

ΤΟΠΟΙ ΣΥΜΠΛΟΚΗΣ

Μια μεθοδολογική
προσέγγιση
στο πολιτισμικό
υπόβαθρο
του αρχιτεκτονικού
σχεδιασμού

Οι τόποι συμπλοκής είναι οι περιοχές στο DNA όπου συναντιούνται δύο διαφορετικά νήματα του DNA και σχηματίζουν μια δομή διπλής αλυσίδας. Η συμπλοκή των νημάτων του DNA συμβαίνει κατά τη διάρκεια της αντιγραφής του DNA κατά την κατασκευή νέων κυττάρων. Κατά τη διάρκεια της συμπλοκής, οι δύο αλυσίδες του DNA είναι συνδεδεμένες από ένα ή περισσότερα ζεύγη υδρογόνου, που ονομάζονται ζεύγη βάσης. Οι τόποι συμπλοκής είναι σημαντικοί γιατί είναι οι περιοχές όπου προσδιορίζεται η σειρά των νουκλεοτιδίων στο DNA, και επίσης είναι οι περιοχές όπου μπορούν να συμβούν γενετικές μεταλλάξεις ή συνδυασμοί (Πηγή: ChatGPT).

Ρίβα Λάββα

Αναπλ. Καθηγήτρια της Σχολής
Αρχιτεκτόνων Μηχανικών ΕΜΠ

Αντώνης Παπαγγελόπουλος

Αρχιτέκτονας Μηχανικός ΕΜΠ

Κατερίνα Νίνου

Αρχιτέκτονας Μηχανικός ΕΜΠ



Ρίβα Λάββα

Αναπλ. Καθηγήτρια της Σχολής Αρχιτεκτόνων Μηχανικών ΕΜΠ

Αντώνης Παπαγγελόπουλος

Αρχιτέκτονας Μηχανικός ΕΜΠ

Κατερίνα Νίνου

Αρχιτέκτονας Μηχανικός ΕΜΠ

ΤΟΠΟΙ ΣΥΜΠΛΟΚΗΣ

Μια μεθοδολογική προσέγγιση
στο πολιτισμικό υπόβαθρο
του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού



Τόποι Συμπλοκής
Μια μεθοδολογική προσέγγιση
στο πολιτισμικό υπόβαθρο
του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού

Συγγραφή

Ρίβα Λάββα (Κύριος Συγγραφέας)
Αντώνης Παπαγγελόπουλος (Συν-συγγραφέας)
Κατερίνα Νίνου (Συν-συγγραφέας)

Συντελεστές έκδοσης

Γλωσσική Επιμέλεια: Ελευθερία Σκορδαλάκη
Γραφιστική Επιμέλεια: Αριστέα - Ευαγγελία Κουκουνούρη

Κεντρική Ομάδα Υποστήριξης

Γλωσσικός Έλεγχος: Γεωργία Τριανταφυλλίδου
Γραφιστικός Έλεγχος: Χρήστος Κεντρωτής
Βιβλιοθηκονομική Επεξεργασία: Μαρία Καπνίζου

Copyright © 2024, ΚΑΛΛΙΠΟΣ, ΑΝΟΙΚΤΕΣ ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ
(ΣΕΑΒ + ΕΛΚΕ-ΕΜΠ)



Το παρόν έργο αδειοδοτείται υπό τους όρους της άδειας Creative Commons Αναφορά Δημιουργού - Μη Εμπορική Χρήση - Παρόμοια Διανομή 4.0. Για να δείτε ένα αντίγραφο της άδειας αυτής επισκεφτείτε ΤΟΝ ΙΣΤΟΤΟΠΟ

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.el>

Αν τυχόν κάποιο τμήμα του έργου διατίθεται με διαφορετικό καθεστώς αδειοδότησης, αυτό αναφέρεται ρητά και ειδικώς στην οικεία θέση.

ΚΑΛΛΙΠΟΣ
Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο
Ηρώων Πολυτεχνείου 9, 15780 Ζωγράφου

www.kallipos.gr

ISBN: 978-618-228-238-0

Βιβλιογραφική Αναφορά: Λάββα, Ρ., Παπαγγελόπουλος, Α., & Νίνου, Κ. (2024). *Τόποι Συμπλοκής – Μια μεθοδολογική προσέγγιση στο πολιτισμικό υπόβαθρο του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού* [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις.

<http://dx.doi.org/10.57713/kallipos-980>

Για όλες τις σπουδάστριες και όλους
τους σπουδαστές που οραματίζονται
νέους ορίζοντες

Πίνακας Περιεχομένων

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	11
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	13
1. ΠΕΡΙ ΤΟΠΟΥ	21
ΕΠΑΝΕΦΕΥΡΕΣΗ ΤΟΥ ΤΟΠΟΥ	23
ΣΥΓΚΕΙΜΕΝΙΚΟΤΗΤΑ	27
Ο ΙΔΕΑΤΟΣ ΑΛΓΕΒΡΙΚΟΣ ΤΟΠΟΣ	28
ΤΟ ΟΡΘΟΚΑΝΟΝΙΚΟ ΣΥΣΤΗΜΑ ΤΟΥ ΚΑΝΑΒΟΥ	45
ΟΥΤΟΠΙΑ ΚΑΙ ΑΤΟΠΙΑ	51
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	52
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ / ΑΝΑΦΟΡΕΣ	54
2. ΤΟ ΣΩΜΑ ΤΟΥ ΤΟΠΟΥ	57
Ο ΑΣΤΑΘΗΣ ΤΟΠΟΣ	59
Ο ΑΡΧΕΓΟΝΟΣ ΤΟΠΟΣ	62
Ο ΤΟΠΟΣ ΩΣ ΕΜΠΕΙΡΙΑ	66
Ο ΤΟΠΟΣ ΩΣ ΧΡΟΝΟΣ ΚΑΙ ΜΝΗΜΗ	71
Ο ΤΟΠΟΣ ΩΣ ΚΟΜΒΟΣ ΣΧΕΣΕΩΝ ΚΑΙ ΓΕΓΟΝΟΤΩΝ	80
Ο ΤΟΠΟΣ ΚΑΘΑΥΤΟΣ: ΕΓΓΕΝΗ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ	89
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	101
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ / ΑΝΑΦΟΡΕΣ	103
3. ΠΕΡΙ ΤΟΠΙΟΥ	107
ΜΙΑ ΓΕΝΕΑΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΕΝΝΟΙΑΣ ΤΟΥ ΤΟΠΙΟΥ	109
ΣΥΓΧΡΟΝΑ ΤΟΠΙΑ	125
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	148
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ / ΑΝΑΦΟΡΕΣ	149
4. ΤΟ ΤΟΠΙΟ ΩΣ ΝΟΗΤΟ ΠΛΑΙΣΙΟ	153
ΤΟ ΤΟΠΙΟ ΩΣ ΜΕΤΑΦΟΡΑ	155
ΤΟ ΤΟΠΙΟ ΩΣ ΑΛΛΗΓΟΡΙΑ	160
ΤΟ ΤΟΠΙΟ ΩΣ ΣΥΓΓΡΑΦΗ	166
ΤΟ ΤΟΠΙΟ ΩΣ ΑΥΤΟΒΙΟΓΡΑΦΙΑ	172
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	182
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ / ΑΝΑΦΟΡΕΣ	183

5. ΟΙΚΟΣ ΚΑΙ ΟΙΚΟΥΜΕΝΗ - ΕΝΑ ΣΥΝΕΧΕΣ	185
ΣΥΜΠΕΡΙΛΗΠΤΙΚΟΙ ΚΟΣΜΟΙ	187
ΤΟ ΣΠΙΤΙ ΕΙΝΑΙ ΟΛΗ Η ΟΙΚΟΥΜΕΝΗ	201
Ο ΠΑΡΑΔΕΙΣΟΣ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ	205
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	216
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ / ΑΝΑΦΟΡΕΣ	218
 6. ΕΚΤΑΤΙΚΕΣ ΘΕΩΡΗΣΕΙΣ ΤΟΥ ΣΥΝΕΧΟΥΣ	221
Ο ΚΟΣΜΟΣ ΩΣ ΣΥΛΛΟΓΗ	223
ΤΟ ΣΥΝΕΧΕΣ ΤΩΝ ΔΟΜΩΝ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ	233
ΤΟ ΣΥΝΕΧΕΣ ΤΩΝ ΓΕΩΜΕΤΡΙΩΝ ΚΑΙ ΥΛΩΝ	237
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	242
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ / ΑΝΑΦΟΡΕΣ	243
 7. Ο ΤΟΠΟΣ ΚΑΙ ΤΟ ΔΙΚΤΥΟ	245
Η ΠΕΡΙΔΙΑΒΑΣΗ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ	246
ΔΙΚΤΥΑ ΓΙΑ ΑΝΘΡΩΠΟΥΣ	250
Η ΓΕΩΜΟΡΦΟΛΟΓΙΑ ΩΣ ΥΠΟΣΤΡΩΜΑ ΔΙΚΤΥΑΚΩΝ ΔΟΜΩΝ	253
Η ΤΕΧΝΗ ΤΩΝ ΣΥΝΔΕΣΕΩΝ - ΜΕΤΕΓΓΡΑΦΕΣ	256
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	260
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ / ΑΝΑΦΟΡΕΣ	262
 8. ΤΑ ΔΙΚΤΥΑ ΩΣ ΥΠΟΔΟΜΕΣ	265
ΧΩΡΟΙ ΤΩΝ ΔΙΚΤΥΩΝ	267
ΟΙ ΔΙΚΤΥΑΚΕΣ ΔΟΜΕΣ ΚΑΙ ΟΙ ΠΡΟΕΙΚΟΝΙΣΕΙΣ ΤΟΥΣ	268
ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ	280
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	292
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ / ΑΝΑΦΟΡΕΣ	293
 9. ΤΟΠΟΘΕΣΙΑ / ΟΙΚΟΠΕΔΟ / ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΧΕΔΙΟ	297
ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΧΕΔΙΑ	299
ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΑ ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΑ	314
ΤΟ ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΧΕΔΙΟ ΩΣ ΥΠΟΒΑΘΡΟ ΓΙΑ ΤΟΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟ	320
ΤΟΠΟΘΕΣΙΑ ΚΑΙ ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΧΕΔΙΟ	325
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	334
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ / ΑΝΑΦΟΡΕΣ	335

10. ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ	337
ΕΙΔΗ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑΤΩΝ	339
ΤΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΩΣ ΣΧΕΣΗ ΟΜΟΙΩΣΗΣ	340
ΤΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΩΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗ	345
ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΚΑΙ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΠΡΑΚΤΙΚΗ	349
ΔΙΑΓΡΑΜΜΑΤΑ ΩΣ ΜΕΘΟΔΟΣ	354
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	355
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ / ΑΝΑΦΟΡΕΣ	357
 11. ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ	 359
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ: ΑΥΤΟ ΠΟΥ ΠΡΕΠΕΙ ΝΑ ΠΡΑΓΜΑΤΟΠΟΙΗΘΕΙ	361
ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟ VS ΚΤΗΡΙΟΛΟΓΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ	363
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΩΣ ΒΑΘΙΑ ΔΟΜΗ	366
ΤΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΥΠΑΓΟΡΕΥΕΙ ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ	370
ΤΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΩΣ ΥΠΟΘΕΣΗ ΕΡΓΑΣΙΑΣ	376
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	376
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ / ΑΝΑΦΟΡΕΣ	379
 12. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΕΣ ΑΝΤΙ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑΣ	 385
ΤΑ ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΑ ΕΡΓΑΛΕΙΑ ΤΗΣ ΤΟΠΟΜΟΡΦΗΣ	387
ΤΕΣΣΕΡΙΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΚΑΙ ΤΡΙΑ ΕΡΓΑΛΕΙΑ	391
ΤΟΠΟΣ	395
ΤΟΠΙΟ	401
ΣΥΝΕΧΕΣ	408
ΔΙΚΤΥΟ	413
ΤΟΠΟΘΕΣΙΑ (ΟΙΚΟΠΕΔΟ / ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΧΕΔΙΟ)	421
ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ	428
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ	432
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	437
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ / ΑΝΑΦΟΡΕΣ	438

Πίνακας συντομεύσεων-ακρωνυμίων

MoMA	Museum of Modern Art
GIS	Geographic Information System
ΗΠΑ	Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής
ΕΓΣΑ	Ελληνικό Γεωδαιτικό Σύστημα Αναφοράς
CIAM	Congrès Internationaux d' Architecture Moderne
MOMus	Μητροπολιτικός Οργανισμός Μουσείων Εικαστικών Τεχνών Θεσσαλονίκης
ΣΑΔΑΣ-ΠΕΑ	Σύλλογος Αρχιτεκτόνων Διπλωματούχων Ανωτάτων Σχολών - Πανελλήνια Ένωση Αρχιτεκτόνων
ΕΜΠ	Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο
ΟΣΚ	Οργανισμός Σχολικών Κτιρίων

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Είναι πραγματικά ανάγκη οι αρχιτέκτονες να διαβάζουν όσο οι φιλόλογοι ή να στοχάζονται όσο οι φιλόσοφοι για να είναι σε θέση να σχεδιάσουν; Στα χρόνια που δίδαξα σχεδιασμό σε προπτυχιακούς και μεταπτυχιακούς σπουδαστές και σπουδάστριες, αλλά και τα χρόνια όταν σπούδαζα εγώ η ίδια αρχιτεκτονική, η συγκρότηση του λόγου για τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό αποτελούσε μια πρόκληση. Όπως στα σκίτσα, όπου πολλά μένουν ασαφή -αλλά πάντα παρόντα μέσα στη μουτζούρα-, έτσι και στον λόγο για τον σχεδιασμό και τη σύνθεση αναδύονται νέφη εννοιών και νοημάτων που δεν έχουν πραγματικά θέση στη θεωρία. Συχνά, όλα αυτά βρίσκουν, τελικά, τη θέση τους στη σιωπή και τη δείξη.

Μπορούμε να σχεδιάζουμε σιωπώντας, αλλά δεν θα μπορούμε να διδάσκουμε και να διδασκόμαστε στο πανεπιστήμιο σιωπώντας. Η ίδια η σπουδή της αρχιτεκτονικής προϋποθέτει την άρθρωση ενός λόγου για την αρχιτεκτονική πράξη. Και ίσως εδώ να βρίσκεται η συνεισφορά της ακαδημαϊκής παιδείας για τον αρχιτέκτονα.

Αυτή η ανάγκη για την άρθρωση αυτού του λόγου μας ώθησε στη συγγραφή του παρόντος βιβλίου.

Καθώς δεν υπάρχει σωστή ή λανθασμένη αρχιτεκτονική, παρά μόνο αρχιτεκτονική συσχετισμένη με την εποχή της και το πολιτισμικό της συνεχές, το ζήτημα της μεθοδολογίας και της ορθότητας στον σχεδιασμό δεν είναι δυνατό να προεξοφληθεί.

Σε αυτό το βιβλίο επιχειρείται η συστηματική συγκρότηση και διερεύνηση θεματικών που αντανakλούν πολλές ώρες συζητήσεων στο σχεδιαστήριο με τις φοιτήτριες και τους φοιτητές αρχιτεκτονικής. Τέτοιες συζητήσεις συνήθως ξεκινούν από το σκίτσο, το διάγραμμα και το σχέδιο και παρακολουθούν τη νοερή πορεία της δημιουργικής πράξης. Τα τελευταία χρόνια, αυτοί οι διάλογοι γίνονταν μέσω ψηφιακής πλατφόρμας λόγω της πανδημίας, γεγονός που οξύνει ακόμα περισσότερο την ανάγκη για επικοινωνία.

Η σύνδεση του θεωρητικού λόγου με τα επίμονα ερωτήματα του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού -που επιδιώκει αυτό το βιβλίο- λαμβάνει χώρα σ' ένα γόνιμο ενδιαμέσο έδαφος ανάμεσα στην πολλαπλότητα των θεωρητικών προσεγγίσεων και την αποκρυσταλλωμένη διάσταση του σχεδιασμένου αντικείμενου. Σε αυτήν ακριβώς την επιλεκτική και αφαιρετική διαδικασία, από το νεφέλωμα των ιδεών στο κατασκευάσιμο αντικείμενο, βρίσκεται η μαγεία του σχεδιασμού.

Τέλος, σε αυτό το βιβλίο επιχειρούμε να δούμε την αρχιτεκτονική σύνθεση ευρύτερα, ως κτίσμα αλλά και πέρα από τη διάσταση του κτισμένου. Η έννοια της τοπομορφής φέρνει στη συζήτηση τη συζυγία μεταξύ του κτισμένου και του άκτιστου, σχεδιασμένου και ασχεδιάστου και δίνει ένα νοητικό σχήμα για να συλλάβουμε και να συμπεριλάβουμε στον λόγο για την αρχιτεκτονική τη μετενέργεια του αρχιτεκτονήματος στο περιβάλλον του. Η «τοπομορφή» είναι μια χωρική έννοια που προκύπτει όταν το αρχιτεκτόνημα ενωθεί με τον τόπο και τα δύο εναρμονιστούν σε ένα νέο αρχιτεκτονικό σύνολο. Η πράξη της εναρμόνισης αποτελεί και αυτή η ίδια αντικείμενο σχεδιασμού.

Ετούτο το βιβλίο δεν θα είχε ολοκληρωθεί χωρίς την αποφασιστική συμβολή εκλεκτών συναδέλφων και φίλων. Ευχαριστούμε από καρδιάς όλους και όλες που στάθηκαν δίπλα μας κατά τη συγγραφή του, και ιδιαίτερα τον Ομότιμο Καθηγητή της Σχολής Αρχιτεκτονικής ΕΜΠ, Κωνσταντίνο Μωραΐτη, για τις πολύτιμες επισημάνσεις του, τον Καθηγητή της Σχολής Αρχιτεκτονικής ΕΜΠ, Κωνσταντίνο Σερράο, για την παραχώρηση φωτογραφιών από το αρχείο του και την Αρχιτέκτονα-Μηχανικό ΕΜΠ, Ελίνα Βαρουζάκη, για τη συμβολή της κατά τη στοιχειοθέτηση της πρώτης έκδοσης εργασίας του παρόντος.

Ένα ιδιαίτερο και μεγάλο ευχαριστώ στην Αρχιτέκτονα-Μηχανικό Π.Ι. Αριστέα-Ευαγγελία Κουκουνούρη για τη συμβολή της σε αυτό το βιβλίο: Η Αριστέα έχει σχεδιάσει όλα τα γραφήματα του τόμου αυτού, καθώς και το εξώφυλλο και οπισθόφυλλο, με κατανόηση και με όραμα.

Τέλος, ευχαριστούμε την Ελευθερία Σκορδαλάκη, η οποία ολοκλήρωσε τη γλωσσική επιμέλεια των κειμένων με μεγάλη ευαισθησία και υπομονή.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο John Hejduk¹ έλεγε πάντα στους σπουδαστές του ότι «δεν σχεδιάζουμε κτήρια, σχεδιάζουμε ολόκληρους κόσμους» μέσα στους οποίους κατοικούμε και υπάρχουμε. Το αντικείμενο του σχεδιασμού στην αρχιτεκτονική, καθώς αναπτύσσεται και πέρα από την ιδέα του κτηρίου, μπορεί να αξιολογηθεί ευρύτερα ως τοπομορφή, μια οντότητα που γεννάται από τον τόπο και συγκροτεί τοπίο, δηλαδή, ως ενότητα συγκρότησης πολλαπλών αντικειμένων, εννοιών και λειτουργιών. Σχεδιάζουμε με επίγνωση του τόπου νέους (μικρο)τόπους και καθώς σχεδιάζουμε συνομιλούμε και αντλούμε από το πολιτισμικό συνεχές μέσα στο οποίο υπάρχουμε. Τίποτα δεν είναι πραγματικά δεδομένο στην αρχιτεκτονική πέρα από το ανθρώπινο σώμα, τον νόμο της βαρύτητας και όσα αυτά άμεσα συνεπάγονται: το αρχιτεκτόνημα πρέπει να στέκεται και να κατοικείται.

Το βιβλίο αυτό απευθύνεται πρωτίστως στις σπουδάστριες και τους σπουδαστές αρχιτεκτονικής που σχεδιάζοντας και συνθέτοντας αναζητούν τη δική τους σχέση με την αρχιτεκτονική, είτε αυτοί μαθαίνουν στον προπτυχιακό κύκλο σπουδών τι είναι η

1. Ο John Hejduk ήταν Αμερικανός αρχιτέκτονας τσέχικης καταγωγής, καθηγητής αρχιτεκτονικής στη σχολή Cooper Union for the Advancement of Science and Art της Νέας Υόρκης και κοσμήτορας εκεί από το 1975 ως το 2000.

Hejduk, J., Diller, E., Lewis, D., Shkapich, K. (1988). Education of an Architect. U.S.A., New York: Rizzoli International Publications, σσ. 244-245

αρχιτεκτονική είτε αναστοχάζονται στον μεταπτυχιακό κύκλο των σπουδών τους το τι θα μπορούσε να είναι η αρχιτεκτονική. Για χάρη της έρευνας και της γνώσης, το ερώτημα τι είναι αρχιτεκτονική – πέρα από τις δύο *sine qua non* συνθήκες που ορίσαμε πιο πάνω- παραμένει ανοιχτό.

