης εποχής, καθώς δεν υπήρχαν στο διεθνές προσκήνιο πριν από τα τέλη του 19^{ου} αι.

Κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα, δημιουργήθηκαν δύο πολύ σημαντικές κοινωνικές δομές, ο φιλελευθερισμός και ο σοσιαλισμός, και από το 1850 συστήθηκε το βιομηχανικό σύστημα στις περισσότερες Ευρωπαϊκές χώρες.

Οι ευρωπαϊκές πρωτεύουσες συχνά γίνονταν κέντρα επαναστατικής βιομηχανικής δραστηριότητας και νέα προϊόντα κατέκλυσαν τις αγορές. Καθώς επεκτάθηκαν οι μεγαλουπόλεις, οι προηγούμενες πολεμικές δομές τους (προμαχώνες, τείχη) καταστράφηκαν, και η μέχρι τότε μορφή συνοχής των κτιρίων σταμάτησε.

Οι υποδομές βελτιώθηκαν, κτίστηκαν σιδηροδρομικοί σταθμοί, κατασκευάστηκαν κανάλια και ατμόπλοια. Εξαιτίας της ταχείας ανάπτυξης, οι διοικητικές λειτουργίες τόσο στον ιδιωτικό όσο και στον δημόσιο τομέα επεκτάθηκαν.

Τα επιχειρηματικά και ψυχαγωγικά ιδρύματα έπρεπε πλέον να ικανοποιήσουν περισσότερους ανθρώπους από ποτέ στη μεσαία τάξη. Διοργανώθηκαν παγκόσμιες εκθέσεις ώστε να παρουσιαστούν νέα προϊόντα και ιδέες, ενώ το παγκόσμιο εμπόριο έφερε την Ευρώπη πιο κοντά σε μακρινές χώρες που τότε είχαν αρχίσει να εξερευνούνται και να δημιουργούνται αποικίες.

Συνεπώς, παρουσιάστηκε η ανάγκη για νέους τύπους κτιρίων, έμπνευση των οποίων υπήρξαν τα Palazzo της Φλωρεντίας, οι Ρωμανικές βασιλικές, τα Γοτθικά δημαρχεία, τα Μεσαιωνικά κάστρα.²

Έτσι προέκυψε μία συλλογική Ευρωπαϊκή αρχιτεκτονική, η οποία μπορούσε να διαχειριστεί όλα τα προβλήματα που αφορούσαν τα ήδη υπάρχοντα ρεύματα.

Η κύρια σχολή αυτής της εκλεκτιστικής αρχιτεκτονικής ήταν η École des Beaux-Arts στο Παρίσι, η οποία άσκησε ισχυρή επιρροή στο Δυτικό κόσμο, και συγκεκριμένα στις Αρχιτεκτονικές σχολές. Οι μηχανικοί εκπαιδεύονταν στην αντίστοιχη πολυτεχνική σχολή, το École Polytechnique, δημιουργώντας την αντίληψη πως η δομή καθορίζεται από τους μηχανικούς, ενώ η όψη από τους Αρχιτέκτονες. Παράλληλα η Βιομηχανία, μπορούσε πλέον να καλύψει τις ανάγκες της Αρχιτεκτονικής σε υλικά και τεχνολογίες.

Μετά το 1870, οι διαμάχες ανάμεσα στις χώρες της Ευρώπης, έληξαν. Στις περισσότερες χώρες, καθιερώθηκε η «Καθολική ψηφοφορία»³ και οι άνθρωποι άρχισαν να κλίνουν προς ένα νέο είδος εθνικισμού, **όχι στρατιωτικό πατριωτισμό**, αλλά ένα βαθύτερο αίσθημα κυριότητας στην χώρα τους, με μια δημοκρατικά εκλεγμένη βουλή. Αυτό το νέο αίσθημα, υπήρξε γόνιμο έδαφος για μια σειρά από δημοφιλή κινήματα ανά τις χώρες. Κινήματα τα οποία πήγαιναν από το υπόβαθρο του πολιτισμού κάθε χώρας.

Για την Αρχιτεκτονική και τις Εφαρμοσμένες Τέχνες στη βόρεια Ευρώπη και την Αγγλία, η πηγή έμπνευσης ήταν η Ρωμανική και η Γοτθική αρχιτεκτονική των παλαιών αρχοντικών και των οικιών των εμπόρων. Η άμεση τάση προς υλικά όπως το ξύλο, τα χειροποίητα τούβλα και τον ακατέργαστο γρανίτη ευνόησαν την χειροτεχνική παράδοση.

Η εξέλιξη στη Σκανδιναβία ήταν ανάλογη, αν και αργοπορημένη. Για παράδειγμα στη Φινλαν-

δία, λόγω των ισχυρών πιέσεων, προερχόμενες από τη Ρωσία, υπήρξε έντονη ανάγκη για ανεξαρτησία-όπως επετεύχθη στη Νορβηγία που δημιούργησε ένωση με τη Σουηδία από το 1814 έως το 1905. Η Δανία και η Σουηδία ακολούθησαν το Ευρωπαϊκό μοντέλο στην προσπάθειά τους για τον προσδιορισμό της εθνικής τους ταυτότητας. Ο αποκαλούμενος ως Εθνικός Ρομαντισμός (National Romanticism) προσδιορίστηκε στην Βιομηχανική Έκθεση της Κοπεγχάγης το 1888. Στις ξύλινες κατασκευές του για την Έκθεση της Κοπεγχάγης, ο αρχιτέκτονας Martin Nyrop (1849-1921) **χρησιμοποίησε τις νέες μεθόδους που η επιστήμη της μηχανικής είχε καταστήσει δυνατές, χωρίς παράλληλα να χάσει την σύνδεσή του με τις παραδοσιακές τεχνικές της ξυλουργικής.**

Όταν αναφέρεται κανείς στην περίοδο 1890-1910, είναι δύσκολος ο διαχωρισμός μεταξύ της Art Nouveau⁴ αρχιτεκτονικής και του αποκαλούμενου ως ρομαντικού εθνικισμού, καθώς τα όρια δεν είναι τόσο ξεκάθαρα στο Βορρά όπως στην υπόλοιπη Ευρώπη. Αυτό ενδεχομένως οφείλεται στο γεγονός ότι τόσο η Art Nouveau όσο και ο ρομαντικός εθνικισμός προέκυψαν από την κοινωνία του Arts & Crafts⁵ στην Αγγλία. Το κίνημα αυτό μας δίνει πλέον τις λέξεις κλειδιά για την νέα Βόρεια Αρχιτεκτονική του 20^{ου} αι., όπως για παράδειγμα τα λόγια του John Ruskin σχετικά με το γοτθικό του βορρά κατά τον Μεσαίωνα. Η φράση “The coarseness of the thought and the roughness of the arm” είναι μία από αυτές που ενέπνευσαν τους Βόρειους αρχιτέκτονες.

Πέντε χρόνια μετά την Έκθεση της Κοπεγχάγης, η Έκθεση της Κολούμπια στο Σικάγο το 1893, επηρέασε σημαντικά την αρχιτεκτονική εξέλιξη των Σκανδιναβών. Οι νέοι αρχιτέκτονες ήρθαν για πρώτη φορά σε επαφή με το έργο του H.H. Richardson και του Louis Sullivan. Μεταξύ αυτών ήταν οι Anton Rosen (1859-1928), Ferdinand Boberg (1860-1946), Ragnar Østberg (1866-1945) και Gustaf Wickman (1858-1916). Μερικοί από αυτούς παρέμειναν στις Η.Π.Α. Ενώ άλλοι επέστρεψαν πίσω στην Ευρώπη φέρνοντας μαζί τους νέες ιδέες.

Ο Ferdinand Boberg συνεργάστηκε για ένα χρονικό διάστημα με τον Adler και τον Sullivan και η επιρροή του H. H. Richardson στον πυροσβεστικό σταθμό του Boberg στο Gavle (1892) είναι ιδιαίτερα εμφανής στον διάκοσμό του. Με την ισχυρή μάζα Romanesque τοιχοποιίας, αποτελεί ένα από τα χαρακτηριστικότερα κτίρια της περιόδου. Μικρή συγγένεια παρατηρούμε και μεταξύ του πυροσβεστικού σταθμού με το Market Hall (Saluhall) του Clason στο Østermalm (1888). Πρόκειται για ένα στενό ορθογωνικό κάδρο από κόκκινο τούβλο που περικλείει ένα εύθραυστο στέγαστρο από χάλυβα και γυαλί. Η όψη του κτιρίου εμφανίζει ξεκάθαρα χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής του Richardson ενώ η χρήση του κόκκινου τούβλου είναι ασυνήθιστη για την αρχιτεκτονική της Σουηδίας εκείνη την περίοδο.

4. Foss, Ole, και Simonsen, Thorkild, «Scandinavian Architecture from 1888», *PROCESS: A Perspective of Modern Scandinavian Architecture*, Tokyo, 1977, τχ. 01, σελ. 14

5. Foss, Ole, και Simonsen, Thorkild, «Scandinavian Architecture from 1888», *PROCESS: A Perspective of Modern Scandinavian Architecture*, Tokyo, 1977, τχ. 01, σελ. 14



Εικ. 1 Market Hall (Saluhall) του Clason στο Østermalm (1888).

Εικ. 2 Πυροσβεστικός Σταθμός του
Boberg στο Gavle (1892)



6. Ο Καραλιανισμός ήταν ένα πολιτισμικό φαινόμενο του 19ου αιώνα στο Μεγάλο Δουκάτο της Φινλανδίας και αφορούσε συγγραφείς, ζωγράφους, ποιητές και γλύπτες. Από τη δημοσίευση του φινλανδικού εθνικού έπους Καλεβάλα το 1835, που συντάχθηκε από την Καραλιανή λαϊκή παράδοση, οι πολιτισμικοί κύκλοι στη Φινλανδία ανέπτυξαν έντονο ενδιαφέρον για την κληρονομιά και το τοπίο της Καραλίας. Στα τέλη του 19ου αιώνα, ο καραλιανισμός είχε γίνει σημαντική τάση για πολλά έργα τέχνης και λογοτεχνίας στη Φινλανδία. Στο κίνημα, η Καραλία θεωρήθηκε ως ένα καταφύγιο για την ουσία της «Φινλανδίας» που είχε διατηρήσει την αυθεντικότητά της εδώ και αιώνες.

7. Harle, Vilho, The Enemy with a Thousand Faces: The Tradition of the Other in Western Political Thought and History, Praeger, Η.Π.Α., 2000, σελ 174

Ο ζωγράφος Akseli Gallen-Kallela και ο συνθέτης Jean Sibelius είχαν μια πολύπλοκη δημιουργική φιλία που οδήγησε τον καθένα να συμβάλλει στο έργο του άλλου με το μέσο επιλογής του. Και οι δύο άνδρες γεννήθηκαν από σουηδοφώνες άρχουσες τάξεις της εποχής και συμμετείχαν σε μεγαλύτερα ρεύματα, υιοθετώντας τη φινλανδική γλώσσα και κάνοντας μια σκόπιμη στροφή προς το τοπίο ως μορφή έμπνευσης που θεωρούσαν απαλλαγμένο από το στίγμα ξένων επιρροών καθώς την περίοδο εκείνη η Φινλανδία βρισκόταν υπό το ρώσικο καθεστώς.

Το 1891, ο Sibelius ήρθε για πρώτη φορά σε επαφή με την πολιτιστική εθνικιστική ομάδα Nuori Suomi (Νέοι Φινλανδοί), της οποίας ο Gallen-Kallela ήταν ιδρυτικό μέλος. Το 1892 ως βασικοί συμμετέχοντες σε μια μικρότερη ομάδα νεαρών καλλιτεχνών-διανοουμένων, που ονομάστηκε «το Συμπόσιο», ο Gallen-Kallela και ο Sibelius αντάλλαξαν ιδέες για την τέχνη, τη μουσική και τη φύση που διαμορφώσαν το έργο τους.

Κατά τη διάρκεια του Φινλανδικού ξεσηκωμού στα τέλη του 19ου αιώνα οι εθνικοί ρομαντικοί προώθησαν ένα δεύτερο κύμα Καραλιανισμού.⁶ Σύμφωνα με τα λεγόμενά τους, όλοι οι Φινλανδοί όφειλαν να πραγματοποιήσουν ένα οδοιπορικό στην «Καραλία πέρα από τα σύνορα» καθώς εθεωρείτο πως η πραγματική φινλανδικότητα βρισκόταν ακριβώς εκεί.⁷ Ως άμεσο αποτέλεσμα αυτού, το τρίτο κύμα Καραλιανισμού πήρε πολιτικό χαρακτήρα. Το πολιτικό αυτό κύμα, συνδέθηκε άμεσα με την εκστρατεία των Φινλανδών ενάντια στη Ρωσσοποίηση στα τέλη του 19ου αιώνα και τις αρχές του 20ου. Με αφορμή το κίνημα αυτό, ο Sibelius συνέθεσε το κομμάτι του Karelia Suite, που περιλάμβανε έναν από τους εθνικούς ύμνους της Φινλανδίας (the Finlandia).

Ο Gallen-Kallela έκανε την εικονογράφηση του φινλανδικού έπους Kalevala, μετατρέποντας το έργο αυτό σε υψηλής εθνικής σημασίας για τους Φινλανδούς. Καλλιτέχνες πολλών πεδίων έδειξαν ενδιαφέρον και εμπνεύστηκαν από τους θρύλους της Καραλίας, όπως ο ποιητής Eino Leino και ο αρχιτέκτονας Eliel Saarinen.

Η εθνική αυτή αφύπνιση, οδήγησε σε μια αυξημένη συνεργασία μεταξύ της αναδυόμενης τότε βιομηχανίας και των καλλιτεχνών (αρχιτέκτονες, ζωγράφοι). Η αρχή του αιώνα είδε την ανέγερση πληθώρας εμπορικών και δημόσιων κτιρίων, ενώ η επιτυχία του Finnish Pavillion (1900), εμπνευσμένου από την Art Nouveau, σήμανε την αναγνώριση των Gesellius, Saaringen και Lindgren στη Φινλανδία.

Το Εθνικό Μουσείο της Φινλανδίας στο Ελσίνκι, ένα έργο που διήρκεσε από το 1901 έως το 1910, επιδικνύει μια εμφανή σταδιακή τιθάσευση της έντονης αφηγηματικότητας των Gesellius, Saaringen και Lindgren, και πλέον έρχεται να καλύψει την βαθύτερη ανάγκη για επαναδιατύπωση μιας νέας φινλανδικής ταυτότητας στο πρόσωπο ενός εθνικού μνημείου. Το μουσείο αυτό, προοριζόταν να στεγάσει ιστορικά και εθνογραφικά ευρήματα. Το υλικό που χρησιμοποιήθηκε, ήταν ο ακατέργαστος γρανίτης, που εθεωρείτο εξαιρετικά «εθνικό» υλικό. Παρά το γεγονός ότι επρόκειτο για ένα δημόσιας χρήσης κτίριο, παρέπεμπε περισσότερο σε εκκλησία. Μέσω της μορφολογικής του απλότητας αλλά και της υλικής του τραχύτητας, το μουσείο ανακαλεί μια προ-χριστιανική περίοδο της φινλανδικής ιστορίας. Εσωτερικά, δημιουργήθηκαν τοιχογραφίες

από παραστάσεις του έπους της Kalevala, και, εξωτερικά, ως προσθήκη, δημιουργήθηκε ένα υπαίθριο μουσείο με παραστάσεις της αγροτικής ζωής του μεσαίωνα, πριν ακόμα καταληφθεί η χώρα από τη Σουηδία και αργότερα από τη Ρωσική Αυτοκρατορία.

Ο εθνικός ρομαντισμός επεκτάθηκε ως κίνημα στις καλές και τις εφαρμοσμένες τέχνες, την αρχιτεκτονική, τη μουσική, τη λογοτεχνία και τη φιλοσοφία, και έλαβε χώρα στη Γερμανία, τη Δανία, τη Σουηδία, τη Νορβηγία και τη Φινλανδία, από το 1885 έως και το 1920. Ήταν μια περίοδος με ενισχυμένο το εθνικό φρόνημα, συνεπώς οι αρχιτέκτονες αποκρίθηκαν στην τάση αυτή, καταφεύγοντας για έμπνευση στον πρώιμο μεσαίωνα ή ακόμα και στους προϊστορικούς χρόνους, προκειμένου να δημιουργήσουν νέα είδη κτιρίων που προορίζονται για νέες χρήσεις και νέο κοινό.

Ο Ρομαντισμός στις αρχές του 19ου αι. στη λογοτεχνία και τη φιλοσοφία, μαζί με τις εξελίξεις στον ακαδημαϊκό τομέα της ιστορίας στα μέσα του αιώνα σε σχέση με τη συντήρηση και αποκατάσταση των μεσαιωνικών κτιρίων, των κτιρίων Rundbogenstil και στις βίβλες του Norse Revival, ενέπνευσαν τους αρχιτέκτονες του εθνικού ρομαντισμού τόσο στη Γερμανία όσο και στα σκανδιναβικά κράτη.

Καθώς η Μοντέρνα αρχιτεκτονική- το Διεθνές στύλ ή Neues Bauen (Γερμανία) ή Φονξιοναλισμός (Σκανδιναβία) είχε τις ρίζες της και τη μεγαλύτερη επιτυχία της στη Γερμανία και τη Σκανδιναβία, οφείλουμε να εξετάσουμε τα σημεία σύνδεσης μεταξύ μοντερνισμού και εθνικού ρομαντισμού. Οι πρωτομάστορες του φονξιοναλισμού υπήξαν μαθητές των σημαντικότερων αρχιτεκτόνων του εθνικού ρομαντισμού, όπως των Eliel Saarinen, Armas Lindgren, Ragnar Östberg, Lars Sonck, Martin Nyrop, Carl Westman, Lars Israel Wahlman, Torben Grut, και Henrik Bull. Παρότι οι μεταπολεμικοί μοντερνιστές απέρριψαν τις ξεκάθαρες εθνικές και ιστορικές αναφορές των μεντόρων τους, απέσπασαν πολλά στοιχεία από τα αισθητικά, ιδεολογικά και πολιτικά ιδεώδη της προηγούμενης γενιάς.

Ο όρος εθνικός ρομαντισμός (National Romanticism) υιοθετήθηκε από τον Johnny Roosval και άλλους Σουηδούς ακαδημαϊκούς κατά τα 1920 για να υπογραμμίσουν το στοιχείο του φανταστικού στα έργα των Östberg, Grut, Westman, και Wahlman.⁸ Ο Roosval δίνει έμφαση στο γεγονός πως η αρχιτεκτονική τους αναφερόταν σε ένα μεγάλο μέρος της σε ένα πλασματικό εθνικό παρελθόν. Δεν υπάρχουν υπαινιγμοί από μέρους του για την ύπαρξη οποιασδήποτε σύνδεσης μεταξύ των αρχιτεκτόνων του τέλους του 19^{ου} αι. και του λογοτεχνικού και φιλοσοφικού κινήματος των αρχών του αιώνα που ονομάζουμε "Ρομαντισμό". Ωστόσο, μεταγενέστεροι συγγραφείς υπογραμμίζουν την μακροχρόνια επιρροή του Ρομαντισμού. Ιστορικοί της λογοτεχνίας όπως ο νορβηγός Oscar Fjalnes μιλούν για ένα συνεχές καλλιτεχνικό κίνημα, εθνικό και "ρομαντικό", τόσο σε κυριολεκτική όσο και σε φιλοσοφική έννοια, που ξεκίνησε από τις αρχές του 19^{ου} αι. και

8. Roosval, Johnny, *Swedish Art: The Kahn Lectures for 1929*, Princeton University Press, 1932



Εικ. 3,4,5 Gesellius, Lindgren and Saarinen, Finnish Pavilion, Paris World Fair, 1900.

προχώρησε με κάποιες αλλαγές μέχρι και τις αρχές του 20^{ου} αι.

Προς αποφυγή παρεξηγήσεων, σύγχρονοι ιστορικοί τέχνης άρχισαν να αποκαλούν το κίνημα “νέο ρομαντισμό” ή “νεορομαντισμό”. Οι όροι αυτοί όμως, καθότι παραβλέπουν την εθνική πλευρά της τέχνης και της αρχιτεκτονικής της περιόδου 1885-1920, δεν υιοθετήθηκαν από τους Σκανδιναβούς ιστορικούς αρχιτεκτονικής και εφαρμοσμένων τεχνών. Αντ’ αυτού, οι ιστοριογράφοι της περιόδου 1950-70, χρησιμοποίησαν ευρέως τον αρχικό όρο.

Η αρχιτεκτονική του εθνικού ρομαντισμού περιελάμβανε τόσο μικρής όσο και μεγάλης κλίμακας κατασκευές σε όλη την Σκανδιναβία. Τοπικά ωστόσο, η αναζήτηση για μια νέα εθνική αισθητική ξεκίνησε από μικρής κλίμακας κατασκευές, και πιο συγκεκριμένα από κατοικίες. Η ταυτότητα κάθε χώρας, έβρισκε πρόσωπο στο σπίτι (home) και την πατρίδα (homeland ή fædreland hemland/hjemland/kotimaa). Ετυμολογικά άλλωστε, στα σουηδικά, τα νορβηγικά και τα φινλανδικά, το πρώτο συνθετικό της λέξης, είναι το hem/hjem/koti που μεταφράζεται ως σπίτι. Στα δανικά, η λέξη fædreland (fatherland) είναι πιο κοντά στη δική μας λέξη πατρίδα και συγγενεύει με την λέξη πατέρας. Συνεπώς, μεταξύ των αρχιτεκτόνων του εθνικού ρομαντισμού υπήρχε ενδιαφέρον για το κατοικείν, για τον τόπο και το τοπίο, την ιστορία αλλά και το ιδανικό σπίτι.⁹

Η βόρεια αρχιτεκτονική βρίσκει τις απαρχές της στην απλή ξύλινη κατασκευή της αγροικίας. Όπως και στην υπόλοιπη Ευρώπη, έτσι και στη Σκανδιναβία, οι αρχιτέκτονες που ήθελαν να διαφοροποιηθούν από την Ακαδημία βρήκαν έδαφος για την επανάστασή τους στο σχεδιασμό κατοικιών και στις εφαρμοσμένες τέχνες. Ταυτόχρονα, οι απόψεις σχετικά με την ποιότητα ζωής μεταξύ διανοουμένων άρχισαν να διαφοροποιούνται και τα αναδυόμενα κινήματα σοσιαλιστών την περίοδο εκείνη αναδιαμόρφωσαν την αντιμετώπιση απέναντι στους αστικούς εργαζόμενους.

Οι συνθήκες ζωής στη Σκανδιναβία αρχίζουν να βελτιώνονται ως αποτέλεσμα της αγροτικής παραγωγής σε συνδυασμό με την αυξημένη βιομηχανική και εμπορική ανάπτυξη. Οι αρχιτέκτονες του εθνικού ρομαντισμού, όντας υπέρ της βελτίωσης της ποιότητας ζωής επιχείρησαν να παράσχουν βελτιωμένες εργατικές κατοικίες.

Οι καλλιτέχνες και οι αρχιτέκτονες του εθνικού ρομαντισμού στη Δανία, τη Σουηδία, τη Νορβηγία και τη Φινλανδία αναζήτησαν μια μνημειακή αρχιτεκτονική, κατάλληλη για την εθνική τους παράδοση, και με ισχυρό ρόλο στην καθημερινή ζωή, παρέχοντας νέους χώρους συγκέντρωσης για τον λαό. Παρόλο που τα μοντέλα των νέων, μνημειακών κτιρίων ήταν ανομοιογενή,

9. Lane, Barbara, *National romanticism and modern architecture in germany and the scandinavian countries*, Cambridge University Press, σελ. 3

Εικ. 6 Ο μύθος της Aino, τρίπτυχο, Akseli Gallen Kallela, 1891



ήταν όλα κτισμένα από φυσικά και γηγενή υλικά, και όλα ήταν συνδεδεμένα με το μεσαιωνικό ή προμεσαιωνικό τους παρελθόν. Συγκεκριμένα, στη Σουηδία και τη Δανία, το συνηθέστερο παραδοσιακό υλικό θεωρείτο το τούβλο, ενώ στη Νορβηγία και τη Φινλανδία, ο γρανίτης ή κάποιο παρεμφερές τραχύ πέτρωμα, θεωρείτο ως το πλέον τοπικό. Επίσης, συνήθιζαν να έχουν ασυνήθιστη ογκοπλασία και κάτοψη. Σε μια προσπάθεια δημιουργίας νέων μεθόδων επικοινωνίας, οι ρομαντικοί έδιναν έμφαση στη μνημειακή ζωγραφική και γλυπτική των κτιρίων, κυρίως αναφερόμενοι σε ήρωες της μυθολογίας και στην παραδοσιακή λαϊκή τέχνη. Στο Δημαρχείο της Κοπεγχάγης για παράδειγμα, η θεματολογία του διακόσμου περιελάμβανε θέματα από τη σκανδιναβική μυθολογία, με μωσαϊκά και γλυπτές αναπαραστάσεις της τυπικής χλωρίδας και πανίδας της χώρας. Τα κτίρια αυτά αποτελούσαν τόπους συγκέντρωσης διαφόρων κοινωνικών ομάδων, μέσα στις ταχέως αναπτυσσόμενες πόλεις.

Ταυτόχρονα, τα κοινωνικά ιδεώδη των ρομαντικών συνοδεύονταν από μια δυσπιστία απέναντι σε όλων των ειδών τις εξουσίες, είτε αυτές ήταν ο βασιλιάς, οι ευγενείς ή οι βουλευτές. Η στάση αυτή, ενίσχυσε την απόρριψη του κινήματος για οτιδήποτε νεοκλασικό ή νεομπαρόκ, τα οποία οι αρχιτέκτονες θεωρούσαν πως προέβαλλαν παλαιότερες και πλέον ανεπιθύμητες μορφές εξουσίας. Οι ίδιοι, υπήρξαν ισχυρά διστακτικοί απέναντι στο μοντέλο της μοντέρνας πόλης όταν τους ζητήθηκε να κατασκευάσουν μνημεία ή μικρές κοινότητες μέσα στις ταχέως αναπτυσσόμενες πόλεις του ύστερου 19^{ου} αι., εκείνοι δημιούργησαν κτίρια και συγκροτήματα τα οποία ήταν οπτικά δυσαρμονικά με το αστικό τους περιβάλλον.¹⁰

Οι αρχιτέκτονες του εθνικού ρομαντισμού μοιράζονταν μια Προτεσταντική κληρονομιά, ωστόσο οι ίδιοι δεν είχαν καμία τάση προς τη θρησκεία καθαυτή. Οι νεόδμητες εκκλησίες, όπως η Engelbrekt Church (Wahlman) στη Στοκχόλμη που πήρε το όνομά της από τον Engelbrekt Engelbrektsson¹¹, συχνά έπαιρναν το όνομά τους από εθνικούς ήρωες και επαναστάτες. Από την άλλη, τα δημόσια κτίρια εθνικής σημασίας όπως το Finnish National Museum (Gesellius, Lindgren, Saarinen) συχνά εμφάνιζαν θρησκευτικές αναφορές ή έμοιαζαν με εκκλησίες. Πολλοί αρχιτέκτονες και καλλιτέχνες συχνά υμνούσαν την ίδια την κατοικία ως ναό-παγανιστικής όμως φύσεως. Συνεπώς, ο ρομαντικός εθνικισμός παρόλο που υποβάθμιζε κατά κάποιο τρόπο το συμβατικό Προτεσταντισμό, έδωσε για αντάλλαγμα θρησκευτική υπόσταση σε νέα είδη κτιρίων.

Τα πολιτικά, κοινωνικά και πολιτισμικά ιδεώδη του ρομαντικού εθνικισμού θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως ένα είδος εθνικού σοσιαλισμού με έμφαση στην ισότητα και την ισονομία, όπου ο αρχιτέκτονας ηγείται της προσπάθειας δημιουργίας μιας νέας κοινωνίας και ανθρωπότητας. Αυτή η άποψη για το ρόλο του αρχιτέκτονα υπήρξε υψίστης σημασίας για τον μοντερνισμό τα χρόνια μετά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο. Οι υποστηρικτές του Neues Bauen στη Γερμανία και οι δημιουργοί του Φονξιοναλισμού στη Σκανδιναβία επηρεάστηκαν άμεσα από τις ιδέες του ρομαντικού εθνικισμού σχετικά με τη δημιουργία μιας νέας δομής κοινωνίας και συμμερίζονταν την αντίληψη πως η κατοικία είναι ένα έργο τέχνης και πως η καθημερινότητα οφείλει να "εορτάζεται" και αργότερα θα γίνει δημοφιλές ως hygge.¹²

Η επιθυμία για μια πιο προφανή διαδικασία κατοίκησης, θα πρέπει να ιδωθεί στο πλαίσιο ενός κινήματος προς μια σκανδιναβική ενότητα που θα ερχόταν να παίξει σημαντικό πολιτισμικό ρόλο κατά τη διάρκεια του δεύτερου μισού του 19^{ου} αι. Το 1856 στην Ουψάλα διεξήχθη ένα μεγάλο φοιτητικό συμπόσιο με εκατοντάδες συμμετέχοντες από τα πανεπιστήμια της Χριστιανίας (σήμερα Όσλο), της Κοπεγχάγης, της Λούντ, και της Ουψάλα. Συμμετείχαν επίσης και σημαντικές προσωπικότητες μεταξύ των οποίων και ο Bjørnstjerne Bjørnson¹³, που σύντομα μετά την εκδήλωση, έγραψε το ρομαντικό μυθιστόρημα Synnøve Solbakken. Στο συμπόσιο καθιερώθηκε η κοινή "νορδική" προέλευση των Σκανδιναβών και εκδηλώθηκε η ανάγκη για κάποιου είδους επισημοποίηση.¹⁴ Συνεπώς η ανάγκη για μια εθνική ταυτότητα άνοιξε σε ένα κίνημα που

10. Lane, Barbara, *National romanticism and modern architecture in germany and the scandinavian countries*, Cambridge University Press, σελ. 7

11. Engelbrekt Engelbrektsson: Εθνικός ήρωας της Σουηδίας που υποκίνησε την επανάσταση έναντι της Kalmar Union, που συνένωσε τα βασίλεια της Δανίας, της Σουηδίας/Φινλανδίας και Νορβηγίας, υπό το καθεστώς ενός μόνο μονάρχη.

12. Hygge: μια δανική και νορβηγική λέξη που περιγράφει μια διάθεση άνεσης, με αισθήματα ευεξίας και ικανοποίησης από τις μικρές καθημερινές χαρές. Το hygge έχει λίγο πολύ ίδια σημασία στα Δανικά και τα Νορβηγικά, αλλά η έννοια είναι πιο κεντρική στη Δανία από ό, τι στη Νορβηγία. Η έμφαση στο hygge ως βασικό μέρος του δανικού πολιτισμού είναι ένα πρόσφατο φαινόμενο, που χρονολογείται στα τέλη του 20ού αιώνα

13. Νορβηγός συγγραφέας, βραβευμένος με Νόμπελ λογοτεχνίας, που μαζί με τους Χένρικ Ίψεν, Γιόνας Λη και Αλεξάντερ Κιέλαντ συγκαταλέγονται στους «Τέσσερις Μεγάλους» (De Fire Store) Νορβηγούς συγγραφείς. Ο ίδιος, έχει γράψει τον εθνικό ύμνο της Νορβηγίας «Ja, vi elsker dette landet».

14. Norberg-Schulz, Christian, *Nightlands: Nordic Building*, The MIT Press, 1996, σελ 127

Εικ. 7 Finnish National Museum
(Gesellius, Lindgren, Saarinen)



ονομάστηκε Σκανδιναβισμός (Scandinavism) .

Η έμπνευση για μια πιο ξεκάθαρη σκανδιναβική αρχιτεκτονική εντοπίστηκε τελικά στην παλαιότερη ξύλινη νορβηγική αρχιτεκτονική, και συγκεκριμένα στις εκκλησίες stave. Στη Διεθνή Έκθεση των Παρισίων το 1867, η Σουηδία και η Νορβηγία συμμετείχαν με ένα pavillion που έμοιαζε με εκκλησία stave, ενώ στην

αντίστοιχη Έκθεση του 1878, η Νορβηγία συμμετείχε με pavillion σε μορφή stabbur- μια ξύλινη υπερυψωμένη καλύβα από κορμούς δέντρων που παραδοσιακά χρησιμοποιούνταν ως αποθήκη τροφίμων. Τις ρίζες του στην παραδοσιακή νορβηγική αρχιτεκτονική είχε και το dragestil (dragon style), που πήρε το όνομά του από τις δρακοκεφαλές που κοσμούσαν τα αετώματα των εκκλησιών stave. Ο αρχιτέκτονας Hans Jacob Sparre γράφει το 1901: «*Ήταν σαν η παραδοσιακή ξύλι-*

Εικ. 8 St. Olaf στο Balestrand (1897)



νη αρχιτεκτονική της Νορβηγίας να έχει αναπτυχθεί από τη φύση μας και το τοπίο, τα βουνά και τα δάση μας... ήταν μια αρχιτεκτονική παράδοση, που προέρχεται από τις δικές μας ρίζες».¹⁵

Στη Σουηδία, εμφανίστηκε ένα πρώιμο Nordic (fornnordisk) στυλ ήδη από τα 1870 και παρά την καταδεκτική στάση των Σουηδών απέναντι στη συγγενική νορβηγική παράδοση, οι επιρροές τους ήταν εμφανείς.

Νορβηγία

Στη Νορβηγία, ο κύριος υπέρμαχος του dragestil ήταν ο Holm Munthe, ο οποίος ανέπτυξε το συγκεκριμένο λεξιλόγιο σε πολλά κτίρια. Δυστυχώς, τα περισσότερα από τα έργα του καταστράφηκαν από πυρκαγιά. Ένα από τα χαρακτηριστικότερα έργα του Munthe, το εστιατόριο Frognerseteren στο Όσλο (1890) διασώζεται. Η κορύφωση του dragestil ήρθε με το έργο του Henrik Bull, ο οποίος το αναβάθμισε με art nouveau επιρροές, όπως στην τραπεζαρία της Διεθνούς Έκθεσης των Παρισίων του 1900, που σήμερα έχει εγκατασταθεί στο Νορβηγικό Μουσείο Ιστορίας και Πολιτισμού, στο Όσλο. Πολύ κοντά, βρίσκεται και το ξενοδοχειακό συγκρότημα Holmenkollen Park (1896) του αρχιτέκτονα Balthasar Lange και η εξοχική φάρμα Royal Lodge (1911) του Kristian Hjalmar Biong. Άλλα παραδείγματα κτιρίων νορβηγικού dragestil περιλαμβάνουν τις εκκλησίες του St. Olaf στο Balestrand (1897) και την Vår Frue στο Porsgrunn (1899) από τον αρχιτέκτονα Haldor Larsen Børve, καθώς και τις Buksnes (1905) στο Vestnågøy, Veøy (1907) στο Sjølnes και Holm (1907) στο Rauma σχεδιασμένες από τον Karl Norum. Ο αρχιτέκτονας Haldor Larsen Børve, σχεδίασε το ξενοδοχείο Dalen στο Telemark (1894), ένα από τα μεγαλύτερα ξύλινα κτίρια της Νορβηγίας.

Ταυτόχρονα όμως, ξεκίνησε μια διαδικασία διαφοροποίησης των κοινών σκανδιναβικών γνωρισμάτων σε ξεχωριστά εθνικά στυλ. Με τη χειραφέτηση της Νορβηγίας από τη Σουηδία το 1905, άνοιξε η επιθυμία για μια πιο γνήσια Νορβηγική αρχιτεκτονική δημοσίων κτιρίων που πλέον θα ξέφευγε από τον μέχρι τότε επικρατούντα ιστορικισμό. Αποτέλεσμα αυτού, ήταν και τρία από τα κτίρια του Henrik Bull - το Εθνικό Θέατρο του Bergen (1899), το Ιστορικό Μουσείο στο Όσλο (1902) και το Government Building (1906) τα οποία αποτελούσαν μια σύνθεση Art Nouveau στοιχείων με παραδοσιακά νορβηγικά μοτίβα.¹⁶

Άλλα σημαντικά δημόσια κτίρια της εποχής περιλαμβάνουν τον Σιδηροδρομικό Σταθμό του Bergen (1913) από τον Jens Zetlitz Monrad Kielland, τη Δημόσια Βιβλιοθήκη του Bergen (1906) του Olav Nordhagen, και το κτίριο της Τράπεζας Trondheim (1907) του Johan Osness. Η εκκλησία Vålerenga (1902) στο Όσλο, από τους Heinrich Jürgensen και Holgar Sinding-Larsen είναι αξιοσημείωτη λόγω της ισχυρά ασύμμετρης τοποθέτησης του καμπαναριού.

Η Ρομανική αρχιτεκτονική καθώς και το έργο του αμερικανού αρχιτέκτονα H.H. Richardson, επηρέασαν σημαντικά τον Bredo Greve κατά τον σχεδιασμό του Νορβηγικού Ινστιτούτου Τεχνολογίας στο Trondheim (1910).

15. Sparre, Hans Jacob, Norwegian Architecture, Its Present Position and Future Prospects, lecture in Kristiania, 1901, published in Teknisk Ugeblad, 45 (1902)

16. Norberg-Schulz, Christian, Nigthlands: Nordic Building, The MIT Press, 1996, σελ 129



Εικ. 9 Norwegian Institute of technology (1910), Bredo Greve



Εικ. 10 Bergen Railway Station (1913),
Jens Zetlitz Monrad Kielland

Την περίοδο αυτή ξεκινά και η ανέγερση του Δημαρχείου του Όσλο (Oslo Rådhus) μετά από διαγωνισμό με νικητήρια συμμετοχή εκείνη των Arnstein Arneberg και Magnus Poulsson το 1918 - η οποία ήταν ξεκάθαρα εμπνευσμένη από το σχέδιο του Ragnar Östberg για το Δημαρχείο της Στοκχόλμης. Λόγω οικονομικών και πολιτικών ζητημάτων, το κτίριο πέρασε από δύο περιόδους επανασχεδιασμού, και το τελικό σχέδιο παρουσιάστηκε το 1931 έχοντας υποστεί σημαντικές αλλαγές με πολλά Jugendsil στοιχεία. Μέχρι τα εγκαίνια του το 1950, η τεχνοτροπία που είχε εφαρμοστεί στο κτίριο δεν ήταν πλέον δημοφιλής και το τούβλο της όψης ερχόταν σε έντονη αντίθεση με τα τότε δημοφιλή υλικά (μέταλλο, γυαλί).

Το 1904, μια πυρκαγιά που ξέσπασε στη νορβηγική πόλη Ålesund κατέστρεψε ολοσχερώς το κέντρο της. Ως αποτέλεσμα, από το 1904 μέχρι το 1907, τριάντα Νορβηγοί αρχιτέκτονες κλήθηκαν να την επανασχεδιάσουν, καθιστώντας την μια από τις πόλεις με την μεγαλύτερη σχεδιαστική συνοχή στον κόσμο. Σήμερα το Ålesund αποτελεί μέρος του δικτύου Réseau Art Nouveau (RAAN) που θεσπίστηκε το 1999 για τη μελέτη, την προστασία και την ανάπτυξη της Art Nouveau κληρονομιάς.

Σουηδία

Μετά το 1900, πολλοί εκ των σημαντικότερων Σουηδών αρχιτεκτόνων αναζήτησαν την ανάπτυξη ενός πιο αυθεντικού εθνικού στυλ. Η ουσία του σουηδικού ρομαντικού εθνικισμού αποδίδεται άψογα στις εκκλησίες των οποίων τα κοινά χαρακτηριστικά περιλαμβάνουν την κατασκευή από τούβλο, έντονη ογκοπλασία, ψηλά καμπαναριά, αετώματα και γείσα, που αναφέρονται στα μεσαιωνικά κτίρια της ιστορικής συνοικίας Gamla Stan της Στοκχόλμης. Η εκκλησία Engelbrekt (Engelbrektskyrkan, 1914) του Lars Israel Wahlman ορθώνεται δραματικά από ένα βραχύδες ύψωμα, το οποίο αφέθηκε ως επί το πλείστον ανέπαφο, σύμφωνα με τα πολεοδομικά ιδανικά της εποχής, δίνοντάς της μια φυσικά υπερυψωμένη θέση στην πόλη.¹⁷ Διατηρήθηκε επίσης και το ανάγλυφο του λοφίσκου που δημιουργεί ένα δίκτυο απο ανισοϋψείς αναβαθμίδες γύρω από την εκκλησία.¹⁸ Τόσο το εξωτερικό της εκκλησίας, όσο και το εσωτερικό αλλά και το καμπαναριό είναι διακοσμημένα με πλήθος περίπλοκων μοτίβων. Σύμφωνα με τον Wahlman,

17. <https://www.svenskakyrkan.se/Sve/Bin%c3%a4rfler/Filer/E50049BA-972B-4A9D-A59F-668F03DBE0E0.pdf>

18. Norberg-Schulz, Christian, *Nighlands: Nordic Building*, The MIT Press, 1996, σελ 129



η ίδια η εκκλησία επιδιώκει στην εκπλήρωση ενός σκανδιναβικού οράματος στην επί του όρους Ομιλία (Sermon on the Mount).¹⁹

Το Biologiska museet, στο Djurgården της Στοκχόλμης, σχεδιασμένο το 1893 από τον Agi Lindegren, έχει έντονες αναφορές από τις μεσαιωνικές νορβηγικές εκκλησίες stave, σε μια μορφή που μοιάζει με stabbur, με κεκλιμένη δίρριχτη στέγη σαν μια καλύβα μέσα στο δάσος.

Εκτός Στοκχόλμης, στο Göteborg, έχουμε ακόμα ένα παράδειγμα εκκλησίας σκανδιναβικής ερμηνείας, την εκκλησία Masthugg, από τον Sigfrid Ericson. Όπως και στην Engelbrek, έτσι και εδώ

η εκκλησία τοποθετείται πάνω σε ύψωμα και η ογκοπλασία της είναι εξίσου δυναμική. Ωστόσο, στο συγκεκριμένο παράδειγμα, οι φόρμες είναι απλούστερες και το καμπαναριό είναι περισσότερο προς το παραδοσιακό. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει το ξύλινο σπηλαιώδες εσωτερικό του ναού, προσδίδοντας ένα κάπως πρωτόγονο χαρακτήρα, κατατάσσοντάς την ανάμεσα στις νεότερες ερμηνείες του σκανδιναβικού ιερού. Ο έντονα σουηδικός χαρακτήρας της εκκλησίας Masthugg αποδεικνύει ότι η εθνική αρχιτεκτονική της Σουηδίας είχε φτάσει σε μια νέα φάση, της οποίας σημαντικοί εκπρόσωποι θα ήταν ο Carl Westman και ο Ragnar Östberg.

Το σημαντικότερο έργο του Westman, υπήρξε το κτίριο των δικαστηρίων της Στοκχόλμης (Stocoholm Court House, 1909-15) το οποίο βασίστηκε στο κάστρο Vadstena. Η όψη του εκτείνεται εκατέρωθεν ενός ισχυρού πύργου που βρίσκεται στο κέντρο. Το συγκεκριμένο κτίριο θεωρείται μέχρι και σήμερα εθνικό μνημείο.



Το κτίριο του Westman, ωστόσο, επισκιάστηκε από το κτίριο του Δημαρχείου της Στοκχόλμης (Stockholms Stadshus) του Ragnar Östberg (1907-23). Κτισμένο στο νοτιοανατολικό άκρο του νησιού Kungsholmen, ακριβώς απέναντι από την παλιά πόλη (Gamla Stan), και φανερά εμπνευσμένο από τα ανάκτορα της Ιταλικής Αναγέννησης, έχει δύο ανοιχτούς εσωτερικούς χώρους (piazzas)

Εικ. 11 Ragnar Östberg για το Δημαρχείο της Στοκχόλμης

19. Στον Χριστιανισμό η επί του όρους Ομιλία του Χριστού χαρακτηρίζεται συνήθως ως καταστατικός χάρτης της χριστιανικής ηθικής. Αυτό σημαίνει ότι η ακρίβεια και η γνησιότητα της χριστιανικής ηθικής πρέπει να κρίνονται και να ανακρίνονται πάντοτε με βάση την επί του όρους Ομιλία.

Εικ. 12 Engelbrektskyrkan, (1914) του Lars Israel Wahlman

—το Borgargården και την Μπλε αίθουσα (Blå hallen), το Δημαρχείο κατασκευάστηκε ώστε να χρησιμοποιηθεί από το πολιτικό και διοικητικό προσωπικό της Στοκχόλμης και εξακολουθεί να χρησιμοποιείται κατά τον ίδιο τρόπο έως και σήμερα. Στη ΝΑ γωνία του κτιρίου, δεσπόζει πύργος 106 μέτρων, που βλέπει στο Riddarfjärden της λίμνης Mälaren.

Η γενικότερη μορφολογία του Δημαρχείου ενέπνευσε ένα μοτίβο κατασκευής, που βασίζεται στην αντιπαράθεση της αστικής αρχιτεκτονικής του υγρού στοιχείου, και πλέον αποτελεί αναπόσπαστο χαρακτηριστικό του αστικού τοπίου της Στοκχόλμης.

Εικ. 13 Biologiska museet (1893), Agi Lindegren



Εικ. 14 Københavns Rådhus, Martin Nyrop



Δανία

Η αρχιτεκτονική στη Δανία μετά τα 1900 απομακρύνθηκε από τον επικρατούντα κλασικισμό και τον ιστορικισμό και αυτή η περίοδος χαρακτηρίζεται από την τάση για εκδήλωση της εθνικής ταυτότητας.²⁰ Η κατασκευαστική παράδοση της χώρας περιλαμβάνει κατασκευές half-timbered, εκτεταμένη χρήση τούβλου με πέτρινες λεπτομέρειες (όπως στον καθεδρικό ναό του Roskilde), και στέγες με κλιμακωτά αετώματα.²¹

Σημαντικός εκπρόσωπος αυτού του εθνικού εγχειρήματος στη Δανία, υπήρξε ο Martin Nyrop, ο οποίος το 1880 βραβεύτηκε για τη συμμετοχή του στο διαγωνισμό για το νέο Δημαρχείο της Κοπεγχάγης (Københavns Rådhus). Τα πρώτα σχέδια του Nyrop μας δίνουν μια σημαντική εικόνα για την μέθοδο που ακολούθησε.²²

Αρχικά, σχεδίασε μια απλοποιημένη κάτοψη, δύο τομές και δύο λεπτομερείς όψεις, ένα προοπτικό, και ένα εξαιρετικά λεπτομερές παράθυρο, επιδεικνύοντας πως η δημιουργία αρχιτεκτονικής συνιστάται από τη συνεχή εναλλαγή μεταξύ του συνόλου και των λεπτομερειών. Κύριος σκοπός, ήταν ένα κτίριο ταυτόχρονα μνημειακό αλλά και καθημερινό, προσιτό αλλά και τυπικό. Από αυτή την άποψη, εκπληρώνει το σκοπό του ως ένα ισχυρό σύνολο από εγχώρια υλικά.

Από τα πιο χαρακτηριστικά κτίρια της πλατείας του Δημαρχείου, αποτελούν και το Palace Hotel (1910) του αρχιτέκτονα Anton Rosen και το Hotel Bristol (1902) του Vilhelm Fischer. Αυτό το αρχιτεκτονικό τρίπτυχο, με τους μεγαλοπρεπείς πύργους και τις παραστατικές όψεις από κόκκινο τούβλο, συνθέτει έναν ενδιαφέροντα συνδυασμό εθνικής ρομαντικής αρχιτεκτονικής. Ο Rosen επίσης σχεδίασε και το κτίριο Løvenborg (1906), με art nouveau επιρροές, και το εμπορικό κτίριο στην οδό Vesterbrogade 40 (1909), και τα δύο στην Κοπεγχάγη.

Σημαντικά έργα αυτής της περιόδου στην Κοπεγχάγη περιλαμβάνουν το ξενοδοχείο Bethel (1906) και την εκκλησία St. Timothy (1911) του Jens Christian Kofoed, και τα δύο κτισμένα με τούβλο, η ρομανικού τύπου εκκλησία Church of the Deaf (Døves Kirke, 1904) και η εκκλησία Sankt Augustins Kirke (1914) του Emil Jørgensen, ο πύργος νερού Taastrup (1908) του Andreas Fussing, και τα δύο διαδοχικά συγκροτήματα κατοικιών στην οδό 37-39 και 41-43 Vodroffsvej (1909) των Ulrik Plesner και Aage Langeland-Mathiesen.

Στη βόρεια Δανία, βρίσκονται τα Customs House (1898), Theatre (1900) and St Johannes Church (1905) του αρχιτέκτονα Hack Kampmann, όλα στο Aarhus και το Ταχυδρομείο (1910) στο Aalborg. Όλα τα παραπάνω είναι κτισμένα από τούβλο με διακοσμητικές λεπτομέρειες από πέτρα και πλακάκια και εμφανίζουν πλήθος αναφορών στη μεσαιωνική αρχιτεκτονική. Ο Heinrich Wenck, επικεφαλής αρχιτέκτονας του Κρατικού Σιδηρόδρομου της Δανίας, σχεδίασε περισσότερους από 150 σταθμούς, που συμπεριλαμβάνουν τον Κεντρικό Σταθμό της Κοπεγχάγης (1911) και τον Σταθμό Esbjerg (1904), καθώς και άλλους μικρότερους στην περιφέρεια. Στο σύνολό τους, οι μικρότεροι επαρχιακοί σταθμοί εμφανίζουν αναφορές στις παραδοσιακές half-timbered κατασκευές της ιστορίας της Δανίας.

Εκ των σημαντικότερων έργων της εποχής στη Δανία, αποτελεί η εκκλησία Grundtvig Church (1914) σε συνδυασμό με τα παραπλεύρως οικιστικά συγκροτήματα του αρχιτέκτονα Peter Vilhelm Jensen Klint. Πρόκειται για μια σύνθεση στοιχείων γεωμετρικής ογκοπλασίας εξπρεσιονισμού και της καθετότητας της γοτθικής αρχιτεκτονικής. Κατά τον σχεδιασμό της εκκλησίας, ο Klint μελέτησε πλήθος επαρχιακών εκκλησιών, ιδιαίτερα εκείνες στο νησί Zealand με τα κλιμακωτά αετώματα. Το έργο ολοκληρώθηκε το 1940. Η κατασκευαστική παράδοση της Δανίας είναι εμφανής πάνω στο κτίριο-τόσο η χωρική οργάνωση όσο και η ογκοπλασία έχουν βασιστεί πάνω στην επαναληπτική γεωμετρία που χαρακτηρίζει την αρχιτεκτονική της Δανίας από το μεσαίωνα. Ωστόσο, δεν υπάρχει καμία αίσθηση μιμητισμού, καθώς ο Klint έχει στην

20. Norberg-Schulz, *Christian, Nighthlands: Nordic Building*, The MIT Press, 1996, σελ 132

21. stepped gable: στέγες που οι άκρες στις όψεις τους θυμίζουν σκαλοπάτια

22. Miller, William, *Nordic Modernism: Scandinavian Architecture 1890-2017*, Crowood Press, Marlborough, 2017, σελ. 58

23. Norberg-Schulz, Christian,
Nighthlands: Nordic Building, The MIT
Press, 1996, σελ 135

προκειμένη συλλάβει την ουσία της παράδοσης, όχι αφαιρετικά, αλλά μέσω της λεπτομέρειας, δημιουργώντας έτσι μια αέναη παρουσία, ενώ ταυτόχρονα το τούβλο αποτελεί το συνδετικό τους κρίκο. Η εκκλησία Grundtvig ενσαρκώνει επακριβώς το ρητό του Mies van der Rohe πως “η αρχιτεκτονική αρχίζει όταν κάποιος βάλει δύο τούβλα προσεκτικά το ένα πάνω στο άλλο”.²³ Η συγκεκριμένη εκκλησία υπήρξε σημαντική έμπνευση και για τον Ναό του Χάλγκριμκουρ (Hallgrímskirkja, 1940), στο Ρέικιαβικ.

Εικ. 15 Grundvig Church (1914) Peter
Vilhelm Jensen Klint.



Εικ. 16 Hallgrímskirkja, 1940
Reykjavik



Φινλανδία

Παραδόξως, η αναζήτηση εθνικής ταυτότητας υπήρξε αρκετά γόνιμη στη Φινλανδία, όπου ο Εθνικός Ρομαντισμός συνδέθηκε άρρηκτα με την ανάπτυξη του φινλανδικού εθνικισμού, την πολιτιστική ευαισθητοποίηση και την αναζήτηση πολιτικής ανεξαρτησίας.

