

Σπουδή στη σκέψη και στο  
έργο του Jose Ignacio  
Linazasoro

Ερευνητική εργασία

Φοιτήτρια:  
Βαρτζώκα Κατερίνα  
Επιβλέπων καθηγητής:  
Σκουτέλης Νικόλαος

ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ ΚΡΗΤΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ  
ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ

Ακαδ. Έτος: 2022-2023

Ερευνητική Εργασία

Επιβλέπων καθηγητής:  
Σκουτέλης Νικόλαος

Φοιτήτρια:  
Βαρτζώκα Κατερίνα

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ.....	2
Εισαγωγή .....	5
Σκοπός .....	6
Πνευματική βιογραφία .....	7
Ιταλικός Ρασιοναλισμός .....	8
Gruppo 7 .....	8
Νεορασιοναλιστικό – Tendenza .....	8
Rossi.....	9
Grassi .....	10
Gregotti.....	11
Ιστορική αναδρομή την ίδια εποχή στην Ισπανία .....	12
Η επόμενη γενιά .....	16
Η συναισθηματική οικογένεια .....	17
Tessenow .....	18
Lewerentz .....	20
Πικιώνης .....	25
Ο χρόνος σταμάτησε γύρω από την αρχιτεκτονική του Dom Van der Laan.....	28
Η θέση της συγγραφής στο έργο του .....	31
Συγγραφικό αντικείμενο .....	33
Ιστορία.....	34
Αρχιτεκτονική της συνέχειας & μνήμη.....	35
Μνήμη .....	35
Συνέχεια .....	38
Κρίση της συνέχειας .....	39
Κατασκευάζοντας επί του προϋπάρχοντος .....	41
Η ενσωμάτωση του ερειπίου στο σύγχρονο έργο .....	47
Η σχεδιαστική λογική .....	52
Η θέση για τον δημόσιο χώρο .....	56
Η σχέση με την κατασκευή και τα υλικά.....	62
Η συνεργασία με τον Sanchez.....	63
Υλοποιημένα παραδείγματα.....	65

Iglesia de San Lorenzo .....	65
Centro Universitario en las Escuelas Pias & Plaza Agustín Lara .....	72
Συμπεράσματα .....	87
Επαγγελματική Βιογραφία .....	91
Κατάλογος διαγωνισμών και βραβείων .....	92
Διαγωνισμοί .....	92
Βραβεία .....	93
Εκθέσεις .....	93
Βιβλία που εκδόθηκαν από τον José Ignacio Linazasoro .....	94
Μονογραφίες για τον José Ignacio Linazasoro .....	94
Παράρτημα I .....	95
Ιταλικός Ρασιοναλισμός .....	95
Παράρτημα II .....	96
Gruppo 7 .....	96
Παράρτημα III .....	97
Νεορασιοναλιστικό – Tendenza .....	97
Παράρτημα IV .....	99
Βιβλιογραφία .....	100
Άρθρα, συνεντεύξεις και περιοδικά .....	101
Ερευνητικές εργασίες και διατριβές .....	101
Διαδικτυακές πηγές .....	102
Κατάλογος Εικόνων .....	102



*Caminante, son tus huellas el camino y nada mas; caminante, no hay camino, se hace camino al andar.*

*Al andar se hace camino y al volver la vista atrás se ve la senda que nunca se ha de volver a pisar.*

*Caminante, no hay camino sino estelas en el mar... Todo pasa y todo queda, pero lo nuestro es pasar, pasar haciendo caminos, caminos sobre el mar.*

Antonio Machado

*Ταξιδιώτη τα βήματά σου είναι είναι ο δρόμος και τίποτα άλλο. Ταξιδιώτη, δεν υπάρχει μονοπάτι, το μονοπάτι φτιάχνεται με το περπάτημα.*

*Καθώς περπατάς, φτιάχνεις ένα μονοπάτι και όταν κοιτάς πίσω βλέπεις το μονοπάτι που δεν θα ξαναπατήσεις ποτέ. Ταξιδιώτη, δεν υπάρχει μονοπάτι, μόνο το ίχνος που αφήνει ένα πλοίο στη θάλασσα...*

*Όλα περνούν και όλα μένουν, αλλά το θέμα μας είναι να προχωράμε, να προχωράμε φτιάχνοντας μονοπάτια, μονοπάτια πάνω στη θάλασσα.*

Αντόνιο Ματσάδο

## Εισαγωγή

Βρέθηκα μπροστά σ' αυτό το ποίημα κάπου στο τέλος της έρευνας στο πλαίσιο αυτής της εργασίας. Συνειδητοποίησα αμέσως ότι προσομοιάζει εξαιρετικά το ταξίδι στις σπουδές της αρχιτεκτονικής και προμηνύει ότι η συνέχεια θα είναι ανάλογη.

Δεν υπάρχει μεθοδολογία που να παραμένει η ίδια σε κάθε εγχείρημα, ούτε μεθοδολογία που να ταιριάζει σε όλους. Η εκπαιδευτική διαδικασία της αρχιτεκτονικής μοιάζει να αποτελείται από περιηγήσεις. Κυριολεκτικές και μεταφορικές.

Περπατάμε πολύ παρατηρώντας, κοιτώντας ψηλά, κοιτώντας χαμηλά για να καταλάβουμε. Κάπου κλείνουμε και τα μάτια για να νιώσουμε. Περιηγούμαστε νοητά σε κατόψεις και κείμενα άλλων αρχιτεκτόνων για να κατανοήσουμε το μονοπάτι της δικής τους ζωής.

Τα πρώτα χρόνια, ίσως και μέχρι το τέλος, στεκόμαστε μπροστά σε έργα που στην πρώτη επαφή, σχεδόν διαισθητικά νιώθουμε ότι έχουν γίνει όλα σωστά. Αντιλαμβανόμαστε το αρχιτεκτονικό θαύμα όπως ο πιο απλός άνθρωπος που είναι παρών, συνειδητός κι εμπιστεύεται τις αισθήσεις του. Κι έπειτα αρχίζει το εναγώνιο ταξίδι της κατανόησης και της αποκωδικοποίησης των μέσων που οδήγησαν σε αυτό το έργο.

Τέτοια είναι τα έργα του Jose Ignacio Linazasoro.

Στη σημερινή πραγματικότητα η εμπορευματοποίηση, στην οποία φαίνεται να υπόκεινται όλα τα πράγματα σε αυτόν τον παγκοσμιοποιημένο κόσμο, έχει οδηγήσει σε μια ολοένα αυξανόμενη αδιαφορία για την αρχιτεκτονική. Ακόμη

επίκαιρη είναι η άποψη του Vittorio Gregotti, πως το κύμα αυτό που καθοδηγείται από την αγορά οδηγεί συνεχώς σε μια "ομογενοποίηση" της αρχιτεκτονικής κουλτούρας.<sup>1</sup>

Το επιχείρημα των οπαδών αυτής της προσέγγισης προτείνει μάλλον μια φυσική σχέση με τα γούστα των μαζών. Ένα γούστο που κινείται προς την ψευδαίσθηση της ελευθερίας που συνοδεύει την ιδέα της άπειρης ευελιξίας, και κατά συνέπεια προς την απουσία μορφών και οριζόντων.<sup>2</sup> Η αρχιτεκτονική, η οποία σύμφωνα με τον Aldo Rossi, ήταν ένας από τους τρόπους επιβίωσης που είχε αναζητήσει η ανθρωπότητα, ένας τρόπος για να εκφράσει τη θεμελιώδη αναζήτηση της ευτυχίας<sup>3</sup>, έχει μετατραπεί σήμερα σε μια δραστηριότητα εκτός χρόνου και οι αρχιτέκτονες, σύμφωνα με μια έκφραση αγαπητή στον José Ignacio Linazasoro, σε ακατάλληλους χαρακτήρες.<sup>4</sup>

Σκόπιμα παρατίθενται σε αυτό το σημείο τα περίφημα λόγια του Theodor Adorno όταν μίλησε για τον λειτουργισμό στα εγκαίνια του Deutscher Werkbund το 1965: «η αρχιτεκτονική η αντάξια των ανθρώπων, σκέφτεται τους ανθρώπους ως καλύτερους από ό,τι είναι στην πραγματικότητα». Συνέχισε λέγοντας: «Τα πράγματα δεν είναι καθολικά σωστά στην αρχιτεκτονική και καθολικά

<sup>1</sup> Gregotti Vittorio, Inside Architecture, MIT Press, Chicago, 1996,, σελ. XXI

<sup>2</sup> Gregotti Vittorio, ό.π., σελ. 8

<sup>3</sup> Rossi Aldo, Επιστημονική αυτοβιογραφία, μετάφραση Πατέστος Κωνσταντίνος, εκδ. Εστία, Αθήνα, 1995, σελ. 14

<sup>4</sup> Stefano Presi, Jose Ignacio Linazasoro, Progettare e costruire, Casa dell' Architettura, Latina, 2007, σελ. 249

λανθασμένα στους ανθρώπους. Οι άνθρωποι υφίστανται αρκετή αδικία, γιατί η συνείδηση και το ασυνείδητο τους είναι παγιδευμένα σε μια κατάσταση “παιδική”. Δεν έχουν, ας πούμε, ενηλικιωθεί. Αυτή η ανηλικιότητα εμποδίζει την ταύτιση τους με τις δικές τους ανησυχίες. Επειδή η αρχιτεκτονική είναι στην πραγματικότητα και αυτόνομη και προσανατολισμένη στον σκοπό, δεν μπορεί απλώς να αρνηθεί τους ανθρώπους γι’ αυτό που είναι. Και όμως πρέπει να κάνει ακριβώς αυτό για να παραμείνει αυτόνομη.»<sup>5</sup>

Ο Jose Ignacio Linazasoro λοιπόν, με την διαύγεια που αναλογεί σε αυτούς τους προβληματισμούς, εν καιρώ πνευματικής αφάνειας, καταφέρνει να διατηρεί το κριτικό σθένος που απαιτεί κάθε δημιουργική δραστηριότητα. **Στη μακρόχρονη ακαδημαϊκή και επαγγελματική του σταδιοδρομία φιλοδοξεί να βρει τον τρόπο που θα τον οδηγήσει στην υλοποίηση των ουσιαστικών πτυχών της αρχιτεκτονικής, αλλά πάντα με τα μέσα που προσφέρει η σύγχρονη πραγματικότητα.**

Επιλέγει ένα μονοπάτι που ακολουθεί τα χνάρια μιας ομάδας δασκάλων - από τον A.Rossi μέχρι τον Δ.Πικιώνη, τον S.Lewerentz, τον J.Van der Laan - που αποτελούν την πνευματική οικογένεια, στην οποία επέλεξε να είναι μέρος ο αρχιτέκτονας από το San Sebastián.<sup>6</sup>

Το δικό του μονοπάτι θα προσπαθήσω να βαδίσω κι εγώ κάνοντας τον οδηγό μου.

Με μόνο σκοπό την κατανόηση, και με πλήρη συνείδηση ότι το κάθε μονοπάτι είναι μοναδικό. Σύμφωνα με τον ίδιο, η

αρχιτεκτονική δεν διδάσκεται αλλά μαθαίνεται. Μέσα από προσωπικές διαδρομές.

### Σκοπός

της ερευνητικής εργασίας είναι η αποκωδικοποίηση του τρόπου εργασίας του Jose Ignacio Linazasoro. **Η αποκάλυψη και η κατανόηση του πνεύματος του έργου του μέσα από την εύρεση ενός επαναλαμβανόμενου μοτίβου κινήσεων, αξιών και ποιοτήτων σε όλο το εύρος του έργου του. Μια διαδικασία που αναμένεται να αποδώσει εργαλεία και να αμβλύνει το πεδίο της αντίληψης μας.**

Ο σκοπός αυτός θα επιτευχθεί ακολουθώντας τις σπουδές του, μελετώντας το συγγραφικό και αρχιτεκτονικό του έργο, κατά περίπτωση εν παραλλήλω, για να κατανοηθεί έτσι το πως επηρεάζει το ένα το άλλο. Μεγάλη έμφαση θα δοθεί στη μελέτη της πνευματικής οικογένειας στην οποία ανήκει ο JIL. Στο να βρεθούν τα κοινά του σημεία και οι αποκλίσεις, με τις επιρροές και τους μέντορες του, όπως ο ίδιος τους κατονομάζει. Θα επιτευχθεί με αυτόν τον τρόπο η τοποθέτηση του στον παγκόσμιο ιστορικό και γεωγραφικό χάρτη της δικής μας αντίληψης για την αρχιτεκτονική.

<sup>5</sup> Gregotti Vittorio, ό.π., σελ. 10

<sup>6</sup> Stefano Presi (Επιμ.), ό.π., σελ. 249

## Πνευματική βιογραφία



1: Jose Ignacio Linazasoro

Έχοντας φτάσει στην αρχιτεκτονική από διαίσθηση και βιώνοντας την εφηβεία του στο Σαν Σεμπαστιάν, ως γόνος βαθιά θρησκευόμενης οικογένειας, βρίσκει τον εαυτό του να ελκύεται από τις Ρομανικές εκκλησίες της Ναβάρρα. Όπως χαρακτηριστικά συνειδητοποιεί από τότε, τον ενδιέφεραν οι σκοτεινοί μυστηριώδεις χώροι που ορίζονται από την εκφραστικότητα των υλικών.

Έπειτα στις σπουδές της αρχιτεκτονικής ήδη ήξερε ότι έπρεπε να συνδέσει τη σύγχρονη αρχιτεκτονική με την ιστορική που του άρεσε τόσο. Οι καθηγητές που τον επηρέασαν ήταν ο Francisco Iniguez Almech, που ειδικευόταν στις αποκαταστάσεις και ο Curro Inza. Ενώ, λίγο μετά πηγαίνοντας στη Βαρκελώνη γνωρίζει το **Rafael Moneo**, ο οποίος θα τον εισάγει στη μοντέρνα αρχιτεκτονική και στο φαινόμενο **Aldo Rossi**, που θα

αποτελέσει γι' αυτόν θεμελιώδη αποκάλυψη.<sup>7</sup>

Μετά την ολοκλήρωση του πτυχίου του, συμμετάσχει στην Επιτροπή Πολιτισμού που δημιουργήθηκε από το Κολλέγιο Αρχιτεκτόνων Βάσκων - Ναβάρρας. Αυτό χρονικά τοποθετείται μόλις ένα χρόνο πριν την περίφημη Τριενάλε του Μιλάνου το 1973, η οποία πιστοποιούσε τη γέννηση της *Tendenza*. **Αναγνωρίζει λοιπόν στον Rossi και στην Tendenza έναν σύγχρονο τρόπο σύνδεσης με το παρελθόν που σε εκείνη τη φάση τον επηρεάζει πολύ.**

**Εξακολουθεί μάλιστα μέχρι σήμερα να θεωρεί τον εαυτό του οπαδό, αν και κριτικό, των θέσεων του Aldo Rossi, του Giorgio Grassi και των προκατόχων τους, ενώ οι θεωρητικές του θέσεις, σύμφωνα με τον ίδιο, έχουν αλλάξει ελάχιστα όσον αφορά την εξέταση της αρχιτεκτονικής ως επιβεβαίωσης της πόλης και της εξάρτησής της από το παρελθόν.<sup>8</sup>**

Τον ενδιαφέρουν οι αρχιτέκτονες του Μοντέρνου, θεωρεί ίσως ως μεγαλύτερη ανακάλυψη τη γνωριμία με τον **G. Asplund** - και γενικά των Σκανδιναβών - και του **A. Loos**, που αποτελεί γι' αυτόν πνευματικό οδηγό.<sup>9</sup>

Τον ενδιαφέρει επίσης η ισπανική αρχιτεκτονική της εποχής και οι εκφραστές της όπως ο **Jose Antonio Corrales** και ο **Ramon Vazquez Molezun**. Την εποχή εκείνη ασκούν μεγάλη επιρροή τα περιοδικά *Architectura* και *Nueva Forma*, κυρίως στη Μαδρίτη, ενώ η

<sup>7</sup> TC Cuadernos: Linazasoro & Sanchez, *Arquitectura 1994-2020*, General de Ediciones de Arquitectura, Valencia, 2020, σελ. 16

<sup>8</sup> Jose Ignacio Linazasoro, *Textos Críticos DPA*, Ediciones Asimétricas, Madrid, 2017, σελ. 55

<sup>9</sup> Jose Ignacio Linazasoro, *ό.π.*, σελ. 56

Βαρκελώνη εμφανίζεται πιο ελεύθερη από επιρροές και πιο πιστή στο παραδοσιακό χειροποίητο της και δημιουργεί, όπως έλεγε ο R.Moneo χαρακτηριστικά, τη σχολή της.

Το έργο του με τους συνοδοιπόρους του στην **Επιτροπή Πολιτισμού** χαρακτηρίζεται αγωνιστικό. **Αναγνωρίζουν πολλές αρετές στο πνευματικό περιβάλλον της Ιταλίας, συνειδητοποιώντας την ίδια στιγμή ότι δε μπορούν να τις εφαρμόσουν αυτούσιες παρά μόνο να τις μετεγγράψουν ανακαλύπτοντας εκ νέου οι ίδιοι τον τόπο τους.**

Την ίδια περίπου περίοδο δημοσιεύει τα δύο σημαντικά δοκίμια, το “Permanencias and Urban Architecture” (1978) και το “The Classic Project in Architecture” (1981). Κατά τη συγγραφή του “Permanencias” και των έργων που κατασκευάζει εκείνη την περίοδο, συνειδητοποιεί ότι υπάρχουν **δύο πράγματα που τον κάνουν να αποκλίνει σιγά σιγά από την Tendenza, το ένα είναι η ιδέα της υλικότητας και το άλλο η ιδέα της τυπολογικής μη συνέχειας.** Η Tendenza πάντα υπερασπιζόταν τη συνέχεια των τύπων, αλλά αυτός εργαζόμενος σε ιστορικά κέντρα διαπιστώνει ότι στην πραγματικότητα, αυτό που συμβαίνει δεν είναι η μονιμότητα των τύπων αλλά των κατασκευαστικών συστημάτων.

“Για μένα τα κατασκευαστικά συστήματα ήταν το σημαντικό, και αυτό φαίνεται σε κάποια έργα μου όπως το Δημαρχείο Segura, όπου **αλλάζω τύπο αλλά προσπαθώ να συνδεθώ με τα τοπικά παραδοσιακά υλικά και την κατασκευή.** Το ίδιο και σε μεταγενέστερα έργα, όπως το **Escuelas Pías**, όπου

**αλλάζω την πρόσβαση και δουλεύω για άλλη μια φορά με την εκφραστικότητα - και την ιδιομορφία στην επεξεργασία - των υλικών.”**

Για τον JIL η **σύγχρονη μνημειακότητα** πρέπει να είναι **γαλήνια και αστική, πρέπει να λειτουργεί μαζί της κλίμακα και αφαίρεση παρά γλώσσα.** Υπό αυτή την έννοια, του αρέσει πολύ όταν ο Loos λέει ότι ένα κτίριο πρέπει να μοιάζει με το διπλανό του<sup>10</sup>... Μπορεί να ειπωθεί ότι σε όλα του τα έργα υπάρχει **σύνδεση με τον τόπο και με την ιστορία των αρχιτεκτονικών μορφών.** Ο Ignazi Solà Morales μιλά για την **ύπαρξη, σε όλο του το έργο, της μίμησης που δεν ταυτίζεται με την αντιγραφή,** αλλά ούτε απαραίτητα με τον κλασικισμό, ούτε αποκλειστικά με ένα συγκεκριμένο πλαίσιο αλλά περισσότερο με ορισμένες «πνευματικές οικογένειες»<sup>11</sup>.

## Ιταλικός Ρασιοναλισμός

(βλ. Σελ. 86, Παράρτημα I)

### Gruppo 7

(βλ. Σελ. 87, Παράρτημα II)

### Νεορασιοναλιστικό – Tendenza

(βλ. Σελ. 88, Παράρτημα III)

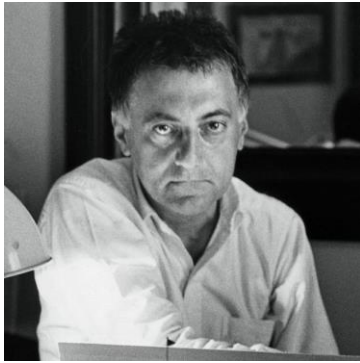
Στη συνέχεια θα αναφερθούν οι πιο **αντιπροσωπευτικές φυσιογνωμίες** του κινήματος της **Tendenza**, που επηρέασαν σημαντικά τον τρόπο σκέψης του JIL, όπως επισημαίνει ο ίδιος στα γραπτά του.

<sup>10</sup> Eduardo Prieto, “Jose Ignacio Linazasoro, una biografía intelectual”, Συνέντευξη του J. I. Linazasoro, Νοέμβριος 2019

<sup>11</sup> Jose Ignacio Linazasoro, Textos Críticos DPA, Ediciones Asimétricas, Madrid, 2017, σελ. 57



## Rossi



2: Aldo Rossi

Ο Aldo Rossi γεννήθηκε στο Μιλάνο (3 Μαΐου 1931), στην ίδια πόλη που σπούδασε (1949-1959), δίδαξε (1965-1971), σχεδίασε και έγραψε αρχιτεκτονική. Εξέδωσε μεταξύ άλλων, τα βιβλία **“Η αρχιτεκτονική της πόλης”** (1966) και **“Επιστημονική αυτοβιογραφία”** (1980).

**Το πρώτο θεωρείται το σημαντικότερο θεωρητικό του έργο** και, γενικότερα, ένα από τα κείμενα που άσκησαν τη μεγαλύτερη επίδραση στην αρχιτεκτονική του 20ού αιώνα: Πρόκειται για ένα βιβλίο με συμβολικό ρόλο, ανάλογο των πραγματειών της κλασικής εποχής. Πρόθεση του είναι η κατανόηση της αρχιτεκτονικής σε σχέση με την πόλη, την πολιτική της διαχείριση, την μνήμη, την νομοθεσία, την χάραξη και την δομή της αστικής ιδιοκτησίας.

**Στο δεύτερο, χρόνια αργότερα, θα επιμείνει ότι οι τόποι είναι πιο δυνατοί από τους ανθρώπους**, το σκηνικό πιο δυνατό από το γεγονός. Αυτή η δυνατότητα μονιμότητας είναι κατά τον A.Rossi το μοναδικό πράγμα που κάνει το τοπίο ή τα υλοποιημένα πράγματα ανώτερα από τους ανθρώπους.

Η ακαδημαϊκή σταδιοδρομία του, γρήγορα εμπλουτίστηκε με τη διδασκαλία στο Πολυτεχνείο της Ζυρίχης και σε πλειάδα πανεπιστημίων των ΗΠΑ. Όμως το Πανεπιστημιακό Ινστιτούτο Αρχιτεκτονικής στη Βενετία (1975-1997) έμελλε να αποτελέσει το διακεκριμένο και πλήρες ιστορικών στιγμών βήμα από το οποίο θα συνέχιζε να διακηρύσσει την ανάγκη επαναθεμελίωσης της αρχιτεκτονικής, μέσω της επεξεργασίας μιας θεωρίας που θα στηρίζεται στις σημαντικότερες, θεμελιώδεις, διαχρονικές και υπερτοπικές αρχές της. **Η αρχιτεκτονική δραστηριότητα του Aldo Rossi ξεκινά** πριν ακόμα αποφοιτήσει, **στη σύνταξη και στο κέντρο μελετών του περιοδικού «Casabella continuità»**, υπό την επίβλεψη, του Ernesto Nathan Rogers. Έδη από τα πρώτα δοκίμια του νεαρού αρχιτέκτονα διαφαίνονται οι συντεταγμένες πάνω στις οποίες θα κινηθεί η πολύπλευρη αναζήτησή του. Έχοντας ως θεμέλιο το έργο των νεοκλασικών αρχιτεκτόνων του 18ου αιώνα και την ποιητική του Adolf Loos.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Πατέστος Κωνσταντίνος, Το κιβώτιο του Μοντέρνου, κείμενα για την αρχιτεκτονική, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 2001, σελ. 296

## Grassi



3: Giorgio Grassi

Ο Giorgio Grassi, γεννηθείς το 1935 στο Μιλάνο, είναι ένας από τους σημαντικότερους σύγχρονους αρχιτέκτονες της Ιταλίας. Αναδείχθηκε ως ο συνεπέστερος συνεχιστής της πνευματικής οικογένειας που θεωρεί την αρχιτεκτονική ως κατεξοχήν τέχνη της κατασκευής. Συνεπής επίσης μεταξύ του θεωρητικού λόγου και των έργων του, αλλά και μεταξύ των ίδιων των έργων που απαρτίζουν τη σχεδιαστική του γραφή. Συνεπής αλλά και εμμονικός ως προς τον τρόπο ανάλυσης και εκπλήρωσης του σχεδιαστικού καθήκοντος. Η διαμόρφωση της ποιητικής του είναι στενά συνδεδεμένη με τη δραστηριοποίησή του στη σύνταξη του περιοδικού Casabella υπό τη διεύθυνση του Ernesto Nathan Rogers.<sup>13</sup>

Συνεργάστηκε στενά με τον Aldo Rossi, τόσο στον επαγγελματικό τομέα όσο και στην πανεπιστημιακή έρευνα και διδασκαλία. Εξέδωσε το βιβλίο τη «Λογική δομή της αρχιτεκτονικής» το 1967, που αποτέλεσε το σημαντικότερο μανιφέστο του μεταπολεμικού ρασιοναλισμού.

Ο ίδιος γράφει γι' αυτό, στο εισαγωγικό σημείωμα της έκδοσης του 1998, πιο ταπεινά και συγκρατημένα, σαν να μην έχει ακόμη συνειδητοποιήσει τον αντίκτυπο του έργου του, πως «Το παρόν βιβλίο δεν είναι το αποτέλεσμα μιας ολοκληρωμένης δουλειάς αλλά κατά κάποιον τρόπο η καταγραφή μιας στιγμής της. Πρόκειται για ένα είδος έκθεσης προόδου και ταυτόχρονα για μια δήλωση προθέσεων.»<sup>14</sup>

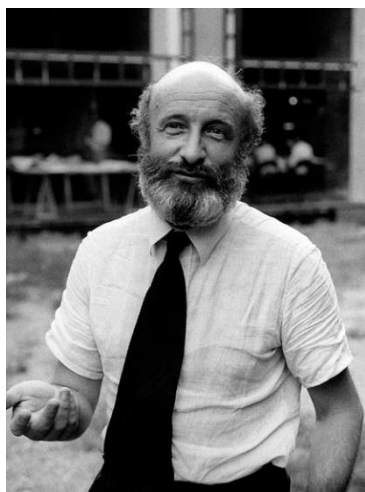
Πιο συγκεκριμένα στο βιβλίο αυτό ο Μιλανέζος αρχιτέκτων, αντιμετωπίζει την αρχιτεκτονική ως δομή, δηλαδή ως διαδικασία που ακολουθεί μια λογική σειρά επιλογών. Συνιστά με αυτό τον τρόπο μια μορφολογική θεωρία της αρχιτεκτονικής, που εκφράζει μια επιλογή σε σχέση με το νόημα των μορφών, των τύπων και την σειρά με την οποία αυτοί εμφανίζονται κάθε φορά, μια επιλογή δηλαδή σε σχέση με τα στοιχεία της αρχιτεκτονικής και των πιθανών λογικών τρόπων οργάνωσης τους.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Πατέστος Κωνσταντίνος, ό.π., σελ. 249

<sup>14</sup> Giorgio Grassi, ό.π., σελ. 13

<sup>15</sup> Giorgio Grassi, ό.π., σελ. 19

## Gregotti



4: Vittorio Gregotti

Ο Vittorio Gregotti (1927-2020) είναι Ιταλός αρχιτέκτονας γεννημένος στη Νοβάρα. Όπως και άλλοι Ιταλοί αρχιτέκτονες της γενιάς του, ο V.Gregotti **ξεκίνησε την πορεία του ως θεωρητικός της αρχιτεκτονικής**, επιτελώντας υπό την ηγεσία του E.Rogers **στην έκδοση του περιοδικού Casabella**, κατά το διάστημα 1949 με 1958. Το 1966 εξέδωσε το βιβλίο "Il territorio dell' architettura" που άσκησε μεγάλη επιρροή. Με τον Aldo Rossi, το Giorgio Grassi και άλλους, συμμετείχε σε έναν επαναπροσδιορισμό της ιστορίας του πρώιμου μοντέρνου κινήματος, προκειμένου να ενσωματώσουν την κληρονομιά του στη μεταπολεμική ευρωπαϊκή πρακτική.

**Ο V.Gregotti θα συνδυάσει την έρευνα για την τυπολογία της πόλης**, όπως εκφράστηκε στο Νεο-ρασιοναλισμό της σχολής της Tendenza, **με την έρευνα για τον εδαφικό τόπο και το genius loci**. Θα

θέσει ως θεμελιακή καταγωγή της αρχιτεκτονικής την ίδρυση ενός τόπου.<sup>16</sup>

Θα φέρει επίσης στο προσκήνιο της αρχιτεκτονικής της εποχής τη «μνήμη» του τόπου, η οποία αποτελούσε αφετηρία της σκέψης του, μαζί με τη γεωλογική και μυθική ιστορία της τοποθεσίας, που ήταν γι' αυτόν εξίσου σημαντική για την επικείμενη ανάπτυξη όσο και η αναγνώριση της τρέχουσας χρήσης γης της. **Προσπαθεί να αναδιαμορφώσει την τρέχουσα έννοια της νεωτερικότητας με μια λογική που περιγράφει και ο Jurgen Habermas**, όταν σημειώνει ότι πριν από τον Διαφωτισμό **το «να είσαι μοντέρνος» ήταν ο τρόπος που επέτρεπε σε νέες εποχές να σχηματιστούν μέσα από μια μεταβαλλόμενη σχέση με τις προηγούμενες παραδόσεις**.<sup>17</sup>

Διαφοροποιείται από τους υπόλοιπους κορυφαίους αρχιτέκτονες της Tendenza, αντιστεκόμενος στις αναγωγικές πτυχές της επανερμηνείας του προηγούμενου ιταλικού ορθολογισμού που υποβόσκει ως ένα λανθάνον στοιχείο ακόμη και στα αρχικά έργα των A.Rossi και G.Grassi. Σε αντίθεση με την προσέγγιση του «βαθμού μηδέν» που υιοθέτησαν αυτοί οι αρχιτέκτονες, μαζί με τις τυπομορφολογικές τους επιπτώσεις, ο V.Gregotti **διατήρησε την πίστη του στη δομική ορθολογιστική παράδοση**, όπως αυτό ήταν εμφανές στη μεταπολεμική Ιταλία στο έργο αρχιτεκτόνων όπως ο Carlo Scarpa, ο Franco Albini, ο

<sup>16</sup> Χατζησάββα Δ., Διατριβή με τίτλο: Η έννοια του τόπου στις αρχιτεκτονικές θεωρίες και πρακτικές: σχέσεις φιλοσοφίας και αρχιτεκτονικής στον 20<sup>ο</sup> αιώνα, Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2009, σελ. 105

<sup>17</sup> Gregotti Vittorio, ό.π., σελ. XXII

Gino Vale, ακόμη και ο ίδιος ο E.Rogers, ειδικά στο έργο του Torre Velasca που ανεγέρθηκε στο Μιλάνο το 1958.<sup>18</sup>

**Η ικανότητα του μυαλού του να δουλεύει διαλογικά, του δίνει τη δυνατότητα να κινείται συνεχώς και εναλλακτικά σε διαφορετικά επίπεδα σκέψης.** Αυτό το χαρακτηριστικό επηρεάζει εξίσου και την πρακτική του, τον τρόπο που κατασκευάζει. Κάποιος θα μπορούσε να πει ότι είναι **μάλλον οικοδόμος παρά αρχιτέκτονας**, και αυτό το ήθος του είναι που έχει διαποτίσει το Casabella όλα τα δεκαπέντε χρόνια της θητείας του. Κράτησε μια γραμμή που υποστηρίχθηκε από οξυδερκείς σχολιασμούς και κριτική από το ένα άρθρο στο άλλο.

## **Ιστορική αναδρομή την ίδια εποχή στην Ισπανία**

Σύμφωνα με τον ψυχολόγο, László Garai, απαραίτητη προϋπόθεση για τη διαμόρφωση μιας ενοποιημένης γενιάς, είναι ένα κοινωνικό στρώμα να έχει επηρεαστεί βαθιά από μια ιστορική πρόκληση σε μια ορισμένη ηλικία. **Για την Ισπανία που δε συμμετείχε στον Α' παγκόσμιο πόλεμο** - την ιστορική φάση που σίγουρα επηρέασε την γενιά αρχιτεκτόνων της πρώτης φάσης του Ρασιοναλισμού στην Ιταλία - **το νήμα θα πιάσουμε από τον Εμφύλιο πόλεμο της, μεταξύ 1936 και 1939 και τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο που ακολούθησε.**

**Η γενιά των αρχιτεκτόνων που μπορούμε να πούμε ότι διαμορφώθηκε μέσα σε αυτή την ιστορική φάση, είναι**

**και αυτή που δραστηριοποιήθηκε κυρίως τη δεκαετία του 1960, κι εν μέσω της εθνικιστικής δικτατορίας του Francisco Franco (1939 - 1975).** Κατά τη διάρκεια της δικτατορίας, η Ισπανία απομονώθηκε τόσο πολιτικά όσο και οικονομικά από την Ευρώπη.

**Η σποραδικά εμφανιζόμενη προοδευτική αρχιτεκτονική δεν υποστηρίχθηκε από την πολιτιστική πολιτική που υιοθέτησε το κράτος, η οποία χαρακτηριζόταν κυρίως από μια προσκόλληση στον πρώιμο μοντερνισμό.** Ένα δείγμα αναγνώρισης του πρώιμου ισπανικού μοντερνισμού ήταν το περίπτερο της Βαρκελώνης του Mies van der Rohe, που χτίστηκε πρώτη φορά το 1929. Έπειτα, **με το ξέσπασμα του Εμφυλίου Πολέμου το 1936, εμποδίστηκε ουσιαστικά η ανάπτυξη του Μοντέρνου Κινήματος**, κι αυτό είχε ως αποτέλεσμα, **κατά τη διάρκεια της δικτατορίας, η μοντέρνα αρχιτεκτονική να γίνει το σύμβολο της αντίστασης** και ως εκ τούτου απέκτησε ένα πρόσθετο πολιτιστικό νόημα, διαφορετικό από τις άλλες περιοχές της Ευρώπης.

**Σαν απάντηση στην ηθική κρίση του μοντερνισμού** - που ταυτίστηκε με την προσέγγιση της κυβέρνησης - **οι αρχιτέκτονες της δεκαετίας του 1960 προσπάθησαν να βρουν τρόπους έκφρασης, βασισμένους στις πολιτιστικές αξίες του κάθε τόπου.**

Σημαντικές προσωπικότητες αυτής της γενιάς των αρχιτεκτόνων που παρέμειναν στην Ισπανία κατά την περίοδο της δικτατορίας και μάλιστα επηρέασαν σημαντικά το μέλλον της Ισπανικής αρχιτεκτονικής - εν μέρει μέσω της εκπαίδευσης - είναι οι **Alejandro de la Sota, Sáenz de Oíza, José Coderch και Oriol Bohigas.**

<sup>18</sup> Gregotti Vittorio, ό.π., σελ. VIII



5: Casa Coderch, Χαρακτηριστικό δείγμα του Καταλανικού Μοντερνισμού



6: Casa Ugalde, του Coderch







7: Casa de la Marina, Κτίριο διαμερισμάτων, Coderch

*Το περιφερειακό πολιτιστικό περιβάλλον επηρέασε τους αρχιτέκτονες που άρχισαν να συνδυάζουν την επίσημη γλώσσα της διεθνούς αρχιτεκτονικής με κάποια τοπικά χρώματα.*

*Χαρακτηριστικό παράδειγμα που αντιπροσωπεύει αυτό το μετασχηματισμό, είναι αυτό της στέγασής του " Casa de la Marina" από τον Jose Antonio Coderch.*

Αυτή η επανερμηνεία του μοντερνισμού συνεχίστηκε και απογειώθηκε μετά τη δικτατορία, με σχετική αντιπροσωπευτική εκδήλωση την ανακατασκευή του Pavilion της Βαρκελώνης το 1986. Η παραδοσιακή νεωτερικότητα, όπως διαμορφώθηκε από τότε, αποτέλεσε σημείο αναφοράς για τα τελευταία 20 χρόνια της σύγχρονης ισπανικής αρχιτεκτονικής.<sup>19</sup>

*Το ενδιαφέρον στράφηκε και στην παραδοσιακή αρχιτεκτονική με παρόμοια αποτελέσματα.*

*Χαρακτηριστικά παραδείγματα, οι κατοικίες του Alejandro de la Sota στο Esquivel και το Fuencarral.*



8: Κατοικία στο Esquivel, Alejandro de la Sota

<sup>19</sup> Kóródy A.N., Vukoszávlyev Z., Research Article: Presentation and Representation – An Outline for a Critical Interpretation of the "New Generation" of Spanish Architecture, Periódica Polytechnica, Budapest, 2011



9: Συγκρότημα κατοικιών στο Fuencarral, Alejandro de la Sota

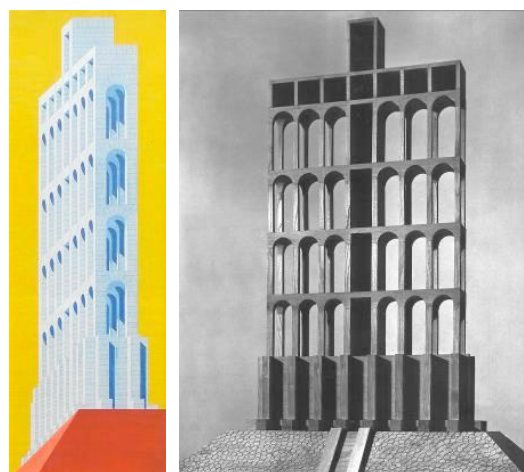
Το έργο του **Rafael Moneo** (1937) αποτελεί άλλο ένα σταθερό σημείο αναφοράς σε αυτόν τον αρχιτεκτονικό προσανατολισμό που έχει ως αφετηρία τις ιδιαίτερες υποδείξεις του κάθε τόπου και δίνει ιδιαίτερο βάρος στην ιστορική παράδοση. Η εξέλιξη του έργου του φανερώνει έναν διαρκή προβληματισμό πάνω σε πολλές σημαντικές φάσεις της ιστορίας της αρχιτεκτονικής, οι οποίες χαρακτηρίζονται από την συμβίωση πολλών και διαφορετικών αρχιτεκτονικών επιλογών η φάσεων.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Montaner Josep Maria, Ιστορία της σύγχρονης αρχιτεκτονικής, κινήματα, ιδέες και Δημιουργοί το Δεύτερο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα, μετάφραση Παλαιολόγου Μαρία, Γιακουμάτος Ανδρέας, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 2004, σελ. 410



11: Elvira Espana School, Tudela, Rafael Moneo

Είναι πολύ σημαντική, και δε θα πρέπει να παραληφθεί στο σημείο αυτό, η προσωπικότητα του **Francisco de Asís Cabrero** (1912 - 2005), θεμελιωδώς ξένης στην ισπανική επίσημη αρχιτεκτονική της μεταπολεμικής περιόδου.



10: Ακουαρέλα και μοντέλο του διαγωνισμού, Francisco Asís Cabrero

Ο F.Cabrero αποτελεί συνδυαστικό κρίκο, για την κατανόηση μας, της κατάστασης της Ισπανίας με αυτή της Ιταλίας την ίδια περίοδο. Μόλις μετά από ένα ταξίδι του στην Ιταλία όπου γνώρισε τον Adalberto Libera (μέλος του «Gruppo 7») και τον Giorgio de Chirico, πραγματοποίησε το πρώτο του έργο, τη συμμετοχή στον διαγωνισμό του Σταυρού της Κοιλιάδας των Πεσόντων.