Το βιβλίο αυτό μπορεί να περιγραφεί και ως το «εγχειρίδιο ενός κλέφτη», καθώς ενθαρρύνει τους σπουδαστές της αρχιτεκτονικής να «κλέψουν» ό,τι τους εμπνέει και τους συγκινεί από τον πολιτισμό μέσα στον οποίο ζουν και να προχωρήσουν σε νέες διασταυρώσεις και συνδυασμούς. Ο δημιουργικός ορίζοντας διευρύνεται με την υπέρβαση των ορίων του κατηγορήματος και την επανανοηματοδότηση του αντικειμένου του σχεδιασμού.

Η σχέση και η συνεχής ανατροφοδότηση και ανάδραση ανάμεσα στην αρχιτεκτονική και τους άλλους κλάδους, τις «ακμές» και τις «έδρες» επαφής με άλλες γνωστικές ή εμπειρικές περιοχές, είναι η συνθήκη που επιτρέπει στον σχεδιασμό να είναι δημιουργικός και απρόβλεπτος. Ο πειραματισμός που απορρέει από αυτούς του δια-δανεισμούς, καθιστά την αρχιτεκτονική έναν κλάδο που βρίσκεται σε διαρκή αναδίπλωση και αλληλεπίδραση με τους άλλους κλάδους, γεγονός που άλλωστε φαίνεται να ισχύει για τα περισσότερα πεδία της πολιτισμικής παραγωγής.

Η χάωδης και ιδιοσυγκρασιακή σχέση με αυτό που θα σχεδιαστεί, αλλά και η συμπόρευση με το πολιτισμικό πλαίσιο που διαμορφώνει τον χώρο, βρίσκονται στην καρδιά της αρχιτεκτονικής εκπαίδευσης. Η έρευνα έχει ανάγκη να πληροφορείται και από τους δύο τομείς, το ευρύ θεωρητικό και πολιτισμικό υπόβαθρο και το συγκεκριμένο, κάθε φορά, πεδίο των αποφάσεων μέσω του σχεδιασμού. Είναι μια μοιραία και επισφαλής σχέση, καθώς η θεωρία μπορεί να ευνουχίσει την πράξη και η πράξη μπορεί να επιδράσει στο πολιτισμικό υπόβαθρο του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού με την έννοια του περιορισμού και της αγκύλωσης.

Η αρχιτεκτονική, ο σχεδιασμός, η αρχιτεκτονική δημιουργία μετά τη ρυθμολογία (*styles*) διαρκώς αναζητούν να προσδεθούν σε ιδέες και ιδεολογήματα και να συνυπάρξουν με άλλους κλάδους. Συχνά τα επιχειρήματα υπέρ της ορθότητας του σχεδιασμού εδράζονται σε αιτιάσεις περί «αρχετύπου» ή «καταγωγής» της αρχιτεκτονικής ιδέας ή της ύπαρξης εγκαθιδρυμένων αξιακών κανόνων, κοινωνικών σχηματισμών και θεωριών. Αιτιάσεις για το γιατί κάτι σχεδιάστηκε με τον τρόπο που σχεδιάστηκε ακόμα επικαλούνται την ανία απέναντι σε δογματικές θεωρίες ή αναφέρονται σε ζητήματα διαχείρισης της μεταμοντέρνας συνθήκης. Παρ' όλα αυτά, δεν υπάρχει άλλη συνταγή για την αυθεντική αρχιτεκτονική από την κοπιώδη και συνεχή αναμέτρηση και αλληλεπίδραση με τον πολιτισμό.

Επιθυμώντας να υπερασπιστούμε την «αγωγιμότητα» της αρχιτεκτονικής σε καμία περίπτωση δεν θεωρούμε τον

αρχιτέκτονα παντογνώστη ή κυρίαρχο επί των άλλων κλάδων. Αναγνωρίζουμε, ωστόσο, την εγγενή ιδιότητα του σύγχρονου αρχιτεκτονικού σχεδιασμού να αντλεί και να γονιμοποιείται από άλλους κλάδους, ακολουθώντας ενσυνείδητα πορείες διερεύνησης που πιθανότατα ίσχυαν ως εσωτερικές πολιτισμικές συνάψεις σε άλλες περιόδους της ιστορίας. Το μπόλιασμα αυτό μπορεί να προσφέρει νέες ποιότητες στον κατοικήσιμο χώρο -στα δοχεία ζωής- και να διευρύνει τα όρια του σχεδιασμού.

Το βιβλίο αυτό αναπτύσσεται σε δώδεκα κεφάλαια. Αρχικά παρουσιάζονται οι έννοιες του «τόπου» και του «τοπίου» (Κεφ.1 & 2 και Κεφ. 3 & 4), έτσι ώστε να καταστεί σαφής η σημασία τους για τον σχεδιασμό. Ο συσχετισμός ανάμεσα στον τόπο και την παρελκόμενη από αυτόν έννοια του τοπίου ακολουθεί τη δημιουργική πορεία από το αόρατο στο ορατό, τη μετάβαση, δηλαδή, του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού από την πληροφορία, τη γνώση και τον στοχασμό στη γλώσσα της αρχιτεκτονικής – τις όψεις, τις κατόψεις, τις τομές, τα τοπογραφικά σχέδια και τα προπλάσματα .

Τόπος, τοπίο, συνεχές και δίκτυο (Κεφ. 1 έως 8) αποτελούν χωρικές συνθήκες μέσα στις οποίες αναδύεται η αρχιτεκτονική τοπομορφή, μια συνθετική και συγκροτητική οντότητα που περιέχει όλα τα επιμέρους στοιχεία του σχεδιασμού και του οικοπέδου.

Τοποθεσία και τοπομορφή αναπλαισιώνονται, προκειμένου να οδηγήσουν σε προσεγγίσεις και μεθοδολογικά εργαλεία για τον σχεδιασμό και την έρευνα διά του σχεδιασμού.

Ακολουθούν τα τρία εργαλεία - το τοπογραφικό σχέδιο/ τοποθεσία/οικόπεδο, το διάγραμμα και το πρόγραμμα - τα οποία είναι τα εργαλεία του αρχιτέκτονα κατά τη διαχείριση των τεσσάρων συνθηκών που προαναφέρθηκαν (Κεφ. 9 έως 11).

Τα Κεφάλαια 1-11 συνοδεύονται από μελέτες περίπτωσης, ώστε να μπορεί να αναγνωστούν οι έννοιες που έχουν αναπτυχθεί προηγουμένως με τη βοήθεια συγκεκριμένων αρχιτεκτονικών παραδειγμάτων.

Στο τελευταίο κεφάλαιο (Κεφ.12) γίνεται η ανασύνθεση των τεσσάρων συνθηκών και των τριών εργαλείων στο πλαίσιο μιας μεθοδολογίας ή μεθοδολογιών. Με τη βοήθεια των μελετών περίπτωσης που έχουμε εξετάσει στα προηγούμενα κεφάλαια, καθίσταται σαφής η ιεράρχηση της κάθε συνθετικής προσέγγισης. Η μεθοδολογία συμπυκνώνεται με τη βοήθεια πινάκων και γραφημάτων.

Αυτό το πόνημα προτείνει μια μεθοδολογική προσέγγιση του σχεδιασμού και της έρευνας διά του σχεδιασμού για τους σπουδαστές αρχιτεκτονικής, η οποία ξεκινά από τη θέση ότι οι τόποι, τα τοπία, οι ευρύτερες σφαίρες, όπως η οικουμένη (συνεχές), και τα δίκτυα είναι μέρη του πολιτισμικού συνεχούς κι ενέχουν, παράγουν, υποβάλλουν, προεξοφλούν, υποθάλλουν,

συγκαλούν μορφές φυσικές ή νοητές, οι οποίες παρέχουν το (λανθάνον) υπόβαθρο για τον σχεδιασμό του αρχιτεκτονήματος.

Τα εγγενή χαρακτηριστικά του τόπου, όπως η επιφάνεια, το σχήμα, το υπόβαθρο, η υποδομή, η φυσική σύσταση, η γεωλογία, η γεωμορφολογία κ.ά., παρέχουν μαζί με τη θεώρηση και την ερμηνεία του τοπίου το προς επίλυση «θεώρημα» στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό. Στον τόπο και στο τοπίο -φυσικό και ανθρωπογενές- ενυπάρχουν δεδομένα και νοήματα που όταν καταγραφούν από την αρχιτεκτονική νόηση δανειοδοτούν το υπό σύσταση αρχιτεκτόνημα για να επιστραφούν τα δάνεια αυτά ως αντιδάνεια αργότερα, όταν η αρχιτεκτονική εκπέμπει τις αξίες της και τροφοδοτεί το πολιτισμικό συνεχές. Η σχέση του κατοικήσιμου χώρου με το δίδυμο αυτό είναι η τοπομορφή και εκφράζει τη ζύμωση με τον πολιτισμό.

Προκειμένου να συγκροτηθεί η αρχιτεκτονική η οποία θα επιστρέψει στο περιβάλλον τις δικές της αξίες, επιστρατεύονται τα εργαλεία του τοπογραφικού σχεδίου/οικοπέδου/τοποθεσίας, του διαγράμματος και του προγράμματος.

Ο σχεδιασμός κάθε φορά αρθρώνεται σε αυτήν ακριβώς τη σχέση δανείου και αντιδανείου. Με άλλα λόγια, ο σχεδιασμός συνδιαλέγεται και αντλεί ιδέες και αξίες από το περιβάλλον και επιστρέφει σε αυτό τις ιδέες και τις αξίες της αρχιτεκτονικής που πήρε υπόσταση.

Οι μελέτες περίπτωσης είναι παραδείγματα τα οποία μπορούν να βοηθήσουν τη σπουδάστρια ή τον σπουδαστή να κατανοήσει αυτή τη σχέση δανείου και αντιδανείου ανάμεσα στην αρχιτεκτονική και τον χωρικό πολιτισμό και να καταρτίσει τη δική του σχεδιαστική ή ερευνητική υπόθεση εργασίας. Να ενεργοποιήσει τη σχέση τόπου και σχεδιασμού μέσα από μια σειρά ενδιάμεσων εργαλείων. Τα παραδείγματα αυτά αναπτύσσονται παράλληλα με τη ροή του κειμένου.