Ενώ η κατασκευαστική παράδοση της Φινλανδίας ήταν λιγότερο σαφής και ευδιάκριτη από εκείνη των γειτόνων της, το νεοσύστατο κράτος κατείχε μια εθνική πηγή καλλιτεχνικής έμπνευσης, το έπος Kalevala. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, το έπος Kalevala αποτελεί από μόνο του ένα μικρόκοσμο μυθολογίας και κοσμολογίας, που περιγράφει με μεγάλη ευστοχία το χαρακτήρα της Φινλανδικής εξοχής και του λαού, με ποιητικό τρόπο. Όταν παρέστη η ανάγκη για τους Φινλανδούς να εκφράσουν τις ρίζες και την ιστορία του πολιτισμού τους, εκείνοι βρήκαν την καλλιτεχνική τους έμπνευση στο έπος.

Τα πρώτα έργα που σηματοδοτούν μια εθνική Φινλανδική αρχιτεκτονική, χρονολογούνται από το 1980. Πρόδρομος αυτών ήταν η παραδοσιακή ξύλινη αρχιτεκτονική και συνεπώς η μεγάλη ξύλινη κατοικία (Kalela) που σχεδίαζε ο ζωγράφος Akseli Gallen-Kallela στο Ruovesi το 1894, επαναδιαπραγματεύεται την έννοια του φινλανδικού ξύλινου σπηλαίου. Ο αρχιτέκτονας Lars Sonck επίσης επέλεξε την ξυλεία ως το βασικό υλικό την θερινής κατοικίας του στο Åland (1895) και επέκτεινε αυτή τη θεματική στην κατοικία του Sibelius, την Ainola, βόρεια του Ελσίνκι. Επιπλέον, το «Hvitträsk» (1902) των Gesellius, Lindgren και Saarinen, σύμπλεγμα με κατοικίες και στούντιο των αρχιτεκτόνων- διαμορφωμένο γύρω από μια παραδοσιακή αγροτική αυλή- κτισμένο έξω από το Ελσίνκι, ενσωμάτωνε πλήθος χαρακτηριστικών της λαϊκής αρχιτεκτονικής της Φινλανδίας.

Η Φινλανδία ωστόσο, είναι μια χώρα βραχύδης και κατά τόπους κρημνώδης, συνεπώς η πέτρα αποτελούσε πάντα ένα από τα βασικά εθνικά δομικά υλικά.²⁴ Γνήσιος εκπρόσωπος της επαναδιαπραγμάτευσης της λίθινης αρχιτεκτονικής, υπήρξε ο Αμερικανός H. H. Richardson ο οποίος ενέπνευσε πολλούς Φινλανδούς και Σουηδούς αρχιτέκτονες στα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα εθνικής ρομαντικής αρχιτεκτονικής υπήρξε το Εθνικό Μουσείο (Kansallismuseo, 1912) στο Ελσίνκι. Η νικητήρια συμμετοχή των Herman Gesellius, Armas Lindgren και Eliel Saarinen στον διαγωνισμό του 1900 για το εν λόγω κτίριο, παρουσίαζε μια σύνθεση από πέτρα, βασικά στοιχεία της οποίας ήταν τρία φινλανδικά μοτίβα: απότομες δίριχτες στέγες, ένας γωνιακός πύργος κυκλικής κάτοψης και ένα καμπαναριό. Μια σειρά από δευτερεύοντα χαρακτηριστικά παραπέμπουν επίσης στο φινλανδικό παρελθόν, όπως ο διάκοσμος που φιλοξενεί θέματα από τη φινλανδική χλωρίδα και πανίδα.

Η εθνική φινλανδική αρχιτεκτονική κορυφώθηκε με το έργο του Lars Sonck²⁵, όπου υπάρχει μια έκφραση του οικιστικού κόσμου με το υλικό της πέτρας. Ήδη

24. Ringbom, Sixten, Stone, Style and Truth: The Vogue for Natural Stone in Nordic Architecture 1880-1910, Finska Fornminnesföresningens Tidskrift, Helsinki, 1987

25. Kivinen, Paula, et al., Lars Sonck 1870-1956, Electa, 1990

από το 1894, με την εκκλησία St. Michael (Mikaelinkirkko) στο Turku (τότε Åbo), ο αρχιτέκτονας επιδεικνύει την αξιοσημείωτη ικανότητα του να ζωντανέψει το ίδιο το υλικό, σκοπός ο οποίος προωθήθηκε και στην εκκλησία St. John's Cathedral (Johanneksenkirko, 1899) στο Tampere (Tammerfors). Όπως και στο σύγχρονό του National museum, κύρια στοιχεία της σύνθεσης του καθεδρικού στο Tampere αποτελούν τα φινλανδικά μοτίβα. Ο κυρίως ναός στέφεται από σταυροθόλια με νευρώσεις, δημιουργώντας μια σπηλαιώδη αίσθηση. Επιπροσθέτως, η λεπτομέρεια του εξωτερικού έχει διαχειριστεί με επιδεξιότητα, συντελώντας σε μια σύνθεση πλήρως αντιπροσωπευτική για την πέτρινη αρχιτεκτονική της περιόδου.

Το 1901 ο Lars Sonck ξεκίνησε το σχεδιασμό για το κτίριο Τηλεπικοινωνιών στην οδό Korkeavuorenkatu 35 του Ελσίνκι (Helsinki Telephone Company Building). Ο σχεδιασμός χώρων κατάλληλων για τεχνικό εξοπλισμό ήταν μια νέα έννοια, η διάταξη των εγκαταστάσεων έπρεπε να αλλάξει αρκετές φορές κατά τη διάρκεια της διαδικασίας σχεδιασμού. Οι τοίχοι του κτιρίου είναι κατασκευασμένοι από τούβλα και το εξωτερικό τους καλύπτεται με προσεκτικά επιλεγμένες, κομμένες πέτρες γρανίτη πολλών διαφορετικών αποχρώσεων, καθώς και από σαπωνίτη. Οι μεγάλες πέτρες είναι προσαρτημένες στον φέροντα τοίχο με κόνια και μεταλλικά στηρίγματα. Η κύρια είσοδος πλαισιώνεται από ένα τρίγωνο που θυμίζει το σχέδιο του αρχιτέκτονα για τον καθεδρικό ναό St. John στο Tampere.

Καθώς οι τηλεπικοινωνίες άρχισαν να επεκτείνονται, ο Sonck σχεδίασε επέκταση για το κτίριο το 1912. Τα παράθυρα της όψης του κτιρίου επεκτάθηκαν το 1914 και το 1929, και πάλι με τον αρχιτέκτονα Lars Sonck. Η οροφή του κτιρίου που ήταν αρχικά από τούβλο, αντικαταστάθηκε το 1960 από χαλκό. Η αλλαγή σχεδιάστηκε από τον αρχιτέκτονα Kurt Simberg.²⁶

26. Kivinen, Paula, et al., *Lars Sonck*
1870-1956, Electa, 1990

Εικ. 17 St Johns Cathedral, Tampere
(1899) Lars Sonck



Μια σημαντική μετάβαση απομάκρυνσης από τον Εθνικό Ρομαντισμό ξεκίνησε με την ολοκλήρωση του Κεντρικού Σιδηροδρομικού Σταθμού του Ελσίνκι (Helsingin päärautatieasema, 1914) από τον Eliel Saarinen.²⁷ Η αρχική συμμετοχή για το διαγωνισμό του σταθμού το 1904 ήταν από τους Gesellius, Lindgren και Saarinen ήταν μια γλαφυρή σύνθεση εμπνευσμένη από τη μεσαιωνική εποχή. Το αρχικό σχέδιο έλαβε έντονη κριτική από τη νεότερη γενιά Φινλανδών αρχιτεκτόνων ως μια αναχρονιστική σύνθεση που στερείται λογικής βάσης. Ο Sigurd Frosterus²⁸ σχολίασε: «Η χρήση αρχαϊκών μορφών χωρίς κάποια βάσιμη αιτιολογία είναι τόσο ανόητη όσο θα ήταν να κυκλοφορούμε ντυμένοι με προβιές, να τρώμε με τα χέρια ή να κυνηγάμε με τόξο και βέλος αντί για τουφέκι».²⁹

Ο Gustaf Strengell³⁰ σημείωσε επίσης «Στη Φινλανδία πλέον δεν κερδίζουμε τα προς το ζην μας με το κυνήγι και το ψάρεμα: ο διάκοσμος με άνθη και αρκούδες - πόσο μάλλον άλλα ζώα - δεν είναι και πολύ αντιπροσωπευτικά για μια εποχή ατμού και ηλεκτρικής ενέργειας».³¹ Τελικά ο Saarinen ολοκλήρωσε το έργο σε Jugendstil, που απείχε από οποιαδήποτε αρχαϊκή αναφορά και ήταν εξ ολοκλήρου κατασκευασμένο από σκυρόδεμα, που χρησιμοποιήθηκε εδώ για πρώτη φορά σε ένα μεγάλο φινλανδικό δημόσιο κτίριο.

Κάποια στιγμή κοντά στις αρχές του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, οι αρχιτέκτονες των σκανδιναβικών χωρών άρχισαν να χάνουν επαφή με την πρόοδο και προέκυψε μια ανάγκη για επαναδιαπραγμάτευση των προθέσεών τους. Ανάλογη κατάσταση ανέκυψε και σε άλλες Ευρωπαϊκές χώρες όπου το Art Nouveau σε όλες του τις φάσεις είχε ολοκληρωθεί μέχρι και το 1914. Η κρίση εντάθηκε μετά τον πόλεμο, καθώς οι επικρατούσες συνθήκες απέκλειαν οποιαδήποτε μορφή ρομαντισμού.³²

Ως αποτέλεσμα, προέκυψε μια νέα μορφή κλασικισμού, τον οποίο θα αποκαλούμε ύστερο κλασικισμό προκειμένου να υπάρχει διαφοροποίηση από το νεο-κλασικισμό του 19^{ου} αιώνα. Μια τέτοια επιστροφή στον κλασικισμό ίσως εκ πρώτης όψεως να φανεί παράλογη, ωστόσο δεδομένου ότι ο κλασικισμός ήταν η μόνη γνωστή διεθνώς μορφολογική γλώσσα υπήρξε εργαλείο διεθνώς εφαρμοσимо. Επιπλέον, ο κλασικισμός ήδη κατείχε εξέχουσα θέση στην πλειονότητα του κόσμου.



27. Christ-Janer, Albert, *Eliel Saarinen*, University of Chicago Press, Chicago, 1979, σελ 135

28. O Sigurd Frosterus (1876-1956) ήταν Φινλανδός αρχιτέκτονας, κριτικός τέχνης και συλλέκτης τέχνης.

29. Wickberg, Nils Erik, *Finnish Architecture*, Otava Publishing Company, Ελσίνκι, 1962, σελ. 85 ελεύθερη μετάφραση από το κείμενο "To use archaic forms without real justification is as senseless as it would be to go around dressed in skins, eat with fingers, or shoot with bow and arrow instead of rifle.

30. O Gustaf Strengell (1878-1937) ήταν φινλανδός αρχιτέκτονας και κριτικός

31. Wickberg, Nils Erik, *Finnish Architecture*, Otava Publishing Company, Ελσίνκι, 1962, σελ. 85 ελεύθερη μετάφραση από το κείμενο "In Finland we no longer earn our living by hunting and fishing: floral ornamentation and bears – let alone other animals – are hardly representative of an age of steam and electricity".

32. Norberg-Schulz, Christian, *Nightlands*, The MIT Press, 1996, σελ 139

Etik. 19,20 Eliel Saarinen, Helsinki
Railway Station, 1904–19.



Nordic classicism

Σκανδιναβικός κλασικισμός

Μέχρι το 1910, πολλά από αυτά που αναγνωρίζονταν ως τα πιο σημαντικά έργα του Εθνικού Ρομαντισμού, όπως το Δημαρχείο της Στοκχόλμης του Östberg και ο σιδηροδρομικός σταθμός του Ελσίνκι του Saarinen, ήταν υπό κατασκευή, αλλά παρά την εμφανή επιτυχία και τον ενθουσιασμό του κοινού για το αρχιτεκτονικό κίνημα, ένα νέο πνεύμα άρχισε να στροβιλίζεται στις σκανδιναβικές σχολές αρχιτεκτονικής ένα αρχαίο πνεύμα πολύ παλαιότερο από τη γοητεία των Εθνικών Ρομαντικών με τις μεσαιωνικές τους επιρροές.

Μέχρι το τέλος της πρώτης δεκαετίας του 20ου αιώνα, οι σκανδιναβικοί αρχιτεκτονικοί κύκλοι συμφώνησαν σε τουλάχιστον τέσσερα σημεία:

- 1_ Ο Εθνικός Ρομαντισμός ως στυλιστική αναβίωση του μεσαίωνα είχε πλέον αποδυναμωθεί
- 2_ Οι εθνικοί τόνοι δεν θα έπρεπε, ωστόσο, να απαλειφθούν, αλλά να μετατοπιστούν συστηματικά προς ένα πιο πρωτόγονο λεξιλόγιο
- 3_ Ο κλασικισμός, απογυμνωμένος από τα αστικά του σύμβολα, μοιράστηκε μια συγγενική πρωτογονική αυστηρότητα με την λαϊκή αγροτική αρχιτεκτονική
- 4_ Η αναγνωρισμένη και προβλεπόμενη διδασκαλία τεχνικών και τοπικών ιδιοματισμών θα προωθούνταν μέσω της ίδρυσης συλλόγων και σχολών.¹

Ο εθνικός ρομαντισμός άρχισε να αντιμετωπίζεται ως μια όλο και πιο εκτός θέματος απόληξη στο μεταβαλλόμενο οικονομικό και κοινωνικό περιβάλλον, το οποίο οι Σκανδιναβοί αρχιτέκτονες είδαν να αναδύεται γύρω τους. Ουσιαστικά, έμοιαζε να κοιτάζει προς τα πίσω και εσωτερικά για έμπνευση και όχι προς τα έξω-προς την υπόλοιπη Ευρώπη και τον ταχέως αναπτυσσόμενο σύγχρονο κόσμο. Αυτό που αρχικά αναζήτησαν οι νεότεροι αρχιτέκτονες ήταν μια νέα προσέγγιση, η οποία θα ανακλούσε τόσο τον ιδιαίτερο χαρακτήρα και τις συνθήκες της περιοχής τους, όσο και τη σύνδεση των σκανδιναβικών χωρών με τον υπόλοιπο κόσμο. Αυτό που προέκυψε, ως απάντηση, δεν ήταν απλώς μια ακόμα νεοκλασική στυλιστική αναβίωση, αλλά ένα εξωστρεφές κίνημα, που ερχόταν σε αντίθεση με την τότε κυρίαρχη εθνικιστική ιδεολογία - «ο στόχος δεν ήταν η αναβίωση αλλά η ανανέωση».²

Μετά τη διάσπαση της Ένωσης Kalmar που περιλάμβανε όλες τις σημερινές σκανδιναβικές χώρες υπό το καθεστώς ενός μόνο μονάρχη (1397-1523), κάθε χώρα βρισκόταν σε μια ρέουσα κατάσταση με τα σύνορα της να αλλάζουν και διάφορες περιοχές να περνούν από την κυριαρχία της μιας χώρας στην άλλη.

Η Νορβηγία, για παράδειγμα, μετέβη από την πλήρη ανεξαρτησία στη δανική κυριαρχία και στη συνέχεια στη σουηδική κυριαρχία πριν από την ανεξαρτησία της το 1905. Καθ' όλη τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα, οι χώρες της Βαλτικής κυριαρχούνταν από τη Σουηδία και τη Ρωσία, με τη Δανία να βρίσκεται υπό συνεχή απειλή τόσο από τη Σουηδία όσο και από το αναδυόμενο, γειτονικό, νέο γερμανικό κράτος.

Η Δανία αναγκάστηκε να παραχωρήσει τη Νορβηγία στη Σουηδία το 1814, και στη συνέχεια το Σλέσβιχ-Χολστάιν (Schleswig-Holstein) στη Γερμανία το 1864.

Η Φινλανδία υπήρξε από καιρό μέρος της Σουηδίας πριν από τον πόλεμο του 1809, όταν πλέον η Ρωσία κατέκτησε την περιοχή. Στη συνέχεια η Φινλανδία μετετράπη σε αυτόνομο Ρωσικό Μεγάλο Δουκάτο (Russian Grand Duchy) μέχρι την προσπάθειά της για απελευθέρωση μετά τη Ρωσική Επανάσταση το 1917 όπου τελικά κέρδισε την ανεξαρτησία της.

Παρά αυτές τις πολυάριθμες εδαφικές και πολιτικές αλλαγές, μέχρι το τέλος του 19^{ου} αιώνα, μπορούμε να εντοπίσουμε ορισμένα βασικά θέματα, τα οποία ένωσαν αυτά τα ανερχόμενα έθνη της Βαλτικής. Αυτά ήταν τα εξής:

_Ένα ισχυρό και αυξανόμενο εθνικιστικό συναίσθημα που βρήκε την έκφρασή του στις τέχνες - για παράδειγμα, η μουσική σύνθεση *Karelia Suite* του Sibelius (1865-1957) στο Μεγάλο Δουκάτο της Φινλανδίας, οι πίνακες του Munch (1863-1944) στη σουηδική επαρχία της Νορβηγίας, η ίδρυση και η ταχεία ανάπτυξη της Σχολής Τεχνών και Χειροτεχνίας Herholdt στη Δανία

1. Porfyrios, Demitri, *Sources of Modern Eclecticism*, St Martins Press, New York, 1982, σελ. 73

2. Wilson, Colin, *Sigurd Lewerentz: 1885-1975*, Electa, Μιλάνο, 2002, σελ. 28

Εικ. 1 Νεκροταφείο Woodland
(Skogskyrkogården), Στοκχόλμη



3. Weinstein, Arnold, *Northern Arts: The Breakthrough of Scandinavian Literature and Art, from Ibsen to Bergman*, Princeton University Press, 2010

4. Hope, Nicholas, *German and Scandinavian Protestantism 1700–1918*, Oxford University Press, 1995

(Herholdt School of Danish Arts and Crafts) (Στη Δανία, οι απώλειες γης είχαν ενισχύσει το ενδιαφέρον της χώρας για την εθνική της ταυτότητα), αλλά και στη Σουηδία, όπου υπήρχε ένα ανανεωμένο πολιτισμικό ενδιαφέρον που εκπροσωπήθηκε από τις μελέτες εκκλησιών και κάστρων του Agi Lindegeren (1858–1927) καθώς και η μελέτη του του Fredrik Lilljekvist (1863–1932) για την ανοικοδόμηση της παλιάς πόλης της Στοκχόλμης.³

_Η καθιερωμένη παράδοση του Λουθηρανισμού στη Βόρεια Ευρώπη, που έφερε μαζί του μια απλότητα στη λατρεία, μια μη ιεραρχική κυβέρνηση της εκκλησίας από τους πιστούς της, μια απλότητα στον τρόπο ζωής και μια απόρριψη πολυτέλειας (η οποία περιστασιακά οδήγησε σε πουριτανισμό), ένα ισχυρό εργασιακό δίκαιο, ένα πολιτιστικό κλίμα μέσα στο οποίο ενθαρρύνθηκε η ανάπτυξη στις ανθρωπιστικές και θετικές επιστήμες αλλά και ο διαχωρισμός της εκκλησίας από το κράτος, γεγονός που οδήγησε στην ελευθερία της συνείδησης και του λόγου.⁴

_Μια κοινή σουηδική γλώσσα, η οποία επέτρεψε την ανταλλαγή ιδεών σε όλες τις σκανδιναβικές περιοχές τουλάχιστον μεταξύ των μεσαίων και ανώτερων τάξεων.

_Η ραγδαία εκβιομηχάνιση της περιοχής, όπου βρήκε την αγροτική οικονομία και την αγροτική κουλτούρα της Σκανδιναβίας του 19^{ου} αιώνα να έχει διαφοροποιηθεί κατά τις τελευταίες δεκαετίες, με την ολοένα αυξανόμενη μηχανοποίηση, εξαγωγή και αστικοποίηση, οδηγώντας στην ταχεία ανάπτυξη των σκανδιναβικών πόλεων καθώς και με μια συνοδευτική νοσταλγία για οτιδήποτε αγροτικό και μεσαιωνικό.

Μια αυξανόμενη περιφρόνηση για την αρχιτεκτονική της αναβίωσης και τον ιστορικισμό των μέσων του 19^{ου} αιώνα⁵ όπου γινόταν συχνά χρήση διαφόρων ιστορικών στυλ, προφανώς κατά βούληση, για διαφορετικούς τύπους κτιρίων, τοποθεσίες ή πελάτες - συχνά από τον ίδιο αρχιτέκτονα.

Μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, η εθνικιστική έκφραση έδινε μια πιο ορθολογική κατεύθυνση στον Βορρά. Οι Σκανδιναβοί αρχιτέκτονες άρχισαν να υιοθετούν μια κάπως αφηρημένη, ελαφρύτερη και καθαρότερη μορφή έκφρασης, και ουσιαστικά να στρέφονται προς τον κλασικισμό.

Με τα σχόλια του Frosterus και του Strengell να αναφέρονται εμμέσως στον ολοένα αυξανόμενο εκσυγχρονισμό της σκανδιναβικής ζωής και αρχιτεκτονικής, κτίρια όπως το εμπορικό πολυκατάστημα Nordiska Kompaniet (1915) του Ferdinand Boberg και ο Κεντρικός Σιδηροδρομικός σταθμός του Ελσίνκι του Saarinen υπήρξαν από τα πρώτα αντικείμενα που προκάλεσαν επικριτικές αντιδράσεις απέναντι στην ιδιόμορφη φύση του Εθνικού Ρομαντισμού.

Ταυτόχρονα, ο Εθνικός Ρομαντισμός, κινητήρια δύναμη του οποίου ήταν η στροφή προς την τοπική παράδοση, δεν εγκαταλείφθηκε πλήρως. Η πρόκληση, στην οποία απάντησαν οι Σκανδιναβοί κλασικιστές, ήταν να απορροφήσουν την κουλτούρα της Ιταλίας και αντί να προσπαθήσουν απλώς να την αναπαράγουν στο ψυχρότερο βόρειο κλίμα των σκανδιναβικών χωρών, να την αναμείξουν με στοιχεία της δικής τους βόρειας προτεσταντικής κουλτούρας και τοπικής αρχιτεκτονικής.

Εκτός από το ενδιαφέρον για τη σκανδιναβική παραδοσιακή αρχιτεκτονική, υπήρχε επίσης ένα ανανεωμένο ενδιαφέρον για την σχεδόν αδιάσπαστη παράδοση της σκανδιναβικής κλασικής αρχιτεκτονικής, και παρόλο που μεγάλο μέρος της λεηλατήθηκε από ξένη επιβολή, διατηρήθηκαν κάποια παραδείγματα όπως τα Inventory Chambers (Inventariiekammaren, 1780) των Frederik Henrik Chapman και Carl August Ehrensward στην Karlskrona, και η Ακαδημία στο Turku (1802) των Carl Christoffer Gjörwell και Carlo Francesco Bassi.

Ωστόσο, δύο ήταν τα έργα που μετά την περίοδο του Εθνικού Ρομαντισμού, ενστερνίστηκαν τον κλασικισμό ολοκληρωτικά. Πρόκειται για το κτίριο για το Χρηματιστήριο του Ελσίνκι (1911) του Lars Sonck, το οποίο συνδύαζε την κλασική έκφραση εξωτερικά, αλλά και στο εσωτερικό

5. Lane, Barbara, National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries, Cambridge University Press, Cambridge, 2000

Εικ. 2 Nordiska Kompaniet, Ferdinand Boberg, Στοκχόλμη, 1915
©Nordiska Kompaniet



6. Norberg-Schulz, Christian, *Nighthlands: Nordic Building*, The MIT Press, 1996, σελ 139

7. Stewart, John, *Nordic Clacissism: Scandinavian Architecture 1910-1930*, Bloomsbury Visual Arts, 2018, σελ 24

8. Το Gustavian Style, πήρε το όνομά του από τον βασιλιά της Σουηδίας, Gustav τον Γ'. Ο ίδιος, όταν επισκέφθηκε το Παλάτι των Βερσαλλιών, εντυπωσιάστηκε και αποφάσισε να δημιουργήσει το δικό του Παρίσι του Βορρά το 1780. Αποτελεί μια σουηδική παραλλαγή του γαλλικού νεοκλασικισμού. Έχει τις ίδιες αναλογίες, αλλά με πιο απαλές χρωματικές παλέτες και διαφορετικά σκαλιστά ξύλα - σημύδα, οξιά και πεύκο, όλα εγχώρια.

Εικ. 3 Central Railway Station, Eliel Saarinen, Ελσίνκι, 1919
©Diego Delso, Wikipedia

δημιουργώντας έναν αρχέτυπο σκανδιναβικό χώρο. Το εσωτερικό αίθριο που δημιούργησε ο Sonck στο κέντρο του κτιρίου, προσφέρει καταφύγιο από τα ακραία χειμερινά φαινόμενα, λούζοντας παράλληλα με φως τους εσωτερικούς χώρους. Επιπλέον, το κτίριο γραφείων του Henrik Bull για τον Christopher Hannevig (23 Rådhusgata, 1918) στο Όσλο, το οποίο έχει μια όψη τριών τμημάτων με κλασικά μοτίβα και εκλεπτυσμένο διάκοσμο.

Η αποχώρηση από τον Εθνικό Ρομαντισμό, δεν προέκυψε αμαχητί. Στη Νορβηγία για παράδειγμα, πλήθος καλλιτεχνών και διανοουμένων προσωπικοτήτων διαμαρτυρήθηκαν κατά των “δανείων από το εξωτερικό”.⁶ Συνεπώς, ο ζωγράφος Henrik Sørensen έγραψε: «Οι Νορβηγοί, από τις απαρχές τους, αγαπούν τα χρώματα, την αστάθεια, την κίνηση και τις γενναιόδωρες φόρμες». Ο κλασικιστής Gudolf Blakstad απάντησε στους παραπάνω ισχυρισμούς ως εξής: «Είναι ξεκάθαρο πως οι Έλληνες και οι Ιταλοί, στα μεγαλεία τους, ανακάλυψαν μια σειρά από πράγματα που πρέπει να παραδεχτούμε ότι κανείς στο Τελεμάρκ δεν είχε καν σκεφτεί».

Καθ' όλη την περίοδο κατά την οποία αναπτύχθηκε και άνθισε ο Εθνικός Ρομαντισμός, υπήρχε ένα αδιάσπαστο λεπτό νήμα Κλασικισμού στις τέχνες, τη δημόσια ζωή και την εκπαίδευση στις σκανδιναβικές χώρες με την κλασική αρχιτεκτονική, να παρέχει τα θεμέλια όλων των αρχιτεκτονικών μελετών.⁷

Όλες οι σκανδιναβικές χώρες είχαν μια καθιερωμένη παράδοση κλασικής αρχιτεκτονικής, τόσο στα δημόσια κτίριά τους όσο και στην καθημερινή αρχιτεκτονική των πόλεων και των εξοχικών κατοικιών τους. Στη Δανία, για παράδειγμα, νέοι αρχιτέκτονες, όπως ο Carl Petersen, μελέτησαν τα τοπικά κλασικά κτίρια του 19^{ου} αιώνα του Christian Frederik Hansen (1756-1845), του οποίου οι εκκλησίες και τα δημόσια κτίρια ακόμα κυριαρχούν στην κεντρική Κοπεγχάγη.

Στη Σουηδία, υπήρχε ένα αναγεννημένο ενδιαφέρον για την κλασική Γκουσταβιανή κληρονομιά της χώρας.⁸ Το αναπτυσσόμενο ενδιαφέρον των Σουηδών για τον κλασικισμό, τους οδήγησε σύντομα πέρα από τα σύνορα της δικής τους εγχώριας αρχιτεκτονικής ιστορίας, για να μελετήσουν την ευρύτερη, βαθύτερη ευρωπαϊκή παράδοση. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον υπήρχε για τις συγκρατημένες, καθαρές φόρμες αλλά και για τα μη πραγματοποιημένα πολεοδομικά σχέδια των Γάλλων οραματιστών του ύστερου 18^{ου} αιώνα, και συγκεκριμένα των Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) και Étienne-Louis Boullée (1728-1799).



Αυτή η ανανεωμένη εξερεύνηση της κλασικής αρχιτεκτονικής, ως ένα βήμα προς τα εμπρός, δεν ήταν αποκλειστικά σκανδιναβική πρακτική, αλλά σχετίζεται με μια συγκρατημένη αναβίωση ενδιαφέροντος ανά την Ευρώπη: στην Αυστρία τον Ζετσεσιονισμό ή Απόσχιση⁹ (Viennese Secession) διαδέχτηκε το κλασικό Post Office Savings Bank (1894–1902) και ο σταθμός Karlsplatz (1897–1899) του Otto Wagner, στη Γερμανία το Deutscher Werkbund έφτιαχνε βιομηχανικούς ναούς όπως το εργοστάσιο στροβίλων Peter Behrens AEG (1909) και στην Αγγλία ο κλασικισμός είχε συνεχιστεί έντονα καθ' όλη την διάρκεια της Arts and Crafts περιόδου με αρχιτέκτονες όπως ο Edwin Lutyens να έχουν εγκαταλείψει για πάντα την Arts and Crafts αισθητική, για εκείνη του νεοκλασικισμού, κάτι για το οποίο δεν συγχωρήθηκε ποτέ από τους ιστορικούς του Μοντερνισμού. Επομένως, για τους περισσότερους νέους Ευρωπαίους αρχιτέκτονες αυτής της εποχής *«η θεμέλια πρόθεση ήταν να αντικατασταθεί η θεωρούμενη ως αυθαιρεσία της Art Nouveau υπεροχής, με μια νέα ομοιογένεια και συνοχή προερχόμενη από την κλασική παράδοση»*.¹⁰

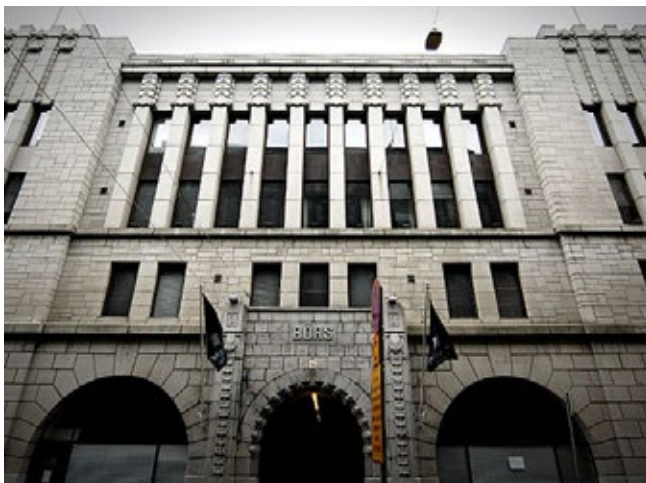
Οι ειρηνικές συνθήκες, η οικονομική ευημερία τα ταξίδια που πλέον με το τρένο ήταν εύκολα, επέτρεψαν σε πολλούς Σκανδιναβούς αρχιτέκτονες και μαθητευόμενους να ταξιδέψουν σε όλη την Ευρώπη για να εξελίξουν τις αρχιτεκτονικές σπουδές τους, και σε αυτό το ευρύτερο πλαίσιο του ανανεωμένου ενδιαφέροντος για τον κλασικισμό, ήταν σχεδόν αναπόφευκτο το ταξίδι στην Ιταλία και την Ελλάδα. Παρατήρησαν πως η κλασική αρχιτεκτονική της Μεσογείου δημιουργούσε συστάδες δημοσίων χώρων και τα κτίρια παρείχαν μια ανθρώπινη αλλά και πολιτισμική πινελιά στο τοπίο. Μέσα σε λίγα χρόνια, η Ιταλία με τον πολιτισμένο αστικό τρόπο ζωής, τα γραφικά τοπία και τις δραματικές πόλεις πάνω σε λόφους, γρήγορα καθιερώθηκε ως ο πρωταρχικός προορισμός της επιλογής, αντί για την Ελλάδα.

Οι Σκανδιναβοί αρχιτέκτονες επιθυμούσαν να δημιουργήσουν κτίρια, χώρους και αρχιτεκτονικά στοιχεία τα οποία θα έφεραν μια τέτοια πινελιά στο αδρό σκανδιναβικό τοπίο. Τα σημειωματάρια των Erik Gunnar Asplund, Erik Bryggman, Ragnar Östberg, Hilding Ekelund και Alvar Aalto, μεταξύ άλλων, είναι γεμάτα με σχέδια αυτής της architettura minore - κλασικά εμπνευσμένης, ανεπιτήδευτης, λαϊκής ιταλικής αρχιτεκτονικής.

Οι ιταλικές περιηγήσεις μελέτης σε αυτήν τη γενιά Σκανδιναβών αρχιτεκτόνων αποτέλεσε εκτός από μια αρχιτεκτονική ιεροτελεστία για τους εκκολλητόμενους Σκανδιναβούς αρχιτέκτονες και μαθητές, αλλά επίσης, για πολλούς, μια πραγματική αναζήτηση για τις ρίζες του κλασικισμού, οι οποίες θα γίνονταν η δια βίου έμπνευσή τους. Κατά τις δεκαετίες του 1910-1920, ο Erik Gunnar Asplund, ο Sigurd Lewerentz, ο Hilding Ekelund, ο Martti Välikangas, ο Eric Bryggman, Johan Sigfrid Sirén, ο Sven Markelius, ο Ivar Tengbom και ο Oiva Kallio πραγματοποίησαν εκτενείς εκδρομές στην Ευρώπη που ολοκληρώνονταν στην Ιταλία, όπου οι περισσότεροι έμεναν για περίπου έξι μήνες, συχνά και περισσότερο.

9. Ζετσεσιονισμός ή Απόσχιση (από το γερμανικό Sezession, επί λέξει στην ελληνική γλώσσα: αποχώρηση) ονομάστηκε το κίνημα που αναδύθηκε το 1897 από μια ομάδα Βιεννέζων καλλιτεχνών που αποχώρησε από την επίσημη Ένωση Αυστριακών Καλλιτεχνών. Η ομάδα των Ζετσεσιονιστών αποτελεί μια περίπτωση ανάλογη με αυτήν των Γάλλων ιμπρεσιονιστών και ακολουθεί την αντιδραστική στάση τους απέναντι στην συντηρητική καλλιτεχνική τάξη που επικρατούσε στους ακαδημαϊκούς καλλιτεχνικούς κύκλους του Παρισιού στις αρχές του 20ου αιώνα.

10. Quantrill, Malcolm, Finnish Architecture and the Modernist Tradition, Taylor and Francis, London, 1995, σελ 29



Εικ. 4 Helsinki Stock Exchange, Lars Sonck, 1911
©corporateknights.com

11. Holmdahl, Gustav, κ.α., *Gunnar Asplund Arkitekt: 1885-1940, Plans, sketches and photographs*, AB Tidskriften Byggmästaren, Stockholm, 1950, σελ 20

12. De Michelis, Marco, *Heinrich Tessenow 1876-1950*, Electa, Florence, 1991

13. Frampton, Kenneth, *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική: Ιστορία και Κριτική*, Θεμέλιο, Αθήνα, 2009, σελ. 176

Το ταξίδι του Erik Gunnar Asplund το 1914 διήρκεσε για πάνω από έξι μήνες και ο ίδιος επισκέφθηκε τη Ρώμη, το Παλέρμο, τη Νάπολη, τις Συρακούσες, την Ταορμίνια, την Ασίζη, τη Βενετία και τη Φλωρεντία. Κατά τη διάρκεια της περιήγησής του, γέμισε περισσότερες από 300 σελίδες με σχέδια, σκίτσα, σημειώσεις, πορτρέτα και μια μεγάλη ποικιλία θεμάτων, και συνέλεξε περί τις 800 καρτ-ποστάλ για να συμπληρώσει τις φωτογραφίες που τράβηξε.¹¹

Κατά την επιστροφή τους από τις περιηγήσεις τους στην Ιταλία, το 1923, οι Hilding Ekelund και Erik Bryggman συνέθεσαν ένα εικονογραφημένο άρθρο στο οποίο περιγράφουν τα ταξίδια τους στο τεύχος no. 2 του φινλανδικού αρχιτεκτονικού περιοδικού *Arkkitehti*, με τίτλο «Italia La Bella» - μια φράση η οποία έμεινε στο λεξιλόγιο των σκανδιναβών αρχιτεκτόνων της δεκαετίας του 1920.

Για αυτούς τους αρχιτέκτονες, οι επιρροές μέσω της άμεσης επαφής με την αρχαία κλασική και αναγεννησιακή αρχιτεκτονική ενίσχυσε σημαντικά την πίστη τους στη διαχρονική ποιότητα και τη συνεχή συνάφεια της κλασικής αρχιτεκτονικής και το ενδιαφέρον τους για την ανώνυμη λαϊκή αρχιτεκτονική της Ιταλίας (*architettura minore*). Αυτή η εξελισσόμενη γοητεία με την αρχαία κλασική αρχιτεκτονική αλλά και τη δική τους σκανδιναβική λαϊκή αρχιτεκτονική επρόκειτο να γίνει ένα από τα βασικά θέματα του νέου σκανδιναβικού κλασικισμού.

Στις σκανδιναβικές χώρες αυτό το ανανεωμένο ενδιαφέρον για την κλασική αρχιτεκτονική συνδυάστηκε επομένως με μια αναζήτηση για τις ρίζες του κλασικισμού στο δικό τους τοπικό λεξιλόγιο - μια γραμμή δράσης, η οποία ακολουθήθηκε και στη Γερμανία από τον Heinrich Tessenow (1876-1950), ο οποίος αποτέλεσε σημαντική επιρροή για τους ανερχόμενους Σκανδιναβούς κλασικιστές.¹² Αυτό που επεδίωξε ο Tessenow και οι υπόλοιποι νεαροί Σκανδιναβοί αρχιτέκτονες ήταν να βρουν τις ίδιες τις ρίζες του κλασικισμού μέσα στη δική τους αρχιτεκτονική παράδοση με τον ίδιο τρόπο που ο Abbé Laugier είχε υποστηρίξει ότι ο κλασικός ναός προήλθε από μια πρωτόγονη καλύβα και ο Auguste Choisy πως οι μετόπες του Παρθενώνα είναι απλώς εκφυλισμένες μορφές μιας ξύλινης κατασκευής¹³ - στην ουσία μια επαναδιατύπωση του κλασικισμού. Επρόκειτο να είναι ένας νέος τύπος κλασικής αρχιτεκτονικής - βασιζόμενος στις παραδοσιακές ρίζες, εμπνευσμένος από τα αρχαία μεσογειακά πνεύματα - ωστόσο αναπτύχθηκε για να καλύψει τις ανάγκες μιας ραγδαία μεταβαλλόμενης κοινωνίας.

Εικ. 5 Helsinki Stock Exchange, Εσωτερικό αίθριο



Κοινωνικά και πολιτικά, κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου τέθηκαν τα θεμέλια του σύγχρονου σκανδιναβικού κράτους κοινωνικής πρόνοιας.

Μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1920, αυτό το νέο αρχιτεκτονικό κίνημα άρχισε να προσελκύει διεθνές ενδιαφέρον και το 1924, η Έκθεση Σουηδικής Αρχιτεκτονικής (Exhibition of Swedish Architecture) διοργανώθηκε από το RIBA (Royal Institute of British Architects), τον Αρχιτεκτονικό Σύλλογο (Architectural Association, AA) και τη Βρετανική Βασιλική Ακαδημία (Royal Academy of Arts, RA) στο Λονδίνο προτού ξεκινήσει την περιοδεία της στις Η.Π.Α. Το 1925, το Σουηδικό Pavilion στην Paris Exhibition of Decorative Arts, που σχεδιάστηκε από τον Carl Bergsten, προσέλκυσε μεγάλη προσοχή και το έργο χαρακτηρίστηκε τόσο ως «Light Classicism»¹⁴ όσο και ως «Swedish Grace» από τον Philip Morton Shand, τον Άγγλο κριτικό αρχιτεκτονικής.

14. Connah, Roger, Finland: Modern Architectures in History, Reaktion Books, 2005, σελ. 57

Δανία

15. Connah, Roger, *Finland: Modern Architectures in History*, Reaktion Books, 2005, σελ. 178

16. Norberg-Schulz, Christian, *Nighlands*, The MIT Press, 1996, σελ. 140

17. Frampton, Kenneth, *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική: Ιστορία και Κριτική*, Θεμέλιο, Αθήνα, 2009, σελ. 178

Αν λάβουμε υπόψη το γεγονός ότι η Φινλανδία είχε μακρά ιστορία ως αποικία, πρώτα της Σουηδίας και στη συνέχεια της Ρωσίας, ήταν φυσικό η αναβίωση του ρομαντικού κλασικισμού στη Σκανδιναβία να ξεκινήσει από τη Δανία¹⁵, δεδομένου ότι εκεί ήταν πάντα παρών.¹⁶

Εκεί γεννήθηκε, υπό την επίδραση συγγραφέων όπως ο Vilhelm Wansher ο οποίος έγραψε τα πρώτα του άρθρα σχετικά με το νεοκλασικισμό το 1907, και ο γερμανός Paul Mebes του οποίου το βιβλίο *Um 1800* εκδόθηκε το 1908. Οι παραπάνω συγγραφείς εξέφρασαν ένα ενδιαφέρον για μια μη ιστοριοκρατική, πρωτόγονη δωρική απλότητα, που βασιζόταν σε ορισμένα πρωταρχικά αρχιτεκτονικά στοιχεία που από τη μία δεν ήταν κλασικά, από την άλλη δεν πήγαν από κάποια τοπική παράδοση. Το ενδιαφέρον αυτό, συγκεντρώθηκε γύρω από την δανική Σχολή Ρομαντικού κλασικισμού, στα έργα των Michael Gottlieb Bindesbøll (1800-1856) και Christian Frederik Hansen (1756-1845).

Η ευαισθησία αυτή κορυφώθηκε το 1910, με την προκήρυξη του δημόσιου διαγωνισμού της ζυθοποιίας Carlsberg που αφορούσε την προσθήκη ενός πυργίσκου στη Frauenkirche του C. F. Hansen. Ο αρχιτέκτονας Carl Petersen απάντησε στην χειρονομία αυτή διοργανώνοντας έκθεση (1911) με τα σχέδια του Hansen, γεγονός που θα τον οδηγούσε ένα χρόνο αργότερα στην ανάληψη του πρώτου του έργου.¹⁷

Από τα πρώτα έργα του Σκανδιναβικού Κλασικισμού θεωρείται το μουσείο τέχνης Fåborg

Εικ. 6 Fåborg Art Museum, Carl Petersen, 1912



(1912), του Petersen. Πρόκειται για μια μικρή γκαλερί τέχνης, στην επαρχιακή πόλη Fåborg στο νησί Φιονία (Fyn) της Δανίας. Το συγκεκριμένο κτίριο, εμφανίζει συγκεντρωμένα όλα εκείνα τα στοιχεία που θα καθιερώνονταν ως τα βασικά μοτίβα του σκανδιναβικού κλασικού κινήματος. Το ενδιαφέρον του Petersen για τα έργα των Hansen και Bindesbøll, αποτέλεσε έμπνευση για τον ίδιο, ωστόσο με μία δόση θαλπωρής όπως επεσήμανε ο Stein Eiler Rasmussen, «Ο Carl Petersen δεν ήταν κάποιος άχρωμος κλασικιστής. Αναζητούσε ειλικρίνεια και ένταση στο χρώμα».¹⁸

Η απλότητα της όψης, που συνδυάζει δωρικούς κίονες κάτω από μια παραδοσιακή κεραμοσκεπή, η λιτότητα του εσωτερικού που παρέχει ιδανικό φόντο για τη συλλογή τοπικών έργων ζωγραφικής και γλυπτικής, η προσοχή στον σχεδιασμό της πορείας του επισκέπτη μέσα στο χώρο, οδήγησαν σε ένα φρέσκο αποτέλεσμα, του οποίου ο αντίκτυπος ήταν μεγάλος, καθώς δημοσιεύτηκε ευρέως και έγινε πόλος έλξης για Δανούς και άλλους Σκανδιναβούς αρχιτέκτονες, μετά την ολοκλήρωσή του, το 1915.¹⁹

Η επιρροή του Petersen συνέχισε σε μια σειρά από αξιοσημείωτα έργα όπως το Αστυνομικό Μέγαρο της Κοπεγχάγης (Politgård) από τον Hack Kampmann σε συνεργασία με τον Aage Rafn (1918-1924).

Στην Κοπεγχάγη άρχισε η ανέγερση μεγάλων μονάδων συλλογικής κατοίκησης: τα διαμερίσματα του Povl Baumann σε συνεργασία με τον Ivar Bentsen στο Borups Allé (1916) και το συγκρότημα κατοικιών στο Struenseegade του Nørrebro (1920), καθώς και το υψηλής πυκνότητας συγκρότημα Hornbaek House (1923) του Kay Fisker, όπου ένας συγκεκριμένος τύπος παραθύρου επαναλαμβάνεται ρυθμικά στις όψεις πάνω από 2000 φορές. Τα συγκροτήματα αυτά ήταν εξαιρετικά ογκώδη, πολυώροφα και σχηματίζονταν γύρω από εσωτερικούς διαμορφωμένους κοινόχρηστους χώρους.

Στην οικιστική κλίμακα, τα έργα περιλαμβάνουν τη βίλα του Povl Baumann για τον Aage Lund

18. Norberg-Schulz, Christian, Nigthlands, The MIT Press, 1996, σελ 140

19. Stewart, John, Nordic Clacissism: Scandinavian Architecture 1910-1930, Bloomsbury Visual Arts, 2018, σελ 28



Εικ. 7 Sankt Lukas, Kaj Gottlob & Anton Frederiksen, Aarhus, 1926

(1916), το σπίτι που σχεδίασε ο Poul Holsøe για τον εαυτό του (1917) και το σπίτι που σχεδίασε ο Holgar Jacobsen επίσης για τον ίδιο (1925), όλα στην Κοπεγχάγη.

Άλλα παραδειγματικά έργα είναι η εκκλησία του Sankt Lukas (1926) των Kaj Gottlob and Anton Frederiksen στο Aarhus, το Γυμνάσιο Øregaard (1924) του Edvard Thomsen στο Hellerup της Κοπεγχάγης, το οποίο είναι οργανωμένο γύρω από ένα ανοικτό αίθριο, και το πιο εξπρεσιονιστικό Søndermark Crematorium (1930) το οποίο σχεδίασε μαζί με τον Frits Schlegel, καθώς και ο μνημειακού χαρακτήρα σταθμός παραγωγής ηλεκτρικού ρεύματος Svinninge (Nordvestsjælland's Elektricitetsværk ή NVE, 1913), του Ivar Bentsen.

Εικ. 8 Main Gallery, Fåborg Art Museum



Σουηδία

Στη Σουηδία, το κίνημα του Σκανδιναβικού Κλασικισμού ήρθε στο προσκήνιο επίσης σχετικά νωρίς, όπου ένα σχεδόν ταυτόχρονο παράδειγμα του νέου συγκρατημένου, σχεδόν αυστηρού, κλασικισμού εμφανίστηκε στο Kungsträdgården της Στοκχόλμης.

Ο τότε νεαρός Ivar Tengbom δημιούργησε ένα πολύ εξελιγμένο κλασικό σχέδιο για την Enskilda Bank το 1912 με συμμετρική όψη, εμβληματικούς κίονες που όμως δεν φέρουν επιστύλιο, σφηνόλιθους χωρίς όμως καμάρες και προεξέχοντες θριγκούς.²⁰ Ο Tengbom συνδύασε αναφορές από τα Palazzos της Ρώμης με τη χρήση τοπικών υλικών και γλυπτού διακόσμου, τα οποία παραπέμπουν έντονα στις σκανδιναβικές ρίζες. Πάνω από την κύρια είσοδο βρίσκονται τα γλυπτά του Carl Milles (1875–1955) και έξω από τα παράθυρα του ισογείου υπάρχουν σφυρήλατα χαλύβδινα προστατευτικά πλέγματα, σε μια αισθητική που σύντομα θα γινόταν ευρέως γνωστή ως «Swedish Grace». Η κατασκευή της Τράπεζας Enskilda ολοκληρώθηκε το 1915, την ίδια χρονιά με το Μουσείο Fåborg στη Δανία. Ενώ η κλίμακα και η κεντρική τοποθεσία της τράπεζας ήταν σε πλήρη αντίθεση με το μικρό μουσείο σε έναν παράδρομο του Fåborg, τα κτίρια μοιράστηκαν τα ίδια επαναλαμβανόμενα θέματα.

Αργότερα, το 1920 ο Tengbom ανέλαβε το σχεδιασμό (μετά από διαγωνισμό) της Αίθουσας Συναυλιών της Στοκχόλμης (Konserthuset Stockholm) που αποτελεί και το σημαντικότερο έργο του. Πρόκειται για ένα ανεξάρτητο, γαλάζιου χρώματος κτίριο, ελεύθερο από όλες τις όψεις του, με την κύρια όψη του στην πλατεία Hötorget. Στη συγκεκριμένη όψη, οι δέκα κίονες με κιονόκρανα κορινθιακού ρυθμού σχηματίζουν στοά (ο σχεδιασμός αρχικά προέβλεπε κίονες με κιονόκρανα δωρικού ρυθμού), ενώ στις υπόλοιπες όψεις υπάρχουν 5 σειρές από μικροσκοπικά παράθυρα χωρίς πλαίσιο.²¹ Στη δυτική πλευρά της κύριας όψης είναι τοποθετημένο το χάλκινο

20. Norberg-Schulz, Christian, *Nighthlands: Nordic Building*, The MIT Press, 1996, σελ 140

21. Norberg-Schulz, Christian, *Nighthlands: Nordic Building*, The MIT Press, 1996, σελ 140



Εικ. 9 Stockholms Enskilda Bank, Ivar Tengbom, Στοκχόλμη, 1912

Εικ. 10 Liljevachs Konsthall, Carl
Bergsten, Στοκχόλμη, 1913
©Holger Ellgaard

Εικ. 11 Stockholms Konserthus, Ivar
Tengbom, Στοκχόλμη, 1920
©Sten Jansin



γλυπτό συντριβάνι του Carl Milles που απεικονίζει τον Ορφέα.

Εν τω μεταξύ, το 1913, ο Carl Bergsten σχεδίασε την γκαλερί τέχνης Liljevalch (Liljevalchs konsthall), στο Djurgården της Στοκχόλμης. Στην κύρια όψη, που εκτονώνεται σε ένα κήπο με έργα γλυπτικής, υπάρχει κιονοστοιχία που δημιουργεί στοά με φατνώματα στο ταβάνι, ενώ οι εκθεσιακοί χώροι φωτίζονται φυσικά από λωρίδες ανοιγμάτων που υπάρχουν σε μεγάλο ύψος.

Το 1914, η συμμετοχή του Sigurd Lewerentz για το νέο Κρεματόριο στο Helsingborg στο Skåne (Helsingborgs krematorium) συνδύαζε αυτήν τη νέα, σχεδόν στοιχειώδη, απογυμνωμένη κλασική αρχιτεκτονική με μια λυρική ερμηνεία, η οποία πρότεινε για πρώτη φορά ότι αυτό το αναδυόμενο στυλ μπορεί να είναι ικανό, τόσο για πλούσιο συμβολισμό όσο και για σημαντικό βάθος νοήματος.²²

Την επόμενη χρονιά το 1915, ο ίδιος και ο Gunnar Asplund συνεργάστηκαν σε μια συμμετοχή στο διαγωνισμό για το νέο Νεκροταφείο Woodland στη Στοκχόλμη (Skogskyrkogården), το οποίο έμελλε να γίνει δείγμα αρχιτεκτονικής της μετάβασης από τον σκανδιναβικό κλασικισμό προς τον φονξιοναλισμό. Τοποθετημένο σε ένα δάσος από πεύκα, και με απόλυτη αξιοποίηση τόσο του φυσικού τοπίου, όσο και του αναγλύφου από τους αρχιτέκτονες δημιούργησε ένα αρμονικό αποτέλεσμα που είχε βαθιά επίδραση στον σχεδιασμό των νεκροταφείων σε όλο τον κόσμο.²³ Βασικές επιρροές για το σχεδιασμό του νεκροταφείου ήταν τα γερμανικά δασικά νεκροταφεία του Friedhof Ohlsdorf στο Αμβούργο και του Waldfriedhof στο Μόναχο, αλλά και οι πίνακες του γερμανού ζωγράφου Caspar David Friedrich.