**Η υλική ισχύς δίνει στην αρχιτεκτονική του Cabrero έναν πραγματικά ισπανικό χαρακτήρα, αν λάβουμε ως δεδομένη την παραδοσιακή αντίθεση μεταξύ της ιταλικής αίσθησης της ομορφιάς, που συνδέεται με μια ιδανική σωστή αισθητική, και της τραγικής και ρεαλιστικής αίσθησης των Ισπανών.**<sup>21</sup>

Είναι αλήθεια ότι στην ισπανική μεταπολεμική περίοδο, κατά τις δεκαετίες του '40 και του '50, πολλοί αρχιτέκτονες στήριξαν μέρος της επανίδρυσης της ισπανικής αρχιτεκτονικής, ξεφεύγοντας από τις κλασικιστικές αρχές που συνδέονταν με τον φασισμό, στη μελέτη αρχιτεκτονικών εκφράσεων όπως η Σκανδιναβική. Διέκριναν ίσως σε αυτήν, αυτόν τον εμπειρικό ρεαλισμό που υπήρχε πάντα και στην Ισπανία. Αυτό που ο Miguel de Unamuno αποκαλούσε «Ισπανικό υλισμό», κατά τον οποίο διακρίνεται μόνο η τελική υλική υπόσταση των πραγμάτων κι όχι οι αφηρημένες ιδέες πίσω από αυτά. Η Σκανδιναβική αρχιτεκτονική έμοιαζε να λειτουργεί ως πρότυπο μόνο για συνθετικά στοιχεία και όχι για ιδέες ή αφαιρέσεις, ενώ

μοιάζει ελκυστική μέσα από τις αντιθέσεις που παρουσιάζει σε σχέση με την Ισπανική και τη Μεσογειακή. Υπάρχουν όμως και ομοιότητες μεταξύ τους. Στην Ισπανία, υπάρχουν υπολείμματα ενός λιτού πολιτισμού, πιο ουσιαστικού, πάντα απογυμνωμένου, σχεδόν βιοποριστικού, που συνδέεται με εκείνο των χωρών που ήταν φτωχές μέχρι πολύ πρόσφατα.<sup>22</sup>

### Η επόμενη γενιά

Ο William J. R. Curtis σε έναν τόμο του El Croquis, χωρίζει τους αρχιτέκτονες που γεννήθηκαν γύρω από τη δεκαετία του 1960, και τους ορίζει ως τη νέα γενιά Ισπανών αρχιτεκτόνων με ενιαία ταυτότητα. Κατά τη γνώμη του, είναι αρκετά μεγάλοι για να θυμούνται την εποχή του καθεστώτος της δικτατορίας, αλλά άρχισαν να ασκούν το επάγγελμα του αρχιτέκτονα σε μια χώρα ανοιχτή προς τα έξω με ενισχυμένη αστική μεσαία τάξη.

Η μεγάλη οικονομική ανάπτυξη μετά το τέλος της δικτατορίας ενίσχυσε την παραγωγή - υλοποίηση της αρχιτεκτονικής, και κατά τη δεκαετία του 1980 δόθηκε επίσης έμφαση στην αρχιτεκτονική θεωρία που αυξανόταν ολοένα μέχρι τη δεκαετία του 1990. Ως αποτέλεσμα, η περιγραφόμενη γενιά μπορεί να οριστεί όχι μόνο μέσω των σχεδίων τους, αλλά και μέσω των γραπτών τους. Η θεωρητική βάση της ισπανικής αρχιτεκτονικής σχετίζεται με το έργο του Καταλανού Ignasi de Solà-Morales (1942-2001), του οποίου το κύριο ερευνητικό πεδίο ήταν η συνολική ανάλυση της ιστορίας της αρχιτεκτονικής του 20<sup>ο</sup> αιώνα.

<sup>21</sup> Jose Ignacio Linazasoro, La memoria del orden, Paradojas del sentido de la arquitectura moderna, Abada Editores, Madrid, 2013, σελ. 112

<sup>22</sup> Jose Ignacio Linazasoro, Textos Críticos DPA, Ediciones Asimétricas, Madrid, 2017, σελ. 35

## Η συναισθηματική οικογένεια

Μέσα στις γενικές τάσεις και στηριζόμενοι σε αυτό που συνήθως αποκαλείται «σχολή» στην ιστορία της τέχνης, υπάρχουν προσωπικότητες που ακολουθούν συγκεκριμένους δρόμους, ερευνώντας πολύ προσωπικές και επαγγελματικές γραμμές.

Δημιουργούνται **γεωγραφικές διασυνδέσεις** μεταξύ αυτών των δημιουργών, για να οικοδομήσουν αυτό που ο Focillon αποκαλεί **«συναισθηματικές οικογένειες»**. Αυτές μιλούν για τα ίδια πράγματα, έχουν πανομοιότυπα ενδιαφέροντα και ερευνούν στα ίδια πεδία, πέρα από το ότι μπορεί να ανήκουν σε μια ιστορική στιγμή ή σε έναν γεωγραφικό τόπο. Αυτό μπορεί να σημαίνει ότι η ανακάλυψη ενός χαρακτήρα από τη σκανδιναβική κουλτούρα, για παράδειγμα, θα μπορούσε να συνδεθεί με μια μορφή που βασίζεται στον κλασικό ελληνικό πολιτισμό.<sup>23</sup>

**Το πιο ενδιαφέρον για την περίπτωση των αρχιτεκτόνων αυτής της κατηγορίας, είναι η ικανότητά τους να ξεκινούν από το μηδέν, να ξανασκέφτονται τα ίδια ερωτήματα χωρίς κοινότοπους, να διερευνούν τις πιθανότητες που έχουν τα πράγματα να γίνουν διαφορετικά.**<sup>24</sup>

Αφού διερευνήσαμε τις καταβολές του JIL, τις σπουδές, τα πρώτα ερεθίσματα, τις θεμελιώδεις βάσεις από τις οποίες ξεκίνησε εν ολίγοις, έρχεται η στιγμή να

αναζητήσουμε μια άλλη “συναισθηματική οικογένεια” με την οποία τον συνδέουν κοινοί τόποι κεκτημένοι στην πορεία της σταδιοδρομίας του. Ως εισαγωγή σε ένα βιβλίο του G.Grassi, ο JIL γράφει ένα άρθρο με τίτλο **«Οι άκαιροι αρχιτέκτονες»**. Ο όρος “άκαιροι” προκύπτει από τη μετάφραση της λέξης inoportunos στα Ισπανικά. Με την έννοια αυτού που προκύπτει, ή πραγματοποιείται, υπό συνθήκες - ή σε χρονική στιγμή - που είναι αντίξοες ή αντιφατικές.

Αυτό το “άκαιρο” ή η “ατυπία” φαίνεται να τον ενδιαφέρει πολύ, την ίδια στιγμή που μπορεί να μελετά πιο γενικά ή καθολικά φαινόμενα όπως ο κλασικισμός. Πιο γλαφυρά, αναφέρει σε μια συνέντευξη του πως πάντα έβλεπε αυτούς τους αρχιτέκτονες που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ότι κινούνται **«κόντρα στο ρεύμα»** ως άκαιρους: **Adolf Loos, Heinrich Tessenow** ή **Gunnar Asplund**. Ενώ ως ομορτυνιστές, χαρακτηρίζει όσους είναι υπέρ του ρεύματος. Το άκαιρο φαίνεται να το θεωρεί αξία, γιατί δυσκολεύει - εμποδίζει την ανέμελη ροή του ρεύματος.<sup>25</sup> Πολύ νωρίς ο JIL δείχνει ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τους Σκανδιναβούς, το οποίο περιγράφει ότι πηγάζει από διπλό κίνητρο. Αφενός τον ενδιαφέρουν ως συνεχιστές ενός συγκεκριμένου κλασικισμού, που δεν είναι ακαδημαϊκός ούτε συνδεδεμένος με αυταρχικά καθεστώτα, και από την άλλη διότι η σκανδιναβική αρχιτεκτονική, όπως σε ένα βαθμό και η ισπανική, εμφανίζεται

<sup>23</sup> Jose Ignacio Linazasoro, Escrito en el tiempo, Pensar la arquitectura, Ediciones Nobuko, Buenos Aires, 2003, σελ. 100

<sup>24</sup> Jose Ignacio Linazasoro, Textos Críticos DPA, Ediciones Asimétricas, Madrid, 2017, σελ. 43

<sup>25</sup> G.Carabjal, Conversación con J.I.Linazasoro, Συνέντευξη του J.I.Linazasoro στο A&P Publicación temática de arquitectura, Αύγουστος 2014, σελ. 44

κάπως ανεπηρέαστη από τα μεγάλα κεντροευρωπαϊκά ρεύματα.

## Tessenow



Ο Heinrich Tessenow (1876 - 1950) ήταν Γερμανός αρχιτέκτονας, καθηγητής και πολεοδόμος που δραστηριοποιήθηκε στην εποχή της

Βαϊμάρης.

Γεννήθηκε στο Rostock, Mecklenburg-Schwerin. Ο πατέρας του ήταν ξυλουργός, κάτι που δοκίμασε κι αυτός ως μαθητευόμενος πριν σπουδάσει αρχιτεκτονική.<sup>26</sup>

Έχει ισχυρό θεωρητικό λόγο και συνέπεια αυτού στο υλοποιημένο έργο του. Ο JIL θα έγραφε πως, αν ο A. Loos αντιπροσώπευε τη δραματική συνείδηση μιας νεωτερικότητας στην οποία η αρχιτεκτονική ήταν εγκατεστημένη αμετάκλητα, ο H. Tessenow έρχεται να αντιμετωπίσει το πρόβλημα αυτό με μια **εμφανή συνέχεια με την αστική παράδοση**, ενώ δεν φαίνεται να ενδιαφέρεται για τη μνημειακότητα ενός «ηρωικού» χαρακτήρα. Ο θεωρητικός λόγος του, εμφανίζεται **κριτικός απέναντι στο διάκοσμο**, χωρίς την έκταση που δίνει ο A. Loos, αλλά στην πράξη είναι άκαμπτος απέναντί του, αφού τον αντιλαμβάνεται ως ένα αποσταθεροποιητικό στοιχείο απέναντι στο σκοπό του να θεσπίσει μια ουσιαστική αρχιτεκτονική, που θα εκφράζει συλλογικότητες και αξίες.

<sup>26</sup> <https://architectuul.com/architect/heinrich-tessenow>

Ωστόσο, γνωρίζοντας καλά την ανθρώπινη φύση, αντιλαμβάνεται ότι ο διάκοσμος αποτελεί επίσης σύμβολο και μέσο οικειοποίησης του έργου. Φράσεις όπως «**η τέχνη είναι πάντα παιδική, αλλά όχι ό,τι παιδικό είναι τέχνη**», ή «**η απλούστερη μορφή δεν είναι πάντα η καλύτερη, αλλά η καλύτερη είναι πάντα η πιο απλή**», δηλώνουν έναν τύπο παράδοξου συλλογισμού, λεπτώς ειρωνικού, πάντα σταθερού στα επιχειρήματά του και ποτέ δογματικού.<sup>27</sup>

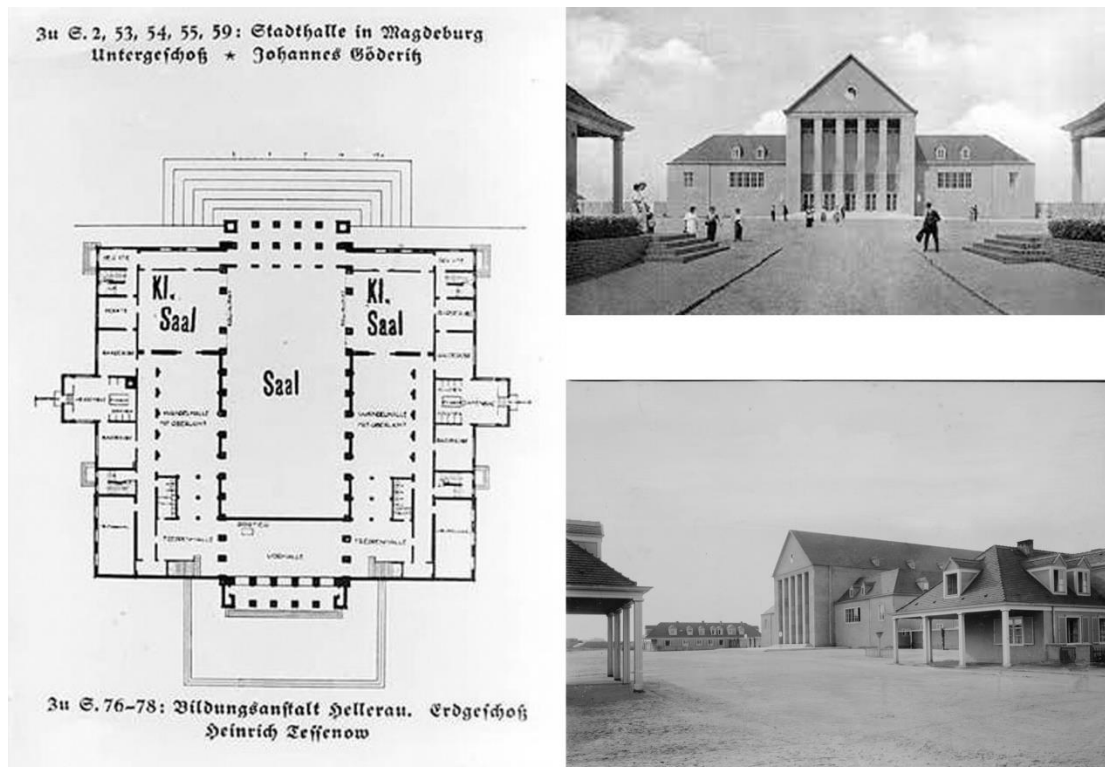
Στο έργο του αναγνωρίζει κανείς έναν βαθμό αυτοσυγκράτησης και εύλογης αισιοδοξίας, όχι μόνο για τον ρόλο της αρχιτεκτονικής στην επίτευξη μιας καλύτερης ζωής, αλλά και στην επιβίωση της πειθαρχίας. **Προτείνει μια αρχιτεκτονική χωρίς φανφάρες, μετρημένη, με κλίση στην ανωνυμία, που θα έπρεπε να αποτελεί ένα είδος βασικού υποστρώματος της σύγχρονης πόλης.** Υπό αυτή την έννοια, η αρχιτεκτονική του φαίνεται εξαιρετικά φιλόδοξη, αφού προσπάθησε να υπερβεί το καθαρά ατομικό για να καθιερώσει το συλλογικό. Ένα ιδιαίτερα επίπονο εγχείρημα, αν σκεφτεί κανείς τις συνθήκες της σύγχρονης κατάστασης. Ένα έργο που τόσο ο A. Loos όσο και ο Le Corbusier διακήρυτταν ασταμάτητα αλλά δεν ήταν σε θέση να ολοκληρώσουν. **Ο H. Tessenow με την φαινομενική του απλότητα φαίνεται να το εκπληρώνει χαμηλώνοντας τον μνημειακό τόνο της αρχιτεκτονικής του, ενσωματώνοντάς τον σε ένα οικιστικό πλαίσιο μέσα στο οποίο, αναδύεται το δημόσιο κτίριο.**<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Jose Ignacio Linazasoro, La memoria del orden, Paradojas del sentido de la arquitectura moderna, Abada Editores, Madrid, 2013, σελ.101

<sup>28</sup> Jose Ignacio Linazasoro, ό.π., σελ.107



13: Κάτοψη και φωτογραφίες του Θεάτρου Hellerau του Heinrich Tessenow, Δρέσδη, 1912



14: Θέατρο Hellerau, Δρέσδη, 2012



## Lewerentz



15: Sigurd Lewerentz

Ένας από τους πιο θαυμαστούς μοντερνιστές αρχιτέκτονες της Σουηδίας, ο Sigurd Lewerentz (1885 – 1975) εκπαιδεύτηκε αρχικά ως μηχανολόγος μηχανικός στο Τεχνολογικό Πανεπιστήμιο Chalmers στο Γκέτεμποργκ και αργότερα ακολούθησε σπουδές αρχιτεκτονικής στη Γερμανία.

Γεννημένος στο Bjärtrå στη βόρεια Σουηδία, επέλεξε μια αρκετά ιδιωτική ζωή, μα η αρχιτεκτονική του προσπάθησε να συνδεθεί με τη ζωή σε κάθε επίπεδο. Σαν προσωπικότητα του αποδίδονται συχνά οι χαρακτηρισμοί του «αινιγματικού», ακόμη και του «σκοτεινού». Δε δημοσίευε για τα κατασκευασμένα έργα του και αρνούνταν επανηλειμμένα να μιλήσει σε διεθνείς εκδηλώσεις σε αντίθεση με άλλους συγχρόνους του. **Δεν δίδαξε, δεν έγραφε και δεν δημιούργησε αντιπαραθέσεις.** Είναι σαν να **περιφρονεί την εξήγηση του προφανούς, απομακρυνόμενος από τη ρητορική.**<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Colin St. John Wilson, Lewerentz, Doce notas para un retrato, κεφάλαιο από το βιβλίο: Otras Vías, Pikionis, Lewerentz y Van

**Το 1915, κέρδισε με τον Gunnar Asplund τον διαγωνισμό για το σχεδιασμό ενός νέου νεκροταφείου στη Νότια συνοικία Gamal Enskede στη Στοκχόλμη, ένα μνημείο παγκόσμιας κληρονομιάς της Unesco από το 1994. Σε αυτό το έργο ο S. Lewerentz ανταποκρίνεται ακόμη στον κλασικισμό που προτείνει ο G. Asplund με έναν ανοιχτά μελαγχολικό τόνο.**<sup>30</sup>

**Το 1930 ήρθε σε επαφή, και συνδέθηκε τελικά, με το κίνημα του φονξιοναλισμού, όταν αυτός και ο G. Asplund διετέλεσαν ως επικεφαλείς αρχιτέκτονες της Έκθεσης της Στοκχόλμης.**<sup>31</sup> Η συμμετοχή στην έκθεση αυτή μαζί με την εγκατάλειψη του στυλιστικού κλασικισμού, ένα φαινόμενο κοινό σε όλους τους Σουηδούς αρχιτέκτονες, θα ωθήσει την αρχιτεκτονική του S. Lewerentz σε μια έκφραση μεγαλύτερης απλότητας και εικαστικής ενότητας.<sup>32</sup> Με τους Erik Lallerstedt και David Hellden, **θα δημιουργήσει το 1933 αυτό που θεωρείται ένα από τα αριστουργήματα της φονξιοναλιστικής αρχιτεκτονικής, το “Malmo Opera and Music Theatre”.**

der Laan, σε επιμέλεια J.I. Linazasoro, εκδ. Nobuko, Buenos Aires, 2010, σελ. 29

<sup>30</sup> Jose Ignacio Linazasoro, Escrito en el tiempo, Pensar la arquitectura, Ediciones Nobuko, Buenos Aires, 2003, σελ. 86

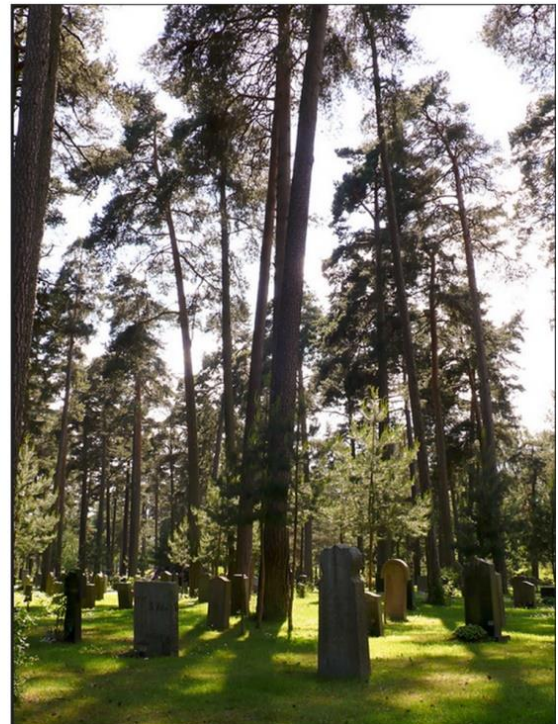
<sup>31</sup>

<https://www.wallpaper.com/architecture/modernist-architect-sigurd-lewerentz-profile-sweden>

<sup>32</sup> Jose Ignacio Linazasoro, La memoria del orden, Paradojas del sentido de la arquitectura moderna, Abada Editores, Madrid, 2013, σελ. 137



16: Νεκροταφείο της συνοικίας Gamal Enskede, Στοκχόλμη  
S. Lewerentz και Gunnar Asplund



17: Malmö Opera and Music Theatre, S.Leweretz, E.Lallerstedt, D.Hellden



Για πολλά χρόνια από αυτά που ακολούθησαν φαίνεται να απομακρύνεται από την αρχιτεκτονική, διευθύνοντας ένα εργοστάσιο παραγωγής αρχιτεκτονικών εξαρτημάτων που σχεδίαζε ο ίδιος. Την τελευταία δεκαετία της ζωής του σχεδίασε **δύο από τα πιο σημαντικά του έργα, τις εκκλησίες, του St. Mark's στο Björkhamnen της Στοκχόλμης (1956) και του St. Peter's στο Klippan (1963)**, που αναβίωσαν την καριέρα του στην αρχιτεκτονική. **Στα τελευταία αυτά του έργα, ο παλιός κλασικιστής της δεκαετίας του '20, θα επιμείνει ακόμη περισσότερο στην προβολή μιας αρχιτεκτονικής που είναι**

**διαχρονική και ταυτόχρονα ηχηρά μοντέρνα, απογυμνωμένη από στυλιστικούς περιορισμούς.** Πιο αυστηρή από κάθε μινιμαλισμό, πιο ακατανόητη από κάθε μπρουταλισμό, αποτελεί μια συνεχή αναζήτηση για το Ιερό.<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Colin St. John Wilson, ό.π., σελ.30





18: Εκκλησίες St.Mark's στο Bjorkhagen (αριστερά) & St.Peter's στο Klippan (δεξιά), S.Lewerentz

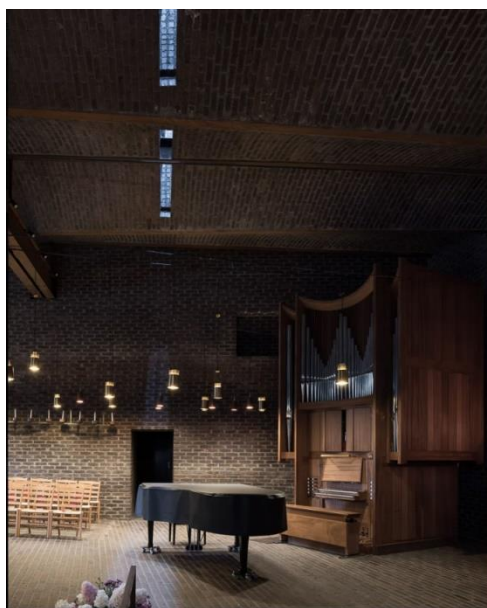
Η διαχρονικότητα της εκκλησίας στο Björkhamnen συνορεύει με μια ενδοϊστορία της αρχιτεκτονικής, κοντά σε μια δεύτερη φύση που παράγεται από την παρουσία του ανθρώπου. Σε αυτή στο Klippan, το κτίριο βυθίζεται στο έδαφος, στηριγμένο σε μια κορυφογραμμή στη μέση ενός λιβαδιού. Μια ερμητική κατασκευή από τόσες απόψεις και γεμάτη αναφορές στο παρελθόν.<sup>34</sup>

Εδώ ο S. Lewerentz προχωρά παραπέρα χρησιμοποιώντας το «μαύρο φως» που περιβάλλει τον χώρο και προσποιείται ότι διεισδύει από τους φεγγίτες. **Μας φέρνει αντιμέτωπους με έναν προβληματισμό για το ιερό κλειδί της αρνητικής θεολογίας, για το πως μπορεί να εκφραστεί το άρρητο της θεότητας μέσω της χρήσης του φωτός.**<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Jose Ignacio Linazasoro, Escrito en el tiempo, Pensar la arquitectura, Ediciones Nobuko, Buenos Aires, 2003, σελ.65

<sup>35</sup> Jose Ignacio Linazasoro, La memoria del orden, Paradojas del sentido de la arquitectura moderna, Abada Editores, Madrid, 2013, σελ.142





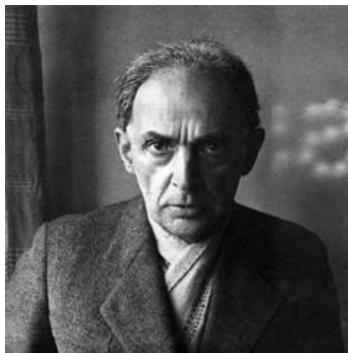
19: St.Peter's, Klippan, S.Lewerentz εσωτερικά

Αυτή η ρητορική φύση της αρχιτεκτονικής που επιλέγει, τον οδηγεί να απορρίπτει πάντα οποιαδήποτε τεχνολογικά άμεση λύση για την πιο εκφραστική. Καταφέρνει να φτάσει σε μια κορύφωση της έκφρασης της σύγχρονης αρχιτεκτονικής, αντιπροσωπεύοντας όλους τους Σκανδιναβούς, με αινιγματικά κτίρια που μπορούν να γίνουν κατανοητά μόνο μέσω πολλαπλών παραδοχών. Μεταξύ των οποίων θα ήταν η **αποδοχή του θραύσματος και ταυτόχρονα η αναζήτηση του συνόλου μέσω της παρουσίας ενός υλικού** όπως το τούβλο, το οποίο αποκτά διαφορετικές τεκτονικές μορφές.

Βρίσκεται με αυτή την έννοια, κοντά με τον H. Tessenow και τον A. Loos, σε μια ριζοσπαστική στάση ενάντια στη συμβατική νεωτερικότητα που θεωρείται εκείνη την εποχή ιερή από την avant-garde, και σε μια επιβεβαίωση της αδιάρρηκτης σχέσης νοήματος και τεχνικής.<sup>36</sup> Όποιος μιλά για την αρχιτεκτονική του Lewerentz μιλά με τον τόνο της ομολογίας, σαν να θέλει να αποκαλύψει ένα μυστικό. Τα κτίρια του S. Lewerentz εγείρουν πολλά αναπάντητα ερωτήματα λόγω των ορίων της γλώσσας. Αλλά, σύμφωνα με τον Wittgenstein, μπορούν να «αποκαλυφθούν».

<sup>36</sup> Jose Ignacio Linazasoro, ό.π., σελ.144

## Πικιώνης



Ο  
Δημήτρης  
Πικιώνης  
(1887-  
1968)  
γεννήθηκε  
στον  
Πειραιά.

20: Δημήτρης Πικιώνης

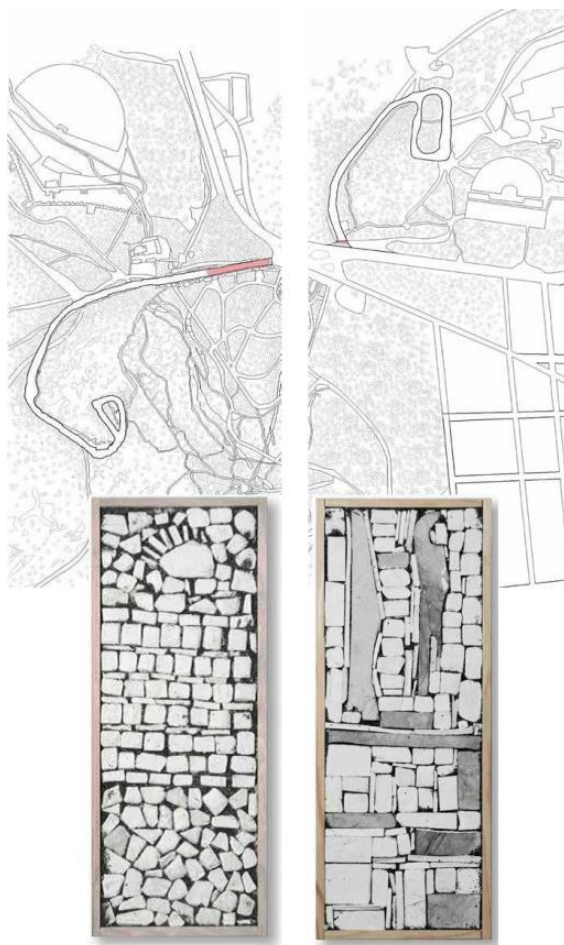
Οι βόλτες στη φύση στην παιδική του ηλικία, ανέδειξαν γρήγορα την κλίση του στη ζωγραφική και τον συνέστησαν σε αρχιτεκτονικές έννοιες όπως η αισθητική, η μοναδικότητα, η προσαρμοστικότητα.

Στην Αθήνα, όπου μετέβη για σπουδές ηλεκτρολόγου μηχανικού, κράτησε αυτή τη συνήθεια κι εξερεύνησε περπατώντας την εξοχή της Αττικής. Οι διαδρομές στην Ακρόπολη και στο λόφο του Φιλοπάππου, τον βοήθησαν να σχηματίσει μια προσωπική εικόνα για το πνεύμα και την ιστορία της πατρίδας του, που οδήγησε αργότερα στην ολοκλήρωση των δύο πιο σημαντικών έργων της καριέρας του που τον έκαναν παγκοσμίως γνωστό.<sup>37</sup>

Οι πολυετείς σπουδές ζωγραφικής και γλυπτικής, σε Γερμανία και Παρίσι, προσέδωσαν στις μετέπειτα σπουδές αρχιτεκτονικής μια καλλιτεχνική οπτική που τον βοήθησε στην αδιάκοπη αναζήτηση της ουσιαστικής σχέσης μεταξύ ανθρώπου και φύσης. Για εκείνον η αρχιτεκτονική φαίνεται να υπήρξε

όχημα προσέγγισης της αυτογνωσίας, της ωρίμανσης, της σχέσης με τον εαυτό. Αποτέλεσε τον κοινό τόπο έκφρασης των προσλαμβανουσών της ζωής του.<sup>38</sup>

Σε όλη την πορεία του φαίνεται να έλκεται από τις παραδόσεις που συνέβαλαν στην καθιέρωση του ελληνικού πολιτισμού και στη διαμόρφωση της μεσογειακής γης, που αποτέλεσε το λίκνο και το υπόβαθρο πανανθρώπινων μύθων».



21: Χάρτης περιπάτου Φιλοπάππου (αριστερά), Ακρόπολης (δεξιά) και λεπτομέρειες δαπέδων του Δ. Πικιώνη

<sup>37</sup> Zhang Yingle, Μεταπτυχιακή Διατριβή με τίτλο: Dimitris Pikionis, Roads of the times, Μαδρίτη, ETSAM MPAA (Universidad Politécnica de Madrid), 2014, σελ.20

<sup>38</sup> Σκουτέλης Ν., Εισαγωγικό σημείωμα από το βιβλίο: Συν-ηγήσεις με τον Δημήτρη Πικιώνη, σε επιμέλεια του Σκουτέλη Ν., εκδ. Πλέθρον, Αθήνα, 2018, σελ. 13

Η ανασύσταση του “εθνικού” ονείρου του Πικιώνη όμως, δεν περιλαμβάνει την ανάδειξη πτυχών του πολιτισμού, αλλά την εκ νέου “ανακάλυψη” των πιο ουσιαστικών στοιχείων που κρύβει η εθνική φυσιογνωμία: τον αέρα, το φως, τα φυτά, το έδαφος. Τα στοιχεία αυτά που έχουν αγνοηθεί, και στην ουσία αποτελούν τη ρίζα του εθνικού χαρακτήρα και της ιστορίας. Γνωρίζει ότι τέτοιες ρίζες μοιράζεται όλη η ανθρωπότητα, αλλά μετατρέπονται σε διαφορετικές μορφές σε διαφορετικά μέρη.<sup>39</sup>



22: Εσωτερική πλατεία της διαδρομής Φιλοπάππου, Πικιώνης

Παράλληλα διαισθάνεται τη σύνδεση με την Ανατολή, κι από όλες τις ανατολικές τέχνες που μελετά, είναι στην Ιαπωνία πια, που βρίσκει τις ελληνικές αρετές: απλότητα, εγκράτεια, λογική και μια πιο σύντομη και διαγραμματική έννοια της αναπαράστασης του κόσμου.

Μέσα από το έργο του λοιπόν, παρουσιάζει μια συμβίωση αρχιτεκτονικής και τοπίου βασισμένη σε έναν προγονικό πολιτισμό που ενώνει τη Μεσόγειο με την Άπω Ανατολή και που ποτέ δεν απαρνήθηκε το τεχνητό ως αναπόδραστη προϋπόθεση της ανθρώπινης παρουσίας. Πιστεύει μάλιστα ότι η «νομιμότητα των αρχιτεκτονικών μορφών», προέρχεται

από την ουσιαστική κουλτούρα του τεχνίτη, ο οποίος συναρμολογεί και τακτοποιεί επαναχρησιμοποιημένα θραύσματα και αντικείμενα.<sup>40</sup>

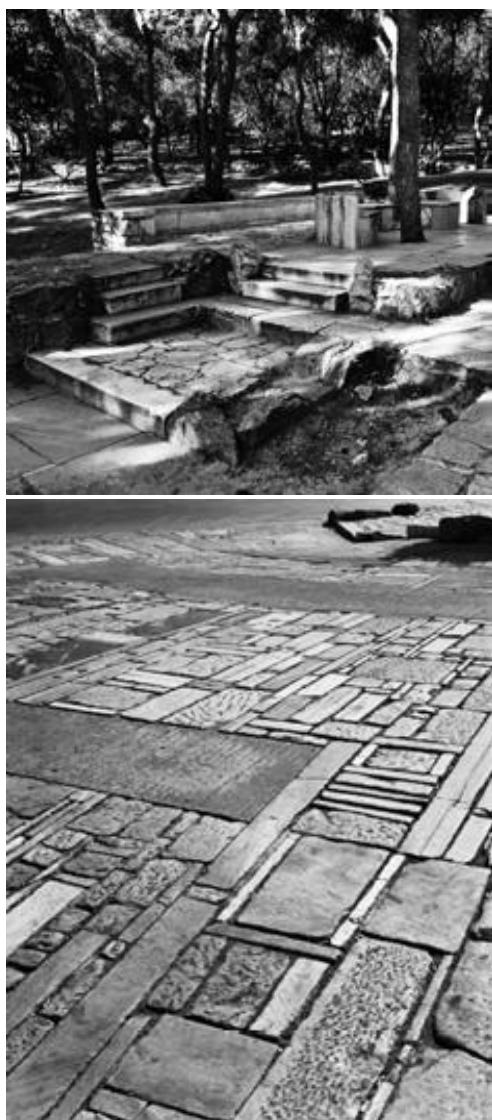
Γνωρίζοντας λοιπόν τη μελέτη του στην Ιαπωνική τέχνη δεν μπορούμε να μην αναγνωρίσουμε τις καταβολές και τη σύνδεση του έργου του με την τέχνη σχεδιασμού του Ιαπωνικού κήπου των μέσων του 11<sup>ου</sup> αιώνα, που ταυτιζόταν με την τέχνη της διάταξης των λίθων, και κατά την οποία ο σχεδιαστής του κήπου, πρέπει να αδειάσει από τις δικές του επιθυμίες και να φροντίσει μόνο τις επιθυμίες της πέτρας, ούτως ώστε οι πέτρες που θέλουν να γκρεμιστούν δεν μπορούν να στηθούν, ούτε οι όρθιες να γκρεμιστούν.

Έτσι το 1935 στη «Συναισθηματική Τοπογραφία» αφηγείται μια σύντομη συνάντηση με μια πέτρα, η οποία του μεταφέρει μέσω της μορφής της την ιδέα του τοπίου, και χρόνια αργότερα, στην παρέμβασή του στον περιβάλλοντα χώρο της Ακρόπολης, σαν παλιός αρχιτέκτονας ιαπωνικού κήπου, ο Δ.Πικιώνης έπαιρνε πέτρα-πέτρα, άδειαζε τον εαυτό του από τις επιθυμίες του και παρακολουθούσε τις επιθυμίες αυτής της πέτρας που μετατράπηκε σε τοπίο.<sup>41</sup>

<sup>40</sup> J.I.Linazasoro, Pikionis, Hablan las piedras, κεφάλαιο από το βιβλίο: Otras Vías, Pikionis, Lewerentz y Van der Laan, σε επιμέλεια J.I.Linazasoro, εκδ. Nobuko, Buenos Aires, 2010, σελ. 11

<sup>41</sup> Darío Álvarez, La piedra, el paisaje y la memoria, κεφάλαιο από το βιβλίο: Otras Vías, Pikionis, Lewerentz y Van der Laan, σε επιμέλεια J.I.Linazasoro, εκδ. Nobuko, Buenos Aires, 2010, σελ. 19

<sup>39</sup> Zhang Yingle, ό.π., σελ 42



23: Διαμόρφωση καθιστικού στη διαδρομή Φιλοπάππου (αριστερά), Λεπτομέρεια δαπέδου διαδρομής Ακρόπολης (δεξιά)

Στην Ελλάδα, θεωρήθηκε σύνθετη και αντιφατική προσωπικότητα. Ακολούθησε μια πορεία που φαινομενικά έμοιαζε να αντιβαίνει τις επιταγές της μοντέρνας αρχιτεκτονικής. Και παρά τη **διεθνή του αναγνώριση**, μετά το έργο στην Ακρόπολη, **ως ο αρχιτέκτονας που καταφέρνει να διατηρεί στη ζωή έναν ιστορικό τόπο αντί να τον μετατρέπει σε μουσείο**<sup>42</sup>, εγχώρια συνέχισε να “κατηγορείται” ως ο βασικός υπεύθυνος για την εμφάνιση μιας νεο-παραδοσιακής σκηνογραφίας στην ελληνική αρχιτεκτονική. Χρειάστηκε να μεσολαβήσουν αρκετές δεκαετίες, για να αρθούν οι επιφυλάξεις εναντίον του και να χαιρετιστεί ως σπουδαίος αρχιτέκτονας.<sup>43</sup>

<sup>42</sup> Ferlenga A., Πικιώνης ο Ανα-συντάκτης, κεφάλαιο το βιβλίο: Συν-ηγήσεις με τον Δημήτρη Πικιώνη, σε επιμέλεια του Σκουτέλη Ν., εκδ. Πλέθρον, Αθήνα, 2018, σελ. 22

<sup>43</sup> Φιλιππίδης Δ.(επιμ.), Δημήτρης Πικιώνης, Οι ομιλίες του '65, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα, 2009, σελ.12



## Dom Van der Laan

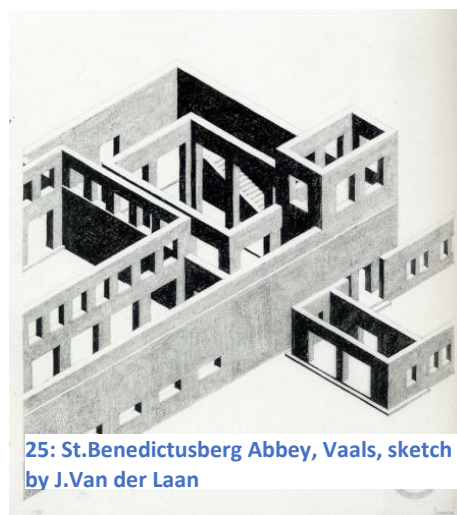


24: Johannes van der Laan

Ο Johannes van der Laan (1904 - 1991) γεννήθηκε στο Leyden της Ολλανδίας. Σπούδασε αρχιτεκτονική, και το 1927 εισήλθε στο τάγμα των Βενεδικτίνων. Μεταξύ 1945 και 1973, μαζί με τον αδερφό του Νίκο, δίδαξε την αρχιτεκτονική του θεωρία, που χαρακτηρίζεται από την αναζήτηση αντικειμενικών κριτηρίων με βάση τις αρχές της κατασκευής και της αναλογίας. Έχτιζε ελάχιστα και σχεδόν πάντα κτίρια που σχετίζονταν με το δικό του Τάγμα, αλλά με ακρίβεια και ένταση που δεν εξαιρείται από κάποια μυστικότητα. Ίσως, το πιο ενδιαφέρον πράγμα για **το έργο του Van der Laan**, είναι ότι **προκαλεί ένα βαθύ συναίσθημα που μπορεί να οριστεί ως η επιθυμία να ξεφύγει από τον «τρελό θόρυβο» των πολιτιστικών συμβάσεων. Θεωρεί πως η αρχιτεκτονική λειτουργεί ως ενδιάμεσος μεταξύ ανθρώπου και σύμπαντος.** Με τη μεταφορά του για την σόλα του παπουτσιού, πιο απαλή από τη γη στην οποία στηρίζεται ο άνθρωπος, πιο σκληρή και πιο ανθεκτική από τα γυμνά πόδια, απεικονίζει με πολύ γραφικό

τρόπο ένα σημαντικό χαρακτηριστικό της αρχιτεκτονικής.<sup>44</sup>

Στο βιβλίο του "De architectonische ruimte" (1977) φαίνεται η εμμονή του για την ανάπτυξη ενός καθολικά έγκυρου συστήματος μέτρησης, με παρόμοιο τρόπο όπως το είχε ήδη προτείνει ο Le Corbusier στο El Modulor. Η πρόταση περιλαμβάνει τόσο αρχιτεκτονικό σχεδιασμό όσο και έπιπλα και λειτουργικό διάκοσμο, στα οποία φαίνεται ξεκάθαρα το ταλέντο του μοναχού-αρχιτέκτονα.<sup>45</sup>



25: St.Benedictusberg Abbey, Vaals, sketch by J.Van der Laan

Στα κτίρια του Van der Laan και στα αντικείμενά του, στα όμορφα σκίτσα του, που συνδυάζουν την αρχιτεκτονική με το τοπίο με τρόπο που μπορεί να περιγραφεί ως ρομαντικός, υπάρχουν αναπόφευκτες αναφορές σε αρχαίες αρχιτεκτονικές. Σε αυτά, μια αρχή φυσικότητας και κουλτούρας επανεμφανίζεται με έναν ορισμένο τρόπο, αν και ίσως λιγότερο άμεσο, καθώς είναι χρωματισμένος με έναν

<sup>44</sup> Jose Ignacio Linazasoro, ό.π., σελ.33

<sup>45</sup> Jose Ignacio Linazasoro, Escrito en el tiempo, Pensar la arquitectura, Ediciones Nobuko, Buenos Aires, 2003, σελ.59

συγκεκριμένο ιδεολογικό και γεωμετρικό ασκητισμό.