Τοποθεσία και σχεδιασμός ολοκληρώνουν τη συνέργειά τους όταν αρθρωθούν το διάγραμμα και το πρόγραμμα (Κεφ. 10). Παράλληλα, όπως αναφέρθηκε και πιο πάνω, σε όλα τα κεφάλαια ενθαρρύνονται η ανατροφοδότηση και η ανάδραση ανάμεσα στην αρχιτεκτονική και τους άλλους κλάδους. Πότε και ως προς τι είναι δημιουργικά ωφέλιμη και επιστημονικά ορθή η συμμετοχή των άλλων κλάδων; Με ποιο γνωσιολογικό κι επιστημονικό υπόβαθρο; Το ζήτημα του δανείου και αντιδανείου επανέρχεται. Τι και με ποιους όρους είναι δυνατόν να δανείζεται ο σχεδιασμός; Επίσης, πώς επιστρέφεται αυτό το δάνειο;

Τέλος, ο αναγνώστης θα προσέξει ότι στα κεφάλαια δεν υπάρχει ένδειξη της προαπαιτούμενης γνώσης, διότι αυτό το βιβλίο μπορεί να αναγνωστεί κατά κεφάλαιο ενδιαφέροντος - όπως ακριβώς ο σχεδιασμός μπορεί να οργανωθεί με διαφορετικό σημείο εμπλοκής (βλ. και Κεφ. 12) κάθε φορά. Κάθε κεφάλαιο

προσφέρει στον σπουδαστή ή στη σπουδάστρια ένα πολιτισμικό υπόβαθρο για τη συνθήκη ή το εργαλείο που τον ενδιαφέρει. Το τελευταίο κεφάλαιο μπορεί να φανεί βοηθητικό στη συγκρότηση της συνθετικής ιδέας, τόσο στην ιεράρχηση των κυρίαρχων αξιών και εννοιών, όσο και στον διαγώνιο έλεγχο του σχεδιασμού με νέες παραμέτρους.

ΟΙ ΤΕΣΣΕΡΙΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ

ΤΟΠΟΣ

ΤΟΠΙΟ

ΣΥΝΕΧΕΣ

ΔΙΚΤΥΟ

1. ΠΕΡΙ ΤΟΠΟΥ

ΠΡΟΑΠΑΙΤΟΥΜΕΝΗ ΓΝΩΣΗ

Στα κεφάλαια δεν υπάρχει ένδειξη της προαπαιτούμενης γνώσης, διότι αυτό το βιβλίο μπορεί να αναγνωστεί κατά κεφάλαιο ενδιαφέροντος —όπως ακριβώς ο σχεδιασμός μπορεί να ξεκινήσει από διαφορετικό σημείο εμπλοκής κάθε φορά (βλ. και Κεφ. 12). Κάθε κεφάλαιο προσφέρει στον σπουδαστή ή στη σπουδάστρια ένα πολιτισμικό υπόβαθρο για τη συνθήκη ή το εργαλείο που τον ή την ενδιαφέρει.

ΣΥΝΟΨΗ

Στο κεφάλαιο αυτό αναπτύσσονται διακριτές θεωρητικές προσεγγίσεις της νεωτερικότητας για τον τόπο. Ο τόπος ως αντικείμενο καταγραφής και αποτύπωσης συνδέεται με τις θετικές επιστήμες και τη σύζευξη μαθηματικών και γεωμετρίας, η οποία θα οδηγήσει στην ανάπτυξη νέων

γνωστικών πεδίων όπως είναι η προοπτική και η χαρτογραφία. Η υπέρβαση της σταθερότητας του τόπου στη σύγχρονη τέχνη ανατρέπει τη συμβατική σχέση τόπου και αρχιτεκτονήματος. Η μετάβαση από την εφαρμογή των συστημάτων μέτρησης - όπως ο κάναβος και το κανονιστικό πλαίσιο της ρασιοναλιστικής πόλης - στον μετασχηματισμό του αστικού τοπίου σε ισοτροπικό σύστημα αλλάζει τους όρους θεώρησης του τόπου. Ακολουθούν η διερεύνηση του τόπου στον κυβερνοχώρο και η πρόσληψή του μέσω δορυφόρου.

ΛΕΞΕΙΣ - ΚΛΕΙΔΙΑ

ιδεατός τόπος, *extensio*, χαρτογράφηση, απεδαφικοποίηση, κάναβος, ουτοπία, ατοπία

Ο τόπος περιγράφεται ως καταγωγή, γενεσιουργός αιτία και πολιτισμικό πλαίσιο για το πρώτο στάδιο της μεθοδολογικής προσέγγισης του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού που προτείνει αυτό το βιβλίο. Ο τόπος ορίζεται ως μονοσήμαντη και μοιραία συνθήκη της επίγειας ύπαρξης και αντιπαραβάλλεται με την περιγραφή του μέσω μαθηματικών και γεωγραφικών συντεταγμένων, θεμελιώνοντας ένα ερευνητικό πεδίο το οποίο εξετάζει την περιπέτεια του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού από τον αφηρημένο χώρο στον φυσικό χώρο. Η τοπικότητα τεκμηριώνεται ως αρχή οργάνωσης του κόσμου - των κοινωνιών, των ταυτοτήτων, των εξουσιών.

Προκειμένου να γίνει κατανοητός ο τόπος ως φυσική οντότητα και ως άρρηκτο στοιχείο κάθε αρχιτεκτονικής πράξης, το κεφάλαιο αφιερώνεται στην πολιτισμική θεώρηση του τόπου. Εδώ, εξετάζονται έννοιες, ορισμοί και προσεγγίσεις του τόπου διαχρονικά και διεπιστημονικά παράλληλα με φιλοσοφικές προσλήψεις και ερμηνείες, συμπεριλαμβάνοντας τα θεωρητικά και μαθηματικά μοντέλα για τον τόπο, καθώς αυτά αποτελούν εργαλεία μέτρησης και περιγραφής τα οποία λειτουργούν ως υπόβαθρα της σχεδιαστικής γλώσσας της αρχιτεκτονικής.

Ο τόπος έχει περιγραφεί εκτενώς από θεωρητικά πλαίσια διαφορετικών κλάδων, καθώς αποτελεί την εκ των ων ουκ άνευ συνθήκη της ανθρώπινης ύπαρξης. Ο άνθρωπος σταθεροποιεί τη θέση του στον κόσμο με την κατοίκηση στον τόπο. Για αιώνες, όσο βρίσκονταν σε ισχύ οι αρχές της ρυθμολογίας στην αρχιτεκτονική (styles, rhythms), το αρχιτεκτόνημα ελεγχόταν από ένα κανονιστικό πλαίσιο. Ως αυτοτελές προϊόν αυτής της σχεδιαστικής διαδικασίας έβρισκε τη θέση του στον τόπο. Όσο ο τύπος διατηρείται κραταιός και η τυπολογία ορίζει τον σχεδιασμό, ο τόπος ενέχει το αρχιτεκτόνημα, παρά συνεργεί με αυτό. Η ιδέα ότι ο τόπος και το αρχιτεκτόνημα είναι δύο χωριστές οντότητες, συντηρείται μόνο όσο η ίδια η αρχιτεκτονική θεωρείται αυτοτελής ως προς τον τρόπο της σύλληψής της και το αρχιτεκτόνημα αυτοτελές αντικείμενο κατοίκησης.

Ο αστικός σχεδιασμός των ρασιοναλιστών του μοντέρνου κινήματος γεννά την πόλη των σειριακών πρισματικών κτηρίων (slabs) και οδηγείται σε αδιέξοδο τις δεκαετίες του 1960-70, όταν η κατοίκηση των συγκροτημάτων κατοικίας χαμηλού εισοδήματος αρχίζει να θεωρείται κοινωνικό στίγμα. Οι εκπρόσωποι του μοντερνισμού ακολουθούν την τακτική της τοποθέτησης του αρχιτεκτονήματος πάνω στον τόπο/οικόπεδο σαν να ήταν δύο οντότητες με προδιαγεγραμμένες πορείες, όπως είδαμε και προηγουμένως.

Με τη στροφή προς τον κριτικό τοπικισμό, την εμφάνιση του μεταμοντέρνου κινήματος και τις πρακτικές κάποιων μεμονωμένων αρχιτεκτονικών τάσεων, εκδηλώνεται ως πολιτισμική πείνα η

ανάγκη για την υπέρβαση του στείρου κανονιστικού πλαισίου του ρασιοναλισμού και της Χάρτας των Αθηνών (Le Corbusier, 2003) (Mapa da Habitação, 2019). Οι μορφές και ο διάκοσμος που κατάγονται από τον ιστορισμό υπηρετούν ως αντίσταση στη μονοτονία.

Η επιταγή *less is a bore* (Robert Venturi) στη θέση του *less is more* (Mies van Der Rohe), ενώ δεν αφορά τον τόπο καθαυτό, αναφέρεται σε πολιτισμικές ταυτότητες που συνδέονται με τόπους και επιχειρεί να χρησιμοποιήσει τον τόπο ως πηγή ποιότητων και ιδιοτήτων προς διασκέδαση της μονοτονίας του μοντέρνου. Με άλλα λόγια, ο τόπος περιγράφεται ως πυκνωτής πολιτισμικών αξιών που θα μπορούσαν να γονιμοποιήσουν τον σχεδιασμό, όχι μόνο ως παράδοση, αλλά και ως αλήθεια ή αυθεντικότητα.

Η σχεδιαστική γενεαλογία που εμφανίστηκε σε αντιδιαστολή με το μοντέρνο ως «εξωτικό», αλλά και κατά τον 19ο αιώνα του κοσμοπολιτισμού ως «άλλο» ή «αποικιακό», αργότερα επανέρχεται ως εγγενές συστατικό του σχεδιασμένου χώρου. Ο τόπος γίνεται ο μεγάλος συλλέκτης των νοημάτων που δεν σταχυολογεί η μεθοδολογία του σχεδιασμού. Με αυτά τα δεδομένα, ο σχεδιασμός αρχίζει να αναζητά καινούργιες μεθοδολογίες ή -ελλείπει σύνδεσης με ένα εγκαθιδρυμένο σύστημα αξιών και κατευθύνσεων- να γίνεται αυτοαναφορικός. Ανατρέχοντας στις δεκαετίες του '50 έως '70, η τάση επανασύνδεσης του λεξιλογίου του μοντέρνου με την πολιτισμική πραγματικότητα και την ταυτότητα του τόπου εκφράζεται στα «Case Study Houses» του Los Angeles. Στον αντίποδα, αρχιτέκτονες του ιταλικού νεο-ρασιοναλισμού, όπως οι G. Grassi, A. Rossi και άλλοι, επιδίωξαν την αυτονομία της αρχιτεκτονικής μορφής σε αντιδιαστολή με την πολυμορφία της δυτικής μητρόπολης.