Η βάση για τη διαδρομή μέσα στο νεκροταφείο είναι μια μακρά διαδρομή που οδηγεί από την είσοδο προς ένα ποιμενικό τοπίο, με μια μεγάλη λίμνη και έναν δεντρόφυτο λόφο διαλογισμού από τη μια πλευρά, και ένα μεγάλο σταυρό από γρανίτη από την άλλη. Στη συνέχεια συναντά κανείς τη στοά του αποτεφρωτηρίου και τα παρεκκλήσια του Τιμίου Σταυρού, της Πίστης και της Ελπίδας (Chapels of the Holy Cross, Faith, and Hope). Τα μονοπάτια ξανασμίγουν και περνούν κατά μήκος ενός ίσου μονοπατιού μέσα από ένα πυκνό άλσος από ψηλά πεύκα, το λεγόμενο Way of Seven Wells (εμπνευσμένο από την Πομπηία²⁴), που οδηγεί στο παρεκκλήσι της Αναστάσεως (Uppståndelsekapellet). Ο σταυρός από γρανίτη στο κέντρο του τοπίου που συναντά κανείς μπαίνοντας από την κύρια είσοδο έχει βασιστεί σε έναν από τους πίνακες του Friedrich, με τίτλο Cross on the Baltic Sea (Σταυρός στη Βαλτική Θάλασσα, 1815), που εκφράζει την ελπίδα σε έναν έκλυτο κόσμο. Ωστόσο, ο Asplund και ο Lewerentz υποστήριξαν ότι ο σταυρός ήταν ανοικτός σε μη χριστιανικές ερμηνείες.²⁵

22. Stewart, John, *Nordic Clacissism: Scandinavian Architecture 1910-1930*, Bloomsbury Visual Arts, 2018, σελ 29

23. Holmdahl, Gustav, κ.α., *Gunnar Asplund Arkitekt: 1885-1940*, *Plans, sketches and photographs*, AB Tidskriften Byggmästaren, Stockholm, 1950, σελ 31

24. Holmdahl, Gustav, κ.α., *Gunnar Asplund Arkitekt: 1885-1940*, *Plans, sketches and photographs*, AB Tidskriften Byggmästaren, Stockholm, 1950, σελ 32

25. Worpole, Ken, *Last Landscapes: The Architecture of the Cemetery in the West*, Reaktion Books, London, 2004, σελ. 147

Εικ. 12 Caspar David Friedrich,
Monastery Graveyard in the Snow,
1817-19



Εικ. 13 Νεκροταφείο Woodland
(Skogskyrkogården), Στοκχόλμη



Η συνεισφορά του Lewerentz αφορούσε κυρίως στο σχεδιασμό του τοπίου, την κύρια είσοδο και το παρεκκλήσι της Αναστάσεως (Uppståndelsekapellet), το οποίο χτίστηκε το 1925. Ο Asplund ασχολήθηκε κυρίως με τα κτίρια για το κοινό (Tallum Pavillion) και το αποτεφρωτήριο (Woodland Crematorium, 1935-1940), καθώς και το μικρό παρεκκλήσι Woodland, σε κλασικό στυλ, με ξύλινη στέγη με μεγάλη κλίση και ξύλινα κεραμίδια, που είναι τοποθετημένο πάνω σε ένα τοςκανικού ρυθμού περιστύλιο και προέκυψε από μια «πρωτόγονη καλύβα» που είχε δει ο Asplund σε έναν κήπο στο Liselund.²⁶

Το κλασικό έργο του Asplund κορυφώθηκε με τη Δημόσια Βιβλιοθήκη της Στοκχόλμης (Stockholms stadsbibliotek, 1921). Το κτίριο μορφολογικά συγγενεύει την Αίθουσα Συναυλιών του Tengbom, είναι ωστόσο πιο απλοποιημένο και αρχετυπικό. Πρόκειται για ένα κύβο, ο οποίος περικλείει έναν κύλινδρο. Η ροτόντα που υψώνεται στο κέντρο του κυβικού κτιρίου στεγάζει το αναγνώστηριο, και αποτελεί μνεία στην ανθρώπινη αναζήτηση της αιώνιας σοφίας.²⁷ Εν μέρει εμπνευσμένος από το Barrière Saint-Martin (1788, Rotonde de la Villette) του Claude Nicolas Ledoux στο Παρίσι, ο Asplund εγκατέλειψε παλαιότερες ιδέες για θόλο και προτίμησε την ροτόντα, που θεωρούσε πως προσέδιδε μνημειακότητα στο σύνολο. Κατά τη διάρκεια του σχεδιασμού, ο Asplund ελάττωσε τα κλασικά στοιχεία στις πιο αφηρημένες γεωμετρικές τους μορφές, εξαλείφοντας έτσι ως επί το πλείστον τον διάκοσμο.²⁸

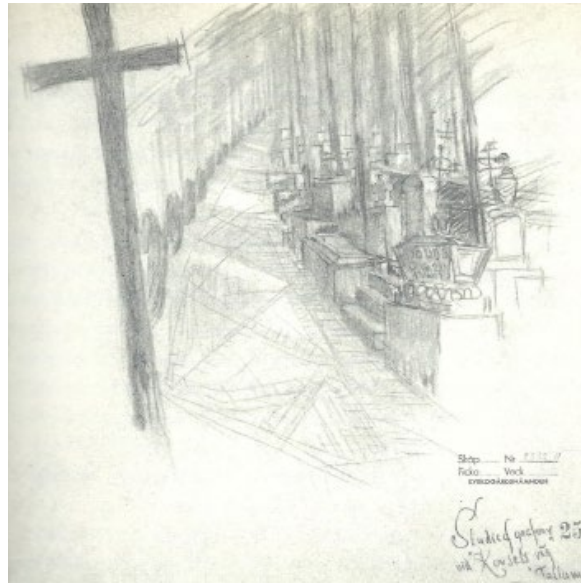
26. Frampton, Kenneth, *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική: Ιστορία και Κριτική*, Θεμέλιο, Αθήνα, 2009, σελ. 179

27. Norberg-Schulz, Christian, *Nighthlands: Nordic Building*, The MIT Press, 1996, σελ. 142

28. Holmdahl, Gustav, κ.α., *Gunnar Asplund Arkitekt: 1885-1940, Plans, sketches and photographs*, AB Tidskriften Byggmästaren, Stockholm, 1950, σελ. 42



Εικ. 14 Caspar David Friedrich, Cross on the Baltic Sea, 1815



Εικ. 15 Σκίτσο του Asplund για το νεκροταφείο Skogskyrkogården



Εικ. 16 Νεκροταφείο Woodland (Skogskyrkogården), Στοκχόλμη ©προσωπικό αρχείο

29. Holmdahl, Gustav, κ.α., *Gunnar Asplund Arkitekt: 1885-1940, Plans, sketches and photographs*, AB Tidskriften Byggmästaren, Stockholm, 1950, σελ 31

30. Miller, William , *Nordic Modernism: Scandinavian Architecture 1890-2017*, Crowood Press, Marlborough, 2017, σελ. 71

Η Δημόσια Βιβλιοθήκη της Στοκχόλμης ήταν η πρώτη δημόσια βιβλιοθήκη της Σουηδίας που εφάρμοσε την αρχή των ανοιχτών ραφιών, όπου οι επισκέπτες μπορούσαν να έχουν πρόσβαση σε βιβλία χωρίς βοήθεια από το προσωπικό της βιβλιοθήκης- μια ιδέα που ο Asplund έμαθε στις Ηνωμένες Πολιτείες κατά την κατασκευή της βιβλιοθήκης.²⁹

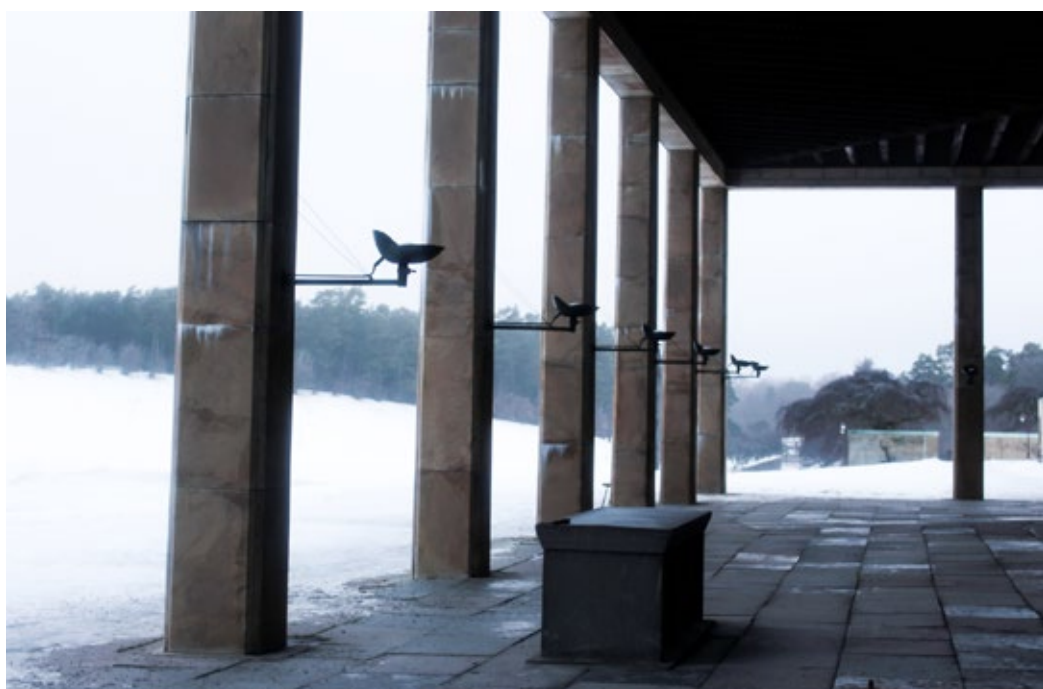
Αργότερα ο Asplund σχεδίασε το δικαστήριο Lister District (1921) του οποίου η όψη ενσωματώνει διακριτικά, κλασικά στοιχεία και ο κινηματογράφος Skandia (1924) στη Στοκχόλμη με το θολωτό ταβάνι σε σκούρο μπλε που θυμίζει νυχτερινό ουρανό, τις πόρτες για τα θεωρεία που είναι σχεδιασμένες σαν προσόψεις σπιτιού και το υπόλοιπο εσωτερικό σε αποχρώσεις του κόκκινου με χρυσές λεπτομέρειες.³⁰

Άλλα σημαντικά έργα της περιόδου περιλαμβάνουν τη Σχολή Νομικών και Ανθρωπιστικών Επιστημών του Πανεπιστημίου της Στοκχόλμης (Juridicum, 1926) του Erik Lallerstedt, το Ναυτικό Μουσείο (Sjöhistoriska museet, 1934) στη Στοκχόλμη και το Αποτεφρωτήριο στο Helsingborg (Helsingborg krematorium, 1928) του Ragnar Östberg, το Γυμνάσιο στο Fridhemsplan (Fridhemsplans gymnasium, 1927) στη Στοκχόλμη του Georg A. Nilsson, και η Σχολή Vaksala (Vaksalaskolan, 1925) του Gunnar Leche στην Uppsala και το μουσείο Värmlands (Värmland County museum, 1929) του Cyrillus Johansson στο Karlstad.

Η Götaplatsen (1917), ένα σημαντικό αστικό σύνολο στο Göteborg που σχεδιάστηκε από τους Sigfrid Ericson, E. Torulf, A. Bjerke και R.O. Svensson, και αποτελεί το πολιτιστικό κέντρο της πόλης. Συγκροτημένο γύρω από μια ανοιχτή πλατεία που φιλοξενεί το άγαλμα του Ποσειδώνα του Carl Milles (1931), κάθε κτίριο του συνόλου είναι μοναδικό στην έκφρασή του. Το Μουσείο Τέχνης του Γκέτεμποργκ (Göteborgs konstmuseum, 1923) του Ericsson έχει μια συμπαγή, εκλεπτυσμένη πρόσοψη από κίτρινο τούβλο και το Θέατρο Πόλης του Γκέτεμποργκ (Göteborgs Stadsteater, 1934) του Carl Bergsten έχει ιδιόρρυθμα χαρακτηριστικά συμπεριλαμβανομένων των ιωνικών κιονόκρανων και των καρυατιδών στην είσοδο.



Εικ. 17 Νεκροταφείο Woodland
(Skogskyrkogården), Στοκχόλμη



Εικ. 18 Νεκροταφείο Woodland
(Skogskyrkogården), Στοκχόλμη

Εικ. 19 Νεκροταφείο Woodland
(Skogskyrkogården), Στοκχόλμη

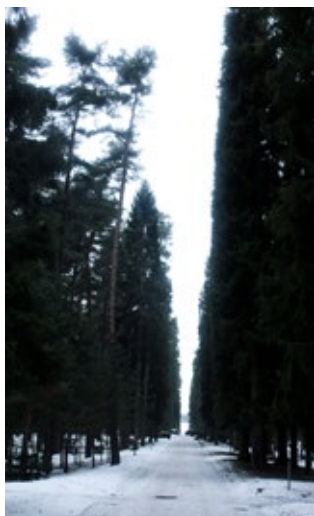
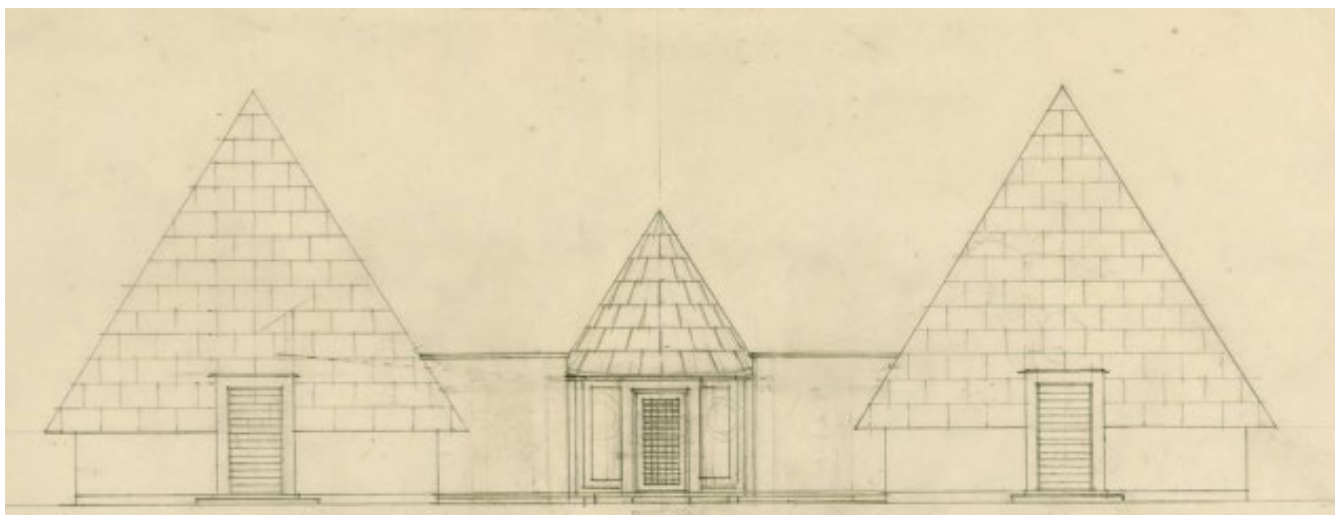
Εικ. 20 παρεκκλήσι της Αναστάσεως
(Uppståndelsekapellet)

Εικ. 21 Woodland Chapel, Erik Gunnar
Asplund

Εικ. 22 Tallum Pavillion

Εικ. 23 Way of Seven Wells

Εικ. 24 Helsingborg krematorium,
Ragnar Östberg, Helsingborg, 1928



Εικ. 25 Rotonde de la Villette, Claude
Nicolas Ledoux, Παρίσι, 1788



Εικ. 26 Stockholms Stadsbibliotek,
Erik Gunnar Asplund, Στοκχόλμη, 1921



Εικ. 27 Juridicum, Erik Lallerstedt,
Στοκχόλμη, 1926



Νορβηγία

Στη Νορβηγία ο κλασικισμός εμφανίστηκε το 1919 με τη νικητήρια συμμετοχή των Blakstad και Dunker για το διαγωνισμό για το Νέο Θέατρο (Det Ny Teater) της Χριστιανίας (σημ. Όσλο) το οποίο ωστόσο ολοκληρώθηκε αργότερα σε μοντέρνο σχεδιασμό. Από την άλλη, το Δημαρχείο της πόλης Haugesund ανοικοδομήθηκε σύμφωνα με τα σχέδια των Blakstad και Munthe-Kaas από το 1922. Η ανέγερση διήρκεσε από το 1924 μέχρι το 1931, και το κτίριο είναι ένα από τα σημαντικότερα δείγματα του κλασικισμού στη Νορβηγία καθώς, σε αντίθεση με τις προαναφερθείσες περιπτώσεις της Δανίας και της Σουηδίας, φέρει έναν αυθεντικό νορβηγικό χαρακτήρα.³¹ Ο χαρακτήρας αυτός αποτελείται από την όξυνση της ουσίας της δομής, που είναι εμφανής στο βάρος της βάσης από αδρή λιθοδομή από γρανίτη, και από τα ζεύγη κιόνων που προσδίδουν μεγαλοπρέπεια στην αίθουσα συνεδριάσεων του δημοτικού συμβουλίου. Στην προκειμένη περίπτωση ωστόσο δεν πρόκειται για μορφολογική αφαιρετικότητα στην στατική εκφραση, γεγονός που οξύνει την αντίθεση μεταξύ της οριζόντιας προέκτασης της πτέρυγας των γραφείων και της κάθετης ανύψωσης της αίθουσας συνεδριάσεων.

31. Norberg-Schulz, Christian, *Nighthlands: Nordic Building*, The MIT Press, 1996, σελ 144

Εικ. 28 Göteborgs Stadsteater, 1934, Carl Bergsten, πλατεία Götaplatsen, Göteborg



Εικ. 29 Oslo City Hall, Arnstein Arneberg and Magnus Poulsson, 1931-50



Εντούτοις, το σύνολο υπολείπεται πλαστικότητας και συνεπώς αντιπροσωπεύει ένα είδος σκανδιναβικής ερμηνείας. Το ίδιο μπορεί να ειπωθεί και για το μουσείο Vigeland στο Όσλο από τους Lorentz Harboe Ree και J. Buch (1920-24), το οποίο όμως μοιάζει περισσότερο Δανικό λόγω των πιο λεπτεπίλεπτων λεπτομερειών του.

Ένας από τους πιο ολοκληρωμένους και ενοποιημένους κλασικούς αστικούς χώρους αυτής της περιόδου είναι η επιμήκης πλατεία Torgallmenningen στο Bergen (1922-29) του Finn Berner. Η πλατεία σχηματίζεται από μια σειρά ορθογωνικών κτιρίων, με δύο κιονοστοιχίες εκατέρωθεν, ύψους 2 ορόφων που σχηματίζουν στοές, και οριζόντιες λωρίδες που τρέχουν κατά μήκος των όψεων στο ύψος των ορόφων, χαρίζοντας συνοχή στα κτίρια και προοπτική στη σύνθεση. Ο Berner συνέθεσε επίσης μαζί με τον Anton Kielland το κτίριο τηλεπικοινωνιών στο Bergen (Telegrafbygningen, 1927).

Έχει ενδιαφέρον το πώς αυτός ο φαινομενικά ανώνυμος κλασικισμός καλλιέργησε μια αξιοπρεπή αστική αρχιτεκτονική, όπως η *architettura minore* της βόρειας Ιταλίας που αποτυπώθηκε στα σκίτσα των σκανδιναβικών αρχιτεκτόνων από τα ταξίδια τους στην Ιταλία.³²

Μεταξύ άλλων εκδηλώσεων του κλασικισμού στη Νορβηγία είναι και τα αστικής κλίμακας σχέδια καθώς και τα συγκροτήματα κατοικιών του Harald Hals. Ο ίδιος υπήρξε επικεφαλής των πολεοδομικών κανονισμών του Όσλο³³ (1914-1930), και ανέλαβε το σχεδιασμό νέων αστικών περιοχών αγροτικής χρήσης



Εικ. 30 Göteborgs konstmuseum, 1923, Ericsson, πλατεία Götaplatsen, Göteborg



Εικ. 31 Ullevål Haverby, Harald Hals, Όσλο, 1918-26

32. Stewart, John, *Nordic Clacissism: Scandinavian Architecture 1910-1930*, Bloomsbury Visual Arts, 2018, σελ 68

33. Norberg-Schulz, Christian, *Nigthlands: Nordic Building*, The MIT Press, 1996, σελ. 144

(Kværnerkolonien, Ullevål Hageby, Lindern, Torshovbyen, Ila, Søndre Åsen , Nordre) συχνά με κυρτούς δρόμους και έμφαση στις πλατείες και τις οπτικές φυγές. Αυτή η σχεδιαστική αντιμετώπιση, έδωσε μια άλλη λύση στο μέχρι τότε συνηθισμένο σύστημα που αποκάλεσε “σκακιέρα”. Η κηπούπολη Ullevål Hageby (1916-1921) που βασίστηκε στην έννοια της κηπούπολης που περιέγραψε ο Ebenezer Howard στα βιβλία *Tomorrow* (1898) και *Garden Cities of Tomorrow* (1902), διατηρεί έναν ρομαντικό χαρακτήρα ο οποίος έχει τόσο Αγγλικά όσο και Νορβηγικά χαρακτηριστικά.

Το 1929 ο Hals εξέδωσε το βιβλίο με τίτλο «*Fra Christiania til Stor-Oslo. Et forslag til generalplan for Oslo*» (Από την Χριστιανία στο Ευρύτερο Όσλο, Πρόταση γενικού σχεδίου για το Όσλο), στο οποίο κάνει μια ιστορική ανασκόπηση της χωρικής ανάπτυξης του Όσλο, συγκρίνει τις σχεδιαστικές αρχές και τα μοτίβα και επισημαίνει την έλλειψη σχεδιασμού, συγκριτικά με την ανάπτυξη μεγάλων πόλεων σε άλλες χώρες.

Το 1918 οι Arnstein Arneberg και Magnus Poulsson προτείνουν σχέδια για το Δημαρχείο του Όσλο (Oslo rådhus) με επιρροές από το Δημαρχείο της Στοκχόλμης του Ragnar Östberg. Το 1930 παρουσίασαν τα τελικά σχέδια, τα οποία είχαν υποστεί σημαντικές αλλαγές, σημαντικότερη των οποίων ήταν η προσθήκη δύο πύργων. Μέχρι την ολοκλήρωσή του και τα εγκαίνια του κτιρίου το 1950, το στυλ του κτιρίου είχε πλέον ξεπεραστεί και το τούβλο της όψης ερχόταν σε έντονη αντίθεση με τα τότε δημοφιλή υλικά, μέταλλο και γυαλί.³⁴

34. Miller, William , *Nordic Modernism: Scandinavian Architecture 1890-2017*, Crowood Press, Marlborough, 2017, σελ. 69



Εικ. 32 Käpylä, Martti Välikangas,
Ελσίνκι, 1920-1925

Φινλανδία

35. Δύο ιστορικές διμερείς συνθήκες ειρήνης που συνομολογήθηκαν μετά τη σύναψη ανακωχής στις 22 Ιουνίου του 1807 μεταξύ Ρωσίας και Γαλλίας με σκοπό την μεταξύ τους στρατιωτική συνδρομή, όπου και όπως αυτό απαιτείται. Συνέπεια αυτού ήταν ο πόλεμος με τη Σουηδία (1808-1809), όπου με την υποστήριξη της Γαλλίας, η Ρωσία απέκτησε τη Φινλανδία.

36. Norberg-Schulz, Christian, *Nighthlands*, The MIT Press, 1996, σελ. 144

37. Miller, William, *Nordic Modernism: Scandinavian Architecture 1890-2017*, Crowood Press, Marlborough, 2017, σελ. 71

38. In towns, public buildings accentuate the lines of squares and street perspectives. In the country, their function is to accentuate the landscape. ελεύθερη μετάφραση από Aalto, Alvar, *Architecture in the Landscape of Central Finland*, Sisä-Suomi, Jyväskylä, 1925, σελ. 22

Εικ. 33 Mäkelänkatu 37-43, Gunnar Taucher, Ελσίνκι, 1926
© Helsinki City Museum

Η Φινλανδία εισήχθη στον 19^ο αιώνα κοινωνικά, πολιτικά και, κυρίως, αρχιτεκτονικά μετά την παραχώρησή της στη Ρωσία με τη Συνθήκη του Τιλσίτ το 1807.³⁵ Ως αποτέλεσμα της ρωσικής επέμβασης, η χώρα μετέβη από την επαρχιακή, παραδοσιακή αρχιτεκτονική του αγροτικού της παρελθόντος στον κόσμο του νεοκλασικισμού. Ούτως η άλλως η φινλανδική παράδοση χαρακτηριζόταν από ρυμοτομία ορθοκανονικών χαράξεων.³⁶

Η πλατεία Γερουσίας (Senate Square ή Senaatintori) του Carl Ludwig Engel (1818–40) ήρθε για να αντιπροσωπεύσει το δημόσιο αρχιτεκτονικό στίλ του νέου Μεγάλου Δουκάτου, μεταμορφώνοντας την τότε μικρή πόλη του Ελσίνκι. Επιπλέον, η επιρροή του Engel παρατηρείται σε ολόκληρη τη Φινλανδία όπου τα πολυάριθμα νεοκλασικά έργα του έφεραν μια εκσυγχρονιστική, πολιτιστική και ανθρώπινη πινελιά στην ύπαιθρο.³⁷

Με την ανεξαρτησία της Φινλανδίας από τη Ρωσία που επετεύχθη το 1917, δεν προκαλεί έκπληξη το γεγονός ότι οι Φινλανδοί αρχιτέκτονες αγκάλιασαν τον κλασικισμό. Ένωσαν ότι η σύνδεση με τη Μεσόγειο θα βελτίωνε πολιτιστικά τον αστικό και αρχιτεκτονικό σχεδιασμό της πρόσφατα ανεξάρτητης χώρας, τόσο στις αστικές όσο και στις επαρχιακές αγροτικές περιοχές. Όπως το διατύπωσε ο Alvar Aalto, «Στις πόλεις, τα δημόσια κτίρια αναδεικνύουν τις γραμμές των πλατειών και τις προοπτικές του δρόμου. Στη χώρα, σκοπός τους είναι να δώσουν έμφαση στο τοπίο».³⁸

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η κηπούπολη Käpylä του Martti Välikangas στο Ελσίνκι που κτίστηκε από το 1920 μέχρι το 1925. Η Käpylä ήταν μια πρότυπη περιοχή στέγασης εργαζομένων, που χτίστηκε σε μια εποχή που υπήρχε έλλειψη εργατικών κατοικιών.

Η κατασκευή των κτιρίων ακολουθεί την παραδοσιακή φινλανδική μέθοδο: κατασκευές τετράγωνης κάτοψης από κορμούς και εξωτερική επικάλυψη από ξύλινες τάβλες. Ωστόσο, ολόκληρη η διαδικασία ήταν μερικώς βιομηχανοποιημένη και η περιοχή θεωρείται ως η πρώτη προκατασκευασμένη οικιστική περιοχή στη Φινλανδία. Οι κατοικίες είναι ως επί το πλείστον διώροφες και ημιανεξάρτητες, για μία, δύο ή τέσσερις οικογένειες³⁹, και οργανώνονται γύρω από προστατευμένες αυλές, όπου αρχικά βρίσκονταν οι λαχανόκηποι των κατοίκων.

Τα εξωτερικά χρώματα διαφέρουν ελαφρώς από το ένα σπίτι στο άλλο, ωστόσο κυριαρχεί το κόκκινο Falun. Η περιοχή εξακολουθεί μέχρι και σήμερα να καταλαμβάνεται κυρίως από οικογένειες εργατικής τάξης και υπήρξε δημοφιλής περιοχή επιλογής τον κλάδο των αρχιτεκτόνων.

Ο Gunnar Taucher σχεδίασε τα περισσότερα συγκροτήματα κοινωνικής κατοίκησης στο Ελ-



σίνκι, από τη δεκαετία του 1920 και μετά. Το συγκρότημα διαμερισμάτων στην οδό Mäkeläkatu 37-43 είναι, μαζί με τις εργατικές κατοικίες για την εταιρεία μηχανικών Kone ja Silta Ltd, σημαντικά παραδείγματα του τρόπου κατασκευής μικρών διαμερισμάτων στην περιοχή Vallila. Ο Taucher επέβλεψε το έργο, αλλά για τα πρακτικά υπεύθυνος ήταν ο Pauli E. Blomstedt, ο οποίος τότε εργαζόταν στο τμήμα πολυκατοικιών της πόλης.

Το κτίριο είναι ένα καθαρόαιμο παράδειγμα σκανδιναβικού κλασικισμού της δεκαετίας του 1920 με ανοιχτόχρωμες επιφάνειες τα μικρά παράθυρα. Με εξαίρεση τον διάκοσμο της κύριας εισόδου, η εξωτερική διακόσμηση είναι ελάχιστη. Η συνολική όψη του κτιρίου έχει μήκος 160 μέτρα, με το κεντρικό κομμάτι της όπου βρίσκεται και η είσοδος να έχει μήκος³⁹ μέτρα και να είναι σε 5 μέτρα υποχώρηση, με 4 ορόφους. Οι δύο πτέρυγες εκατέρωθεν της κεντρικής, έχουν τρεις ορόφους. Το κτίριο στεγάζει 87 διαμερίσματα και η κάτοψη βασίστηκε σε γερμανικές τυπολογίες εργατικών κατοικιών της της εποχής.

Το 1916, η Kone ja Silta Ltd εξέφρασε στην πόλη του Ελσίνκι την επιθυμία της να οικοδομήσει στέγη για τους εργαζόμενούς της στην περιοχή Vallila της πόλης. Το έργο ανατέθηκε στον Armas Lindgren και τον Bertel Liljequist, οι οποίοι είχαν ήδη σχεδιάσει βιομηχανικά κτίρια για την ίδια εταιρεία. Το κτίριο διαμορφωνόταν γύρω από μια μεγάλη κεντρική αυλή, μια τυπολογία η οποία στην αναπτυσσόμενη ιδεολογία αστικού σχεδιασμού της δεκαετίας του 1920, βρήκε γόνιμο έδαφος στην Κεντρική Ευρώπη και τη Σκανδιναβία. Παραδείγματα περιλαμβάνουν το Hofs (εργατικές κατοικίες της Βιέννης) και το Governor's housing (Landshövdingehus) στο Göteborg.

Στα αρχικά σχέδια, το κτίριο περιβαλλόταν από ένα τριώροφο πλαίσιο κτίριο πλάτους περίπου 11 μέτρων, με καστροειδείς εισόδους στο κέντρο κάθε όψης. Τα διαμερίσματα είχαν ένα ή δύο δωμάτια με κουζίνα. Η εταιρεία κατάφερε να υλοποιήσει μόνο το ένα τέταρτο του μπλοκ ενώ η ολοκλήρωση του υπόλοιπου αφέθηκε στην πόλη του Ελσίνκι. Τελικά περατώθηκε σε δύο μέρη, το 1927 και το 1929. Το 1928 το γραφείο Lindgren & Liljequist διαλύθηκε και το έργο συνέχισε να επιβλέπεται από τον Lindgren. Σε αυτές τις μετέπειτα οικοδομικές φάσεις, ανέπτυξε ποικίλλα κλασικά θέματα και διαφοροποίησε τα σχέδια. Το έργο ολοκληρώθηκε τελικά μετά το θάνατο του Lindgren.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1920, ξεκίνησε η αποκατάσταση του Suomenlinna, ενός νησιού φρουρίου στο λιμάνι του Ελσίνκι. Το pavilion των αξιωματικών και δύο στρατώνες που βρίσκονται στο νησί Länsi-Mustasaari έχουν παρόμοιο πνεύμα με τις εργατικές κατοικίες της Kone ja Silta Ltd, τόσο στις αναλογίες τους όσο και στις ήπιες κεκλιμένες στέγες τους.

Οι Aino και Alvar Aalto, μαζί με τον Erik Bryggman, παρήγαγαν μερικά από τα πιο ενδιαφέροντα έργα εκτός του Ελσίνκι. Ο Aalto σε αντίθεση με την αργότερα γνωστή μοντέρνα αρχιτεκτονική του, στην αρχή της καριέρας του, συνέβαλε σημαντικά στο κλασικό σκανδιναβικό κίνημα.

Τον Ιούνιο του 1920, και ενώ ήταν ακόμη φοιτητής, ο Aalto έκανε το πρώτο του ταξίδι στη Στοκχόλμη. Για τον τότε νεαρό Φιλανδό αρχιτέκτονα, αυτό πρέπει να ήταν εξαιρετική εμπειρία κα-

39. Norberg-Schulz, Christian, Nighlands, The MIT Press, 1996, σελ. 144



Εικ. 34 Jyväskylä Workers Club, Alvar Aalto, Jyväskylä, 1924

40. Stewart, John, *Nordic Clacissism: Scandinavian Architecture 1910-1930*, Bloomsbury Visual Arts, 2018, σελ 143

41. Schildt, Goran, *Alvar Aalto: His Life*, Alvar Aalto Museum, 2007, σελ. 210

42. Schildt, Goran, *Alvar Aalto: His Life*, Alvar Aalto Museum, 2007, σελ. 190

43. Stewart, John, *Nordic Clacissism: Scandinavian Architecture 1910-1930*, Bloomsbury Visual Arts, 2018, σελ 144

44. Frampton, Kenneth, *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική: Ιστορία και Κριτική*, Θεμέλιο, Αθήνα, 2009, σελ. 179

θώς βίωσε από πρώτο χέρι την τότε σουηδική αρχιτεκτονική. Το Δημαρχείο του Ragnar Östberg, που τότε βρισκόταν υπό κατασκευή, έλαβε πολύ θετικά σχόλια από τον Aalto.⁴⁰ Ωστόσο δεν ήταν ο εθνικός ρομαντικός Östberg, που ο Aalto είχε πάει να συναντήσει στη Στοκχόλμη, αλλά ο Erik Gunnar Asplund, του οποίου το Woodland Chapel είχε πρόσφατα ολοκληρωθεί και πως ο ίδιος θεωρούσε «την καλύτερη αρχιτεκτονική που μπορεί κανείς να ελπίζει να δει στις σκανδιναβικές χώρες».⁴¹ Πράγματι, τέτοιος ήταν ο θαυμασμός του Aalto για τον Asplund αλλά και η αυτοπεποίθηση στις ικανότητές του, που είχε προγραμματίσει να αιτηθεί στο γραφείο του Asplund πριν ακόμα φύγει από τη Φινλανδία. Δυστυχώς για τον Aalto, ο Asplund δεν εντυπωσιάστηκε και τον απέρριψε, ωστόσο συνέχισε να αποτελεί σημαντική πηγή έμπνευσης για τον νεαρό Aalto και μερικά χρόνια αργότερα, έγινε καλός του φίλος.

Το 1921, ολοκλήρωσε την αρχιτεκτονική του εκπαίδευση και αντί να αναζητήσει θέση σε ένα από τα κορυφαία αρχιτεκτονικά γραφεία του Ελσίνκι ή της Στοκχόλμης, ίσως επηρεασμένος από την απόρριψη του Asplund, ο Aalto αποφάσισε να ξεκινήσει αμέσως τη δική του πρακτική παρά την πολύ περιορισμένη αρχιτεκτονική του εμπειρία ολοκληρωμένων έργων, τα οποία τότε περιορίζονταν σε μια νέα βεράντα για το σπίτι των γονιών του και ένα κτίριο για το συλλόγων νέων στην Alajärvi.⁴²

Σύντομα, συνειδητοποιώντας ότι οι πρώτες αναθέσεις του ήταν όλες μέσω των επαφών του πατέρα του, ο Aalto επέλεξε να εγκαταλείψει το Ελσίνκι για να επιστρέψει στην πατρίδα του, τη Jyväskylä όπου άνοιξε το γραφείο του σε ένα δωμάτιο στο υπόγειο του τοπικού ξενοδοχείου με τον τίτλο «Alvar Aalto, Αρχιτέκτονας και Καλλιτέχνης Μνημείων» (Alvar Aalto, Architect and Monumental Artist).

Το 1924, ανέλαβε το πρώτο ουσιαστικά έργο του για το Jyväskylä Workers Club. Αυτό το μικρό κλασικό κτίριο αντλούσε ποικίλη γκάμα πηγών από το Παλάτι των Δόγηδων στη Βενετία έως το Haga Palace στη Στοκχόλμη. Ωστόσο παρά το εύρος των πηγών του, ήταν ο Asplund στον οποίο ο Aalto στράφηκε για την οργάνωση της σύνθεσής του. Αντλώντας έμπνευση από τα Δικαστήρια Lister County του Asplund, ο Aalto σχημάτισε το κέντρο γύρω από το οποίο οργανώθηκαν οι χώροι του Jyväskylä Workers Club.⁴³

Όπως και με τους περισσότερους συγχρόνους του, μετά από μια σε μεγάλο βαθμό κλασική αρχιτεκτονική εκπαίδευση, η Ιταλία είχε βαθύ αντίκτυπο στον Aalto τόσο στην κλασική του περίοδο όσο και στην υπόλοιπη καριέρα του. Ενώ οι σύγχρονοί του αντλούσαν έμπνευση από τα κλασικά κτίρια που σχεδίαζαν και φωτογράφιζαν στα ταξίδια τους, για τον Aalto, ήταν το ιταλικό τοπίο που είχε την βαθύτερη επιρροή σε αυτόν. Είτε αστικό είτε αγροτικό τοπίο, ήταν η φυσική, ακανόνιστη ομορφιά των αρχαίων πόλεων και της υπαίθρου με την οποία ήταν ιδιαίτερα γοητευμένος, και συγκεκριμένα, οι λοφώδεις πόλεις της Τοσκάνης και της Ούμπρια, που επρόκειτο να ασκήσουν διαρκή επιρροή σε αυτόν καθ' όλη τη διάρκεια της καριέρας του.

Τα έργα των πρώτων χρόνων εργασίας του Aalto στη Jyväskylä από το 1924 μέχρι το 1927, εμφάνιζαν μεγάλη ποικιλία περιλαμβανοντας εκτός από το Jyväskylä Workers Club, εργατικές κατοικίες, εκκλησίες, και ανακαινίσεις εκκλησιών, και δύο κτίρια της πολιτοφυλακής, που χτίστηκαν στο Seinäjoki και τη Jyväskylä. Όλα τα παραπάνω, υλοποιήθηκαν υπό την επίδραση του Asplund και χαρακτηρίζονται από μια ακαθόριστη δωρικήζουσα τεχνοτροπία⁴⁴, και παρόλο που ήταν κτισμένα σύμφωνα με τις τοπικές παραδοσεις των ξύλινων κατασκευών, είχαν επηρεαστεί παράλληλα από την αυτηρότητα του Hoffman και την ιταλική τεχνοτροπία του Schinkel. Ωστόσο, χαρακτηριστικά όπως τα μεγάλα γυάλινα ανοίγματα στο ισόγειο του Jyväskylä Workers Club αρχίζουν να σηματοδοτούν τον ερχομό πλέον του μοντερνισμού.

Το 1927, ο Aalto κατευθύνθηκε προς τον εθνικό ρομαντισμό, κτίζοντας την εκκλησία Viinikka και συμμετέχοντας στο διαγωνισμό για τη Βιβλιοθήκη Viipuri (Vyborg Library). Η βιβλιοθήκη, που ήταν αδιαμφισβήτητα επηρεασμένη από τον Asplund, με μορφολογικά χαρακτηριστικά

που προέρχονταν άμεσα από τη Δημόσια Βιβλιοθήκη της Στοκχόλμης. Από αυτά τα στοιχεία, ορισμένα όπως η νεοκλασική κάτοψη με την αξονική *scala regia*, η μη τεκτονική όψη, η ζωφόρος και η πελώρια αιγυπτωειδής πόρτα ήταν ολοφάνερα στοιχεία τα οποία με τη σειρά του ο Asplund είχε εμπνευστεί από τον Bindesbøll.

Το 1928, η συμμετοχή του Aalto κέρδισε το διαγωνισμό για το σανατόριο Paimio, καθορίζοντας πλέον την φονξιοναλιστική τεχνοτροπία της πρώτης ώριμης περιόδου του (1927-34).

Εκτός του Asplund, καταλυτικά στην αρχιτεκτονική εξέλιξη του Aalto λειτούργησε και ο αρχιτέκτονας Erik Bryggman με τον οποίο ο ίδιος και η Αίνο είχαν συνεργαστεί βραχυπρόθεσμα κατά τη διάρκεια της μετακόμισής τους στην τότε αναπτυσσόμενη Turku, στα τέλη του 1927. Ο Aalto απέρριψε το λιτό κλασικισμό των διαμερισμάτων Atrium του Bryggman, χτίζοντας στο Turku το κτίριο του Αγροτικού Συνεταιρισμού της Ν.Δ. Φινλανδίας (Finland Agricultural Cooperative Building) σύμφωνα με την τεχνοτροπία του Asplund στον κινηματογράφο Skandia, ωστόσο εξωτερικά, αφαιρέθηκε σχεδόν πλήρως ο διάκοσμος σε ένα νέο σύνολο σχεδίων που δημιουργήθηκαν τον Ιανουάριο του 1928, το οποίο περιελάμβανε πολλά από τα στοιχεία του νέου αρχιτεκτονικού λεξιλογίου όπως χρήση σωληνοειδών κιγκλιδωμάτων από χάλυβα στα μπαλκόνια.

Καρπός της συνεργασίας του Aalto με τον Bryggman, ήταν ένα σχέδιο για κτίριο γραφείων στην πόλη Vaasa, και αργότερα μια έκθεση για τα 700 χρόνια της πόλης Turku το 1929.

Η ακμή του ύστερου φινλανδικού κλασικισμού ήρθε με το κτίριο του Κοινοβουλίου του Ελσίνκι το 1931, του Johan Sigfrid Sirén. Εδώ, υπάρχουν απόηχοι από την αίθουσα συναυλιών του Tengbom στο Ελσίνκι, ωστόσο το υλικό είναι πλέον ο φινλανδικός γρανίτης και το αποτέλεσμα είναι επιβλητικό και αυστηρό.⁴⁵

Όπως και πολλοί από τους Σκανδιναβούς συγχρόνους του, ο Aalto είχε δείξει όλο και περισσότερο ενδιαφέρον για τη νέα φονξιοναλιστική αρχιτεκτονική για την οποία μέχρι τότε είχε γίνει πληθώρα δημοσιεύσεων, και είχαν ήδη ολοκληρωθεί τα πρώτα έργα.

Το έτος 1926 είδε τόσο τη δημοσίευση του *Vers Une Architecture* του Le Corbusier όσο και την ολοκλήρωση των πρώτων κτιρίων του Walter Gropius για το Bauhaus, και το 1927, το Weissenhof Estate στη Στουτγκάρδη έδωσε νέα ώθηση σε αυτήν τη νέα αρχιτεκτονική. Οι νεότεροι Σκανδιναβοί αρχιτέκτονες παρακολουθούσαν στενά αυτές τις εξελίξεις, και ο Aalto ήταν μεταξύ εκείνων που σύντομα ανέπτυξαν έναν ενθουσιασμό για αυτήν τη νέα «λογική» προσέγγιση στο σχεδιασμό.

45. Norberg-Schulz, Christian, *Nighthlands: Nordic Building*, The MIT Press, 1996, σελ 144



Εικ. 35 Helsinki Parliament House, Johan Sigfrid Sirén, Ελσίνκι, 1931

Μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1920, όταν οι ιδέες της avant-garde αρχιτεκτονικής από την ηπειρωτική Ευρώπη άρχισαν να ταξιδεύουν προς Βορράν, η Σκανδιναβία είχε ήδη μετατραπεί σε μια περιοχή προσανατολισμένη, τόσο στην αρχιτεκτονική όσο και στην κοινωνική της πρόοδο.

Τόσο ο Εθνικός Ρομαντισμός όσο και ο Κλασικισμός της δεκαετίας του 1920 έπαιξαν σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση αυτή.⁴⁶ Η αυτοπεποίθηση των Σκανδιναβών, προήλθε από την ανανεωμένη πλέον αίσθηση εθνικής ταυτότητας και αυτοσκοπού από τη μία, και από από την άλλη, από την εξέλιξη τους σε σύγχρονες, βιομηχανικές, αστικές και δημοκρατικές κοινωνίες.

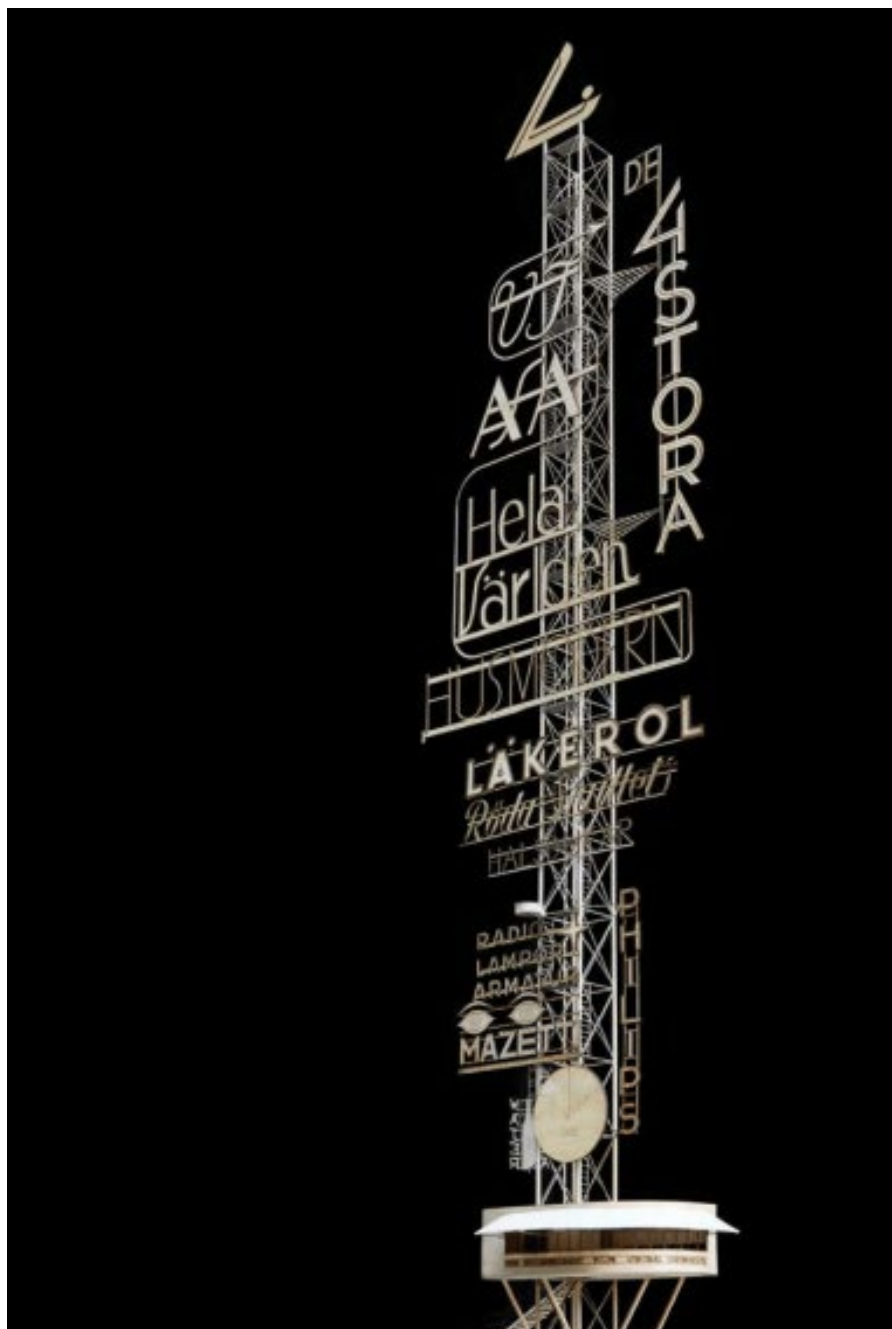
Κοινωνικά και πολιτικά είχαν τεθεί τα θεμέλια για την ανάπτυξη του σύγχρονου κράτους κοινωνικής πρόνοιας. Αρχιτεκτονικά, αυτό οδήγησε σε νέους αστικούς χώρους και εγκαταστάσεις για κοινωνικές υπηρεσίες και εκδηλώσεις. Κτίρια επικοινωνιών και μεταφορών- σιδηροδρομικοί σταθμοί, τηλεφωνικά και τηλεγραφικά γραφεία και ταχυδρομεία- συνδέουν πλέον τις Σκανδιναβικές χώρες, ενισχύοντας την ικανότητα των πολιτών να αλληλεπιδρούν και να επικοινωνούν μεταξύ τους.

Πέρα από την ανάπτυξη νέων κτιριακών τύπων για μια ανερχόμενη προοδευτική κοινωνία, οι Σκανδιναβοί αρχιτέκτονες παρείχαν ισχυρά σύμβολα που αντιπροσώπευαν και εξυμνούσαν την κοινωνία τους. Τα νέα αστικά δημαρχεία, τα εθνικά μουσεία, οι πολιτιστικές εγκαταστάσεις, οι σιδηροδρομικοί σταθμοί και οι τηλεφωνικές εγκαταστάσεις λειτούργησαν ως εθνικές, πολιτιστικές και κοινωνικές ταυτότητες για τους πολίτες του Βορρά.

Ο Εθνικός Ρομαντισμός στα τέλη του αιώνα δημιούργησε σειρά σημαντικών εμβληματικών δημοσίων έργων σε όλη τη Σκανδιναβία. Αυτά τα έργα μεταμόρφωσαν κυριολεκτικά την αντίληψη των ανθρώπων σχετικά με την κληρονομιά και τη θέση τους στον κόσμο.

Ο Σκανδιναβικός Κλασικισμός της δεκαετίας του 1920 προσπάθησε να χρησιμοποιήσει την αρχιτεκτονική προκειμένου να καταστήσει το άγριο τοπίο του Βορρά σε πιο φιλόξενο για τον άνθρωπο και την κοινωνία. Στα αστικά και αγροτικά περιβάλλοντα, η αρχιτεκτονική τακτοποίησε τον δημόσιο χώρο μέσα από πλατείες και δρόμους τονίζοντας ταυτόχρονα το τοπίο της χώρας.

Η απλούστευση του Σκανδιναβικού Κλασικισμού της δεκαετίας του 1920, έθεσε επίσης τα θεμέλια για την αποδοχή της αφαίρεσης και του ορθολογισμού που αργότερα εντοπίστηκαν στον μοντερνισμό στα τέλη της δεκαετίας του 1920 και στις αρχές της δεκαετίας του 1930.



Εικ. 1 Stockholm Exhibition Pavilion,
Erik Gunnar Asplund, 1930

2.3.3

Nordic functionalism

Η άφιξη του μοντερνισμού στη Σκανδιναβία

1. Gropius, Walter, *Internationale Architektur*, Albert Langen Verlag, Munchen, 1925, σελ. 7

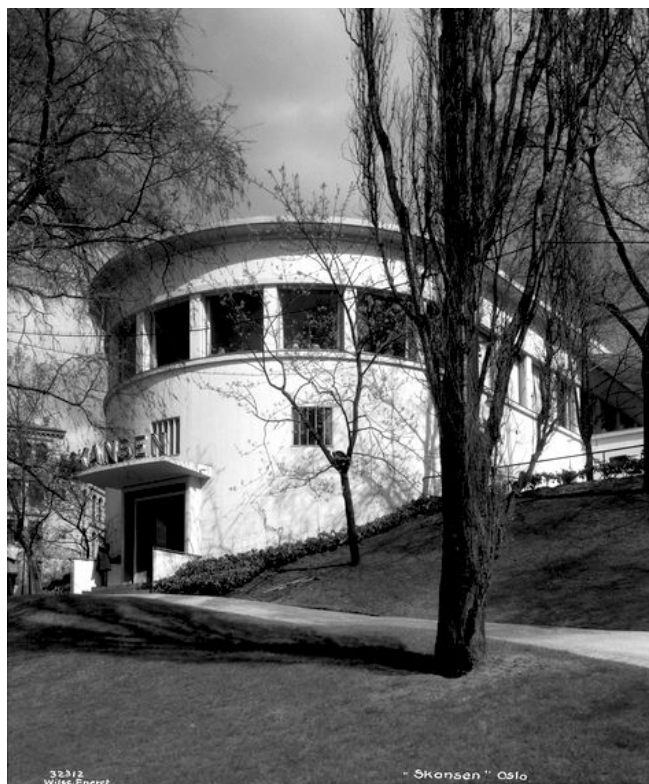
2. Hitchcock, H. R., Johnson, P, *The International Style*, W. W. Norton & Company, New York, 1932, σελ 20 μτφρ. "The idea of style as the frame of potential growth, rather than a fixed and crushing mould, has developed with the rerecognition of underlying principles"

Η αρχιτεκτονική στην στην ηπειρωτική Ευρώπη μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο όφειλε να ανταποκριθεί στην παθιασμένη και ιδεαλιστικά παρακινούμενη ανάγκη της εποχής για νέα αρχιτεκτονικά θέματα και μορφές που θα μπορούσαν να συμβάλλουν στην πλέον απελευθερωμένη, «σύγχρονη» κοινωνία.