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι **επιτυγχάνεται η έκφραση της «θέλησης να είναι» του ίδιου του κτιρίου παρά της «προσωπικής έκφρασης» του δημιουργού του.** Στα έργα του αναγνωρίζεται η «ποίηση» του σύγχρονου έργου που μέσω της αναζήτησης κοινού παρονομαστή για κάθε εγχείρημα στο χρόνο, **το σύγχρονο καταφέρνει να προβάλλει το παρελθόν.**

Σύμφωνα με το JIL, δε χρειάζεται ρητορική για να αναδειχθεί η αρχιτεκτονική αυτού του τύπου. Μόνο ό,τι είναι πραγματικά σημαντικό φαίνεται να ρέει, χωρίς άλλα μέσα ερμηνείας.<sup>46</sup> Σε μια εποχή που κανένας θεσμός δεν μπορεί να εκπροσωπηθεί εύκολα και, στην πραγματικότητα, τα τελευταία έργα της Καθολικής Εκκλησίας φαίνονται να κατευθύνονται προς άλλα πιο θεαματικά μονοπάτια, η αρχιτεκτονική του Van der Laan ανταποκρίνεται, αντίθετα, σε μια κουλτούρα, σε ένα βαθμό ξένη στις αξίες που κάνουν μόδα τα μέσα μαζικής ενημέρωσης. Από αυτή την άποψη, δεν προκαλεί έκπληξη το πόσο “απομακρυσμένη” από το κοινό είναι η δουλειά του.

Όμως, παρόλα αυτά, **οι αισθήσεις που προκαλεί σε κάθε ευαίσθητο άνθρωπο, είναι άμεσες:** η αίσθηση της ισορροπίας, της αναλογίας ή, σε άλλη τάξη πραγμάτων, η εγκυμοσύνη των υφών, το συναίσθημα των αντιθέσεων φωτός και σκιάς... που μας φέρνουν ξεκάθαρα πιο κοντά σε ένα διαχρονικό, ουσιαστικό παρελθόν.

Στην πραγματικότητα, **στα κτίρια του Van der Laan, ο ρεαλισμός και η αφαίρεση αποτελούν τις δύο όψεις του ίδιου νομίσματος:** η γεωμετρική και τυπολογική αυστηρότητα εκφράζεται μέσω συστημάτων άμεσης κατασκευής και μέσω υφών τεράστιου εκφραστικού βάρους από το υλικό, ως έκφραση ευαίσθητων αξιών που ιστορικά μόνο ο χρόνος και η ατέλεια, ως ίχνος του χεριού του ανθρώπου, παρέχουν στα κτίρια.

---

<sup>46</sup> J.I.Linazasoro, Van Der Laan, El tiempo detenido, κεφάλαιο από το βιβλίο: Otras Vías, Pikionis, Lewerentz y Van der Laan, σε επιμέλεια J.I.Linazasoro, εκδ. Nobuko, Buenos Aires, 2010, σελ.86





Ως παιδί, ο J. Van der Laan έπασχε από φυματίωση και πέρασε για μεγάλο χρονικό διάστημα στο κρεβάτι μην μπορώντας να βγει από το δωμάτιό του. Εκεί μπορούσε να κοιτάζει από ένα παράθυρο τα πουλιά και τον ουρανό, με κιάλια, και να ταΐζει ένα φίδι με έντομα. Ο εξιδανικευμένος ουρανός της παιδικής του ηλικίας αντιπροσωπεύει στον ναό του St. Benedict στο Vaals, την ουσία αυτού που έχει χτιστεί.

26: St. Benedictusberg Abbey, Vaals, J. Van der Laan

Ο Van der Laan αναζητούσε στην “ανωμαλία”, στην ατέλεια, αυτή την ανθρώπινη παρουσία που αναγνωρίζουμε μέσα στο χρόνο στα αντικείμενα που ανήκαν σε άλλους. Κατασκευάζει μια αλληλουχία διαχρονικότητας που παραδόξως εισάγει και καθλώνει το χρόνο στο δικό του έργο.

Δε μπορεί να θεωρηθεί μοντέρνος. Μπορεί όμως κανείς να χαρακτηρίσει την αρχιτεκτονική του σαν ένα σημείο συνάντησης θρησκευτικής και μνημειακής αρχιτεκτονικής μεταξύ των μεγάλων αρχιτεκτόνων του 20ου αιώνα.<sup>47</sup>

<sup>47</sup> Jose Ignacio Linazasoro, Textos Críticos DPA, Ediciones Asimétricas, Madrid, 2017, σελ.75



27: Roosenberg Abbey, Belgium, J.Van der Laan

## Η θέση της συγγραφής στο έργο του

Το κεφάλαιο αυτό θα κινηθεί γύρω από τις αντανakλάσεις του ως αρχιτέκτονα με το έργο του να επικεντρώνεται στον σχεδιασμό, τον οποίο κάνει επίσης

θεωρητικό προβληματισμό, αναφερόμενος στο δικό του έργο και έξω από αυτό, πάντα γύρω από τις πιο αξιόλογες αναφορές του. Τα περισσότερα γραπτά αναφέρονται στο ζήτημα της σχέσης της σύγχρονης αρχιτεκτονικής με την ιστορική αρχιτεκτονική και την

**ένταξη** της πρώτης **σε πλαίσια με έντονη προϋπάρχουσα μορφολογία**. Ένα άλλο επαναλαμβανόμενο θέμα είναι αυτό του **δημοσίου χώρου και της διαχρονικότητάς του**. Όλα αυτά μαζί με το αξιοσημείωτο κομμάτι στο οποίο έχει αφιερώσει μεγάλο μέρος της δουλειάς του, αυτό της διδασκαλίας.

Μέσα από τα γραπτά του, ο ίδιος δηλώνει ότι επιδιώκει να βρει μια εξελικτική συνέχεια στο σχεδιαστικό του έργο, παράλληλη με αυτή που είναι εμφανής στον τομέα της θεωρίας. Αυτό που έχει επιτευχθεί σίγουρα, μέσα από όλες αυτές τις διαφορετικές πτυχές της προσωπικότητάς του, είναι ότι το γραπτό, σχεδιασμένο και κατασκευασμένο έργο του, έχει μια **κλίση για συνέχεια**, κάτι που προσπαθεί από την αρχή της καριέρας του. Ο ίδιος το χαρακτηρίζει ως ένα πείσμα, ίσως ως ένα σύμπτωμα μιας αδυναμίας να δει τα πράγματα διαφορετικά.<sup>48</sup>

Στο πρώτο και πρώιμο έργο του, το **“Permanencias y arquitectura urbana. Las ciudades vascas de la época romana a la Ilustración”** το 1978 - το οποίο εμπνεύστηκε από τη μελέτη της Gruppo Architettura για την Padova και τη δημοσίευση “La citta di Padova” σε συνέχεια αυτών που καθιέρωσε ως παιδαγωγικό εργαλείο ο Saverio Muratori - έθεσε ήδη κάποιες από τις βάσεις για τους μεταγενέστερους θεωρητικούς προβληματισμούς του, ακόμη και για τα αρχιτεκτονικά του έργα. Πιο συγκεκριμένα επικεντρώθηκε στις μεσαιωνικές πόλεις της Χώρας των Βάσκων, στην ανάλυση ενός συνόλου κτιρίων και των τυπολογικών

παραλλαγών τους διαχρονικά! Ήταν αυτό που μπορούσε να έχει απευθείας πρόσβαση. Αντί να προσπαθήσει να φτιάξει ένα καθαρά θεωρητικό βιβλίο, προσπάθησε να εφαρμόσει μια θεωρία, την οποία λίγο-πολύ ενστερνιζόταν ή θεωρούσε εργαλειακή, σε μια κοντινή πραγματικότητα. Μπήκε σε έναν κόσμο που είχε οραματιστεί, που μπορούσε να γνωρίσει και να ζωγραφίσει.<sup>49</sup>

Διαφοροποιήθηκε από τη μέθοδο του Muratori καθώς πέρα από την πραγματική κατάσταση των κτιρίων, συμπεριέλαβε και σχέδια που προσπαθούσαν να αναδείξουν μια πιθανή συνεπή τυπολογική εξέλιξη από το παρελθόν τους. Κατάλαβε τότε ότι η τυπολογία δεν παρέμεινε σταθερή αλλά παρέμειναν τα κατασκευαστικά συστήματα.<sup>50</sup>

Έτσι λοιπόν σε αντίθεση με άλλα έργα της εποχής, το **“Permanencias”** επέμενε στην **κατασκευαστική παρά στην τυπολογική συνέχεια**. Για τους λόγους αυτούς, αυτό το δοκίμιο λειτούργησε αργότερα ως **οδηγός για τα έργα του που σχετίζονταν με την υλικότητα και τα ερείπια**, σε αντίθεση με την έννοια της τυπολογίας, η οποία είχε πολύ μικρότερη επιρροή στην καριέρα του. Το δεύτερο θεωρητικό δοκίμιο που δημοσίευσε λίγο μετά και που αποτέλεσε τη διδακτορική του διατριβή, ήταν το **“The Classical Project in Architecture”** το 1980, ένα πιο συστηματικό και κριτικό έργο που επηρέασε σημαντικά τη σχεδιαστική του δραστηριότητα.

<sup>49</sup> Jose Ignacio Linazasoro, ό.π., σελ.37

<sup>50</sup> A.Grijalba Bengoetxea, J.Grijalba Bengoetxea, Conversando con J.I.Linazasoro, συνέντευξη του J.I.Linazasoro, 2020

<sup>48</sup> Jose Ignacio Linazasoro, Textos Críticos DPA, Ediciones Asimétricas, Madrid, 2017, σελ.9



Το **“Escrito en el tiempo, pensar la arquitectura”** δημοσιεύτηκε πρώτη φορά το 2012 και περιλαμβάνει μια **συλλογή κειμένων - ταξιδιωτικών εμπειριών** - που έχουν γραφτεί σε διαφορετικές χρονικές στιγμές, αλλά αντικατοπτρίζουν τη σκέψη του JIL την τρέχουσα περίοδο της έκδοσης. Μια σκέψη πάντα επικεντρωμένη στο έργο. Αυτά τα γραπτά δίνουν μια ιδέα για το ταξίδι του τα τελευταία χρόνια, όταν η αρχιτεκτονική είναι περισσότερο δική του και περπατά με πιο σίγουρο βήμα από άλλες εποχές. Γι' αυτό δεν έχουν φαινομενική θεματική συνοχή, αλλά η αλήθεια είναι ότι συνδέονται στενά με σύγχρονα έργα.

Με τις αναμνήσεις του από περασμένες εποχές, όπως αυτής της εκπαίδευσης του, να αναδύονται σε πρόσφατα έργα, ο JIL καταλήγει πως το έργο τέχνης είναι ένας ίσως διαισθητικός στόχος που ασυνείδητα σηματοδοτεί την τροχιά κάθε καλλιτέχνη, πάνω από πολιτιστικές συνθήκες ή τύχη. **Βλέποντας ο ίδιος αυτά τα κείμενα στο σύνολό τους, αναγνωρίζει ότι πριν φτάσουν σε μια ενότητα χτίζουν τη διαδικασία στην οποία βρίσκεται, η οποία είναι ανοιχτή και ίσως πάντα θα είναι, δίνοντας έτσι έναν τρόπο να σκεφτόμαστε την αρχιτεκτονική.**

Το **“La Memoria del Orden”**, ήρθε το 2013 και σε αυτό **προσπαθεί να δείξει τις εγγενείς αντιφάσεις της νεωτερικότητας** στο έδαφος της **αρχιτεκτονικής**, ενάντια σε έναν λόγο που εκτίθεται στο The Classical Project in Architecture, ίσως υπερβολικά εξιδανικευμένο. Αλλά **αυτά τα θεωρητικά δοκίμια**, έχοντας ενδιαφέρον λόγω του αυτοαναφορικού υποβάθρου τους, **δεν ασχολούνται ειδικά με τα έργα του**, για τα οποία έχει γράψει αλλού.

Στο **“Textos criticos”** που εκδόθηκε το 2017, αυτό αλλάζει και **εξηγεί αναλυτικά κάποιες αρχιτεκτονικές πτυχές με παραδείγματα**. Περιλαμβάνει μια εισαγωγή στο Giorgio Grassi, από το 1980, δύο συνεντεύξεις με τους Efrén Garcia Grinda από το 1996 και με το Didier Laroque το 2012. **Όλα αυτά, σε συνδυασμό, εξηγούν πολύ καλά την εξέλιξη των θεωρητικών θέσεων και των θέσεων του έργου του με την πάροδο του χρόνου**. Περιέχονται επίσης **κείμενα για τους “μαέστρους” του Μοντέρνου κινήματος, το δημόσιο χώρο και το προϋπάρχον**.

Από το 2011 αρχίζει να εκδίδεται το **“Otras vias: Pikionis, Lewerentz y Van der Laan”** στο οποίο συμμετέχει ο ίδιος μαζί με άλλους αρχιτέκτονες και γράφει για τους προαναφερθέντες, οι οποίοι τον έχουν επηρεάσει εμφανώς το έργο του.

### **Συγγραφικό αντικείμενο**

Τα θέματα τα οποία απασχολούν το JIL, σε όλες τις εκφάνσεις του έργου του, είναι στην πραγματικότητα αλληλένδετα. Το ένα αποτελεί προέκταση του άλλου και γι' αυτό πιθανότατα ο τρόπος που θα παρατεθούν να μην είναι ο πιο ενδεδειγμένος. Τα επόμενα υποκεφάλαια τροφοδοτούνται κυρίως από το συγγραφικό έργο του JIL, και είναι ίσως το πιο πολύτιμο κομμάτι, μαζί με τις εικόνες του υλοποιημένο έργο του, που έχει προκύψει από τη μελέτη της πορείας του. Συγκεντρωμένα θα παρατεθούν οι αξίες τις οποίες ευαγγελίζεται και τιμά, σε χωριστά υποκεφάλαια χάριν μιας οργάνωσης του κειμένου, χωρίς να αποτρέπεται η είσοδος μιας έννοιας στο κεφάλαιο της άλλης για την καλύτερη απόδοση των νοημάτων. Αυτή η ενότητα της εργασίας είναι μια συμπυκνωμένη

παράθεση σκέψεων για να αποτελέσει προσωπικό εγχειρίδιο, ή και εισαγωγή σε αυτό το πολύπλοκο ζήτημα, της ένταξης της σύγχρονης αρχιτεκτονικής στην προϋπάρχουσα.

### Ιστορία

Ο JIL συμφωνεί με τα λόγια του Machado όταν λέει το εξής: «Είναι αλήθεια ότι το παρελθόν είναι, ως τέτοιο, αμετάβλητο [...] αλλά αυτή είναι μια στείρα αλήθεια, καθαρής λογικής. Για εμάς, το παρελθόν είναι αυτό που ζει στη μνήμη κάποιου, καθώς δρα στη συνείδηση και, ως εκ τούτου, ενσωματώνεται στο παρόν σε διαρκή λειτουργία του μέλλοντος».

Σύμφωνα με τον Νίτσε, υπάρχουν **τρία είδη ιστορίας**, και πιο συγκεκριμένα ο ίδιος γράφει: «Αν ο άνθρωπος ο οποίος θέλει να δημιουργήσει κάτι μεγάλο, και δε γνωρίζει καθόλου το παρελθόν, το κατακτά διαμέσου της **μνημειακής ιστορίας**: σ' όποιον, αρέσει να μένει σταθερός στο παραδοσιακό και σε ότι από παλιά θυμάται, αυτός καλλιεργεί το παρελθόν ως **αρχαιοδίφης ιστορικός**: και μόνον όποιος αισθάνεται να τον πιέζει στο στήθος μια σύγχρονη ανάγκη και θέλει πάση θυσία να τινάξει από πάνω του το βάρος της, χρειάζεται την **κριτική ιστορία**, δηλαδή αυτήν που κρίνει και καταδικάζει.»<sup>51</sup>

Το παρελθόν επομένως είναι ένα θέμα άπειρης πλαστικότητας, ικανό να λάβει τις πιο διαφορετικές μορφές. Ο JIL ονομάζει αυτό το παρελθόν απόκρυφο, για να το ξεχωρίσει από το άλλο, το ανεπανόρθωτο παρελθόν που ερευνά η

ιστορία και που θα ήταν το αντικειμενικό.<sup>52</sup>

Στο ερώτημα του **πώς μαθαίνουμε από άλλα έργα αρχιτεκτονικής**, πως μπορούν να αναδυθούν τα δικά μας ενδιαφέροντα μέσα από την κριτική τους, και αν είναι δυνατό μέσω της μίμησης να μεταφερθούν όλες οι εμπειρίες και ο κόσμος των αισθήσεων στην αρχιτεκτονική, **ο JIL λοιπόν βρίσκει την απάντηση στην ιστορία**. Την ιστορία όχι σαν μια γραμμική θεώρηση των πραγμάτων, αλλά σαν μια αναφορά στο βαθμό που εμείς είμαστε ιστορία, που είναι ο πολιτισμός μας. Και **ο πολιτισμός κατά κάποιο τρόπο είναι η συλλογική μνήμη**. Αφήνοντας κατά μέρος τη δημαγωγία και τον δογματισμό, **η ιστορία ήταν πάντα παρούσα σε όλους τους μεγάλους αρχιτέκτονες**. Ακόμη και στην περίοδο μεταξύ του Διαφωτισμού και του Μοντέρνου κινήματος, που θα υπήρχε κάποιος που θα μιλούσε για μια ρήξη με την Ιστορία, αυτό αφορούσε πάντα την άμεση Ιστορία και όχι τα “αδιαμφισβήτητα” πρώιμα στάδια της. **Δεν υπάρχει, στην πραγματική Αρχιτεκτονική, διάλειμμα με τη μνήμη, τις αρχές του πνεύματος**.

Απαντά με αυτό τον τρόπο σε όσους τον χαρακτηρίζουν σθεναρό υπερασπιστή της ιστορίας ως ένα βασικό συστατικό στην κατανόηση της πραγματικότητας, ενάντια στους άφθονους “adanistas” που συναντώνται σε διάφορους κλάδους. Η μετάφραση της ισπανικής λέξης “adanistas”, θα ήταν στα ελληνικά “αυτοί που ξεκινούν μια δραστηριότητα σαν να

<sup>51</sup> Friedrich Nietzsche, Ιστορία και Ζωή, μετάφραση Ν.Μ.Σκουτερόπουλος, εκδ. Γνώση, Αθήνα, 1993, σελ.34

<sup>52</sup> Jose Ignacio Linazasoro, ό.π., σελ.42

μην είχε ασχοληθεί κανείς πριν απ' αυτούς».<sup>53</sup>

Ο JIL παραδέχεται ότι **συνήθιζε να εμπιστεύεται**, και με κάποιο τρόπο συνεχίζει, **τη μίμηση**. Διότι υπάρχουν διαφορετικοί βαθμοί μίμησης. Από την άλλη όμως, είναι αλήθεια ότι μόλις επιτευχθεί ένας ορισμένος βαθμός μνήμης, αυτό που μένει είναι αισθήσεις, πιο διάχυτες χωρικές εμπειρίες που σχετίζονται με αρχιτεκτονικές του παρελθόντος. **Η μίμηση πρέπει επίσης να είναι αντι-μίμηση**, δηλαδή, για να προχωρήσουμε είναι απαραίτητο να αναζητήσουμε μια απόσταση, ακόμη και να προσπαθήσουμε να εξερευνήσουμε εκείνες τις διαδρομές που διακόπηκαν και άλλες που δοκιμάστηκαν ή και όχι.<sup>54</sup>

Τέλος, σε ερώτηση για το αν, σε μια πόλη που χτίζει πάντα και συνεχώς επάνω στα υπάρχοντα, **η ιστορία μπορεί τελικά να γίνει «εμπόδιο» στην ανάπτυξη της αρχιτεκτονικής**, όταν δε γίνεται παραχώρηση σε κριτικές ερμηνείες της ιστορικής παρουσίας στην πόλη αυτή, αυτός απαντά ότι: «η γνώση δεν είναι ποτέ αρκετή. **Το πρόβλημα προκύπτει όταν κάτι δεν είναι λειτουργικό, παραμένοντας καθαρή ευρυμάθεια που οδηγεί σε μια αίσθηση δέους, προκαλώντας μερικές φορές μια περίπλοκη αδυναμία εφαρμογής. Στην Ιταλία, υπάρχουν παραδείγματα όπου μορφές όπως οι Libera, Moretti, Gardella, Albini, Scarpa και πολλοί άλλοι αρχιτέκτονες που εργάστηκαν από τη δεκαετία του '30 έως τη δεκαετία του '60, μπόρεσαν να δημιουργήσουν όμορφη**

**μοντέρνα αρχιτεκτονική κατάλληλη για πλαίσιο πλούσιο σε αξίες του παρελθόντος, τόσο στην αρχιτεκτονική όσο και στον πολεοδομικό σχεδιασμό.**»<sup>55</sup>

### Αρχιτεκτονική της συνέχειας & μνήμη

Λόγω της πολυπλοκότητας του γενικού πλαισίου της σύγχρονης αρχιτεκτονικής, κρίνεται σκόπιμο να εμβαθύνουμε στη φύση της σύγχρονης αρχιτεκτονικής, αντί να προτείνουμε εναλλακτικές, αφού συνεχίζουμε να πιστεύουμε ότι αυτό θα δώσει τις αναγκαίες απαντήσεις στα υπάρχοντα πραγματικά προβλήματα.

Για το λόγο αυτό, η αρχιτεκτονική θα πρέπει να συνεχίσει να δεσμεύεται στις βαθύτερες αξίες της δικής της παράδοσης, τις οποίες δεν ταυτίζουμε με κανέναν τρόπο με μια διακήρυξη συντηρητισμού, αλλά μάλλον με μια **συνέχεια μνήμης**, που αναπόφευκτα συνοδεύει την ιστορία και την ανθρώπινη κατάσταση.<sup>56</sup>

### Μνήμη

Σύμφωνα με το Aldo Rossi, η **μνήμη** και η **ιδιαιτερότητα** ως στοιχεία αναγνώρισης του εαυτού και αυτού που του είναι ξένο, είναι η σαφέστερη προϋπόθεση για να εξηγήσουμε την πραγματικότητα. **Δεν υπάρχει κάτι το ειδικό χωρίς μνήμη, ούτε και μνήμη που δεν προέρχεται από κάποια ειδική στιγμή**, και μονάχα αυτή η ένωση επιτρέπει τη γνώση της ατομικότητας και του αντιθέτου της (self και non-self).»

<sup>55</sup> Stefano Presi (Επιμ.), Jose Ignacio Linazasoro, Progettare e costruire, Casa dell' Architettura, Latina, 2007, σελ. 193

<sup>56</sup> Jose Ignacio Linazasoro, La memoria del orden, Paradojas del sentido de la arquitectura moderna, Abada Editores, Madrid, 2013, σελ.13

<sup>53</sup> A.Grijalba Bengoetxea, J.Grijalba Bengoetxea, Conversando con J.I.Linazasoro, συνέντευξη του J.I.Linazasoro, 2020

<sup>54</sup> Jose Ignacio Linazasoro, ό.π., σελ.36



Η **μνήμη και η ιδιαιτερότητα** είναι μάλιστα τόσο **αλληλένδετες έννοιες**, που η πρώτη οικοδομείται επάνω στη δεύτερη, και αυτό που οικοδομείται, προστατευμένο ή μη, μπορεί να αναγνωρίζει τις ξένες δομές.<sup>57</sup>

Σε πιο μακροσκοπική κλίμακα, ο **Halbwachs** προσέφερε μία κοινωνιολογική άποψη για το ζήτημα της μνήμης. Αναλύοντας τις διαδικασίες συλλογικής απομνημόνευσης της οικογένειας, των θρησκευτικών ομάδων και των κοινωνικών τάξεων, **κατέληξε στην ύπαρξη κάποιων πολύ γενικών “κοινωνικών πλαισίων μνήμης”,** όπως είναι **ο χώρος, ο χρόνος και η γλώσσα.** Όλα πολύ σαφώς ορισμένα και σχετιζόμενα με τις διαφορετικές κοινωνικές ομάδες, συνθέτουν το παγκόσμιο σύστημα του παρελθόντος που επιτρέπει την **ατομική και τη συλλογική μνήμη.**

Ο σαφώς ορισμένος **χώρος** εδώ γίνεται η **πόλη, και η “ψυχή της πόλης”** γίνεται η **ιστορία της, το σημάδι** που είναι χαραγμένο **στα τείχη της,** ο διακριτικός και ταυτόχρονα καθοριστικός χαρακτήρας, **η μνήμη της.** Επεκτείνοντας την άποψή του Halbwachs, ο Aldo Rossi, συμπληρώνει ότι η πόλη η ίδια είναι η συλλογική μνήμη των λαών. Και όπως **η μνήμη είναι συνδεδεμένη με τα γεγονότα και τους τόπους, η πόλη είναι το “locus” της συλλογικής μνήμης.**<sup>58</sup> Συνεχίζοντας με την ανατροφοδότηση μεταξύ των δυο, καταλήγουμε πάλι στο

Halbwachs που μας δίνει μια άλλη διάσταση της μνήμης. Αυτής που αν και αναγνωρίζει τη χρονική διάσταση των πολιτισμικών φαινομένων, εντούτοις αντιτίθεται στην ιστορία, γιατί **ενώ η μνήμη αντιπροσωπεύει τη συνέχεια, η ιστορία προσπαθεί να αναδείξει την ασυνέχεια μεταξύ των διαφορετικών σταδίων του ταξιδιού της ανθρωπότητας.**

Ο A.Rossi, επανατοποθετεί το ίδιο ζήτημα **στην κλίμακα των ιστορικών πόλεων** και μας λέει ότι η ιστορία, τους λύνει τα πιο δύσκολα προβλήματα διαχωρίζοντας τις χρονικές εποχές μεταξύ τους. Έτσι **αγνοούν** ή δεν μπορούν να συλλάβουν, τα **γενικά και αμετάβλητα χαρακτηριστικά** που ενυπάρχουν στην δυναμική της πόλης και **τα οποία φέρουν τη μνήμη και συνθέτουν τη συνέχεια.**

**Πρωτεύουσα θέση ανάμεσα σε αυτά τα χαρακτηριστικά** έχουν φυσικά **τα μνημεία.** Η αξία τους είναι ικανή να αποδίδει το κύριο χαρακτηριστικό της πόλης και η μόνη περίπτωση όπου όλη η δομή του αστικού συντελεστή είναι συμπυκνωμένη στη μορφή του. Το **μνημείο** μάλιστα, είναι μια **δομή με διάρκεια,** καθώς κατέχει ήδη μια διαλεκτική θέση στο εσωτερικό, στην ανάπτυξη της πόλης.<sup>59</sup>

<sup>57</sup> Rossi Aldo, Επιστημονική Αυτοβιογραφία, μετάφραση Κ.Πατέστος, εκδ. Εστία, Αθήνα, 1996, σελ.25

<sup>58</sup> Rossi Aldo, Η αρχιτεκτονική της πόλης, μετάφραση Β.Πετρίδου, εκδ. University Studio Press, Αθήνα, 1991, σελ.190

<sup>59</sup> Rossi Aldo, ό.π., σελ.127

28: Giovanni Antonio Canal, ο λεγόμενος Canaletto. Σκίτσο με την Basilica της Vicenza, την πρόταση του Palladio για τη γέφυρα του Rialto στη Βενετία κι ένα τμήμα του Palazzo Chiericati στη Vicenza (1755-59, Parma, Galleria Nazionale)



“Τα τρία μνημεία του Palladio από τα οποία το ένα είναι μία σχεδιαστική πρόταση, συνθέτουν κατ’ αναλογία μία Βενετία, η μορφή της οποίας βασίζεται σε συγκεκριμένα στοιχεία που είναι δεμένα τόσο με την ιστορία της αρχιτεκτονικής, όσο και με την ιστορία της πόλης. Η γεωγραφική μεταφορά των μνημείων γύρω από την σχεδιαστική πρόταση συντάσσει μία πόλη που γνωρίζουμε, παρόλο που αυτή θεμελιώνεται εδώ ως τόπος καθαρών αρχιτεκτονικών αξιών”. (A. Rossi)

Αναλύοντας το τώρα, θα παρατηρήσουμε ότι χαρακτηρίζεται από ένα αρχικό βασικό υπόστρωμα το οποίο αποτελείται από τα χαρακτηριστικά της αίσθησης της αρχιτεκτονικής που το συνιστά μνημείο εξ αρχής. Έπειτα η ενημέρωση του υποστρώματος αυτού με νέα δεδομένα, ως η μνήμη τώρα πια, επιτρέπει να διατηρήσει τα χαρακτηριστικά της πολιτιστικής του ταυτότητας.<sup>60</sup>

<sup>60</sup> Jose Ignacio Linazasoro, La memoria del orden, Paradojas del sentido de la arquitectura moderna, Abada Editores, Madrid, 2013, σελ.25-26

## Συνέχεια

«Σήμερα έχουμε πολλούς λόγους να αναρωτηθούμε αν η αρχιτεκτονική ανήκει σε έναν ήδη προδιαγεγραμμένο κόσμο, ή αν εξακολουθεί να έχει νόημα. Βρισκόμαστε σε μία πραγματικότητα στην οποία δεν είναι εύκολο να εδραιωθεί η συνέχεια μεταξύ αυτού που υπήρξε η αρχιτεκτονική σε όλη της την ιστορία και των σημερινών της εκφάνσεων.»<sup>61</sup>

Σε μια γρήγορη ανασκόπηση της συνέχειας της αρχιτεκτονικής, που θα τροφοδοτηθεί κυρίως από το βιβλίο του JIL, *“La memoria del orden”*, θα αποπειραθώ να ενισχύσω τις βάσεις της συζήτησης γύρω από την κατανόηση του έργου του. Γύρω από την κατανόηση του αρμόζοντα τρόπου αντιμετώπισης της νέας αρχιτεκτονικής σε σχέση με αυτήν από την οποία παίρνει τη σκυτάλη.

Ο JIL σε αυτό το βιβλίο μεταφέρει την ουσία της αρχιτεκτονικής, αυτού που την διακρίνει από τις άλλες τέχνες, της αυτονομίας του κλάδου της. Αναγνωρίζει ότι η αληθινή κληρονομιά εκείνων των χρόνων που διέπονταν από τη συνέχεια, βασιζόνταν στην πραγματικότητα στην πειθαρχία. Έτσι προσεγγίζει το θέμα αυτό με νέα εργαλεία τα οποία, εκτός από πειθαρχικά, είναι συνδεδεμένα και με την αισθητική.

Μετά το Gregotti, που τοποθέτησε την καταγωγή της αρχιτεκτονικής στην τοποθέτηση μιας πέτρας στο έδαφος για να σηματοδέψει έναν τόπο στο άγνωστο σύμπαν, ο JIL εξηγεί πως τη στιγμή που το **καταφύγιο** παύει να είναι καταφύγιο για να γίνει τόπος, τότε που η κατάληψη του εδάφους γίνεται μόνιμη, το τοπίο

εξανθρωπίζεται και η ισορροπία μετατοπίζεται έτσι ώστε η φύση να δεχτεί τον άνθρωπο, εκεί έχουμε μια ιστορία συμβολικού χαρακτήρα που φέρει το νόημα της αρχιτεκτονικής.

Ξεκινώντας την αναδρομή από την Αίγυπτο, στην **πυραμίδα της Σακκάρα**, η αρχιτεκτονική εμφανίζεται ήδη ως αυτοτελής μορφολογική γλώσσα, όχι μόνο όσον αφορά στο κατασκευαστικό της συντακτικό, αλλά και στην ίδια την σύλληψη του τελετουργικού περιβάλλοντος της πυραμίδας, ο οποίος σύμφωνα με τον J. Van der Laan, σε αυτή την περίπτωση συνδέεται με έναν τελετουργικό χαρακτήρα που δεν είναι απαραίτητα αρχιτεκτονικός, αλλά αυτό μπορεί να αναπαρασταθεί μόνο μέσω της αρχιτεκτονικής.

**Αν η τελετουργία είναι ένα στοιχείο μόνιμο που συντηρεί το μύθο, τη θρησκεία, το ίδιο ισχύει και για το μνημείο, την αρχιτεκτονική. Η οποία, την ίδια στιγμή που επικυρώνει το μύθο, καθιστά δυνατές τις τελετουργικές του μορφές.**<sup>62</sup>

**Η αναλογία θα έρθει να εξανθρωπίσει την κατασκευή σε ένα μετέπειτα στάδιο της ιστορίας. Σε ορισμένα αιγυπτιακά έργα του μεσαίου Βασιλείου, γίνεται αντιληπτό πως η αρχιτεκτονική υποδεικνύει την κλίμακα του ανθρώπου η οποία εκφράζεται με περισσότερα στοιχεία πια, από ότι στα προηγούμενα έργα. Πρέπει όμως να περιμένουμε για τον ελληνικό ναό πια, για να μπορούμε να μιλήσουμε για την πραγματική ανάπτυξη της αρχής της αναλογίας.**<sup>63</sup>

<sup>61</sup> Jose Ignacio Linazasoro, ό.π., σελ.14

<sup>62</sup> Rossi Aldo, ό.π., σελ.25

<sup>63</sup> Jose Ignacio Linazasoro, ό.π., σελ.32-33



29: Ναός της Χατσεψούτ στο Καρνάκ

Επεκτείνοντας τη συζήτηση στη **μελέτη της συνέχειας στην δυτική αρχιτεκτονική**, θα αναφερθούμε πιο ειδικά **στον ελληνικό ναό**, ο οποίος αποτελεί ένα υποδειγματικό μοντέλο έκφρασης και κατασκευής που επιτυγχάνει την ισορροπία μεταξύ ανθρώπου και θείου. **Την ελληνική αρχιτεκτονική θα διαδεχθεί η ρωμαϊκή**, η οποία θα ενσωματώσει τους ελληνικούς ρυθμούς.

Την επόμενη σημαντική μετάβαση - κεφάλαιο της συνέχειας της αρχιτεκτονικής θα τη βρούμε στην **παλαιοχριστιανική φάση** και, αργότερα, στη **βυζαντινή**, οι οποίες αντιπροσωπεύουν μία μεγάλη αλλαγή στην αρχιτεκτονική επίλυση ως προς την αξία του εσωτερικού χώρου, που επιλύθηκε με σημαντική απώλεια κατασκευαστικής μάζας. Σε αυτή τη φάση, βρισκόμαστε ενώπιον μιας αυτόνομης αρχιτεκτονικής, η οποία χρησιμοποιεί τοιχοποιίες που στηρίζονται σε κίονες και ψευδή επιστύλια. Πίσω από αυτό το νέο αρχιτεκτονικό σύστημα

κυριαρχεί η αξίωση της δημιουργίας μιας ανάλαφρης και ψευδαισθησιακής αρχιτεκτονικής, μια επιθυμία για αποϋλοποίηση.



30: Εσωτερικό της Βασιλικής San Vitale, Ravenna (επάνω) και της Αγίας Σοφίας, Κων/πολη (κάτω)

Αυτή η νέα έκφραση της αρχιτεκτονικής, επηρεάζει ολόκληρη τη **μεσαιωνική περίοδο**, όπως και τη **γοτθική**, και αποτελεί σημαντική συνεισφορά στη διαμόρφωση μιας συνέχειας. Ο **κλασικισμός** θα προταθεί ξανά στην **Αναγέννηση**, με τον L. B. Alberti να είναι ο πιο υπεύθυνος για την αποκατάστασή του, με τη φιλοδοξία της ανάκτησης της «ρωμαϊκής αρχιτεκτονικής».<sup>64</sup>

### Κρίση της συνέχειας

Η κρίση στην αρχιτεκτονική μετά τον Διαφωτισμό δεν συγκρίνεται με άλλες περιόδους της ιστορίας, όπως επισημαίνει ο Hans Sedlmayr, ούτε έχει καμία ομοιότητα με τη διαδοχή των αυτοκρατοριών που διαμόρφωσαν τη

<sup>64</sup> Jose Ignacio Linazasoro, ό.π., σελ.23-24 & 37-38

συνέχεια στις προηγούμενες φάσεις. Με δεδομένο τον ορισμό της αρχιτεκτονικής από τον Didier Laroque ως την έκφραση του απείρου μέσω του πεπερασμένου, ως μια οπτικοποίηση του άπιαστου, θα καταλάβουμε το βάρος της δήλωσης της Marguerite Yourcenar όταν περιγράφει τη σύγχρονη κατάσταση, λέγοντας ότι απολαμβάνει το δράμα του πεπερασμένου, του μη πεπερασμένου και της καταστροφής. **Η κρίση στην αρχιτεκτονική χρονολογείται από τον αιώνα πριν τον Διαφωτισμό και παρατηρήθηκε κυρίως στη Γαλλία και στην Αγγλία.**

Μέσα από το σχεδιασμό των κήπων στις δύο αυτές χώρες φαίνεται να συνοψίζονται οι δυο αντιδιαμετρικές προσεγγίσεις της αρχιτεκτονικής. Στην **περίπτωση του αγγλικού κήπου** έχουμε την **επιστροφή στη φύση**, την εισαγωγή ερειπίων σε αυτόν, κι έτσι με έναν τρόπο την **τοποθέτηση του χτισμένου σε δεύτερη θέση, την ανάπτυξη μιας οργανικότητας**. Στον αντίποδα, η **γαλλική γεωμετρία** με την προοπτική να έχει φτάσει στη μέγιστη ανάπτυξη και επέκτασή της, **μετατρέπεται τη φύση σε μέρος της αρχιτεκτονικής**.

Σε αυτό το πλαίσιο, τον 17ο αιώνα, εμφανίζεται ο Gian Battista Piranesi, προτείνει αντίθετα ένα σενάριο κατά το οποίο το ερείπιο είναι πρωταγωνιστής συμβολίζοντας τη μοιραία κατάσταση στην οποία φτάνει η αρχιτεκτονική λόγω της δράσης του χρόνου.<sup>65</sup>

Το **19ο αιώνα**, εισάγεται για πρώτη φορά η **έννοια της αποκατάστασης**. Η αποκατάσταση δε συνίσταται μόνο στην

**ανάκτηση συγκεκριμένων κτιρίων**, αλλά επιδιώκεται παράλληλα η **εννοιολογική ανύψωση τους στην κατηγορία του αρχιτεκτονικού πρωτοτύπου**.

Ο Διαφωτισμός λοιπόν **καθιέρωσε ένα “πριν” και ένα “μετά” στην αρχιτεκτονική**. Ακολουθώντας την ιστορία λοιπόν, οδηγούμαστε έπειτα στον **ορθολογισμό**, ο οποίος οδήγησε σε μια **απομυθοποίηση** που έφτασε στα θεμέλια του νοήματος και η οποία θα προκαλέσει μια ανεπανόρθωτη κρίση στη συνέχεια της αρχιτεκτονικής. Αυτό με τη σειρά του οδηγεί στη **δημιουργία πολλών διαφορετικών φάσεων ή μερικών συνεχειών**, προκειμένου να ανταποκριθεί έτσι στη νέα κατάσταση στην οποία η αρχιτεκτονική δεν καθοδηγείται πια, όπως στο παρελθόν, από μία και μόνο αρχή.

Αυτό **βέβαια δε σημαίνει την εγκατάλειψη της μνήμης**. Αντίθετα, αυτή θα συνεχίσει να είναι η μόνη αναφορά στην έννοια της αρχιτεκτονικής που θα αντιστέκεται και θα δημιουργεί έτσι μια ένταση ανάμεσα στην επιθυμία για ολότητα και τον ανεπίτρεπτο περιορισμό που επιβάλλει το νέο status quo.<sup>66</sup>

Συνοπτικά λοιπόν, ο JIL στο βιβλίο του “Textos Criticos”, εξηγεί ότι μέσω του θραύσματος επιτυγχάνεται η ολότητα και ταυτόχρονα εκδηλώνεται μια απουσία. Απαλλαγμένα από το αρχικό σύνολο, τα θραύσματα εξακολουθούν να μιλούν για την αρχική τους προέλευση. **Η αναφορά στη χαμένη συνέχεια μας οδηγεί να σχεδιάσουμε την απουσία της**, κι αυτό μπορεί να γίνει με πολλούς τρόπους. Η επίγνωση της νέας ανθρωπίνης

<sup>65</sup> Jose Ignacio Linazasoro, ό.π., σελ.55

<sup>66</sup> Jose Ignacio Linazasoro, ό.π., σελ.63

κατάστασης μετά τον Διαφωτισμό δε βιώνεται απαραίτητα ως ατυχής.