Στην εκπαίδευση, η διδασκαλία του σχεδιασμού σε πολλές αρχιτεκτονικές σχολές κατά τις δεκαετίες του '60 και '70 χαρακτηρίζεται από την επιστροφή στο Grundkurs του Bauhaus και την αναμόρφωσή του, ενώ συγχρόνως προτάσσονται νέες μεθοδολογίες, αλλά και νέες τεχνολογίες, όπως το *paperless studio* (Λάββα, Μάρδα, 2021).

Από το μη-κανονιστικό πλαίσιο του μεταμοντέρνου κινήματος και την επίφαση του νεωτερικού ιστορισμού και εκλεκτικισμού των δεκαετιών του '80 και '90 δεν μπορεί να προκύψει μια οικουμενική μεθοδολογία αρχιτεκτονικού σχεδιασμού. Άλλωστε, ο μεταμοντερνισμός εξαρχής αυτοπροσδιορίζεται όχι ως πολέμιο κίνημα στο μοντέρνο, αλλά ως αποσπασματική θεώρηση με διακριτές κοινωνιολογικές και αισθητικές αναφορές. Η διαδοχή των ιδεών ανοίγει ένα σύνθετο πεδίο φιλοσοφικών αναζητήσεων -όπως, για παράδειγμα, ο ντεκονστрукτιβισμός- που συμπορεύονται με την αρχιτεκτονική, χωρίς ωστόσο να επηρεάζουν συνολικά τις καταστατικές της αλήθειες. Το εντονότατο

ενδιαφέρον για τις θεωρίες συγκρότησης της «γλώσσας» των εκφραστικών συστημάτων εν γένει αποτέλεσε και αποτελεί βασικό στοιχείο διερεύνησης και σχολιασμού της αρχιτεκτονικής έκφρασης.

Η συζήτηση για τον τόπο περιστρέφεται γύρω από τα ζητήματα της ένταξης και της προστασίας της αρχιτεκτονικής κληρονομιάς, καθώς οι αρχιτέκτονες προσλαμβάνουν τους τόπους ως εγγυητές της συλλογικής μνήμης και ταυτότητας. Οι πολιτισμικές προεκτάσεις της μεταπολεμικής περιόδου στην Ευρώπη ευνοούν τη θεώρηση του τόπου με ιστορικά, φιλοσοφικά, κοινωνιολογικά και ανθρωπολογικά κριτήρια. Οι αρχιτέκτονες υιοθετούν αυτό το πρίσμα για να ερμηνεύσουν τον τόπο και να σχεδιάσουν σ' αυτόν.

Προκειμένου να γίνει κατανοητός ο τόπος ως σημείο αφετηρίας μιας σχεδιαστικής μεθοδολογίας, χρειάζεται να στρέψουμε την προσοχή μας στον εξωτερικό δακτύλιο της αρχιτεκτονικής πρακτικής. Δεν είναι συμπτωματικό που αυτή η διαδρομή εκκινεί από τον τόπο, καθώς στην έννοιά του εγγράφονται πολλαπλές, συμπληρωματικές, διασταλτικές ή συχνά αντικρουόμενες ερμηνείες. Στον αντίποδα ενός συμπεριληπτικού ορισμού, στη συνέχεια του κεφαλαίου θα σκιαγραφήσουμε όψεις και ερμηνείες του, θα εξετάσουμε αστερισμούς ιδεών οι οποίες ακολουθώντας ευθύγραμμη ή τεθλασμένη διαδρομή έχουν αντίκτυπο στην εξέλιξη της χωρικής νοητικής σύλληψης.

Η (επαν)εφεύρεση του τόπου ως πρωταρχικού σημείου εκκίνησης της αρχιτεκτονικής σύνθεσης διαμορφώνεται και τροφοδοτείται από τον διαχρονικό μετασχηματισμό των ερμηνειών του. Η διαρκής επανασύσταση της έννοιας του τόπου και ο επαναπροσδιορισμός της σχέσης του με την ευρύτερη κατηγορία του χώρου, καταλαμβάνουν προνομιακή θέση στον διάλογο και στη διαμόρφωση της σύγχρονης σκέψης. Η περιπέτεια της αρχιτεκτονικής στον 20ό αιώνα ακολουθεί στενά αυτό το νήμα. Σε αυτό το πολιτισμικό περιβάλλον, ο τόπος, αρκετές φορές ακόμα και διά της απουσίας του, αναδεικνύεται ως ικανό «συνδετικό υλικό» της σχέσης ανάμεσα στην αρχιτεκτονική και το υποκείμενό της.

Δεν είναι υπερβολικό να ισχυριστεί κανείς πως η έννοια του τόπου είναι ήδη κοινή γνώση, καθώς -όπως κάθε όρος που εμφανίζεται τόσο συχνά στον καθημερινό λόγο- προσλαμβάνει δυναμικές φορτίσεις, χρήσεις και νοήματα. Με τη λέξη «τόπος» μπορεί κανείς να αναφερθεί σε μια χωρική συνθήκη, σε μια ευρύτερη γεωγραφική ενότητα ή σε ένα προσδιορισμένο με συντεταγμένες σημείο. Για την ευελιξία του όρου ευθύνεται τόσο η γενικότητά του όσο και η ιδιότητα του τόπου να εκφράζει το μοριακό μέγεθος του χώρου ως ευρύτερη κατηγορία. Μια διερεύνηση της έννοιας υπό το πρίσμα της αρχιτεκτονικής πρακτικής χρειάζεται

να λάβει υπόψη την άρρηκτη σχέση τόπου και χώρου, και σε αυτή την κατεύθυνση να ιδρύσει μια εγκάρσια σχέση ανάμεσα στη γενική και την ειδική σημασία του. Τα νοηματικά όρια του τόπου είναι ευέλικτα.

Ήδη από τον 18ο αιώνα, σε παλαιότερους στοχαστές όπως ο ρομαντικός Friedrich Hölderlin, η σκέψη του οποίου εκφράζεται στο έργο νεότερων όπως ο Martin Heidegger και σε ακόμη πλησιέστερους σε εμάς, όπως οι Edward Casey, Michel Foucault, Henri Lefebvre, David Harvey, Doreen Massey ο τόπος πρωτοστατεί. Ο τόπος συνέχει ένα σύνθετο πλαίσιο με κοινωνιολογικές και ιστορικές προεκτάσεις, καθώς συνδέεται με την αναζήτηση της ταυτότητας μέσα σ' έναν παραγμένο αιώνα γεμάτο πολέμους και ξεριζωμούς.

Καθώς ο 21ος αιώνας ξεμακραίνει ακόμα πιο πολύ από τους ιστορικούς ρυθμούς και τις τάξεις της αρχιτεκτονικής δημιουργίας από ότι ο 20ός, η χωρική σκέψη αναδομείται με πρωτόγνωρους βαθμούς πολυπλοκότητας. Ο ρευστός αυτός κόσμος όχι μόνο παρασέρνει εγκαθιδρυμένες αντιλήψεις και θεωρήσεις για τη σταθερότητα του τόπου στην αρχιτεκτονική, αλλά σταδιακά η κατασκευή του αρχιτεκτονικού προπλάσματος δίνει τη θέση της στον υπολογισμό και τις προθέσεις των ψηφιακών μοντέλων. Κάτω από αυτή τη συνθήκη, ο τόπος επίσης -ως σύμβολο της σταθερότητας, της αγκύρωσης και του ανήκειν- σταδιακά γίνεται αντιληπτός ως ροϊκό πεδίο επιδράσεων και νέων δυνατοτήτων.

Καθώς επιχειρούμε μια διερευνητική ανατομία του τόπου ως απαρχής του σχεδιασμού, χρειάζεται να κρατήσουμε ως σταθερό σημείο αναφοράς τη μοιραία παρουσία του τόπου στον πυρήνα της ιστορικής και σύγχρονης αρχιτεκτονικής πρακτικής. Παρακολουθώντας τη μετάβαση του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού από τον αφηρημένο χώρο στο φυσικό πεδίο (ο «χώρος» αντιστοιχεί στην αφαιρετική έννοια), θα σταθούμε αρχικά στη θεώρηση του τόπου, στην προ-μορφική του διάσταση (sein), ως ακαθόριστο, προλογικό, διαισθητικό μέγεθος ύπαρξης, όπως αυτή διατρέχει την επιστημονική σκέψη, τις καλλιτεχνικές πρακτικές και θεωρητικές διατυπώσεις ενώ στη συνέχεια θα προχωρήσουμε σε μια προκαταρκτική διερεύνηση της εφαρμογής του στο πεδίο της παραγωγής των μορφών - το υλικό σώμα της αρχιτεκτονικής. Η αφηρημένη σημασία του τόπου δεν είναι μονοσήμαντη, αντίθετα, θα συναντήσουμε προσεγγίσεις όπου η σημασία του τόπου προέρχεται από τη θεώρηση ενός ευρύτερου συστήματος σχέσεων, καθώς και άλλες προσεγγίσεις, όπου ο αντίκτυπος μιας συγκεκριμένης/ειδικής συνθήκης οδηγεί σε ευρύτερες διατυπώσεις για το κεντρικό ερώτημα που μας απασχολεί εδώ: τι είναι τόπος και γιατί είναι χρήσιμος στην αρχιτεκτονική πρακτική;

Στόχος αυτής της διπολικής ερμηνείας του τόπου, είναι η ανάγνωσή του ως επικράτεια ανάδυσης λειτουργικών εννοιών, οι οποίες ανοίγουν δυνητικές διόδους προς το πεδίο της αρχιτεκτονικής σύνθεσης.

Η ανάγνωση της αρχιτεκτονικής σύνθεσης, και κατ' επέκταση της παραγωγής μορφών υπό τους όρους δανείων-αντιδανείων, απηχεί το υπαρξιακό ερώτημα της σύγχρονης αρχιτεκτονικής στο διευρυμένο πεδίο. Ποιες συνθετικές μεθοδολογίες είναι σχετικές μ' έναν κόσμο, όπου ο ανθρώπινος πολιτισμός γίνεται όλο και πιο εξαρτημένος από τη φύση, ενώ η φύση περισσότερο εξαρτώμενη από τα πλανητικά συστήματα παραγωγής και διανομής;

Αυτή η στάση προσεγγίζει την αρχιτεκτονική σύνθεση ως εξαρτημένο (contextual)² φαινόμενο, προτείνοντας στοιχεία μιας μεθοδολογίας με το βλέμμα στραμμένο στο διευρυμένο εξωτερικό της. Με αυτήν την έννοια, μπορούμε να σκεφτούμε τη μορφολογία ως αρχιτεκτονικό κλάδο (discipline) και την αρχιτεκτονική μορφή ως οντότητα η οποία, έχοντας απεκδυθεί της ιστορικίζουσας ή μεταμοντέρνας ιδιοτέλειάς της, εκφράζεται ως τόπος σύγκλισης ετερόκλητων στοιχείων, ως τοπομορφή.