Κατά τα 1920, και για πρώτη φορά, η αρχιτεκτονική χάνει τα τοπικά και περιφερειακά της χαρακτηριστικά. Η τάση προς μία διεθνή αρχιτεκτονική, ήταν σκόπιμη. Άλλωστε ήταν ήδη εμφανής στο πρώτο βιβλίο του Bauhaus το 1925, στο οποίο ο Gropius είχε συγκεντρώσει δείγματα *moderne baukunst* (μοντέρνας αρχιτεκτονικής) από πολλές χώρες, κάτω από τον τίτλο Διεθνής Αρχιτεκτονική.¹ Ο Gropius χρησιμοποίησε τις λέξεις *Weltverkeh* και *Welttechnik* (παγκόσμιο εμπόριο και παγκόσμια τεχνολογία) ως βάση για την επιλογή του τίτλου του. Αργότερα, το 1931, στο MoMA της Νέας Υόρκης ο Gropius κάνει την πρώτη του έκθεση με τίτλο: Το Διεθνές Στυλ. Η χρήση της λέξης *στυλ* τόνιζε πως η νέα αρχιτεκτονική είχε μια βάση αισθητική, όπως αναφέρει το βιβλίο που ακολούθησε μετά την έκθεση, το οποίο τόνιζε τη δομή και τη λειτουργία ως καθοριστικούς παράγοντες: «Η ιδέα του *στυλ*, μέσα από την πλήρη συνειδητοποίηση των θεμελιωδών αρχών της, αναγνωρίζεται ως πλαίσιο για μια δυναμική εξέλιξη και όχι ως ένα ενα τυποποιημένο καλούπι».²

Η αντίληψη πως κάθε εποχή είχε το δικό της πνεύμα ή *zeitgeist*, που εξέφραζε το πραγματικό νόημα και την γενικότερη επικρατούσα αίσθηση, ήταν βασική για τη θεμελίωση μιας σύγχρονης αρχιτεκτονικής. Ταυτόχρονα οι αρχιτέκτονες υποστήριζαν ότι οι παραδοσιακές μορφές ήταν πια παρωχημένες στο νέο οικονομικό, και κοινωνικοπολιτικό περιβάλλον ενός συνεχώς μεταβαλλόμενου βιομηχανικού κόσμου, συνεπώς έπρεπε να ανταποκριθούν στις νέες κοινωνικές συνθήκες, τα σύγχρονα υλικά και κατασκευαστικές τεχνικές, αναζητώντας παράλληλα νέες

Εικ. 2 Lars Backer, Restaurant Skansen, Όσλο, 1926-27, κατέδ. 1971





Εικ. 3 Lars Backer, Restaurant Skansen, Όσλο, 1926-27, κατέδ. 1971

εκφραστικές και συμβολικές μορφές.

Το μεταπολεμικό σκηνικό θεωρήθηκε η κατάλληλη στιγμή για τη δημιουργία του νέου σύγχρονου κόσμου. Πρωτοπόρα καλλιτεχνικά ρεύματα στην Ευρώπη ήταν ο Πουρισμός του Le Corbusier στη Γαλλία, το De Stijl των Theo van Doesburg και Gerrit Thomas Rietveld στην Ολλανδία, ο Φουτουρισμός στην Ιταλία, ο Κονστρουκτιβισμός στη Σοβιετική Ένωση και η Σχολή Bauhaus των Walter Gropius και Mies van der Rohe στη Γερμανία.

Η πρώτη ουσιαστική προσπάθεια προς την διατύπωση των βασικών αρχών έγινε από τον Le Corbusier, στα Πέντε σημεία μιας νέας Αρχιτεκτονικής (*Five Points for a New Architecture*) το 1926³. Σκοπός ήταν να επαναδιατυπώσει την γνήσια σχέση ενός κτιρίου με το έδαφος, τον ουρανό και τον ορίζοντα. Συνεπώς, οι κολώνες (*pilotis*) και το *roof garden* (*toits-jardins*) εξέφραζαν τη σχέση του κτιρίου με το πάνω και το κάτω, ενώ οι λωρίδες παραθύρων (*fenêtre en longueur*) το έθεταν στα όρια του ορίζοντα. Τέλος, η ελεύθερη κάτοψη (*plan libre*) εξέφραζε έναν ανοικτό κόσμο, όπου οι λειτουργίες θα μπορούσαν να οργανωθούν ελεύθερα.⁴

Πλέον, η οργάνωση του χώρου, δεν είναι έρμαιο συγκεκριμένων γνωρισμάτων και συμμετρίων, αλλά καθίσταται ένα αιωρούμενο σύστημα λειτουργικών ζωνών ενώ ταυτόχρονα, το κτίριο απελευθερώνεται από οποιαδήποτε στατική επαφή του με το έδαφος, και αντιμετωπίζεται ως ένα δίκτυο σημείων και δυνάμεων φορτίων. Το τελικό αποτέλεσμα είναι η διάσπαση της *gestalt*, ή με άλλα λόγια, η εξάλειψη οποιασδήποτε συμβατικής μορφής. Μοτίβα όπως κεκλιμένες στέγες, τόξα και αετώματα ήταν άτυπα πλέον απαγορευτικά. Η επιθυμία για συνολική σαφήνεια ήταν ακόμα παρούσα, με καθαρά γεωμετρικούς όμως όρους. Για τον Le Corbusier, η γεωμετρία και η κατασκευή ακόμα αντιπροσωπεύουν το κλασικό, ενώ συνάμα η ελεύθερη κάτοψη και όψη αντιπροσωπεύουν κάτι το Βόρειο. Από αυτή την άποψη λοιπόν, η αρχιτεκτονική του ήταν πράγματι διεθνής.

Η φράση «*form follows function*» δεν θα έπρεπε να ληφθεί απολύτως κυριολεκτικά. Οι μοντερνιστές δεν είχαν πρόθεση να ανακαλύπτουν τη μορφή εκ νέου κάθε φορά, αλλά πως οι γενικές αρχές θα ήταν εκείνες που θα εξασφάλιζαν την σωστή διάταξη των λειτουργιών, και πως αυτές συνιστούσαν μια αισθητική (*aesthetic*). Ο Le Corbusier έγραψε: «*Τα πέντε σημεία περιλαμβάνουν μια τελείως καινούρια αισθητική. Δεν απομένει τίποτα από την αρχιτεκτονική των παλαιότερων εποχών*».

Είναι προφανές πως οι εκφραστικές μορφές που αναφέρθηκαν προηγουμένως ήταν το αποτέλεσμα ενός γενικού σκοπού, ο οποίος ήταν να εναρμονίσει την αρχιτεκτονική με τα δεδομένα της σύγχρονης εποχής. Ως αποτέλεσμα, πολλοί Σκανδιναβοί αρχιτέκτονες αποδέχτηκαν πλήρως το μοντερνισμό, σαν μια απελευθερωτική λύση στη διαμάχη του εθνικού με το διεθνές.

Η ιδέα του μοντερνισμού εισήχθη στη Σκανδιναβία το 1925. Στο Νορβηγικό περιοδικό *Byggekunst*, ο Lars Backer έγραψε για την «Ταλαντευόμενη Αρχιτεκτονική μας» (*Vor*

3. Jeanneret, P.k.a., *Oeuvre complète*, 1910-29, Artemis, Zurich, 1937, σελ. 128

4. Norberg-Schulz, Christian, *Roots of Modern Architecture*, A.D.A. Edita, Tokyo, 1988

Εικ. 4 Blakstad και Munthe-Kaas,
Odd Fellow Building (Odd Fellow
Ordenen), Όσλο, 1931



Εικ. 5 Blakstad και Munthe-Kaas,
Artists House (Kunstneres Hus, Όσλο,
1929-30



holdningsløse arkitektur), διαφωνώντας έντονα για τη νέα αυτή κατεύθυνση: «Θέλουμε να δημιουργήσουμε μια αρχιτεκτονική σε επαφή με την εποχή μας, και φυσική για το υλικό με το οποίο δομούμε. Θέλουμε να ξεφύγουμε από τα προσωπεία και από τα τετριμμένα· ο σκοπός είναι εκείνος που θα έπρεπε να καθορίζει τη μορφή. Η κάτοψη θα πρέπει να είναι ένα με την όψη.»⁵

Μανιφέστο του σκανδιναβικού μοντερνισμού αποτέλεσε το βιβλίο *acceptera* (1931), που έγραψαν ο Erik Gunnar Asplund, ο Wolter Gahn, ο Sven Markelius, ο Eskil Sundahl, ο Uno Åhrén και ο ιστορικός τέχνης Gregor Paulsson, και το οποίο υποστήριζε πως η τέχνη του κτιρίου (*byggnadskonst*) απέτυχε να συμβαδίσει με τις επαναστατικές κοινωνικές και τεχνολογικές αλλαγές που σάρωναν την Ευρώπη στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Οι συγγραφείς υποστήριζαν πως η παραγωγή κατοικιών και καταναλωτικών αγαθών πρέπει να υιοθετήσει έναν πιο μοντέρνο προσανατολισμό προκειμένου να καλύψει τις ιδιαίτερες πολιτιστικές και υλικές ανάγκες τόσο της σύγχρονης κοινωνίας όσο και του σύγχρονου ατόμου. Συνδυάζοντας την γενικότερη κοινωνική ανάλυση με μια κριτική άποψη της σύγχρονης αρχιτεκτονικής και της χειροτεχνίας, το *acceptera* καλούσε τους αναγνώστες να «αποδεχθούν την πραγματικότητα που υπάρχει» αφού «μόνο με αυτόν τον τρόπο θα είχαν οποιαδήποτε προοπτική να την κυριαρχήσουν και να την μεταποιήσουν για να δημιουργήσουν έναν πολιτισμό που θα προσέφερε ένα προσαρμόσιμο εργαλείο για την καθημερινότητα. Δεν έχουμε πια ανάγκη από τις φόρμες του παρελθόντος ώστε να διατηρήσουμε τον αυτοσεβασμό μας».⁷ Ο ίδιος ο Asplund στα κείμενά του ασκεί κριτική στη δική του Βιβλιοθήκη της Στοκχόλμης (*Stadsbiblioteket*), καθώς κατά τη γνώμη του «μοιάζει με πανάρχαιο κάστρο».⁸ Η έκδοση του βιβλίου συνέπεσε με την Έκθεση της Στοκχόλμης του 1930, κύριος αρχιτέκτονας της οποίας ήταν ο Erik Gunnar Asplund. Η Έκθεση άσκησε μεγάλη επιρροή και η 50^η της επέτειος τιμήθηκε με την έκδοση *Nordisk Funktionalism* όπου στον πρόλογο ο Gunilla Lundahl αναφέρει «Χαρακτηριστικό της Σκανδιναβικής ερμηνείας του φονξιοναλισμού ήταν η εγκρατής κλίμακα, η αντίληψη της φύσης και του ανθρωπισμού».⁹ Αυτή η δήλωση εκφράζει πως ο σκανδιναβικός μοντερνισμός διατηρούσε τις τοπικές του μεταφράσεις, συμπεριλαμβάνοντας και μια κοινωνική συνείδηση.



5. Backer, L., *Skansen*, Byggekunst, 1925, n. 11, σελ. 174

6. Miller, William, *Nordic Modernism: Scandinavian Architecture 1890-2017*, Crowood Press, Marlborough, 2017, σελ. 77

7. Asplund, Gunnar; Wolter, Gahn; Markelius, Sven; κ.α *Modern Swedish Design: Three Founding Texts*, New York: The Museum of Modern Art, 2008, σελ. 338

8. Asplund, Gunnar; Wolter, Gahn; Markelius, Sven; κ.α *Modern Swedish Design: Three Founding Texts*, New York: The Museum of Modern Art, 2008, σελ. 338

Εικ. 6 Stockholm Exhibition Pavilion, Erik Gunnar Asplund, 1930



Εικ. 7 Eyvid Moestue και Ole Lind, Ingierstrand bad, 1933

9. Gunilla, Lundahl, *Nordisk Funktionalism*, Arkitektur, 1980, Stockholm, σελ. 1

10. Anderson, H.O., *Funktionalismens Genombrott Och Kris: Svenskt Bostadsbyggande 1930-80*, Arkitekturmuseet Och Bokforlaget Prisma, Stockholm, 1989

11. Eliassen, Georg, κ. α., *Norske Hus*, H. Aschehoug & Co., Oslo, 1959, σελ. 325

12. Norberg-Schulz, Christian, *Nighlands: Nordic Building*, The MIT Press, 1996, σελ. 154

Εικ. 8 Eyvind Moestue και Ole Lind, Ingierstrand bad, 1933

Από την έκδοση του Acceptera και μετά, ο Φονξιοναλισμός ξεκίνησε να απελευθερώνεται από οποιοδήποτε στοιχείο αρχιτεκτονικής κληρονομιάς, ωστόσο οι πρώτοι μοντερνιστές που ανατράφηκαν μέσα στον εθνικό ρομαντισμό και τον κλασικισμό, διατήρησαν άθελά τους ή όχι, κάποια πολιτισμικά στοιχεία. Η ακόλουθη γενιά εντούτοις, δεν βρήκε αντίστοιχες βάσεις. Ως αποτέλεσμα, αναδύθηκε η «κρίση του μοντερνισμού»¹⁰. Ο Νορβηγός αρχιτέκτονας Georg Eliassen γράφει: «Φαίνεται πως το φορτίο που έφεραν οι αρχιτέκτονες σε αυτούς τους καιρούς της μετάβασης, ήταν ίσως πολύ βαρύ για να το υπομείνουν. Χωρίς την υποστήριξη ενός στυλιστικού κώδικα, ήταν μόνο κατά εξεραίσεις εκείνοι που κατάφεραν να ολοκληρώσουν τα έργα τους με ανεξάρτητες γραφές, από άποψη αρχιτεκτονικής τεκμηρίωσης. Εδώ, όπως και οπουδήποτε αλλού, βυθιστήκαμε σε μια εποχή επιγόνων. Ο Φονξιοναλισμός ίσως ως στυλ έγινε θύμα του Φορμαλισμού, καταλήγοντας μόδα».¹¹

Παρά την παρακμή στην οποία αναφέρεται ο Eliassen, κάποιοι σκανδιναβικές αξίες κατάφεραν να επιβιώσουν την tabula rasa της δεκαετίας του 30, όπως εκείνη της κατοικίας ως έργο τέχνης αλλά και της επαφής με τη φύση και το περιβάλλον. Ο Cristian Norberg Schulz χαρακτηρίζει την περίοδο αυτή ως «ρομαντικό μοντερνισμό», καθώς «τα παραπάνω στοιχεία πήγαιναν από την περίοδο του εθνικού ρομαντισμού».¹² Ο Schulz συνεχίζει υποστηρίζοντας πως «αυτό το ρομαντικό ρεύμα έθεσε τις βάσεις για τον μεταπολεμικό τοπικισμό», και πως «αντιπροσωπεύει την μεγαλύτερη συνεισφορά της Σκανδιναβίας στην σύγχρονη αρχιτεκτονική».

Πρωτού όμως αναφερθούμε στη συμβολή της Σκανδιναβίας, είναι απαραίτητο να αποσαφηνίσουν οι διαφορές μεταξύ των κοινωνικών σκοπών του Διεθνούς Μοντερνισμού και την ανθρωπιστική χροιά των Σκανδιναβών. Ο Le Corbusier όρισε τον σκοπό των βασικών του αρχών, ως μια αποκατάσταση των «στοιχειωδών απολαύσεων: ήλιος, αέρας και βλάστηση», που είχαν εκλείψει στη βιομηχανική πόλη του 19^{ου} αιώνα. Οι ακόλουθοί του ωστόσο, επαναδιατύπωσαν αυτές τις αρχές με όρους ποσοτικούς, συντελώντας στην κρίση του Φονξιοναλισμού μέσα από μια διαδικασία υπεραπλοποίησης.

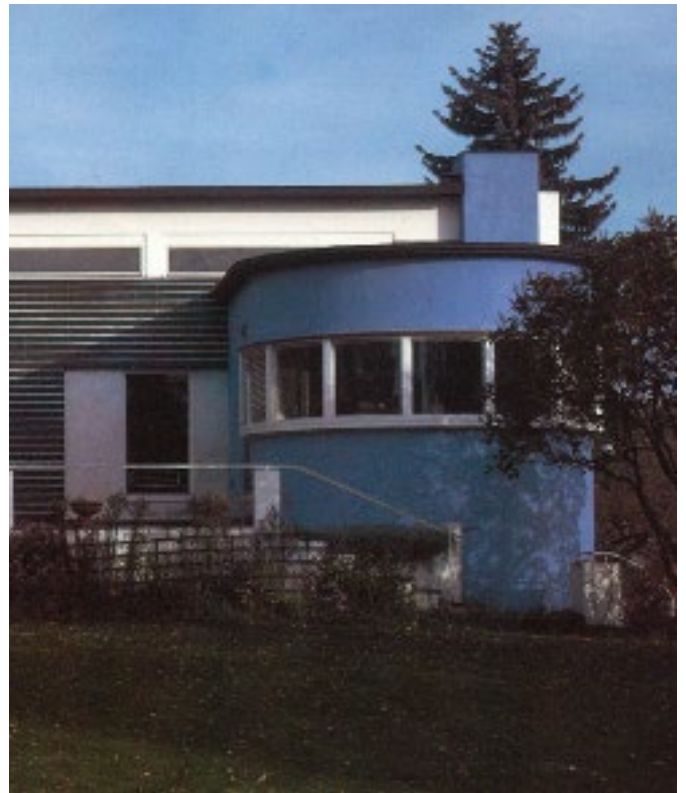
Ο ρομαντικός μοντερνισμός του Βορρά, αντιθέτως, υπήρξε λιγότερο ορθολογιστικός και διατήρησε την άμεση σχέση του με τη φύση και το περιβάλλον. Καθαρό παράδειγμα αυτής της νέας αρχιτεκτονικής, αποτέλεσε το εστιατόριο στο Skansen (1926-27, κατεδ. 1971) του Lars Backer. Με ελεύθερη κάτοψη και χαρακτηριστικές φόρμες του μοντερνισμού όπως γεωμετρικούς όγκους, επίπεδη στέγη, και συνεχή οριζόντια ανοίγματα κατά μήκος της όψης, το εστιατόριο ήταν σχεδιασμένο σαν ένα μεγάλο ανοικτό δωμάτιο. Ένα σύστημα λεπτών στηριγμάτων, προσέδιδε μια ρυθμικότητα στο εσωτερικό, ενώ αποσπούσε και το βάρος από τους τοίχους. Μια σειρά από αναβαθμίδες συνέδεαν το κτίριο με τον περιβάλλοντα χώρο, γεγονός που σε συνδυασμό με την εξωστρέφεια του εσωτερικού του, υποστήριζαν εντονότερα την άμεση επαφή με το έξω.

Γενικά ο Φονξιοναλισμός επεσήμανε τις προσδοκίες για έναν καλύτερο κόσμο μέσα από τη συνδρομή της σύγχρονης τεχνολογίας και του ορθολογικού σχεδιασμού. Υποστήριζε το υψηλότερο βιοτικό επίπεδο, το οποίο με τη σειρά του θα παρήγαγε κατοικίες και χώρους, καλά φωτισμένους, ευάερους, τοποθετημένους σε ανοικτούς χώρους ή πάρκα. Η κοινωνική πτυχή του Φονξιοναλισμού προώθησε τα δημοκρατικά ιδανικά που ενίσχυαν τον ρόλο των τότε αναδυόμενων σκανδιναβικών κρατών πρόνοιας και την εστίασή τους σε μια αίσθηση ισότητας και φροντίδας.





Εικ. 9, 10, 11 Arne Korsmo, Villa
Dammann, Oslo, 1932



Νορβηγία

Η ιστορικός τέχνης Wenche Findal, στη διατριβή¹³ της το 1998, υποστηρίζει πως η Έκθεση της Στοκχόλμης δεν αποτέλεσε τεράστια επιρροή για τη Νορβηγική αρχιτεκτονική. Επισημαίνει ότι οι Νορβηγοί αρχιτέκτονες είχαν επηρεαστεί από τον Φονξιοναλισμό από την έκθεση των Παρισίων το 1925 που παρουσίαζε το καινοτόμο Pavillon de l'Esprit Nouveau του Le Corbusier. Επιπλέον, μετά την ταλάντευση μεταξύ του ρομαντισμού και του κλασικισμού στη Νορβηγία (και στη Σκανδιναβία γενικότερα), ο κλασικισμός είχε προετοιμάσει το πεδίο για τη νέα αρχιτεκτονική, η οποία από το 1928 άρχισε δειλά να εμφανίζεται στο Όσλο.

Το ορθολογιστικό και αυστηρό εστιατόριο Skansen του Becker που αναφέρθηκε προηγουμένως, ήταν το πρώτο σχετικά μεγάλο φονξιοναλιστικό κτίριο στη Σκανδιναβία, ωστόσο διατηρούσε κάποιες κλασικές ιδιότητες. Ακολούθησε το εστιατόριο Ekeberg (Ekebergrestauranten, 1929) στο Όσλο με τις έντονες γεωμετρίες, την λιτή κατασκευή με ανοικτή κάτοψη και τις

13. Fidal, Wenche, (1998), Between tradition and modernity: Architect Ove Bang and the functional synthesis [Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Ιστορίας της Τέχνης, Σχολή Ιστορίας και Φιλοσοφίας] Πανεπιστήμιο του Όσλο

Εικ. 12, Ove Bang, Villa Ditlev-Simonsen, Ullern, Όσλο, 1937



Εικ. 13, Arne Korsmo, Villa Dammann, Όσλο, 1932



αυστηρές οριζόντιες επίπεδες επιφάνειες. Το 1928, ο Becker σχεδίασε το κτίριο Horngården στο κέντρο του Όσλο - το ψηλότερο της πόλης εκείνη την εποχή. Αρχική πρόθεση ήταν να γίνει δεκατρείς ορόφους με συνεχή γυάλινη πρόσοψη και στρογγυλεμένες γωνίες, αλλά η αντίθεση στον προοδευτικό χαρακτήρα αυτού του σχεδιασμού που επικρατούσε ακόμα, είχε ως αποτέλεσμα ένα πιο συντηρητικό οκταώροφο κτίριο.

Την ίδια χρονιά, μια ομάδα Νορβηγών αρχιτεκτόνων οργάνωσε ένα εκπαιδευτικό ταξίδι στην Ολλανδία, με σκοπό να μελετήσουν τα κτίρια του Berlage, του Oud, του Duiker και του Dudok μεταξύ άλλων. Ως αποτέλεσμα, προσυλητήστηκαν στον μοντερνισμό, γεγονός που ήταν εμφανές στις συμμετοχές διαγωνισμών και στην ανέγερση πολυάριθμων κτιρίων με μοντέρνα χαρακτηριστικά στα χρόνια που ακολούθησαν. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον υπάρχει στο Artists House (Kunstneres Hus, 1929-30) στο Όσλο από τους Blakstad και Munthe-Kaas. Το κλασικό εκπαιδευτικό υπόβαθρο των αρχιτεκτόνων είναι εμφανές στη συμμετρική διάταξη, σε ένα κατά τα άλλα μοντέρνο κτίριο. Το ισόγειο, όπου βρίσκεται ο προθάλαμος και το εστιατόριο, είναι διαμορφωμένο μέσα σε έναν σκελετό από τσιμέντο και γυάλινα παράθυρα. Ο πρόβολος που προεξείχε από τον σκελετό της όψης επεδείκνυε τις νέες κατασκευαστικές δυνατότητες της εποχής. Η επιφάνεια από τούβλο στην όψη έχει μόνο διακοσμητικό ρόλο.

Εικ. 14 Dronningen Restaurant, Jarl
André Bjerke και Georg Eliassen,
Όσλο, 1937
©Anders Beer Wilse

Εικ. 15 Le Corbusier, Villa Savoye,
Poissy, Παρίσι, 1928-1931



Το 1931, οι Blakstad και Munthe-Kaas κέρδισαν με τη συμμετοχή τους το διαγωνισμό για το Odd Fellow Building (Odd Fellow Ordenen) στο Όσλο καθιερώνοντας τη θέση τους ανάμεσα στους σημαντικότερους φονξιοναλιστές της Νορβηγίας. Το κτίριο ολοκληρώθηκε το 1934, και φέρει πολλά χαρακτηριστικά της μοντέρνας αρχιτεκτονικής: έναν φέροντα σκελετό σε υποχώρηση, ελεύθερες κατόψεις και συνεχόμενες λωρίδες ανοιγμάτων στις όψεις.¹⁴

Στο προσκήνιο της Νορβηγίας ήρθε ακόμα μια ομάδα μοντερνιστών το 1930, μεταξύ των οποίων και οι Eyvind Moestue και Ole Lind, των οποίων η παραθαλάσσια μονάδα αναψυχής Ingierstrand (Ingierstrand bad, 1933) επαναδιατύπωσε την Νορβηγική αντίληψη για το φυσικό, ενώ ταυτόχρονα ο βατήρας στην παραλία αποπνέει μια αίσθηση παραδοσιακής νορβηγικής δομικής μορφής. Στο συγκεκριμένο παράδειγμα, τονίζεται η αξία της λειτουργίας σε σχέση με τη

14. Norberg-Schulz, Christian, *Modern Norwegian Architecture*, Oxford University Press, Oslo, 1986

15. Clausen, Jan-Egil, *Restaurering og rehabilitering*, Ingierstrand, Mur+betong, 2013, σελ. 20-27

16. Norberg-Schulz, Christian, *Nighthlands: Nordic Building*, The MIT Press, 1996, σελ. 156

17. Blackstad, G., Munthe-Kaas, H., *Arkitekt Ove Bang, Hans læreår og virke*, Oslo, 1943

18. Miller, William, *Nordic Modernism: Scandinavian Architecture 1890-2017*, Crowood Press, Marlborough, 2017, σελ. 87

19. Findal, Wenche. «Biographical keys to Ove Bang's modernism», *Byggekunst* 77/4, 1995, σελ. 229

Εικ. 13, Arne Korsmo, Villa Dammann, Oslo, 1932

μορφή αλλά και την εμπιστοσύνη στην πρόοδο, την επιστήμη και τον εκσυγχρονισμό. Μεγάλη έμφαση έχει δοθεί στη σημασία του φωτός, του καθαρού αέρα και της φύσης, έννοιες που διαπερνούν τη νορβηγική αρχιτεκτονική φιλοσοφία μέχρι σήμερα.¹⁵

Στις δεκαετίες του 1920 και του 1930, η αναψυχή, καθώς και ο αθλητισμός, ήταν ιδιαίτερα δημοφιλή στη Νορβηγία. Πριν από την ίδρυση δημόσιων πισινών, πολλοί Νορβηγοί έκαναν μπάνιο στα φιόρδ, σε μη οργανωμένες παραλίες και παραθαλάσσια θέρετρα, τα οποία κάποιες φορές χωρίζονταν με αυτοσχέδιες κουρτίνες από καμβά. Τα πρώτα δημόσια λουτρά στη Νορβηγία χρηματοδοτήθηκαν κυρίως από εύπορους ιδιώτες.

Το Ingierstrand εμφανίζεται πολύχρωμο στο περιβάλλον του, το οποίο είναι τυπικό χαρακτηριστικό της νορβηγικής αρχιτεκτονικής, που δεν δεσμεύεται αποκλειστικά σε μια χρονική περίοδο και εφαρμόζεται στους εσωτερικούς και εξωτερικούς χώρους από παραθαλάσσια σπίτια μέχρι δημαρχεία, από τη μεσαιωνική εποχή έως και σήμερα.

Σύμφωνα με τους αρχιτέκτονες, βασική πρόθεση ήταν το θέρετρο κολύμβησης να αντιπροσωπεύσει τη σύγχρονη εποχή, όπως αντίστοιχες εγκαταστάσεις κολύμβησης από άλλους αρχιτέκτονες όπως το Hvalstrand στο Asker και το Sundøya Fjordrestaurant στο Tyrifjord.

Αντίστοιχο παράδειγμα αλληλεπίδρασης φυσικού περιβάλλοντος με την αρχιτεκτονική, είναι το Dronningen Restaurant (1929-32) από τους Jarl André Bjerke και Georg Eliassen. Τοποθετημένο πάνω στο νερό, σε άμεση σύνδεση με προβλήτα, ενώνοντας το μοντέρνο με την ρομαντική αίσθηση του παράκτιου σκηνικού.

Η αλληλεπίδραση με το φυσικό περιβάλλον, παίζει σημαντικό ρόλο και σε έργα στέγασης όπως για παράδειγμα στις μονάδες κατοικιών Professor Dahls Gate 31-33 (του Frithjof Reppen στο Όσλο (1929-32), όπου η σχέση ροής στο χώρο με τη διάρθρωση της δομημένης μορφής συνθέτουν ένα εκλεπτυσμένο έργο.¹⁶

Μεταξύ των Νορβηγών αρχιτεκτόνων των 1930 υπήρξε και ο Ove Bang,¹⁷ ο οποίος κατάφερε να ενώσει τις ευρωπαϊκές επιρροές με τις τοπικές παραδόσεις, αναπτύσσοντας ένα προσωπικό στυλ που ήταν απλό και έντονο. Η Villa Ditlev-Simonsen (1937) στο Ullern του Όσλο, είναι ένα αρκετά εξελιγμένο έργο. Πρόκειται για έναν λευκό ορθογώνιο κύβο πάνω σε πιλοτή, με το ισόγειο σε υποχώρηση, και παραπέμπει αναπόφευκτα στη Villa Savoye, του Le Corbusier. Το κτίριο ωστόσο διατηρεί κάποια από τα τοπικά χαρακτηριστικά. Η όψη του, θυμίζει τυπολογία Νορβηγικής αποθήκης, ενώ ο Ove Bang, τοποθέτησε στη μπροστινή όψη ένα απομονωμένο μπαλκόνι το οποίο ο ίδιος αποκαλούσε «hallway» (διάδρομος). Επιπλέον, χρησιμοποίησε τοπικά υλικά, καθώς τόσο το μπαλκόνι όσο και ο χώρος μπροστά από την κύρια όψη είναι επενδεδυμένοι με γκρι φυσική πέτρα, η οποία κάνει αντίθεση με το ασβεστωμένο σπλισμένο σκυρόδεμα του συνόλου.¹⁸ Γενικά, ο συνδυασμός του διεθνούς μοντερνισμού και της τοπικής παράδοσης επαναλαμβάνεται σε πολλές από τις βίλες του Bang.¹⁹

Οι ίδιες ποιότητες αναδύθηκαν σε μεγαλύτερη κλίμακα και στο κτίριο Workers Association Community (Samfunnshuset, 1939) στο Όσλο, ένα από τα σημαντικότερα έργα του Bang. Εδώ, η δομική σαφήνεια παρέχει μορφολογική συνοχή σε μια ποικίλη και εκφραστική όψη.

Σημαντική συμβολή στο Νορβηγικό μοντερνισμό υπήρξε το έργο του Arne Korsmo κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου. Ο Korsmo σχεδίασε τα πρώτα σπίτια και οικιστικές εξελίξεις στο Όσλο. Ενσωμάτωσαν τον σχεδιασμό ανοιχτού χώρου και μορφές λευκού κυβικού κτιρίου με επίπεδες στέγες και μεγάλες επιφάνειες παραθύρων. Παραδειγματικά έργα περιλάμβαναν τις κατοικίες Havna (1932), τη βίλα Damman (1932, με τον Sverre Aasland), το Hansen House (1935), το Benjamin House (1935), το Heyerdahl House (1936) και τη βίλα Stenersen (1939), που βρίσκονται στο Όσλο, εκτός του το Riise House (1935), που βρίσκεται στο Χαμάρ.

Μεταξύ αυτών, η βίλα Damman, εμφανίζει επιρροές από τον Γερμανό φονξιοναλιστή Erich Mendelsohn, και τον Ολλανδό Willem Marinus Dudok, ωστόσο η αξιοσημείωτη αισθητική του

Korsmo συνθέτει ένα αυθεντικό αποτέλεσμα. Το σαλόνι, είναι σχεδόν τελείως κλειστό από τα νότια ενώ οι τοίχοι από τα δυτικά και τα ανατολικά είναι ανοικτοί κατά μήκος με οριζόντιες σχισμές από πάνω ως κάτω, «ώστε να μπορεί κανείς να βιώσει το περιβάλλον από άκρη σ' άκρη».²⁰ Η θέα από τα νότια επιτυγχάνεται από ένα μικρό ημικυκλικό δωμάτιο με οριζόντιο άνοιγμα κατά μήκος του τόξου, που προσφέρει ορατότητα 180 μοιρών. Παρόλο που ο χώρος είναι μικρός, δίνει την αίσθηση ότι είναι μεγαλύτερος, λόγω της εξωστρεφείας του, ενώ ο χώρος του σαλονιού, αν και εμφανώς μεγαλύτερος, είναι πιο εσωστρεφής. Το σύνολο χαρακτηρίζεται από αυστηρές γραμμές, οι οποίες αποφορτίζονται μέσω των έντονων χρωμάτων που ο Korsmo είχε επιλέξει για το εξωτερικό.

Στη βίλα Stenersen, το κυριότερο επίτευγμα του Korsmo, διακρίνουμε έντονο το στοιχείο του καννάβου στην κύρια όψη. Τρεις σειρές και πέντε στήλες δημιουργούν ένα καλά οργανωμένο σύστημα, το οποίο κατακερματίζεται σε μικρότερα αυτόνομα συστήματα κάρων που δημιουργούνται από τα λευκά υποστηλώματα. Το μεγαλύτερο μέρος αποτελείται από μονοκόμματο γυαλί ή υαλότουβλα, ενώ ο τελευταίος όροφος είναι βαμμένος μπλε, το οποίο συμπληρώνεται από τα πορτοκαλί υφασμάτινα σκίαστρα που βρίσκονται από κάτω. Γενικά το κτίριο έχει ελεύθερη κάτοψη, με τους δημόσιους χώρους να πλαισιώνονται από διαφανή τζάμια, τους ημιδημόσιους από υαλότουβλα και τους ιδιωτικούς χώρους πίσω από τοίχους με μικρότερα ανοίγματα παραθύρων.

Η καριέρα του Korsmo κορυφώθηκε το 1938, με την έκθεση We Can (Vikan) στο Όσλο, που διεξήχθη σε συνεργασία με τους Knut Knutsen και Andreas Nygaard και θεωρήθηκε διάδοχος της Έκθεσης της Στοκχόλμης του 1930. Διοργανωτής της έκθεσης ήταν η Arts and Crafts Industry, που επέλεξε ως τοποθεσία για τη διεξαγωγή της έκθεσης την προκουμαία δίπλα στον κόλπο Frognerkilen. Σύμβολο της έκθεσης ήταν «το μαχαίρι που κόβει το χάος», που εξέφραζε την εξέλιξη που χαρακτήριζε την περίοδο αυτή και την ανάγκη των αρχιτεκτόνων να αλλάξουν τον κόσμο με μέτρα χειρουργικά δραστικά.²¹

Ο αρχιτέκτονας P. A. M. (Pimpam) Mellbye υποστήριζε ότι η έκθεση της Στοκχόλμης ήταν εξαιρετικά επιτυχημένη, καθώς απέδειξε πως ήταν δυνατόν να είναι κανείς εντελώς μοντέρνος, να χρησιμοποιεί μοντέρνα υλικά και ταυτόχρονα να είναι και εθνικά προσανατολισμένος (σε αυτήν την περίπτωση, σουηδικά). Η Έκθεση υπήρξε έμπνευση για μια πρακτική, εκλεπτυσμένη, ελαφριά και ευάερη, ζωντανή αρχιτεκτονική και εκδήλωσε μια τοπική, εθνική πτυχή της Διεθνούς Αρχιτεκτονικής.

Αυτή η πτυχή υπήρχε ανέκαθεν στους στόχους των Νορβηγών αρχιτεκτόνων: το πρόβλημα της εύρεσης τρόπων διαμόρφωσης του περιβάλλοντός χώρου, ως απάντηση στις σύγχρονες ανάγκες- το πρόβλημα της έκφρασης συμμετοχής στην παγκόσμια αρχιτεκτονική κοινότητα, και ταυτόχρονα, ενίσχυση των ιδιαίτερων κοινωνικών και γεωγραφικών ιδιοτήτων της χώρας.

Στη Νορβηγία, τα 1930 υπήρξαν μια περίοδος μεγάλης δραστηριότητας και επέκτασης. Η δεκαετία ξεκίνησε με ταξική πάλη, μαζική ανεργία και κακές συνθήκες στέγασης, που στη συνέχεια βελτιώθηκαν, ειδικά μετά το 1935.²²

Η δραστηριότητα και η αισιοδοξία της δεκαετίας του 1930 έληξε με τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο και τη γερμανική κατοχή της Νορβηγίας τον Απρίλιο του 1940, και οι Νορβηγοί αρχιτέκτονες διέκοψαν τις σημαντικές επαφές τους με άλλες χώρες. Ο πόλεμος ήταν μια περίοδος στασιμότητας και αλλαγής για τη νορβηγική αρχιτεκτονική, και επιπλέον, μεταπολεμικά, υπήρχε σοβαρή έλλειψη δομικών υλικών και διανομής.

Το βιβλίο Norske hus (Νορβηγική κατοικία), που εκδόθηκε το 1949 από αρχιτέκτονες που ήταν όλοι φονξιοναλιστές, παρουσίαζε μια βάση για μια αρχιτεκτονική που συνδύαζε τις σύγχρονες ανάγκες με τις κοινές πολιτιστικές σκανδιναβικές ρίζες και παραδοσιακές τεχνικές, όπως η ξύλινη αρχιτεκτονική.

20. Norberg-Schulz, Christian, Nighthlands: Nordic Building. The MIT Press, 1996, σελ. 158

21. Totrup, Elisabeth, The Influence of the 1930 Stockholm Exhibition on the Development of Functionalism and Modernism in Norwegian Post-war Architecture, NAF/NAAR, Vol. 10, No. 4 1997, σελ. 71

22. Όταν το Εργατικό Κόμμα ήρθε στην εξουσία συνάπτοντας συμφωνία με το Αγροτικό κόμμα.



Εικ. 16, 17, 18, 19 Arne Korsmo, Villa
Stenersen, 1937-1939, Όσλο

Σουηδία

Ο σουηδικός μοντερνισμός εισήχθη στη Σουηδία μαζί με τις προετοιμασίες για την έκθεση της Στοκχόλμης, με τον ιστορικό Gregor Paulsson στο ρόλο του καλλιτεχνικού διεθυντή και τους Gunnar Asplund και Sigurd Lewerenz στο ρόλο του αρχιτέκτονα. Ο τίτλος της έκθεσης, ήταν: Konstindustri, konsthandverk och hemslöjd (Applied Art, Arts and Crafts and Home Craft), συνεπώς δεν περιλάμβανε μόνο μοντέρνα αρχιτεκτονική, αλλά και καθημερινά αντικείμενα, έργα τέχνης και επιπλωμένες κατοικίες. Στην έκθεση παρουσιάστηκαν κεραμικά, γυαλικά, μεταλλικά σκεύη, ηλεκτρικές συσκευές, βιβλία κ.α. Ο Paulsson έπαιξε κεντρικό ρόλο στην ανάπτυξη και διατύπωση των κυρίαρχων θεωριών σχετικά με περιβαλλοντικά θέματα, συμπεριλαμβανομένης της αρχιτεκτονικής και του σχεδιασμού, στη Σουηδία καθώς και στο υπόλοιπο της Σκανδιναβίας.²³

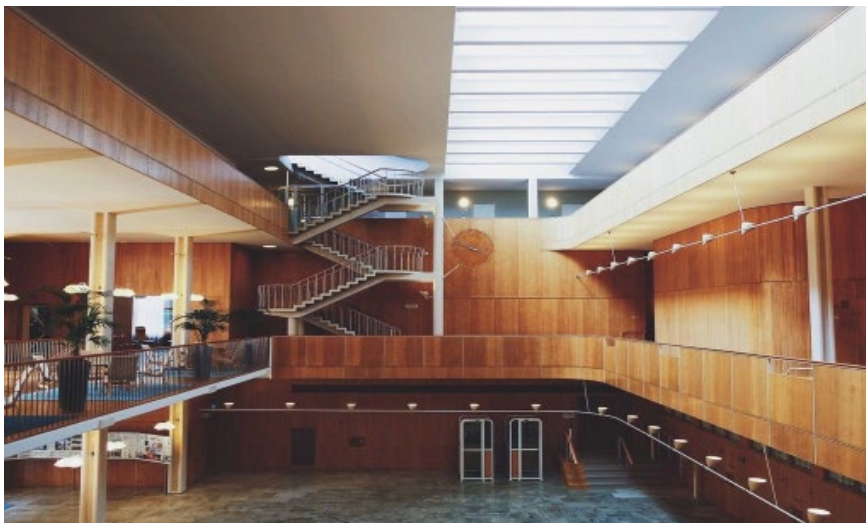
Στο μεταξύ, η εμφάνιση του Sven Markelius στη σουηδική αρχιτεκτονική σκηνή, συνέβη το 1927. Μετά από ένα ταξίδι του στην Ευρώπη, όπου επισκέφθηκε τον οικισμό Weißenhofsiedlung²⁴ στη Στουτγκάρδη και στο Bauhaus του Dessau. Επιστρέφοντας στη Σουηδία, αναθεώρησε τα σχέδιά του για τη νικητήρια συμμετοχή του για το Helsingborg Concert Hall (Helsingborgs Symfoniorkester & Konserthus AB, 1926) κατά τέτοιο τρόπο ώστε κατά την παράδοσή του το 1932, έγινε το πρώτο δημόσιο κτίριο με φονξιοναλιστικά στοιχεία της Σουηδίας. Το έργο αποτελείται από δύο μονάδες: τον κλειστό όγκο της αίθουσας συναυλιών και κάθετα σε αυτό, μια περιπλοκότερη πτέρυγα που φιλοξενεί το φουαγιέ και τη γκαρνταρόμπα. Το κτίριο αποτελεί ένα αληθινό παράδειγμα του form follows function, τουλάχιστον από άποψη χωρικής οργάνωσης: ο επισκέπτης οδηγείται από την κεντρική είσοδο στους χώρους τις γκαρνταρόμπας εκατέρωθεν, και στη συνέχεια στο φουαγιέ, προτού τελικά καταλήξει στην αίθουσα συναυλιών. Η αίθουσα είναι επενδεδυμένη με μαόνι, διασφαλίζοντας την καλή ακουστική αλλά και την οικειότητα του χώρου. Το Helsingborg Concert Hall αντιπροσωπεύει εν γένει μια σημαντική συμβολή στην εξέλιξη της μοντέρνας μνημειακής αρχιτεκτονικής.²⁵

Η Έκθεση της Στοκχόλμης, απευθυνόμενη στο κοινό, χρησιμοποίησε το επιχείρημα της

23. Tottrup, Elisabeth, The Influence of the 1930 Stockholm Exhibition on the Development of Functionalism and Modernism in Norwegian Post-war Architecture, NAF/NAAR, Vol. 10, No. 4 1997, σελ. 65

24. Ο οικισμός χτίστηκε για την έκθεση Deutscher Werkbund το 1927, και περιελάμβανε 21 κτίρια που περιλάμβαναν εξήντα κατοικίες, σχεδιασμένες από δεκαεπτά Ευρωπαίους αρχιτέκτονες. Ο Mies van der Rohe ήταν υπεύθυνος για το έργο εκ μέρους της πολιτείας.

25. Norberg-Schulz, Christian, Nighthlands: Nordic Building, The MIT Press, 1996, σελ. 158



Εικ. 20 Erik Gunnar Asplund, επέκταση στο Gothenburg Courthouse (Rådhuset)

έλλειψης κατοικιών και ήταν μια πρόσκληση για την αναγνώριση του ορθολογισμού, της αποτελεσματικότητας, της τυποποίησης και της μαζικής παραγωγής, που ήταν απαραίτητες προϋποθέσεις για την προώθηση μιας πολιτιστικής αλλαγής. Ουσιαστικά αποπειράθηκε να πείσει τους Σουηδούς πολίτες για τα οφέλη ενός σύγχρονου τρόπου ζωής και ενώ τα κτίρια ήταν προσωρινά, οι ιδέες που ενσωματώνονταν σε αυτά συνέχισαν να επηρεάζουν και να διαμορφώνουν τη σουηδική αρχιτεκτονική και το σχεδιασμό προϊόντων για χρόνια.

Τα κτίρια της έκθεσης αποτελούνται από γυαλί, μεταλλικούς σκελετούς και λεπτή επένδυση που τους προσέδιδαν μια ελαφρότητα και μια διαχρονικότητα. Το εστιατόριο Paradiset και το περίπτερο στη είσοδο, αντιπροσώπευαν τη φωτεινή, ευάερη, διαφάνη, πολύχρωμη ναυτική ποιότητα των εκθεσιακών κτιρίων. Ο πύργος διαφήμισης, η μεγαλύτερη κάθετη έμφαση στο σύνολο της έκθεσης, είχε υπερβολική και παιχνιδιάρικη δομική ποιότητα, με γραφικά εμπνευσμένα από τον κονστρουκτιβισμό.

Το 1930, ολοκληρώθηκε επίσης και το Residence Hall (φοιτητικές εστίες) στο Tekniska Högskolans Kårhus (Βασιλικό Ινστιτούτο Τεχνολογίας) στη Στοκχόλμη, το οποίο είχαν σχεδιάσει σε συνεργασία ο Markelius με τον Uno Åhrén το 1928, και ονομάστηκε Nymble. Στο συγκεκριμένο παράδειγμα, η κίνηση στο χώρο αποτελεί σημαντικό παράγοντα: οι σκάλες είναι τοποθετημένες στο εξωτερικό, δίνοντας πρόσβαση σε όλα τα επίπεδα. Το εσωστρεφές εξωτερικό, οι χαμηλού ύψους όψεις με τις λωρίδες ανοιγμάτων, και τα μεγάλα ανοίγματα της τραπεζαρίας προς την εσωτερική αυλή, αποτελούν παραδείγματα προσαρμοσμένης λειτουργικότητας.

Από τους αρχιτέκτονες και τους συγγραφείς που συμμετείχαν στην Έκθεση της Στοκχόλμης, οι Sven Markelius, Uno Åhrén, Erik Gunnar Asplund, Eskil Sundahl, Wolter Gahn και Gregor Paulsson έγραψαν το acceptera (αποδοχή) το 1931. Θεωρήθηκε το μανιφέστο του Σκανδιναβικού Φονξιοναλισμού, και το κείμενο υποστήριζε ότι μόνο η νέα αρχιτεκτονική θα μπορούσε να καλύψει επαρκώς τις ανάγκες της εποχής. Ο Φονξιοναλισμός επικράτησε στον Βορρά επειδή το μήνυμά του εκτός των άλλων, ταίριαζε στις απαιτήσεις του τότε αναδυόμενου στη Σκανδιναβία κράτους πρόνοιας.²⁶

26. Miller, William, Nordic Modernism: Scandinavian Architecture 1890-2017, Crowood Press, Marlborough, 2017, σελ. 84

Εικ. 21, 22 Erik Gunnar Asplund, επέκταση στο Gothenburg Courthouse (Rådhuset)





Ο Sven Markelius υπήρξε από τις πιο ευέλικτες προσωπικότητες του Σουηδικού φονξιοναλισμού. Έργα του στη Στοκχόλμη περιλαμβάνουν την πολυκατοικία Kvarteret Berget (1929), το συγκρότημα κατοικιών Gräset (1930), το δικό του σπίτι στο Nockeby (1931) και το σύμπλεγμα Collective House (1936). Αυτά τα κτίρια αποδεικνύουν περαιτέρω την υποδειγματική του δεξιοτεχνία στην εκτέλεση σύγχρονων σχεδιαστικών έργων.

Εικ. 23, 24 Erik Gunnar Asplund, State Bacteriological Laboratory, Στοκχόλμη 1937



Μεταξύ των αρχιτεκτόνων που συνέβαλλαν περισσότερο στην εξέλιξη του Σουηδικού μοντερνισμού ήταν ο Gunnar Asplund, επειδή επέκτεινε και εμπλούτισε τον φονξιοναλισμό. Εν ολίγοις, εισήγαγε μια ακόμα διάσταση στο νόημα της μοντέρνας αρχιτεκτονικής. Αν αναλογιστούμε τα δείγματα αξιοσημείωτης έκφρασης και περιεχομένου στα νεότερα έργα του, ειδικά μέσα από την ευαισθησία της χρήσης των αναμνήσεων, δεν προκα-

27. Norberg-Schulz, Christian, Nigthlands: Nordic Building, The MIT Press, 1996, σελ. 160

λεί καμμία έκπληξη. Ίσως υπάρχει η αίσθηση πως τα κτίρια του για την Έκθεση της Στοκχόλμης αντιπροσώπευαν ένα διάλειμμα από την τάση του αυτή, όμως πίσω από τις ορθολογιστικές δηλώσεις του στο *acceptera*, αντηχεί ένας τόνος ποιητικός, κάνοντας τον Δανό συνάδελφό του Aage Rafn να χαρακτηρίσει την έκθεση ως ένα «φονξιοναλιστικό όνειρο».²⁷ Στην πραγματικότητα, οι ελαφρές κατασκευές έδιναν στη μοντέρνα ελευθερία ένα βαθύτερο νόημα, που στα λόγια του Asplund ήταν: «Καθώς πέφτει το σούρουπο, ο βαθύς μπλέ ουρανός και οι χίλιες αποχρώσεις του φωτός θα λούσουν εκείνους που χορεύουν, ή πίνουν τα ποτά τους. Οι άνθρωποι δεν θέλουν να χάσουν την επαφή τους με τη φύση, ειδικά το καλοκαίρι».²⁸

Με την επέκταση του Gothenburg Courthouse (Rådhuset), ο Asplund συνέχισε ενώνοντας το υπάρχον κτίριο με μια ασυμβίβαστη σύγχρονη προσέγγιση. Το έργο αντιπροσωπεύει ένα βήμα προς το μοντέρνο, με δημιουργικές προσαρμογές. Ο Asplund δείχνει πως πίσω από οποιοδήποτε στυλ υπάρχει μια αντικειμενική μορφή και μια χωρική ουσία που γίνονται αντιληπτά και κατανοητά μέσα από τη συνέχεια των διαστάσεων, του ρυθμού και των αναλογιών του παλιού κτιρίου, σε μια επαναδιατύπωση του δομημένου. Το εσωτερικό, ενώνει τη διαχρονική μνημειακότητα με ένα σύγχρονο χαρακτήρα, και η θερμή ξύλινη επένδυση καθώς και οι διακοσμητικές λεπτομέρειες προσδίδουν στο χώρο μια σκανδιναβική διάθεση.

Εκτός από τον καθοριστικό ρόλο του στην πραγματοποίηση της Έκθεσης της Στοκχόλμης, ο Asplund σχεδίασε το πολυκατάστημα Bredenberg (1936) και τα Κρατικά Βακτηριολογικά

28. Cornel, Elias, Hultin, Olof, κ.α., Asplund, Gingo Pr. Inc, Stockholm, 1998, σελ. 31

29. Miller, William, Nordic Modernism: Scandinavian Architecture 1890-2017, Crowood Press, Marlborough, 2017, σελ. 85

30. Τα smalhus αποτέλεσαν τη ραχοκοκαλιά της σουηδικής κατασκευής κατοικιών, ειδικά κατά τη δεκαετία του 1930 και του 1940. Οι σουηδοί αρχιτέκτονες είχαν πάρει την ιδέα κυρίως από τη Γερμανία της δεκαετίας του 1920, όπου αρχιτέκτονες όπως ο Walter Gropius και ο Bruno Taut σχεδίασαν απλές κατοικίες, οικονομικής κατασκευής και διαμονής.