Ο άνθρωπος έχει χειραφετηθεί και η σχέση του με το ιερό δεν υπόκειται πλέον σε κάποιο θεσμό. Έτσι, μπορούμε ακόμα να νιώθουμε ότι είμαστε κληρονόμοι του παρελθόντος και του πολιτισμού μας, που, επιπλέον, ξεπερνά τα όρια του κόσμου στον οποίο ανήκαμε προηγουμένως. Τα ταξίδια έχουν ανοίξει τον δυτικό κόσμο σε άλλους πολιτισμούς. Η αρχαιολογία ανακάλυψε άγνωστους κόσμους. Ήρθε η ώρα να ξανασκεφτούμε αυτή την κληρονομιά. Γι' αυτό δεν πρέπει να βλέπουμε την αρχιτεκτονική ως επιβίωση του ανεπανόρθωτου παρελθόντος, αλλά ως θετικό καθήκον στη διαμόρφωση του κόσμου.<sup>67</sup>

### **Κατασκευάζοντας επί του προϋπάρχοντος**

Μετά την προηγούμενη ανασκόπηση, κατανοούμε ότι οι πρώτες απόπειρες αποκατάστασης της συνέχειας, ο εναγκαλισμός και η συμπερίληψη του προϋπάρχοντος στην τρέχουσα αρχιτεκτονική, ανήκουν στον Piranesi το 18ο αιώνα που συμπεριλαμβάνει στο έργο του το ερείπιο, και στον Viollet le Duc το 19ο αιώνα που εισάγει την - ιδιόζουσα μεν, σημαντική για τη συνέχεια δε - έννοια της αποκατάστασης.

**Η συζήτηση αυτή αλλάζει κλίμακα, πηγαίνοντας από το μεμονωμένο κτίριο ή μνημείο, στον αστικό ιστό που αλλάζει για να αναδειχθούν αυτά που κρίνονται ως σημαντικά.** Όπως για παράδειγμα η αναμόρφωση του Παρισιού από τον Haussmann, η οποία με τις διανοίξεις

μεγάλων κενών στον προηγούμενο οικιστικό ιστό, ανατίμησε την αξία του Καθεδρικού ναού της Παναγίας των Παρισίων.

Περίπου **έναν αιώνα μετά** γινόμαστε μάρτυρες μιας **σημαντικής συζήτησης**, που ενορχηστρώνεται εν μέρει από τον Ernesto N. Rogers και το περιοδικό Casabella, σχετικά με την **επέμβαση στα Ιταλικά ιστορικά κέντρα που υπέστησαν ζημιές κατά τον πόλεμο**. Ο Rogers ανέπτυξε τη θεωρία του **Presistenze Ambientali** μέσω της οποίας υποστηρίχθηκε μια **αρχιτεκτονική που ανακτούσε στοιχεία της αρχαίας αρχιτεκτονικής και ταυτόχρονα ανταποκρίθηκε ξεκάθαρα στα τεχνολογικά αξιώματα της σύγχρονης αρχιτεκτονικής**. Η περίφημη διαμάχη γύρω από το Torre Velasca, στην οποία ηγήθηκε, κατά τη διάρκεια του συνεδρίου του Otterlo (1959) ήταν πολύ σημαντική, καθώς σηματοδότησε μια αλλαγή στην τάση της αρχιτεκτονικής της εποχής.<sup>68</sup>

<sup>67</sup> Jose Ignacio Linazasoro, Textos Críticos DPA, Ediciones Asimétricas, Madrid, 2017, σελ.49

<sup>68</sup> Jose Ignacio Linazasoro, La memoria del orden, Paradojas del sentido de la arquitectura moderna, Abada Editores, Madrid, 2013, σελ.156-163



31: Torre Velasca 1951-1958



Πολύ σημαντικό είναι το σημείο εισαγωγής της εύλογης **σχέσης** μεταξύ **ιστορίας** και **αρχιτεκτονικής**. Πρωταγωνιστικό ρόλο, στην ενεργοποίηση αυτής της νέας προσέγγισης, έχει ο Saverio Muratori. Κατά τη διάρκεια της καριέρας του, έχει παρέμβει στην ανοικοδόμηση των Ιστορικών Κέντρων της Ιταλίας, όμως η πιο ενδιαφέρουσα συνεισφορά του ήταν οι θεωρητικές του μελέτες, μέσα από τις οποίες **συνέδεσε τον αρχιτεκτονικό τύπο και την εφαρμογή του με την πολεοδομική ανάλυση και κατά συνέπεια τη μορφολογία του αστικού ιστού**. Ο Μουρατόρι σκόπευε να ερμηνεύσει την πόλη, ξεκινώντας από την ιστορική, συλλαμβάνοντας τον τύπο ως φυσικό στοιχείο που συνδέεται με την κατασκευή της, ενώ μέχρι τότε ο τύπος κατανοούνταν εννοιολογικά και όχι φυσικά.

**Στόχος** ήταν η πόλη να ανακτήσει μια **μορφή ολότητας** στην οποία **θα αποκαθιστούσε τη συνέχεια**. Η πολεοδομική ανάλυση έγινε απαραίτητη για την ανάκτηση ενός λειτουργικού αρχιτεκτονικού λόγου και μέσω της τεχνικής της **τυπολογικής έρευνας**, αποπειράθηκε να περιγραφεί η παραγωγική διαδικασία του αστικού ιστού και της σχέσης του με τον τύπο. **Όλη αυτή η διαδικασία βέβαια ελόχευε έναν κίνδυνο** που αξίζει να σημειωθεί. **Δεν είναι απαραίτητο ότι σε οποιοδήποτε στοιχείο το οποίο αποτελεί πια κομμάτι της αρχιτεκτονικής «γλώσσας» της πόλης, θα πρέπει να υποταχθεί όλη η νέα αρχιτεκτονική.**

Τον ίδιο κίνδυνο εντοπίζει και ο Friedrich Nietzsche λέγοντας πως «Τελικά κάποια στιγμή καθετί παλιό και περασμένο, αν δεν έχει ακόμα χαθεί εντελώς από τον

ορίζοντα, λογίζεται αδιακρίτως ως εξίσου σεβάσμιο με κάθε άλλο, ενώ οτιδήποτε δεν πλησιάζει με σεβασμό αυτό το παλαιό, οτιδήποτε δηλαδή είναι νέο και αναπτύσσεται τώρα, απορρίπτεται και αντιμετωπίζεται εχθρικά.»<sup>69</sup>

Ο V. Gregotti τέλος, συμπληρώνει όλους αυτούς τους προβληματισμούς με τη σκέψη ότι η τυφλή λατρεία μιας γνωστής πραγματικότητας ως η μόνη η οποία αξίζει να ανασυσταθεί, οδηγεί σε μια αμυντικότητα που συνορεύει με τον ιστορικό θετικισμό. Ο οποίος θεωρεί οτιδήποτε υπάρχει ως πολύτιμο, απλώς και μόνο επειδή υπάρχει. **Η υφολογική αναδόμηση, θα πρέπει ίσως να χρησιμοποιείται ως παιδαγωγικό εργαλείο και όχι ως έγκυρος τρόπος δημιουργίας έργου.**<sup>70</sup>

Η αντιπαραβολή αυτών των δύο προσεγγίσεων φαίνεται να διατυπώνεται τρόπον τινά ήδη από τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα, μεταξύ των ακαδημαϊκών της γαλλικής ακαδημίας καλών τεχνών και του H.Labrouste. Οι πρώτοι θεωρούν ότι η “συνέχεια” τείνει προς μια προοδευτική τελειότητα η οποία, μόλις επιτευχθεί, παραμένει σταθερή. Ενώ για τον H.Labrouste η τελειότητα δεν υπάρχει. “Τελειότητα” θα ήταν η επίτευξη ενός πρωτοτύπου που, όσο εξελίσσεται σε ένα συγκεκριμένο μέρος, καταλήγει συνεχώς σε νέες λύσεις, ολοένα και καλύτερες. **Τελικό συμπέρασμα της εμπειρίας είναι ότι η ανάλυση δεν πρέπει να συγχέεται με το σχεδιασμό και ο τύπος δεν μπορεί να**

<sup>69</sup> Friedrich Nietzsche, ό.π., σελ.37

<sup>70</sup> Gregotti Vittorio, Inside Architecture, MIT Press, Chicago, 1996, σελ.33

**θεωρηθεί ως ακίνητη και διαχρονική αρχή.**

Αναλύοντας πιο ενδελεχώς το ζήτημα αυτό, και προσεγγίζοντας το συνθετικά και πρακτικά, ο JIL διευκρινίζει πως η αρχιτεκτονική, ως τέχνη, έχει μια δομή που δεν είναι σημασιολογική. Αυτό σημαίνει ότι τα στοιχεία της δεν μπορούν να ληφθούν αυτούσια, όπως έγινε με τις ελληνικές και λατινικές λέξεις από τους ουμανιστές. Αυτοί μπόρεσαν με τις ίδιες λέξεις να εκφράσουν, το νέο πολιτισμό της Αναγέννησης.

**Οι ανακρίβειες και τα λάθη των “αναβιώσεων” της αρχιτεκτονικής έγκεινται στην αντιστροφή της σειράς: στο ότι ξεκινούν από τα στοιχεία ενός κώδικα, πιστεύοντας ότι έτσι θα αποκατασταθεί το σύστημα.** Ενώ η αναλογία μεταξύ αρχιτεκτονικής και γλωσσολογίας διδάσκει ότι τα στοιχεία είναι υποδεέστερα του συστήματος. Το να μιλάς για ένα σύστημα, αντίθετα, σημαίνει να σκέφτεσαι ένα σύνολο σχέσεων, που συνεπάγεται μια θεωρητική κατασκευή, μια σχεδιασμένη και μια που θα κατασκευαστεί.<sup>71</sup>

**Το πραγματικό ενδιαφέρον της παρέμβασης σε προϋπάρχοντα κτίρια, βρίσκεται στη σχέση μεταξύ του χρόνου που διαγράφεται σε μια στιγμή και της αρχιτεκτονικής που μετριέται από μόνη της.** Η συνάντηση αυτή προκύπτει ως αντανάκλαση από τις υλικές ιδιότητες των κτιρίων και από τις αισθήσεις που παράγουν και όχι από κάποια ιστορική ανάγνωση. **Η αίσθηση του νεωτερισμού έγκειται εδώ στην αποκόλληση**

**υφολογικών αξιών και στη μετάγγιση αρχιτεκτονικών αξιών.**

Ο JIL σημειώνει ότι δύο παράγοντες είναι καθοριστικοί για να εξηγήσουν την προέλευση της σύγχρονης συνθήκης: **η απομυθοποίηση των ρυθμών** - και τόσων άλλων πολιτιστικών και ιδεολογικών εκδηλώσεων- που υποστήριξε ο Διαφωτισμός, δίνοντας αφορμή για μια μεγαλύτερη ανάπτυξη της ανθρωπίνης ελευθερίας και **η επίγνωση του χρόνου ως αναπόφευκτο παράγοντα.**

(βλ.90 Παράρτημα IV)

Τα χαρακτηριστικά των αναστηλώσεων αλά Viollet-Le-Duc, τον ορθολογισμό των οποίων δε συμεριζόμαστε πια, ήταν η απομόνωση των μνημειακών κτηρίων με την καταστροφή των διαδοχικών προσφύσεων - που συνιστούσαν τη δική τους ιστορική εξέλιξη - και μια μεγάλη κατασκευαστική αυστηρότητα και συνέπεια ως προς τα δομικά συστήματα των αντίστοιχων εποχών των προτύπων.

**Πολλές σημερινές αναστηλώσεις, δήθεν παραδοσιακές ή ψευδώς κλασικές στερούνται της απαραίτητης αυστηρότητας, και καταλήγουν να μετατρέπονται σε αναχρονιστικές σκηνογραφίες.** Παρόλο που μπορεί να βρίσκουν την αιτιολογία τους σε λόγους όπως καταστροφές λόγω ένοπλων συγκρούσεων ή φυσικές καταστροφές και να γίνονται και με κατασκευαστική ορθότητα και συνέπεια, παρόλα αυτά δε συνεισφέρουν στο σύγχρονο αρχιτεκτονικό πολιτισμό.

Πρέπει λοιπόν να αναγνωριστεί ότι **η ποικιλότητα απόρριψη της αποκατάστασης της συνέχειας έχει εισχωρήσει βαθιά στη σύγχρονη**

<sup>71</sup> Jose Ignacio Linazasoro, Textos Críticos DPA, Ediciones Asimétricas, Madrid, 2017, σελ.18-19 & 41

**κουλτούρα**, η οποία λειτουργεί σε ένα δίπολο, **κινείται μεταξύ απόρριψης και λαχτάρας**. Αλλά αυτό που έχει γίνει επίσης προφανές είναι ότι ο απλός ορθολογισμός, το απλοϊκό πνεύμα της γεωμετρίας, προκαλεί την καταστροφή της αρχιτεκτονικής, της τέχνης, του πολιτισμού γενικότερα. Η κριτική αυτής της μορφής του ορθολογισμού ήταν ήδη παρούσα στα γραπτά του W. Benjamin, πριν από τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο.<sup>72</sup>

Στην εισαγωγή του 1923 στο *Tableaux parisiens* του Baudelaire, ο W. Benjamin μας λέει, πολύ εύστοχα και αλληγορικά, ότι **όταν μεταφράζονται λογοτεχνικά έργα, η επιτυχία του αποτελέσματος εξαρτάται από τη «μεταφρασσιμότητα» του πρωτοτύπου**. Παρόλο που μια μετάφραση μπορεί να αποτυγχάνει να αναπαράγει την ακριβή σημασία του προηγούμενου έργου, εντούτοις προϋποθέτει **μια «ζωή μετά την ζωή» που μεταφέρει την ουσία του πρωτοτύπου σε ένα νέο πλαίσιο**.

Όσον αφορά την αναλογία αυτών των δύο μέσων, ο V. Gregotti συμπληρώνει πως μια ανανεωμένη αίσθηση του σύγχρονου έργου θα έπρεπε να πάρει έναν τέτοιο δρόμο. Όπως και στη μετάφραση, το έργο πρέπει να αναγνωρίζει συνειδητά την υπάρχουσα κατάσταση και τα υπάρχοντα μοτίβα, έτσι ώστε οι ρίζες του να παραμένουν ευανάγνωστες χωρίς τον κίνδυνο συναισθηματισμών ή νοσταλγίας. Από αυτή την άποψη, το αρχιτεκτονικό έργο - κατασκευή συνίσταται πια σε μια

δημιουργική δραστηριότητα που αρπάζει ιδέες και υλικά που φαινομενικά έχουν ξεθωριάσει και στη συνέχεια τα επανασυνθέτει σε μια νέα κατάσταση που επιτρέπει περαιτέρω ωρίμανση.<sup>73</sup>

Παρατείνεται έτσι η διάρκεια τους, η οποία - όπως σημειώνει ο A. Rossi - σύμφωνα με τον ορισμό που της δίνουν οι αστικές επιστήμες, είναι το στοιχείο του παρελθόντος, που εξακολουθεί να αποτελεί τμήμα των τωρινών μας βιωμάτων.<sup>74</sup>

Παρότι ο στόχος είναι πάντα ο ίδιος, η επίτευξη της συνέχειας, επειδή πρόκειται για ένα ζήτημα δύσκολο και πολύπλοκο στην πράξη, εμφανίζονται συχνά αναγνώσεις και προσεγγίσεις επισφαλείς. **Γενικευμένο είναι για παράδειγμα, το φαινόμενο που χαρακτηρίζεται από έναν φόβο και μια εμμονή γύρω από την ασφάλεια, ως πτυχή της διατήρησης. Το κοινωνικό υπόβαθρο που ευνοεί την ανάπτυξη αυτής της εμμονής, έχει εύστοχα οριστεί από τον Magnus Enzenberger ως μια κατάσταση «εξελιγμένης μετριότητας»**. «Αυτή είναι μια πολύ σαφώς ορισμένη μετριότητα», λέει, που εκφράζει «ταξική σύγκρουση όπως ασκείται από τη μεσαία τάξη και την υφιστάμενη κουλτούρα, για να γεμίσει τον ελεύθερο χρόνο» - μια κουλτούρα που μοιάζει με ένα είδος διάβασης πεζών. «Όλα αυτά», συνεχίζει, «είναι σίγουρα επιτυχία: πολλοί εφιάλτες έχουν τελειώσει, όπως και κάποιες θεμελιώδεις προϋποθέσεις για τη δημιουργία έργων τέχνης».<sup>75</sup>

<sup>72</sup> Jose Ignacio Linazasoro, *La memoria del orden, Paradojas del sentido de la arquitectura moderna*, Abada Editores, Madrid, 2013, σελ.173-174

<sup>73</sup> Gregotti Vittorio, *Inside Architecture*, MIT Press, Chicago, 1996, σελ.XXII,XXIII

<sup>74</sup> Rossi Aldo, ό.π., σελ.62

<sup>75</sup> Gregotti Vittorio, ό.π., σελ.33



**Η αρχιτεκτονική - και η τέχνη - αντίθετα, προκύπτουν σε συνθήκες ξεριζωμού μετά την απώλεια της αθωότητας - την πρώτη πτώση -, φέρνει τον άνθρωπο σε μια κατάσταση αβεβαιότητας και τον υποβάλλει σε συναισθήματα δυσαρέσκειας. Σε μια κατάσταση με ακούραστη επιθυμία για προσωπική ολοκλήρωση.**

**Το Μοντέρνο εγχείρημα, σύμφωνα με το Gregotti, άσκησε κριτική στην κοινωνία αντί να αποτελέσει φυσικό μέρος της.** Ήταν δηλαδή σε θέση να αμφισβητεί τόσο τα όρια της δικής του διάταξης όσο και τη σχέση μεταξύ λογικής και προόδου. Έτσι ενθάρρυνε ερωτήματα σχετικά με την ενότητα της ιστορίας, των συστημάτων και των σκοπών που έχουν παρουσιαστεί ως ψευδαισθήσεις της νεωτερικότητας. Τις ψευδαισθήσεις που πηγάζουν κυρίως από μια εσφαλμένη πίστη στην ύπαρξη μιας ενιαίας ιστορικής διαδικασίας που μπορεί να ανακατασκευαστεί ως τέτοια, σε συνδυασμό με την πεποίθηση ότι η δημιουργική διαδικασία μπορεί να περιλαμβάνει κινήσεις προς ή κατά αυτής της ιστορίας ενώ παραμένει συνδεδεμένη με αυτή.

Το σημαντικό είναι ότι παρόλα αυτά, η **αναζωπύρωση της διατήρησης** έχει βοηθηθεί πολύ από το θετικό νόημα που προσέλαβε πρόσφατα αυτή η λέξη ως **προστάτης της αρχιτεκτονικής κληρονομιάς, της φύσης και της ιστορικής μνήμης, σε αντίθεση με έναν εκσυγχρονισμό που γκρεμίζει και ξεχνά.** Αυτό πηγάζει σε μεγάλο βαθμό από ένα διαδεδομένο αίσθημα αντίστασης στην κυριαρχία της επιστημονικής σκέψης, καθήκον της οποίας είναι να ξεπερνά συνεχώς το παρόν: αυτό που έχει γίνει δεν έχει σημασία, αυτό που έχει σημασία

είναι να δούμε τι μπορεί να γίνει. Καθώς, όπως επισημαίνει ο Paolo Rossi, το να γίνεις ξεπερασμένος είναι για την επιστημονική σκέψη όχι απλώς πεπρωμένο αλλά στόχος.<sup>76</sup>

Τελευταίες θα αναφερθούν κάποιες **σημαντικές υποδείξεις του JIL** οι οποίες αναφέρονται στην πραγματικότητα των χρόνων μας. Θεωρεί πως **πρέπει να ληφθούν οπωσδήποτε υπ' όψιν, κατά την εφαρμογή, οι αρχές που προτείνει ο Rossi, της διακριτικότητας του οικιστικού ιστού και της ανάδειξης των μνημείων** αλλά συμπληρώνει κι εφιστά την προσοχή στα προβλήματα της ολοκλήρωσης των έργων μέσω κλίμακας και υλικού, που δεν συνεπάγεται απαραίτητως τη διατήρηση αυτού που υπάρχει στον εν λόγω τόπο, αλλά τη λήψη του υπόψη.

Η ανέγερση και η αποκατάσταση ιστορικών πόλεων είναι ένα πρόβλημα ποιότητας, που προϋποθέτει ευφυΐα, πολιτισμό και ευαισθησία. **Η δημιουργία υπερβολικά γενικών αρχών για την οικοδόμηση σε ιστορικές πόλεις είναι πολύ επικίνδυνη και συνήθως εισάγεται από κανονισμούς που είναι αποτέλεσμα μερικών και τεντωμένων αναλύσεων μιας πραγματικότητας όπως αυτή των ιστορικών αστικών ιστών, η οποία είναι πολύ περίπλοκη για να περιοριστεί σε ένα σύνολο κανόνων.**<sup>77</sup>

<sup>76</sup> Gregotti Vittorio, ό.π., σελ.1,2 & 8

<sup>77</sup> Jose Ignacio Linazasoro, Textos Críticos DPA, Ediciones Asimétricas, Madrid, 2017, σελ.116-118

## Η ενσωμάτωση του ερειπίου στο σύγχρονο έργο

“Όταν επιτρέπεται η παρουσίαση του παρελθόντος με την επιθυμία του παρόντος, αυτό που με τρομάζει περισσότερο είναι το παρελθόν ενός ανθρώπου βυθισμένου σε μια κατάσταση όπου η επιθυμία για το παρόν είναι νεκρή: γι’ αυτόν, παραδόξως, το παρελθόν κατέχει τα χρώματα του μέλλοντος και της ελπίδας.”<sup>78</sup>

Η φράση αυτή του Aldo Rossi παραπέμπει αναπόφευκτα στην περιγραφή του JIL για το **επικρατόν πνεύμα όσον αφορά την προσέγγιση ιστορικών ιχνών, μνημείων και ερειπίων**. Το κριτήριο του να μην ανακατασκευάζονται ή συμπληρώνονται με κανένα τρόπο και του να υπάρχει **διαχωρισμός και απόσταση από οτιδήποτε νέο** για να μη θεωρηθεί επέμβαση, είναι ένα φαινόμενο γενικευμένο.

Παρότι, στις περισσότερες περιπτώσεις υπάρχει αναγκαιότητα προβολής στοιχείων προστασίας ή επικάλυψης των ερειπίων, πάνω στα οποία υπάρχει πολύτιμη εμπειρία από αρχιτεκτονικής άποψης. Λες και ο κόσμος της αρχαιολογίας θα έπρεπε να διαχωριστεί από τον κόσμο της αρχιτεκτονικής, κατανοώντας τον πρώτο ως «επιστημονικό» και τον δεύτερο ως «καλλιτεχνικό» με την υποτιμητική έννοια του όρου και, επομένως, αυθαίρετο και υποκείμενο στη μόδα. Με αυτόν τον τρόπο, ο κόσμος της αρχαιολογίας ιεροποιείται στα άκρα και η ικανότητα της αρχιτεκτονικής να παρέμβει δυσφημίζεται και ακυρώνεται. Σύμφωνα με αυτά τα κριτήρια, **παρεμβάσεις όπως αυτή του θεάτρου Sagunto έχουν επικριθεί σκληρά** επειδή θεωρούν ότι κατέστρεψαν την αρχαιολογική κληρονομιά, **ενώ, από αρχιτεκτονικής άποψης, έργα όπως αυτό αποτελούν ορόσημα αναφοράς** στη συζήτηση για την ανοικοδόμηση.

---

<sup>78</sup> Rossi Aldo, Επιστημονική Αυτοβιογραφία, μετάφραση Κ. Πατέστος, εκδ. Εστία, Αθήνα, 1996, σελ.185



32: Ρωμαϊκό Θέατρο Sagunto, Valencia, Ισπανία –  
Έργο αποκατάστασης και συμπλήρωσης από το Giorgio Grassi



33: The Qorikancha—Ναός του Ήλιου, Cuzco, Mexico

34: Αποικιακές κατασκευές επάνω στα τείχη των Ίνκας, Cuzco, Mexico



Το φαινόμενο αυτό είναι πρόσφατο κι έρχεται σε αντίθεση με τις εποχές όπου η αρχαιολογία και η αρχιτεκτονική δεν ήταν διαχωρισμένες και δρούσαν μαζί. Αυτό επέτρεψε να συμβούν συναρπαστικές καταστάσεις που μπορούν ακόμα να βιωθούν σε πολλές πόλεις του ισπανικού αποικισμού στην Αμερική, όπως το Cuzco, όπου επάνω στα ερείπια των ναών των Ίνκας τοποθετούνται οι Ισπανικές αποικιακές κατασκευές ή στην πυραμίδα της Cholula (Μεξικό) επί της οποίας χτίστηκε μια αποικιακή εκκλησία.<sup>79</sup>

<sup>79</sup> Jose Ignacio Linazasoro, Textos Críticos DPA, Ediciones Asimétricas, Madrid, 2017, σελ.122





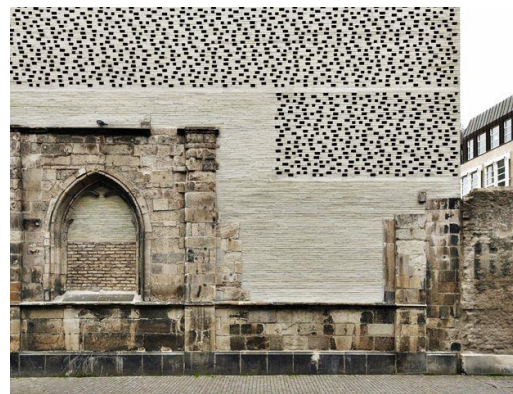
35: Μοντέλο αναπαράστασης, και Φωτογραφία πεδίου, της Αποικιακής εκκλησίας επί της Πυραμίδας Chohula, Μεξικό

Τίθεται λοιπόν το ερώτημα κατά πόσο είναι χρησιμότερο να μην ενσωματώνουμε τα υπάρχοντα κτίρια ή ερείπια, σε νέες κατασκευές ως στοιχεία ικανά να μεταδώσουν πολιτιστικές αξίες που είναι ακόμη ζωντανές από το να τις αποκηρύξουμε για να μουσειοποιήσουμε τα αρχαιολογικά, ιστορικά ή πολιτισμικά κατάλοιπα καθεαυτά.

Όλα αυτά εγείρουν το **πρόβλημα της συνέχειας μεταξύ των ιστορικών ή πολιτισμικών καταλοίπων και των νέων κατασκευών**, που ιστορικά ήταν σύνηθες, και κατά συνέπεια, το ζήτημα της υπέρθεσης των νέων κατασκευών στα ίχνη των παλαιών. **Από την άλλη, η μονιμότητα και η ενοποίηση αυτών συμβάλλει στη συνέχεια του αστικού ιστού και της μνήμης της πόλης.**<sup>80</sup>

<sup>80</sup> Jose Ignacio Linazasoro, 2017, Construir sobre o preexistente: integración de la ruina en el proyecto contemporáneo, σελ. 70,71,

Η αξία αυτών των παραδειγμάτων δεν προκύπτει από κάποια ανακατασκευή, αλλά από επαναχρησιμοποιήσεις, αφού τα ερείπια ενσωματώθηκαν σε κτίρια που είχαν ελάχιστη ή καθόλου σχέση με τα πρωτότυπα. Με την ίδια έννοια μπορούμε να μιλήσουμε για τα έργα του ίδιου, Escuelas Pias και το μουσείο Columba του P.Zumthor, στα οποία τα ερείπια αποτελούν μέρος ενός σύγχρονου έργου, ως συστατικό ή μέρος αυτού.



36: Kolumba Museum, Peter Zumthor, Köln, Germany

Πρόκειται για **νέα προγράμματα που αξιοποιούν τις χωρικές δυνατότητες του ερειπίου ή την υλικότητα των αρχαιολογικών καταλοίπων**. Άλλη μια κίνηση που υποδηλώνει πως έχει αγκαλιάσει τα διδάγματα που τον

ανακτήθηκε από:  
<https://digital.casalini.it/10.1400/252839>



γοήτευσαν στην αρχή της πορείας του και την αγάπη του δασκάλου του Rossi, για την αρχή και το τέλος των πραγμάτων αλλά κυρίως των πραγμάτων που κομματιάζονται ή επανασυντίθενται στην προσπάθεια να βρεθεί προηγούμενο στρώμα, όπως στις αρχαιολογικές ανασκαφές.<sup>81</sup>

Το ενδιαφέρον αυτών των ιστορικών περιπτώσεων μπορεί να εξηγηθεί από τον υβριδικό και αποσπασματικό χαρακτήρα τους. Κατά κάποιο τρόπο, λαχταρούμε τη Ρώμη του Piranesi, μια πόλη στην οποία κανένα ιστορικό κτήριο δεν είχε ακόμη απομονωθεί και ο αστικός ιστός ήταν γεμάτος ερείπια και επιθέσεις στοιχείων από διαφορετικές εποχές μέσα σε μια αρχιτεκτονική που θα μπορούσαμε να ορίσουμε ως “architettura dello spoglio”. Ήταν μια συνθήκη που δημιουργήθηκε από το τέλος της αρχαιότητας και που τώρα είναι πιο κοντά στη δική μας από την αναστήλωση που προβλήθηκε τον 19ο αιώνα, με καθαρά κριτήρια και την απομόνωση μνημείων.<sup>82</sup>

Παρόλα αυτά όμως η ενσωμάτωση του ερειπίου στο σύγχρονο έργο είναι αντίθετη με ορισμένες προϋποθέσεις της κλασικής αρχαιολογίας σήμερα. Το ισχυρότερο των επιχειρημάτων της κατά τέτοιων πρακτικών, είναι το πρόβλημα της γλωσσικής σχέσης μεταξύ των μερών. Στην πραγματικότητα, **η γλωσσική διαφοροποίηση μεταξύ των προϋπαρχόντων και των προστιθέμενων μερών είναι απολύτως απαραίτητη** στις περισσότερες περιπτώσεις **για να τα διακρίνει κανείς μεταξύ τους και να μην εμπίπτει σε ψευδείς ιστορικές**

**αναπαραστάσεις. Χωρίς αυτό βέβαια να σημαίνει ότι πρέπει απαραίτητα να υπερβάλει κανείς στην αντιπαραβολή προκειμένου να δείξει σεβασμό στο παλιό. Υπάρχουν πάντα οι περιπτώσεις που η αναστύλωση, με οποιονδήποτε τρόπο, φαίνεται να είναι η κατάλληλη λύση. Ενώ αξίζει να σημειωθεί ότι υπάρχουν και άλλες που είναι καταλληλότερο να ενσωματωθούν τα ερείπια ως ένα ακόμη στοιχείο σε ένα περιβάλλον ανέγγιχτου τοπίου.**<sup>83</sup>

Ο Rossi προσπαθεί να εξηγήσει πολύ εύστοχα τη χρησιμότητα των “μη” παρεμβάσεων της τελευταίας περίπτωσης με τη θεωρία της εγκατάλειψης.

*“Και μονάχα το περασμένο καλοκαίρι είδα πρώτη φορά εκ του φυσικού το αβθαείο του San Galgano στην Τοσκάνη, και ίσως είναι το πιο απτό παράδειγμα μιας αρχιτεκτονικής που ξανάγινε φύση, όπου η εγκατάλειψη είναι η αρχή του σχεδιασμού, όπου η εγκατάλειψη ταυτίζεται με την ελπίδα.”<sup>84</sup>*



37: Abbey of San Galgano, Τοσκάνη, Ιταλία

<sup>83</sup> Jose Ignacio Linazasoro, 2017, Construir sobre o preexistente: integración de la ruina en el proyecto contemporáneo, σελ. 75,69, ανακτήθηκε από: <https://digital.casalini.it/10.1400/252839>

<sup>84</sup> Rossi Aldo, ό.π., σελ.135,136

<sup>81</sup> Rossi Aldo, ό.π., σελ.209

<sup>82</sup> Jose Ignacio Linazasoro, Textos Críticos DPA, Ediciones Asimétricas, Madrid, 2017, σελ.125

Μια τελευταία πτυχή που θίγει ο JIL, είναι αυτή της **αποκατάστασης ως χωρικής ανασυγκρότησης**, που επηρεάζει ιδιαίτερα τον αστικό χώρο. Το κάνει μέσα από δύο έργα του, την Πλατεία μπροστά από τον Καθεδρικό Ναό της Reims, και το δεύτερο είναι το έργο για την ενίσχυση των Αυτοκρατορικών Φόρουμ, με τους Ricardo Sanchez, Emanuele Fidone και Bruno Messina. Και τα δύο έργα προτείνονται ως ανακατασκευές εξαφανισμένων αστικών χώρων, αλλά κανένα από τα δύο με την αρχή της ανασύλωσης.<sup>85</sup>

Και στα δυο υπάρχει παρέμβαση με διαφορετικό τρόπο αλλά με κοινή βούληση. Δεν υπάρχουν αρχαιολογικά ερείπια στη Reims, αλλά υπάρχει ο καθεδρικός ναός, χτισμένος σε ένα περιβάλλον που τώρα έχει εξαφανιστεί και αναστηλώνεται μέσω μιας αρχαιολογικής εμπνευσμένης διάταξης. Στα Φόρουμ τα ερείπια είναι οι πρωταγωνιστές, αλλά και στις δύο περιπτώσεις πρόκειται για την ανάκτηση ενός χώρου που έχει εξαφανιστεί ως ιστορική κληρονομιά: το μνημείο στην πρώτη περίπτωση και τα ερείπια των Φόρουμ στη δεύτερη. Πρόκειται για δύο έργα που συνεπάγονται δέσμευση στο προϋπάρχον για την επικαιροποίησή του και που παρεμβαίνουν αποφασιστικά σε αυτό.



38: Πλατεία και περιβάλλον χώρος Καθεδρικού Ναού Reims, Γαλλία, 2008



39: Fori Imperiali, Ρώμη, Linazasoro&Sanchez, Emanuele Fidone, Bruno Messina, Fabrizio Foti (Διαγωνισμός 2016)

## Η σχεδιαστική λογική

Πριν ευρωθεί οτιδήποτε ειδικό για τη δουλειά κάποιου, για να οδεύσουμε σε μια πραγματική κατανόηση, είναι πιο σημαντικό να εξεταστεί το όραμα του και η στάση του στη ζωή. Ο τρόπος με τον οποίο βλέπει τον κόσμο.

Στις μέρες μας η αρχιτεκτονική βρίσκεται σε σταυροδρόμι, από τη μια έχουμε τους «archistars» και την υποκειμενική τους έκφραση που, κατά τη γνώμη του JIL, μπορεί να επιφέρει τον ευτελισμό και τελικά την καταστροφή μιας πόλης. Από την άλλη έχουμε αυτούς που πιστεύουν ότι η αρχιτεκτονική έχει χάσει το νόημα της, ότι είναι κάτι απαρχαιωμένο και

<sup>85</sup> Jose Ignacio Linazasoro, Textos Críticos DPA, Ediciones Asimétricas, Madrid, 2017, σελ.126,127

αντικαθίσταται από τις τεχνολογικές επιτεύξεις. Η θέση του JIL λοιπόν, είναι ότι *“η αρχιτεκτονική είναι μια ανάγκη να μεταφερθούν περιεχόμενα και να αναζητηθεί η συμπάθεια του χρήστη. Κατασκευάζοντας μια βιβλιοθήκη και βλέποντας τους ανθρώπους να νιώθουν άνετα, να βιώνουν το νόημα του τόπου μέσω διαλογισμού, βαθιάς σκέψης και περισυλλογής. Το να χτιστεί μια εκκλησία και να βλέπουμε ανθρώπους να ενθουσιάζονται μπαίνοντας, αυτή είναι η δουλειά του αρχιτέκτονα. Αυτό είναι που δικαιολογεί τη δουλειά μας. Η δουλειά μας δεν είναι η έκφραση της υποκειμενικότητάς ενός ανθρώπου που σχεδιάζει, αλλά μια συλλογική τέχνη που απευθύνεται στην κοινότητα.”*<sup>86</sup>

Αν θέλαμε να προσδιορίσουμε με τον JIL την αρχή ενός έργου, την πρώτη γραμμή, θα τον ακούγαμε να λέει ότι ο καθένας έχει τις αρχές του, τις ηθικές θέσεις του κι έπειτα υπάρχει και το *partí*.<sup>87</sup>

Το *partí* βέβαια συμπεριλαμβάνεται ή αποτελεί μέρος των αρχών μας. Οι δικές του αρχές θεωρεί ότι, παρότι έχει εξελιχθεί, έχουν παραμείνει καθαρές - συναφείς με το έργο του. Δεν επαναλαμβάνει, όπως έχουν παραδεχθεί άλλοι αρχιτέκτονες όπως ο Grassi, κάθε φορά το ίδιο έργο από την αρχή, καθότι

βρίσκει την πραγματικότητα που συναντά εξαιρετικά ενδιαφέρουσα με τις εκάστοτε ιδιομορφίες της. Δεν θεωρεί ότι στη δουλειά του **υπάρχει ένα σκίτσο ή μια ιδέα εκ των προτέρων. Η ιδέα του πρότζεκτ εμφανίζεται με τα σκίτσα**, και όσο το σκίτσο εξελίσσεται τόσο προσδιορίζεται η ιδέα. Η ιδέα βρίσκει την υπόσταση της με το χρόνο και συνδέεται με τις αρχές του. **Η προσέγγιση του είναι περισσότερο ρεαλιστική παρά ιδεαλιστική.**<sup>88</sup>

Έτσι, στην ερώτηση του Didier Laroque, για το αν τη στιγμή της σύνθεσης ενός κτιρίου, ουσιαστικά μια “μη - επιλογή” είναι αυτή που καθορίζει τη δουλειά του, αν είναι μια συναίνεση ίσως σε αυτό που ξεπερνά τις δυνατότητες του, ο JIL συμφωνεί.

Επιβεβαιώνοντας έτσι αυτό που ο Luis Fernández Galliano ονόμασε “το ταξίδι από τη βεβαιότητα στην εμπειρία”, περιγράφοντας πάντα το έργο που χτίζεται από μόνο του. Η αργή επίγνωση του γεγονότος ότι δεν υπάρχει μια ενιαία πιθανή πορεία που να οδηγεί από ανάλυση σε έργο. Είναι αλήθεια ότι **έχει την τάση να εμπιστεύεται τους περιορισμούς ενός έργου** για να κατανοήσει μέσω αυτών το νόημα, και να βρει την κατάλληλη απάντηση. Ίσως γι’ αυτό το λόγο, **επιδιώκει πάντα να αγκυροβολεί τα έργα του σε κάτι ασφαλές**, ώστε να του “επιβάλλεται” μια πρώτη επιλογή. Εξομολογείται πως το ζήτημα είναι να ακούει κανείς αυτό που προτείνει ο τόπος, ψυθιριστά, ως μυστικό.<sup>89</sup>

<sup>86</sup> A.Grijalba Bengoetxea, J.Grijalba Bengoetxea, *Conversando con J.I.Linazasoro*, συνέντευξη του J.I.Linazasoro, 2020

<sup>87</sup> Στην αρχιτεκτονική, το **partí** είναι μια οργανωτική σκέψη ή απόφαση πίσω από το σχέδιο ενός αρχιτέκτονα, που παρουσιάζεται με τη μορφή ενός *partí* διαγράμματος, ενός *partí* σκίτσου ή μιας απλής δήλωσης. Ο όρος προέρχεται από τα γαλλικά του 15ου αιώνα, στα οποία “*partí pris*” σήμαινε “απόφαση που ελήφθη”.

Η ανάπτυξη του *partí* συχνά προηγείται της ανάπτυξης των σχεδίων κάτοψης, τομής και όψης. (Πηγή wikipedia)

<sup>88</sup> A.Grijalba Bengoetxea, J.Grijalba Bengoetxea, *ό.π.*

<sup>89</sup> Stefano Presi (Επιμ.), Jose Ignacio Linazasoro, *Progettare e costruire*, Casa dell’ Architettura, Latina, 2007, σελ. 249,199

Αφού εντοπίσει το πρόβλημα που τίθεται από τους περιορισμούς του πλαισίου και του προγράμματος, **προσπαθεί να βρει έμπνευση σε σημαντικά έργα** που ανταποκρίνονται σε ανάλογα προβλήματα και τα ακολουθεί ως πρότυπα. Ως εκ τούτου, λοιπόν, αποποιείται ένα μέρος της ελευθερίας, αλλά οι επιλογές παραμένουν ελεύθερες γιατί είναι καρπός μιας προσωπικής ερμηνείας των περιορισμών και, κυρίως, ενός προσωπικού οράματος της αρχιτεκτονικής.

Μέσα σε μια πρόταση λοιπόν, το παιχνίδι συνίσταται, στη συμφωνία ότι υπάρχουν διαφορετικές φωνές που οδηγούν από κοινού σε μια ισορροπία ή έναν διάλογο. Δεν είναι πάντα απαραίτητο να επιλέξουμε ανάμεσα στα διαφορετικά μονοπάτια: όλα αυτά μπορούν να συνυπάρχουν σε μια αμφίθυμη πρόταση που σχηματίζει ένα είδος τοπίου. **Από την πρώτη συναίνεση στις εξωτερικές συνθήκες πηγάζει, λοιπόν, μια άλλη μη - επιλογή: αυτή της ενότητας του συνόλου, ενός απαραίτητου κατακερματισμού.**

Στην "ταπεινότητα" που συχνά του προσάπτεται ως χαρακτηριστικό, απαντά ότι δεν είναι μια δουλοπρεπής στάση, αλλά γι' αυτόν είναι ίσως η έκφραση μιας μεγάλης ελευθερίας: αυτή μιας πιο ασφαλούς αρχιτεκτονικής, που δεν φοβάται να αφήσει την αρμονία να εκφραστεί όπως μπορεί, να είναι, ας το πούμε έτσι, αδιάφορη για την τελική μορφή. Η αρχιτεκτονική μπορεί να εκδηλώσει την ολότητα της μόνο αν υποθέσουμε ότι μπορεί να το κάνει ατελώς.