Η διάκριση ανάμεσα στον πολιτισμό και τη φύση είναι ένα από τα πιο επίμονα και επαναλαμβανόμενα δίπολα στην ιστορία της σκέψης. Κατά το αριστοτελικό υλομορφικό μοντέλο, η ύλη και η μορφή είναι αντιδιαμετρικά μεγέθη. Η ύλη είναι άμορφη και γι' αυτό παθητικός αποδέκτης των ενεργειών/δράσεων που της ασκούνται. Αντίθετα η μορφή περικλείει τη δυνατότητα παρέμβασης, σχηματοποίησης και ενεργοποίησης της ύλης. Η αδράνεια της φύσης βρίσκεται σε αντιδιαστολή με την ενεργητική προδιάθεση του -ανθρώπινου- υποκειμένου, το οποίο είναι υπεύθυνο για τη σχηματοποίηση του υλικού κόσμου. Παρόμοια, το καρτεσιανό cogito αναφέρεται σε μια ανάλογη αναγωγή του αισθητού κόσμου στον τομέα της νόησης. Ο κόσμος ερμηνεύεται ως πλήρως αναγώγιμος στο επίπεδο της αναλυτικής σκέψης και γι' αυτό μπορεί να εκφραστεί μέσω νοητικών αφαιρέσεων, όπως είναι οι καρτεσιανές συντεταγμένες. Σε αυτό το μοντέλο μπορούμε να αναγνωρίσουμε έναν από τους κεντρικούς πυλώνες της δυτικής σκέψης.

Κατά την πρώιμη περίοδο της βιομηχανικής επανάστασης και της ανάπτυξης της επιστημονικής μεθόδου, η διάκριση ανάμεσα στον πολιτισμό και τη φύση εμφανίζεται στην πλέον καθαρή της μορφή. Οι επιστημονικές τεχνικές καταγραφής του κόσμου οργανώνονται στο φάσμα των κατηγοριών πολιτισμού/φύσης. Οι μέθοδοι γεωγραφικής και τοπογραφικής μέτρησης του κόσμου, τα εργαλεία της κατηγοριοποίησης, διαίρεσης και ταξινόμησης των στοιχείων της φύσης ενισχύουν το δίπολο

2. Η συγκεκριμτικότητα (contextuality) καταγράφεται ως η μορφή που προκύπτει ως συγκεκριμένο ή ως μεθοδολογία προς την εκδίπλωση του έργου ως μια contextual κατασκευή ακολουθώντας τα εξής βήματα: την έρευνα και ανάλυση του context (τόπος), την ανάδυση του νοηματικού πλαισίου ως αποτέλεσμα της προηγούμενης διαδικασίας, την ανασύνθεση των στοιχείων της πραγματικότητας σε ένα νέο πλήρες συνδέσεων σύνολο, την ανάδυση της μορφής ως διασυνδεδεμένη με το συγκεκριμένο της συμβάν (πολλαπλότητα).

ανάμεσα στο εσωτερικό του πολιτισμένου κόσμου και το επέκεινά του, δηλαδή, το αχανές εξωτερικό του φυσικού κόσμου, το οποίο είναι αντικείμενο εξερεύνησης, ανακάλυψης και καταγραφής.

Ωστόσο αυτός ο διπολισμός σήμερα βρίσκεται σε κρίση σε τουλάχιστον δύο επίπεδα:

Αφενός στην ανάγνωση της ιστορίας της σκέψης υπό το πρίσμα της αλληλεξάρτησης των μέχρι πρότινος στέρεων κατηγοριών της φύσης και του πολιτισμού, όπως εγκαθιδρύεται ως κύριο συστατικό των συστημάτων θεωρητικής σκέψης με κύριους εκπροσώπους τους Manuel De Landa (μη γραμμική ιστορία), Gilbert Simondon (αντι-υλομορφισμός), Gilles Deleuze – Félix Guattari (συναρμολόγημα), Eduardo Viveiros de Castro, Philippe Descola (προοπτικισμός).

Αφετέρου στην κατανόηση μιας καινοφανούς πλανητικής συνθήκης όπου η αμοιβαιότητα ανάμεσα στην ανθρώπινη δράση και τα φυσικά συστήματα γίνεται όλο και πιο προφανής. Για παράδειγμα, ο Latour προτείνει την ανάγνωση της κλιματικής αλλαγής και των μεταβολών που τη συνοδεύουν ως μια ευρύτερη μετάβαση προς μια γεωλογική εποχή, όπου η ανθρώπινη δραστηριότητα έχει ορατή επίδραση στα συστήματα ρύθμισης του πλανήτη (Latour, 2014).

Ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός διασταυρώνεται με φυσικά, ανθρωπογενή ή υβριδικά οικοσυστήματα, συχνά διαμεσολαβώντας τις σχέσεις ανάμεσά τους. Η θεώρηση του τόπου ως κόμβου, ο οποίος συμμετέχει σε πολλαπλά συστήματα, αναβαθμίζει τη σημασία του στην αρχιτεκτονική πρακτική.

Ο ΙΔΕΑΤΟΣ ΑΛΓΕΒΡΙΚΟΣ ΤΟΠΟΣ

Ο Αριστοτέλης περιγράφει τον τόπο ως εξής:

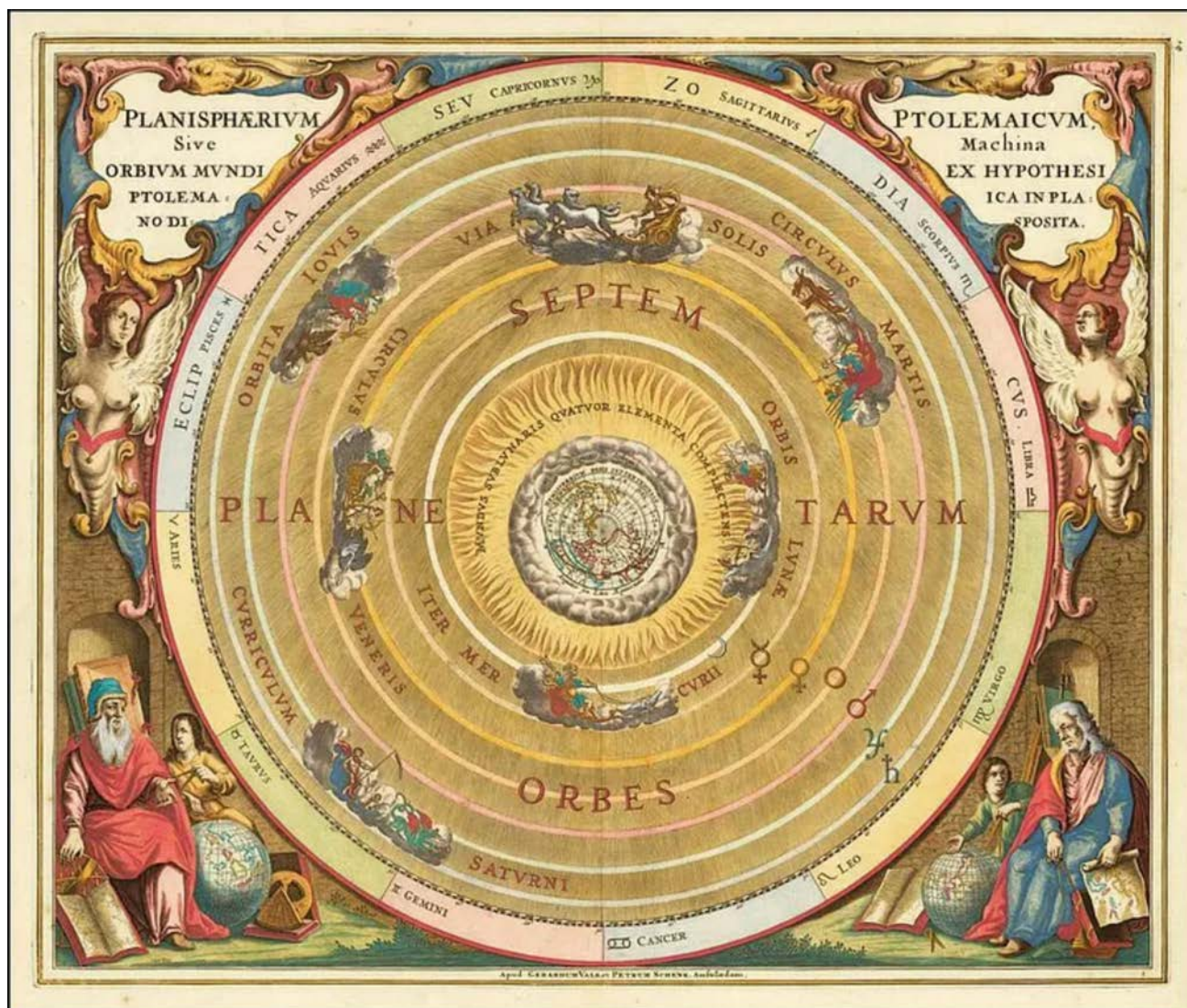
«...το πρωταρχικό περιέχον εκείνου του πράγματος, του οποίου αποτελεί τόπο, χωρίς όμως να ανήκει στο ίδιο το πράγμα. Ακόμη, ο πρωταρχικός τόπος δεν θα είναι ούτε μικρότερος ούτε μεγαλύτερος από το πράγμα, και δεν θα μπορεί να εγκαταλειφθεί από κάθε σώμα, αν και είναι κάτι το ξεχωριστό. Τέλος, κάθε τόπος θα εμπεριέχει το επάνω και το κάτω, και κάθε σώμα θα κινείται εκ φύσεως προς τον οικείο τόπο, και εκεί θα παραμένει, είτε αυτό γίνεται επάνω είτε κάτω...»,

(*Φυσικά Δ.2,4, Αριστοτέλης στο Κάλφας, 2015*).