31. Norberg-Schulz, Christian, Nighthlands: Nordic Building, The MIT Press, 1996, σελ. 161

Εργαστήρια (State Bacteriological Laboratory, 1937), και τα δύο στη Στοκχόλμη. Στο πολυκατάστημα Bredenberg οι επάνω όροφοι του πολυκαταστήματος, φαίνεται να αιωρούνται πάνω από το γυάλινο ισόγειο. Η πρόσοψη είναι οργανωμένη με οριζόντια παράθυρα κατά μήκος και τονιζόταν από σήμανση νέον που πλέον έχει αφαιρεθεί. Τα Κρατικά Βακτηριολογικά Εργαστήρια αναδεικνύονται από τους λευκούς εσωτερικούς χώρους που θυμίζουν μηχανήματα.²⁹ Η γενική διάταξη των κτιρίων αξιοποιεί πλήρως τις τοπογραφικές και φυσικές μορφολογίες. Ο Asplund τοποθέτησε το κεντρικό κτήριο με όλες τις βασικές λειτουργίες σε υπερυψωμένη θέση. Το σύνολο αποτελείται από μια συλλογή κτιρίων που αξιοποιούνται για βακτηριολογική έρευνα, διοικητικά γραφεία, κτίρια μελέτης, εργαστήρια, τεχνικές εγκαταστάσεις και στέγαση για πολλά ζώα που χρησιμοποιούνται για πειράματα. Το κεντρικό κτήριο, με τα εργαστήρια και τα γραφεία του, είναι όλα διατεταγμένα γύρω από μια αυλή που περιέχει ένα τεράστιο μηχανικό ψυγείο. Εξωτερικά, ο τριώροφος όγκος είναι επενδεδυμένος από τούβλο και έχει τρεις σειρές παραθύρων.

Το συγκρότημα κατοικιών του Hakon Ahlberg (1937) στα προάστια Hjörlagen της Στοκχόλμης ήταν το πρώτο στη Σουηδία που χρησιμοποίησε μαζικής παραγωγής προϊόντα και τεχνικές για την κατασκευή ενός μεγάλου μεγέθους οικιστικού έργου. Η επιρροή της Έκθεσης της Στοκχόλμης φαίνεται στο Södra Ängby, μια κατοικημένη περιοχή στη δυτική Στοκχόλμη, που συνδυάζει στοιχεία φονξιοναλισμού με τα βρετανικά ιδεώδη της κηπούπολης. Το Södra Ängby, κατασκευασμένο μεταξύ 1933 και 1940, περιλαμβάνει περισσότερα από 500 κτίρια και παραμένει το μεγαλύτερο σύνολο μεμονωμένων κατοικιών στη Σουηδία σχεδιασμένο με τις αρχές του φονξιοναλισμού: λευκοί κυβικοί όγκοι, επίπεδες στέγες, μεγάλα παράθυρα, μπαλκόνια και λεπτομέρειες εμπνευσμένες από τη ναυτιλία. Την πλειοψηφία των κατοικιών σχεδίασε ο Edvin Engström, και βρίσκονται σε οικόπεδα χωρίς περιφράξεις εντός συνεχούς δασικής έκτασης.

Άλλα φονξιοναλιστικά έργα στη Στοκχόλμη και τα προάστια της περιλάμβανουν το συγκρότημα Tre Kronors στο Kvarnholmen για τους εργαζόμενους στην KF Grain Industries (1930) των Eskil Sundahl και Olof Thunström. Η σύνθεση αποτελείται από 30 αυτοτελείς κατοικίες με βεράντα, που βρίσκονται στη νότια πλαγιά του Kvarnholmen με θέα στο Svindersviken και στην κορυφή υπάρχει ένα Smalhus³⁰, για εργαζόμενες οικογένειες. Οι βαθμιδωτές κατοικίες ομαδοποιούνται σε τέσσερις παράλληλες σειρές και έχουν τις εισόδους τους στο βορρά και τους κήπους στο νότο, και ήταν 68m². Το smalhus βόρεια του Tre kronors έχει πλάτος 9,2 μέτρα και περιλάμβανε 54 διαμερίσματα στούντιο.

Το νεκροταφείο Woodland (Skogskyrkogården) που αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο αποτέλεσε το σημαντικότερο έργο του Asplund, και μια εκ των σημαντικότερων σκανδιναβικών αρχιτεκτονικών εκφράσεων. Το σύνολο ανάγεται στο 1914, από το διαγωνισμό που είχε συμμετέχει με τον Lewerenz, και παρότι ο δεύτερος ανέλαβε το σχεδιασμό τοπίου, το παρεκκλήσι Woodland (1918-20) και το Αποτεφρωτήριο (ολοκληρώθηκε το 1935) αποτελούν έργα του Asplund. Στο παράδειγμα του Skogskyrkogården, αρχιτεκτονική και φύση εναρμονίζονται με τρόπο τέτοιο που αναδεικνύει την οργανική ουσία της καθεμιάς. Από κοινού συνδέονται και με την ανθρώπινη ύπαρξη, τον αποχωρισμό, την ανάμνηση και συνδυάζονται με τρόπο τέτοιο που απορροφούν το περιβάλλον τοπίο. Το Κρεματόριο είναι μια ξεκάθαρη, στεγασμένη κατασκευή με υποστηλώματα με μια ταυτόχρονα αφηρημένη και πρωτόγονη αρχιτεκτονική δομή που θυμίζει δασώδη δεντροστοιχία, ενώ ο φεγγίτης της οροφής διατυπώνει και τις δύο αφηγήσεις.³¹ Ως σύνολο, το νεκροταφείο Woodland σκιαγραφεί τη σχέση του σκανδιναβικού στοιχείου σε με το διεθνές. Εν τούτοις, η ανάμνηση εδώ αποτελεί βασικό αφηγηματικό στοιχείο. Η αναφορά στις απαρχές της σκανδιναβικής αρχιτεκτονικής ενσωματώνεται στο ρομαντικό-κλασικό παρεκκλήσι και το μεταγενέστερο μοντέρνο αποτεφρωτήριο.

Ο Paul Hedqvist σχεδίασε το εργοστάσιο καθαρισμού νερού Lovöns (Lovöns vattenverk, 1930), του οποίου ο χαρακτήρας βρίσκεται πρωτίστως στη σχέση μεταξύ των όγκων του κτιρίου ως σύνολο. Εξωτερικά, ο ημικυκλικός πύργος κυριαρχεί στη δυτική όψη του κεντρικού κτιρίου, το οποίο τελειώνει με μια πλατφόρμα παρατηρητηρίου, και περιβάλλεται από ένα ελαφρύ

ατσάλινο κιγκλίδωμα που θυμίζει γέφυρα πλοίου. Ολόκληρο το συγκρότημα, αποτελείται από φράγματα, δεξαμενές, διοικητικούς χώρους αλλά και εγκαταστάσεις για τη στέγαση των εργαζομένων.

Εικ. 25 Erik Gunnar Asplund, πολυκατάστημα Bredenberg, 1936



Φινλανδία

32. Η έκφραση "the growth of a new tradition" (η ανάπτυξη μιας νέας παράδοσης) χρησιμοποιήθηκε από τον ιστορικό αρχιτεκτονικής Sigfried Giedion, ως υπότιτλος για το βιβλίο του *Space, Time and Architecture* (Harvard University Press, Cambridge, 1941)

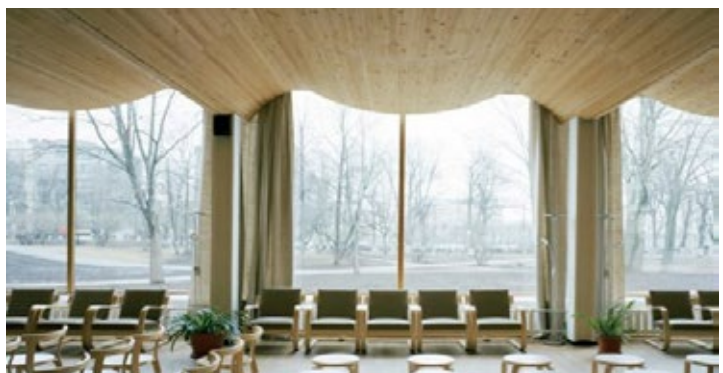
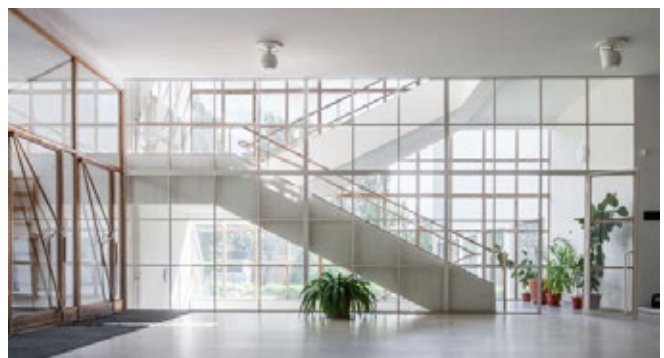
Το έργο του Alvar Aalto από τη δεκαετία του 1930 φαίνεται να οδεύει προς μια πιο φινλανδική κατεύθυνση, με τρόπο τέτοιο που όρισε την αρχή μιας νέας περιόδου, της «νέας παράδοσης».³² Ο Aalto ουσιαστικά άρχισε να κλίνει προς το Μοντερνισμό, μετά από μια διάλεξη του Sven Markelius το 1928, στην ετήσια συνάντηση της Finnish Architectural Society στο Turku. Η διάλεξη του Markelius με τίτλο «The Search for the Rational in Modern Architecture» (Η αναζήτηση της λογικής στη Σύγχρονη Αρχιτεκτονική) παρουσίαζε ουσιαστικά τις ιδέες του Gropius, και υπήρξε απελευθερωτική για το ακροατήριό της.³³ Έτσι, το 1928, ο Aalto επεξεργάστηκε τα σχέδιά του για τη νικητήρια συμμετοχή στο διαγωνισμό για τη βιβλιοθήκη στο Viipuri (Viipurin kirjasto), μετατρέποντας το κτίριο από κλασικό, σε μοντέρνο.³⁴ Η βιβλιοθήκη θεωρείται ως το μανιφέστο του τοπικού μοντερνισμού, όχι τόσο λόγω εξωτερικού, αλλά διαχείρισης εσωτερικού χώρου, όπου το μοντερνιστικό συνεχές αποκτά έναν πιο οικείο τόνο μέσα από την διαχείριση του φωτός και τη χρήση φυσικών υλικών. Παρόλο που ορισμένα χαρακτηριστικά από τη βιβλιοθήκη του Asplund, όπως η νεοκλασική κάτοψη με την αξονική *scala regia*, η μη τεκτονική όψη, η ζωφόρος και η πελώρια αιγυπτωειδής πόρτα υπήρξαν επιρροές στο σχεδιασμό του Aalto, το τελικό αποτέλεσμα είναι μια μίξη μοντερνισμού με παραδοσιακά φινλανδικά υλικά, με το ξύλο ως κυρίαρχο.

Η επετειακή 700^η Έκθεση του Turku το 1929 από τους Erik Bryggman και Alvar και Aino Aalto, εισήγαγε ευρέως το Φονξιοναλισμό στη Φινλανδία, μέσω του σχεδιασμού ανοιχτού χώρου, τη χρήση τυποποιημένων δομικών στοιχείων, και τα μοντέρνα γραφικά εμπνευσμένα από το Bauhaus και τον Ρωσικό Κονστρουκτιβισμό.

Μέχρι την ολοκλήρωση της βιβλιοθήκης Viipuri, ο Aalto είχε σχεδιάσει το σανατόριο φυματίωσης Paimio (1929-32) επιδιώκοντας τη συμβολή της αρχιτεκτονικής του στη θεραπευτική διαδικασία. Οι ατέρμονες λωρίδες ανοιγμάτων στους διαδρόμους, τα χωριστά παράθυρα στα δωμάτια των ασθενών, τα εξωτερικά κλιμακοστάσια, τα μπαλκόνια στο τέλος κάθε πτέρυγας, όλα φαίνεται να καθορίζουν τη μορφή της όψης, εκ των έσω. Το σύνολο αποτελεί ένα ετερογενές συνοθύλευμα εξωστρεφούς ογκοπλασίας. Ο Aalto χρησιμοποίησε το περιεχόμενο και την κίνηση στο χώρο προκειμένου να καθορίσει τη συνθετική του επίλυση. Για τον σχεδιασμό των δωματίων των ασθενών, ο Aalto έλαβε υπόψη τις ειδικές ακουστικές και οπτικές ανάγκες των ασθενών που βρίσκονται ξαπλωμένοι. Αυτό ήταν το σημείο εκκίνησης για τη διαδικασία συμπερίληψης των αισθητήριων παραμετρών του χωρικού μας περιβάλλοντος, και της τοποθέτησης

34. Schildt, Göran, *Moderna tider: Alvar Aaltos möte med funktionalismen*, Wahlström & Widstrand, Stockholm, 1985, σελ. 48

Εικ. 26, 27 Alvaro Aalto, Βιβλιοθήκη Viipuri (Viipurin kirjasto), 1927-35



του ανθρώπου στο κέντρο του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού.³⁵

Οι προθέσεις του Aalto, βρήκαν την πληρέστερη έκφρασή τους στη βίλα Mairea στο Noormarkku (1938-39). Σημαντική επιρροή και έμπνευση για τη σύλληψη της βίλας Mairea, υπήρξε το Fallingwater του Frank Lloyd Wright. Η κάτοψη της βίλας, έχει μορφή Γ και ομαδοποιεί τους ζωτικούς χώρους και τη σάουνα, από τον κήπο, ο οποίος περικλείεται από συνδυασμούς τοιχίων, περιφράξεων, πέργκολας. Αυτή η μορφή κάτοψης ήταν συνηθής στις σκανδιναβικές αριστοκρατικές κατοικίες, και χρησιμοποιήθηκε και από τον Gunnar Asplund στο Snellman House του 1919.

35. Alvar Aalto, *Second Nature*, Vitra Design Museum, Weil am Rhein, 2014, σελ. 7



Εικ. 28, 29, 30 Alvaro Aalto, Paimio Sanatorium, Paimio, 1933

36. Wright, Frank Lloyd, *An Autobiography*, Sloan & Pearce, New York, 1943, σελ. 141-142

37. Norberg-Schulz, Christian, *Nighthlands: Nordic Building*, The MIT Press, 1996, σελ. 164

38. Stewart, John, *Nordic Clacissism: Scandinavian Architecture 1910-1930*, Bloomsbury Visual Arts, 2018, σελ 133

Αν και οι πελάτες του Aalto είχαν ζητήσει ένα «πειραματικό» σπίτι, είναι σημαντικό ότι το οραματίστηκε ως αναστροφή σε μια λαϊκή αρχιτεκτονική μορφή και στη συνέχεια ως μια παραλλαγή σε έναν γνωστό τύπο κτιριολογικής οργάνωσης, ενσωματώνοντας ένα όραμα για το μέλλον, ο Aalto προσπαθεί να προικίσει την κατοικία με δυνατές αναμνήσεις του φινλανδικού παρελθόντος. Κάτι τέτοιο άλλωστε, γίνεται αντιληπτό και από την επιλογή των υλικών. Τόσο στο εσωτερικό, με τη χρήση ελεύθερα τοποθετημένων λεπτών, ξύλινων υποστηλωμάτων που μιμούνται τους κορμούς ενός πευκόδασους, όσο και στο εξωτερικό, με τις ξύλινες επενδύσεις της όψης, η βίλα Mairea επιχειρεί να ενσωματωθεί εκ νέου, μέσα στο δάσος.

Η βίλα Mairea, μπορεί να γίνει αντιληπτή ως ένα τρισδιάστατο κολλάζ, και συνεπώς εμβαθύνει στην «αποδόμηση του κύβου» του F. L. Wright.³⁶ Καθώς όμως ο Wright και οι Ευρωπαίοι συνάδελφοί του, θεώρησαν την κατοικία ως μια αφηρημένη σύνθεση οριζοντίων και καθέτων επιπέδων, ο Aalto τμηματοποιεί το χώρο σε μικρότερα τμήματα διαφορετικής ποιότητας διάθεσης, επιτρέποντας στη ζωή και την καθημερινότητα να συμβεί με φυσικό τρόπο.³⁷

Η αρχιτεκτονική του Aalto κορυφώθηκε το 1939, με το φινλανδικό Pavilion για την Παγκόσμια Έκθεση της Νέας Υόρκης. Εδώ, το οργανικό λεξιλόγιο του, περιλάμβανε ιδέες έξω από τον εννοιολογικό κόσμο των «πέντε σημείων» του Le Corbusier, που πράγματι ήταν μοντέρνα, και προετοίμασε το έδαφος για το «νέο τοπικισμό». Το Pavilion αποτελείται από τέσσερις κυματιστές (aalto σημαίνει κύμα στα φινλανδικά) λωρίδες που καλύπτουν την όψη του καθ' ύψος και αποτελούν μια αναφορά στο φινλανδικό τοπίο.

Το Φινλανδικό Pavillion του Erik Bryggman για την Παγκόσμια Έκθεση της Αμβέρσας το 1930 συνδύαζε μοντέρνες οργανικές μορφές με επένδυση από κόντρα πλακέ ως αναφορά στη βιομηχανία της Φινλανδίας. Η επέκταση της βιβλιοθήκης της Ακαδημίας Åbo (1935) και το Αθλητικό Ινστιτούτο (Suomen urheiluoisto, 1936) στο Vierumäki του Bryggman, είναι συμπαγή φονξιοναλιστικά έργα αποτελούμενα από λευκές κυβικές φόρμες και αρθρώνονται με οριζόντια ανοίγματα κατά μήκος των όψεων. Άλλα παραδείγματα του έργου του μέσα και γύρω από το Turku περιλαμβάνουν το παρεκκλήσι τελετών Parainen (1930) και αρκετές βίλες.

Ο Pauli E. Blomstedt, αποτέλεσε έναν προοδευτικό φονξιοναλιστή, ο οποίος ωστόσο, όπως ακριβώς και ο Aalto, είχε ξεκινήσει ως κλασικιστής.³⁸

Τα πρώτα φονξιοναλιστικά έργα του Blomstedt ήταν η Φινλανδική Τράπεζα Ταμειευτηρίου στην Kotka (1935) και το ξενοδοχείο Pohjanhovi στο Ροβανιέμι (1935, καταστράφηκε στον Πόλεμο της Λαπωνίας). Σημαντικό έργο, που όμως δεν πραγματοποιήθηκε, ήταν η καταχώρησή του με τίτλο «Ruotsinsalmi» για τον αρχιτεκτονικό διαγωνισμό για το σχεδιασμό του Δημαρχείου Kotka (που βραβεύτηκε η πρόταση του Erkki Huttunen).

Το τελευταίο έργο του Blomstedt, η μικρή εκκλησία στην αγροτική περιοχή Kannonkoski (Kannonkoski Church, 1938), ολοκληρώθηκε μετά τον πρόωρο θάνατό του από τη σύζυγό του, Märta Blomstedt σε συνεργασία με τον Matti Lampén.

Η Φινλανδία κατείχε μια ενεργή φονξιοναλιστική κοινότητα, ειδικά στο Ελσίνκι: το κτίριο Pohja Insurance Company του Oiva Kallio (1930) δίνει έμφαση στη σύνθεση με έναν ισχυρό οριζόντιο άξονα, και το Glass Palace (Lasipalatsi, 1936) των Viljo Revell, Niilo Kokko και Heimo Riihimäki που στέγαζε τον κινηματογράφο Bio-Rex, ένα εστιατόριο και πλήθος γραφείων, και παρείχε μια ζωντανή αστική φόρμα που πλαισίωνε διακριτικά τον σταθμό λεωφορείων που βρισκόταν από πίσω.

Η Martta Martikainen-Υργά δημιούργησε ένα από τα σημαντικότερα έργα της περιόδου, το Helsinki Motorized Company barracks (1935) - ένα έργο που ενθυλακώνει την επιθυμία του μοντερνισμού να εκφράσει την αποτελεσματικότητα και αλλά και την δύναμη, ενώ το Töölö Sports Hall (Töölön kisahalli, 1935) των Aarne Hytönen και Risto-Veikko Luukkonen και το στρατιωτικό νοσοκομείο Tilkka (Tilkan sairaala, 1936) της Olavi Sortta αποτελούν επίσης χαρακτηριστικά παραδείγματα φινλανδικού μοντερνισμού. Το Ολυμπιακό Στάδιο του Ελσίνκι, των Yrjö Lindegren και Toivo Jäntti (1938) έγινε εθνικό σύμβολο της σύγχρονης Φινλανδίας. Αρχικά, προοριζόταν για τους Ολυμπιακούς Αγώνες του 1940, αλλά λόγω του πολέμου, χρησιμοποιήθη-

κε τελικά το 1952, με κάποιες επεκτάσεις και τροποποιήσεις για μεγαλύτερη χωρητικότητα. Επίσης προοριζόμενο για τους Ολυμπιακούς Αγώνες του 1940, ήταν και το ποδηλατοδρόμιο του Ελσίνκι (Helsingin Velodromi, 1938) του Hilding Ekelund.

Εικ. 31, 32 Alvaro Aalto, Villa Mairea, Noormarkku, 1938-39



Εικ. 33 Erik Bryggman, Finnish
Pavillion, Αμβέρσα, 1930



Δανία

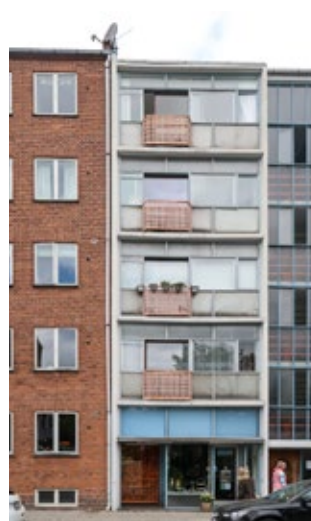
Η συνεισφορά της Δανίας στο σκανδιναβικό φονξιοναλισμό κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου ήταν ποσοτικά κατώτερη σε σχέση με τις υπόλοιπες σκανδιναβικές χώρες. Την κατασκευαστική παράδοση της χώρας ανέκαθεν χαρακτήριζε η σύνεση και ο σεβασμός στις εγχώριες φόρμες, συνεπώς οι μοντέρνες επιρροές ήταν ελάχιστες.³⁹ Η αρχιτεκτονική της Δανίας ωστόσο, εμφάνιζε έναν λανθάνοντα μοντερνισμό με τη μορφή ενός καθαρού, επαναληπτικού κατασκευαστικού λεξιλογίου χωρίς διάκοσμο. Έτσι, η μετάβαση από τον κλασικισμό προς τον φονξιοναλισμό ήταν σχεδόν απαρατήρητη.

Κομμάτι της προσωπικότητας της Δανίας, ήταν πως τα κτίρια καθημερινής χρήσης ελάμβαναν περισσότερη προσοχή ενώ τα μνημειακού χαρακτήρα ήταν διακριτικότερα. Συνεπώς, η ανάπτυξη των μοντέρνων χαρακτηριστικών ήταν περισσότερο εμφανής, όπου η αέναη επανάληπτικότητα των παραθύρων στις όψεις έδωσε τη θέση της στη συστηματική χρήση μπαλκονιών, όπως είναι εμφανές στα κτίρια του Kay Fisker, Hornbaekhus (1923) και Vestersøhus στην Κοπεγχάγη (1935, σε συνεργασία με τον C. F. Møller).⁴⁰

Κάποιοι αρχιτέκτονες ωστόσο, όπως ο Mogens Lassen, σχεδίασαν διάφορες κατοικίες όπου η επιρροή από τον Le Corbusier ήταν εμφανής. Το System Huset του (Systemhuset, 1937) στην περιοχή Ørdrup της Κοπεγχάγης, ήταν ένα από τα πρώτα πολυώροφα σπίτια στη Δανία που χτίστηκε με σύστημα φέροντων εγκάρσιων χωρισμάτων και διαχωριστικών δαπέδων από οπλισμένο σκυρόδεμα. Οι φέρουσες διατομές ήταν πρωτοποριακές, καθώς κατέστησαν πλέον

39. Norberg-Schulz, Christian, *Nighthlands: Nordic Building*, The MIT Press, 1996, σελ. 168

40. Faber, Tobias, *DANSK ARKITEKTUR*, Arkitektens Forlag, Copenhagen, 1963, σελ. 177, 219



Εικ. 34, 35, 36 Mogens Lassen, Systemhuset, Ørdrup, Κοπεγχάγη, 1937

41. <https://leifhansenarkitekter.dk/projekter/systemhuset/>

42. Norberg-Schulz, Christian, *Nighthlands: Nordic Building*, The MIT Press, 1996, σελ. 22

43. Pedersen, Johan, *Arne Jacobsen*, Arkitektens Forlag, Copenhagen, 1957

Εικ. 37 Viljo Revell, Niilo Kokko και Heimo Riihimäki, *Glass Palace* (Lasipalatsi), Ελσίνκι, 1936

δυνατή τη δημιουργία ελαφρύτερων όψεων.

Η όψη προς την οδό Ordurvej, είναι ένα επαναλαμβανόμενο κολάζ που παρουσιάζει τις διάφορες λειτουργίες μιας καλά αναλογικής σύνθεσης: σπίτια με γαλλικού τύπου μπαλκόνια, κλιμακοστάσια και καταστήματα στο ισόγειο. Συγκεκριμένα, οι δύο κύριες σκάλες του κτιρίου επισημαίνονται σαφώς στην πρόσοψη με τη μορφή δύο συνεχών κάθετων λωριδών ενώ οι σκάλες της κουζίνας προεξέχουν στο το πίσω μέρος του κτιρίου. Στο ισόγειο στεγάζονται 4 καταστήματα, ένα πέρασμα προς την πίσω αυλή και οι είσοδοι προς τα κλιμακοστάσια.⁴¹

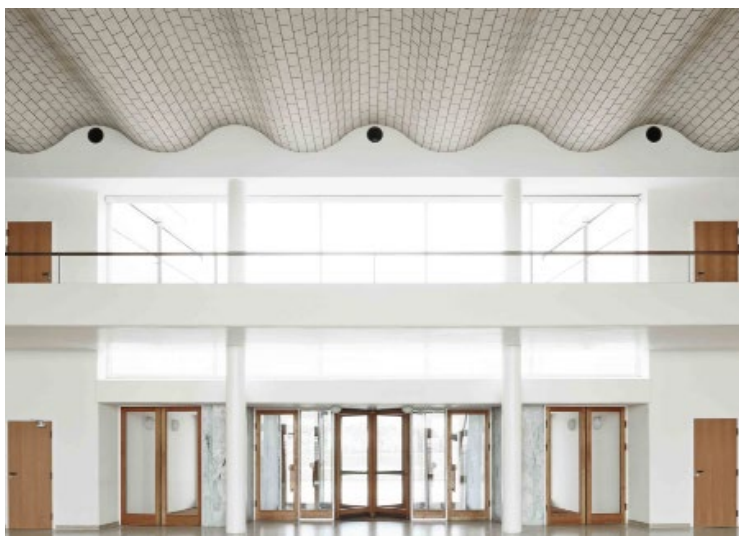
Το κτίριο προκάλεσε αίσθηση την εποχή κατασκευής του, τόσο λόγω της τεχνικής κατασκευής όσο και του μοντέρνου και διεθνούς σχεδιαστικού λεξιλογίου του, εμπνευσμένο από τον Le Corbusier. Στο πνεύμα του μοντερνισμού, σκοπός ήταν να οικοδομηθεί μια ολόκληρη σειρά συστήματος κατοικιών, εξού και το System. Ωστόσο, κάτι τέτοιο δεν συνέβη.

Το 1936 ο Vilhelm Lauritzen, ξεκίνησε να σχεδιάζει το μεγαλύτερο φονξιοναλιστικό κτίριο στη Δανία, τον Τερματικό του Αεροδρομίου της Κοπεγχάγης στο Kastrup, που ολοκληρώθηκε το 1939. Ο Christian Norberg-Schulz⁴² αναφέρει πως καταφθάνοντας κανείς στο αεροδρόμιο του Kastrup, αντιλαμβάνεται αμμέσως πως βρίσκεται σε έναν άλλο κόσμο, όπου παρά τις μεγάλων διαστάσεων εγκαταστάσεις του, ο χώρος παραμένει οικείος και ζεστός. Για τον Σκανδιναβό ταξιδιώτη, το αεροδρόμιο συμβολίζει την επιστροφή στο σπίτι. Άλλωστε, για τους Σκανδιναβούς, η λέξη σπίτι είναι ζωτικής σημασίας, καθώς η ζωή δεν λαμβάνει χώρα στις ριάζας, τις πλατείες, αλλά στην ασφάλεια και τη θαλπωρή του σπιτιού. Συνεπώς η οικειότητα και η ζεστασιά είναι πιο σημαντικά από οποιοδήποτε αντιπροσωπευτικό μεγαλείο. Στο Αεροδρόμιο Kastrup, αυτές οι ποιότητες είναι εμφανείς, και, χάρη στη διαχείριση των υλικών και του φωτός, παρόλο που αναφερόμαστε σε ένα μοντέρνο κτίριο, διακρίνονται ισχυρά τοπικά στοιχεία και μια εκλεπτυσμένη θαλπωρή, γνωρίσματα της Δανίας και της Σκανδιναβίας.

Αντιπροσωπευτικότερος του μοντερνισμού στη Δανία υπήρξε ο Arne Jacobsen. Το 1929, σε συνεργασία με τον Flemming Lassen, κέρδισαν με την συμμετοχή τους, το διαγωνισμό για το «σπίτι του μέλλοντος» (House of the future): ένα κυκλικό, περιστρεφόμενο κτίριο, με θέση για αεροπλάνο στην οροφή του. Δύο χρόνια αργότερα, το 1931, το κτίριο κατασκευάστηκε για την Έκθεση Housing and Building στο Φόρουμ της Κοπεγχάγης.⁴³

Σχεδιαστικά, η κατοικία ήταν ένας δακτύλιος δωματίων γύρω από ένα κεντρικό σαλόνι, τοποθετημένα έτσι ώστε να επωφελούνται από το φυσικό φως κατά τη διάρκεια της ημέρας.





Εικ. 38 Vilhelm Lauritzen, Επέκταση αεροδρομίου Kastrup, Κοπεγχάγη, 1939

Η επίπεδη οροφή λειτουργούσε και ως ελικοδρόμιο, ενώ στα σχέδια στο χώρο στάθμευσης απεικονίζεται ένα σουηδικό σπορ καμπριολέ αυτοκίνητο.

Το 1934, σχεδίασε το παραθεριστικό συγκρότημα Bellavista στο Klampenborg, που μοιάζει σαν μια απλοποιημένη έκδοση των γερμανικών συγκροτημάτων κατοικιών από τη δεκαετία του 1920. Ήδη από τις αρχές του 1930, οι κατοικίες του Jacobsen εξέφραζαν έντονα την ανάγκη για ένα πιο ανθρώπινο διεθνές στυλ, και οι αφηρημένες φόρμες του αντικαταστάθηκαν αργότερα από κεκλιμένες στέγες και τούβλο ως κυρίαρχο υλικό. Η τάση του αυτή, προσωποποιήθηκε με το Δημαρχείο του Aarhus (Aarhus Rådhus, 1937), το οποίο σχεδίασε σε συνεργασία με τον Erik Møller. Εδώ, η παραδοσιακή επεναληπτικότητα κάνει ξανά την εμφάνισή της, ενώ η σκελετοειδής επένδυση του πύργου αποτελεί αναφορά στο παραδοσιακό half-timbering.

Η συμβολή της Δανίας στο Σκανδιναβικό μοντερνισμό, μετέθεσε την προσοχή του νέου λεξιλογίου προς τον άνθρωπο. Κατά τη διάρκεια του 1930, ενισχύεται επίσης και η στροφή προς τη φύση, που ούτως ή άλλως ήταν η βάση της παραδοσιακής κατασκευαστικής τεχνικής της Δανίας. Ωστόσο, εκτός από την περιβαλλοντική ευαισθησία, στόχος της στροφής αυτής ήταν η σύνδεση του κτιρίου με την τοποθεσία.

Το 1931, ο Kay Fisker, ο Poul Stegman και ο Christian Frederik Møller, σε συνεργασία με τον αρχιτέκτονα τοπίου Carl Theodor Sørensen, σχεδίασαν την επέκταση για το Πανεπιστήμιο του Århus, και το έργο τους αποτελεί ένα από τα πρώτα παραδείγματα του νέου τοπικισμού. Το κτίριο θεωρήθηκε από πολλούς μοντερνιστές ως προδοσία των θεωριών της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, ωστόσο πλέον, αποτελεί μια αρμονική σύνθεση του νέου με το παραδοσιακό. Το συγκρότημα, παρόλο που δεν εμφανίζει αντίστοιχη τοπική διαφοροποίηση με το Skogskyrkogården καθώς απευθύνονταν σε διαφορετικές προγραμματικές απαιτήσεις, μοιράζονται όμως την ίδια επικοινωνία με το πνέυμα του τόπου τους.

Ο Φονξιοναλισμός, είχε δύο σκοπούς: να επαναδιατυπώσει το αρχέγονο και να δημιουργήσει μια νέα κατοίκηση.⁴⁴ Η επαναδιατύπωση, υπήρξε εν μέρει επιτυχής, καθώς εισήγαγε κάποιες βασικές αρχές που αντικατέστησαν τις παλαιότερες αρχιτεκτονικές τάσεις. Οι αρχές αυτές, λόγω του διεθνούς χαρακτήρα τους υπήρξαν όμως μη δυνάμενες να διασφαλίσουν το

44. Norberg-Schulz, Christian, *Nighthlands: Nordic Building*, The MIT Press, 1996, σελ. 170



Εικ. 39 Vilhelm Lauritzen, Επέκταση
αεροδρομίου Kastrup, Κοπεγχάγη,
1939

45. Congrès International pour
l'Architecture Moderne

συσχετισμό με τον τόπο ο οποίος είναι απαραίτητος ώστε να επιτευχθεί το κατοικείν. Πλέον, το κατοικείν δεν περιοριζόταν μόνο στην εξασφάλιση καθημερινού καταφυγίου για τον άνθρωπο, αλλά τον φέρνει αντιμέτωπο με την υπέρβαση για την βελτίωση της ζωής του.

Η μεσοπολεμική μοντέρνα αρχιτεκτονική συνέβαλλε σημαντικά στην επίλυση κοινωνικών προβλημάτων, και η εξασφάλιση κατοικίας ήταν πάντα πρωτεύουσας σημασίας. Το συγκρότημα κατοικιών Weissenhofsiedlung στη Στουτγκάρδη (Die Neue Wohnung, 1927), όπως και σε άλλα γερμανικά έργα της εποχής, αναπτύχθηκε μια πιο πρακτική και εύρωστη τυπολογία κατοικίας, διαφορετική από τις συνεχείς κατοικίες (rowhouses) και τα ατέρμονα συγκροτήματα της βιομηχανικής πόλης. Από το πρώτο συνέδριο CIAM⁴⁵ το 1928 και έπειτα, η αρχιτεκτονική και η κατοίκηση πήραν μια πιο ανθρωπιστική κατεύθυνση.

Η νέα αυτή θεώρηση, έπαιξε σημαντικό ρόλο κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1930 τόσο στη Δανία όσο και στη Νορβηγία. Η συμβολή του Aalto αξίζει ιδιαίτερης αναφοράς, καθώς ο ίδιος, σε αντίθεση με άλλους σύγχρονους του, έλαβε πολύ σοβαρά την ένταξη της αρχιτεκτονικής στο περιβάλλον που αποδεικνύεται περίτρανα στο παράδειγμα των εργατικών κατοικιών για το εργοστάσιο Cellulose στη Sunila (1937-39).

Ωστόσο, ήταν στη Σουηδία όπου η νέα κατασκευαστική πρακτική ήταν περισσότερο συνεκτική, δημιουργώντας μια νέα αστική δομή βασισμένη στην «κηπούπολη» του Le Corbusier. Ο Le Corbusier όμως δούλευε με πελώρια unit s ή «κάθετα χωριά», ενώ η οικιστική αρχιτεκτονική στη Σουηδία καταλάμβανε καθέτως τρία ή τέσσερα επίπεδα το πολύ. Η πρόθεση αυτή είχε ήδη γνωστοποιηθεί από την έκδοση του acceptera το 1931: «Η ανάγκη για πρόσβαση στο φυσικό φως, θα αφήσει το στίγμα της στις νέες κατοικίες. Έτσι, επιβάλλεται μια ανοιτή διάταξη παράλληλων κτιρίων, τοποθετημένα με σεβασμό στην κλίση των ηλιακών ακτινών».⁴⁶ Φαινομενικά, μια τέτοια λύση θα ήταν σύμφωνη με τη σκανδιναβική επιθυμία για επαφή με τη φύση, όμως πρακτικά έξι ξεκάθαρο ότι οι νέες αυτές οικιστικές περιοχές δεν εμφάνιζαν επαρκείς τοπικές ποιότητες, παρά αποτελούσαν ένα υβρίδιο, χωρίς τοπική ταυτότητα. Κάτι τέτοιο, αποδεικνύει πως η επαφή με τη φύση, δεν επιτυγχάνεται με τη διασπορά κτιρίων στο τοπίο, αλλά με την κατασκευή τους με τέτοιο τρόπο ώστε να εντάσσονται σε αυτό χωρίς να το διαταράσσουν.

46. Asplund, Gunnar, Wolter, Gahn, Sven Markelius, Gregor Paulsson, Eskil Sundahl, Uno Ahren, *acceptera*, Modern Swedish Design: Three Founding Texts, The Museum of Modern Art, New York, 2008

Η απώλεια της τοπικότητας, προέκυψε σε μια περίοδο αστικοποίησης, κατά την οποία δημιουργήθηκαν ή επεκτάθηκαν αστικοί χώροι και πλατείες όπως η Götaplatsen στο Göteborg των Sigfrid Ericson, Ernst Torulf και Arvid Bjerke (1917-23) με το City Theater του Carl Bergsten (1935) καθώς και η πλατεία Torgallmenningen στο Bergen της Νορβηγίας, του Finn Berner (1922-29) με το πολυκατάστημα Sundt's του Per Grieg (1938). Η ανάπτυξη αυτή έληξε με τα πρώτα μεταπολεμικά ανοικτού τύπου σχέδια πόλης, όπως τα πολυόροφα οικιστικά συγκροτήματα στο Hötorget της Στοκχόλμης των Sven Markelius και David Hellén, μετά το 1946.

Η Σκανδιναβική αρχιτεκτονική ταυτότητα και ιστορία, έχει δείξει πως σκοπός της ήταν η δημιουργία μιας αρχιτεκτονικής που φέρνει σε επαφή το κατοικημένο τοπίο με την κοινωνία του ανθρώπου, μέσα από τη χρήση μορφών που αντιπροσωπεύουν και συμπληρώνουν τον περιβάλλοντα χώρο. Προκειμένου να συμβεί κάτι τέτοιο ωστόσο, η αρχιτεκτονική θα πρέπει να έχει τοπικές ρίζες, με οποιαδήποτε διεθνή χαρακτηριστικά να προσαρμόζονται αναλόγως.

Ο Sigfried Giedion περιέγραψε το 1954 έναν «*νέο τοπικισμό*»⁴⁷ και υποστήριξε ότι η ιδέα ενός στύλ, και πόσο μάλλον διεθνούς, θα αποδεικνύονταν ανεπαρκής, καθώς θα ενθάρρυνε το φορμαλισμό και θα εκτόπιζε τον κλιματικό και πολιτιστικό τοπικό παράγοντα. Με αυτή τη σύνδεση, ο Giedion έφερε στο προσκήνιο το έργο του Aalto, αφού κατά την άποψή του ήταν αντιπροσωπευτικό της νέας θεώρησης των τοπικών διαφοροποιήσεων.

Ο μοντερνισμός στη Σκανδιναβία υπήρξε κατά την δεκαετία του 30, παρακλάδι που προσπάθησε να ενώσει το διεθνές με το τοπικό, όχι μέσω κάποιου επιφανειακού συνδυασμού, αλλά μέσα από την έκφραση της ουσίας του περιβάλλοντος, συμβάλλοντας σημαντικά στην ανάπτυξη της νέας παράδοσης στη σύγχρονη αρχιτεκτονική.

46. Asplund, Gunnar, Wolter, Gahn, Sven Markelius, Gregor Paulsson, Eskil Sundahl, Uno Ahren, *acceptera*, Modern Swedish Design: Three Founding Texts, The Museum of Modern Art, New York, 2008

Εικ. 40 Kay Fisker, Πανεπιστήμιο Århus, 1931–43



2.3.4

Προς έναν σκανδιναβικό τοπικισμό

Στον απόηχο του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, οι Σκανδιναβικές χώρες αναδύθηκαν ως κοινωνικά μοντέλα που εκπροσωπούσαν τις σύγχρονες προοδευτικές κοινωνίες. Ο πόλεμος είχε καταστροφικές συνέπειες για τη Δανία, τη Φινλανδία και τη Νορβηγία, ενώ η Σουηδία μέσα από την πολιτική ουδετερότητά της είχε καταφέρει να επιβιώσει σχεδόν αλώβητη. Μετά από μια μακρά περίοδο οικονομικής κρίσης και ταξικής πάλης, τέθηκαν τα θεμέλια για το σκανδιναβικό μοντέλο κοινωνικής πρόνοιας. Το μοντέλο βασιζόταν σε μια ιδεολογία ισότητας, ανεξάρτητα από το υπόβαθρο και την κοινωνική ή οικονομική κατάσταση ή το φύλο του ατόμου, και στην ίση πρόσβαση σε κοινωνικά αγαθά και υπηρεσίες.

Ο Φονξιοναλισμός είχε ήδη ούτως ή άλλως συνδεθεί άμεσα με την εμφάνιση του κράτους πρόνοιας πριν από τον πόλεμο και συνεχίστηκε ως ένα σημαντικό μέσο που συμμετείχε στον κοινωνικό αυτό μετασχηματισμό. Οι αρχές του σκανδιναβικού μοντέλου διασφαλίστηκαν από ένα μεγάλο κρατικό τομέα που επιδοτούσε τη βιομηχανοποίηση και τον εκσυγχρονισμό, εξασφαλίζοντας κτιριακές υποδομές για ποικίλλες κοινωνικές και οικονομικές ομάδες, καθώς και

Εικ. 1 Gesellius, Lindgren, Saarinen,
National Museum of Finland,
Helsinki, 1905-10



Εικ. 2 Alvaro Aalto, Finlandia Hall,
Helsinki, 1971



ιδρύματα και εγκαταστάσεις για την εκπαίδευση, τον πολιτισμό, τη φροντίδα των παιδιών και των ηλικιωμένων, του αθλητισμού και της αναψυχής.

Μετά τον πόλεμο, συνέπειες υπέστη και το τοπίο, καθώς τα παραδοσιακά κτίρια τα οποία διάσχιζαν τον χώρο, έχουν πλέον εξαφανιστεί. Η αναγνωρίσιμη τυπολογία έχει αντικατασταθεί από το τυχαίο, και ακόμα και η σκόπιμη καθολικότητα του διεθνούς στυλ έχει πλέον εξαφανιστεί, οδηγώντας σε μια απώλεια του χαρακτήρα του τόπου. Η τοποθεσία, παύει να είναι πλέον τόπος συνάντησης, και το *genius loci*, το πνεύμα του τόπου που είχε καταστήσει δυνατή την ανθρώπινη αναγνώριση του χώρου και την κοινωνική ένταξη μέσω του «ανήκειν», έχει πλέον χαθεί.¹

Οι αιτίες ποικίλλουν. Όταν έγινε πλέον ξεκάθαρο ότι η δημιουργία του περιβάλλοντος χώρου συμβατού χρονικά με την εποχή, δεν μπορούσε να επιτευχθεί με τα εργαλεία του διεθνούς στυλ, ελάχιστοι αρχιτέκτονες κατάφεραν να δημιουργήσουν αρχιτεκτονική χωρίς την υποστήριξη κάποιου κώδικα ή λεξιλογίου ενός στυλ. Ο Paul Ricoeur το 1961, επεσήμανε πως «*καμιά κουλτούρα δεν μπορεί να αντέξει και να αφομοιώσει τον κλονισμό που προκαλεί ο σύγχρονος πολιτισμός*» και αναρρωτήθηκε «*πως μπορεί μια κουλτούρα να είναι σύγχρονη και παράλληλα να επιστρέφει στις ρίζες, πως μπορεί να αναβιώσει έναν παλιό, αδρανοποιημένο πολιτισμό, συμμετέχοντας ταυτόχρονα σε ένα διεθνή πολιτισμό*».²

Το στυλιστικό παρακλάδι της δεκαετίας του 1930, απέδειξε πως μια μοντέρνα αρχιτεκτονική με τοπικές ρίζες είναι εφικτή, και πως αυτό που ξεκίνησε ως διεθνές θα μπορούσε να επιτύχει μια πραγματική εγγύτητα στη ζωή, ώστε να γίνει παράδοση, καθώς η παράδοση αποτελεί κάτι παραπάνω από μια μηχανική επανάληψη τυπολογιών-τα χαρακτηριστικά της θα πρέπει να ανταποκρίνονται στο εκάστοτε χρονικό και τοπικό πλαίσιο, και άρα να γεφυρώνουν τη μονιμότητα με τη ρευστότητα.

Πιο συγκεκριμένα, η σημασία στη σκανδιναβική συμβολή έγκειται στην ανάδυση ενός νέου τοπικισμού σε μία εποχή που το μοντέρνο κίνημα είχε αρχίσει να διώκεται σε Γερμανία, Ιταλία

1. Gropius, Walter, *Internationale Architektur*, Albert Langen Verlag, Munchen, 1925, σελ. 7

2. Hitchcock, H. R., Johnson, P, *The International Style*, W. W. Norton & Company, New York, 1932, σελ 20 μτφρ. "The idea of style as the frame of potential growth, rather than a fixed and crushing mould, has developed with the rerecognition of underlying principles"

Εικ. 3 Johan Sigfrid Sirén, *Parliament House*, Helsinki, 1926-31



3. Norberg-Schulz, Christian, *Nighthlands: Nordic Building*, The MIT Press, 1996, σελ. 176

4. Giedion, Siegfried, *Architecture, You and Me, The diary of a development*, Harvard University Press, Cambridge, 1958, σελ. 26, 27

5. Giedion, Siegfried, *Architecture, You and Me, The diary of a development*, Harvard University Press, Cambridge, 1958, σελ. 22

6. Giedion, Siegfried, *Architecture, You and Me, The diary of a development*, Harvard University Press, Cambridge, 1958, σελ. 23

7. Norberg-Schulz, Christian, *Nighthlands: Nordic Building*, The MIT Press, 1996, σελ. 177

και Σοβιετική Ένωση ως αποτέλεσμα πολιτικών πιέσεων.

Η ιδέα μιας νέας παράδοσης βασίστηκε στην πεποίθηση πως κάθε εποχή έχει μια ταυτότητα, παρά τις όποιες πολιτικές αναταραχές.

Ο Giedion αναγνώρισε πως η ανάκτηση των καταβολών και των ριζών και κατά συνέπεια της παράδοσης, θα έπρεπε να γίνει σε τρεις φάσεις.³ Η πρώτη συνίσταται στον ορισμό των γενικών κανόνων, η δεύτερη στη τοπική τους χωροθέτηση, ενώ η τρίτη στην ανάπτυξη της «νέας μνημειακότητας».⁴ «Είτε το θέλουμε είτε όχι, το πρόβλημα της μνημειακότητας εξακολουθεί να βρίσκεται μπροστά μας ως καθήκον του άμεσου μέλλοντος. Το μόνο που θα μπορούσε πλέον να γίνει ήταν να επισημάνουμε μερικούς από τους κινδύνους και μερικές από τις δυνατότητές της».⁵ Εδώ, η λέξη «μνημειακότητα» ορίζεται στα πλαίσια της «ουσιαστικής σημασίας», καθώς η ουσία της αρχιτεκτονικής, και γενικότερα της ανθρωπίνης πράξης προϋποθέτει πως το κατοικημένο τοπίο θα έρρετε προς την ανθρωπίνη κοινωνία και αντιστρόφως. Συνεπώς η μνημειακότητα με τον τοπικισμό αλληλοσυμπληρώνονται.

Στο τεύχος του Σεπτεμβρίου 1948 του περιοδικού *Architectural Review*, κλήθηκαν μερικοί από τους κορυφαίους αρχιτέκτονες και κριτικούς, για να ορίσουν τι σήμαινε για εκείνους η μνημειακότητα (monumentality), αλλά και που θεωρούσαν ότι ταίριαζε στο πλαίσιο της αρχιτεκτονικής του 21^{ου} αιώνα. Στο έργο συνέβαλλαν οι Gregor Paulsson (Uppsala, Σουηδία), Heniy-Russell Hitchcock (Smith College, Ηνωμένες Πολιτείες), Sir William Holford (Λονδίνο), Walter Gropius (τότε στο Harvard), Lucio Costa (Πίο ντε Τζανέιρο), Alfred Roth (Ζυρίχη), και ο ίδιος ο Giedion.

Ακολούθησε ο Lewis Mumford με το δοκίμιο «*Monumentalism, Symbolism and Style*», όπου αναφέρει «Τώρα ζούμε σε μια εποχή που δεν έχει απλώς εγκαταλείψει πληθώρα ιστορικών συμβόλων, αλλά έχει επίσης κάνει μια προσπάθεια να αποδυναμώσει το ίδιο το σύμβολο αρνούμενος τις αρχές που αυτό αντιπροσωπεύει [...] Επειδή εκθρονίσαμε τον συμβολισμό, τώρα έχουμε μείνει, στιγμιαία, με ένα μόνο σύμβολο σχεδόν καθολικής ισχύος: αυτό του μηχανήματος [...] Αυτό που αρχίζουμε να βλέπουμε σήμερα είναι μια αντίδραση ενάντια σε αυτή τη διαστρεβλωμένη εικόνα του σύγχρονου πολιτισμού». «Το μνημείο», συμπληρώνει, «είναι μια δήλωση αγάπης και θαυμασμού που συνδέεται με τους υψηλότερους σκοπούς του ανθρώπου. [...] Μια εποχή που έχει αποδυναμώσει τις αξίες της και έχει χάσει τους σκοπούς της δεν θα παράγει επιτυχημένα μνημεία».⁶

Ο Giedion, στο «*Architecture, You and Me*», υποστηρίζει πως η σύγχρονη αρχιτεκτονική, όπως ακριβώς και η γλυπτική και η ζωγραφική, έπρεπε να θέσουν νέες βάσεις.

Ο νέος τοπικισμός και οι σχετικές εκδηλώσεις την νέας αυτής μνημειακότητας, εκφράστηκαν επιτυχώς σε έργα σκανδιναβών αρχιτεκτόνων, τόσο εντός Σκανδιναβίας, αλλά και στο εξωτερικό. Ο Δανός Jørn Utzon, με την Όπερα του Σύννεϋ (1957-66), και ο Φινλανδός Reima Pietilä με την εκκλησία Kaleva στο Tampere (1964-1966), εκφράζουν την επιθυμία τους για τη δημιουργία μνημείου, καθώς έχουμε να κάνουμε με ανεξάρτητο κτίρια, σε υπερυψωμένη θέση, έτσι ώστε να λειτουργούν ως κοινωνικός χώρος μέσα στο αστικό περιβάλλον. Τα έργα αυτά αποτελούν πρώιμα παραδείγματα αυτής της νέας μνημειακότητας.