Θεωρεί πως το νόημα της αρχιτεκτονικής είναι πάντα το ίδιο, αλλά εκφράζεται μέσα από διαφορετικές μορφές σε κάθε εποχή. **Ότι σήμερα δε βρισκόμαστε σε περίοδο πρωτοπορίας και για το λόγο αυτό ο τόνος της αρχιτεκτονικής θα έπρεπε να είναι λιγότερο ριζοσπαστικός και περισσότερο σε αρμονία με το παρελθόν.** Αυτό, με τη σειρά του, **μπορεί να ενσωματωθεί στο παρόν ως ένα ακόμη στρώμα μέσα σε ένα παλίμψηστο** στο οποίο συσσωρεύονται όλες οι αρχιτεκτονικές. Κάτι το οποίο εμφανίζεται ιδιαίτερα στην πόλη, καθώς εκεί απολαμβάνουμε την παρουσία των ιστορικών αρχιτεκτονικών και όπου η αναζήτηση της αρμονίας είναι πιο αναγκαία.

Αυτή η ανάγκη οδηγεί στην εύρεση της κοινής ρίζας όλων των αρχιτεκτονικών που αποτελούν το παλίμψηστο της ιστορίας. Αυτός είναι ο λόγος που στα έργα του ο JIL **βρίσκει πιο ενδιαφέρον να υπογραμμίζει την προϋπόθεση της συνέχειας και της μονιμότητας, παρά να τονίσει τη διαφορά μεταξύ μοντέρνας και προϋπάρχουσας αρχιτεκτονικής.** Πιο ειδικά, αυτό που τον ενδιαφέρει πάνω από όλα είναι να δείξει ότι είναι μέρος του παρόντος και ότι ενημερώνεται και ενσωματώνεται σε κάθε νέο έργο.<sup>90</sup>

**Στην περίπτωση των ερειπίων που συναντά στο έργο του, ως θραύσματα της χαμένης συνέχειας,** διαφοροποιεί τη θέση του από προσεγγίσεις σαν του Grassi, ο οποίος όταν επενέβαινε σε ένα κτίριο, σχεδίαζε το νέο ως ερείπια και το παλιό ουσιαστικά συμπλήρωνε το νέο. Ο JIL κάνει ακριβώς το αντίθετο, **ενσωματώνει νέα θραύσματα που**

<sup>90</sup> Jose Ignacio Linazasoro, ό.π., σελ. 53,47

**ολοκληρώνουν το παλιό**, δεν είναι τα ερείπια που συμπληρώνουν τα νέα στοιχεία. Με αυτό τον τρόπο η μνήμη παραμένει μέσα στο χρόνο.<sup>91</sup>

Βλέπει τα **ταξίδια**, για τον αρχιτέκτονα, σαν ένα **εργαλείο οικειοποίησης** των αρχιτεκτονημάτων που δεν είναι δικά του και είναι ήδη ολοκληρωμένα.

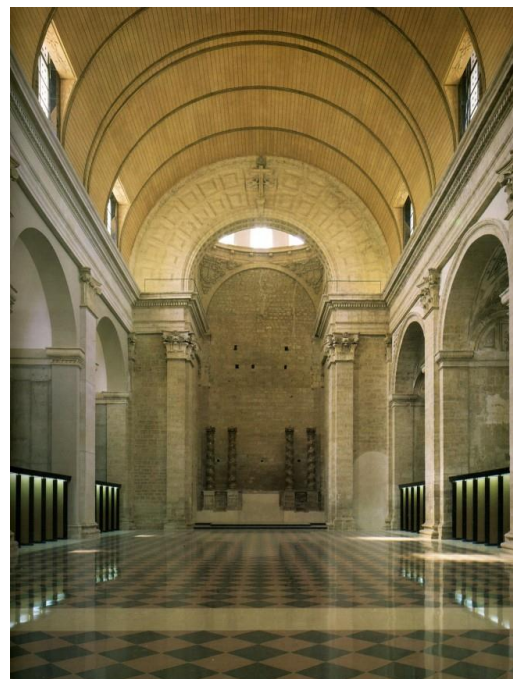
Τα ταξίδια τότε μεταμορφώνονται σε προσωπικές εμπειρίες και, σε αυτήν την οικειοποίηση, η πραγματικότητα παραμορφώνεται. Σε μια εποχή που η εικόνα επικρατεί, οι απεικονίσεις γίνονται όλο και καλύτερες και τείνουμε να βλέπουμε τα πράγματα μέσα από αυτές, το ταξίδι γίνεται σημαντικό εργαλείο γιατί σε αυτό παύει κανείς να τα αντιλαμβάνεται όλα μέσα από τα μάτια ή τα λόγια των άλλων. Με τον ίδιο τρόπο κατά την επέμβαση σε κτίρια που ήδη υπάρχουν, συντελείται η ίδια διαδικασία: πρόκειται για ιδιοποίηση. **Στην περίπτωση του**, αναγνωρίζει ότι **υπάρχει επίσης ένα ενδιαφέρον να οικειοποιηθεί το παρελθόν αυτών των κτιρίων** και, κατά κάποιο τρόπο, να το ξαναγράψει.

Στην αρχή της καριέρας του κι ενώ τον διέκρινε ακόμη ένας βαθμός απειρίας, αποκαλύπτει ότι προσπαθούσε να ανακαλύψει πώς θα μπορούσαν να ήταν αυτά τα κτίρια, ακολουθώντας τους δικούς τους νόμους, θεωρώντας ότι ήταν ο ασφαλέστερος τρόπος να μην κάνει λάθος και να κάνει κάτι υπερασπίσιμο, τουλάχιστον διανοητικά.

Το “βάπτισμα του πυρός” υπήρξε γι’ αυτόν μια δύσκολη περίπτωση, αυτή της **ανοικοδόμησης της εκκλησίας της Sant Cruz στη Medina de Rioseco**. Επρόκειτο

<sup>91</sup> A.Grijalba Bengoetxea, J.Grijalba Bengoetxea, ό.π.

για ένα κοινωνικό και πολιτικό αίτημα και λειτούργησε ως έναυσμα για το πρόβλημα της σχέσης του παλιού με το νέο με έναν πραγματικό, πραγματιστικό τρόπο και όχι μόνο από το πεδίο της θεωρίας. Προφανώς, **το γλωσσικό κλειδί εκεί δε λειτούργησε, ήταν απαραίτητο να καταφύγει σε ένα κριτικό κατασκευαστικό κλειδί**, γιατί το ίδιο το σύστημα κατασκευής του ναού δεν ήταν το ιδανικό ή το κανονικό για ένα κτίριο της εποχής.



40: Επέμβαση του JIL στην εκκλησία Santa Cruz, Medina del Rioseco, Valladolid

Έτσι εμβαθύνθηκε η επανερμηνεία των παλαιών κατασκευαστικών συστημάτων, ώστε όπου υπήρχαν παραδοσιακοί τοίχοι, έπρεπε να κατασκευαστούν σύγχρονοι τοίχοι και όπου υπήρχαν



παραδοσιακοί θόλοι, άλλοι από πλαστικοποιημένο ξύλο. Ήταν επομένως μια περίπτωση στην οποία προσπάθησε να βασιστεί σε αναλογικά κριτήρια που είχαν ήδη χρησιμοποιηθεί σε άλλα ιστορικά παραδείγματα, για να ενισχύσει την ιδέα της χωρικής ενότητας και την ασάφεια μεταξύ του νέου και του παλιού, αποφεύγοντας την εμφάνιση της αντίθεσης. Με αυτόν τον τρόπο τροποποιείται η εικόνα και κυρίως χειραγωγείται ο χαρακτήρας του κτιρίου, ξεκινώντας όμως, σε κάθε περίπτωση, από την ανάλυση του χώρου και έναν νέο χαρακτήρα που επιβάλλεται στο κτίριο.

Όλα αυτά τα προβλήματα αποκάλυψαν το αδύνατο σημείο του ιστορικισμού όταν, με την τυπολογική αιτιολογία, επρόκειτο να υποστηρίξει μια ατελή αποκατάσταση σε συνέχεια με το αρχαίο. Ενώ στη λύση του JIL η ίδια η κατασκευή επέβαλε έναν νόμο που ήταν κάπως ανταγωνιστικός στην αρχική χωρική αντίληψη του κτιρίου, αλλά οδήγησε σε ένα σύγχρονο έργο αποκατάστασης, άξιο μνείας.

Αν κάναμε λόγο για μια κατάσταση της αρχιτεκτονικής στην οποία υπάρχουν στιγμές που είναι σημαντικό να σημειωθούν ρήξεις και άλλες, όπως η δική μας, στις οποίες πρέπει να φανεί η συνέχεια, προκύπτουν τα εξής ερωτήματα: Είναι η γνώση του κυρίαρχου χαρακτηριστικού μιας στιγμής της ιστορίας που θα οδηγούσε στην επιλογή μεταξύ των μορφών που σπάνε μια παράδοση και εκείνων που τη διαιωνίζουν; Υπάρχει αβεβαιότητα στην εποχή μας, με την έννοια της έλλειψης συναίνεσης, σχετικά με την αρχιτεκτονική;

Στα ερωτήματα αυτά ο JIL απαντά παραφράζοντας τον Jan Assmann, λέγοντας ότι αν κάποτε η έννοια της αρχιτεκτονικής αναφερόταν σε μια μοναδική μεγάλη ιστορία, σήμερα εκφράζεται μέσα από την πληθώρα πιο διακριτικών ιστοριών. Για το λόγο αυτό **σήμερα, η αρχιτεκτονική δεν μπορεί να επιβληθεί στον κόσμο με την ασφάλεια που επιδίωκε η συνέχεια και πρέπει, αντίθετα, να αναλάβει μια πιο μετριοπαθή, διακριτική κι ευγενική στάση στο διάλογό της με τα υπάρχοντα πλαίσια και τα αστικά τοπία που λειτουργούν από το θραύσμα προς το σύνολο.** Ωστόσο, για να υποθέσουμε αυτή τη συνθήκη και να διαμορφώσουμε αυτά τα θραύσματα, **είναι απαραίτητο να διατηρήσουμε την αναφορά στη συνέχεια - ακόμη και στην αποσπασματική σημερινή της κατάσταση ως συλλογική μνήμη - αφού είναι ό,τι θεμελιώνει την πειθαρχική ταυτότητα μπροστά στην αβεβαιότητα** για την οποία μιλάμε.<sup>92</sup>

## Η θέση για τον δημόσιο χώρο

Ο δημόσιος χώρος δεν ήταν ένα από τα ζητήματα που ανέπτυξε ιδιαίτερα η σύγχρονη αρχιτεκτονική. Πιθανώς επειδή είναι ένα έργο του οποίου η επεξεργασία γίνεται με την πάροδο του χρόνου και κάτω από μια ορισμένη ανωνυμία. Μπορούμε να επιβεβαιώσουμε ότι - με αξιοσημείωτες εξαιρέσεις βέβαια, όπως οι ισπανικές κεντρικές πλατείες που χτίστηκαν απευθείας και που ορίζονται από ενιαίες αρχιτεκτονικές που τις οριοθετούν - οι περισσότεροι δημόσιοι χώροι είναι αποτέλεσμα μιας κοσμικής διαδικασίας

<sup>92</sup> Jose Ignacio Linazasoro, ό.π., σελ. 40,48

μέσω της οποίας έχουν διαμορφωθεί από σωρευτικές παρεμβάσεις. Εν ολίγοις, **η κατασκευή του δημόσιου χώρου, ένα κοσμικό και συλλογικό έργο**, έρχεται σε αντίθεση με μια νεωτερικότητα αφοσιωμένη στη συγγραφή και τη συνεχή καινοτομία, που κατά συνέπεια δεν ενδιαφέρεται για αυτού του είδους τα έργα.

Μια άλλη εξίσου κοινή τάση είναι αυτή που επιδιώκει να ταυτίσει το δημόσιο χώρο με ένα είδος μόνιμης σκηνογραφίας, σαν να 'χει μοναδικό στόχο να εκπλήξει ή να ψυχαγωγήσει τους πολίτες με έναν επιπόλαιο τρόπο. Υπάρχουν πολλά τέτοια παραδείγματα, τα οποία, είναι αυτά που δημοσιεύονται σε περιοδικά αρχιτεκτονικής καθώς είναι πιο εντυπωσιακά από τα πιο διακριτικά, αλλά πιο στέρεα και αποτελεσματικά, έργα. Ωστόσο, τουλάχιστον κατά τη γνώμη του JIL, το έργο του δημόσιου χώρου δεν χρειάζεται να αλλάξει ουσιαστικά στη σύγχρονη εποχή.

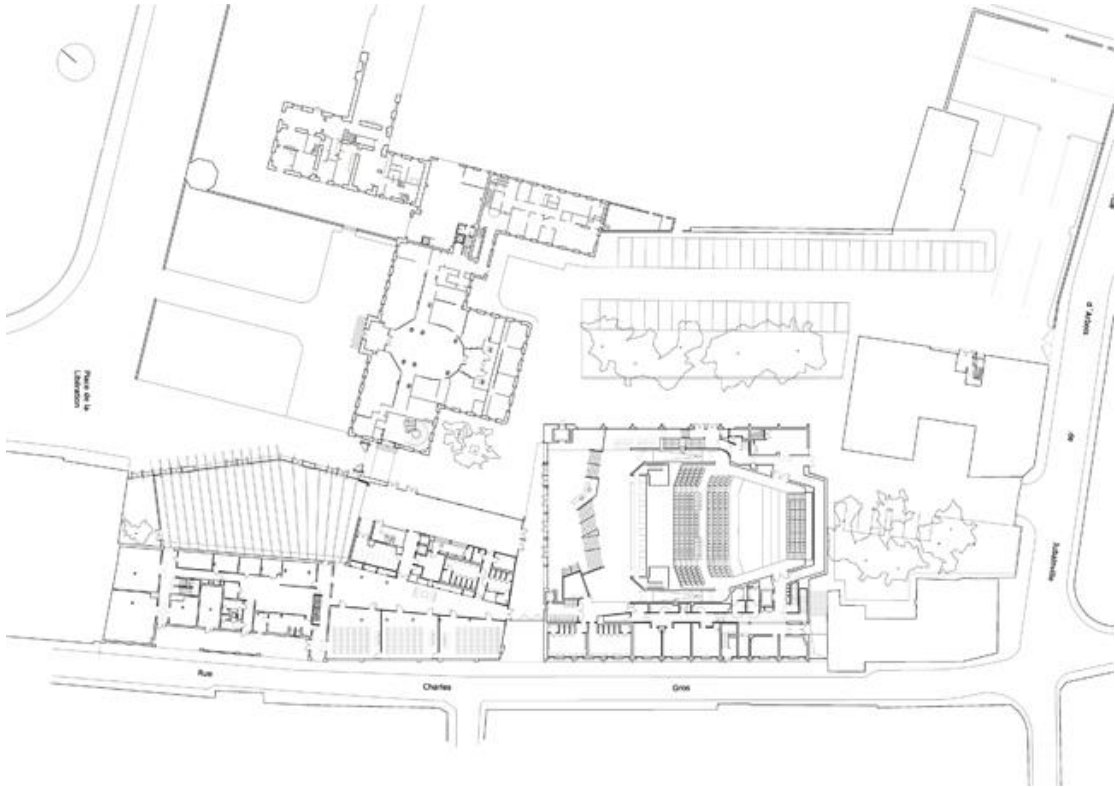
Η διαμόρφωση του δημόσιου χώρου εξακολουθεί να αποτελεί ένα ζήτημα που επηρεάζει το σχεδιασμό και η κλίμακα των στοιχείων που το αποτελούσαν πάντα και που του έδιναν μια αίσθηση μονιμότητας, απέχει πολύ από αυτό που σήμερα ονομάζεται «αστική επίπλωση». Χωρίς αυτό να σημαίνει ότι τα μεγάλα συνεχόμενα παγκάκια, οι βρύσες, τα μνημεία, ακόμη και η δεόντως διατεταγμένη βλάστηση, δεν είναι βασικά στοιχεία που πρέπει να ληφθούν υπόψη στο σχεδιασμό των πλατειών και γενικότερα του δημόσιου χώρου. Επίσης, ο δημόσιος χώρος διαμορφώνεται συνήθως ως ένα κενό με βάση τις αρχιτεκτονικές που το περιβάλλουν ή και το ορίζουν, και το εν λόγω κενό πρέπει να ανταποκρίνεται στις αναλογίες και τη

σημασία των κτιρίων με τέτοιο τρόπο ώστε να είναι αδιαχώριστα.

Για τους λόγους αυτούς **η μελέτη των χώρων του παρελθόντος είναι ιδιαζόντως απαραίτητη** γιατί αυτοί είναι ακόμη ενεργοί σήμερα και σε πλήρη χρήση, χωρίς να αποτελούν ιστορικά κειμήλια, αλλά μέρη που έχουν προσαρμοστεί σε νέα χαρακτηριστικά.<sup>93</sup> Το έργο Troyes του JIL είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα μεσαιωνικού ιστού της Κεντρικής Ευρώπης που επιβιώνει από το παρόκ και μέχρι σήμερα. Η κλίμακα του είναι θεμελιώδης, πολύ μικρή και δεν έπρεπε να αλλοιωθεί με την επιβολή ενός κτιρίου τελείως διαφορετικής κλίμακας. Γι' αυτό **επιλέχθηκε ο κατακερματισμός**, για να γίνει κατανοητό το κτίριο ως ένα σύνολο κτιρίων. Έτσι δεν ευνοεί μια μεγαλύτερη κλίμακα αλλά, αντίθετα, εκφράζει αυτήν την υφιστάμενη πολυπλοκότητα.

**Η προσέγγιση αυτή αντιπροσωπεύει μια τάση που προέρχεται από τον Piranesi ή τον Soane, αλλά η οποία είναι επίσης χαρακτηριστική για πολλούς ισπανικούς καθεδρικούς ναούς που περιβάλλουν τη μνημειακή αρχιτεκτονική των κύριων ναών τους με πολλά μικρότερα παρεκκλήσια, που επιτρέπει σε αυτά τα κολοσσιαία μνημεία να ενταχθούν στο παρακείμενο αστικό ιστό.**

<sup>93</sup> Jose Ignacio Linazasoro, ό.π., σελ. 95,96



41: Συνεδριακό Κέντρο, Κάτοψη και φωτογραφίες, Troyes, Γαλλία, 2014



Ακριβώς το αντίθετο δηλαδή από αυτό που συνέβη σε πολλούς γαλλικούς καθεδρικούς ναούς που καθαρίστηκαν από προσαρτημένα στοιχεία στις αναστηλώσεις του 19ου αιώνα, ενώ ο αστικός ιστός στον οποίο ανήκαν τροποποιήθηκε σημαντικά και έχασε την κλίμακα του.

**Στην πλατεία του καθεδρικού ναού της Reims, ένα ακόμη έργο του JIL, ο στόχος ήταν να ανακτηθεί αυτή η χαμένη κλίμακα και, χωρίς να σκοπεύουμε να**

αναλάβουμε το αδύνατο έργο της ανοικοδόμησης του εξαφανισμένου αστικού ιστού, να προβάλλουμε ένα περιβάλλον που, μέσω μιας νέας διάταξης και πιο κατάλληλης γεωμετρίας θα επέτρεπε να ανακτηθεί η παλιά δυναμική μεταξύ μνημείου και πόλης. Το αποτέλεσμα είναι η **ανάκτηση της τοπογραφίας**, ένας πιο κατακερματισμένος χώρος από αυτόν που παραλήφθηκε μετά τις διαδοχικές ανακατασκευές του 19<sup>ου</sup> και 20<sup>ου</sup> αιώνα, με μια πιο ακανόνιστη γεωμετρία, που

δεν προσπαθεί να ανταγωνιστεί αυτή του καθεδρικού ναού, και με νέους άξονες και προοπτικές που προσπαθούν να αποδυναμώσουν την υπερβολική εστίαση στη γοτθική πρόσοψη.



42: Πλατεία και περιβάλλον χώρος Καθεδρικού Ναού Reims, Γαλλία, 2008

Πέφτοντας κλίμακα, το έργο του JIL συνιστά σημαντική παρακαταθήκη και σε ότι αφορά τον εξοπλισμό του αστικού χώρου και των πλακοστρώσεων. Όλα τα έργα του για το δημόσιο χώρο διαθέτουν ισχυρή υλική υπόσταση χάρη στην χρήση μεγάλων πλακών και έντονων υφών, ενώ τα συμβατικά αστικά έπιπλα αντικαθίστανται από μονολιθικά κομμάτια. Στις πλακοστρώσεις του στις πλατείες δεν παραλείπει ποτέ κομμάτια μεγάλων διαστάσεων, κάτι που δεν είναι σύνηθες γενικά, επιτυγχάνοντας με τη συνέργεια διαφορετικών κλιμάκων πιο δυναμικό αποτέλεσμα.

Έχοντας μελετήσει τον τρόπο που οι Ρωμαίοι διαχειρίζονταν τις πλακοστρώσεις, και σε ένα βαθμό συναντάται ακόμη στην Ιταλία, ο JIL εφιστά την προσοχή σε αυτές τονίζοντας πόσο σημαντικές είναι στην υπηρεσία της χωρικής οργάνωσης, ανάγοντας τις σε μια από τις πιο σημαντικές πτυχές κατά το σχεδιασμό μιας πλατείας.<sup>94</sup>

Σύμφωνα με το JIL, συμμετέχουμε σε μια κληρονομιά, σε έναν πολιτισμό που δεν πρέπει να ξεχάσουμε ή να καταστρέψουμε, αλλά πρέπει να συνεχίσουμε να τον καθοδηγούμε και να τον ενημερώνουμε, και αυτό είναι ένα καθήκον που μας αναλογεί, αφού η **αληθινή αρχιτεκτονική δεν είναι αυτή που επανεφευρίσκει τον εαυτό της στην ιδιοτροπία της μόδας, αλλά αυτή που συμμετέχει σε μια συνέχεια με το παρελθόν και επιβεβαιώνει μόνιμες αξίες ανά πάσα στιγμή, όπως η κλίμακα ή η αναλογία.**<sup>95</sup>

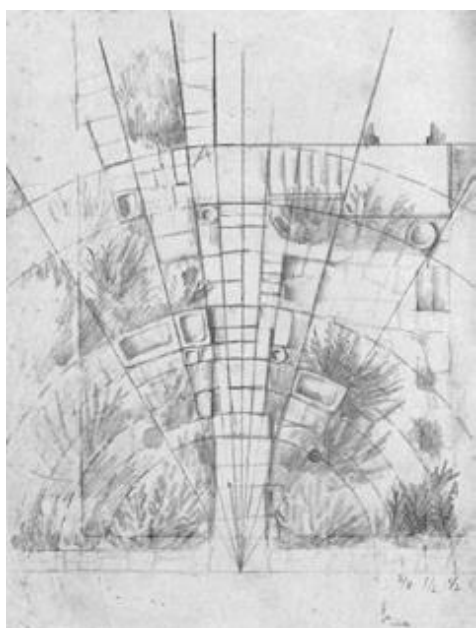
<sup>94</sup> TC Cuadernos: Linazasoro & Sanchez, Arquitectura 1994-2020, General de Ediciones de Arquitectura, Valencia, 2020, σελ. 10

<sup>95</sup> Jose Ignacio Linazasoro, ό.π., σελ. 112



43: Σχεδιασμός Δημόσιου χώρου στη Notre Dame des Miracles, Mauriac από Linazasoro & Sanchez (επάνω), Σημείο του περιπάτου της Ακρόπολης (κάτω δεξιά), Παγκάκι από τον περίπατο του Φιλοπάππου (κάτω αριστερά), Δημήτρης Πικιώνης





44: Πλατεία Balda Azkoitia, Jose Ignacio Linazasoro (δεξιά), Δάπεδα περιπάτου Ακρόπολης, Δημήτρης Πικιώνης(αριστερά)

## Η σχέση με την κατασκευή και τα υλικά

Από τις αναδρομές, κυρίως στα γραπτά του, που έχει πραγματοποιήσει αυτή η εργασία καταλήγει στο αυταπόδεικτο του ότι **ο JIL, δε θα ήταν ο ίδιος αρχιτέκτονας αν δεν είχε την αφετηρία του στην Tendenza**. Κάτι που παραδέχεται ο ίδιος είναι ότι ήταν πάντα συνδεδεμένος με αυτή τη Σχολή. **Τον βοήθησε να ενεργοποιήσει έναν τρόπο δουλειάς, μια μεθοδολογία**. Βαθιά επηρεασμένος από το Rossi στην εννοιολογική προσέγγιση των έργων του, στα πρώτα βήματα και στις πρώτες σκέψεις όταν έρχεται αντιμέτωπος με ένα πρόβλημα προς επίλυση. Τα λόγια του Rossi πως “το ζήτημα του αποσπασματικού, του θραύσματος, είναι πολύ σημαντικό για την αρχιτεκτονική, από τη στιγμή που ίσως μόνο τα ερείπια εκφράζουν ολοκληρωμένα ένα γεγονός...”, και πως “Η δυνατότητα του να μπορείς να χρησιμοποιείς μέρη μηχανισμών που η συνολική τους σημασία έχει εν μέρει χαθεί, με ενδιέφερε ανέκαθεν, ακόμη και από μορφοπλαστική σκοπιά. Σκέφτομαι μια μονάδα ή ένα σύστημα φτιαγμένο αποκλειστικά από συναρμολογημένα αποσπάσματα.”<sup>96</sup> Μοιάζουν με φράσεις που θα μπορούσε να έχει πει ο ίδιος. Έπειτα πιο κοντά στον Grassi και στον Gregotti, όσον αφορά το πραγματοποιημένο έργο τους, όλα αυτά τον κάνουν ένα “παιδί” της Tendenza.

**Σύμφωνα με τον ίδιο τα έργα του δεν είναι δεόντως υποκειμενικά, αλλά θεμελιωδώς φαινομενολογικά.** “Τα έργα

μου προσπαθούν να μεταδώσουν μια χούφτα αισθήσεις: οικειότητας, διαλογισμού... Έχω εργαστεί σταδιακά προς μια μετάφραση της φαινομενολογίας μέσω της υλικής ουσίας και του φωτός. Τα συναισθήματα που προκαλούνται στη *Valdemaqueda*, για παράδειγμα, ξεπερνούν την υποκειμενικότητα. Δεν εκφράζω κάτι που είναι μόνο δικό μου, δεν επινοώ τίποτα. Προσπαθώ να εκφράσω κάτι που έχει κοινοποιηθεί σε μια γενικότερη ιστορία. Συγκεντρώνω εμπειρίες που έχουν προβληθεί μέσα από την Αρχιτεκτονική. Το υποκειμενικό μέρος είναι ότι φιλτράρω αυτές τις γνωστές εμπειρίες με τον δικό μου τρόπο.” Η Tendenza πάντα υπερασπιζόταν τη συνέχεια των τύπων, αλλά αυτός εργαζόμενος σε ιστορικά κέντρα, όπως ήδη αναφέρθηκε και θα αιτιολογηθεί στα παρακάτω παραδείγματα, διαπιστώνει ότι αυτό που συμβαίνει είναι η μονιμότητα των κατασκευαστικών συστημάτων.<sup>97</sup>

Παρόλα αυτά, από τη συγγραφή ήδη του πρώτου του συγγράμματος, του “*Permanencias*” και των έργων που κατασκευάζει εκείνη την περίοδο, συνειδητοποιεί ότι υπάρχουν δύο πράγματα που τον κάνουν να αποκλίνει σιγά σιγά από την Tendenza, το ένα είναι η σκέψη γύρω από τη χρήση των υλικών και το άλλο η ιδέα της τυπολογικής ασυνέχειας. Στο “*Textos críticos*” γράφει ότι ασχολήθηκε κυρίως με τη φυσική μονιμότητα και ότι τον ενδιέφεραν περισσότερο οι παλιοί τοίχοι και πώς είχαν επανερμηνευθεί και χρησιμοποιηθεί κατασκευαστικά για να φτιάξουν έναν άλλο τύπο σπιτιού.

<sup>96</sup> Rossi Aldo, Επιστημονική Αυτοβιογραφία, μετάφραση Κ. Πατέστος, εκδ. Εστία, Αθήνα, 1996, σελ. 28

<sup>97</sup> A.Grijalba Bengoetxea, J.Grijalba Bengoetxea, ό.π.

**Τον ενδιαφέρει η λαϊκή αρχιτεκτονική με την έννοια της ακρίβειας, η οποία συναντάται σαν ένα σταθερό θέμα στη δουλειά του, η εμμονή του με την καλή κατασκευή. Το διαχρονικό χαρακτηριστικό της αρχιτεκτονική αυτής είναι ο τρόπος παραγωγής της, γιατί αν και ποτέ δεν παράγεται με τα ίδια υλικά, ούτε με τις ίδιες τεχνικές κατασκευής, γίνεται με την ίδια νοοτροπία σε οποιοδήποτε μέρος του κόσμου: όλα αυτά πηγάζουν από την εγκατάλειψη αυτού που δεν είναι απολύτως απαραίτητο, αυτού που είναι καλλιεργημένο ή γλωσσικό.<sup>98</sup>**

Παρόλα αυτά παραδέχεται ότι στα τελευταία του έργα με τον Ricardo Sanchez, δεν είναι τόσο ριζοσπαστικός όσο ο G.Grassi όταν επισημαίνει ότι στις μέρες μας τα έργα ταυτίζονται, σε κάποιο βαθμό, με τη βαθιά δομή της αρχιτεκτονικής. Όλες αυτές οι γυμνές κατασκευές, κατασκευασμένες από πρότυπα στοιχεία, προκύπτουν ως αναφορά στη βαθιά δομή (deep structure) όταν η αρχιτεκτονική έχει αδειάσει από κάθε νόημα, ή βρίσκεται σε μια ασταθή κατάσταση.

**Στο έργο των JIL και R. Sanchez υπάρχει τελευταία χώρος για την εισαγωγή της φόρμας.** Το οποίο δεν είναι κατανοητό με όλα τα διακοσμητικά εργαλεία που ανέπτυξε η κλασική συνέχεια ως το πούμε, αλλά **με βάση την υλικότητα και τη δομική κατασκευαστική ικανότητα.** Βαθιές δομές βρίσκονται κάτω από υλικοδομητικές εκφράσεις που υποκαθιστούν τον διάκοσμο. Βρίσκονται κοντά στον A.Loos όταν αντικαθιστά τον

ακριβό διάκοσμο των πρώιμων έργων του με την εκφραστικότητα των υλικών.

Στη χειροτεχνική ακρίβεια βρίσκεται κοντά σε αρχιτέκτονες όπως ο S.Lewerentz και ο Δ.Πικιώνης και τα ενδιαφέροντα που μοιράζονται. Στην πλατεία Mauriac, **ο JIL συνεργάζεται in situ με τον οικοδόμο για τις πέτρινες πλάκες** και μας εξηγεί ότι το ενδιαφέρον του για τα υλικά ως έκφραση του χρόνου στην αρχιτεκτονική προέρχεται από αυτές τις σχέσεις και ομολογεί ότι **τον ενδιέφερε ήδη ο Δ.Πικιώνης.<sup>99</sup>**

## Η συνεργασία με τον Sanchez



45: Ricardo Sanchez & Jose Ignacio Linazasoro

Η σχέση μεταξύ των δύο ήταν άλλοτε σχέση δασκάλου και φοιτητή. Η σύνδεση μεταξύ τους προέκυψε στις αίθουσες της σχολής Αρχιτεκτονικής της Μαδρίτης, περίπου είκοσι χρόνια πριν, όταν ένας νέος φοιτητής, ο Ricardo Sanchez, τράβηξε την προσοχή του καθηγητή Jose Ignacio Linazasoro. Ξεκίνησε έτσι μια γόνιμη και διαρκής σχέση συνεργασίας η οποία απέδωσε έργα και σχέδια που θεωρούνται θεμελιώδη για την

<sup>98</sup> Jose Ignacio Linazasoro, Escrito en el tiempo, Pensar la arquitectura, Ediciones Nobuko, Buenos Aires, 2003, σελ.100

<sup>99</sup> Jose Ignacio Linazasoro, ό.π., σελ.59

κατανόηση της τροχιάς της Ισπανικής αρχιτεκτονικής τις τελευταίες δύο δεκαετίες.

Παρά τη διαφορά μιας γενιάς μεταξύ τους, έχουν **κοινές επιρροές** με εξέχουσα αυτή του **Louis Kahn**, την οποία μπορεί να διακρίνει εύκολα κάποιος μελετώντας τα έργα των ίδιων. Ο Louis Kahn πρεσβεύει με το έργο του τις **αξίες της μνημειακότητας, της νεωτερικότητας, της παλαιότητας και της υλικότητας**. Εν ολίγοις, μιας **πολυπλοκότητας ελεγχόμενης από μια σειρά μηχανισμών ιεράρχησης, κλίμακας, σχέσεων και αντιπαράθεσων**.<sup>100</sup>

Όλα αυτά αποτελούν αξίες και αρχές που τιμούν οι δύο αρχιτέκτονες με τα **έργα της κοινής τους πορείας**. Έργα που αποτελούν **παρακαταθήκη μιας σύγχρονης μνημειακότητας**. Μνημειακότητας με την έννοια που έχουν προσδώσει στον όρο, οι Louis Kahn και Vittorio Gregotti. Αυτή της φιλοδοξίας για ανθεκτικότητα θεσμών και αξιών, και όχι ιδωμένη ως ένα ακόμη είδος αρχιτεκτονικής που σκοπό έχει τη ρητορική επίδειξη δύναμης.<sup>101</sup>

Παράλληλα αποτελεί **θεμέλιο λίθο του έργου τους το θεωρητικό υπόβαθρο** που μοιράζονται, και στο οποίο ηγείται ο JIL με **μεγάλη παρακαταθήκη συγγραφικού έργου**. Ο καθένας με τις δικές του “εμμονές” και με πολλές από αυτές να αποτελούν κοινό τόπο για τους δυο, καταφέρνουν να σχεδιάζουν μαζί, μα την ίδια στιγμή τα στοιχεία που τους κάνουν να διαφέρουν εμπλουτίζουν το έργο τους

σημαντικά. Το κοινό τους όραμα για την αρχιτεκτονική, είναι η αντίληψη της ως κάτι πολύπλοκο, πλούσιο και κάποτε αντιφατικό.

Υπό μια έννοια όμως το τελικό τους αποτέλεσμα καταλήγει να αποπνέει μια αίσθηση απλότητας. Όπως σημειώνει ο Gregotti: “Δεν υπάρχει επίπεδο πολυπλοκότητας που να μην μπορεί να εκφραστεί μέσω της σαφήνειας της απλότητας.”, και αυτοί οι δύο αποδεικνύουν ότι ένα έργο είναι απλό, όταν όλα τα μέρη του εκφράζουν την αναγκαιότητά τους, αμοιβαία και με σεβασμό στην έννοια της αρχιτεκτονικής λύσης. “Η απλότητα ενός κτιρίου, επιπλέον, έχει να κάνει με τη σιωπή. Είναι η δημιουργία μιας παύσης στο “θόρυβο” της γλώσσας.”<sup>102</sup>

Ο Stefano Presi όταν μιλά για το JIL, ενστερνίζεται την προηγούμενη άποψη του Gregotti και συμπληρώνει πως η ουσία των αρχιτεκτονικών μορφών του Linazasoro βρίσκεται στο ακριβώς αντίθετό τους. Βρίσκεται στην απουσία και στις σιωπές. Στο καθετί ανάμεσα. Δημιουργεί ήσυχες πυκνότητες, καθώς ως ικανός μουσικός γνωρίζει καλά, ότι οι νότες έχουν αξία από μόνες τους, αλλά την ίδια ή μεγαλύτερη αξία έχει ο “ρυθμός” που τις ορίζει.<sup>103</sup>

Η δουλειά του JIL με τον Sanchez συνίσταται στο άθροισμα ενός συνόλου αποφάσεων που είναι κατά βάση κατακερματισμένες, αλλά αγκυρωμένες

<sup>102</sup> Gregotti Vittorio, ό.π., σελ.84-87

<sup>103</sup> Stefano Presi, εισαγωγή από τη συνέντευξη του J.I.Linazasoro: Conversación con J.I.Linazasoro στον G.Carabajal και στο A&P Publicación temática de arquitectura, Αύγουστος 2014, σελ. 36

<sup>100</sup> TC Cuadernos: Linazasoro & Sanchez, Arquitectura 1994-2020, General de Ediciones de Arquitectura, Valencia, 2020, σελ. 16,17

<sup>101</sup> Gregotti Vittorio, Inside Architecture, MIT Press, Chicago, 1996, σελ.XVI



από κάποια σταθερά σημεία, μερικά ασφαλή, καλά στερεωμένα καρφιά, που οφείλουν τη σταθερότητα τους σε μια σχολαστική σαφήνεια, και κάτω από την ομπρέλα πάντα, μιας κύριας ιδέας που είναι ελαστική αρκετά ώστε να λαμβάνει τα διάφορα δεδομένα χωρίς να αμελείται η σφαιρικότητα του έργου.

## Υλοποιημένα παραδείγματα

### Iglesia de San Lorenzo

Valdemaqueda, Madrid, España

Εκκλησία του Αγίου Λαυρεντίου στη  
Valdemaqueda, Μαδρίτη, Ισπανία

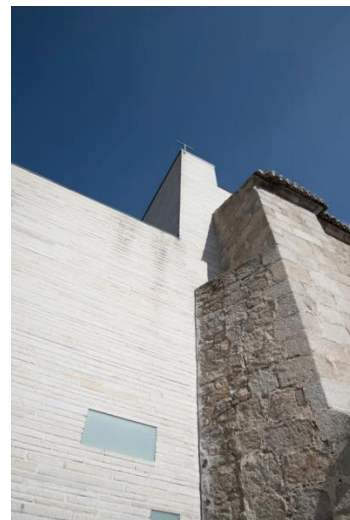


46: Προοπτική άποψη της San Lorenzo, Valdemaqueda, Jose Ignacio Linazasoro

Η εκκλησία του San Lorenzo βρίσκεται στη μικρή πόλη της Valdemaqueda, στα βουνά της Μαδρίτης στα σύνορα με την επαρχία Ávila. Όταν αποφασίστηκε η επέμβαση, η **υστερογοτθική ενοριακή εκκλησία που καταστράφηκε στις αρχές του 20ού αιώνα**, απαρτιζόταν πια από μια αψίδα, με πολυγωνική κάτοψη και ραβδωτό θόλο, που είχε σωθεί από τις αρχές του 16<sup>ου</sup> αιώνα, κι έναν μεταγενέστερο σηκό αμφισβητούμενης αρχιτεκτονικής και κατασκευαστικής ποιότητας, που προέκυψε κατά τη δεκαετία του 1950 ή 1960. Στα τέλη της

δεκαετίας του 1990 αποφασίστηκε η κατεδάφισή του και ο **ορισμός μιας πρόκλησης**, η οποία έγκειτο στο **να ολοκληρωθεί ο Γοτθικός ναός**. Αυτή απαντήθηκε με την πρόταση του JIL για **αντικατάσταση της επέκτασης και ενσωμάτωση της κλασικής αναγεννησιακής πόρτας**, που επίσης είχε σωθεί.