Η συμπεριληπτική και εκτεταμένη περιγραφή του τόπου από τον Αριστοτέλη προσδίδει σ' αυτόν οικείες, αλλά και οικουμενικές διαστάσεις σαν αυτές του χώρου, διατηρώντας το «άνω» και το «κάτω», τις συντεταγμένες του προσανατολισμένου

χώρου μέσα στον οποίο περιέχεται το σώμα. Αυτή η θεώρηση του τόπου διασυνδέει τον χώρο με τα φυσικά φαινόμενα στην προσπάθεια να αποκρυπτογραφήσει τις καταστατικές αρχές του φυσικού κόσμου. Στην τετραμερή στρωματική διάκριση των στοιχείων, κατά τον Αριστοτέλη, η φωτιά κινείται προς το επίπεδο της φωτιάς, ο αέρας προς το επίπεδο του αέρα και αντίστοιχα συμπεριφέρονται τα υπόλοιπα δύο. Ο τόπος είναι ένα σχετικό μέγεθος: το «πάνω» και το «κάτω» προσλαμβάνει αναλυτική αξία, εντάσσεται σε ένα σύστημα ανάγνωσης της σύστασης του περιβάλλοντος κόσμου. Τα τέσσερα βασικά στοιχεία που εμφανίζονται στα «Φυσικά», αποτέλεσαν την αναλυτική βάση για τις προσπάθειες προσέγγισης του φυσικού κόσμου, όπως εμφανίστηκε στην αλχημιστική σκέψη μέχρι και τον 17ο αιώνα. Η ανακάλυψη του πέμπτου στοιχείου (αιθέρας) παρέμεινε ένας από τους ανικανοποίητους στόχους αυτών των προσπαθειών. Ωστόσο, ο τόπος αυτός δεν έχει μόνο σημειακή ερμηνεία, αλλά διαστέλλεται για να περιγράψει μια κείμενη τάξη του κόσμου. Στις κοσμογραφικές απεικονίσεις του Andreas Cellarius, «*Harmonia Macrocosmica*» (Εικόνα 1.1), ο κόσμος απεικονίζεται σε διαδοχικές σφαίρες οι οποίες ακολουθούν τη διαστρωμάτωση των στοιχείων, από το ελαφρύτερο (φωτιά) που τοποθετείται στην εξωτερική περίμετρο η οποία τείνει προς την εξωτερική περίμετρο της ατμόσφαιρας (σελήνη), μέχρι το βαρύτερο (και πλέον ακάθαρτο) το οποίο σηματοδοτεί τη γήινη σφαίρα. Ο αριστοτελικός τόπος είναι μια σχέση χωρικών ποιοτήτων μεταξύ στοιχείων («πάνω» και «κάτω»), αλλά ταυτόχρονα προδιαγράφει μια μέθοδο κατανόησης του κόσμου ο οποίος εκτείνεται πολύ ευρύτερα του φυσικού και αισθητού χώρου. Το άνω και το κάτω του αριστοτελικού χώρου περιέχει διανυσματικές κατευθύνσεις της βαρύτητας. Στο ίδιο πνεύμα με αυτήν την πρωτο-επιστημονική ερμηνεία του, αλλά υπό διαφορετικό πρίσμα, ο τόπος εμφανίζεται σε μεταγενέστερα συστήματα ανάλυσης. Στην ανάπτυξη της θετικής σκέψης κατά την πρώιμη μοντερνικότητα, ο τόπος εντάσσεται σε ένα ευρύτερο πλέγμα ερμηνείας του κόσμου, το οποίο δεν περιορίζεται στη μαθηματική γνώση ή τις φυσικές επιστήμες, αλλά εκτείνεται σε καινοτόμες μορφές συνολικής και θεωρητικής κατανόησής του. Στον Καρτέσιο (Descartes) αποδίδεται η γεφύρωση της άλγεβρας με τη γεωμετρία. Στο παράρτημα «Γεωμετρία» της πραγματείας «Λόγος επί της Μεθόδου» (*Discours de la Méthode*), ο Καρτέσιος ταυτοποιεί κάθε σημείο ενός επιπέδου με την απόδοση μαθηματικών τιμών (χ, ψ), με αποτέλεσμα καθένα να μπορεί να περιγραφεί με αναφορά σε ένα σύστημα αξόνων. Στην αναλυτική γεωμετρία ένας γεωμετρικός τόπος (*locus*) είναι ένα σύνολο σημείων του επιπέδου τα οποία έχουν μια κοινή ιδιότητα και κατ' επέκταση οι συντεταγμένες τους ικανοποιούν μια συγκεκριμένη εξίσωση (Whitehead, 1958).

Πέρα από την αξία αυτού του ευρήματος για τα μαθηματικά



Εικόνα 1.1: Το ηλιακό σύστημα και στο κέντρο η Γη, *Harmonia Macrocosmica*, Claudius Ptolemy, 1660, Πηγή: <https://www.raremaps.com/gallery/detail/65607op/planisphaerium-ptolemaicum-sive-machina-orbium-mundi-ex-hypocellarius> [Ανακτήθηκε 20/03/2023]

και τις φυσιογνωστικές επιστήμες, η πολιτισμική σημασία των μεθόδων που κινητοποιεί η γεωμετρική σκέψη του Καρτέσιου γίνεται ευκρινώς αντιληπτή στα φιλοσοφικά του γραπτά. Στο έργο «Στοχασμοί περί της πρώτης φιλοσοφίας», ο Καρτέσιος αναζητώντας τις οδούς προς την εξαγωγή βέβαιων, ασφαλών (indubitable) συμπερασμάτων διαχωρίζει τις περιοχές της φαντασίας, της εμπειρίας και των σύνθετων νοητικών κατασκευών, από αυτές του ορθού λόγου των μαθηματικών και της γεωμετρίας, οι οποίες «[...] καταπιάνονται με τα απλούστερα και πλέον γενικής υπόστασης πράγματα, αδιαφορώντας αν υπάρχουν στη φύση ή όχι[...]» [Descartes, 2008 (1641)]. Συνακόλουθα, ένας γεωμετρικός τόπος -με την έννοια της αναλυτικής γεωμετρίας- βρίσκεται πέρα από την εμπειρία, τη φαντασία και γενικότερα κάθε μορφής αισθητηριακή πρόσληψη του κόσμου, οπότε η απαρχή κάθε λογικού επιχειρήματος πρέπει να εδράζεται στο καθολικό και αδιαφιλονίκητο πεδίο των μοριακών κατασκευών της λογικής (ορθού λόγου).

Στην αναγωγή του αισθητού κόσμου στο αφηρημένο πεδίο των θεμελιωδών νοητικών κατασκευών (γεωμετρία-αριθμητική) συμπεριλαμβάνεται μια πρόταση σύλληψης του χώρου -και κατ' επέκταση του τόπου- ως αφηρημένο μέγεθος, η οποία σηματοδοτεί την απαρχή της ανάγνωσης και ερμηνείας του κόσμου με ορθολογικούς και μετρικούς όρους, κάποιες εφαρμογές της οποίας θα δούμε στη συνέχεια. Ακολουθώντας αυτό το νήμα, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η περιγραφή του χώρου ως γενική κατηγορία: ο χώρος ερμηνεύεται ως διάφορος της ύλης και του χρόνου, ως οντότητα που μπορεί να περιγραφεί μέσω των μετρικών του χαρακτηριστικών ως «pure extensio» (Casey, 1996). Πρόκειται για «[...] ένα ουδέτερο δεδομένο μέσο, έναν άγραφο πίνακα επί του οποίου εγγράφονται οι ιδιαιτερότητες του πολιτισμού και της ιστορίας [...]» (Casey, 1996). Ο κατά έναν αιώνα μεταγενέστερος του Καρτέσιου Νεύτωνας χρησιμοποιεί μια παρόμοια σύλληψη της γενικής κατηγορίας του χώρου. Οι τόποι, απόλυτοι ή σχετικοί, αποτελούν μόνο τμήματα ενός απόλυτου και καθολικής έκτασης χώρου. Λίγα χρόνια νωρίτερα ο Κοπέρνικος συναρτά το σύμπαν με τις ελλειπτικές τροχιές των πλανητών, αφήνοντας πίσω του το ηλιοκεντρικό μοντέλο του κόσμου.

Υπό αυτές τις ερμηνείες, μπορούμε να σκιαγραφήσουμε προκαταρκτικά μια εικόνα του τόπου όπως προκύπτει ως αφηρημένο μέγεθος, κατ' ουσία ως αφαιρετικά νοούμενος «χώρος» σε αντιδιαστολή με τον συγκεκριμένο «τόπο». Πρώτον, ο τόπος, ορθότερα ο χώρος του Καρτέσιου και του Νεύτωνα, δεν έχει υλικά χαρακτηριστικά, ιστορικές ή χρονικές ποιότητες ή ιδιαίτερα ποιοτικά χαρακτηριστικά. Αντίθετα, είναι μέρος μιας συνεχούς και αδιαφοροποίητης έκτασης (extensio). Δεύτερον, ο χώρος αυτός σε αντιδιαστολή με τον συγκεκριμένο τόπο,

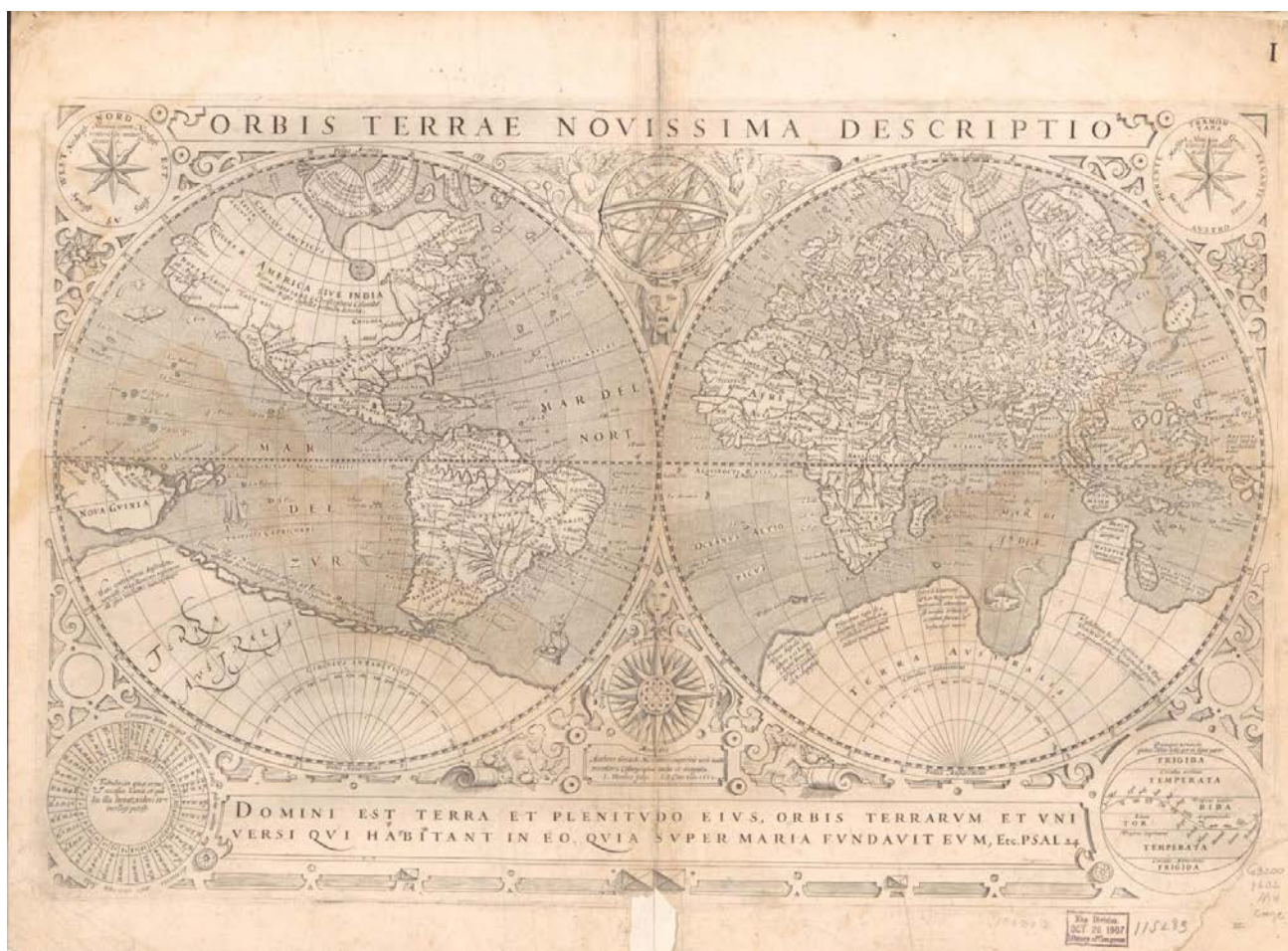
βρίσκεται μοιραία στη σφαίρα της αφαίρεσης παρά της εμπειρίας και των αισθήσεων, αποτελεί περισσότερο μοριακό μέγεθος ενός συστήματος αναπαράστασης του κόσμου, παρά μέρος της αισθητής πραγματικότητας.