Κάτι τέτοιο είναι επίσης εμφανές στην Πρεσβεία της Δανίας στο Ριάντ (1979) του Henning Larsen, όπου πλέον η Σκανδιναβική και η Ισλαμική αρχιτεκτονική μοιράζονται τα θεμελιώδη γνωρίσματά τους. Πιο συγκεκριμένα, και οι δύο αρχιτεκτονικές ανέπτυξαν έναν αντικλασικό χαρακτήρα, καθώς αποδυνάμωσαν την κλασική υλικότητα μέσα από τη χρήση της γραμμικότητας και του ιστού. Εκεί όμως που ο Ισλαμικός ιστός εμφανίζεται αβαρής, ο Σκανδιναβικός μοιάζει με ημιτελές μοτίβο με υπαινιγμούς της πιθανότητας του ανολοκλήρωτου⁷, και ανάμεσα σε αυτά τα δύο άκρα είναι που βρίσκεται ο κλασικός κόσμος, όπου το φως δημιουργεί για το κάθε αντικείμενο τη δική του σκιά, επιτρέποντάς του να αναδύεται ως αυτοτελής μορφή. Ολοκληρώνοντας, θα μπορούσε κανείς να φανταστεί ένα τρίπτυχο περιβάλλοντος από το σκοτάδι του Βορρά, τη σκιά του Νότου και το εκτυφλωτικό φως της ερήμου. Η μετάβαση από το φως προς το σκοτάδι, σε αυτή την περίπτωση η σκιά του Νότου που βρίσκεται στη μέση, αντιπροσωπεύει τη πεποίθηση πως ό,τι υπάρχει, φαίνεται, και συντελεί σε μια δογματική αντίληψη της πραγματι-

κότητας.⁸

Μεταπολεμικά, όλοι οι -ισμοί, δεν υπήρξαν παρά μιαν αντίδραση στην αναπαράσταση της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, στην οποία επιχειρήθηκε να παρουσιαστεί ως έργο, η υπεραπλούστευση των βασικών αρχών της αρχιτεκτονικής. Στη Σκανδιναβία, ένα τέτοιο παράδειγμα ατυχούς μοντερνισμού αποτελεί η περιοχή Albertslund Syd (1963-68), έξω από την Κοπεγχάγη, όπου η χωρική οργάνωση καθιστά τον προσανατολισμό σχεδόν αδύνατο, και την ταυτοποίηση του δομημένου ανέφικτη. Ωστόσο στην παράδοση της Δανίας, τέτοιου τύπου σχηματισμοί δεν είναι συνήθεις. Στη Σουηδία, ο υποβιβασμός των κτιρίων σε κοινότοπους όγκους συντέλεσε στην απώλεια κάθε ανάμνησης που θα μπορούσε να εμπλουτίσει την φόρμα, ενώ στη Φινλανδία κατά τις δεκαετίες του πενήντα και του εξήντα, επήλθε επίσης μια μορφολογική δυσκαμψία. Τέλος, στη Νορβηγία, προέκυψε σύγχυση όταν χάθηκε το εγχώριο στοιχείο από την κατασκευαστική παράδοση. Η σύγχυση αυτή είναι εμφανής στο Δημαρχείο του Όσλο (Arneberg και Poulson, 1915-50), το οποίο μολοντί έχει αποτελέσει σημαντικό τοπόσημο της

8. Norberg-Schulz, Christian, *Nighthlands: Nordic Building*, The MIT Press, 1996, σελ. 177

6. Giedion, Siegfried, *Architecture, You and Me, The diary of a development*, Harvard University Press, Cambridge, 1958, σελ. 23



Εικ. 4, 5 Sverre Fehn, Hedmarks Museum, Hamar, 1979

πόλης, αποτελεί ένα συνοθύλευμα χαρακτηριστικών από τον εθνικό ρομαντισμό, τον κλασικισμό και τον φονξιοναλισμό, γεγονός που αναμφίβολα οφείλεται στο γεγονός ότι η ανοικοδόμησή του διήρκεσε 35 χρόνια.

Αυτή η σύγχυση εξέφραζε και τη γενικότερη επικρατούσα κατάσταση στη Σκανδιναβία, και υποδήλωνε πως η χωρική οργάνωση και η δόμηση είχαν χάσει τη συνοχή τους. Αυτή ήταν και η ύφεση που κλήθηκε να διορθώσει ο τοπικός μοντερνισμός (regional modernism).

Ο Alvar Aalto, διαχωρίστηκε πραγματικά από τους πιο δογματικούς φονξιοναλιστές της δεκαετίας του 1920, μέσα από την προσπάθειά του να καλύψει τις κοινωνικές και ψυχολογικές ανάγκες του ατόμου, καθώς πίστευε πως το κτίριο πρέπει να αναζωογονεί και όχι να καταπιέζει. Έτσι, κατόρθωσε να κάνει τη μετάβαση από τα «πέντε σημεία» του Le Corbusier, προς μια πιο οργανική αντίληψη του χώρου και της φόρμας, όπου ο ορθολογιστικός τρόπος οργάνωσης του ορθογώνιου καννάβου θα ήταν ευέλικτος σύμφωνα με τα ιδιόμορφα χαρακτηριστικά του κτιριολογικού προγράμματος ή του εκάστοτε οικοπέδου. Έτσι, έδωσε στην ελεύθερη κάτοψη νέο περιεχόμενο ερμηνείας τοπολογικά αντί γεωμετρικά. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα η χωρική του οργάνωση να μοιάζει με ζωντανό οργανισμό, όπου οι λειτουργίες δεν καλύπτονταν απλώς, αλλά ενισχύονταν.

Αν και ο Aalto επέκτεινε την αρχιτεκτονική αντίληψή του μέχρι τέλους, εκείνος όπως και πολλοί ακόμη σύγχρονοί του, έχασαν κάποια από την αμεσότητα που χαρακτήριζε το πρώιμο αλλά και ώριμο έργο τους. Το Finlandia Hall (Aalto, 1971), το Εθνικό Μουσείο (Gesellius, Lindgren,

9. Alvar, Aalto, *Projekte und letzte Bauten: Volume III*, Artemis, Zurich, 1979, σελ. 188

10. Norberg-Schulz, Christian, *Nightlands: Nordic Building*, The MIT Press, 1996, σελ. 30

11. Το τιρολέζικο σπίτι (tyrolean) είναι το αποτέλεσμα μιας επινοημένης παράδοσης που χρονολογείται από το 1900 περίπου, και δημιουργήθηκε ώστε οπουδήποτε στον κόσμο, εάν κανείς θέλει να δημιουργήσει μια τιρολέζικη ατμόσφαιρα σαλέ για σκι.

12. Fehn, Sverre, *Marokansk primitiv arkitektur*, Byggekunst, no. 5, 1952, σελ. 73-78

13. Fjeld, Per Olaf, *Sverre Fehn: The Thought of Construction*, Rizzoli, New York, 1983

14. Pietilä, Reima, *Genius Loci – personal interpretation*, Architecture & Urbanism 6/1983

15. Pietilä, Reima, *Building Information Institute*, Building Book LTD, Helsinki, 1988, σελ. 20-32

Saarinen, 1905-10) και το Κοινοβούλιο (Johan Sigfrid Sirén, 1926–1931) αποτελούν μια ισχυρή σύνθεση γύρω από τη λίμνη Töölö, όπου η συνέχεια της Φινλανδικής παράδοσης, πραγματικά επιτυγχάνει μια «νέα μνημειακότητα».⁹ Η Νορβηγία, έχει χαρακτηριστεί ως η πιο δύσκολα διαχειρίσιμη τοπογραφικά από τις σκανδιναβικές χώρες,¹⁰ και μεταπολεμικά, η σύγχυση που προκάλεσαν οι εξωτερικές καλλιτεχνικές επιρροές, συντέλεσε βαθμηδόν στην χρήση αποπικτών προκάτ κατοικιών- στις περισσότερες περιπτώσεις τυπολογία κατοικίας Tyrolean.¹¹

Το 1952, ο αρχιτέκτονας Sverre Fehn μετά από ταξίδι που προέτρεψε ο Jørn Utzon, έγραψε: «Ταξιδεύοντας κανείς σήμερα νότια, στο Γαλλικό Μαρόκο, προκειμένου να μελετήσει την πρωτόγονη αρχιτεκτονική, δεν ανακαλύπτει νέα πράγματα. Κανείς θα αναφωνούσε: αυτά θα πρέπει να τα έχει σχεδιάσει ο Frank Lloyd Wright [...] αυτή η τοιχοποιία είναι του Mies Van der Rohe! Ο ίδιος αέναος χαρακτήρας. [...] Εν συντομία, έχει γίνει ένα μέσο βαθύτερης διείσδυσης στη κατανόηση της μοντέρνας αρχιτεκτονικής. Το πρωτόγονο, εμφανίζεται ξεκάθαρο και λογικό στην κατασκευή του, όσο η ίδια η φύση, ελεύθερο από θεωρίες. Έτσι οργανώνουν και κτίζουν τις πόλεις τους. [...] Μόνο κατασκευάζοντας το νέο μπορούμε να επιτύχουμε το διάλογο με το παρελθόν».¹² Βλέπουμε για άλλη μια φορά, ότι προκύπτει η ανάγκη επαναδιατύπωσης του πρωτόγονου, και η αναγνώριση πως οι βασικές αρχές της αρχιτεκτονικής είναι διαχρονικές. Υπάρχει όμως και η υπόνοια στα λόγια του Fern, πως η διαχρονικότητα παίρνει μορφή στο χρόνο και τον χώρο.

Το 1954 ο Giedion στο άρθρο «On the New Regionalism» μίλησε για την ανάγκη σεβασμού του «τρόπου ζωής» που θα πρέπει να μελετάται εκτενώς προτού προβεί κανείς σε οποιοδήποτε σχεδιασμό. «Ο νέος τοπικισμός έχει ως κινητήρια δύναμη το σεβασμό της ατομικότητας και την επιθυμία κάλυψης των συναισθηματικών και υλικών αναγκών κάθε περιοχής».

Το κυριότερο έργο του Fern, το μουσείο Hedmark στο Hamar της Νορβηγίας (Storhamarlåven, 1979), τοποθετείται πάνω στα μεσαιωνικά χαλάσματα που προϋπάρχουν στο σημείο, διατηρώντας έναν μοντέρνο χαρακτήρα, που εντάσσεται απόλυτα στο περιβάλλον. Εδώ, το παλαιό με το νέο, αλληλοσυμπληρώνονται μέσα από μια κατασκευή που βασίζεται στην αλληλεπίδραση του ξύλου με το σκυρόδεμα. Είναι σαφής η έκφραση μιας νορβηγικής αντίληψης της φόρμας, και το έργο επιβεβαιώνει πως η τυπολογία δεν σύγκειται στην μίμηση από το πρωτότυπο, αλλά στην επαναδιατύπωση των βασικών αρχιτεκτονικών αρχών.¹³

Χαρακτηριστικές διαφορές στην κοινή σκανδιναβική νοοτροπία, προκύπτουν αν συγκρίνουμε το έργο του Fehn με εκείνο του σύγχρονου του Reima Pietilä, του οποίου το έργο εμφανίζει αντίστοιχη λογική σχετικά με το χώρο και τις βασικές αρχιτεκτονικές αρχές και επιχειρεί να μετατρέψει τη χωρική γεωμετρική δομική μορφή του σκανδιναβικού δάσους σε αρχιτεκτονική γλώσσα. Ο Pietilä αναφέρει πως προτού ξεκινήσει να σχεδιάζει το κτίριο της φοιτητικής ένωσης Dipoli, στο Otaniemi κοντά στο Ελσίνκι (1961-66), περιπλανήθηκε στην τοποθεσία «ώστε να βιώσει έμπρακτα τον τρόπο με τον οποίο το τοπίο διαμορφώνεται» και πως «η φύση η ίδια έγινε ο καλλιτέχνης που αντιπροσώπευσε το πνεύμα του τόπου».¹⁴ Τα σχέδιά του στοχεύουν στη δημιουργία ενός ουσιαστικού περιβάλλοντος, βοηθώντας τελικά τον άνθρωπο να κατοικήσει (dwell) - έναν όρο που ορίζεται από τον Norberg-Schulz ως το βίωμα του περιβάλλοντος με έναν τόπο ουσιαστικό.¹⁵

Ο Pietilä, χαρακτηρίζει τη νόηση αυτή ως «προφητική», και εκφράζει πως η ανάνηψη του πρωτόγονου, δεν μπορεί να προκύψει μέσα από μια λογική πορεία, αλλά θα πρέπει να βασιστεί στην άμεση κατανόηση «των ιδίων πραγμάτων».¹⁶ Ο Edmund Husserl, είχε μιλήσει για μια στροφή «στα ίδια τα πράγματα», φράση που δηλώνει την πρόθεση του στοχαστή για μια ελεύθερη και χωρίς προκαταλήψεις θέαση των πραγματικών δεδομένων, έτσι όπως εμφανίζονται μέσα από μια αναστοχαστική εμπειρία του ίδιου, απαλλαγμένη από θεωρητικές προσμίξεις, που θα μπορούσαν να παραποιήσουν το ερευνητικό βλέμμα και κατά συνέπεια το συμπέρασμα. Πρόκειται ουσιαστικά για την απαίτηση περί μιας καθαρής επιστήμης, τη οποία εξέφρασε ο Husserl στις αρχές του 1900, ως κριτική αντιπαράθεση προς την ισχύουσα κοσμοθεωριακή φιλοσοφία και αποτελεί το θεμέλιο για κάθε ιστορικότητα.¹⁷

Η απόλυτη κατανόηση του τόπου και του τοπίου ωστόσο, έρχεται και από την ίδια ανάγκη του ανθρώπου για κατοίκηση σε αυτό. Η κατοίκηση (dwelling), όπως αργότερα την εξέφρασε ο

Εικ. 6 Reima και Raili Pietilä, Dipoli
Student Union Building, Espoo,
Φινλανδία, 1961-66

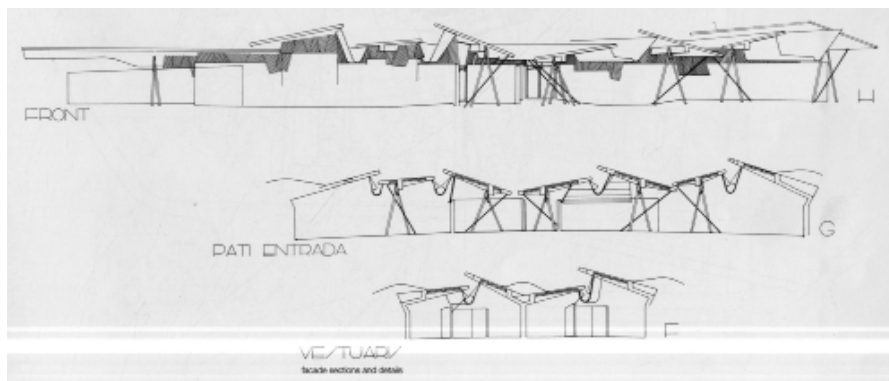
Εικ. 7, 8 Reima και Raili Pietilä,
Finnish Embassy, New Delhi, Ινδία,
1963

Εικ. 9 Sverre Fehn, Hedmarks
Museum, Hamar, 1979



Εικ. 10 Enric Miralles & Carme Pinos,
Archery Range, Barcelona, 1991

Εικ. 11 Raili & Reima Pietila, Finnish
Embassy, New Delhi, 1964



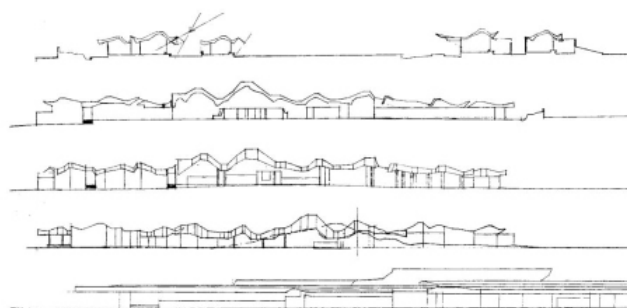
16. Norberg-Schulz, Christian,
Nighthlands: Nordic Building, The MIT
Press, 1996, σελ. 190

17. Husserl, Edmund, εισαγωγή-μετά-
φραση-σχόλια Σκουτερόπουλος Ν. Μ.,
Η φιλοσοφία ως αυστηρή επιστήμη, Ροές,
Αθήνα, 2000, σελ. 7-8

18. Norberg-Schulz, *Genius Loci:
Towards a Phenomenology of
Architecture*, Rizzoli, Oslo, 1980

19. Reima Pietilä στο άρθρο του
Christian Norberg-Schulz με τίτλο *The
Way of Reima Pietilä*, στο *One Man's
Odyssey in Search
of Finnish Architecture*,
Rakennustietosäätiö, Helsinki, 1988,
σελ. 12

20. Από τις σημειώσεις του Pietilä, για
τη διάλεξη στο University of Oulu, 1975



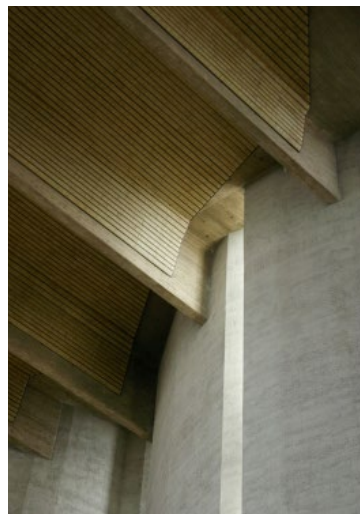
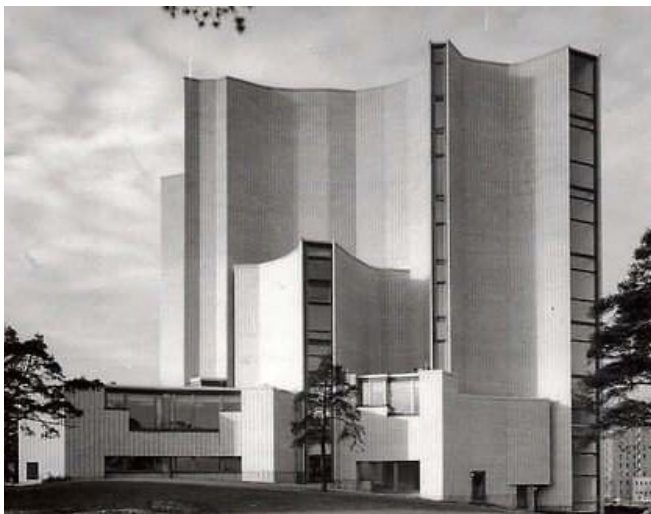
Norberg-Schulz αποτελεί συνώνυμο με το υπαρξιακό αποτύπωμα¹⁸ και αποτελεί κάτι παραπάνω από ένα καταφύγιο για τον άνθρωπο: «Το να κατοικείς σ' ένα σπίτι σημαίνει λοιπόν, να ανοικείς στον κόσμο».

Τα έργα του Pietilä συνεπώς ανακλούν τη φύση αλλά και το ιδιαίτερο περιβάλλον τους, έτσι ώστε, ενώ τα κτίρια που επρόκειτο να διαμορφωθούν, θα αποπνέουν μια μοναδική Φινλανδικότητα, κάτι που εφάρμοσε τόσο στο Κουβέιτ όσο και στο Δελχί. Ο ίδιος, στόχευε να σχεδιάσει ένα περιβάλλον, και όχι ένα κτίριο.¹⁹ Αυτή η προσέγγιση χαρακτηρίζεται από αντικείμενα που ο άνθρωπος αναγνωρίζει: δέντρα, βραχώδεις σχηματισμούς, σύννεφα και φως και μέσω αυτών προσδιορίζει μια συγκεκριμένη τοποθεσία. Η προσέγγιση στη σχεδιαστική μέθοδό του είναι η δημιουργία αρχιτεκτονικής εμπλουτισμένης με τοπικό νόημα.

Για τον Pietilä, η λογική που υιοθέτησε κατά το σχεδιασμό του Dipoli αντιπροσωπεύει την εφαρμογή μιας ευρύτερης έννοιας του τοπίου, στο οποίο τα κτίρια συμπληρώνουν μερικές από τις φυσικές ποιότητες με χρονικές και χωρικές οργανώσεις που είναι βέβαια τεχνητές, αλλά όχι λιγότερο ισορροπημένες από περιβαλλοντικής άποψης. Υποστηρίζει ότι τα κτίρια έχουν «πολιτιστικό καθήκον».²⁰ Η προσέγγιση του Pietilä από άποψη κατασκευαστικής λογικής, εκφράζει μια συμβιωτική σχέση με τον φυσικό κόσμο.

Το Nordic Pavilion που σχεδίασε ο Sverre Fehn για τη Biennale της Βενετίας (1958-62) αποτέλεσε μια εθνική εκπροσώπηση της Σουηδίας, της Νορβηγίας και της Φινλανδίας. Πρόθεση του Fehn ήταν να ενσωματώσει τις σκανδιναβικές αρχιτεκτονικές παραδόσεις, μέσω της αντιστροφής. Ο χώρος από τσιμέντο, αποτελεί αναφορά στο σκανδιναβικό φως που πέφτει πάνω στο χιόνι. Αντί να δημιουργήσει έναν εσωστρεφή χώρο-όπως ήταν τυπικό στη Νορβηγική παράδοση, αφαιρεί δύο εκ των τεσσάρων εξωτερικών τοίχων του κτιρίου. Αντί να μιμηθεί τα όποια σκανδιναβικά χαρακτηριστικά, ο Fehn τα επαναδιατυπώνει, ως της αίσθηση μιας «σκανδιναβικής» αρχιτεκτονικής για το κλίμα της Βενετίας.

Στη Φινλανδία, η απάντηση στην ανάγκη για κατοίκηση έχει προ πολλού δοθεί μέσα από την

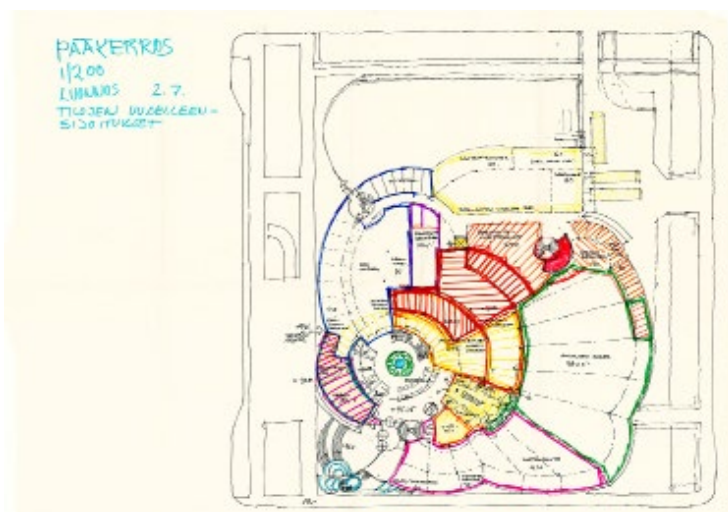


Εικ. 12, 13, 14 Reima και Raili Pietilä,
Kaleva Church, Tampere, Φινλανδία,
1960-66

τυπολογία του ξύλινου σπηλαίου, όπως ακριβώς και στο Dipoli, όπου όλοι οι εκτείνονται ως μια ελεύθερη και ανοικτή φυσική τοπολογία κάτω από έναν κυματοειδή ξύλινο ουρανό. παρά την πρωτοτυπία της διάταξης στην οροφή, ο ξύλινος ουρανός αποτελεί αναφορά στις εκκλησίες της Φινλανδίας και συνεπώς προσφέρει μια νέα θέαση στην αληθινή ουσία της τοπικής τυπολογίας. Το κτίριο στο Dipoli, δρα ως μια συνέχεια της αντίληψης του Aalto πως το κτίριο δεν είναι παρά μια σύνθεση χωρικών ποιοτήτων, και μοιάζει να ξεφυτρώνει από το έδαφος ανάμεσα στα πεύκα και τις σημύδες, επιτρέποντάς μας να βιώσουμε την ατμόσφαιρα (tunnelmaa) του χώρου ως ζωντανή παρουσία.

Ωστόσο, ο φυσικός κόσμος μπορεί επίσης να λάβει άλλες εκφράσεις. Στο κτίριο της Φινλανδικής Πρεσβείας στο Νέο Δελχί, οι Raili και Reima Pietilä το 1963, επαναδιατυπώνουν τα θέματα που υπάρχουν στο Dipoli και τα προσαρμόζουν σε έναν άλλο πολιτισμό και κλίμα χωρίς να χάσουν όμως τη φινλανδική διάθεση. Ένα κεντρικό στοιχείο στο εξωτερικό του κτιρίου είναι το μοτίβο της οροφής, που μιμείται τη χωρική δομή του φυσικού κόσμου-στην προκειμένη τα γλυπτά που η φύση χαράζει στον πάγο κατά τη διάρκεια του χειμώνα, τόσο στις σκανδιναβικές χώρες όσο και στις πλαγιές των Ιμαλαίων στην Ινδία. Μια παρόμοια λογική χρησιμοποιήθηκε από τον Enric Miralles στο σχεδιασμό του Archery Range στη Βαρκελώνη, η κάτοψη του οποίου,

Εικ. 15, 16 Reima και Raili Pietilä,
Tampere City Library, Tampere,
Φινλανδία, 1986



παρά τη διαφορετική του μορφή, αποκαλύπτει μια στενή σχέση με το έργο του Pietilä, καθώς η θέα προς την οροφή είναι χωρικά ανάλογη με την περίπτωση της Πρεσβείας.

Στη βιβλιοθήκη στο Tampere (1986), οι Pietilä με την πρότασή τους Soidinmenot («ζευγάρισμα Lek») διαμορφώνουν το κτίριο κατά τον φινλανδικό τρόπο, με το εσωτερικό να περιστρέφεται σπειροειδώς σαν το κέλυφος ενός σαλιγκαριού. Πηγή έμπνευσης υπήρξαν κελτικά σχέδια, σχήματα ζώων και σχηματισμοί παγετώνων. Το εκτενέστερο έργο των Pietilä είναι το εμπορικό κτιριακό συγκρότημα στο κέντρο της Hervanta στο Tampere (1987), που περιελάμβανε διοικητικές, εμπορικές και πολιτισμικές λειτουργίες. Το συγκρότημα καταφέρνει να ενώσει αστικές και επαρχιακές ποιότητες, και το δομημένο εναρμονίζεται με το περιβάλλον καθώς οι πτυχώσεις των τοίχων επαναλαμβάνουν το κατακερματισμένο συνεχές της φύσης. Η πορεία μέσα στο εμπορικό κέντρο, αποτελεί μια πολύπτυχη εμπειρία, η οποία ωστόσο δεν έχει κάποια κορύφωση, ακολουθούμενη το ανάγλυφο της περιοχής. Τέλος, η εκκλησία Kaleva στο Tampere (1960-66), σεβόμενη τόσο το αστικό της περιβάλλον όσο και τη σχέση του με τον κάθετο άξονα γης-ουρανού, απευθύνεται στο σώμα κιναισθητικά: κατά την είσοδο κανείς, περισσότερο αισθάνεται παρά αντιλαμβάνεται οπτικά την πορεία που πρέπει να ακολουθήσει. Αυτή η κιναισθητική αντίληψη είναι διακριτική αλλά ξεκάθαρη. Ξανά, οι Pietilä δημιουργούν μια συνδιαλλαγή του



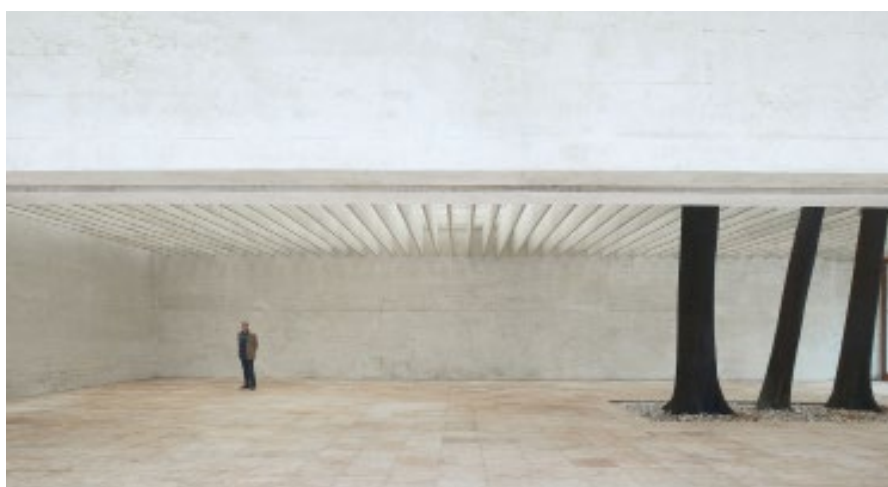
Εικ. 17 Reima και Raili Pietilä,
Tampere City Library, Tampere,
Φινλανδία, 1986

κτιρίου με το σώμα, αυτή τη φορά δίνοντας τελετουργικό χαρακτήρα στον οριζόντιο άξονα που καταλήγει στην Αγία Τράπεζα. Σε αυτή την πορεία, ο επισκέπτης συγκρατείται στιγμιαία και επιβραδύνεται ελαφρώς προτού του επιτραπεί να κατέβει προς το ναό: η εκκλησία καλωσορίζει έτσι τον επισκέπτη, υποστηρίζοντας ταυτόχρονα τη σημασία της. Στην εκκλησία Kaleva, εντοπίζεται ξανά η αίσθηση του φινλανδικού «ξύλινου σπηλαίου».

Το έργο του Aalto υπήρξε σημαντική πηγή έμπνευσης για τους αρχιτέκτονες κατά τη μεταπολεμική περίοδο. Η Νορβηγία υπήρξε εξαιρετικά δεκτική στον οργανικό φονξιοναλισμό του Aalto, και οι Knut Knutsen και Arne Korsmo, επέκτειναν την ιδεολογία του ο καθένας με τον τρόπο του. Σκοπός του Knutsen ήταν η δημιουργία μιας διακριτικής αρχιτεκτονικής, που θα υποκλίνεται στο περιβάλλον της, συνεπώς ήταν απολύτως φυσικό να υιοθετήσει την μορφολογική αποδόμηση του Aalto.

Η καλοκαιρινή κατοικία του Knutsen στο Portør (1948) εκ πρώτης όψεως μοιάζει με τυπική σκανδιναβική καλύβα από σανίδες, κρυμμένη ανάμεσα στα βράχια. Η οικολογική αντίληψη του σχετικά με την αρχιτεκτονική υπήρξε πρωτοπόρος και ακολούθησε η βράβευση του με το βραβείο Wood Architecture (Treprisen) το 1961, το οποίο απονέμεται σε όσους «με την αρχιτεκτονική τους επιστρατεύουν τις αρχές εκείνες που ακόμα καταλαμβάνουν το υλικό του ξύλου».²¹ Ο Knutsen υπήρξε ο πρώτος που βραβεύτηκε με το συγκεκριμένο βραβείο, και ακολούθησαν αργότερα οι Kjell Lund και Nils Slaato οι οποίοι πραγματοποίησαν νέες ενδιαφέρουσες ερμηνείες των

21. Rognlien, Dag, Treprisen: *Thirteen Norwegian Prize-Winning Architects*, arkitektnytt, Oslo, 1988, σελ. 222



Εικ. 18 Nordic Pavillion, Sverre Fehn,
1962
©Åke E:son Lindman

τυπικών νορβηγικών ιδιοτήτων μέσα από τη χρήση διαφοροποιημένων δομών με αναφορές στην παραδοσιακή stave και log²² κατασκευής.²³

22. κορμός

Ο Arne Korsmo από την άλλη, ως ένας από τους κυριότερους φονξιοναλιστές της Νορβηγίας, επιθυμούσε να επεκτείνει την μοντέρνα αρχιτεκτονική του, και το 1949 πραγματοποίησε εκπαιδευτικό ταξίδι στις Η.Π.Α., ώστε να μελετήσει το έργο των Frank Lloyd Wright και Ludwig Mies van der Rohe μεταξύ άλλων. Επίσης, είχε επιδείξει μεγάλο ενδιαφέρον για τη μέθοδο διδασκαλίας του Gropius, την οποία και εισήγαγε στη Σκανδιναβία.²⁴ Ο Korsmo προσέγγισε το τοπικό με διαφορετικό τρόπο από τον Knutsen, καθώς για εκείνον αποτελούσε ζήτημα ανανέωσης, όπου οι εξωτερικές παραδοσιακές τυπολογίες θα υποχωρούσαν προκειμένου να προάγουν μια πιο ουσιαστική ερμηνεία. Κάτι τέτοιο εφαρμόστηκε στην κατοικία του στο Planetveien στο Όσλο (1952-55), στην οποία η ξεκάθαρη κατασκευή και η ανοικτού τύπου κάτοψη είναι ολοφάνερα μοντέρνες, ενώ εσωτερικά η επίπλωση και η διαχείριση της χρωματικής παλέτας αποτελούν αναφορά στις παραδοσιακές νορβηγικές φάρμες. Η σύνδεση του Korsmo με την τοπική παράδοση, βρίσκεται περισσότερο στην αίσθηση και την διάθεση που δημιουργούσε στους χώρους του, και όχι τόσο στις απόλυτες κατασκευαστικές τεχνικές ή μορφολογίες.

23. Norberg-Schulz, Christian, *Nighthlands: Nordic Building*, The MIT Press, 1996, σελ. 182

24. Σε ένα σεμινάριο στο SHKS (Statens Håndverks og Kunstindustriskole) στο Όσλο, το καλοκαίρι του 1952.

25. Norberg-Schulz, Christian, *Nighthlands: Nordic Building*, The MIT Press, 1996, σελ. 186

Σύμφωνα με τον Norberg-Schulz²⁵, στη Σουηδία, η μεταπολεμική αρχιτεκτονική υπέστη μια διαδικασία απλοποίησης συντελώντας σε λιτές μορφές, απογυμνωμένες από οποιαδήποτε παραδοσιακή καλλιτεχνική αξία. Το «New Empiricism»²⁶ στη Σουηδία προήλθε από τον φονξιοναλισμό της δεκαετίας του 1930, που σε συνδυασμό με τις πολιτικές μεταρρυθμίσεις του κράτους πρόνοιας περί ισότητας, επηρέασε βαθιά την αρχιτεκτονική και στο Ηνωμένο Βασίλειο μετά τον πόλεμο. Αναπτύχθηκαν νέα πολεοδομικά σχέδια, με τις πόλεις Vällingby (1948–64) και Farsta (1956–60) από τους Backström και Reinius ως τα πιο αναγνωρισμένα παραδείγματα. Βασίστηκαν στις αρχές των βρετανικών κηπουπόλεων στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, όπου οι δορυφορικές πόλεις συνδέονταν με την πόλη μέσω σιδηροδρόμων, και οι νέες πόλεις παρείχαν τόσο πρόσβαση στη φύση όσο και σύνδεση με τη Στοκχόλμη με μετρό.

26. έφραση του Siegfried Giedion

Ο Sigurd Lewerenz ήταν εκείνος που επανέφερε επιτυχώς την καλλιτεχνική διάσταση της αρχιτεκτονικής κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, μετά το θάνατο του Asplund το 1940. Οι προθέσεις του Lewerenz εκφράστηκαν με μεγαλύτερη επιτυχία σε έργα εκκλησιών και αποτεφρωτηρίων. Το γεγονός αυτό, θα μπορούσε να θεωρηθεί παράδοξο σε μια εποχή που η «νέα κατοίκηση» ήταν στο επίκεντρο, ωστόσο τόσο ο Lewerenz όσο και άλλοι Σκανδιναβοί, αποσκοπούσαν μέσω των εκκλησιών τους να αναδείξουν την κοινωνική διάσταση της καθημερινότητας.

Κυριότερα έργα του Lewerenz αποτέλεσαν οι εκκλησίες St. Mark στο Björkhamen κοντά στο νεκροταφείο Woodland (Markuskyrkan, 1956) και St. Peter στο Klippan του Skåne (St Petri Kyrka, 1963). Εδώ ο Lewerenz, ως μέσο σύνδεσης στο ετερογενές παιχνίδι αναμνήσεων χρησιμοποιεί την διάθεση και όχι την μορφολογική σύνθεση. Έτσι, καθιστά το έργο του κατεξοχήν σκανδιναβικό, αναδιαμορφώνοντας και επαναδιατυπώνοντας ποικίλλα μοτίβα και υλικά, με τρόπο γλυπτικό. Σε αυτά τα δύο κτίρια, ο Lewerenz συνεργάστηκε στενά με τους τεχνίτες επιτόπου. Ενώ τα εξωτερικά τμήματα των εκκλησιών ήταν από τούβλα με παχείς αρμούς, το θολωτό κυματοειδές πάνω από τους χώρους των εκκλησιών, σχηματίζεται μεταξύ χαλύβδινων δοκών διατομής διπλού ταφ. Οι εσωτερικοί χώροι οργανώνονται βάσει λειτουργικών και βιωματικών παραγόντων, ώστε να είναι ξεκάθαροι. Τα σκουρόχρωμα, αδρά υλικά και οι ισχυρές αντιθέσεις μεταξύ φωτός και σκιάς δημιουργούν μια δραματική διάθεση στο χώρο, χωρίς τη χρήση διακοσμητικών στοιχείων. Αν και χαρακτηρίστηκαν ως παραδείγματα μοντερνισμού, πολλοί ιστορικοί αρχιτεκτονικής βλέπουν επίσης συνδέσεις και ομοιότητες με παλαιότερες οικοδομικές παραδόσεις, συμπεριλαμβανομένης της αρχαίας περσικής πλινθοδομής.²⁷

27. Hultin, Olof, Johansson, Bengt, Mårtelius, Johan, Wærn, Rasmus, *Architecture in Stockholm*, Arkitektur Förlag AB, Stockholm, 2009, σελ. 229

Το έργο του Lewerenz είναι βαθιά ριζωμένο σε μια ουσιαστική κατανόηση της φύσης, γεγονός που αποδεικνύεται και στα δίδυμα παρεκκλήσια St. Gertrud και St. Knut στο συγκρότημα του

αποτεφρωτηρίου στο Malmö (1943). Ο χώρος οργανώθηκε κατά μήκος του υπάρχοντος αναγλύφου της τοποθεσίας, με ένα κεντρικό μονοπάτι κατά μήκος του πιο υπερυψωμένου εδάφους που συνδέει την Ανατολική με τη Δυτική είσοδο.²⁸

Ο Ralph Erskine, ο οποίος μετακόμισε από τη Βρετανία στη Σουηδία το 1939, επικεντρώθηκε στη δημιουργία αρχιτεκτονικής για ακραία κλίματα, ιδίως στη σκανδιναβική υποαρκτική περιοχή. Αυτό εκφράζεται στο ξενοδοχείο Borgafjäll (1948) στη Λαπωνία που συνδυάζει εκφραστικά μια οργανική ευαισθησία με τα τοπικά παραδοσιακά οικοδομικά υλικά.

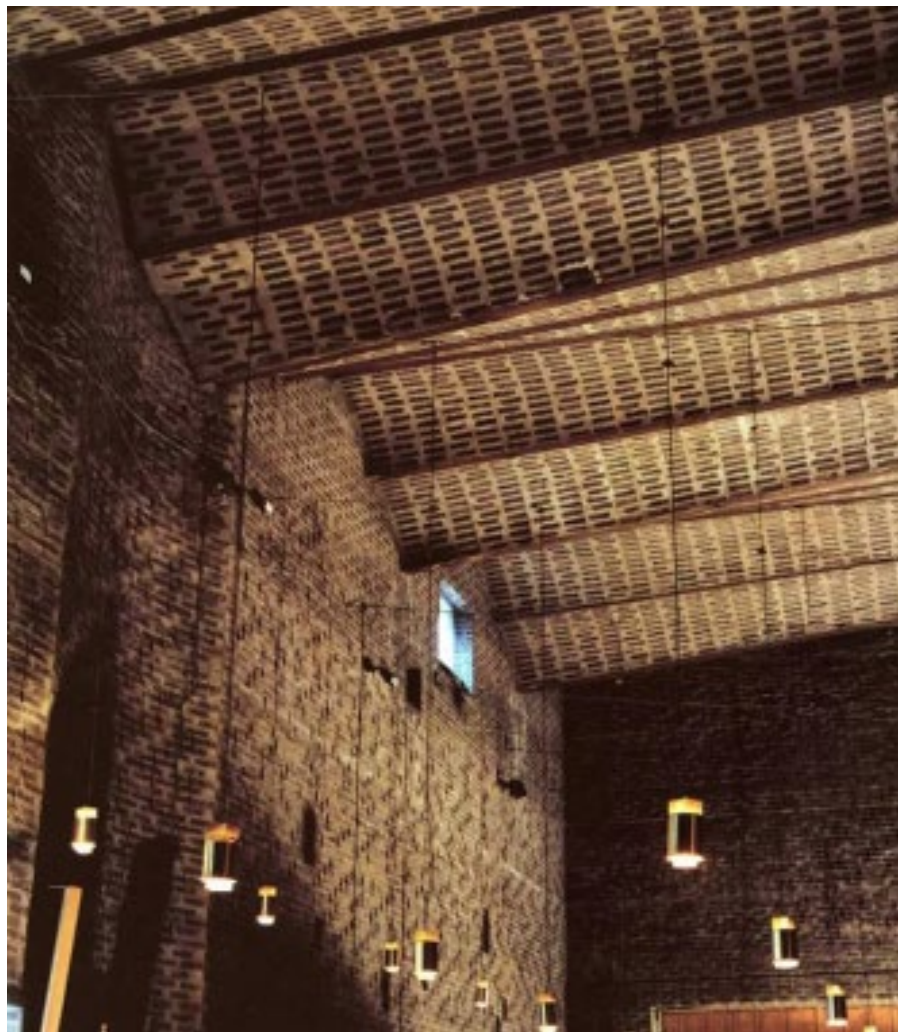
Το γυμνάσιο Solna των Nils Tesch και Lars Magnus Giertz (Solna gymnasium, 1947) συνδυάζει ένα μοντέρνο αλλά με τοπικά στοιχεία εξωτερικό, με ένα λευκό φονξιοναλιστικό εσωτερικό αίθριο. Το κτίριο έχει αναφορές σε αντίστοιχα ιδρύματα του 19^{ου} αιώνα, και χαρακτηρίζεται από αξονικότητα και συμμετρία στην όψη. Το λιτό, γκριζο εξωτερικό τοίχωμα μεταβάλλεται για να γίνει ένα εσωτερικό από ζεστό, κόκκινο τούβλο ως φόντο σε μια δομή λευκών υποστηλωμάτων από λευκό μάρμαρο και ξύλο.

Το αμφιθέατρο ακολουθεί την φυσική κλίση του εδάφους προς τα βόρεια, και το κτιριακό σύνολο ενσωματώνεται πλήρως στη δασική περιοχή υψηλής βλάστησης που το περιβάλλει.²⁹

28. Miller, William, *Nordic Modernism: Scandinavian Architecture 1890-2017*, Crowood Press, Marlborough, 2017, σελ. 128

29. Hultin, Olof, Johansson, Bengt, Mårtelius, Johan, Wærn, Rasmus, *Architecture in Stockholm*, Arkitektur Förlag AB, Stockholm, 2009, σελ. 215

Εικ. 19, 20, 21 Sigurd Lewerenz, St.
Mark's Church, Björkhagen, Στοκ-
χόλμη, 1956



Εικ. 22, 23 Sigurd Lewerenz, St. Peter's
Church, Klippan, Skåne, 1963



30. Hultin, Olof, Johansson, Bengt, Mårtelius, Johan, Wærn, Rasmus, *Architecture in Stockholm*, Arkitektur Förlag AB, Stockholm, 2009, σελ. 227

31. Miller, William, *Nordic Modernism: Scandinavian Architecture 1890-2017*, Crowood Press, Marlborough, 2017, σελ. 126

Εικ. 24, 25 Sigurd Lewerenz, St. Gertrud, Malmö, 1943

Το εκπαιδευτικό κέντρο Skogshem του Anders Tengbom (1955-58) χτίστηκε για τη Σουηδική Συνομοσπονδία Εργοδοτών, και περιλαμβάνει ένα σχολικό κτίριο, ένα ξενοδοχείο με 70 μονόκλινα δωμάτια, εγκαταστάσεις εστίασης και διασκέδασης. Οι όψεις του είναι εξ ολοκλήρου από τούβλο. Αρχικά, θεωρήθηκε ως μέρος της νέας, πιο συμπαγούς αρχιτεκτονικής με την οποία αργότερα συσχετίστηκαν ο Celsing και ο Lewerenz. Το περιοδικό *Architectural Review*, έβαλε το Skogshem στο εξώφυλλο του τεύχους του Ιουνίου 1960, και σε σύγκριση με προγενέστερα Σουηδικά κτίρια, αναφέρεται στην έμφαση που δόθηκε στο δομημένο, αλλά και την ισχυρότερη σύνδεση του με το περιβάλλον. Η επεξεργασία των λεπτομερειών υπήρξε διακριτικότερη, ενώ η επιθυμία για τρισδιάστατη διαχείριση του κτιρίου -ως όγκος- κυριάρχησε της σύνθεσης επιφανειών.³⁰

Ο Peter Celsing ήταν εκείνος που συνδύασε τον τοπικό μοντερνισμό (vernacular modernism) με το κόκκινο τούβλο, απορρίπτοντας κατά κάποιον τρόπο την αισθητική του βρετανικού μπρουταλισμού.³¹ Ο Celsing δημιούργησε μια σειρά εκφραστικές κόκκινες εκκλησίες από τούβλο, καθώς η δεκαετία του 1960 στη Σουηδία υπήρξε αρκετά ενεργή από άποψη ναοδομίας. Λόγω της δημιουργίας νέων προαστίων στην πόλη της Στοκχόλμης, οι ενορίες που δημιουργήθηκαν χρειάζονταν χώρους λατρείας. Έργα του Celsing συμπεριλαμβάνουν την Εκκλησία Härlanda (Härlanda Kyrka, 1958) στο Γκέτεμποργκ και την εκκλησία St. Tomas (St Tomas Kyrka, 1959) στο Vällingby.

Η Härlanda Kyrka αποτελεί ένα ισορροπημένο σύνολο πολλών κτιρίων σε έναν χώρο πρασίνου και αποτελείται από τον ναό, το καμπαναριό και ένα ενοριακό κτήριο, όλα από σκουρόχρωμο τούβλο. Η ίδια η εκκλησία εμφανίζεται ως ένας μεγάλος εσωστρεφής όγκος με ασύμμετρα κεκλιμένη στέγη. Η πρόσβαση στην γίνεται από έναν τετράγωνο προαύλιο χώρο. Η διάταξη της εισόδου αντικατοπτρίζεται από την έντονη ασυμμετρία της πρόσοψης. Εκατέρωθεν της μπροστινής εισόδου, βρίσκονται δύο ελαφρώς μεγαλύτερα παράθυρα χωριζόμενα από πλέγμα που δημιουργεί πολλές μικρότερες γυάλινες επιφάνειες που φιλτράρουν το φως που εισέρχεται





Εικ. 26 Sigurd Lewerentz,
Blomsterkiosken, Östra kyrkogården,
Malmö, 1969



Εικ. 27 Anders Tengbom, Skogshem,
Lidingö, Σουηδία, 1955-58

στον ναό. Ένα μεγάλο παράθυρο, το οποίο χωρίζεται σε εννέα πλαίσια, κυριαρχεί στην κλειστή νότια όψη.

Το σύνολο της St. Tomas Kyrka θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως μια μοναστική όαση, μέσα στο πολυσύχναστο και μοντέρνο περιβάλλον του Vällingby, καθώς λειτουργεί ως ένα ήσυχο αντι-πόλο και δεν ανταγωνίζεται το αστικό περιβάλλον του. Το κτιριακό συγκρότημα υψώνεται πάνω από μια σχεδόν τετραγωνική κάτοψη με εσωτερική αυλή. Ο ναός έχει ελάχιστα ανοίγματα προς τα έξω, τα περισσότερα από τα οποία είναι προσανατολισμένα προς το εσωτερικό αίθριο. Ο προσανατολισμός Ανατολής-Δύσης εγκαταλήφθηκε προκειμένου η είσοδος να γίνεται απ' ευθείας από την πλατεία. Το εσωτερικό, όσο και το εξωτερικό της εκκλησίας είναι εσωτερικοί όπως και οι εξωτερικοί από κόκκινα τούβλα. Στην οροφή υπάρχουν εκτεθειμένα δοκάρια από σκυρόδεμα, και το δάπεδο είναι κατασκευασμένο από πήλινα πλακάκια.

Τόσο στις εκκλησίες St. Peter και St. Mark του Lewerenz, όσο και στα παραδείγματα του Celsing, παρατηρούμε πως επαναλαμβανόμενα μοτίβα είναι τα αδρά υλικά (τούβλο, πέτρα), η όμοια διαχείριση των ισχυρών αντιθέσεων μεταξύ σκοτεινού και φωτεινού, και η δραματική και μυστήρια αίσθηση του χώρου παρά την έλλειψη διακοσμητικών στοιχείων.

Κατά την περίοδο αυτή η Σουηδική αρχιτεκτονική έλαβε μια ριζική ανανέωση, χάρη στο έργο αρχιτεκτόνων όπως οι Carl Nyrén, Jan Gezelius και Bengt Lindroos.³² Συγκεκριμένα, η εκκλησία στη Gottsunda, κοντά στην Uppsala (1980) του Nyrén, αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της νέας σουηδικής μορφολογικής αντίληψης. Εξωτερικά η εκκλησία είναι επενδεδυμένη με

32. Norberg-Schulz, Christian,
Nighthlands: Nordic Building, The MIT
Press, 1996, σελ. 186

Εικ. 28, 29 Peter Celsing, St. Tomas Kyrka, Vällingby, Στοκχόλμη, 1960



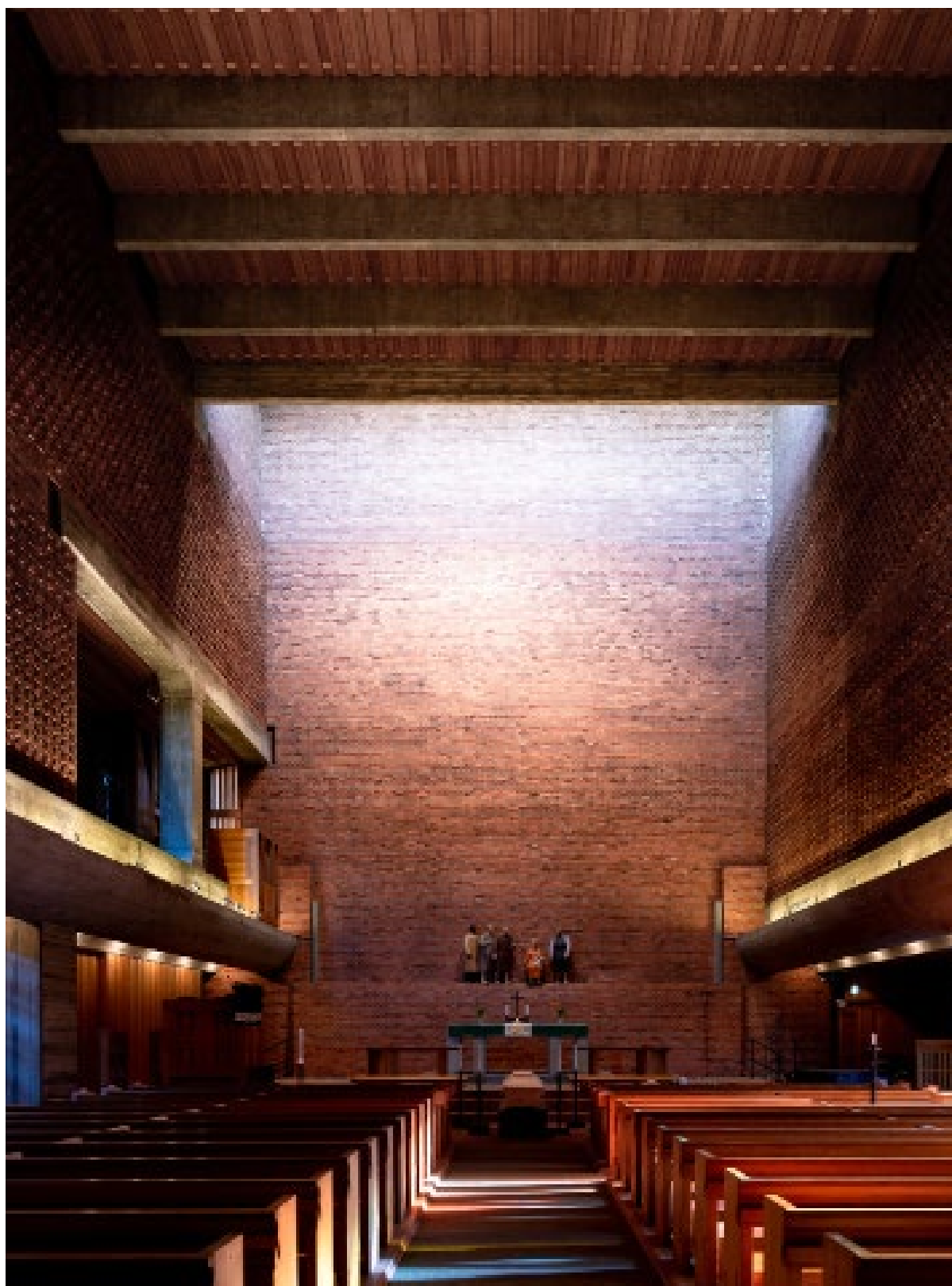
33. Norberg-Schulz, Christian, *Nighthlands: Nordic Building*, The MIT Press, 1996, σελ. 186

κάθετες σανίδες (τεχνική weatherboard), στοιχείο που χρησιμοποιείται συχνά στην παραδοσιακή σκανδιναβική αρχιτεκτονική κυρίως για μονωτικούς λόγους. Τόσο εξωτερικά, όσο και εσωτερικά, ο διάκοσμος αλλά και η γενικότερη αίσθηση του χώρου εμφανίζεται ταυτόχρονα παραδοσιακή και σύγχρονη.