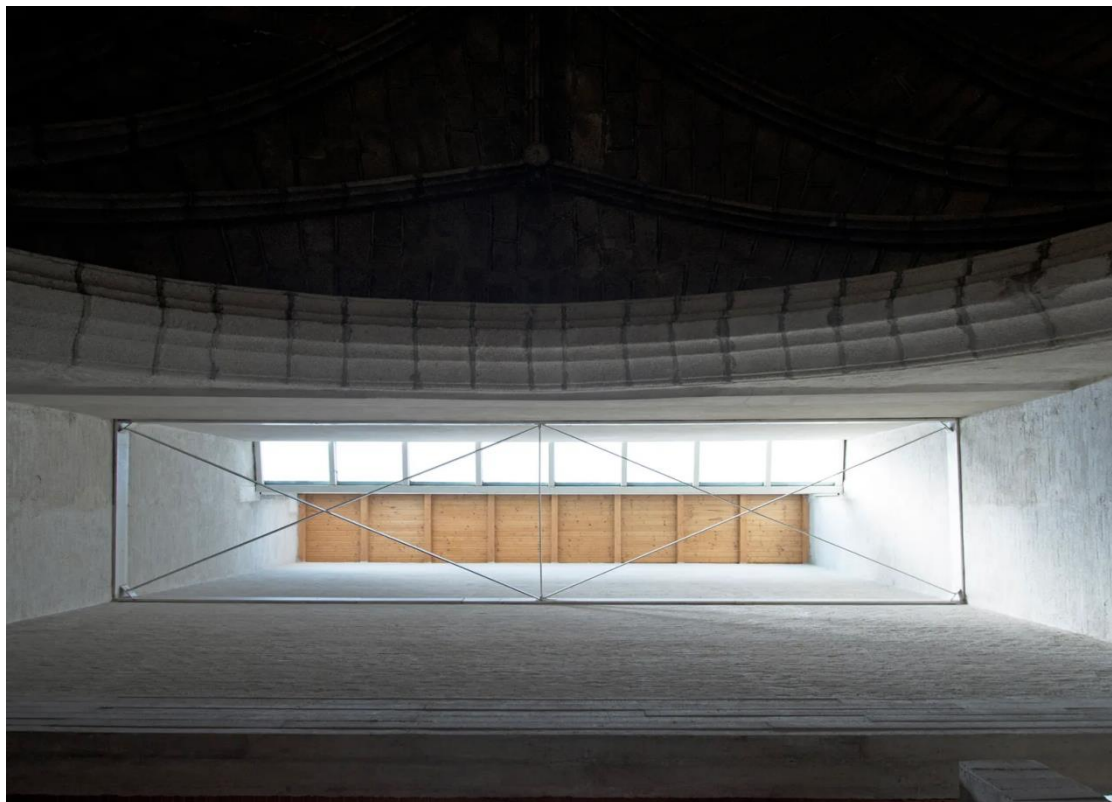
Στο έργο αυτό είναι έκδηλη μια ένταση στο σημείο επαφής των δύο μερών των δύο διαφορετικών φάσεων. Το **ύψος της επέκτασης είναι εσκεμμένα χαμηλότερο** από αυτό του πρεσβυτέριου, προκειμένου να δημιουργείται ένας οικείος χώρος, πιο συμβατός με το σύγχρονο θρησκευτικό αίσθημα. Αυτή η σχεδιαστική κίνηση που εσωτερικά λειτουργεί, έπρεπε να αιτιολογηθεί και στον όγκο. Έτσι **για να λυθεί αυτή η διαφορά ύψους εξωτερικά** τώρα πια, προτάθηκε μια **οροφή με impluvium<sup>104</sup>**, προσεγγίζοντας ένα ύψος πλησιέστερο στο πρεσβυτήριο.



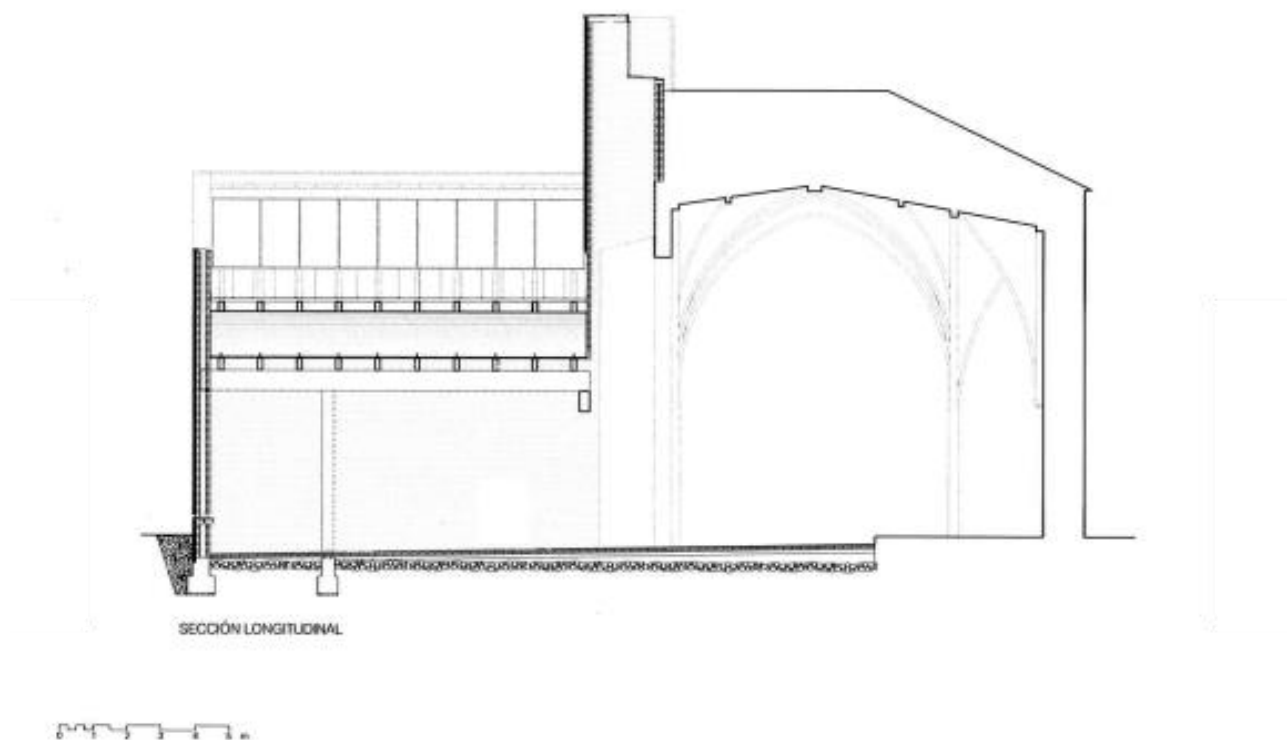
47: Σημείο αλλαγής ύψους και συναρμογής των υλικών, San Lorenzo

<sup>104</sup> Το impluvium (πληθ. impluvia) είναι ένα σύστημα απορροής που προορίζεται να συγκεντρώνει το νερό της βροχής που ρέει από μια κεκλιμένη στέγη. Συχνά τοποθετείται «εντός», αντί «εκτός» του κτιρίου. Συναντάται σε πολλές αρχιτεκτονικές παραδόσεις. (πηγή: wikipedia)

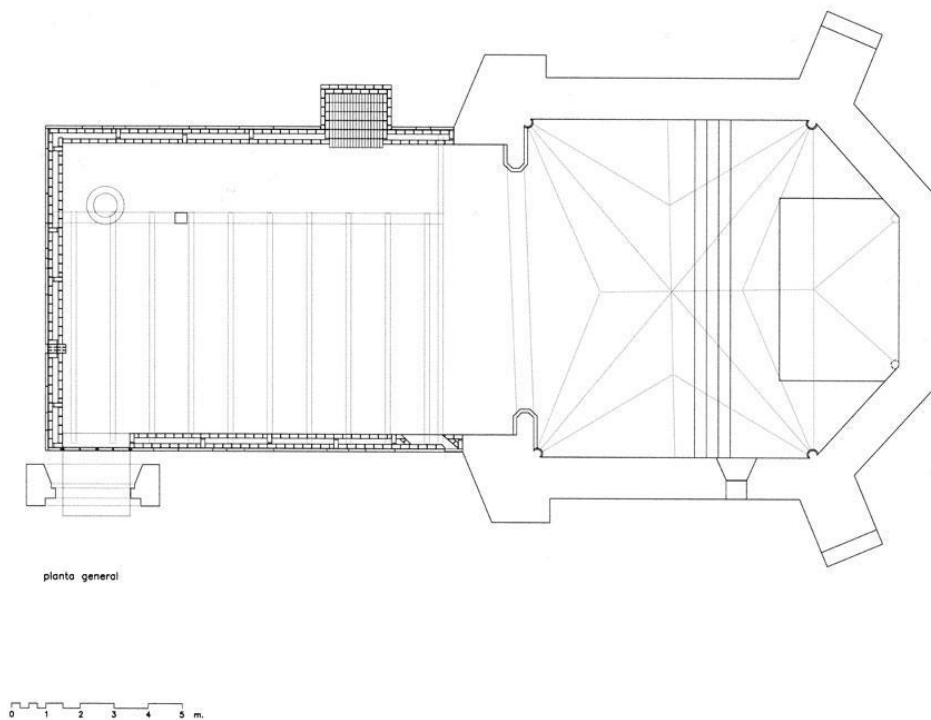




48: Εγκάρσιος φεγγίτης επί της αλλαγής ύψους του ναού (implivium), San Lorenzo



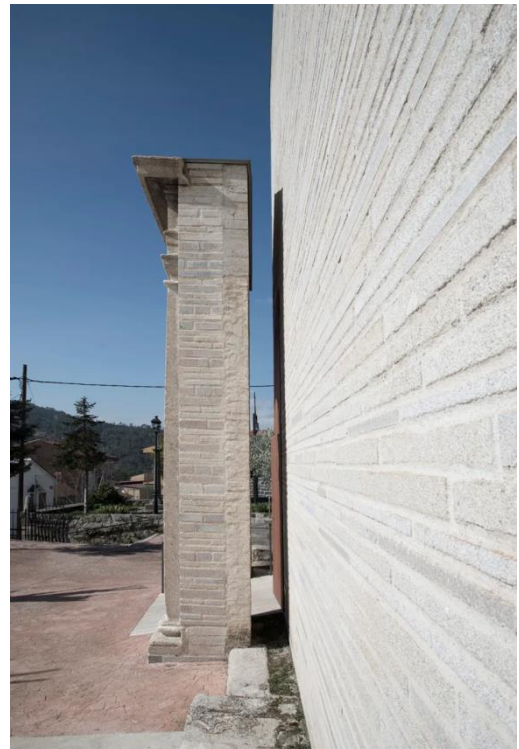
49: Διαμήκης τομή, San Lorenzo



#### 50: Κάτοψη San Lorenzo

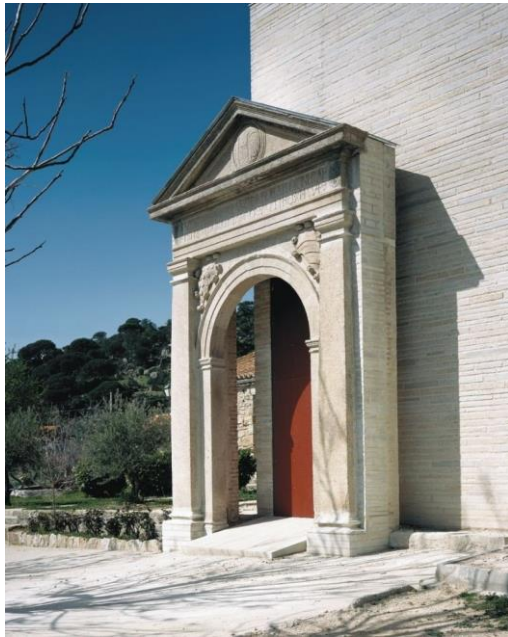
Ως προς την **πρόσβαση**, ο JIL αγνοεί την αναμενόμενη οδό που προτείνει η τυπολογία της παλιάς εκκλησίας και την τοποθετεί **πλευρικά**, αξιοποιώντας την προϋπάρχουσα **αναγεννησιακή πόρτα**, η οποία μάλιστα **αποκόπτεται από τον συνολικό όγκο** για να ανακτηθεί η αξία της ως αρχιτεκτονικό στοιχείο.<sup>105</sup>

Τόσο η θέση της πόρτας όσο και η έλλειψη φυσικής επαφής της με τον τοίχο του σηκού υποδηλώνουν το παρεκκλήσι της Ανάστασης του S. Lewerentz στο νότιο νεκροταφείο στη Στοκχόλμη.



51: Αναγεννησιακή πόρτα, είσοδος San Lorenzo

<sup>105</sup> TC Cuadernos: Linazasoro & Sanchez, Arquitectura 1994-2020, General de Ediciones de Arquitectura, Valencia, 2020, σελ.8



52: Είσοδος San Lorenzo



53: Παρεκκλήσι Νότιου νεκροταφείου, Στοκχόλμη, S.Lewerentz

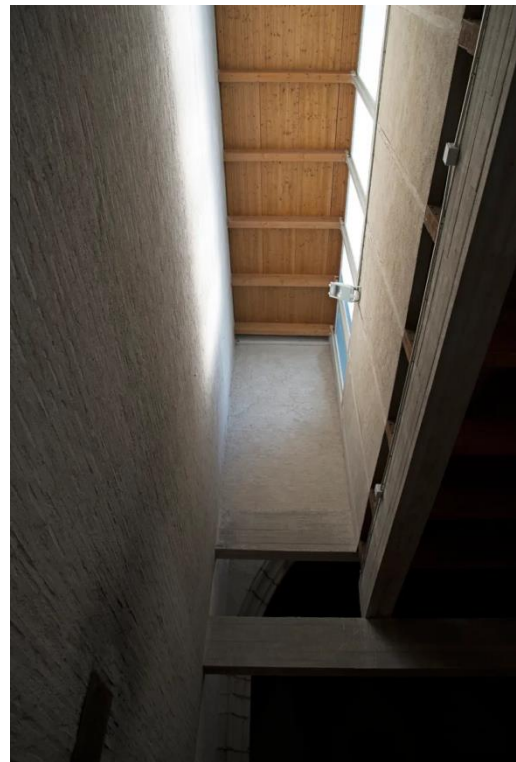
**Εξαναγκάζει** με αυτό τον τρόπο **μια πιο σύνθετη διαδρομή**, υπογραμμισμένη με μια μικρή ανοδική κλίση στο δάπεδο, κατά την οποία **το πρώτο πράγμα που παρουσιάζεται** σε κάποιον που θα μπει, είναι **ένας τοίχος λουσμένος στο φως**.

Μετά την είσοδο, ήδη μέσα στο ναό, και πριν το φωτισμένο τοίχο βρίσκεται η κολυμβήθρα. Το προφίλ της είναι βυθισμένο στη σκιά καθώς είναι τοποθετημένη οριακά κάτω από το χαμηλό τμήμα του σηκού, ενώ πίσω της η υφή του τοίχου - που φωτίζεται από τον **φεγγίτη** που βρίσκεται **επάνω στο πλάι του σηκού** - μας παραπέμπει

οπωσδήποτε «στην ατέλεια ενός ακατέργαστου σοβά» των τοίχων της εκκλησίας του Van der Laan στο Vaals.



54: Εσωτερικό San Lorenzo



55: Φεγγίτης παράλληλα του σηκού, San Lorenzo



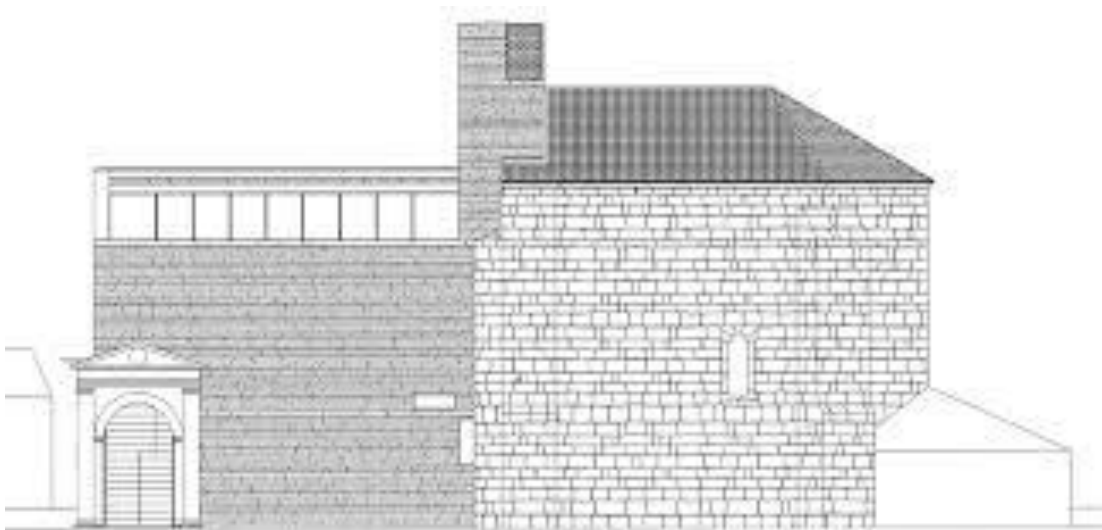


56: Εξομολογητήρια του St. Benedictusberg Abbey, Vaals, J.Van der Laan

Ακολουθώντας τη διαδρομή που ορίζεται πλέον μέσω αυτού του σηκού, φτάνουμε σε ένα μικρό χώρο που προσεγγίζεται ανεβαίνοντας ένα σκαλί, στον οποίο βρίσκεται το εξομολογητήριο, αναμφίβολα εμπνευσμένο από εκείνα της κρύπτης Vaals.<sup>106</sup>



58: Εξομολογητήριο, San Lorenzo



57: Κύρια όψη San Lorenzo

<sup>106</sup> Victoriano Sainz, El vino y los odres: La intervención de J.I.Linazasoro en la iglesia de Valdemaqueda (Madrid), σελ.221, ανακτήθηκε από: <https://www.researchgate.net/publication/350396213>

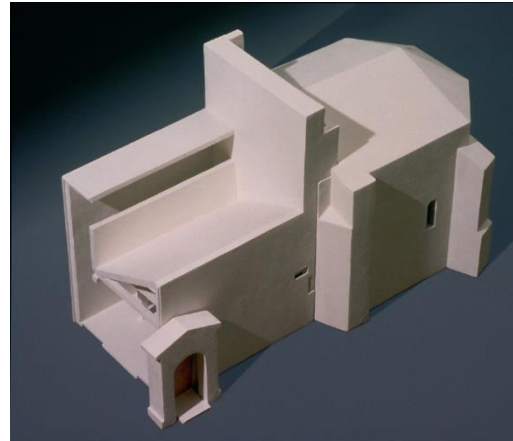
Τα **υλικά** που επιλέγονται στοχεύουν στη δημιουργία μιας **άμεσης σχέσης με το προϋπάρχον**. Το νέο κτίριο αποτελείται από μια **κατασκευή από σκυρόδεμα**, που στηρίζεται στους **περιμετρικούς τοίχους**, οι οποίοι είναι **φέροντες** και κατασκευασμένοι με **πλίνθους και τούβλο**, κι ένα **εξωτερικό στρώμα πέτρινων πλακών**. Οι πέτρινες επιμήκειες πλάκες ακολουθούν την οριζοντιότητα της παλιάς πλινθοδομής, πλην όμως σε άλλη κλίμακα. Χρησιμοποιούνται κομμάτια διαφορετικών διαστάσεων, με τρεις διαφορετικές επιφανειακές επεξεργασίες που αποδίδουν τρεις διαφορετικές αποχρώσεις. Συνθέτονται με συγκεκριμένη λογική που στόχο έχει τη **δημιουργία μιας ακανόνιστης μορφής που προσεγγίζει, μα και διαφοροποιείται από, την παλιά**.

Την κατασκευή συμπληρώνει ένα ενιαίο **τσιμεντένιο υποστήλωμα**, το οποίο κατακερματίζει, περιπλέκει και, ταυτόχρονα, ιεραρχεί εσωτερικά τον χώρο. Επάνω του τοποθετούνται **δυο δοκοί, η μία επάνω στην άλλη, και μια κατασκευή από ξύλινα δοκάρια**.



59: Λεπτομέρεια οροφής San Lorenzo

Η τελευταία αντανάκλα την υφή της σε όλη την κατασκευή του σκυροδέματος, μέσω του ξυλοτύπου που έχει αποτυπωθεί, υποδηλώνοντας μια χρονική ακολουθία της κατασκευής του κτιρίου.



60: Μοντέλο San Lorenzo

**Δύο φεγγίτες κάθετοι ο ένας στον άλλο** εισάγουν το φως που γλιστρά στους τοίχους, ενισχύοντας την αυτονομία τους, ενώ η οροφή παραμένει στο σκοτάδι. Ο δεύτερος φεγγίτης που τοποθετείται εγκάρσια μεταξύ του νέου τμήματος και του υπάρχοντος, φωτίζει την πρόσβαση στην αμυδρά φωτισμένη αψίδα του ναού, αποτελώντας ταυτόχρονα όριο για το χώρο αυτό μαζί με τη μία δοκό. Η διαίρεση και οριοθέτηση των χώρων μέσω αυτών των δύο στοιχείων (φεγγίτη και δοκού) θα λέγαμε ότι παίζει παρόμοιο ρόλο με αυτό των τέμπλων των ανατολικών εκκλησιών. Μία ζώνη φωτός ανάμεσα σε δύο χώρους βυθισμένους στη σκιά συμβολίζει το κατώφλι μεταξύ του ναού, όπου βρίσκονται οι πιστοί, και του απρόσιτου τόπου του θεού.





61: Εσωτερικό San Lorenzo

Στους τοίχους υπάρχουν μόνο **δύο ανοίγματα**, ένα παράθυρο που επιτρέπει μεν στο φως να εισέλθει αλλά δεν επιτρέπει την θέα προς τα έξω, όπως τα ρομανικά, και ένα ακόμη πολύ μικρό, του οποίου το φως αντανακλάται στην λεκάνη του αγιασμού.<sup>107</sup>



62: Άνοιγμα και δοχείο αγιασμού San Lorenzo



63: Εγκάρσια τομή και όψη, San Lorenzo

<sup>108</sup> Stefano Presi (Επιμ.), Jose Ignacio Linazasoro, Progettare e costruire, Casa dell' Architettura, Latina, 2007, σελ. 160

<sup>109</sup> A.Grijalba Bengoetxea, J.Grijalba Bengoetxea, Conversando con J.I.Linazasoro, συνέντευξη του J.I.Linazasoro, 2020

<sup>107</sup> TC Cuadernos, ό.π., σελ.64

## Centro Universitario en las Escuelas Pias & Plaza Agustín Lara

Lavapiés, Madrid, España

Πανεπιστημιακό Κέντρο στα "Ευσεβή Σχολεία" & Πλατεία Agustín Lara στο Lavapiés, Μαδρίτη, Ισπανία Διαγωνισμός 1996. 1ο βραβείο

Πρόκειται για ένα σύνθετο έργο που περιλαμβάνει θέματα **αποκατάστασης, επανάχρησης με συμπλήρωση και νέας δόμησης**, τα οποία όμως αποτελούν μια αδιαχώριστη ενότητα. Το συγκρότημα ξεκινά από τα ερείπια της εκκλησίας των παλαιών σχολείων San Fernando Pias, που καταστράφηκαν κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου Πολέμου, πιο συγκεκριμένα μετά την πυργαγιά του 1936, ενώ περιλαμβάνει και το παρακείμενο άδαιο οικόπεδο. Όλα αυτά με τη σειρά τους αποτελούν μέρος ενός μεγαλύτερου έργου που περιλαμβάνει την **Plaza de Agustín Lara** και έναν **υπόγειο χώρο στάθμευσης αυτοκινήτων**.

Μια τολμηρή κίνηση που στόχο είχε μια ανοιχτή αντίθεση στον τρόπο που αντιμετωπίζονται συνήθως αυτοί οι χώροι.<sup>110</sup>

65: Κάτοψη υπόγειου πάρκινγκ κάτω από την πλατεία Agustín Lara, και του ισογείου του νέου κτιρίου



Το έργο της πλατείας περιλαμβάνει πιο συγκεκριμένα, μια αποκατάσταση που σχετίζεται στενά με το Πανεπιστημιακό

64: Πλατεία Agustín Lara



10. ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ, Ο.Λ., Ο.Λ.Ο.Σ.

Κέντρο Escuelas Pias, και λειτουργεί ως ο χώρος “αναμονής” του από τη Βόρεια πλευρά. Αυτή η πλατεία απευθύνεται επίσης στη μετατόπιση μεταξύ της οδού Mesón de Paredes και της παλιάς πλατείας, ώστε να μπορεί κανείς να έχει πρόσβαση στο νέο υπόγειο χώρο στάθμευσης και στη βιβλιοθήκη, μέσα από το Πανεπιστημιακό Κέντρο.

Η πλατεία έχει να επιδείξει **τρεις** σαφώς διαφοροποιημένες **ενότητες** και συνεπώς ρόλους. Το **χώρο απέναντι από τη βιβλιοθήκη**, που χαρακτηρίζεται από μια σκληρή πορτογαλική πλακόστρωτη σε σχήμα πλέγματος, αποτελούμενη από πέτρα και συμπιεσμένο έδαφος και δέντρα. Ως **προέκταση της οδού Mesón de Paredes**, υπάρχει ένας χώρος στρωμένος επίσης με πέτρινες πλάκες, και στον οποίο έχουν διατηρηθεί τα δέντρα που υπήρχαν αρχικά.

66: Πλατεία Agustín Lara, δύο θάλαμοι, μια εκ των οποίων οδηγεί στη σκάλα που συνδέει όλα τα επίπεδα του πάρκινγκ και τα κτίρια



Ο **υπόγειος χώρος στάθμευσης**, η είσοδος του οποίου για τα αυτοκίνητα βρίσκεται ένα οικοδομικό τετράγωνο

νοτιότερα, **δηλώνει την παρουσία του στην πλατεία μέσω των δύο θαλάμων πρόσβασης**. Μια συνεχής σκάλα, που αιχμαλωτίζει το φως κατακόρυφα, κατεβαίνει από τον θάλαμο που βρίσκεται στην επέκταση της οδού Mesón de Paredes, και οδηγεί σε όλους τους ορόφους του χώρου στάθμευσης αυτοκινήτων, οι οποίοι φωτίζονται με φώτα οροφής.<sup>111</sup>

Ο υπόγειος αυτός χώρος είχε προκύψει από “εκσπλαχνισμό” στη δεκαετία του 1970 και παρέμενε απροσδιόριστος έκτοτε. Οι πλατφόρμες και τα κεκλιμένα επίπεδα που δημιουργούνται, λύνουν την ανομοιομορφία του εδάφους, εισάγοντας κατακερματισμούς που βελτιώνουν την κλίμακα του δημόσιου χώρου.<sup>112</sup>

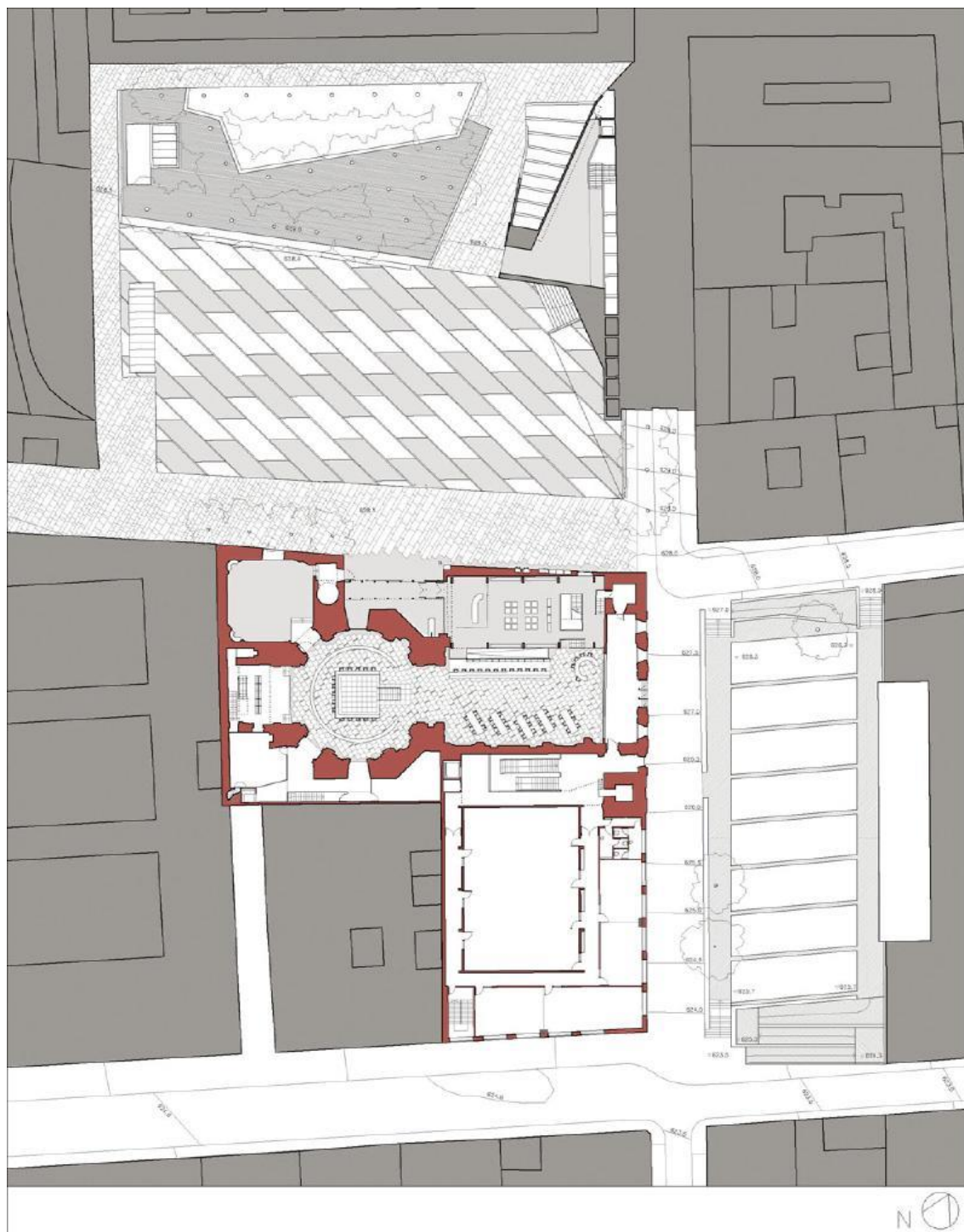


67: Είσοδος του πάρκινγκ από την πλατεία

<sup>111</sup> <http://www.linazasorosanchez.com>

<sup>112</sup> Stefano Presi (Επιμ.), ό.π., σελ.90







68b: Σκάλα που συνδέει τα διαφορετικά επίπεδα του πάρκινγκ

Το κτιριακό πρόγραμμα του Πανεπιστημιακού κέντρου, αποτελείται από Αίθουσες Διαλέξεων Πανεπιστημίου και Βιβλιοθήκη. Το πρώτο καταλαμβάνει τον κενό χώρο και είναι, κατά συνέπεια, ένα νέο κτίριο, ενώ το δεύτερο βρίσκεται στα ερείπια, ενσωματώνοντάς τα στο νέο χώρο.<sup>113</sup>

Το Lavariés είναι η τελευταία “αρχαία” συνοικία στην Μαδρίτη, όπου η ζωή καταλαμβάνει τα πάντα. Για δεκαετίες αποτέλεσε μια υποβαθμισμένη περιοχή, μέχρι που στη δεκαετία του ’90 άρχισαν να την επιλέγουν νέοι και καλλιτέχνες, λόγω της γοητείας της και του χαμηλού κόστους, ανάγοντας την σε περιοχή με μεγάλο πολιτιστικό ενδιαφέρον. Αυτός ο τόσο φυσικός τρόπος συνύπαρξης με το παρελθόν, που κατά παράδοξο τρόπο έχει εκλείψει στην σύγχρονη κατάσταση, κάνει την περιοχή αυτή να έχει έντονο

χαρακτήρα, και η παρουσία του ερειπίου είναι τόσο κυρίαρχη, που δεν επιτρέπει μετριοπαθείς λύσεις σχεδιασμού.

Από την παλιά εκκλησία τα στοιχεία που “επιβίωσαν” ήταν οι τοίχοι που στήριζαν τον τρούλο, οι τοίχοι της κύριας όψης προς την πλατεία San Agustín Lara και ο τοίχος που χωρίζει σήμερα το νέο κτίριο από τη βιβλιοθήκη.<sup>114</sup>



69: Escuelas Pias μετά την καταστροφή, το κενό αριστερά που δέχεται το νέο κτίριο

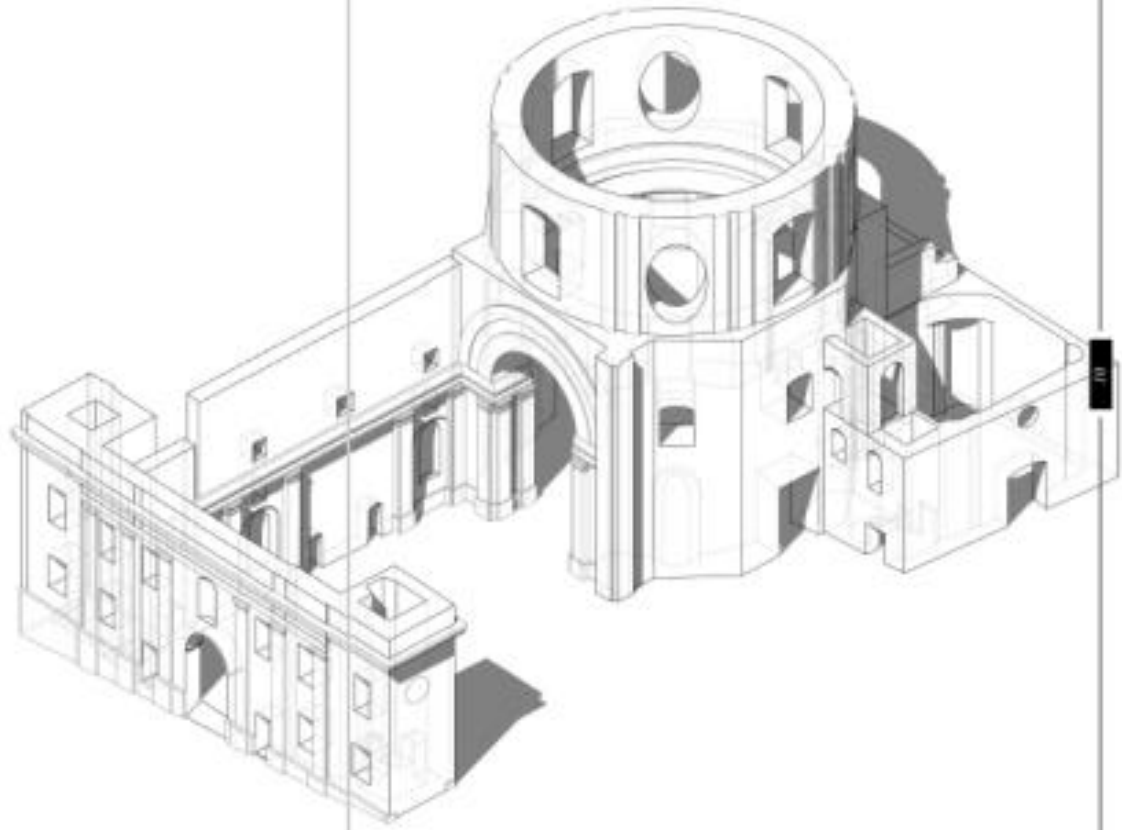


70: Escuelas Pias μετά την καταστροφή, λήψη από την πλευρά που βρίσκεται τώρα η πλατεία Agustín Lara

<sup>113</sup> <http://www.linazasorosanchez.com>

<sup>114</sup> Luis Astor Cordes, Renacer Entre Ruinas, Centro Cultural Escuelas Pias, Ερευνητική Εργασία, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM, Madrid, 2018, σελ.46





71: Αναπαράσταση των ερειπίων του Escuelas Pías

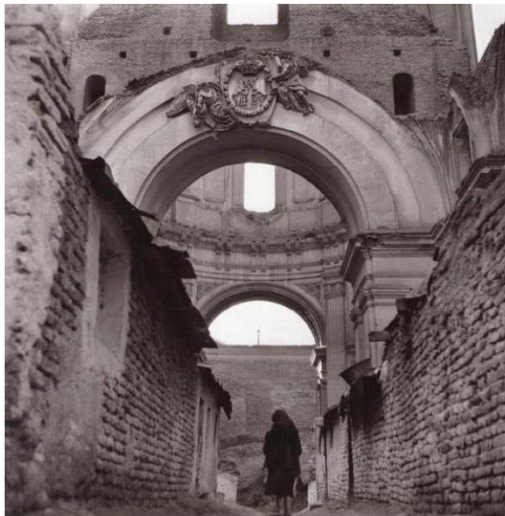
Ξεκινώντας λοιπόν από αυτά τα πιο καλά διατηρημένα τμήματα της εκκλησίας, ο JIL εργάζεται απλά. Ενισχύει τους περιμετρικούς τοίχους και τους χρησιμοποιεί ως περίβλημα του ωφέλιμου χώρου της βιβλιοθήκης. Εκεί που τα κενά είναι μεγάλα και η καταστροφή μη αναστρέψιμη, επιλέγει να ανακατασκευάσει με το ίδιο υλικό, με τούβλο, δημιουργώντας μια υλική συνέχεια. Η φθορά και η πατίνα του τούβλου της Μπαρόκ εκκλησίας βέβαια δεν αφήνει χώρο για παρανοήσεις και είναι ένα από τα πρώτα χαρακτηριστικά της εννοιολογικής ασυνέχειας της παρέμβασης.



72: Συνέχεια από το παλιό στο νέο, Escuelas Pías



73: Εσωτερικό εκκλησίας πριν, Escuelas Pias



74: Ερείπιο Escuelas Pias



75: Το ίδιο σημείο μετά την αποκατάσταση

Και σε αυτή την περίπτωση, όπως και στην εκκλησία της Valdemaqueda με παρόμοιο τρόπο, αλλάζει **την είσοδο** και **την τοποθετεί** πλευρικά του ναού. Εν προκειμένω τοποθετείται βόρεια, **από την πλευρά της πλατείας San Agustín Lara**, και **πλευρικά του θόλου**, ενώ πριν η κύρια είσοδος ήταν αυτή στην Ανατολική όψη που συμπληρώθηκε, σαφώς αξονικά του ναού. Τον ενδιαφέρει να δημιουργεί διαδρομές, σκηνοθετώντας αλληλουχίες προσλαμβανουσών.



76: Είσοδος της Βιβλιοθήκης μετά την αποκατάσταση

Δεν ανακατασκευάζει τον θόλο ως τέτοιο, αλλά επιλέγει το εσωτερικό ύψος του τυμπάνου για να προσθέσει πολύ προσεκτικά σχεδιασμένες **κατασκευές**, από πλαστικοποιημένο ξύλο, που αφήνουν το φυσικό φως μερικώς να περνά με έναν παιγνιώδη τρόπο, που υπογραμμίζει τον χαρακτήρα του ερειπίου.





77: Ξύλινη κατασκευή στο ύψος του τυμπάνου στη Ροτόντα

Αυτό γιατί, επιτρέπεται με αυτό τον τρόπο στη Ροτόντα να διατηρεί εξωτερικά την “κατεστραμμένη” όψη της, καθώς πίσω από τα ανοίγματα στο τελευταίο επίπεδο φαίνεται ο ουρανός, όταν κάποιος κοιτάζει από την πλατεία San Agustín Lara ή από την βεράντα του εστιατορίου στην οροφή του κτιρίου διαλέξεων.



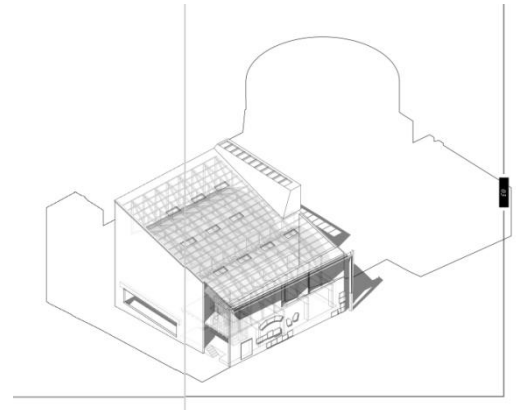
79: Οπτική της Ροτόντα από το εστιατόριο



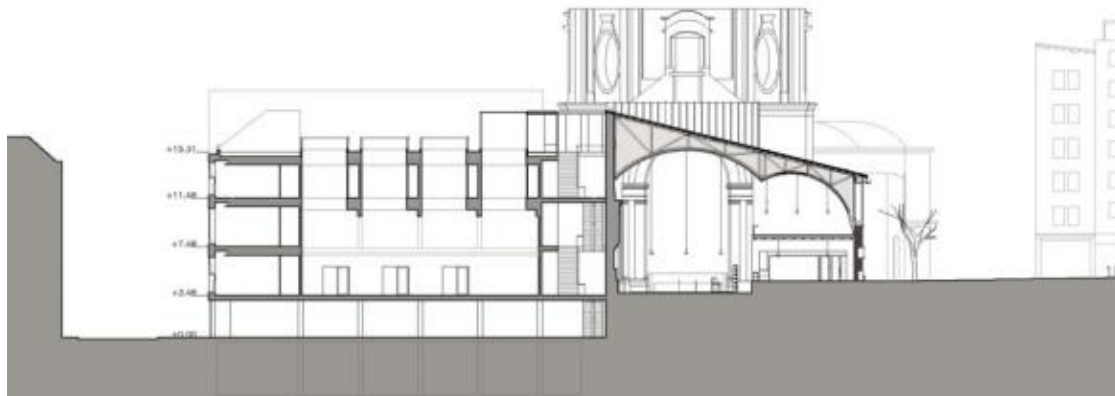
78: Οπτική της Ροτόντα από την πλατεία Agustín Lara

Με αυτή τη μείωση του ύψους επιτυγχάνεται επίσης μια **αίσθηση συνέχειας του χώρου με το σηκό**, ο οποίος με τη σειρά του ανυψώνεται μερικώς, όπως θα αναφερθεί στη συνέχεια, μειώνοντας έτσι τη μεγάλη διαφορά ύψους που στην πρότερη κατάσταση της εκκλησίας θα ήταν αντιληπτή σαφώς ως ένα διάλειμμα.

κέλυφος που περιλαμβάνει προσεκτικά σχεδιασμένες χωρικές **υποενότητες** για τις διάφορες λειτουργίες, οι οποίες είναι



82: Απεικόνιση της προστιθέμενης οροφής του σηκού με τη μερική ανύψωση



80: Εγκάρσια τομή σηκού & διαμήκης του νέου κτιρίου



81: Ευθεία αναφορά στο κίосκι των λουλουδιών στο Νότιο νεκροταφείο στη Στοκχόλμη, S. Lewerentz

Η ανύψωση του σηκού με αυτή την κλίση, είχε επίσης στόχο την αύξηση της ωφέλιμης επιφάνειας της βιβλιοθήκης, αλλά και της πιο ολοκληρωμένης, σωματικής και ψυχικής, εμπειρίας του αρχιτεκτονήματος από το χρήστη. Όλη η εκκλησία αντιμετωπίζεται, αναμενόμενα, σαν ένας **μεγάλος ανοιχτός χώρος**, ένα

σαφώς **οριοθετημένες** αλλά και **ροϊκές**. Χρησιμοποιεί φορέα από οπλισμένο σκυρόδεμα για να στηρίξει έναν ξύλινο ανοιχτό ημιόροφο για διάβασμα, αξιοποιώντας έτσι την αύξηση του ύψους.



83: Ημιόρφος εσωτερικά

Κάθε σχεδιαστική κίνηση που περιγράφεται, καθιστά ολοένα και πιο σαφές, πόσο **ξεκάθαρη πρόθεση** του

έργου ήταν η ενίσχυση του χαρακτήρα του ως ερειπίου. Ο “ελαφρύς” και “προσωρινός” χαρακτήρας των οροφών, η αυτονομία αυτών έναντι των κατακόρυφων τοίχων. Ακόμη και το φως που πέφτει κατακόρυφα στους τοίχους του ερειπίου για να αναδείξει την υφή τους. Πολύ σημαντική απόφαση ήταν να **εξαλειφθεί κάθε είδους επίχρισμα και διακοσμητική μορφή** είχε επιβιώσει της πυρκαγιάς, **αφήνοντας παντελώς γυμνή την τοιχοποιία**. Μια κίνηση η οποία θα μπορούσε να επικριθεί, αλλά αιτιολογήθηκε από τη σχεδιαστική ομάδα ως εξής: “μια εκκλησία τρίτης διαλογής όπως αυτή του San Fernando, μέσα από τη φωτιά και την καταστροφή βρίσκει το μεγαλείο της.” Θέλοντας να τονίσουν με αυτό τον τρόπο ότι στην πραγματικότητα η αξία παλαιότητας της εκκλησίας ήταν πιο σημαντική από την ιστορική ή καλλιτεχνική της. Παρά το γεγονός ότι είναι μπαρόκ, τα ερείπια της δε μαρτυρούν ξεκάθαρα αυτήν την κατάσταση. Ενώ πολύ σημαντική αναδεικνύεται η **οργανική αξία**, που είναι αυτή που έχει το μνημείο, **λαμβάνοντας υπόψιν την σημερινή του λειτουργικότητα**.

Μία από τις πιο αντιπροσωπευτικές εικόνες του έργου, είναι η κύρια όψη, εξαιτίας των κομματιών μιας παλιάς λιθόκτιστης πόρτας που έχουν ενσωματωθεί στο νέο τοίχο, εισάγοντας στην κουβέντα ένα άλλο ζήτημα της Σύγχρονης Αναστήλωσης, που είναι η έκθεση υπολειμμάτων ή κομματιών που έχουν αφαιρεθεί. Η πόρτα αυτή βρέθηκε σε διαφορετικό σημείο από την αρχική της θέση, οπότε αποφασίστηκε η αφαίρεση της για να τοποθετηθεί ως έχει. Αυτή η απόφαση θα μπορούσε να επικριθεί για την τυχειότητά της, γιατί ανεξάρτητα από την καλλιτεχνική ή

αισθητική της αξία, θα μπορούσε να οδηγήσει σε παρανοήσεις από διδακτικής ή ιστορικής απόψεως. Ωστόσο με την κίνηση του ο αρχιτέκτονας κάνει κατανοητό ότι αφενός η θέση της πόρτας εκεί δυσχέραινε την προτεινόμενη λειτουργία, αφετέρου ο νέος τοίχος της όψης μπορούσε να λειτουργήσει επιτυχώς ως lapidarium<sup>115</sup>, αναδεικνύοντας τα τμήματα της πόρτας σε μια άρτια αισθητικά σύνθεση.<sup>116</sup>



84: Η παλιά πόρτα όπως βρέθηκε μετά την καταστροφή



85: Η πόρτα όπως επανασυντέθηκε στη Βόρεια όψη της Βιβλιοθήκης

<sup>115</sup> Lapidarium: Χώρος όπου εκτίθενται πέτρινα μνημεία και θραύσματα αρχαιολογικού ενδιαφέροντος (πηγή: Wiktionary)

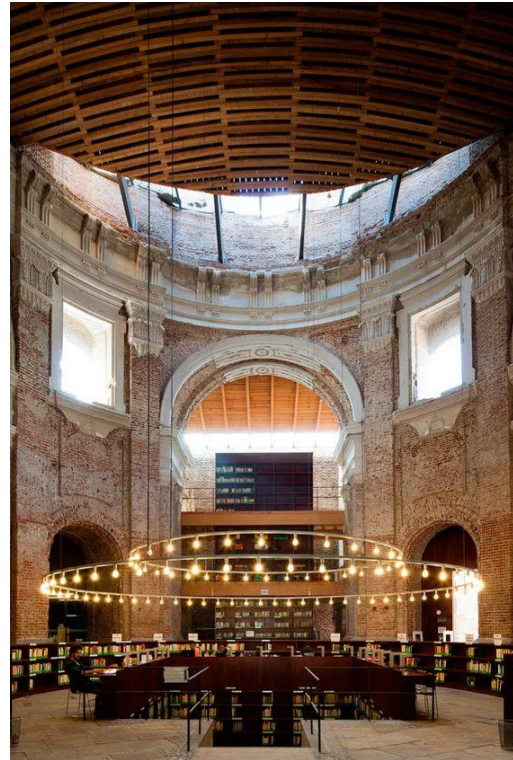
<sup>116</sup> Luis Astor Cordes, ό.π., σελ.30,31



Τα **υλικά** που χρησιμοποιούνται εσωτερικά ξαφνιάζουν, καθώς θεωρητικά θα άρμοζαν καλύτερα σε μία επέμβαση εξωτερικού χώρου. Η τελική απόδοση όμως διηγείται στο χρήστη και στον απλό επισκέπτη μια διαφορετική ιστορία. Χάρη λοιπόν σε αυτή την ασάφεια, που γίνεται αντιληπτή διασχίζοντας την βιβλιοθήκη με οδηγό το απαλό και ζεστό φως των πολυελαίων, είναι δυνατόν να αντιληφθούμε την συνέργια μεταξύ κελύφους και περιεχομένου. Τα **πλακόστρωτα υπό κλίση στην εκκλησία, αλλά και στο ισόγειο του νέου κτιρίου**, παραβιάζουν την αξονικότητά της πρώτης και την ορθοκανονικότητα του δεύτερου, **ενθαρρύνοντας τη συνέχεια με το έξω.**

Το τεχνητό φως σχεδιάζεται από τον ίδιο τον αρχιτέκτονα, και παρέχεται από **λαμπτήρες τοποθετημένους χαμηλά** κι έναν πολυέλαιο στη ροτόντα, εισάγοντας την «ανθρώπινη κλίμακα» που έρχεται σε αντίθεση με τη μνημειακότητα, του ερειπίου.<sup>117</sup>

Πολυπλοκότητα λοιπόν, συνάφεια και ιεραρχία συνδυάζονται με ένα μεγαλειώδη τρόπο. Η πολυπλοκότητα της παρέμβασης αιτιολογείται εύλογα από τις οριζόντιες και κατακόρυφες συνδέσεις. Από το υπόγειο πάρκινγκ, κάτω από την πλατεία, μέχρι την ταράτσα του νέου κτιρίου. **Σε οριζόντιο επίπεδο, ενώ το νέο κτίριο διαφοροποιείται** σαφώς σαν ενότητα **από το παλιό**, στην πραγματικότητα τα δύο τμήματα **συνδέονται με πολλούς διαφορετικούς τρόπους** στην κάτοψη.



86: Ο τεχνητός φωτισμός βιβλιοθήκης, ένα ακόμη στοιχείο που υποδεικνύει την ανθρώπινη κλίμακα μέσα στον κατακερματισμό του ενιαίου χώρου

**Η υποχώρηση του ανατολικού ορίου της βιβλιοθήκης**, εκεί που βρίσκεται η παλιά είσοδος της εκκλησίας, με έναν τοίχο από τούβλο, σε σχέση με τον πέτρινο τοίχο όψης του ερειπίου, που συνιστούσε και την είσοδο του αρχικά, **δημιουργεί ένα χώρο** που λειτουργεί ως **φίλτρο μεταξύ των δύο ενοτήτων**. Εξυπηρετεί σαφώς σαν δευτερεύουσα είσοδος, αλλά αποτελεί κι έναν χώρο για όλους και για κανέναν, ένα χώρο διαλείμματος και συνειδητοποίησης του “διαστήματος μεταξύ” των διαφορετικών εποχών. Ταυτόχρονα είναι ένα δεύτερο σημείο της παρέμβασης που εντέχνως **διατηρεί την εικόνα του ερειπίου εξωτερικά.**

<sup>117</sup> TC Cuadernos, ό.π., σελ.76



87: Ο ενδιάμεσος χώρος σε υποχώρηση της ανατολικής όψης



88: Το οριζόντιο παράθυρο σε αυτό το σημείο της υποχώρησης, άλλη μια αναφορά στον S.Lewerentz



89: Κιόσκι των λουλουδιών, Νότιο Νεκροταφείο, Στοκχόλμη, S.Lewerentz

Όλο το κτιριακό πρόγραμμα λειτουργεί σαν ενδιάμεσος κρίκος σύνδεσης των δύο πλατειών και της νότιας οδού, όχι μόνο με τις λειτουργίες που παρέχει το ίδιο ως κέντρο και του αναψυκτηρίου

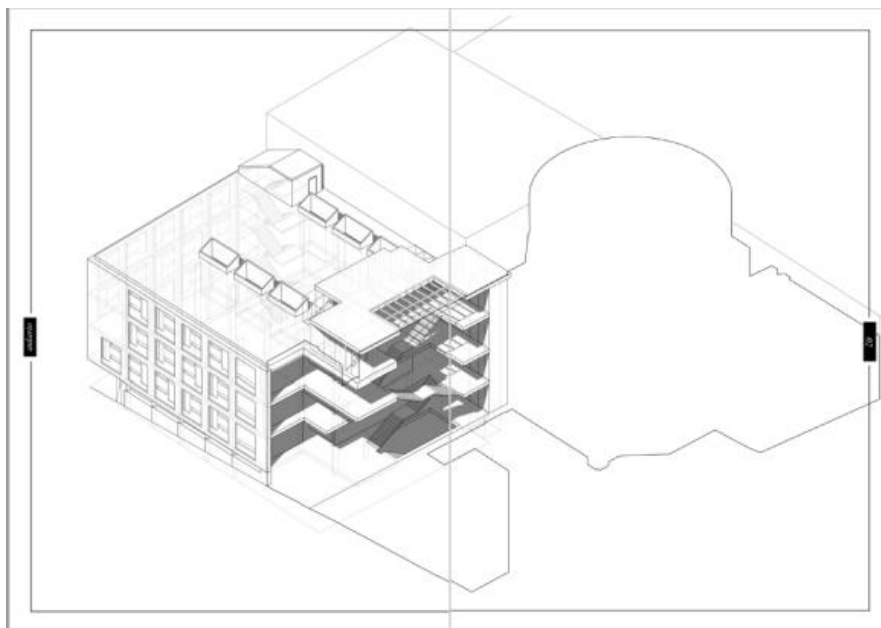
στην ταράτσα, αλλά και με το υπόγειο **πάρκινγκ** που εξυπηρετεί τους μόνιμους κατοίκους της γύρω περιοχής. Συνολικά, μπορεί να προσεγγιστεί από δύο μέτωπα - δύο κύριες εισόδους.



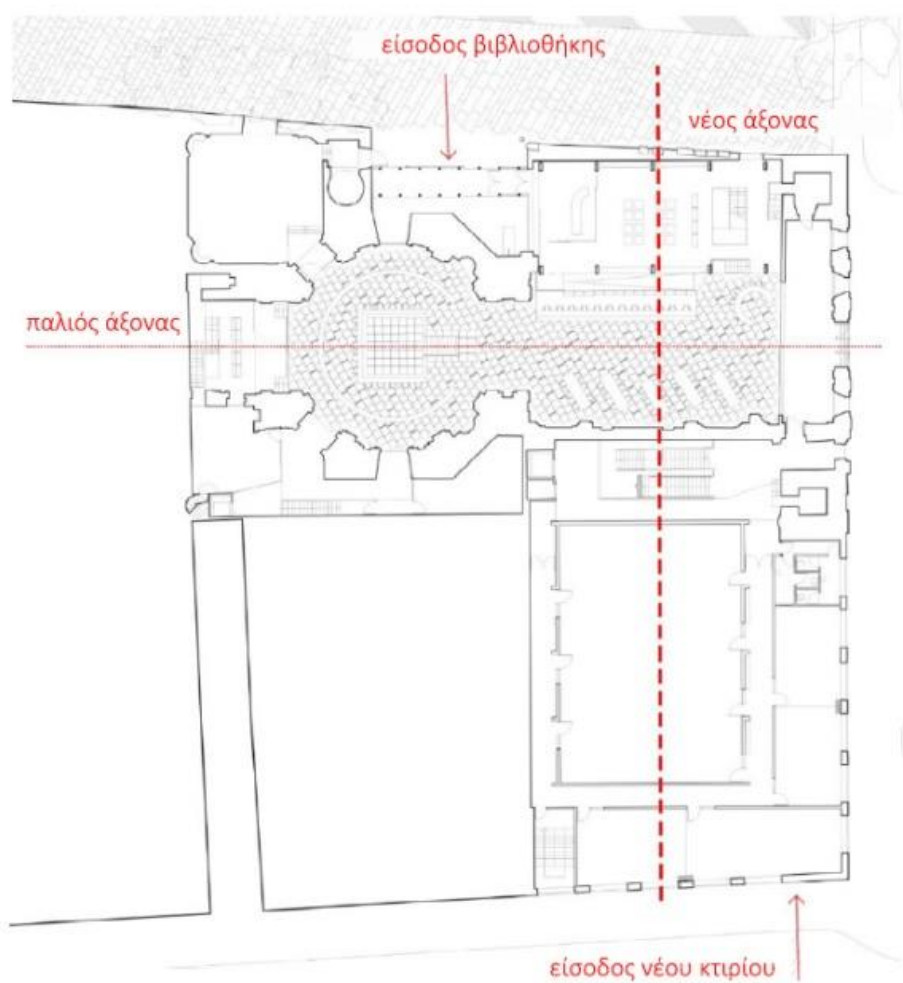
90: Η Σκάλα που διαχωρίζει - ενώνει το πλάι του σηκού με το νέο κτίριο

Το **νέο κτίριο** των διαλέξεων αντιμετωπίζεται σαφώς με όρους νέας δόμησης, **λειτουργικοί** δηλαδή **χώροι**, **σωστά κατανομημένοι και ανεξάρτητοι** μεταξύ τους, επαναλαμβανόμενοι σε κάθε όροφο.

Στη **διαμόρφωση των όψεων** του και στις αναλογίες των ανοιγμάτων, θα λέγαμε ότι **έπαιξε ρόλο** σίγουρα η **παρακείμενη όψη της εκκλησίας** που είχε διασωθεί, αλλά και οι **όψεις των απέναντι κτιρίων νότια** του, στην Calle Tribulle.



91: Αξονομετρικό του προστιθέμενου νέου κτιρίου διαλέξεων



92: Κάτοψη Βιβλιοθήκης και νέου κτιρίου





93: Η ανατολική όψη του Escuelas Pías, πριν την καταστροφή



94: Ανατολική όψη μετά τη συμπλήρωση

Η χρήση ενός τσιμεντένιου υπέρθυρου από τη φύση του μας δίνει την ευχέρεια για μεγαλύτερα ανοίγματα, σε σύγκριση τους τοίχους του παρελθόντος, στους οποίους μπορούσαν να ανοίξουν μόνο κάθετα.<sup>118</sup> Επιλέγονται επομένως, ειλικρινώς, **μεγάλα τετράγωνα ανοίγματα** που επαναλαμβανόμενα το ένα δίπλα στο άλλο, αλλά και ανά όροφο, υποδηλώνουν το ύψος του καθενός.

**Υποδιαιρούνται όμως σε αδιαφανή μέρη από ξύλο** – τα οποία σε υποχώρηση και

με τις σκιές που προκύπτουν, αναπαράγουν τις αναλογίες ανοιγμάτων των κτιρίων της Calle Tribullele – **και σε διαφανή μέρη** που υποδηλώνουν οπωσδήποτε τη σχέση με τα κατακόρυφα ανοίγματα της όψης της εκκλησίας.



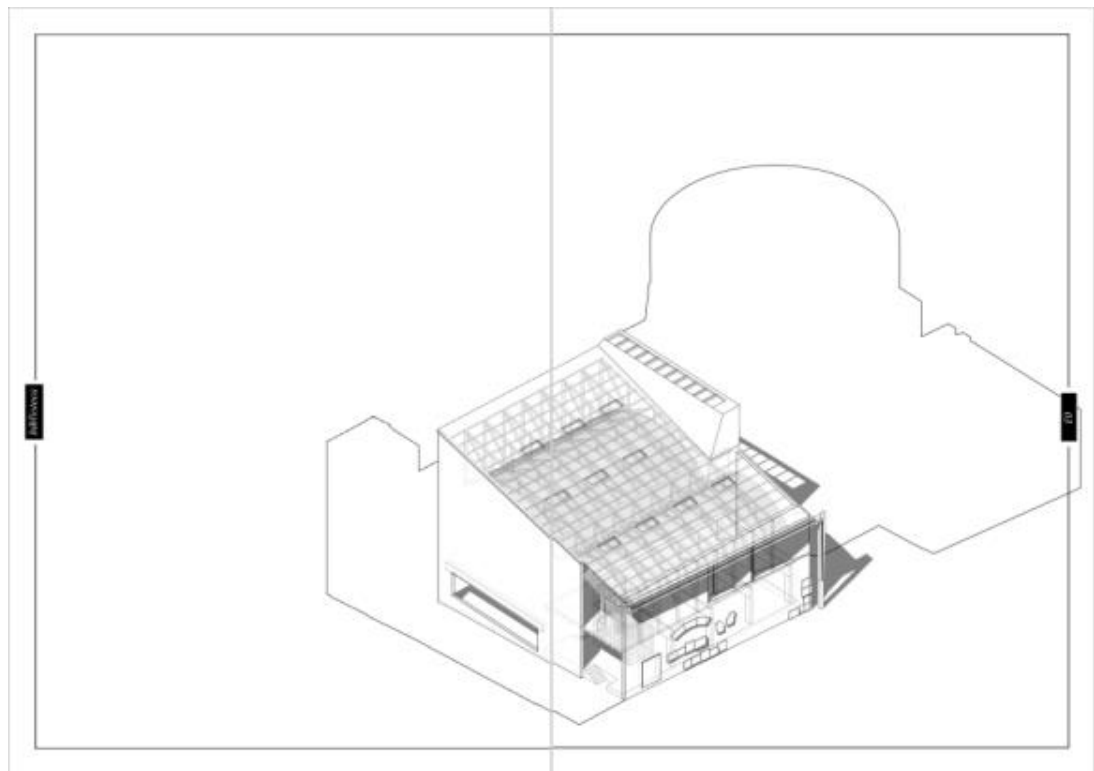
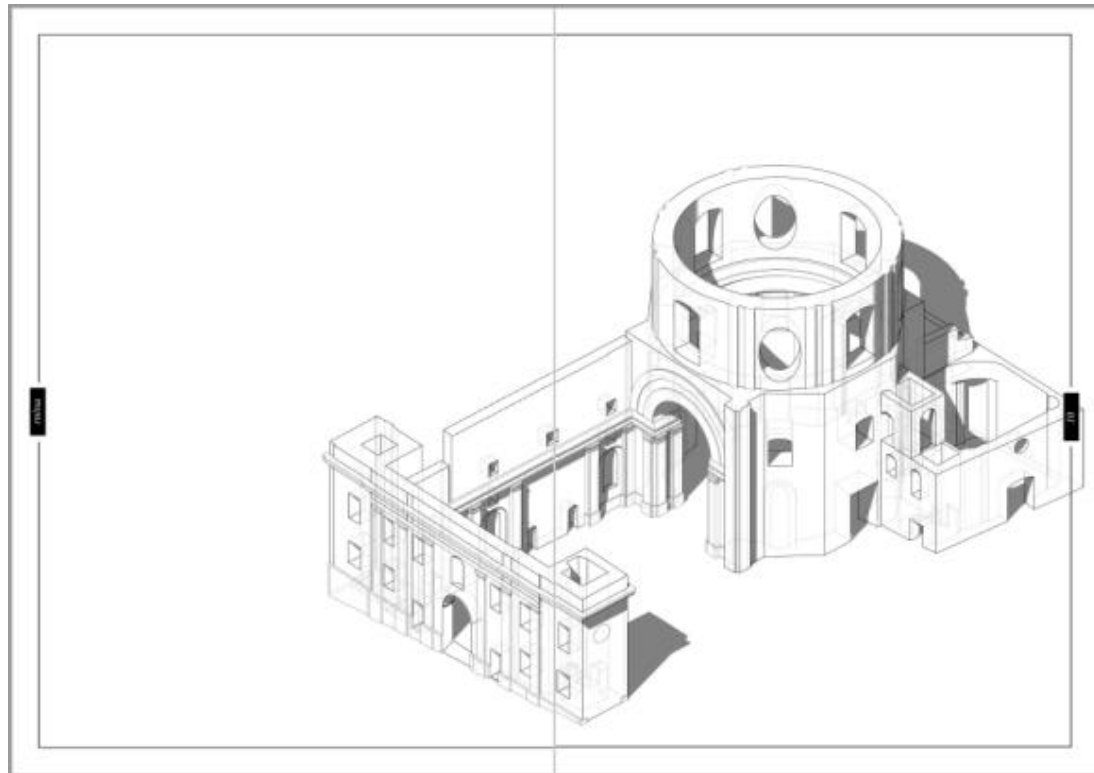
95: Ανοίγματα νέου κτιρίου διαλέξεων, Escuelas Pías

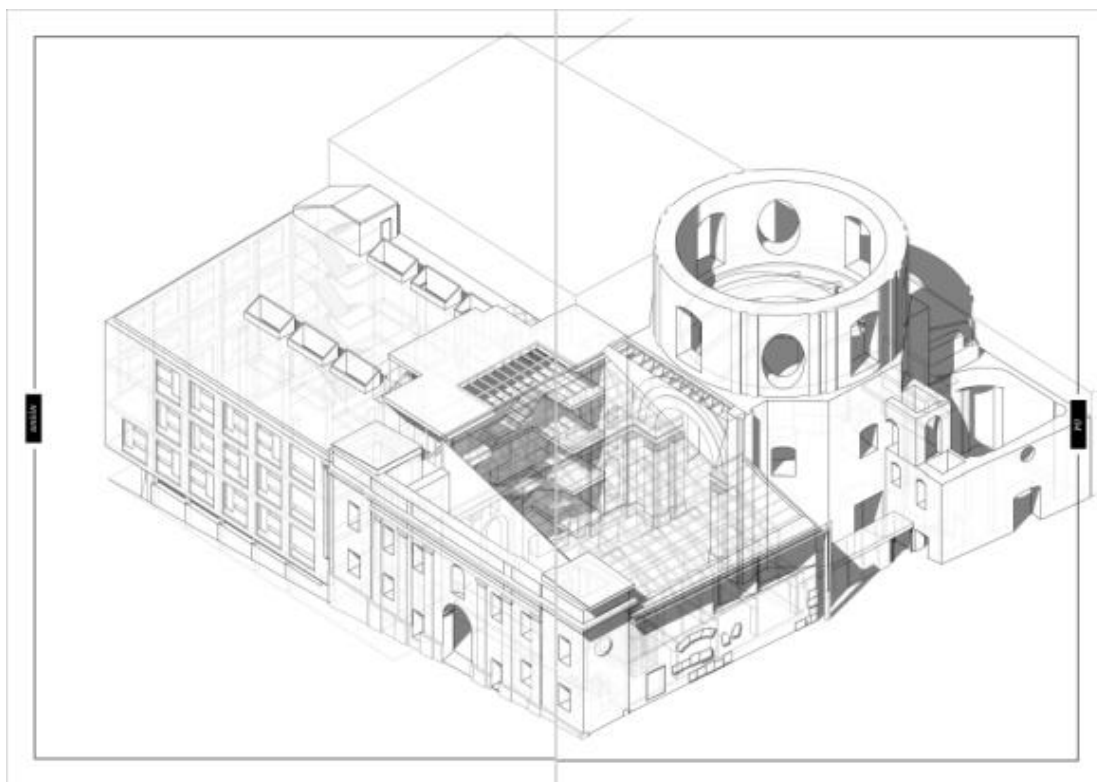
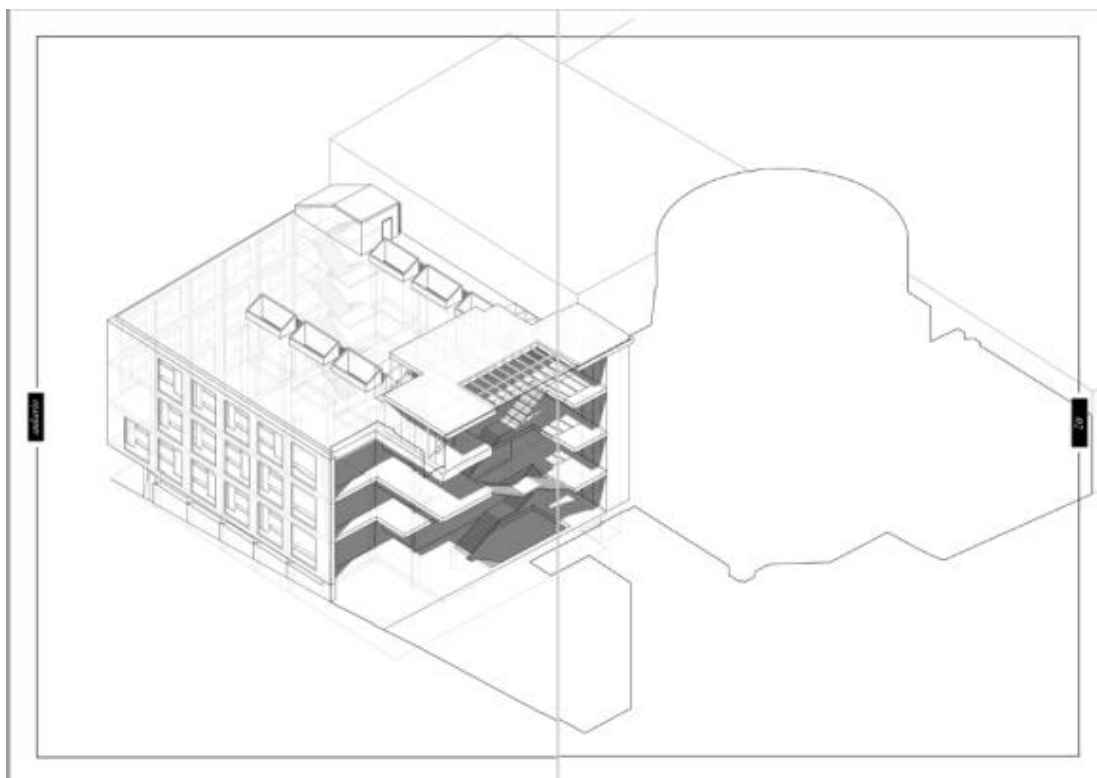


96: Casa del Fascio, Como, Italy

<sup>118</sup> Jose Ignacio Linazasoro, Textos Críticos DPA, Ediciones Asimétricas, Madrid, 2017, σελ.59







97: Αξονομετρικές απεικονίσεις του έργου συνολικά

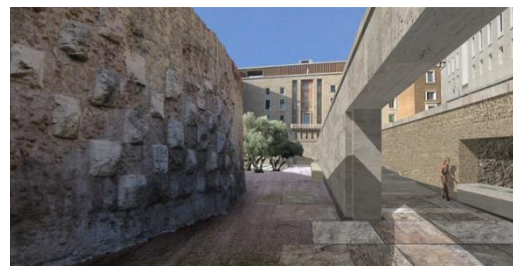
## Συμπεράσματα

Σε έναν κόσμο “μικροπωλητών”, όπως ο σημερινός, το «προϊόν» που προσφέρουν οι αρχιτέκτονες που έχουν μελετηθεί σε αυτή την εργασία, όπως ο J.Van der Laan, ο S.Lewerentz ή ο Δ.Πικιώνης δε θα το συναντήσουμε σε αυτό τον εμπορικό κύκλο τέχνης και σύγχρονης αρχιτεκτονικής. Η αποκήρυξη της φόρμας σε όλους αυτούς, πρέπει να γίνει κατανοητή ως εμβάθυνση του περιεχομένου και όχι ως απλή εκδήλωση απλοποίησης ή γεωμετρικής ακαμψίας: η ομορφιά της ατέλειας ενός σοβά ή μια ακανόνιστη πατίνα μπορούν να μετρηθούν μόνο με τη στοιχειώδη γεωμετρία των τετράγωνων στηρίξεων ή των επαναλαμβανόμενων σχημάτων, παρόμοια με αυτό που συμβαίνει στη λαϊκή αρχιτεκτονική.

Περιγράφεται έτσι ο κοινός τόπος στον οποίο, σαν νεότερο μέλος, ανήκει αδιαμφισβήτητα ο JIL, ο οποίος βρίσκεται κομμάτια του εαυτού του στο σκοτάδι και στο μυστηριώδες του S.Lewerentz, στην επαφή μεταξύ του διαχρονικού και του αυστηρά σύγχρονου στο έργο όλων των προηγούμενων. Κάτι που την ίδια στιγμή αποτελεί την πεμπτούσια του δικού του έργου, μια “μη πεπερασμένη” μνημειακότητα.<sup>119</sup>

Στον κοινό αυτό τόπο εντάσσονται τα έργα του, στα οποία είναι έκδηλες οι αναφορές στη συναισθηματική οικογένεια. **Η Piazza Augusto Imperatore**, για παράδειγμα, στην οποία χρησιμοποιεί μια **στοιχειώδη γεωμετρία** κι αναζητά μια ορισμένη διαχρονικότητα,

δίνει έμφαση στα δάπεδα, που αναμειγνύονται με τα υπολείμματα των αρχαίων λίθων που προϋπήρχαν και μας φέρνει στο μυαλό τον Δ.Πικιώνη, μαζί με τα τόσα άλλα παραδείγματα που έχουν αντιπαραβληθεί στην έκταση αυτής της εργασίας.



98: Πρόταση Αποκατάστασης του Μουσουλίου Augusto και της πλατείας Augusto Imperatore, Ρώμη, Διαγωνισμός 2006, Jose Ignacio Linazasoro & Stanislao Fierro

<sup>119</sup> Eduardo Prieto, “Jose Ignacio Linazasoro, una biografía intelectual”, Συνέντευξη του J. I. Linazasoro, Νοέμβριος 2019

Η σοβαρή απογύμνωση οποιουδήποτε τεχνάσματος τον συσχετίζει με τον S.Lewerentz. Ο γεωμετρικός ουσιοκρατισμός των τοίχων και η φαινομενική διακοπή του χρόνου στην πλατεία, παραπέμπουν στον J.Van del Laan, χωρίς φυσικά να ξεχνάμε εκείνο τον διακριτικό φόρο τιμής στον Rossi που είναι το μνημειώδες σιντριβάνι που προεξέχει από τον τοίχο.

Αυτή η ικανότητα για μια έντονη σχέση ενσυναίσθησης μεταξύ του νέου και του παλιού διακρίνει λίγους αρχιτέκτονες. Ο JIL είναι ένας από αυτούς! Στους αρχιτέκτονες που του παραδίδουν τη σκυτάλη, μπορούν να συμπεριληφθούν κι άλλοι για τους οποίους δεν έχει γράψει. Ένας απ' αυτούς είναι οπωσδήποτε ο Carlo Scarpa.

Τα έργα του JIL ενσωματώνουν τα παλιά υπολείμματα ως ένα ακόμη στοιχείο του έργου. Με την έννοια ότι οι διαφορετικές αρχιτεκτονικές φάσεις αποτελούν, από τη συμβολή τους κι έπειτα, μέρος ενός νέου συνόλου που θα εξελίσσεται στο χρόνο ακολουθώντας μια φυσική διαδικασία φθοράς. Με αυτήν την έννοια το έργο Escuelas Pias, που αναλύθηκε, τον τοποθετεί εύλογα δίπλα στη φυσιογνωμία του Carlo Scarpa και το έργου του, Castelvechio.



99: Museo di Castelvecchio, Verona, Italy, Carlo Scarpa

Τα γραπτά του επιβεβαιώνουν αυτή του την εξοικείωσή με τους δασκάλους που προαναφέρθηκαν. Όλοι τους εκπροσωπούν μια παράδοση αποκατάστασης που δεν είναι καθαρά συντηρητική. Και οι αναφορές δρουν κάθε φορά για να υποκινήσουν όχι τόσο ασφαλείς λύσεις, όσο ένα σύνολο θαρραλέων επιλογών, είτε μιλάμε για τον απερίσκεπτο μονό πυλώνα που εισήχθη στην εκκλησία της Valdemaqueda, είτε για τον θόλο που αιωρείται στη βιβλιοθήκη στο Lavariés.<sup>120</sup>

Παρόλα αυτά **στα πρώιμα έργα του** στη χώρα των Βάσκων, ο JIL φαίνεται να **συμπίπτει με τον A. Rossi** σε ένα τεταμένο παιχνίδι μεταξύ αφαίρεσης του ιστορικού και της επαναλαμβανόμενης μίμησης της παραστατικής φύσης των μορφών. Κάτι που σίγουρα δεν συμβαίνει **στα πιο πρόσφατα κτίρια της Μαδρίτης**.<sup>121</sup> Αυτό που γίνεται όλο και πιο εμφανές σε αυτά, είναι ο **πλούτος και η λεκτική πολυπλοκότητα της αφήγησης**. Αυτή είναι η **διαφορά** που σηματοδοτεί την απόσταση του ώριμου έργου του, **από τον ριζοσπαστικό μονολογικό χαρακτήρα των έργων του A.Rossi**.

**Αυτό που τον ενδιαφέρει στο ξεκίνημα του, είναι να καθορίσει μία ορθολογική διαδικασία μέσω της οποίας θα προσεγγίζει το έργο**, απαρτιζόμενη από αρχές και κανόνες που θα προέρχονται από την ιστορική εμπειρία, η οποία φαίνεται να αποτελεί το θεμέλιο λίθο της πειθαρχίας.

<sup>120</sup> Stefano Presi (Επιμ.), Jose Ignacio Linazasoro, Progettare e costruire, Casa dell' Architettura, Latina, 2007, σελ.242

<sup>121</sup> Stefano Presi (Επιμ.), ό.π., σελ.245



Χωρίς να εγκαταλείψει ποτέ αυτή τη στάση προβληματισμού, **θα ανακαλύψει σταδιακά την σημασία των υλικών πτυχών της φόρμας**, τα φυσικά χαρακτηριστικά του τόπου, την προσαρμογή των υλικών στις κατασκευαστικές λύσεις και τις αναπόφευκτες ατέλειες κατά την εκτέλεση. **Όλα αυτά που στο τέλος απαρτίζουν την ποιητική των πραγμάτων και όχι μόνο την σαφήνεια των ιδεών.** Έφτασε έτσι στη δεκαετία του '80 και του '90, να καταλάβει αυτό που ο Luis Fernández Galliano ονόμασε "το ταξίδι από τη βεβαιότητα στην εμπειρία", μέσα σε αυτό το έργο σε εξέλιξη που αντιπροσωπεύει πάντα το έργο που χτίζεται μόνο του.

**Τα έργα του φιλοδοξούν να ενταχθούν στην ιστορική συνέχεια**, μεταδίδοντας με επίκαιρο και προσωπικό τρόπο αυτό που σίγουρα ήθελαν να πουν κι άλλοι σε διαφορετικά πεδία και με διαφορετικά μέσα, εκφρασμένα με την ιδιαιτερότητα μιας ζωντανής μνήμης. **Βλέπει την ιστορία** όχι ως μια απλή πηγή παραπομπών, αλλά **ως μια σειρά από αντικείμενα στοργής** όπως θα έλεγε ο A.Rossi, **από τα οποία χρησιμοποιεί μνήμη για να κατασκευάσει έργο.**

Θεωρεί την πόλη μια ουσιαστική **αναφορά για την αρχιτεκτονική που δημιουργεί**, κι αυτό φαίνεται με πολλούς τρόπους. Από την προσοχή που δίνει στο να κατανοήσει το παρελθόν, την εξέλιξη αλλά και τις ανάγκες του παρόντος του τόπου για τον οποίο σχεδιάζει. Από το θάρρος του να αλλάζει την ροή, και να παρακάμπτει τυπολογίες κι αναμενόμενες λύσεις για να εξυπηρετήσει καλύτερα την καθημερινή ζωή της πόλης. Όπως στο Escuelas Pías, που η είσοδος άλλαξε για να στραφεί η

βιβλιοθήκη σε έναν νέο κενό χώρο που προέκυψε στην πόλη και που θα φέρνει τις μεγάλες ροές λόγω του υπόγειου πάρκινγκ.

Αλλά και από το πως τα εσωτερικά των κτιρίων του αλληλεπιδρούν με τον εξωτερικό δημόσιο χώρο, καθώς ανοίγονται προς αυτόν με το χαρακτήρα των υλικών τους. Η επεξεργασία κάθε είδους χώρου που σχεδιάζει, μεταπηδά από την πιο μικρή στην πιο μεγάλη κλίμακα με εξαιρετική μαεστρία.

Το επόμενο σημαντικό χαρακτηριστικό του JIL που πρέπει να αναφερθεί είναι ότι **αντιμετωπίζει κάθε κτίριο με αναλυτικό τρόπο, ως μια υπέρθεση ερωτημάτων κι όχι σαν να ήταν γλυπτό.** Φωτίζει για παράδειγμα, συχνά, κατακόρυφα τους τοίχους των ερειπίων για να αναδείξει την υφή τους αλλά και για να ενισχύσει την αυτονομία τους σε σχέση με τα άλλα μέρη. Το φως γίνεται ένα ακόμη όργανο στο πλαίσιο μιας «αναλυτικής» αντίληψης της αρχιτεκτονικής. Τα δάπεδα έχουν επίσης κάποια αυτονομία σε σχέση με τους κατακόρυφους τοίχους. Είτε από γεωμετρική άποψη είτε ως προς τον χαρακτήρα τους.

Επιστρέφοντας στο **"Escuelas Pías"** και στο ναό στη Valdemaqueda, αξίζει να σημειωθεί ότι είναι έργα που ανήκουν **στην εποχή συγγραφής του "Memoria del Orden"**. Το πρώτο αποτέλεσε σημείο καμπής στην καριέρα του JIL. Ήταν το έργο που του επέτρεψε να αναλογιστεί τη μνημειακότητα, το μη πεπερασμένο και τον νεωτερισμό. Ξεκινώντας από εκεί, συνειδητοποίησε την ομορφιά της ατέλειας, που στερείται καλωπισμού, διακόσμου και ρητορικής άρθρωσης. **Ήταν η στιγμή που κατάλαβε για τον εαυτό του πως η σχέση που επιλέγει να**

**έχει με το παλιό**, δεν είναι ανάλογη με αυτή του Grassi αλλά ακριβώς το αντίθετο. Επέλεξε, κι έμεινε σταθερός σε αυτή την επιλογή, στο έργο του **να συμπληρώνει το παλιό με το σύγχρονο**. Η παρουσία της ιστορίας και της πόλης είναι, όπως ειπώθηκε, οι δύο παράμετροι που γι' αυτόν καθορίζουν το κτίριο.<sup>122</sup>

Έκτοτε, όταν **αποζητά την εναλλακτική στη «λευκή αρχιτεκτονική»** της εποχής, **τη βρίσκει ξανά και ξανά στην εκφραστικότητα και την ελικρίνεια των υλικών**. Μελετά το συνδυασμό και τις ιδιαιτερότητες τους, επιτυγχάνοντας την ανάδειξη του ενός, μέσα από το άλλο. Στοχεύει με τόλμη στην ανάδειξη του παλιού μέσα από το νέο, και το αντίστροφο, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι αποτυγχάνει στη συγχώνευση των δύο. Πρόκειται, όπως εξομολογείται ο ίδιος, για μια στρατηγική που θα προσφέρει πάντα στην αρχιτεκτονική διαχρονικότητα και θα την ενσωματώνει σε ένα δεδομένο πλαίσιο, χωρίς εμφανείς ρήξεις.<sup>123</sup>

**Η αναζήτηση μιας πολυπλοκότητας στους εσωτερικούς χώρους απέναντι στον συνεχή χώρο του Μοντέρνου Κινήματος** είναι ένα άλλο χαρακτηριστικό ορισμένων κτιρίων του. **Εκκινεί από ενιαίους μεγάλους χώρους, τους οποίους κατακερματίζει σε μικρότερους, με διακριτικά σχεδιαστικά εργαλεία**. Τους διαχωρίζει ουσιαστικά μεταβάλλοντας τις χωρικές ποιότητες μεταξύ τους. Με υποστηλώματα, προβολές δοκαριών, ημιορόφους, αλλαγές υλικών, σχισμές – ή ακόμη και απλά διαφορετικές ποιότητες – φωτός.