Ο Nygrén με τον Lindroos σχεδίασαν σε συνεργασία το κτιριακό συγκρότημα της IBM στην Kista της Στοκχόλμης (IBMs hovedkontor, 1976-78). Ξανά, το τούβλο έχει πρωταγωνιστικό ρόλο στη σύνθεση, και το στενό πολυγωνικό κτίριο ενσωματώνεται απόλυτα στη γύρω δασική έκταση.

Παρομοίως, η εκκλησία Farsta των Bengt Lindroos και Hans Borgstrom (Soderledskyrkan, 1955-60), ως εκκλησία, υπήρξε αντικείμενο συνεχούς επανερμηνείας. Όπως και στα παραδείγματα των Lewerenz και Celsing, έτσι και εδώ, κυριαρχεί η επιθυμία για διατήρηση των τελετών μέσα σε συμπαγείς τοίχους με τρόπο εσωστρεφή, όπου το σκοτάδι δημιουργεί την ατμόσφαιρα και τη διάθεση, και όχι το φως.

Ο Δανός Erik Asmussen, που έδρασε κατά κύριο λόγο στη Σουηδία, ως ανθρωποσοφιστής, τήρησε μια στάση οπτικής της ολότητας βασισμένη στη μεταμόρφωση της ταυτότητας, και η αρχιτεκτονική του προσέγγιση παντρεύει το σκανδιναβικό με το μοντέρνο.³³ Η βάση για την



Εικ. 30 Bengt Lindroos και Hans
Borgstrom, Farsta Church/
Söderledskyrkan, 1955-60

34. Coates, Gary, Erik
Asmussen, architect, Byggförlaget,
Stockholm, 1997, σελ. 203

35. Ο μεταμοντερνισμός, όπως περιγράφεται από θεωρητικούς όπως ο Charles Jencks και εκπροσωπείται από αρχιτέκτονες όπως ο Robert Venturi, ο Michael Graves και ο Robert Stern, προσπάθησε να ανακτήσει τον σεβασμό και την αίσθηση της συνέχειας με τις ιστορικές και τοπικές αρχιτεκτονικές παραδόσεις που είχαν απορριφθεί από τον μοντερνισμό ως ανεπίκαιρα απομεινάρια μιας προ-βιομηχανικής εποχής. Ωστόσο, στο σύνολό του έχει αποδειχθεί όσο μονόπλευρος και περιοριστικός όσο το μοντέρνο, το οποίο επικρίνει. Οι εικόνες που λαμβάνονται από την ιστορική ή την τοπική αρχιτεκτονική χρησιμοποιήθηκαν συχνά για να δημιουργήσουν ένα μιμητισμό που τροφοδότησε μια νοσταλγία για ένα παρελθόν που δεν υπήρξε ποτέ και ένα μέλλον που δεν μπορεί ποτέ να υπάρξει.

Εικ. 31, 32 Peter Celsing, Härlanda Church, Gothenburg, 1958

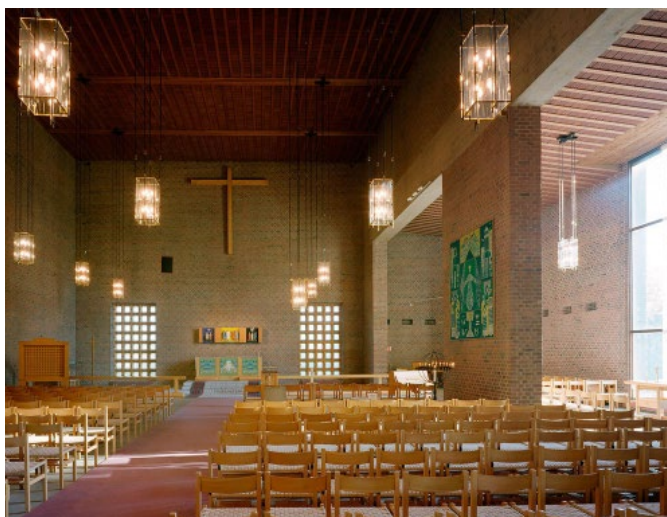
αντίληψη του Asmussen για τη χωρική εμπειρία, απαντάται στη θέση του Rudolf Steiner πως η πορεία της πνευματικής ανάπτυξης, ειδικά στη σύγχρονη εποχή, είναι μια διαδικασία ανάπτυξης προς την ελευθερία και υπευθυνότητα πέρα από κάθε μορφή συνήθειας και εξωτερικών συνθηκών.³⁴ Ο χώρος, η μορφή και η γκεστάλτ εκφράζουν πως η ζωή λαμβάνει χώρα τοπικά, ενώ το ανθρωποσοφικό λεξιλόγιο προσαρμόζεται στο κυματοειδές σουηδικό τοπίο, ενώ οι λεπτομέρειες εμφανίζουν παραδοσιακά λαϊκά μοτίβα.

Κατά την περίοδο αυτή φαίνεται πως ο αρχιτεκτονικός κόσμος προσπαθούσε να διατυπώσει μια σαφή κριτική του μοντερνισμού και ταυτόχρονα μια αξιόπιστη εξήγηση του είδους της αρχιτεκτονικής που θα όφειλε να επικρατήσει σε μια παγκόσμια, μεταμοντέρνα τεχνολογική κοινωνία βασιζόμενη στην πληροφορία. Ενώ υπάρχουν αξιοσημείωτες πτυχές των στυλιστικών κινήματων όπως ο μεταμοντερνισμός³⁵ (postmodernism) και ο ντεκονστрукτιβισμός/αποδόμηση³⁶ (deconstructivism), γίνεται ολοένα και πιο ξεκάθαρο πως αυτοί και άλλοι «-ισμοί» που εμφανίστηκαν υπήρξαν τόσο μονόπλευροι και περιοριστικοί όσο ο ίδιος ο μοντερνισμός.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η οργανική φονξιοναλιστική αρχιτεκτονική του Asmussen παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, διότι απευθύνθηκε επιτυχώς σε πολλές κοινωνικές, οικολογικές, καλλιτεχνικές και πνευματικές ανάγκες της εποχής.

Στο Kulturhuset στην Ytterjärna, που αποτελεί την πιο επιτυχημένη προσπάθεια του Asmussen να δημιουργήσει ένα χώρο που οριοθετείται από καλλιτεχνικά διαφανείς επιφάνειες, ένα κτίριο επηρεασμένο λειτουργικά άλλα και από άποψη υλικών, από το Goetheanum του Rudolf Steiner στο Solothurn της Ελβετίας.³⁷ Η επιλογή χρωμάτων υπήρξε ο καρπός μιας μακροχρόνιας συνεργασίας μεταξύ του Asmussen, του Fritz Fuchs και του Arne Klingborg.

Όπως και οι μέντορές του, Kay Fisker και Nils Tesch, ο Asmussen είναι βαθιά πακτωμένος στη σκανδιναβική παράδοση του σχεδιασμού εσωτερικών χώρων ως καταφύγιο. Ωστόσο, μέσω της απάντησής του στην αρχιτεκτονική ώθηση του Rudolf Steiner, κατάφερε να προχωρήσει πέρα από αυτήν την τοπική παράδοση. Μιλώντας για το πρώτο Goetheanum, ο Steiner εξήγησε ότι ήταν η πρόθεσή του να εισάγει μια θεμελιωδώς νέα διατύπωση για τον τοίχο.³⁸ Ο Asmussen προσπαθούσε να δημιουργήσει συνεχή πλαστικά τοιχώματα σαν ζωντανές μεμβράνες, αποκαλύπτοντας το παιχνίδι μεταξύ του πάνω και του κάτω, του μέσα και του έξω. Οι τοίχοι και τα παράθυρα καθιστούν ορατές τις δυνάμεις του φορτίου προς τα κάτω και της στήριξης προς τα πάνω. Σε κάτοψη, οι τοίχοι αυτών των κτιρίων φαίνεται να συμμετέχουν σε διάλογο μεταξύ κυρτών και κοίλων χειρονομιών.



Οι Δανοί αρχιτέκτονες εξερεύνησαν την ποικιλία των κατευθύνσεων που πήρε η σκανδιναβική αρχιτεκτονική μεταπολεμικά, επεκτείνοντας τον τοπικό μοντερνισμό τους, ενσωματώνοντάς του ευρωπαϊκές, αμερικάνικες και ιαπωνικές επιρροές. Κοινό σημείο εστίασης για τους Δανούς ήταν η επικοινωνία της αρχιτεκτονικής με την τεχνική, την απλότητα και την αντικειμενικότητα, ανεξάρτητα από την αισθητική ή την μορφολογική έκφρασή της. Όπως σχολίασε ο Kay Fisker για τη σκανδιναβική μεταπολεμική αρχιτεκτονική: «Δεν είναι επιβλητική και πομπώδης, όπως στις λατινικές χώρες. Η μνημειακότητα δεν είναι αυτοσκοπός. Αγωνιζόμαστε για μια αρχιτεκτονική που εξυπηρετεί τη ζωή και την ανθρωπότητα, και παραδίνεται στη φύση, δεν την παραβιάζει. Αντίθετως, επιδιώκει την διακριτικότητά της».³⁹

Ο τοπικός μοντερνισμός του συγκροτήματος του Πανεπιστημίου του Aarhus των Fisker, Stegmann και Møller συνεχίστηκε στη μεταπολεμική περίοδο, μέχρι και τη δεκαετία του 1950. Το συγκρότημα κατοικιών από κόκκινο τούβλο στο Dronningegården (1943–58, με τους Christian Frederik Møller και Svenn Eske Kristensen) και το συγκρότημα κατοικιών Voldparken από κίτρινο τούβλο (Kay Fisker, 1951), και τα δύο στην Κοπεγχάγη, συνεχίζουν την συγκρατημένη εκφραστικότητα του Aarhus.

Ο Frederik Christian Lund, υπεύθυνος αρχιτέκτονας της πόλης της Κοπεγχάγης, με τον συνάδελφό του Hans Christian Hansen, πραγματοποίησαν δύο έργα που συνδυάζαν τη σύγχρονη προγραμματική και χωρική οργάνωση με τα παραδοσιακά υλικά και φόρμες: το Σχολείο Hanssted (1958) στην Κοπεγχάγη και το Νοσοκομείο Ringbo (1964) στο Bagsværd.

Η εκκλησία St. Clemens των Inger και Johannes Exner μαζί με τον Knud Erik Larsen (Sankt Clemens Kirke, 1963) στο Randers, κατά μήκος του δρόμου προς την κατοικημένη περιοχή, ξεχωρίζει με τα κλιμακωτά χαμηλά οριζόντια της κτίρια από κίτρινο τούβλο. Προς το πάρκο, η εκκλησία υψώνεται και καταλήγει σε ένα μυτερό πρίσμα που τονίζεται από κάθετες σχισμές και τονίζει το έντονο ανάγλυφο του πάρκου. Το σημείο αυτό, αποτελεί το ιερό της εκκλήσιας, και είναι προσανατολισμένο προς το Νότο.



36. Η νόηση πίσω από την αποδόμηση είναι η προσπάθειά της να εκδηλώσει την πιθανότητα αυθορμητισμού και ελευθερίας. Απορρίπτει την ιδέα του προνομίου σε οποιονδήποτε μέρος οποιασδήποτε δυαδικής αντιθετικής δομής (π.χ. αρσενικό-θηλυκό, τάξη-αταξία, εσωτερικό-εξωτερικό) και, αναστρέφοντας τις παραδοσιακές ιεραρχίες, επιδιώκει να διαλύσει (ή να αποικοδομήσει) τη δομή της ίδιας της δυαδικότητας.

37. Coates, Gary, Erik Asmussen, architect, Byggeförlaget, Stockholm, 1997, σελ. 197

38. Coates, Gary, Erik Asmussen, architect, Byggeförlaget, Stockholm, 1997, σελ. 197

39. Lund, Nils-Ole, Nordic Architecture, Arkitektens Forlag, Copenhagen, 2008, σελ. 162

Εικ. 33 Erik Asmussen, Kulturhuset, Ytterjärna

Εικ. 34 Ralph Erskine, Borgafjäll hotel, 1950

Εικ. 35, 36 Fisker, Stegmann και
Møller, Århus University, 1971-74



Εικ. 37 Frederik Christian Lund και
Hans Christian Hansen, Ringbo
nursing Home, Bagsvaerd, Κοπε-
χάγη, 1964



Εικ. 38 Frederik Christian Lund και
Hans Christian Hansen, Hanssted
skola, Κοπεγχάγη, 1958

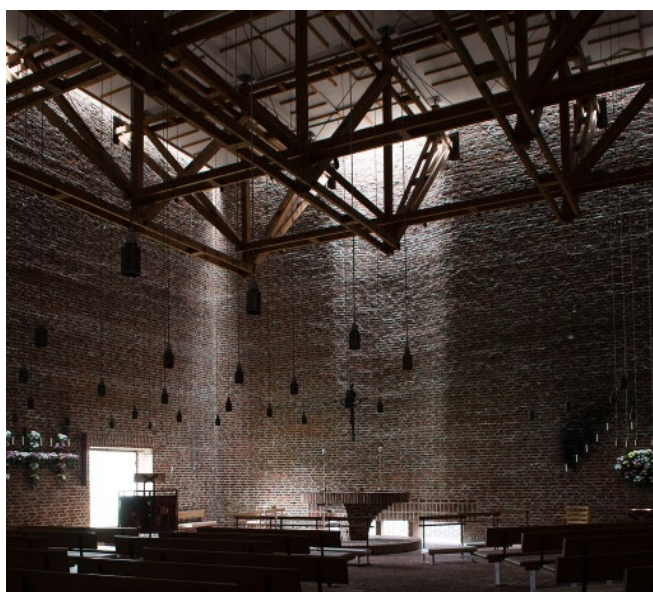
Εικ. 39 Kay Fisker, Voldparken
housing, Κοπεγχάγη, 1951



Στην εκκλησία Islev των Exner (Islev Kirke, 1968–69), η δέσμευση σε ένα μόνο υλικό μεταφέρεται στους εσωτερικούς χώρους της εκκλησίας, όπου τα δάπεδα, οι τοίχοι και η Αγία Τράπεζα, είναι όλα κατασκευασμένα από τούβλα, εκπληρώνοντας το έργο με μια αισθητική ομοιογένεια που ακολουθεί τη λογική αρχιτεκτόνων όπως ο Sigurd Lewerentz στις εκκλησίες St. Peter και St. Mark. Το αδρό κόκκινο τούβλο είναι τοποθετημένο με ακανόνιστο αρμό και τραχύ κονίαμα, παρέχοντας μια έντονα ανάγλυφη επιφάνεια τόσο εσωτερικά όσο και εξωτερικά, και θυμίζει την παραδοσιακή ανώνυμη λαϊκή αρχιτεκτονική της επαρχιακής Δανίας. Μια συνεχής σχισμή γύρω από την περίμετρο της οροφής είναι η μόνη πηγή φυσικού φωτός της εκκλησίας, που εντείνει την υλικότητα των επιφανειών με τον δραματικό κάθετο φωτισμό τους από ψηλά. Αυτή η λεπτομέρεια εξηγεί και τις ανεστραμμένες κωνικές προεξοχές σε όλο το μήκος του χείλους της οροφής, που αυξάνουν την εισροή φωτός στα επιθυμητά σημεία. Η εσωτερική ξύλινη οροφή, που βασίζεται σε τεχνικές κατασκευής αρχαίων γεφυρών, μοιάζει να αιωρείται ανάμεσα στους εσωτερικούς τοίχους, προσδίδοντας ελαφρότητα στην κατασκευή από τούβλο.

Με τα λόγια του Holl, σε ελεύθερη μετάφραση, «Η φαινομενολογία είναι η μελέτη των αισθήσεων, η αρχιτεκτονική έχει την ικανότητα να επιτυγχάνει την αναγέννηση τους. Συνδυάζοντας τη φόρμα, τον χώρο και το φως, η αρχιτεκτονική αναδεικνύει τον τρόπο που βιώνουμε την καθημερινή ζωή μέσω της διαμεσολάβησης των πολλών φαινομένων που προκύπτουν από συγκεκριμένα περιβάλλοντα, κατασκευαστικά προγράμματα και κτίρια. Από τη μία πλευρά, υπάρχει μια ιδέα / δύναμη που οδηγεί την αρχιτεκτονική και από την άλλη, υπάρχουν η δομή, το υλικό, ο χώρος, το χρώμα, το φως και οι σκιές που παρεμβαίνουν στην δημι-

Εικ. 40, 41 Inger & Johannes Exner,
Islev Church, Κοπεγχάγη, 1969-70



ουργία».⁴⁰ Οι ιδέες δημιουργούνται μέσω της ύλης. Η κατανόηση του χώρου και κατ' επέκταση η δημιουργία μιας αρχιτεκτονικής σύνθεσης, συνδέεται άμεσα με τα φαινόμενα που υπάρχουν στον πραγματικό κόσμο: φως, σκιά και αντανakλάσεις, ήχοι και μυρωδιές, και υφές, επεξεργάζονται και αποκτούν αξία μέσω της ύλης και της ιδιότητάς της στο χώρο. Η κεραμική είναι το τελικό αποτέλεσμα μιας φυσικής διαδικασίας στην οποία η αρχέγονη ύλη, η γη, μετατρέπεται με γεωμετρική αφαίρεση σε υλικό που μπορεί να χρησιμοποιηθεί για την κατασκευή του χώρου. Τα κεραμικά ως υλικό εμφανίζουν ιδιότητες που μπορούν να τροποποιήσουν την αντίληψή μας για το χώρο, ανάλογα με τη μορφή, το χρώμα ή τις επιφανειακές επεξεργασίες τους. Ως παραδοσιακό υλικό της Δανίας, το τούβλο ως επιλογή υλικού στα μεταπολεμικά κτίρια της Δανίας, εκφράζει την επικοινωνία τόσο με τον τόπο (διαφορετική τοποθεσία, άλλη επιλογή υφής ή χρώματος τούβλου), όσο και με την παραδοσιακή τεχνική της κεραμικής, χαράσσοντας έτσι διαύλους επικοινωνίας με το παρελθόν και την φύση.

Στην εκκλησία Temppliaukio στο Ελσίνκι (1969), των Timo και Tuomo Suomalainen διατήρησε κατά το μέγιστον το αρχικό ζητούμενο «να συμπεριλάβει στο οργανωτικό σχέδιο ολόκληρη την πλατεία Temppliaukio και το πάρκο, λαμβάνοντας υπόψη ότι το μεγαλύτερο μέρος της βραχώδους περιοχής της πλατείας θα μπορούσε να διασωθεί». Η εκκλησία υπήρξε κυριολεκτικά το αποτέλεσμα μιας γλυπτικής διαδικασίας, κατά την οποία το εσωτερικό βυθίστηκε μέσα στο βράχο, και αποτέλεσε κομμάτι και συνέχειά του, σε μια μορφή που παραπέμπει σε κρατήρα ηφαιστείου και σε βραχώδεις φυσικούς σχηματισμούς του άγριου φινλανδικού τοπίου. Εσωτερικά, ο θολωτός χώρος φέρει στην περίμετρό του φεγγίτη, εντείνοντας την υλικότητα της πέτρινης τοιχοποιίας.

Το 1960, ο Jørn Utzon επιχείρησε να επανερμηνεύσει την παραδοσιακή τοπική ταυτότητα, με ένα νέο τρόπο. Τα σχέδιά του για τον οικισμό Birkehøj (για άτομα τρίτης ηλικίας), που ωστόσο δεν υλοποιήθηκαν, επιχείρησαν να ενώσουν την ένταξη στο ανάγλυφο του εδάφους, τη διάταξη γύρω από έναν αστικό χώρο και το ανοικτό πλέγμα κατασκευής (open structure),⁴¹

40. Holl, Steven, *Entrelazamientos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1997

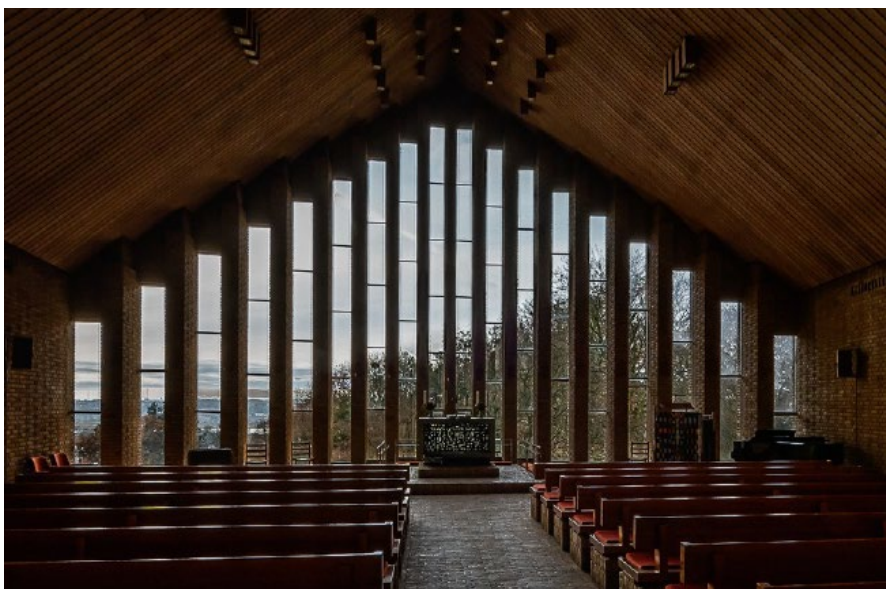
41. Norberg-Schulz, Christian, *Nighlands: Nordic Building*, The MIT Press, 1996, σελ. 184



Εικ. 42, 43 Inger & Johannes Exner, Sædden Church, Esbjerg, Δανία, 1978



Εικ. 44, 45 Inger and Johannes Exner,
St. Clemens Church, Randers, 1963



όπου ολόκληρη η ιεραρχική σύνθεση αποτελείται από επιμέρους δομές, που λειτουργούν μαζί ως ένα σταθερό σύνολο με ικανότητα να μεγαλώνει και να αναπτύσσεται. Από τη μία, το έργο ήταν ανοικτό προς το τοπίο, και από την άλλη, περικύκλωνε μια μικρή πλατεία. Ο ίδιος, περιγράφοντας την κεντρική ιδέα, είπε «Η μικρή πλατεία στην κορυφή του λόφου που περιβάλλεται από μικρά διαμερίσματα για ηλικιωμένους, θα δημιουργήσει ένα περιβάλλον με μια γαλήνια προστατευμένη ατμόσφαιρα σε ένα σχετικά ανοιχτό τοπίο, όμοια με την αίσθηση που απαντάται σε μικρά ιταλικά χωριά. [...] Τα τυποποιημένα δομικά στοιχεία θα συνδυαστούν με τέτοιο τρόπο, λεπτομερώς [...] τόσο στα διαμερίσματα όσο και στα αυτοτελή σπίτια, προκειμένου να αλληλεπιδρούν, χωρίς τη φοβερή ακαμψία γνωστή από πολλά σύγχρονα σχέδια στέγασης.[...] Δεν μπορώ να βρω το λόγο της επανάληψης των όψεων τη μία μετά την άλλη, όπως στα περισσότερα μοντέρνα πολυόροφα οικιστικά κτίρια. Η Karen Blixen, Δανή συγγραφέας, αναφέρει στο «Out of Africa» πώς κάποτε προσπάθησε να οργανώσει κάποιους αγρότες στην Αφρική να χτίσουν τις καλύβες τους παρατεταγμένες. Τους ήταν αδύνατον να κατανοήσουν την έννοια της γραμμής. Αντ' αυτού, εκείνοι επέλεξαν να τοποθετήσουν τις καλύβες τους σε σχέση με τις ήδη υπάρχουσες καλύβες, τον ήλιο και τα δέντρα.⁴²

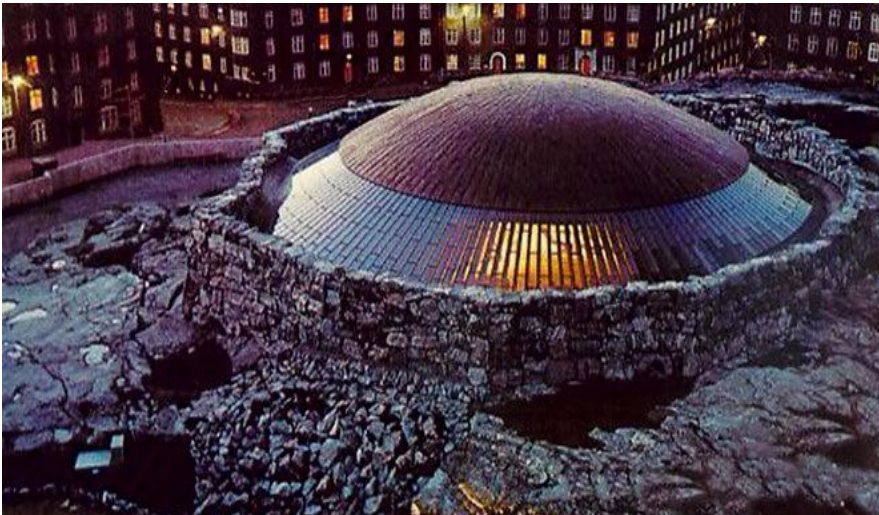
42. Andersen, Michael Asgaard,
Jorn Utzon: Drawings and Buildings,
Princeton Architectural Press, New
York, 2013, σελ. 26

Ο Paul Ricoeur το 1961 στο «*Universal Civilization and National Cultures*»⁴³ μίλησε για τα οφέλη της διεθνοποίησης, σε πολιτικό, εμπορικό και πολιτισμικό επίπεδο, αλλά εξέφρασε τους ίδιους φόβους με τον Utzon, καθώς υποστήριζε πως «το φαινόμενο της διεθνοποίησης [...] συντελεί σε ένα είδος καταστροφής όχι μόνο της παραδοσιακής κουλτούρας [...] αλλά και αυτού που σήμερα θεωρούμε δημιουργικό πυρήνα κάθε μεγάλου πολιτισμού, [...] τον ηθικό και μυθικό πυρήνα του ανθρώπινου γένους». Αναφέρει επίσης πως «η διατήρηση οποιασδήποτε αυθεντικής κουλτούρας [...] θα εξαρτηθεί τελικά από την ικανότητα μας να δημιουργήσουμε ζωντανές μορφές τοπικής κουλτούρας, υιοθετώντας παράλληλα τις ξένες επιδράσεις, τόσο σε επίπεδο κουλτούρας όσο και σε επίπεδο πολιτισμού».⁴⁴ Η επικρατούσα αντίληψη πως ο κίνδυνος απώλειας της πολιτισμικής ταυτότητας γινόταν εντονότερος καθώς ο 20^{ος} αιώνας βάδιζε προς τις τελευταίες του δεκαετίες γινόταν ολοένα εντονότερη, σε παγκόσμιο επίπεδο. Ταυτόχρονα, μεγάλες μερίδες αρχιτεκτόνων τοποθετούσαν πάνω από οποιαδήποτε τάση, την ουσία της αρχιτεκτονικής, αλλά και την αρμονική της ένταξη στον χώρο, με σεβασμό στη φύση και την ιστορία.

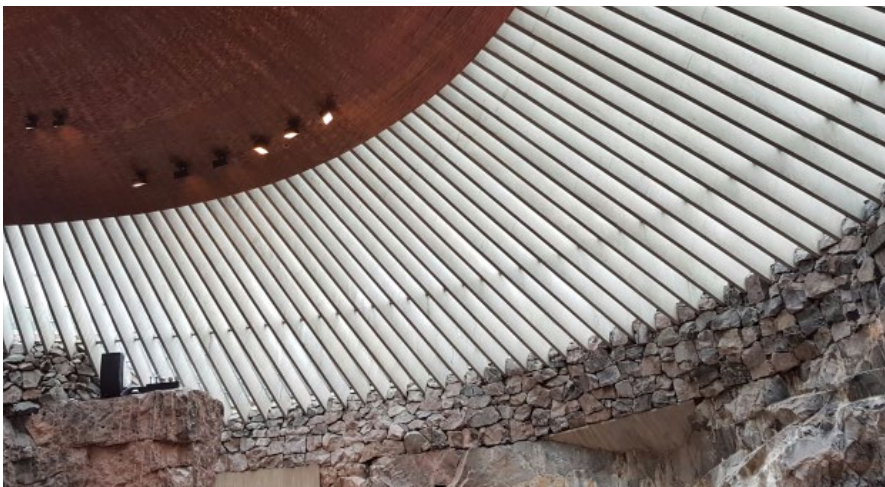
Από αυτή την άποψη, η προσέγγιση του Utzon για τη διαχρονικότητα της αρχιτεκτονικής, έγκειται στην δέσμευσή της με την καταγωγή (origin) και ο ίδιος, παραμένει τόσο μοντέρνος όσο και τοπικός, ενώ το έργο του αποκαλύπτει τις βασικές αρχιτεκτονικές αξίες, παραμένοντας ταυτόχρονα ανοικτός σε οποιαδήποτε εύφορη εξέλιξη.

43. Canizaro, Vincent, *Architectural Regionalism: Collected Writings on Place, Identity, Modernity and Tradition*, Princeton Architectural Press, New York, 2007, σελ. 43-53

44. Frampton, Kenneth, *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και Κριτική*, Θεμέλιο, Αθήνα, 2009, σελ. 278



Εικ. 46, 47 Timo & Tuomo
Suomalainen Temppeliaukio Church,
Ελσίνκι, 1969



45. Andersen, Michael Asgaard, *Jorn Utzon: Drawings and Buildings*, Princeton Architectural Press, New York, 2013, σελ. 30

46. Norberg-Schulz, Christian, *Nighthlands: Nordic Building*, The MIT Press, 1996, σελ. 184

47. Utzon, Jorn, *Platforms and Plateaus: Ideas of a Danish Architect*, Zodiac, 1962, no. 10, σελ. 114-117

Ο τρόπος που αντιμετώπιζε την τοποθέτηση των κτιρίων του εμφανίζει ομοιότητες με άλλους Σκανδιναβούς, όπως ο Aalto και ο Asplund, οι οποίοι κατά τα χρόνια του μεσοπολέμου υπήρξαν υπέρμαχοι του μοντερνισμού. Σε αντίθεση όμως με άλλους Ευρωπαίους σύγχρονους τους, εκείνοι αντιτάθηκαν στην αντίληψη που αντιμετώπιζε την τοποθεσία ως *tabula rasa*. Σχεδιάζοντας στο τοπίο, ο Asplund υποστήριζε πως «δεν είναι απαραίτητο μια συγκεκριμένη μορφή να έχει καλύτερη σχέση με το ρυθμό και το χρώμα ενός δεδομένου τοπίου από μία άλλη μορφή κτιρίου. Το εξωτερικό αρχιτεκτονικό αποτέλεσμα (αν αυτό μπορεί να κριθεί μεμονωμένα), δεν βασίζεται στη μορφολογία του, αλλά στην ένταξή του στο χώρο».⁴⁵ Μια μοντέρνα αρχιτεκτονική, προσαρμοσμένη στο τοπίο, ήταν επίσης και ένας από τους βασικότερους στόχους του Asplund, που και ο Utzon υιοθέτησε και εξέλιξε.

Ο Utzon θεωρούσε πως οι θεάσεις τόσο προς τα έξω όσο και προς τα μέσα, θα έπρεπε να ληφθούν υπόψη κατά τη διαδικασία της αρχιτεκτονικής σύνθεσης. Η θέαση, αν και σε διαφορετική κλίμακα από το ανάγλυφο του εδάφους, φτάνει μακρύτερα από το σημείο τοποθέτησης του κτιρίου. Ένα κτίριο, όταν ανεγερθεί, θα διαμορφώσει το τοπίο μέσα στο οποίο βρίσκεται. Όπως και ο F. L. Wright, ο Utzon υποστήριζε πως «οποιοδήποτε κτίριο θα πρέπει να εγείρεται μέσα από το τοπίο, σαν ένα ακόμη εκφραστικό του χαρακτηριστικό, και όχι απλώς να μοιάζει σαν να έχει τοποθετηθεί μέσα σε αυτό».

Τα Kingo Houses στο Helsingør (1956) αλλά και τα Fredensborg Houses (1960-64), αποτελούν όπως και τα Birkehøj, μικρές οικιστικές ομάδες. Ο Utzon τοποθέτησε τα Kingo Houses σε μικρές συνεχείς αλυσίδες, που ακολουθούν τις προσβάσεις, το ανάγλυφο του εδάφους και τους κοινόχρηστους χώρους. Παρομοίως, τα Fredensborg Houses είναι τοποθετημένα σε μια τοποθεσία με έντονο ανάγλυφο, ωστόσο εδώ, τα κτίρια δημιουργούν μια μακριά αλυσίδα που ανεβοκατεβαίνει μια πλαγιά που βλέπει προς το Νότο. Η αλυσίδα χωρίζει την περιοχή σε δύο μέρη: ένα βόρειο τμήμα, με χώρους στάθμευσης, προσβάσεις και βλάστηση, και ένα νότιο με αυλή. Και τα δύο έργα παρουσιάζουν μια πειστική απόκριση στο κάλεσμα για μια νέα κατοίκηση σε έναν συγκεκριμένο τόπο. Η διαχρονικότητα εδώ δεν αποτελεί κάποιου είδους αφαίρεση (που καθιστά την αρχιτεκτονική χρονικά απροσδιόριστη). Τα Kingo και Fredensborg Houses ταυτόχρονα εντάσσονται στο τοπίο και ξεχωρίζουν από αυτό.⁴⁶

Οι βασικές αρχές που χρησιμοποιεί γενικά ο Utzon και εφάρμοσε και στην Όπερα του Σίδνεϋ, θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως μια σύθεση των «5 σημείων» του Le Corbusier και της οργανικότητας του Aalto. Ο ίδιος, ορίζει τα στοιχεία του κτιρίου ως πλατφόρμα (platform) και κέλυφος (cover), και εκεί ανάμεσα τοποθετεί την ελεύθερη κάτοψη και ο χώρος που οργανώνεται από την κατασκευή.⁴⁷ «Στην Όπερα του Σίδνεϋ, η ιδέα ήταν η πλατφόρμα να χωρίζει [...] τις βασικές από τις δευτερεύουσες λειτουργίες. [...] οι καμπύλες επιφάνειες, που αιωρούνται σε διαφορετικά ύψη, πάνω από τις πλατφόρμες. Αυτή η αντίθεση μεταξύ της αυξομείωσης του ύψους και της καμπύλης, διαμορφώνει χώρους ισχυρής αρχιτεκτονικής δύναμης, και κατέστη δυνατή μέσω της μοντέρνας δομικής προσέγγισης της



Εικ. 48 Jørn Utzon, Fredensborg houses, 1960-64



Εικ. 49 Jørn Utzon, Kingo Houses, Helsingør, 1956

τσιμεντένιας κατασκευής».⁴⁸ Είναι εμφανές ότι έχουμε να κάνουμε με μια ερμηνεία της γης, του ουρανού και του ορίζοντα, όπως τα όρισε ο *Heidegger* μιλώντας για την «κατοίκηση»: «ο τρόπος με τον οποίο είσαι και είμαι, ο τρόπος με τον οποίο εμείς οι άνθρωποι είμαστε πάνω στη γη, είναι η κατοίκηση [...] αλλά πάνω στη γη ήδη σημαίνει κάτω από τον ουρανό». Εκείνο που βρίσκεται ανάμεσα στη γη και τον ουρανό το ονομάζει «κόσμος».⁴⁹

Το 1976 ολοκληρώνεται η εκκλησία Bagsværd (1973-76), το σημαντικότερο έργο του Utzon,⁵⁰ όπου συνδυάζει προκατασκευασμένα μπετονένια στοιχεία τυποποιημένων διαστάσεων, με το κέλυφος των θόλων από οπλισμένο μπετόν, μέσα σε μια διαδικασία αφομοίωσης των ξένων επιδράσεων και επανερμηνείας τους σύμφωνα με τα τοπικά πολιτισμικά χαρακτηριστικά.⁵¹ Ο Frampton υποστηρίζει, πως «από τη μία, η τυποποιημένη συναρμολόγηση προκατασκευασμένων στοιχείων είναι σύμφωνη με τις παγκόσμιες αρχιτεκτονικές αξίες και από την άλλη αναπαριστά την ικανότητα του Utzon

48. Utzon, Jørn, *Platforms and Plateaus: Ideas of a Danish Architect*, Zodiac, 1962, no. 10, σελ. 117

49. Norberg-Schulz, Christian, *Genius Loci, Το πνεύμα του τόπου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Ε.Μ.Π., Αθήνα, 2009, σελ. 12

50. Norberg-Schulz, Christian, *Nighlands: Nordic Building*, The MIT Press, 1996, σελ. 184

51. 52. 53. Frampton, Kenneth, *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και Κριτική*, Θεμέλιο, Αθήνα, 2009, σελ. 278

για επιτόπιες εφαρμογές, ενώ ένα *in-situ* θολωτό κέλυφος αποτελεί μια δομική επινόηση χτισμένη σε ένα μοναδικό μέρος». ⁵² Ο Frampton, συμφωνώντας με τον Ricoeur, συνεχίζει στηρίζοντας ότι «η τυποποιημένη συναρμολόγηση επιβεβαιώνει τις σταθερές του οικουμενικού πολιτισμού, ενώ το θολωτό κέλυφος δηλώνει τις αξίες της ιδιοσυγκρασιακής κουλτούρας». ⁵³

Ο Utzon επιλέγει να ενώσει την μοντέρνα τεχνολογία με αντιλήψεις του χαρακτήρα της Δανίας (κλιμακωτά αετώματα, ξύλινες λεπτομέρειες, ο φωτισμένος λευκός θόλος που αναφέρεται στον ουρανό της Δανίας), επανερμηνεύοντας την έννοια της τυπολογίας του ναού, και ανταποκρίνεται στην τοποθεσία της μέσα στο χρόνο και τον τόπο. Εξωτερικά, η εκκλησία έχει τη μορφή σιταποθήκης, δρώντας ως εκφραστικό μέσο για να δώσει λαϊκή έκφραση σε έναν ιερό θεσμό, συνδέοντας τη θρησκεία με την αγροτική κουλτούρα.

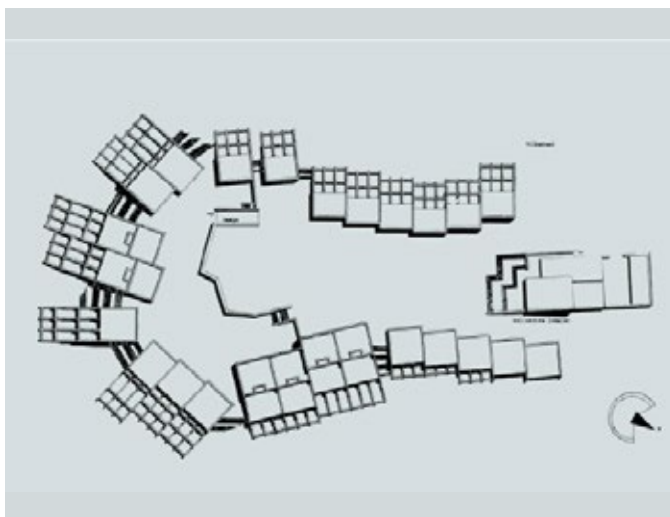
Αναλύοντας περαιτέρω το κτίριο της Bagsværd, η εξωτερική λιτή του όψη από τσιμεντένια panels και οι βιομηχανικού τύπου γυάλινοι φεγγίτες της οροφής που αποτελούν οικονομικές λύσεις τυποποιημένης κατασκευής, έρχονται σε αντίθεση με τον δαπανηρό σκελετό και το θολωτό κέλυφος του κυρίως ναού, που υποστηρίζεται από σειρές διπλών στηλών που λειτουργούν ως επίστεγες αντηρίδες. Ωστόσο, η θολωτή κατασκευή επιλέχθηκε σκόπιμα για τις συμβολικές της ικανότητες, καθώς ο θόλος σηματοδοτεί το ιερό στη δυτική κουλτούρα. Η κυματιστή μορφή της τομής δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί δυτική, και αναφέρεται περισσότερο στην ανατολική θρησκευτική αρχιτεκτονική της κινέζικης παγόδας, την οποία ο Utzon είχε εξετάσει στο «*Platforms and Plateaus*». Στο συγκεκριμένο παράδειγμα όμως, παρότι ο θόλος πάνω από το κεντρικό κλίτος μέσω της κλίμακας και του φωτισμού που διαχέει στο χώρο προδιαθέτει την παρουσία ενός θρησκευτικού χώρου, λειτουργεί ούτως ώστε να αποτρέπει μια αποκλειστικά ανατολική ή δυτική ανάγνωση της μορφής. Πίσω από το ιερό, ο χώρος διαχωρίζεται από τσιμεντένια διάτρητα panels με γεωμετρικά μοτίβα που θυμίζουν ισλαμικά jaali (=δίκτυο). Μια παρόμοια συνδιαλλαγή μεταξύ δυτικού-ανατολικού συναντάμε στα ξύλινα παράθυρα και τα σανιδωτά εδωτερικά χωρίσματα, που φαίνεται να αποτελούν τόσο αναφορά στις σκανδιναβικές ξύλινες εκκλησίες, όσο και στις παραδοσιακές ξύλινες κατασκευές της Κίνας και της Ιαπωνίας. Ο Frampton κρίνει πως η πρόθεση της χειρονομίας αυτής ήταν αφενός να «ξαναζωντανέψει τις

54. 55. Utzon, Jørn, *Platforms and Plateaus: Ideas of a Danish Architect*, Zodiac, 1962, no. 10, σελ. 116

Εικ. 50 Jørn Utzon, Birkehøj houses, Elsinore, 1960 (δεν πραγματοποιήθηκε)

Εικ. 51 Jørn Utzon, Kingo Houses, Helsingør, 1956

Εικ. 52 Jørn Utzon, Fredensborg houses, 1960-64



υποτιμημένες δυτικές μορφές μέσα από μια ανατολική ανάπλαση της ουσιαστικής τους φύσης» και αφετέρου «να καταδείξει τον κοσμικό χαρακτήρα των θεσμών που αναπαριστούνται από αυτές τις μορφές».⁵⁵

Αντίστοιχο παιχνίδι μεταξύ ανατολικών και δυτικών μορφών απαντάται αργότερα και στους εσωτερικούς χώρους του κτιρίου της Πρεσβείας της Δανίας (1979) στο Riyadh του Henning Larsen. Το έργο του Larsen γενικά χαρακτηρίζεται από τυπικές ποιότητες της Δανίας όπως είναι η απλότητα και η διακριτική λεπτομέρεια. Στο γυμνάσιο Høje Taastrup (1981) στην ομώνυμη περιοχή της Κοπεγχάγης, ο Larsen κλιμακώνει αρμονικά την ανθρώπινη κλίμακα του προαύλιου χώρου για να καταλήξει στο ήπιο περιβάλλον τοπίο. Οι έντονες μπλε λωρίδες της κεκλιμένης στέγης, αναφέρονται στην παραδοσιακή σκανδιναβική αρχιτεκτονική, σε ένα κατα τα άλλα μοντέρνο κτίριο, όπως στο Ingierstand Bad των Eyvind Moestue και Ole Lind (1933).



54. 55. Utzon, Jorn, *Platforms and Plateaus: Ideas of a Danish Architect*, Zodiac, 1962, no. 10, σελ. 116

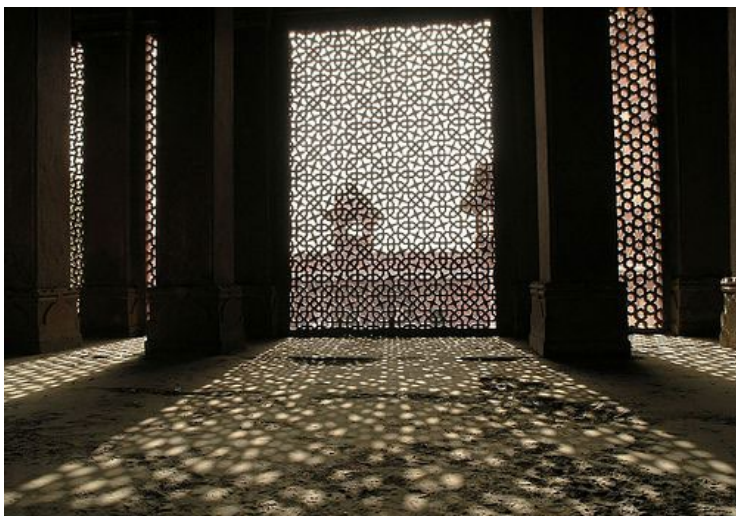
Εικ. 53 Henning Larsen, Høje Taastrup, 1981



Εικ. 54 Jørn Utzon, Bagsværd Church, Κοπεγχάγη, 1973-76

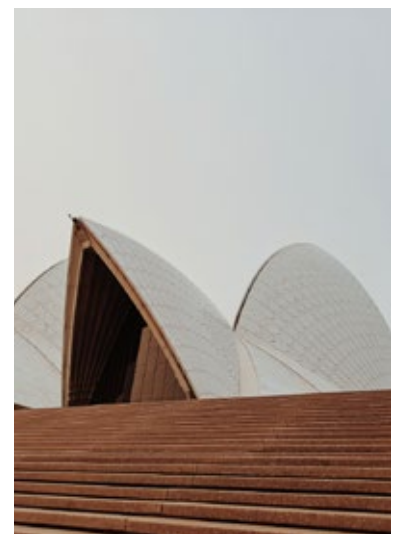
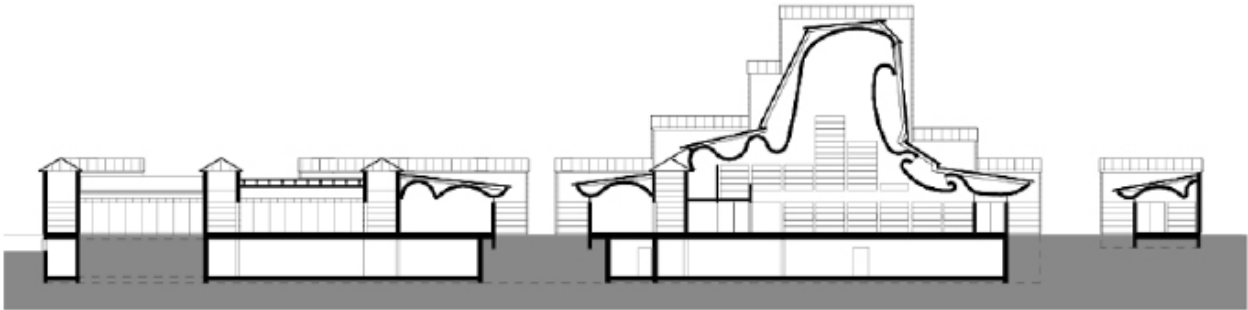
Εικ. 55 Jaali πάνελ, ισλαμική αρχιτεκτονική

Εικ. 56 Henning Larsen, Danish Embassy, Riyadh, 1979



Εικ. 57, 58, 59 Jørn Utzon, Bagsværd
Church, Κοπεγχάγη, 1973-76

Εικ. 60 Jørn Utzon, Sydney Opera
House, Sydney, (1957-66)



Συμπεράσματα

Η συνεχής και εμμονική αναζήτηση για το καινούριο είχε ήδη καταλήξει ως μια διακριτή επαναληψιμότητα και μονοτονία. Παραδόξως, η αναζήτηση της μοναδικότητας είχε ως αποτέλεσμα στην ομοιότητα, την επανάληψη και την πλήξη. Ο Νορβηγός φιλόσοφος Lars Svendsen επεσημανε αυτό το παράδοξο φαινόμενο στο βιβλίο του *The Philosophy of Boredom*: «Από αυτή την άποψη, πάντα κάτι νέο θα αναζητάται για να αποφευχθεί η πλήξη με το παλαιό. Αλλά αφού το νέο αναζητήθηκε λόγω της νεότητάς του, όλα μετατρέπονται σε πανομοιότυπα, επειδή στερείται όλες τις άλλες ιδιότητες, πέραν της νεότητας».¹

Η καλλιτεχνική-και στην δική μας περίπτωση η αρχιτεκτονική- πρωτοτυπία, είναι συχνά συνυφασμένη με τη ριζοσπαστικότητα, και, θεωρητικά θα έπρεπε καθετί νέο, να ξεπερνάει τις παλαιότερες εκφράσεις του. Καθότι όμως ο άνθρωπος, και κατά συνέπεια το σώμα του, θυμάται, ελλοχεύει πάντα η ανάγκη του για το οικείο. Ο γάλλος φιλόσοφος Gaston Bachelard, στο βιβλίο του *The Poetics of Space*², εξετάζοντας τις «αρχέγονες εικόνες» που είναι βαθιά εντυπωμένες στην καθημερινότητα, εντοπίζει πως η πλειονότητα των βασικών συντελεστών του ευ ζην, βρίσκονται στην πραγματικότητα στο φυσικό μας περιβάλλον. Τα φυσικά φαινόμενα, προηγούνται χρονικά στη δική μας άμεση μνήμη, και είναι πλέον «κωδικοποιημένα στους μύες και την ψυχή μας» επιτρέποντάς μας να κατοικήσουμε κατά το βέλτιστο δυνατό.

Το παρελθόν του ανθρώπου, τείνει να τον συντροφεύει και να τον συμβουλεύει καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του, και οι εμπειρίες είτε ως αισθητηριακές με τη μορφή ερεθισμάτων, είτε ως βιωματικές με τη μορφή γεγονότων, διαμορφώνουν τόσο το χαρακτήρα όσο και την ταυτότητά του. Σε έναν κόσμο δίχως μνήμες, καθετί φαντάζει νέο, και θα πρέπει να επεξεργάζεται και να ανακαλύπτεται ξανά και ξανά. Άλλωστε, σημαντική συμβολή στην πρόοδο του ανθρωπίνου γένους ειδικά κατά τους τελευταίους αιώνες, υπήρξε η αποθήκευση και η διάδοση της ήδη επεξεργασμένης πληροφορίας, ως βάση για τη δημιουργία νέας, μέσα από μια διαδικασία επανεξέτασης και συμπλήρωσης.

Από την άλλη πλευρά, η αποκλειστική προσήλωση στο παρελθόν, καθίσταται απαγορευτική για την όποια ενδεχόμενη πρόοδο. Μια τέτοια κλειστή μορφή σκέψης καταδικάζεται από τον Αυστριακό φιλόσοφο Karl Popper που υποστήριζε πως ο ιστορισμός αντιμετωπίζει το ιστορικό γίνεσθαι ως κλειστό κύκλο, γνωστικά προσβάσιμο αποκλειστικά στον ιστορικιστή, και θεωρεί αυτό τον τρόπο σκέψης εχθρικό απέναντι στην ανοικτή κοινωνία, έως και επικίνδυνο.³

Ωστόσο, το ίδιο το άγνωστο είναι εκ φύσεως ελκυστικό για τον άνθρωπο. Η ανάγκη για εξερεύνηση, πειραματισμό και ανακάλυψη, πηγάζει ήδη από τις απαρχές του ανθρωπίνου γένους. Μιλώντας με σύγχρονα γεγονότα, ο άνθρωπος πάντα θα αναζητά νέους τρόπους για να βελτιώσει και να διευκολύνει τη ζωή του και να καλύψει τις ανάγκες του, διαχρονικές ή εφήμερες. Κάτι τέτοιο όμως συχνά τον αποπροσανατολίζει, και μέσα από τον καταιγισμό της πληροφορίας που καθημερινά δέχεται, αδυνατεί να αναγνωρίσει τα στοιχειώδη και τα ουσιαστικά.

Εδώ, ως καταλύτης αυτού του αόρατου νήματος που τραβά τον άνθρωπο προς πάσα κατεύθυνση, έρχεται η κριτική σκέψη. Μια λογική και παραγωγική διαδικασία, μέσω της οποίας ο άνθρωπος, αναγνωρίζει, επεξεργάζεται και συνδέει γεγονότα και πληροφορίες, προκειμένου να παράξει ένα συμπέρασμα. Η πραγματική δημιουργική σκέψη έρχεται, όταν το άτομο απαλλάσσεται από οποιοσδήποτε παγιωμένες πεποιθήσεις και είναι έτοιμο να επανερμηνεύσει οποιοδήποτε ζητούμενο.