Στον ναό της Valdemaqueda, για παράδειγμα, το φως είναι που διαμορφώνει τον χώρο. Ένα ανακλώμενο φως που αλλάζει με τους προσανατολισμούς και τις ώρες της ημέρας και που προβάλλεται στους τραχείς τοίχους του ναού.

Αυτό που σίγουρα πρέπει να κρατήσει κανείς από το έργο του, είναι ότι **υπενθυμίζει πως η επανάχρηση των υφιστάμενων κτιρίων στη σύγχρονη πόλη, μέσα από την αποκατάσταση, τη συμπλήρωση και την επανερμηνεία τους, αποτελεί αναγκαία συνθήκη για το μέλλον**. Για την ανάπτυξη της από την δική της ύλη, και προς ένα μέλλον όπου η πρόοδος και η τεχνολογία συγχωνεύονται με την ταυτότητα και τα στοιχεία εκείνα του παρελθόντος που είναι ικανά να μεταδίδουν αξίες. Προς μια νέα αρχιτεκτονική που ανήκει πραγματικά στο παρόν.

<sup>122</sup> Eduardo Prieto, "Jose Ignacio Linazasoro, una biografía intelectual", Συνέντευξη του J. I. Linazasoro, Νοέμβριος 2019

<sup>123</sup> Jose Ignacio Linazasoro, ό.π., σελ.59

## Επαγγελματική Βιογραφία

Γεννήθηκε στο Σαν Σεμπασιάν της Ισπανίας το 1947. Σπούδασε στη σχολή Τεχνών και Αρχιτεκτονικής της Βαρκελώνης (ETSAB) από όπου αποφοίτησε το 1972.

Αποφοίτησε ως διδάκτωρ από το ETSAB το 1980.

Διετέλεσε ως καθηγητής σχεδιασμού στη Σχολή Αρχιτεκτονικής του Σαν Σεμπασιάν (1977-82)

Έχει έδρα στο Πανεπιστήμιο του Βαγιαδολίδ (1983-97) και στη Σχολή Αρχιτεκτονικής της Μαδρίτης (ETSAM) από το 1988.

Είναι Corresponding Ακαδημαϊκός Αρχιτεκτονικής της Βασιλικής Ακαδημίας Καλών Τεχνών του San Fernando από το 1987.

Διετέλεσε ταυτόχρονα ως επισκέπτης καθηγητής σε διάφορες σχολές αρχιτεκτονικής όπως της Παμπλόνα, της Βενετίας, του Μιλάνο, της Τσεζένα, του Μπάρι, της Λίμα και της Λωζάνης.

Έχει πραγματοποιήσει συνέδρια για τα έργα του, σε σχολές και κολέγια

αρχιτεκτονικής της Ισπανίας, του Παρισιού, της Ρώμης, του Λονδίνου, της Πράγας, της Στοκχόλμης, της Νέας Υόρκης και της Πόλης του Μεξικού, μεταξύ άλλων.

Έχει πραγματοποιήσει μονογραφικές εκθέσεις των έργων του στη Μαδρίτη, τη Ρώμη, την Τσεζένα και τη Ραβέννα, ενώ έχει συμμετάσχει και σε ομαδικές εκθέσεις στην Ισπανία και εκτός.

Έχει λάβει εθνικά και διεθνή βραβεία για το έργο του όπως το βραβείο COAM, το βραβείο Moreno Mansilla, το βραβείο COACYL, το Iberfad, το International Brick Award ή το Piranesi Prix de Rome.

Έχει δημοσιεύσει τα έργα του σε εθνικά και διεθνή περιοδικά αρχιτεκτονικής όπως Arquitectura Viva, AV, Lotus, Domus, Casabella, A+U μεταξύ άλλων.

Έχει δημοσιεύσει αρκετές μονογραφίες για το έργο του στην Ισπανία, τη Γαλλία και την Ιταλία και αρκετά κείμενα θεωρητικού χαρακτήρα, που παρατίθενται παρακάτω.

Από το 2011 συνδέεται επαγγελματικά με τον αρχιτέκτονα Ricardo Sánchez

## Κατάλογος διαγωνισμών και βραβείων

### Διαγωνισμοί

- 2008 Πρώτο Βραβείο «Hôtel du Département de l'Aube» στο Troyes, Γαλλία.
- 2008 Πρώτο Βραβείο “Plaza de los Amantes” (Πλατεία Εραστών) στο Teruel, Ισπανία.
- 2005 Πρώτο Βραβείο “Access to Parque Etxebarria” στο Μπιλμπάο, Ισπανία.
- 2005 Πρώτο Βραβείο «Πανεπιστημιούπολη» στη Σεγκόβια, Ισπανία.
- 2004 Πρώτο Βραβείο “Square in Barakaldo”, Ισπανία.
- 2003 Πρώτο Βραβείο «Πλατεία απέναντι από τον Καθεδρικό Ναό της Ρεμς», Γαλλία.
- 2002 Πρώτο Βραβείο «University Lecture Block in Ávila», Ισπανία.
- 2000 Πρώτο Βραβείο “Διαμερίσματα στο Barakaldo”, Ισπανία.
- 1999 Πρώτο Βραβείο «Επέκταση της Σχολής Μηχανικών και Τηλεπικοινωνιών» στο Μπιλμπάο της Ισπανίας.
- 1997 Πρώτο Βραβείο « El Matadero Cultural Centre » στο Βαγιαδολίδ, Ισπανία.
- 1997 Πρώτο Βραβείο «Διανομή της Πανεπιστημιούπολης» στην Άβιλα, Ισπανία.
- 1997 Πρώτο Βραβείο «Έπιπλα δρόμου» στην Κόρδοβα, Ισπανία.
- 1996 Πρώτο Βραβείο «Αποκατάσταση του Κέντρου Πιαριστών» στο Llanariés, Μαδρίτη.
- 1992 Πρώτο Βραβείο «Διανομή του Περιβάλλοντος του Καθεδρικού Ναού της Ρεμς», Γαλλία.
- 1989 Πρώτο Βραβείο «Seville Expo '92 Pavilion».
- 1977 Πρώτο Βραβείο «Νέο Δημαρχείο στη Βιτόρια», Ισπανία.
- 1974 Πρώτο βραβείο «San Juan Square» στο Irún, Ισπανία.

### Προσκεκλημένοι Διαγωνισμοί

- 2004 Ανώτερο Τεχνικό Κέντρο Αρχιτεκτονικής της Αυτόνομης Κυβέρνησης της Ανδαλουσίας.
- Πλατεία 2003 στο Barakaldo, Ισπανία.
- 2003 Πλατεία απέναντι από τον Καθεδρικό Ναό στη Ρεμς, Γαλλία.
- 2002 Αμφιθέατρο στη Σάντα Πόλα, Ισπανία.
- 1997 Media Library στη Ρεμς, Γαλλία.
- 1989 Seville Expo '92 Pavilion.



## **Βραβεία**

2002 Βραβείο Churriguera για τον Αστικό Σχεδιασμό της πλατείας A. Lara στο Lavariés της Μαδρίτης.

2002 Βραβείο Ένωσης Αρχιτεκτόνων Castilla y León για κτίριο κατοικιών στην οδό A. de Montalvo στην Ávila, Ισπανία.

2001 Βραβείο COAM για την εκκλησία Valdemaqueda.

2001 Ειδική μνεία στα βραβεία COAM για την πλατεία A. de Lara στο Lavariés της Μαδρίτης.

2001 Φιναλίστ του Βραβείου FAD για την Εκκλησία στη Valdemaqueda της Μαδρίτης.

2000 Φιναλίστ της Iberoamerican Biennial.

2000 Μπιενάλε Ισπανικής Αρχιτεκτονικής.

1999 Η Βιβλιοθήκη του Εθνικού Πανεπιστημίου εξ αποστάσεως εκπαίδευσης (UNED) επιλέγεται ως ένα από τα πέντε πιο σχετικά κτίρια στη Μαδρίτη τα τελευταία 25 χρόνια.

1998 Μπιενάλε Ισπανικής Αρχιτεκτονικής.

1996 IBERFAD-ALEJANDRO DE LA SOTA Βραβείο γνώμης του Εθνικού Πανεπιστημίου εξ αποστάσεως εκπαίδευσης (UNED).

1994 Μπιενάλε Ισπανικής Αρχιτεκτονικής.

1994 Φιναλίστ των Βραβείων COAM για τη Βιβλιοθήκη του Εθνικού Πανεπιστημίου εξ αποστάσεως εκπαίδευσης (UNED).

1992 Μπιενάλε Ισπανικής Αρχιτεκτονικής.

1991 Φιναλίστ των Βραβείων που απονέμονται από το Δημαρχείο της Μαδρίτης για τη Βιβλιοθήκη του Εθνικού Πανεπιστημίου εξ αποστάσεως εκπαίδευσης (UNED).

1986 Βραβείο για την Ανοικοδόμηση της Ευρωπαϊκής Πόλης του Ιδρύματος Philippe Rothier.

## **Εκθέσεις**

2000 «España 2000» Μουσείο Φρανκφούρτης.

1998-2000 “New Urban Environment-British Architecture in the European Context”.

2000 Μπιενάλε Ισπανικής Αρχιτεκτονικής.

1998 Μπιενάλε Ισπανικής Αρχιτεκτονικής.

1994 Μπιενάλε Ισπανικής Αρχιτεκτονικής.

1992 Μπιενάλε Ισπανικής Αρχιτεκτονικής.

1991 Μονογραφική έκθεση του Συλλόγου Αρχιτεκτόνων Μαδρίτης.

1986 Συλλογική έκθεση στο MoMA στη Νέα Υόρκη.

1985-1986 Europalia Βρυξελλών και Μαδρίτης.

1982-1974 Συλλογικές εκθέσεις αρχιτεκτονικής.

### **Βιβλία που εκδόθηκαν από τον José Ignacio Linazasoro**

2003 «Escrito en el tiempo. Pensar la arquitectura», Πανεπιστήμιο Παλέρμο, Μπουένος Άιρες.

1989 “Escritos 1976-89”, COAM, Μαδρίτη.

1984 «Le projet classique en architecture», Mardaga, Βρυξέλλες.

1980 “El proyecto clásico en arquitectura”, Gustavo Gili, Βαρκελώνη.

### **Μονογραφίες για τον José Ignacio Linazasoro**

2007 “José Ignacio Linazasoro – progettare e costruire”, Casa dell'Architettura. Λατίνια, Ιταλία.

2004 «Evocando la ruina. Centro Culture en Lavapiés», Μαδρίτη.

1998 «José Ignacio Linazasoro», του Efrén García Grinda, Argentaria. Μαδρίτη.

1989 “José Ignacio Linazasoro”, Κατάλογοι Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής. Gustavo Gili, Βαρκελώνη.

## Παράρτημα Ι

### Ιταλικός Ρασιοναλισμός

**Ρασιοναλισμός ή ορθολογισμός:** Ο όρος και η σημασία του προέρχονται από το χώρο των φιλοσοφικών σπουδών. Λανθασμένα στο χώρο της αρχιτεκτονικής κάποια στιγμή υπήρξε ταύτιση του ορθολογισμού με τον φονξιοναλισμό.

Πλέον καθιερωμένη και γενικότερα αποδεκτή ονομασία για τους αρχιτέκτονες που προέρχονται από αυτό το χώρο, είναι **“οι αρχιτέκτονες της λογικής”**, που οφείλεται στις διάφορες ερμηνείες οι οποίες έχουν δοθεί κατά καιρούς για τους αρχιτέκτονες στην περίοδο του Διαφωτισμού.<sup>124</sup>

**Μετά το τέλος του Α΄ παγκοσμίου πολέμου στην Ιταλία** – πρώτα στη ζωγραφική με κύριο εκφραστή τον Giorgio de Chirico (1888-1978), και στη συνέχεια στην αρχιτεκτονική με **το κλασσικό κίνημα Novecento**, του οποίου ηγήθηκε ο Giovanni Muzio (1893-1983) – βρίσκεται το σημείο αφετηρίας για την ανάπτυξη του Ιταλικού Ρασιοναλισμού ως **απάντηση στο φουτουρισμό**.

Τα δύο αυτά κινήματα θα είναι τα επικρατέστερα τις δεκαετίες του '20 και '30. **Το Ρασιοναλιστικό θα συγκροτηθεί επίσημα**, με την ονομασία Movimento Italiano per l'Architettura Razionale (MIAR), **το 1930**.<sup>125</sup>

<sup>124</sup> Giorgio Grassi, Η λογική δομή της Αρχιτεκτονικής, μετάφραση κι επιμέλεια Σωτήρης Ζαρούλας, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα, 2020, σελ. 28

<sup>125</sup> Frampton Kenneth, Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και Κριτική, μετάφραση κι επιμέλεια Ανδρουλάκης Θόδωρος, Παγκάλου Μαρία, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα, 2009, σελ.186

**Κατά το μεσοπόλεμο κάλυψε την ανάγκη του φασιστικού καθεστώτος για μια έντονα συμβολική αρχιτεκτονική.** Στόχος του ήταν η δημιουργία ενός αυθεντικού Ιταλικού μεσογειακού στυλ, και αποτέλεσε το έναυσμα μιας μεγάλης και εις βάθος σχεδιαστικής έρευνας, που είχε ως αποτέλεσμα την επαναξιολόγηση του ίδιου του ρόλου του αρχιτέκτονα. **Χαρακτηρίστηκε έτσι ως «η αρχιτεκτονική του φασισμού»**, με την έννοια όμως μιας σχεδιαστικής αντίληψης που διαμορφώθηκε **αυτόνομα και, για κάποιους λόγους εκτός συγκεκριμένης «επιστημονικής πειθαρχίας»**, υιοθετήθηκε ως επίσημη έκφραση του καθεστώτος.<sup>126</sup>

"Η πόλη την οποία προτείνει ο Ρασιοναλισμός, είναι στενά συνδεδεμένη με την παράδοση της ιστορικής πόλης και χρησιμοποιώντας τα θεμέλια στοιχεία του σχεδιασμού όπως τις πλατείες, τους οδικούς άξονες, τα οικοδομικά τετράγωνα, την ιεραρχημένη δόμηση, αποτελεί μian «ανάλογη πόλη»".<sup>127</sup>

**Στον Ιταλικό Ρασιοναλισμό διακρίνουμε δύο φάσεις.** Η πρώτη χαρακτηρίζεται από τη δραστηριότητα της ομάδας των αρχιτεκτόνων του **«Gruppo 7» τη δεκαετία του '30**, ενώ **τη δεκαετία του '60**, όλη η προσπάθεια για αναμόρφωση της ευρωπαϊκής αρχιτεκτονικής μετά τον Β΄ παγκόσμιο πόλεμο βρίσκει την έκφραση της στις θεωρίες και τις δραστηριότητες μιας νέας γενιάς Ιταλών αρχιτεκτόνων, που γίνεται γνωστή ως **η σχολή της Tendenza**.

<sup>126</sup> Πατέστος Κωνσταντίνος, Το κιβώτιο του Μοντέρνου, κείμενα για την αρχιτεκτονική, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 2001, σελ. 189

<sup>127</sup> Πατέστος Κωνσταντίνος, ό.π., σελ. 193

## Παράρτημα II

### Gruppo 7



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

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

Το ρασιοναλιστικό «Gruppo 7» έκανε την πρώτη του εμφάνιση στην Rassegna Italiana, μόλις τα μέλη του αποφοίτησαν από το πολυτεχνείο του Μιλάνου και το αποτελούσαν οι αρχιτέκτονες Sebastiano Larco, Guido Frette, Carlo Enrico Rava, Adalberto Libera, Luigi Figini, Gino Pollini και Giuseppe Terragni.

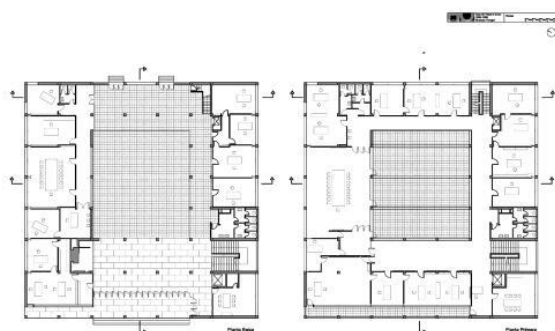
Όλοι τους αναζητούσαν μία νέα και περισσότερο Ρασιοναλιστική σύνδεση των εθνικιστικών αξιών του Ιταλικού Κλασικισμού και της λογικής της εποχής της μηχανής. Παρόλο τον ενθουσιασμό του για την εποχή της μηχανής, **το «Gruppo 7» έδωσε περισσότερο βάρος στην επανερμηνεία της παράδοσης, παρά στο νεωτερισμό αυτόν κάθε αυτόν.** Έτσι, το 1926, έγραφαν επικρίνοντας τους φουτουριστές: *«Το γνώρισμα της παλιότερης πρωτοπορίας ήταν μια εγκεφαλική ορμή και μια μάταιη, καταστροφική μανία που ανακάτευε τα καλά με τα κακά στοιχεία. Το χαρακτηριστικό της σημερινής νεολαίας είναι ο πόθος για διαύγεια και σοφία... Αυτό πρέπει να είναι σαφές... Δεν σκοπεύουμε να κόψουμε τους δεσμούς μας με την παράδοση... Η νέα*

*αρχιτεκτονική πρέπει να είναι το αποτέλεσμα μιας στενής σχέσης ανάμεσα στην λογική και τον ορθολογισμό.»*

Το 1932 μάλιστα, ο **G.Terragni** δημιούργησε ένα **έργο «κανόνα» για το Ιταλικό Ρασιοναλιστικό κίνημα, την Casa del Fascio** (τη σημερινή Casa del Popolo) στο Como. Σχεδιασμένη μέσα σε ένα τέλειο τετράγωνο και έχοντας το μισό ύψος σε σχέση με το βάθος, ο μισός κύβος της Casa del Fascio εισήγαγε μια αυστηρά ρασιοναλιστική γεωμετρία. Με τον όγκο του αποκάλυπτε όχι μόνο τη λογική του σκελετού του από σκυρόδεμα, αλλά και τον «ορθολογικό» κώδικα που κρυβόταν πίσω από την κατά ζώνες διαμόρφωση της όψης του<sup>128</sup>.

<sup>128</sup> Frampton Kenneth, ό.π., σελ. 187





## Παράρτημα III

### Νεορασιοναλιστικό – Tendenza

Στον αντίποδα του λαϊκιστικού προγράμματος, τουλάχιστον όσον αφορά την αφετηρία του, βρίσκεται το Ιταλικό Νέο - Ρασιοναλιστικό κίνημα, το λεγόμενο «Tendenza», το οποίο αποτελούσε καθαρά μία προσπάθεια σωτηρίας τόσο της αρχιτεκτονικής όσο και της πόλης από τον κίνδυνο να κατακλυστούν από τις εξαιρετικά διαβρωτικές δυνάμεις του καταναλωτισμού των μεγαλουπόλεων.

Η επιστροφή στα όρια της αρχιτεκτονικής εγκαινιάστηκε με τη δημοσίευση των ακόλουθων βιβλίων: “L’architettura della città” του A. Rossi, “La costruzione Lógica dell’Architettura” του Giorgio Grassi, και το “Il Territorio dell’Architettura” του Vittorio Gregotti. Αυτά συνιστούν τον κορμό της Νέο - Ρασιοναλιστικής στάσης που αναπτύχθηκε κυρίως στην Ιταλία, με σημαντικές επιρροές στην Ισπανία, την Ελβετία, την Γερμανία και την Γαλλία, και που επαναθεμελιώνει την αρχιτεκτονική πάνω στην ιστορική εμπειρία της. Σύμφωνα με τον Anthony Vidler, ο νέο - ρασιοναλισμός προτείνει μία νέα, τρίτη τυπολογία για την συγκρότηση της

αρχιτεκτονικής, απέναντι στις δύο προηγούμενες που χαρακτηρίζουν την θεμελίωση της μοντέρνας αρχιτεκτονικής: Την «πρωτόγονη καλύβα» και την «κατοικία μηχανή». Πρόκειται για την οντολογία της αρχιτεκτονικής αποδεσμευμένη από κάθε μονοσήμαντη λειτουργική σχέση. **Η σχεδιαστική έμπνευση δεν πηγάζει από έξω - αρχιτεκτονικές αναφορές αλλά από την ίδια την πόλη και την ιστορία της.**<sup>129</sup>

Λίγο πριν την έκδοση αυτών των βιβλίων ο Ernesto Nathan Rogers, ο οποίος διετέλεσε διευθυντής του περιοδικού Casabella από το 1953 μέχρι το 1964, είναι αυτός που καθόρισε τα βασικά σημεία σκέψης των Νέο-ρασιοναλιστών κι εκπαιδευσε τη νέα γενιά αρχιτεκτόνων που έμελλε να συνεχίσουν την προσπάθεια του. Μια προσπάθεια δημιουργίας μιας αναγκαίας θεωρίας της σύγχρονης αρχιτεκτονικής που να ανταποκρίνεται, αφενός στις εσωτερικές ανάγκες της επιστήμης, αφετέρου, να συντάσσεται υπέρ των πολιτικών,

<sup>129</sup> Σημαιοφορίδης Γιώργος, Διελεύσεις, κείμενα για την αρχιτεκτονική και τη μετάπολη, εκδ. Metropolis, Αθήνα, 2005, σελ. 150

πολιτισμικών και κοινωνικών στόχων της αριστερής αντιπολίτευσης και ενάντια στην κερδοσκοπία του μεταπολεμικού καπιταλισμού. Ανάμεσα στους μαθητές του στο Πολυτεχνείο του Μιλάνου, υπήρξαν πολλοί που συνεργάστηκαν με την συντακτική ομάδα του περιοδικού και έγραψαν τα πρώτα τους άρθρα αρχιτεκτονικής κριτικής, οι πιο γνωστοί εξ' αυτών είναι οι προαναφερθέντες: **Aldo Rossi, Giorgio Grassi, Vittorio Gregotti.**

**Οι προτάσεις αυτών των αρχιτεκτόνων,** που μακροπρόθεσμα θα αρχίσουν να αποκλίνουν, **εκκινούν** ως επί το πλείστον **από τις έννοιες** του Rogers: τα **περιβαλλοντικά δεδομένα του παρελθόντος,** τον κρίσιμο ρόλο της **ιστορίας της αρχιτεκτονικής,** την σημασία της συζήτησης για την **παράδοση της ευρωπαϊκής πόλης, την ιδέα της μνημειακότητας, την ευθύνη του καλλιτέχνη και του διανοούμενου στην σύγχρονη κοινωνία** καθώς και το καθήκον για συνέχιση των διδαγμάτων των δασκάλων του Μοντέρνου Κινήματος.<sup>130</sup>

**«...εάν η σημαία των προκατόχων μας ονομαζόταν “Πρωτοπορία” η δική μας ονομάζεται “Συνέχεια”»** E.N.Rogers, 1958, 195

Κατά παράδοξο τρόπο, η *Tendenza* πραγματοποίησε πολύ λίγα πράγματα στην Ιταλία, εντούτοις επηρέασε σημαντικά την ιταλική πολεοδομία και

την ιστορική συντήρηση των αστικών κέντρων.<sup>131</sup>

---

<sup>130</sup> Montaner Josep Maria, Ιστορία της σύγχρονης αρχιτεκτονικής, κινήματα, ιδέες και Δημιουργοί το Δεύτερο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα, μετάφραση Παλαιολόγου Μαρία, Γιακουμάτος Ανδρέας, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 2004, σελ. 293

---

<sup>131</sup> Frampton Kenneth, ό.π., σελ. 262

## Παράρτημα IV

Υπό αυτή την έννοια, η Margueritte Yourcenar είναι ιδιαίτερα εύγλωττη όταν αναφέρεται στη σχέση μεταξύ της συνείδησης του χρόνου και της σύγχρονης προτίμησης για το μη πεπερασμένο στο έργο της «That mighty sculptor, time»:

*«Λόγω αυτής της αγάπης για την ακραία αποκατάσταση που ήταν αυτή όλων των μεγάλων εκλεκτικιστών από την Αναγέννηση και διήρκεσε σχεδόν μέχρι σήμερα, αναμφίβολα γεννήθηκαν από βαθύτερους λόγους από την άγνοια, τη συμβατικότητα ή την προκατάληψη του ωμού πουρισμού. Πιο ανθρώπινοι από εμάς, τουλάχιστον στον τομέα των τεχνών, από τον οποίο ζητούσαν μόνο χαρούμενες αισθήσεις, ευαίσθητοι με διαφορετικό τρόπο και με τον δικό τους τρόπο, οι πρόγονοί μας δεν μπορούσαν να βλέπουν αυτά τα έργα τέχνης ακρωτηριασμένα. Βία και θάνατος στους πέτρινους θεούς. Οι μεγάλοι λάτρεις των αντικών τις αναπαλαίωσαν από οίκτο. Από έλεος αναιρούμε τον εαυτό μας. Μπορεί να έχουμε συνηθίσει περισσότερο σε ερείπια και πληγές.»<sup>132</sup>*

Αν απορρίπταμε σήμερα την εμφάνιση του Πάνθεον πλήρως ανακατασκευασμένου σύμφωνα με την αρχική του μορφή, θα δεχόμασταν σιωπηρά τις διεισδυτικές κρίσεις του M. Yourcenar. Αυτός ο τρόπος ανάλυσης της αρχιτεκτονικής του παρελθόντος από τη σύγχρονη σκοπιά αμφισβητήθηκε στο Διαφωτισμό και σε όλο τον 19ο αιώνα, και μόλις πρόσφατα έγινε κάπως ευρύτερα αποδεκτό

---

<sup>132</sup> Marguerite Yourcenar, That Mighty Sculptor, Time, Αγγλική μετάφραση Walter Kaiser, εκδ. Farrar, Straus & Giroux, 1993

## Βιβλιογραφία

Yourcenar Marguerite, *That Mighty Sculptor, Time*, Αγγλική μετάφραση Walter Kaiser, εκδ. Farrar, Straus & Giroux, 1993

Frampton Kenneth, *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και Κριτική*, μετάφραση κι επιμέλεια Ανδρουλάκης Θόδωρος, Παγκάλου Μαρία, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα, 2009

Gregotti Vittorio, *Inside Architecture*, MIT Press, Chicago, 1996

Grassi Giorgio, *Η λογική δομή της Αρχιτεκτονικής*, μετάφραση κι επιμέλεια Σωτήρης Ζαρούλας, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα, 2020

Linazasoro Jose Ignacio , *Textos Críticos DPA*, Ediciones Asimétricas, Madrid, 2017

Linazasoro Jose Ignacio, *La memoria del orden, Paradojas del sentido de la arquitectura moderna*, Abada Editores, Madrid, 2013

Linazasoro Jose Ignacio, *Escrito en el tiempo, Pensar la arquitectura*, Ediciones Nobuko, Buenos Aires, 2003

Linazasoro J.I.L.(επιμ.), *Otras Vías*, Pikionis, Lewerentz y Van der Laan, εκδ. Nobuko, Buenos Aires, 2010

Montaner Josep Maria, *Ιστορία της σύγχρονης αρχιτεκτονικής, κινήματα, ιδέες και Δημιουργοί το Δεύτερο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα*, μετάφραση Παλαιολόγου Μαρία, Γιακουμάτος Ανδρέας, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 2004

Nietzsche Friedrich , *Ιστορία και Ζωή*, μετάφραση Ν.Μ.Σκουτερόπουλος, εκδ. Γνώση, Αθήνα, 1993

Prieto Eduardo , *“Jose Ignacio Linazasoro, una biografía intelectual”*, Συνέντευξη του J. I. Linazasoro, Νοέμβριος 2019

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

Rossi Aldo, *Η αρχιτεκτονική της πόλης*, μετάφραση Β.Πετρίδου, εκδ. University Studio Press, Αθήνα, 1991

Stefano Presi(επιμ), *Jose Ignacio Linazasoro, Progettare e costruire, Casa dell' Architettura*, Latina, 2007

TC Cuadernos: Linazasoro & Sanchez, *Arquitectura 1994-2020*, General de Ediciones de Arquitectura, Valencia, 2020



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

Σημαιοφορίδης Γιώργος, Διελεύσεις, κείμενα για την αρχιτεκτονική και τη μετάπολη, εκδ. Metropolis, Αθήνα, 2005

Σκουτέλης Ν.(επιμ.), Συν-ηγήσεις με τον Δημήτρη Πικιώνη, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα, 2018

Φιλιππίδης Δ.(επιμ.), Δημήτρης Πικιώνης, Οι ομιλίες του '65, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα, 2009

## **Άρθρα, συνεντεύξεις και περιοδικά**

G.Carabaja, Conversación con J.I.Linazasoro, Συνέντευξη του J.I.Linazasoro στο A&P Publicación temática de arquitectura, Αύγουστος 2014

A.Grijalba Bengoetxea, J.Grijalba Bengoetxea, Conversando con J.I.Linazasoro, συνέντευξη του J.I.Linazasoro, 2020

Jose Ignacio Linazasoro, 2017, Construir sobre o preexistente: integración de la ruina en el proyecto contemporáneo, ανακτήθηκε από: <https://digital.casalini.it/10.1400/252839>

Victoriano Sainz, El vino y los odres: La intervención de J.I.Linazasoro en la iglesia de Valdemaqueda (Madrid), ανακτήθηκε από:  
<https://www.researchgate.net/publication/350396213>

## **Ερευνητικές εργασίες και διατριβές**

Luis Astor Cordes, Renacer Entre Ruinas, Centro Cultural Escuelas Pias, Ερευνητική Εργασία, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid)ETSAM, Madrid, 2018

Kóródy A.N., Vukoszávlyev Z., Research Article: Presentation and Representation – An Outline for a Critical Interpretation of the “New Generation” of Spanish Architecture, Periódica Polytechnica, Budapest, 2011

Zhang Yingle, Μεταπτυχιακή Διατριβή με τίτλο: Dimitris Pikionis, Roads of the times, Μαδρίτη, ETSAM MPAA (Universidad Politécnica de Madrid), 2014

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

Στράτος Καλατζιδάκης, “Vincenzo Latina: Οι ανακατασκευές του παρελθόντος”, Ερευνητική Εργασία, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Πολυτεχνείο Κρήτης, Χανιά, 2020

## Διαδικτυακές πηγές

<https://architectuul.com/architect/heinrich-tessenow>

<https://www.wallpaper.com/architecture/modernist-architect-sigurd-lewerentz-profile-sweden>

<http://www.linazasorosanchez.com>

## Κατάλογος Εικόνων

Εικόνα 1: <https://www.construmat.com/un-proyecto-de-rehabilitacion-no-es-esencialmente-diferente-a-uno-de-nueva-planta/>

Εικόνα 2: <https://www.laurameroni.com/en/aldo-rossi>

Εικόνα 3:

<https://www.epfl.ch/campus/art-culture/museum-exhibitions/archizoom/giorgio-grassi/>

Εικόνα 4: <https://www.artforum.com/news/vittorio-gregotti-1927-2020-82471>

Εικόνα 5: <https://galeriejoseph.com/en/2021/11/23/casa-coderch-the-little-known-villa-of-catalan-modernism/>

Εικόνα 6:

[https://joseantoniocoderch.org/wp-content/uploads/2015/02/ugalde\\_general500x301agencyfb12.jpg](https://joseantoniocoderch.org/wp-content/uploads/2015/02/ugalde_general500x301agencyfb12.jpg)

Εικόνα 7: <https://www.arquitecturacatalana.cat/en/works/casa-de-la-marina>

Εικόνα 8: <https://archivo.alejandrodelaota.org/es/original/project/146>

Εικόνα 9: <https://archivo.alejandrodelaota.org/es/original/project/167>

Εικόνα 10: Conesa Tejada Mariano, Francisco Cabrero, Instrumentos universals al servicio de la arquitectura, Ερευνητική εργασία, Escuela Tecnica Superior de Arquitectura de Valencia, Espana

Εικόνα 11: <http://hiddenarchitecture.net/elvira-espana-school/>

Εικόνα 12: <https://www.db-bauzeitung.de/news/heinrich-tessenow/>

Εικόνα 13:

<http://www.kvl.cch.kcl.ac.uk/THEATRON/theatres/hellerau/assets/images/helimg09.html>

[https://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub\\_imglist.cfm?startrow=21&sub\\_id=183&section\\_id=11](https://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub_imglist.cfm?startrow=21&sub_id=183&section_id=11)

Εικόνα 14: [https://en.wikipedia.org/wiki/Sigurd\\_Lewerentz](https://en.wikipedia.org/wiki/Sigurd_Lewerentz)

Εικόνα 15: <https://www.flickr.com/photos/evandagan/with/7654821890/>

Εικόνα 16: <https://twitter.com/culturaltutor/status/1587174421239894016/photo/1>

<https://www.arkitok.com/architects/sigurd-lewerentz/projects/st-peter-s-church>

Εικόνα 17:

<https://www.archdaily.com/157478/ad-classics-st-marks-church-in-bjorkhagen-sigurd-lewerentz>

<https://arquitecturaviva.com/obras/iglesia-de-san-pedro-klippan>

<https://www.arkitok.com/architects/sigurd-lewerentz/projects/st-peter-s-church>

Εικόνα 18: <https://www.arkitok.com/architects/sigurd-lewerentz/projects/st-peter-s-church>

Εικόνα 19: <https://www.athensvoice.gr/politismos/design-arhitektoniki/469627/50-hronia-horis-ton-dimitri-pikioni/>

Εικόνα 20,21,22: Zhang Yingle, Μεταπτυχιακή Διατριβή με τίτλο: Dimitris Pikionis, Roads of the times, Μαδρίτη, ETSAM MPAA (Universidad Politécnica de Madrid), 2014

Εικόνα 23: <https://massmoderndesign.com/designer/dom-hans-van-der-laan/>

Εικόνα 25: <https://divisare.com/projects/322166-dom-hans-van-der-laan-orsenigo-chemollo-the-st-benedictusberg-abbey>

Εικόνα 26: <https://divisare.com/projects/390591-dom-hans-van-der-laan-jeroen-verrecht-roosenberg-abbey>

Εικόνα 27: Στράτος Καλατζιδάκης, “Vincenzo Latina: Οι ανακατασκευές του παρελθόντος”, Ερευνητική Εργασία, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Πολυτεχνείο Κρήτης, Χανιά, 2020, σελ.32

Εικόνα 28: <https://landiustravel.com/el/synkrotima-nteir-bachari/>

Εικόνα 29:

<https://www.flickr.com/photos/94185526@N04/26880466308/sizes/l/>

<https://www.travelstyle.gr/osa-den-xeris-san-taxidiotis-gia-tin-agia-sofia/>

Εικόνα 30:

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

Εικόνα 31: <https://architectuul.com/architecture/roman-theatre-sagunto>

Εικόνα 32: <https://americanindian.si.edu/inkaroad/inkauniverse/cusco/cusco-experience.html>

Εικόνα 33: <https://fineartamerica.com/featured/inca-stone-work-with-spanish-colonial-george-holton.html>

Εικόνα 34:

[https://www.youtube.com/watch?v=EBeL3\\_hwpOU](https://www.youtube.com/watch?v=EBeL3_hwpOU)

<https://stock.adobe.com/de/search?k=great%20pyramid%20of%20cholula>

Εικόνα 35: <https://www.archdaily.com/72192/kolumba-museum-peter-zumthor>

<http://lakesidecollaborative.com/journal/2016/7/22/peter-zumthor-on-different-kinds-of-silence>

Εικόνα 36: <https://www.incinqueconlavaligia.com/san-galgano-e-la-leggenda-della-spada-nella-roccia/>

Εικόνα 37,41: [http://www.linazasorosanchez.com/?portfolio=2008\\_plaza-catedral-de-reims&lang=en#!prettyPhoto](http://www.linazasorosanchez.com/?portfolio=2008_plaza-catedral-de-reims&lang=en#!prettyPhoto)

Εικόνα 38: <http://www.beta-architecture.com/fori-imperiali-in-rome-linazasoro-sanchez-emanuele-fidone-bruno-messina-fabrizio-foti/>

Εικόνα 39: [http://www.linazasorosanchez.com/?portfolio=1988\\_iglesia-de-santa-cruz&lang=en](http://www.linazasorosanchez.com/?portfolio=1988_iglesia-de-santa-cruz&lang=en)

Εικόνα 40: [http://www.linazasorosanchez.com/?portfolio=2009\\_centro-congresos-en-troyes#!prettyPhoto](http://www.linazasorosanchez.com/?portfolio=2009_centro-congresos-en-troyes#!prettyPhoto)

Εικόνα 42: <https://arquitecturaviva.com/works/competition-in-mauriac>

Εικόνα 43,64: Stefano Presi (Επιμ.), Jose Ignacio Linazasoro, Progettare e costruire, Casa dell' Architettura, Latina, 2007

Εικόνα 44: [https://www.tccuadernos.com/en/autor/95\\_linazasoro-sanchez](https://www.tccuadernos.com/en/autor/95_linazasoro-sanchez)

Εικόνα 45,46,47,50: <https://www.revistaad.es/arquitectura/articulos/tesoro-oculto-despreciado/18719>

Εικόνα 48,49,57,58,59,60,61,62 : <https://hicarquitectura.com/2020/09/linazasoro-sanchez-iglesia-de-valdemaqueda/>

Εικόνα 51,54,55,56: Victoriano Sainz, El vino y los odres: La intervención de J.I.Linazasoro en la iglesia de Valdemaqueda (Madrid), 2020, ανακτήθηκε από:  
<https://www.researchgate.net/publication/350396213>

Εικόνα 52: <https://www.tccuadernos.com/en/religious-buildings/496-san-lorenzo-church-linazasoro.html>

Εικόνα 53: [http://www.linazasorosanchez.com/?portfolio=2001\\_iglesia-san-lorenzo&lang=en#!prettyPhoto](http://www.linazasorosanchez.com/?portfolio=2001_iglesia-san-lorenzo&lang=en#!prettyPhoto)



Εικόνα 63,68: [http://www.linazasorosanchez.com/?portfolio=2001\\_plaza-de-agustin-lara](http://www.linazasorosanchez.com/?portfolio=2001_plaza-de-agustin-lara)

Εικόνα 65,66: <https://divisare.com/projects/323913-jose-ignacio-linazasoro-agustin-lara-square>

Εικόνα 67, 80: <https://hicarquitectura.com/2016/06/jose-ignacio-linazasoro-centro-cultural-escuelas-pias-de-lavapies/>

Εικόνα 69,70,71,72,73,74,82,84,88,91,92,93,95,97: Luis Astor Cordes, Renacer Entre Ruinas, Centro Cultural Escuelas Pias, Ερευνητική Εργασία, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid)ETSAM, Madrid, 2018

Εικόνα 75,76,78,85,86,90:<https://divisare.com/projects/269678-jose-ignacio-linazasoro-miguel-de-guzman-centro-cultural-escuelas-pias-de-lavapies>

Εικόνα 77,83 :[http://www.linazasorosanchez.com/?portfolio=2004\\_escuelas-pias](http://www.linazasorosanchez.com/?portfolio=2004_escuelas-pias)

Εικόνα 79: <https://fr.foursquare.com/v/gaudeamus-caf%C3%A9/4bae57d1f964a5204fa53be3/photos>

Εικόνα 81 :  
[http://www.archipicture.eu/Architekten/Sweden/Lewerentz%20Sigurd%20/Sigurd%20Lewerentz\\_Malmo%20Flower%20Kiosk%203.html](http://www.archipicture.eu/Architekten/Sweden/Lewerentz%20Sigurd%20/Sigurd%20Lewerentz_Malmo%20Flower%20Kiosk%203.html)

Εικόνα 87: TC Cuadernos: Linazasoro & Sanchez, Arquitectura 1994-2020, General de Ediciones de Arquitectura, Valencia, 2020

Εικόνα 89: <https://neueregel.tumblr.com/post/132528178226/last-work-of-sigurd-lewerentz-flower-kiosk-at-the>

Εικόνα 94: <http://www.grupodiazredondo.com/proyectos/jose-ignacio-linazasoro.html>

Εικόνα 96: <https://www.elleddecor.com/it/best-of/a39327241/casa-del-fascio-terragni-fascist-architecture-controversy/>

Εικόνα 98: [http://www.linazasorosanchez.com/?portfolio=2006\\_plaza-augusto-imperatore&lang=en](http://www.linazasorosanchez.com/?portfolio=2006_plaza-augusto-imperatore&lang=en)

Εικόνα 99: <https://divisare.com/projects/332703-carlo-scarpa-federico-puggioni-museo-di-castelvecchio>

Εικόνα 100: [Arquitectura “degenerada”: “La Casa del Fascio”. \[Joaquín López López\] - hombre de palo](#)

Εικόνα 101: [Gallery of AD Classics: Casa del Fascio / Giuseppe Terragni - 1 \(archdaily.com\)](#)