Στις χώρες της Σκανδιναβίας, όπου επικρατούν ακραία καιρικά φαινόμενα, απότομες εναλλαγές καιροκαίρινου και χειμερινού φωτός, και το περιβάλλον γενικά θεωρείται αφιλόξενο για τον άνθρωπο, ο ίδιος εμμένει στην επαφή του με τη φύση και την επιδιώκει συνεχώς. Ταυτόχρονα, η σκανδιναβική ταυτότητα στην αρχιτεκτονική αλλά και στο ευρύτερο design, είναι πλέον εύκολα αναγνωρίσιμη.

Στην έρευνα, επιχειρήθηκε να εντοπιστεί ο τοπικισμός στη σκανδιναβική αρχιτεκτονική, ως

1. Svendsen, Lars, *The philosophy of boredom*, Kustannusosakeyhtiö Tammi, Helsinki, 2005, σελ. 75

2. Bachelard, Gaston, *The Poetics of Space*, Orion Press, New York, 1964, σελ. xxxii

3. Popper, Karl, *The Poverty of Historicism*, Routledge Classics, Λονδίνο, 2002

σύνδεση με το περιβάλλον της Σκανδιναβίας. Από τη διερεύνηση της εξέλιξης του αρχιτεκτονικού τοπικισμού κατά τον 20^ο αιώνα μέχρι και τον ορισμό του Κριτικού τοπικισμού, στις αρχές της δεκαετίας του 1980, συμπεραίνουμε ότι εμφανίστηκε ως μια μορφή αντίδρασης στον συνεχώς μεταβαλλόμενο κόσμο, σε μια εποχή που η κοινωνία του ανθρώπου, μετέβαινε από την ασφάλεια του τόπου, στην αβεβαιότητα του πλανήτη.

Ξεκινώντας από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, εντοπίζεται μια ρομαντική αντίληψη του τοπικού, κατά την οποία οι Σκανδιναβοί προσπαθούν να αυτοπροσδιοριστούν και να θέσουν τα θεμέλια για τις αναπτυσσόμενες κοινωνίες τους. Οι πέτρινες και οι ξύλινες εκκλησίες και τα δημόσια κτίρια της Ρομανικής περιόδου θεωρήθηκαν κατάλληλες «εθνικές» αναφορές για την ανάπτυξη μιας αρχιτεκτονικής έκφρασης. Σημαντικές αναφορές υπήρξαν επίσης και τα αγροτικά συγκροτήματα της ανώνυμης λαϊκής αρχιτεκτονικής. Η αρχιτεκτονική του εθνικού Ρομαντισμού στη Σκανδιναβία ενσωμάτωνε στο διάκοσμό της ιστορικές μορφές και μυθολογικά σύμβολα, και η λαϊκή αρχιτεκτονική ρίζωσε βαθιά μέσα στην αστική καθημερινότητα. Αυτές οι μορφές λειτουργούσαν ως αναμνηστικά της ζωής στην εξοχή και της επαφής με τα φυσικά φαινόμενα, που πλέον ο άνθρωπος μετά τη μετακίνησή του στο αστικό περιβάλλον, είχε απωλέσει.

Τα κτίρια του Εθνικού Ρομαντισμού έφεραν πολλά μορφολογικά χαρακτηριστικά της ρομαντικής αρχιτεκτονικής: η γραφική τους σύνθεση, με τις ακανόνιστες κατόψεις και τους όγκους των κτιρίων να καθορίζουν τον αρχιτεκτονικό χαρακτήρα. Η ένταξη και η συνδιαλλαγή με το περιβάλλον τοπίο, αντικατέστησε πλέον την κλασική προτίμηση της στάσης επιβολής απέναντι στη φύση. Το Δημαρχείο της Στοκχόλμης (1907-23), του Ragnar Östberg αποτελεί ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα εθνικής ρομαντικής αρχιτεκτονικής, όπου η «*σουηδικότητα εξομαλύνεται και εμπλουτίζεται από πολυάριθμες μνείες που φέρνουν στο νου εμπνεύσεις έξω από τα σύνορα της χώρας. [...] εδώ οι ερμηνείες γίνονται πλέον μυθιστορηματικές, όχι μόνο από άποψη (διακοσμητικών) μοτίβων αλλά από άποψη τοπικότητας σε συνδυασμό με τα σύγχρονα καλλιτεχνικά ρεύματα*».⁴

Παράλληλα, στη Φινλανδία η στροφή προς την εθνική ρομαντική αρχιτεκτονική αποτέλεσε οδηγό αλλά και έμπνευση για τον λαό της Φινλανδίας, προκειμένου να διατυπώσει τη νέα του ταυτότητα. Η κοσμολογία του έπους Kalevala, που μέσα από μυθικές και ποιητικές εικόνες επεξηγεί το χαρακτήρα της Φινλανδίας, αποτέλεσε σημαντικό οδηγό και πηγή έμπνευσης στην εθνική αυτή ανασκόπηση.

Εν συνεχεία, αναδύεται ένα νέο κύμα κλασικισμού, διαφορετικό από το νεοκλασικισμό του 19^{ου} αιώνα, και παρότι η επιστροφή σε έναν κλασικισμό θα μπορούσε να θεωρηθεί παράλογη, ουσιαστικά αποτέλεσε έναν τρόπο επίλυσης των σύγχρονων προβλημάτων, ως η μόνη διεθνής μορφολογική γλώσσα που εν δυνάμει θα κάλυπτε την ανάγκη για το καθολικά εφαρμόσιμο.

Το κύμα αυτό θεωρήθηκε από πολλούς καλλιτέχνες της εποχής ως «εξωτερικό δάνειο», και μέσα από την ήδη εθνικά προσδιορισμένη καλλιτεχνική έκφραση της, η Σκανδιναβία επιχείρησε να διαμορφώσει τον κλασικισμό στα δικά της μέτρα.

Μια τέτοια τοπική διατύπωση του κλασικισμού, αποτέλεσε η γκαλερί τέχνης Fåborg (1912-15), του Carl Petersen στη Δανία, όπου ο κλασικισμός αναδύεται ως μια διαχρονική αρχετυπική γκεστάλτ, με σεβασμό στη μορφή και το χώρο. Η εσωστρέφεια του μουσείου, το συνδέει άμεσα με την παράδοση της Δανίας και ταυτόχρονα το εντάσσει επιτυχώς στο περιβάλλον της μικρής πόλης.

Ο κλασικισμός του Erik Gunnar Asplund είναι επίσης χαρακτηριστικός για την ευαισθησία του στις τοπικές διακοσμητικές λεπτομέρειες αλλά και στη δημιουργία διαθέσεων μέσα στα κτίριά του. Ο ευαίσθητος κλασικισμός του Asplund κορυφώθηκε με τη συνεργασία του με τον Sigurd Lewerenz για τη δημιουργία του Νεκροταφείου Woodland στη Στοκχόλμη (Skogskyrkogården), όπου αξιοποιήθηκε κατα το μέγιστο το φυσικό τοπίο και το ανάγλυφο, για να δημιουργήσει μια αρμονική εμπειρία σε έναν πνευματικό χώρο, και επηρέασε σημαντικά τη διαμόρφωση των νεκροταφείων ανα τον κόσμο έκτοτε. Σε αυτή την περίπτωση, ο τοπικισμός έχει αρχίσει να παίρνει μια πιο φαινομενολογική διάσταση, αφού πλέον εκτός από τις τοπικές μορφές αρχιτεκτονικής, δίνεται έμφαση στην ένταξη στο τοπίο αλλά και στη βιωματική εμπειρία του χρήστη.

4. Norberg-Schulz, Christian, Nighlands: Nordic Building, The MIT Press, 1996, σελ. 132

Ο Juhani Palasmaa, στο *Eyes of the Skin*, μιλώντας για την πολυαισθητηριακή εμπειρία, αναφέρει πως «η βόλτα μέσα στο δάσος είναι αναζωογονητική και θεραπευτική, λόγω της συνεχούς διάδρασης μεταξύ των αισθήσεων μας»⁵ και παραθέτει τον Bachelard, που μιλά για την «πολυφωνία των αισθήσεων». Υπο αυτό το πρίσμα, το νεκροταφείο Woodland πειραματίζεται με τις ανθρώπινες αισθήσεις και με τον ψυχισμό, ώστε να αποδόσει μια ολοκληρωμένη εμπειρία περιπλάνησης. Η βλάστηση εναλλάσσεται περίτεχνα από πυκνή σε αραιή και από ψηλή σε χαμηλή, δημιουργώντας φωτοσκιάσεις, ξέφωτα και μονοπάτια, και το ίδιο το έδαφος φαίνεται να οριοθετεί τις διάφορες χρηστικές ενότητες του χώρου.

Η μετάβαση από το ρομαντικό προς το κλασικό δεν υπήρξε ωστόσο απόλυτη, καθώς το ρομαντικό ανέκαθεν διέθετε μια κλασική απόχρωση, ενώ ο κλασικισμός από μεριάς του είναι πάντοτε ένα αντικείμενο της ρομαντικής κατοίκησης. Ο Norberg Schulz, αναφερόμενος στον Siegfried Giedion ονομάζει αυτό το πάντρεμα «ρομαντικό κλασικισμό».⁶

Τόσο ο εθνικός ρομαντισμός όσο και ο σκανδιναβικός κλασικισμός αφορούσαν περισσότερο το μορφολογικό λεξιλόγιο και ίσως αντιμετώπιζαν πιο επιφανειακά την έννοια της τοπικότητας. Το τοπικό εκφράστηκε μέσα από τη χρήση διακοσμητικών μορφών με εθνική ή τοπική θεματολογία, ή μέσα από τη χρήση τοπικών υλικών, και παρόλο που έγιναν κάποιες προσπάθειες, η έκφραση της τοπικότητας μέσω της ένταξης στο τοπίο ήταν ακόμα πρώιμη.

Η επιθυμία για το διεθνές υπήρξε κυρίαρχη τάση κατά τη δεκαετία του 1920, και για πρώτη φορά η αρχιτεκτονική κινδυνεύει να χάσει τα περιφερειακά και τοπικά γνωρίσματά της. Η μορφολογική έκφραση του φονξιοναλισμού βασίστηκε στα στοιχειώδη, αφαιρέθηκαν οι ιδιομορφίες ώστε να παραμείνει μόνο μια αφηρημένη σύνοψη. Οι ιδέες του φονξιοναλιστικού μοντερνισμού εισήχθησαν στη Σκανδιναβία το 1925, με τον Lars Backer να εκφράζει τις διαφωνίες του σχετικά με αυτή την κατεύθυνση. Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1930, οι Markelius, Bryggman, Lassen και Korsmo υιοθέτησαν την τάση αυτή.

Η οργάνωση του χώρου, δεν εξαρτάται πλέον από τα διακριτά τοπικά στοιχεία, αλλά γίνεται ένα αιωρούμενο σύνολο λειτουργικών ζωνών, και ταυτόχρονα το κτίριο απελευθερώνεται από την παραδοσιακή στατική του επαφή με το έδαφος.⁷ Ο Uno Åhrén υποστήριξε πως «οι φόρμες, οι οποίες ορίζονται από τη λειτουργία τους, είναι ήδη ολοκληρωμένες και δεν απαιτούν περαιτέρω καλλωπισμούς».⁸

Ο Gunilla Lundahl περιγράφει τα χαρακτηριστικά της σκανδιναβικής έκφρασης του φονξιοναλισμού, και αναφέρει πως περιλαμβάνουν την «μετρημένη αίσθηση της κλίμακας, την εγγύτητα στη φύση και τον ουμανισμό» και μας φανερώνει πως διατήρησε τοπικές του μεταφράσεις, συμπεριλαμβάνοντας και μια κοινωνική συνείδηση.

Οι πρώτοι μοντερνιστές, οι οποίοι θέλοντας και μη ανατράφηκαν μέσα στον εθνικό ρομαντισμό και τον κλασικισμό, συμπεριέλαβαν ίσως και υποσυνήδητα στο έργο τους κάποιες εκφράσεις της πολιτισμικής τους κληρονομιάς. Συνεπώς, δεν υπήρξε η πρόθεση της μίμησης των παρελθοντικών μορφών, αλλά μια σχεδόν προβλεπόμενη κατεύθυνση προς αυτές, που πήγαζε απλούστατα από τις ακαδημαϊκές τους προσλαμβάνουσες. Η ακόλουθη γενιά ωστόσο, δυσκολεύτηκε πολύ να βρεί στέρεο έδαφος πάνω στο οποίο θα βάσιζε την αρχιτεκτονική της εξέλιξη, γεγονός που προκάλεσε την «κρίση του μοντερνισμού».

Οι σκανδιναβικές αξίες που ξεπέρασαν το στυλιστικό ξεκαθάρισμα της δεκαετίας του 1930, ήταν η επαφή με τη φύση και η αίσθηση της κατοίκησης. Υπό το φως του εθνικού ρομαντισμού, ο Norberg Schulz χαρακτήρισε την μεσοπολεμική σκανδιναβική αρχιτεκτονική ως «ρομαντικό μοντερνισμό», στον οποίο συμπεριέλαβε τον Gunnar Asplund, τον Alvar Aalto, τον Kay Fisker και τον Ove Bang.

Στη βιβλιοθήκη Viipuri (1927-35) καθώς και στη βίλα Mairea (1938-39), ο Aalto ξεδιπλώνει περίτεχνα τον χώρο μέσα σε μια αίσθηση σκανδιναβικής οικειότητας και θαλπωρής. Και στα δύο αυτά έργα, ο Aalto δημιουργεί το σπήλαιο από ξύλο, «το όνειρο των ανθρώπων που κατοικούν στο δάσος», εισάγοντας ταυτόχρονα τη φύση εντός των κτιρίων. Απευθύνεται, όπως σχολίασε ο Palasmaa «στην αίσθηση της κίνησης και της αφής, όσο και στην όραση, και δημιουργεί μια ατμόσφαιρα

5. Palasmaa, Juhani, *Eyes of the Skin*, John Wiley & Sons Ltd, 2007, σελ. 41

6. Norberg-Schulz, Christian, *Nightlands: Nordic Building*, The MIT Press, 1996, σελ. 146

7. Norberg-Schulz, Christian, *Nightlands: Nordic Building*, The MIT Press, 1996, σελ. 149

8. Åhrén, Uno, *Svenska slöjdföreningens årsbok*, 1925

9. Palasmaa, Juhani, *Eyes of the Skin*, John Wiley & Sons Ltd, 2007, σελ. 69

10. Norberg-Schulz, Christian, *Nighthlands: Nordic Building*, The MIT Press, 1996, σελ. 170

11. 12. Frampton, Kenneth, *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και Κριτική*, Θεμέλιο, Αθήνα, 2009, σελ 277

οικειότητας και θαλπωρής».⁹

Η επέκταση του αεροδρομίου Kastrup (1939), του Vilhelm Lauritzen χαρακτηρίζεται από εμφανείς τοπικές ποιότητες της Δανίας, όπου μέσω της διαχείρισης των υλικών, του φωτός, αλλά και της πλαστικότητας των επιφανειών, επιτυγχάνει τη δημιουργία ενός σχεδόν αιθέριου, ζεστού και φιλόξενου χώρου.

Στο Århus University (1931), των Kay Fisker, Poul Stegman, C.F. Møller, σε συνεργασία με τον αρχιτέκτονα τοπίου Carl Theodor Sørensen, πραγματοποιείται μια από τις πρώτες εκφράσεις του νέου τοπικισμού. Παρόλο που θεωρήθηκε από τους μοντερνιστές ως προδοσία των αρχών της νέας αρχιτεκτονικής, σήμερα θεωρείται μία από τις σημαντικότερες συνθέσεις του νέου με το παραδοσιακό.¹⁰

Η σκανδιναβική αρχιτεκτονική ταυτότητα και ιστορία έχει επιδείξει πως σκοπός της ήταν η δημιουργία αρχιτεκτονικής που φέρνει κοντά το κατοικημένο τοπίο και την κοινωνία του ανθρώπου, μέσα από μορφές που αντιπροσωπεύουν και συμπληρώνουν το περιβάλλον μέσα στο οποίο βρίσκονται. Προκειμένου όμως να ενσωματωθεί η αρχιτεκτονική στο τοπίο, θα πρέπει να ακολουθεί τα μονοπάτια που δημιουργούν οι τοπικές ρίζες της. Οι διεθνείς επιρροές, που είναι φυσικό και απαραίτητο να υπάρξουν, θα πρέπει με τη σειρά τους να προσαρμόζονται στις καταστάσεις. Ο Giedion το αναγνώρισε αυτό ήδη από το 1954, όταν έκανε λόγο για το «*νέο τοπικισμό*», και μέσω αυτού του συλλογισμού προέκυψε το αρχιτεκτονικό έργο των Σκανδιναβών κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1930 και μέχρι τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, το οποίο επεδίωκε να δημιουργήσει μια συνδιαλλαγή μεταξύ του διεθνούς με το τοπικό, μέσα από μια φαινομενολογική αντιμετώπιση.

Κατά τις δεκαετίες μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, η αρχιτεκτονική παγκοσμίως υφίσταται σημαντικές αλλαγές. Ανεξαρτήτως τοποθεσίας, οι συνθήκες χαρακτηρίζονταν από αβεβαιότητα και σύγχυση, και είχε προκύψει μια απώλεια του τόπου.

Η προηγούμενη δεκαετία, υπέδειξε ότι είναι δυνατή η επίτευξη της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, με τοπικές αναφορές και διαφοροποιήσεις. Κάτι το οποίο ξεκίνησε ως ένα διεθνές στυλ, κατάφερε σταδιακά να προσεγγίσει την παράδοση, και να συμφιλιώσει την μονιμότητα και την αλλαγή.

Η ιδέα μιας νέας παράδοσης, βασίστηκε στην πεποίθηση πως η ταυτότητα των καιρών παραμένει, παρά τις όποιες πολιτικές και κοινωνικές μεταβολές. Η νέα μνημειακότητα που περιέγραψε ο Giedion, αφορούσε περισσότερο την ουσιαστική σημασία της αρχιτεκτονικής στην σχέση του κατοικημένου τοπίου με την ανθρώπινη κοινωνία, και όχι τη δημιουργία μνημειακής αρχιτεκτονικής. Ο Lewis Mumford με το δοκίμιο «*Monumentalism, Symbolism and Style*» το 1949, υποστηρίζει πως η εποχή προσπάθησε εγκαταλείψει τα ιστορικά σύμβολα σε μια προσπάθεια πολιτισμικής επανεκκίνησης, αποτέλεσμα της οποίας υπήρξε τελικά ο τοπικισμός.

Όταν πλέον διαπιστώθηκε πως η δημιουργία αρχιτεκτονικής συμβατής χρονικά με το περιβάλλον, δεν ήταν πραγματοποιήσιμη με τα εργαλεία του διεθνούς στυλ, προκλήθηκε μια καλλιτεχνική σύγχυση, αφού δεν θα υπήρχε πλέον η υποστήριξη κάποιου συγκεκριμένου λεξιλογίου στη σχεδιαστική διαδικασία.

Ο Paul Ricoeur το 1961, υποστηρίζει πως ο κλονισμός που προκαλείται από το σύγχρονο κόσμο δεν είναι δευτερεύον να απορροφηθεί από καμία κουλτούρα, και αναρωτήθηκε τίνι τρόπο θα μπορούσε μια κουλτούρα να είναι παράλληλα σύγχρονη και παραδοσιακή/τοπική.¹¹ Ο Frampton προσέθεσε σε αυτό τον συλλογισμό πως οι τοπικές ή εθνικές κουλτούρες, θα έπρεπε να αποτελούν τις τοπικά προσανατολισμένες εκφράσεις μιας παγκόσμιας κουλτούρας.¹²

Ο νέος τοπικισμός και οι σχετικές εκδηλώσεις την νέας αυτής μνημειακότητας, εκφράστηκαν επιτυχώς σε έργα σκανδιναβών αρχιτεκτόνων, τόσο εντός Σκανδιναβίας, αλλά και διεθνώς. Ο Δανός Jørn Utzon, με την Όπερα του Σύννεϋ (1957-66), και ο Φινλανδός Reima Pietilä με την εκκλησία Kaleva στο Tampere (1964-1966), εξέφρασαν μια πρόθεση για δημιουργία μνημείου, καθώς έχουμε να κάνουμε με ανεξάρτητα κτίρια, σε υπερυψωμένη θέση, έτσι ώστε να λειτουργούν ως κοινωνικός χώρος μέσα στο αστικό περιβάλλον.

Η εκκλησία Kaleva, αλλά και η εκκλησίες Härlanda (1958) του Peter Celsing στο Gothenburg, και St. Clemens (Randers, 1963) και Islev (Κοπεγχάγη, 1969-70) των Inger και Johannes Exner, αποτελούν σύγχρονες μεταφράσεις του ξύλινου σπηλαίου, και διατυπώνουν την έννοια του πνευματικού χώρου με τοπικές αναφορές στα υλικά αλλά και την ατμοσφαιρική διαχείριση του ασθενούς σκανδιναβικού φωτός. Η πολυσυναισθησιακή εμπειρία¹³ στην οποία αναφέρθηκε ο Juhani Palasmaa στο «Eyes of the Skin», κατά την οποία το μάτι συνεργάζεται με το σώμα και τις υπόλοιπες αισθήσεις για να εμπλουτίσει αίσθηση της πραγματικότητας, είναι απολύτως ενσωματωμένη στα έργα αυτά. Ο σκανδιναβικός τοπικισμός μέσα από τη φαινομενολογική σκέψη εξέφρασε μια σύγχρονη ευαισθησία, με έμφαση στη βιωματική, πνευματική και υπαρξιακή έκφανση των αρχιτεκτονικών έργων.

Η αντίληψη και η ερμηνεία μιας ταυτόχρονα εσωστρεφούς και εξωστρεφούς αρχιτεκτονικής συμπυκνώνεται στην εκκλησία Bagsværd, του Δανού Jørn Utzon στην Κοπεγχάγη το 1976. Η κυματιστή μορφή του θόλου αποτρέπει μια αποκλειστικά δυτική ή ανατολική ανάγνωση, ενώ οι αγροτικές αναφορές του εξωτερικού στις παραδοσιακές σιταποθήκες, σε συνδυασμό με τις σύγχρονες δομικές τεχνικές που επέτρεψαν τη δημιουργία αυτών των μορφών, συνθέτουν ένα πολύπλοκο σύνολο αναζωογόνησης του δυτικού με ανατολικές επιρροές και αντίστροφα.

Μια κριτική στάση, ως συναισθηματική αντίδραση απέναντι στην διεθνή αρχιτεκτονική ομοιομορφία, εκφράστηκε από πολύ νωρίς στην αρχιτεκτονική της Σκανδιναβίας. Η στάση αυτή, που αποσκοπούσε στην διατήρηση κάποιων κοινών χαρακτηριστικών (για διαφορετικούς κοινωνικούς λόγους κατά καιρούς) τα οποία δεν είναι απαραίτητα συνολικά παρόντα σε όλα τα προαναφερθέντα έργα, συντέλεσε στη δημιουργία μιας ευκόλως διακριτής αρχιτεκτονικής ταυτότητας και αισθητικής.

13. Palasmaa, Juhani, *Eyes of the Skin*, John Wiley & Sons Ltd, 2007, σελ. 41

Βιβλιογραφία

Norberg-Schulz, Christian, *Nighthlands: Nordic Building*, The MIT Press, 1996

Norberg-Schulz, Christian, *Genius Loci: Το πνεύμα του τόπου, Για μια Φαινομενολογία της αρχιτεκτονικής*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Ε.Μ.Π., Αθήνα, 2009

Andersen, Torben M., Holmström, Bengt, κ. α., *THE NORDIC MODEL: Embracing globalization and sharing risks*, The Research Institute of the Finnish Economy, Helsinki, 2007

Heidegger, Martin, *Κτίζειν, Κατοικείν, Σκέπτεσθαι*, Πλέθρον, Αθήνα, 2008

Eggeneer, Keith, *Placing Resistance: A Critique of Critical Regionalism*, Journal of Architectural Education, no. 55

Miller Lane, Barbara, *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandanavian Countries*, Cambridge University Press, New York, 2000

Mumford, Lewis, *The South in Architecture*, Harcourt, Brace and Company, 1941

Frampton, Kenneth, *Prospects for a Critical Regionalism*, Perspecta, Vol. 20, 1983

Frampton, Kenneth, *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και Κριτική*, Θεμέλιο, Αθήνα, 2009

Τερζόγλου, Νικόλαος-Ίωνας, *Οι ιδέες του χώρου στον 20ο αιώνα*, Νήσος, Αθήνα, 2009

Miller, William, *Nordic Modernism: Scandinavian Architecture 1890-2015*, The Crowood Press, 2016

Almusaed, Amjad, *Biophilic and Bioclimatic Architecture*, Springer, Λονδίνο, 2011

Copani, Pietro, *Timber-Frame Buildings in Scandinavia: High Deformation Prevent the System from Collapse*, ICOMOS IWC, 2007

Vitruvius, *On Architecture*, Penguin Books, London, 2009

Plummer, Henry, *Nordic Light: Modern Scandinavian Architecture*, Thames & Hudson, New York, 2012

Foss, Ole, και Simonsen, Thorkild, «*Scandinavian Architecture from 1888*», *PROCESS: A Perspective of Modern Scandinavian Architecture*, Tokyo, 1977

Roosval, Johnny, *Swedish Art: The Kahn Lectures for 1929*, Princeton University Press, 1932

Ringbom, Sixten, *Stone, Style and Truth: The Vogue for Natural Stone in Nordic Architecture 1880-1910*, Finska Fornminnesföresningens Tidskrift, Helsinki, 1987

Kivinen, Paula, et al., *Lars Sonck 1870-1956*, Electa, 1990

Christ-Janer, Albert, Eliel Saarinen, University of Chicago Press, Chicago, 1979

Wickberg, Nils Erik, *Finnish Architecture*, Otava Publishing Company, Helsinki, 1962

Porfyrios, Demitri, *Sources of Modern Eclecticism*, St Martins Press, New York, 1982

Wilson, Colin, Sigurd Lewerentz: 1885-1975, Electa, Milan, 2002

Weinstein, Arnold, *Northern Arts: The Breakthrough of Scandinavian Literature and Art, from Ibsen to Bergman*, Princeton University Press, 2010

Hope, Nicholas, *German and Scandinavian Protestantism 1700–1918*, Oxford University Press, 1995

Stewart, John, *Nordic Clacissism: Scandinavian Architecture 1910-1930*, Bloomsbury Visual Arts, 2018

Quantrill, Malcolm, *Finnish Architecture and the Modernist Tradition*, Taylor and Francis, London, 1995

Holmdahl, Gustav, κ.α., *Gunnar Asplund Arkitekt: 1885-1940, Plans, sketches and photographs*, AB Tidskriften Byggmästaren, Stockholm, 1950

De Michelis, Marco, *Heinrich Tessenow 1876–1950*, Electa, Florence, 1991

Connah, Roger, *Finland: Modern Architectures in History*, Reaktion Books, 2005

Worpole, Ken, *Last Landscapes: The Architecture of the Cemetery in the West*, Reaktion Books, London, 2004

Aalto, Alvar, *Architecture in the Landscape of Central Finland*, Sisä-Suomi, Jyväskylä, 1925

Schildt, Goran, *Alvar Aalto: His Life*, Alvar Aalto Museum, 2007

Gropius, Walter, *Internationale Architektur*, Albert Langen Verlag, Munchen, 1925

Hitchcock, H. R., Johnson, P, *The International Style*, W. W. Norton & Company, New York, 1932

Jeanneret, P. et. al. , *Oeuvre complète*, 1910-29, Artemis, Zurich, 1937

Norberg-Schulz, Christian, *Roots of Modern Architecture*, A.D.A. Edita, Tokyo, 1988

Backer, L., Skansen, Byggekunst, 1925, n. 11

- Asplund, Gunnar; Wolter, Gahn; Markelius, Sven; κ.α *Modern Swedish Design: Three Founding Texts*, New York: The Museum of Modern Art, 2008
- Gunilla, Lundahl, *Nordisk Funktionalism*, Arkitektur, Stockholm, 1980
- Anderson, H.O., *Funktionalismens Genombrott Och Kris: Svenskt Bostadsbyggande 1930-80*, Arkitekturmuesse Och Bokforlaget Prisma, Stockholm, 1989
- Eliassen, Georg, κ. α., *Norske Hus*, H. Aschehoug & Co., Oslo, 1959
- Blackstad, G., Munthe-Kaas, H., *Arkitekt Ove Bang*, Hans læreår og virke, Oslo, 1943
- Miller, William, *Nordic Modernism: Scandinavian Architecture 1890-2017*, Crowood Press, Marlborough, 2017
- Findal, Wenche, *Biographical keys to Ove Bang's modernism*, Byggekunst 77/4, 1995
- Cornel, Elias, Hultin, Olof, κ.α., *Asplund*, Gingko Pr. Inc, Stockholm, 1998
- Totrup, Elisabeth, *The Influence of the 1930 Stockholm Exhibition on the Development of Functionalism and Modernism in Norwegian Post-war Architecture*, NAF/NAAR, Vol. 10, No. 4 1997
- Schildt, Göran, *Moderna tider: Alvar Aaltos möte med funktionalismen*, Wahlström & Widstrand, Stockholm, 1985
- Συλλογικό έργο, *Alvar Aalto, Second Nature*, Vitra Design Museum, Weil am Rhein, 2014
- Wright, Frank Lloyd, *An Autobiography*, Sloan & Pearce, New York, 1943
- Faber, Tobias, *DANSK ARKITEKTUR*, Arkitektens Forlag, Copenhagen, 1963
- Pedersen, Johan, *Arne Jacobsen*, Arkitektens Forlag, Copenhagen, 1957
- Asplund, Gunnar, Wolter, Gahn, Sven Markelius, Gregor Paulsson, Eskil Sundahl, Uno Ahren, *acceptera*, Modern Swedish Design: Three Founding Texts, The Museum of Modern Art, New York, 2008
- Giedion, Siegfried, *Architecture, You and Me*, The diary of a development, Harvard University Press, Cambridge, 1958
- Giedion, Sigfried, *The Regional Approach*, Architectural Record, Jan., 1954
- Fehn, Sverre, *Marokansk primitiv arkitektur*, Byggekunst, no. 5, 1952
- Fjeld, Per Olaf, Sverre Fehn: The Thought of Construction, Rizzoli, New York, 1983
- Pietilä, Reima, *Genius Loci—personal interpretation*, Architecture & Urbanism 6/1983
- Pietilä, Reima, *Building Information Institute*, Buliding Book LTD, Helsinki, 1988

Husserl, Edmund, εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια Σκουτερόπουλος Ν. Μ., *Η φιλοσοφία ως αυστηρή επιστήμη*, Ροές, Αθήνα, 2000

Hultin, Olof, Johansson, Bengt, Mårtelius, Johan, Wærn, Rasmus, *Architecture in Stockholm*, Arkitektur Förlag AB, Stockholm, 2009

Coates, Gary, *Erik Asmussen, Architect*, Byggeförlaget, Stockholm, 1997

Holl, Steven, *Entrelazamientos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1997

Andersen, Michael Asgaard, *Jorn Utzon: Drawings and Buildings*, Princeton Architectural Press, New York, 2013

Canizaro, Vincent, *Architectural Regionalism: Collected Writings on Place, Identity, Modernity and Tradition*, Princeton Architectural Press, New York, 2007

Svendsen, Lars, *The philosophy of boredom*, Kustannusosakeyhtiö Tammi, Helsinki, 2005, σελ. 75

Bachelard, Gaston, *The Poetics of Space*, Orion Press, New York, 1964, σελ. xxxii

Popper, Karl, *The Poverty of Historicism*, Routledge Classics, Λονδίνο, 2002

Palasmaa, Juhani, *Eyes of the Skin*, John Wiley & Sons Ltd, 2007

Πακουμακάτος, Ανδρέας, *Φονξιοναλιστικός τοπικισμός*, Η σύγχρονη αρχιτεκτονική της Σκανδιναβίας μέσα από μια χρονιά διαλέξεων και εκθέσεων στο Μουσείο Μπενάκη, άρθρο στο GreekArchitects, τελευταία ανάγνωση 20/10/20

<https://leifhansenarkitekter.dk/projekter/systemhuset/> τελευταία ανάγνωση 17/10/20

<http://www.finninstitute.gr>, τελευταία ανάγνωση 17/10/20

<https://leifhansenarkitekter.dk/projekter/systemhuset/> 16/10/20

Πηγές εικόνων

Εισαγωγή

εικ. 1 <https://www.thousandwonders.net/Harpa>

εικ. 2 <https://9gag.com/gag/aQ3OBZW?ref=ios.s.others>

1.Critical regionalism

εικ.1 <https://www.area-arch.it/en/beires-house/>

εικ. 2 <https://www.selvege.org/blogs/selvege/texto-mexico>

εικ. 3 <https://www.pinterest.it/pin/573153490048529467/>

εικ. 4 <https://www.iefimerida.gr/sites/default/files/archive-files/pikionisa.jpg>

2.1 Σκανδιναβική τοπογραφία και τέχνη

εικ. 1 ©Frida Johansson, https://www.etsy.com/il-en/shop/Skymningssaga?ref=simple-shop-header-name&listing_id=688650813

εικ. 2 ©Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, <https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.M.01185>

εικ. 3 <http://www.sai.msu.su/cjackson/j/p-juel3.htm>

εικ.4 https://en.wikipedia.org/wiki/Harald_Sohlberg#/media/File:Fisherman's_cottage_sohlberg.jpg

εικ.5 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hammersh%C3%B8i_-_Landscape._From_Lejre.jpg

εικ. 6 <https://www.oceansbridge.com/shop/art-collections/nordic-landscapes/the-waterfall-at-trollhattan-1828>

εικ. 7 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kitty_Kielland_-_Summer_Night_-_Google_Art_Project.jpg

εικ. 8 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Balke_Nordland.JPG

εικ. 9 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Harald_Sohlberg_-_Flower_Meadow_in_the_North_-_Google_Art_Project.jpg

εικ. 10 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Helmer_Osslund_-_Autumn_-_Google_Art_Project.jpg

εικ. 11 <https://www.wikidata.org/wiki/Q18599808>

εικ. 12 <https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.M.00441>

εικ. 13 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johan_Christian_Claussen_Dahl_-_Norske_fjell.jpg

2.2 Η αρχιτεκτονική, καθρέπτης της κοινωνικής δομής

εικ. 1

©Marcel Lemieux, <https://www.flickr.com/photos/starbleu/2087086394/in/photostream/>

εικ. 2 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stave_church_Borgund_2010.jpg

εικ. 3 Norberg Schulz, Christian, Nightlands: Nordic Building, Mit Press, 1996, σελ 54

εικ. 4 Schmidt, Holger, Vikingetidens byggeskik I Danmark, Aarhus University Press, 1999, σελ. 57

εικ. 5 ©Inge Pettersen, [flickr.com/photos/ingepettersen/2887186015/](https://www.flickr.com/photos/ingepettersen/2887186015/)

εικ. 6 <https://ellenumanskaya.wordpress.com/2014/06/24/24/>

εικ. 7 ©Lisa Amalie Elle, https://no.wikipedia.org/wiki/Rosemaling#/media/Fil:Rambergstugo_I_Uppstugo.JPG

2.3 Από τον εθνικό ρομαντισμό προς τον τοπικισμό

2.3.1 National romanticism

εικ. 1 <http://ferret-c.com/project/ostermalms-saluhall/>

εικ. 2 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:G%C3%A4vle_brandstation_June_2013.jpg

εικ. 3 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Finnish_Pavilion,_Paris_World_Fair_1900.jpg

εικ. 4 https://en.wikipedia.org/wiki/Gesellius,_Lindgren,_Saarinen

εικ. 5 https://en.wikipedia.org/wiki/Gesellius,_Lindgren,_Saarinen

εικ. 6 [https://fi.wikipedia.org/wiki/Aino_\(Kalevalan_hahmo\)#/media/Tiedosto:Gallen_Kallela_The_Aino_Triptych.jpg](https://fi.wikipedia.org/wiki/Aino_(Kalevalan_hahmo)#/media/Tiedosto:Gallen_Kallela_The_Aino_Triptych.jpg)

εικ. 7 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kansallismuseo_Helsinki.jpg

εικ. 8 ©Anik Messier, https://www.flickr.com/photos/missus_magik/2835908235/in/photostream/

εικ. 9 <https://www.norwegianamerican.com/ntnu-norways-largest/>

εικ. 10 https://help.gzrail.com/popular_routes/timetable-from-bergen-to-fauske

εικ. 11 Lane, Barbara, National romanticism and modern architecture in Germany and the Scandinavian countries, Cambridge University Press, 2000, σελ. 36

εικ. 12 https://en.phorio.com/engelbrektskyrkan,_stockholm,_sweden

εικ. 13 <https://thatsup.se/stockholm/article/h%C3%A5llbar-pop-up-restaurang-p%C3%A5-biologiska-museet/>

εικ. 14 Lane, Barbara, National romanticism and modern architecture in Germany and the Scandinavian countries, Cambridge University Press, 2000, σελ. 34

εικ. 15 ©Flemming Ibsen, <https://www.flickr.com/photos/fibsen/24649906622/>

εικ. 16 <https://www.tripsavvy.com/hallgrimskirkja-church-in-reykjavik-iceland-1626130>

εικ. 17 <https://www.triphobo.com/places/tampere-finland/tampere-cathedral>

εικ. 18 ©Margarita Fedina, <https://art.nouveau.world/helsinki-telephone-company>
εικ. 19 <https://www.northernarchitecture.us/finnish-architecture/pioneering-finnish-modernism.html>
εικ. 20 <https://www.northernarchitecture.us/finnish-architecture/pioneering-finnish-modernism.html>

2.3.2 Nordic classicism

εικ. 1 προσωπικό αρχείο
εικ. 2 ©Nordiska Kompaniet, <https://thatsup.se/stockholm/article/nk-v%C3%A4xer-och-satsar-p%C3%A5-mat-h%C3%A4lsa-och-personlig-service/>
εικ. 3 ©Diego Delso, https://en.wikipedia.org/wiki/Helsinki_Central_Station
εικ. 4 ©corporateknights.com, <https://www.corporateknights.com/reports/2015-world-stock-exchanges/helsinki-stock-exchange-leads-2015-pack-sustainable-stock-exchange-14353065/>
εικ. 5 ©icnct16.org
εικ. 6 ©Thomas Noble, Flickr
εικ. 7 ©danmarks-kirker.dk, http://www.danmarks-kirker.dk/aarhus/lukas_aar.htm
εικ. 8 ©scanmagazine.co.uk, <https://scanmagazine.co.uk/faaborg-museum/>
εικ. 9 ©Holger Ellgaard, https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Kungstr%C3%A4dg%C3%A5rdsgratan_8
εικ. 10 ©Holger Ellgaard, <https://www.liljevalchs.se/om/om-liljevalchs/fotnoter-kallor-och-tack/>
εικ. 11 ©Sten Jansin, <https://tengbom.se/projekt/stockholms-konserthus/>
εικ. 12 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_049.jpg
εικ. 13. προσωπικό αρχείο
εικ. 14 Caspar David Friedrich, Cross on the Baltic Sea, 1815
[https://en.wikipedia.org/wiki/Caspar_David_Friedrich#/media/File:Caspar_David_Friedrich_-_Kreuz_an_der_Ostsee_\(Schloss_Carlottenburg,_Neuer_Pavillon\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Caspar_David_Friedrich#/media/File:Caspar_David_Friedrich_-_Kreuz_an_der_Ostsee_(Schloss_Carlottenburg,_Neuer_Pavillon).jpg)
εικ. 15 Holmdahl, Gustav, κ.α., Gunnar Asplund Arkitekt: 1885-1940, Plans, sketches and photographs, AB Tidskriften Byggmästaren, Stockholm, 1950, σελ. 31
εικ. 16 προσωπικό αρχείο
εικ. 17 προσωπικό αρχείο
εικ. 18 προσωπικό αρχείο
εικ. 19 προσωπικό αρχείο
εικ. 20 προσωπικό αρχείο
εικ. 21 <https://arcspace.com/camera/ake-eson-lindman-europe/woodland-chapel-3/>
εικ. 22 <https://en.wikiarquitectura.com/building/woodland-cemetery/#cement-del-bosque-dibujo-edif-oficinas>
εικ. 23 προσωπικό αρχείο
εικ. 24 ©mapio.net, <https://mapio.net/pic/p-58849390/>
εικ. 25©Traktorminze, https://fr.wikipedia.org/wiki/Rotonde_de_la_Villette#/media/Fichier:2012_Rotonde_de_la_Villette.jpg

εικ. 26 ©EnDumEn, <https://www.flickr.com/photos/9179673@No4/1231239412/in/album-72157600466924756/>
 εικ. 27 ©kth.se, <https://www.kth.se/blogs/studentbloggen/2017/10/en-heldag-pa-studentpalatset/>
 εικ. 28 ©Kalle Sanner, <https://www.aix.se/projekt/goteborgs-stadsteater-2/>
 εικ. 29 <https://www.visitnorway.com/listings/oslo-city-hall/3126/>
 εικ. 30 ©Tommy Alven, Shutterstock.com
 εικ. 31 © Kjetil Ree, https://en.wikipedia.org/wiki/Ullev%C3%A5l_Hageby
 εικ. 32 © Hugo Sundström/HKM
 εικ. 33 © Helsinki City Museum
 εικ. 34 © Maija Holma, Alvar Aalto Foundation
 εικ. 35 ©Arnout Fonck, <https://www.flickr.com/photos/arnout-fonck/14413947622/>

2.3.3 Nordic functionalism

Η άφιξη του μοντερνισμού στη Σκανδιναβία

εικ. 1 https://www.researchgate.net/publication/306356159_Reconstructing_the_Stockholm_Exhibition_1930_Stockholmsutställningen_1930_rekonstruerad
 εικ. 2 <https://arkitektur-n.no/prosjekter/skansen>
 εικ. 3 <https://arkitektur-n.no/prosjekter/skansen>
 εικ. 4 @funkyspion, instagram.com
 εικ. 5 https://en.wikipedia.org/wiki/Kunstnernes_Hus
 εικ. 6 [https://alchetron.com/Stockholm-Exhibition-\(1930\)](https://alchetron.com/Stockholm-Exhibition-(1930))
 εικ. 7 <http://www.roomofpossibilities.com/index.php/2018/02/11/ingierstrand-bathing-resort-oslo-color-analysis-and-restauration/>
 εικ. 8 <http://www.roomofpossibilities.com/index.php/2018/02/11/ingierstrand-bathing-resort-oslo-color-analysis-and-restauration/>
 εικ. 9 <https://thespaces.com/how-i-live-adventurer-art-collector-erling-kagge/>
 εικ. 10 <https://arkitektur-n.no/utgaver/1985/6>
 εικ. 11 <https://arkitektur-n.no/utgaver/1985/6>
 εικ. 12 <https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NAMF.00249.015>
 εικ. 13 <https://arkitektur-n.no/utgaver/1985/6>
 εικ. 14 ©Anders Beer Wilse, <https://www.skyscrapercity.com/threads/early-modern-architecture.1790788/page-14>
 εικ. 15 <https://news.artnet.com/art-world/le-corbusier-museum-poissy-green-light-792302>
 εικ. 16 <http://www.federicocovre.com/villa-stenersen-architect-arne-korsmo-federico-covre/>
 εικ. 17 <https://www.archiposition.com/items/cfdabd387b>
 εικ. 18 <http://www.beaudouin-architectes.fr/2018/08/arne-korsmo-maison-stenersen/>
 εικ. 19 <https://www.mynewsdesk.com/no/nasjonalmuseet/images/villa-stenersen-586570>

εικ. 20 https://www.reddit.com/r/architecture/comments/3fcb1r/r%C3%A5dhuset_court_house_in_gothenburg_sweden_by/

εικ. 21 <https://desplans.com/erik-gunnar-asplund-2/>

εικ. 22 <https://homesthetics.net/100-architects-houses-series-4-erik-gunnar-asplund-home-stennas-hastnasviken-lison/>

εικ. 23 <https://images.lib.ncsu.edu/luna/servlet/view/all/when/Scandinavian?widgetType=thumbnail&showAll=who&os=900&res=2&cic=NCSULIB%7E1%7E1>

εικ. 24 <https://images.lib.ncsu.edu/luna/servlet/view/all/when/Scandinavian?widgetType=thumbnail&showAll=who&os=900&res=2&cic=NCSULIB%7E1%7E1>

εικ. 25 <http://anavedobomgosto.blogspot.com/2009/11/>

εικ. 26 <https://omrnia.com/inspiration/alvar-aaltos-regionally-specific-modern-architecture/>

εικ. 27 <https://www.bauwelt.de/artikel/Alvar-Aalto-Second-Nature-Vitra-Design-Museum-2207797.html>

εικ. 28 © Fabrice Fouillet, <https://divisare.com/projects/386217-alvar-aalto-fabrice-fouillet-paimio-sanatorium>

εικ. 29 <https://www.finnishdesignshop.com/design-stories/architecture/alvar-aalto-and-the-colors-of-the-paimio-sanatorium>

εικ. 30 <https://divisare.com/projects/386217-alvar-aalto-fabrice-fouillet-paimio-sanatorium>

εικ. 31 https://www.visitfinland.com/article/finnish-modernisms-10-must-sees-2/header_villa_mairea_interior_design_aalto/

εικ. 32 <https://www.wikidata.org/wiki/Q2706241>

εικ. 33 <https://www.phaidon.com/agenda/architecture/articles/2019/october/07/ezra-stoller-s-modern-america-the-finnish-pavilion/>

εικ. 34 <https://leifhansenarkitekter.dk/projekter/systemhuset/>

εικ. 35 <https://leifhansenarkitekter.dk/projekter/systemhuset/>

εικ. 36 <https://leifhansenarkitekter.dk/projekter/systemhuset/>

εικ. 37 <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lasipalatsi.jpg>

εικ. 38 <https://www.vla.dk/en/project/vilhelm-lauritzen-terminal/>

εικ. 39 <https://www.vla.dk/en/project/vilhelm-lauritzen-terminal/>

εικ. 40 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aarhus_Universitet_-_hovedbygning_bagside.jpg

2.3.4 Προς έναν σκανδιναβικό τοπικισμό

εικ. 1 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kansallismuseo_Helsinki.jpg

εικ. 2 <https://www.goodnewsfinland.com/finlandia-hall-awarded-as-world-s-best-event-venue/>

εικ. 3 https://en.wikipedia.org/wiki/Parliament_House,_Helsinki

εικ. 4 <https://www.atlasofplaces.com/architecture/hedmark-museum/>

εικ. 5 <https://www.atlasofplaces.com/architecture/hedmark-museum/>

εικ. 6 <https://www.arch2o.com/dipoli-aalto-university-main-building-ala-architects/>

εικ. 7 ©Tuomas Uusheimo, <https://www10.aecafe.com/blogs/arch-showcase/2020/02/24/renovation-of-the-embassy-of-finland-in-new-delhi-india-by-ala-architects-ltd/>

εικ. 8 ©Tuomas Uusheimo, <https://www10.aecafe.com/blogs/arch-showcase/2020/02/24/renovation-of-the-embassy-of-finland-in-new-delhi-india-by-ala-architects-ltd/>
 εικ. 9 <https://www.atlasofplaces.com/architecture/hedmark-museum/>
 εικ. 10 <https://www.archdaily.com/539870/ad-classics-olympic-archery-range-enric-miralles-and-carne-pinos>
 εικ. 11 https://www.researchgate.net/figure/22-Site-plan-plan-and-sections-of-the-New-Delhi-Embassy_fig9_299604988
 εικ. 12 <https://larryspeck.com/photography/kaleva-church/> εικ. 13 <https://www.skyscrapercity.com/threads/mid-century-modern-architecture.1733581/> εικ. 14 <https://www.subtilitas.site/post/47791014841/sketch-and-floorplans-of-reima-raili-pietil%C3%A4s>
 εικ. 15 <https://finnisharchitecture.fi/tampere-main-library-metso/>
 εικ. 16 <https://finnisharchitecture.fi/tampere-main-library-metso/>
 εικ. 17 https://www.libraries.fi/buildings/metso?language_content_entity=en
 εικ. 18 ©Åke E:son Lindman, <https://archeyes.com/norwegian-pavilion-in-brussels-world-exhibition-sverre-fehn/>
 εικ. 19 ©Josep Maria Torra, <https://www.flickr.com/photos/jmtp/albums/72157612303599555>
 εικ. 20 ©Josep Maria Torra, <https://www.flickr.com/photos/jmtp/albums/72157612303599555>
 εικ. 21 <https://www.archdaily.com/157478/ad-classics-st-marks-church-in-bjorkhagen-sigurd-lewerentz>
 εικ. 22 <https://lewisdenson.wordpress.com/2016/02/20/research-st-peters-church-klippan/>
 εικ. 23 <https://lewisdenson.wordpress.com/2016/02/20/research-st-peters-church-klippan/>
 εικ. 24 ©Josep Maria Torre, <https://www.flickr.com/photos/jmtp/1595920067/in/pool-519714@N23>
 εικ. 25 ©Josep Maria Torre, <https://www.flickr.com/photos/jmtp/1595920067/in/pool-519714@N23>
 εικ. 26 https://www.reddit.com/r/brutalism/comments/geofuh/sigurd_lewerentzs_brutalist_flower_kiosk_from/
 εικ. 27 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anders_Tengbom_Skogshem_2008.jpg
 εικ. 28 <http://hicarquitectura.com/2018/07/peter-celsing-st-thomas-church-1959/>
 εικ. 29 ©Andy Liffner, <https://divisare.com/projects/420181-peter-celsing-andy-liffner-st-thomas-church>
 εικ. 30 https://www.andersbobert.com/?phort_post=soderledskyrrkan
 εικ. 31 <http://dromanelli.blogspot.com/2018/06/peter-celsing-harlanda-church.html>
 εικ. 32 <http://dromanelli.blogspot.com/2018/06/peter-celsing-harlanda-church.html>
 εικ. 33 <https://ytterjarna.se/guide/kulturhuset/?lang=en>
 εικ. 34 <https://borgafjallhotell.se/om-borgafjall>
 εικ. 35 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aarhus_Universitet_-_hovedbygning_bagside.jpg
 εικ. 36 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aarhus_Universitet_-_hovedbygning_bagside.jpg
 εικ. 37 ©seier+seier, <https://www.flickr.com/photos/94852245@N00/5541205450>
 εικ. 38 <http://www.2700-netavisen.dk/artikler/arkiv/flot-haeder-i-ny-bog-til-fsb-bebyggelsen-i-voldparken/>
 εικ. 39 <https://www.alamy.com/stock-photo-hans-chr-hansen-architect-hanssted-skole-school->

copenhagen-1954-1959-54290806.html

εικ. 40 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Islev_Kirke_Roedovre_Denmark_2.jpg

εικ. 41 <https://www.archiposition.com/items/f3ab778182ipsum>

εικ. 42 <https://scandinavianattraction.com/2018/03/28/saedden-church-esbjerg-denmark/>

εικ. 43 <https://scandinavianattraction.com/2018/03/28/saedden-church-esbjerg-denmark/>

εικ. 44 <https://www.visitranders.com/randers/plan-your-trip/st-clemens-church-gdk605060>

εικ. 45 <https://fotogruppen-objektiv.dk/sct-clemens-kirke/>

εικ. 46 <http://www.postcardsfromannie.com/helsinki-weekend-break-finnish-capital/>

εικ. 47 <http://hiddenarchitecture.net/temppeliaukio-church/>

εικ. 48 <https://utzon.dk/portfolio-item/fredensborg-housing/>

εικ. 49 <https://metrhispanic.com/2013/03/19/housing-1-kingo-houses/>

εικ. 50 ©www.utzonphotos.com

εικ. 51 <https://peoplepill.com/people/jorn-utzon/>

εικ. 52 <https://www.behance.net/gallery/63986171/Fredensborg-Houses>

εικ. 53 <https://archello.com/project/hoje-taastrup-highschool>

εικ. 54 <https://www.flickr.com/photos/wink/180979062/sizes/o/in/photostream/>

εικ. 55 <https://henninglarsen.com/en/projects/0000-0399/0160-den-danske-ambassade-i-riyadh>

εικ. 56 <https://images.lib.ncsu.edu/luna/servlet/view/all/who/Utzon,%20Jorn/when/Modernist?res=2&os=150>

εικ. 57 <http://dromanelli.blogspot.com/2018/08/jrn-utzon-bagsvrd-church.html>

εικ. 58 <https://m.blog.naver.com/PostView.nhn?blogId=welovedesign&logNo=50114522850&proxyReferer=https:%2F%2Fwww.google.com%2F>

εικ. 59 <http://www.utzonphotos.com/guide-to-utzon/projects/church-bagsvaerd/>

εικ. 60 ©Valeriia Miller, <https://unsplash.com/photos/SmR10LkEA18>