Η γεωμετρική κατανόηση του τόπου τον τοποθετεί εντός ευρύτερων συστημάτων χωρικής αναφοράς. Σε αυτήν τη συνθήκη ο τόπος απεκδύεται των ειδικών του ποιοτήτων και ερμηνεύεται σε σχέση με ένα εποπτικό σημείο θέασης. Αν η καινοτομία του Καρτέσιου συνδέει τον αλγεβρικό με τον γεωμετρικό κόσμο, τότε η αναδυόμενη χαρτογραφία της ίδιας περιόδου ενώνει τη γεωμετρία με την έκταση του αισθητού κόσμου: την επιφάνεια της γης. Έτσι, η κατανόηση του τόπου ως γεωμετρική χωρική οντότητα προσφέρει τα συνθετικά στοιχεία για τον σχηματισμό εργαλείων μετάβασης από τόπο σε τόπο.

Η χαρτογραφία της πρώτης αποικιακής περιόδου προσφέρει ένα παράθυρο κατανόησης του χώρου στην αφηρημένη γεωμετρική εκδοχή του. Η δημόσια συζήτηση σχετικά με την ορθότερη και πιο αποτελεσματική μέθοδο γεωμετρικής προβολής της σφαίρας (γη) στο επίπεδο (χάρτης), εκκινεί από τον 15ο αιώνα και εξελίσσεται δυναμικά στους δύο επόμενους, τον 16ο και 17ο αιώνα. Ας σταθούμε για λίγο σε δύο τέτοιες προσπάθειες.

Ο Franz Ritter, αστρονόμος και μαθηματικός, παρουσιάζει μια πρωτότυπη εκδοχή χαρτογραφικής εφαρμογής της γεωμετρίας, εφαρμόζοντας ευρήματα από την επεξεργασία ηλιακών ρολογιών και αστρολάβων - η κατασκευή των οποίων αποτελούσε και τη βασική του επαγγελματική ασχολία (Εικόνες 1.3, 1.4). Η γη απεικονίζεται με κέντρο τη Νυρεμβέργη, την πόλη καταγωγής του συντάκτη, και διαιρείται σε παράλληλους και μεσημβρινούς, ακολουθώντας την κίνηση του ήλιου σε σχέση με ένα ηλιακό ρολόι το οποίο είναι τοποθετημένο στην πόλη που αναφέρθηκε. Πρόκειται για ένα σύστημα αποτύπωσης της γης μέσω ενός τρίτου όρου: την αποτύπωση του ουρανού και ειδικότερα της πορείας του ήλιου (Ritter F., 1660α), (Ritter F., 1660β), (Meurer, 1993). Με αυτόν τον τρόπο, ο Ritter προτείνει μια γεωμετρική μέθοδο κατανόησης του επίγειου χώρου, στρέφοντας το βλέμμα στον ουράνιο θόλο, στον οποίο έχει άμεση πρόσβαση με τα εργαλεία και μοντέλα καταγραφής που διαθέτει. Έτσι, το πρόβλημα της γεωμετρικής ανάγνωσης του κόσμου διέρχεται από την επίλυση ενός παρεμφερούς προβλήματος.

Ο χάρτης Mercator, ομώνυμος του δημιουργού του, είναι η συνηθέστερη χαρτογραφική προβολή, η οποία χρησιμοποιείται και σε πλήθος ψηφιακών χαρτών (web mercator) (Εικόνα 1.2). Η καινοτομία του χάρτη βρίσκεται στην αναγνωσιμότητά του σε δύο επίπεδα: αφενός σε κάθε σημείο ο Βορράς και ο Νότος αντιπροσωπεύονται, αντίστοιχα, από το πάνω και το κάτω του χάρτη, αφετέρου η προβολή συμφωνεί με τα σημεία της πυξίδας,



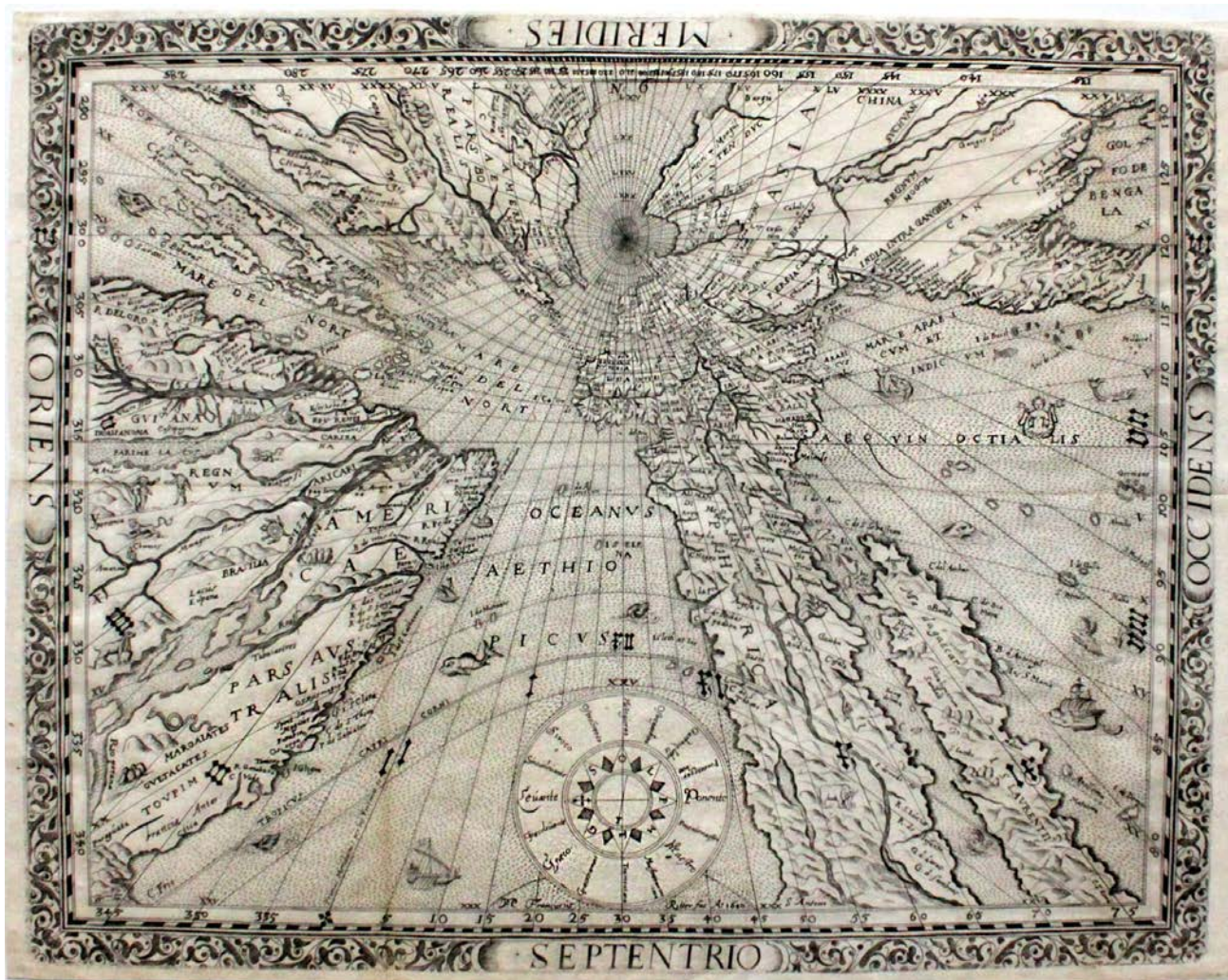
Εικόνα 1.2: Χάρτης με τίτλο «Ο Πλέον Πρόσφατος Χάρτης του Κόσμου», Mercator G., Hondius J., Leclerc J., Παρίσι: 1602. Ανακτήθηκε 20 Μαρτίου 2023, από Library of Congress, Geography and Map (Copyright © Library of Congress, Geography and Map. All Rights Reserved. Reproduced [or Adapted] with permission.) <https://www.loc.gov/item/2017585788/?locId=blogmap>

και γι' αυτό μια ευθεία γραμμή στον χάρτη αντιπροσωπεύει μια ευθεία πορεία στον φυσικό χώρο. Χάρη σε αυτές τις ιδιότητες, ο mercator αναδείχθηκε ως μια από τις πιο διαδεδομένες προβολές με εφαρμογή στη ναυσιπλοΐα. Ένα πλοίο μπορούσε πλέον να χαράξει την πορεία στον χάρτη ως μια ευθεία, αποφεύγοντας έτσι ανακρίβειες στον υπολογισμό της διαδρομής του, αποκτώντας, παράλληλα, τη δυνατότητα για σταδιακές διορθώσεις κατά την πλεύση του.

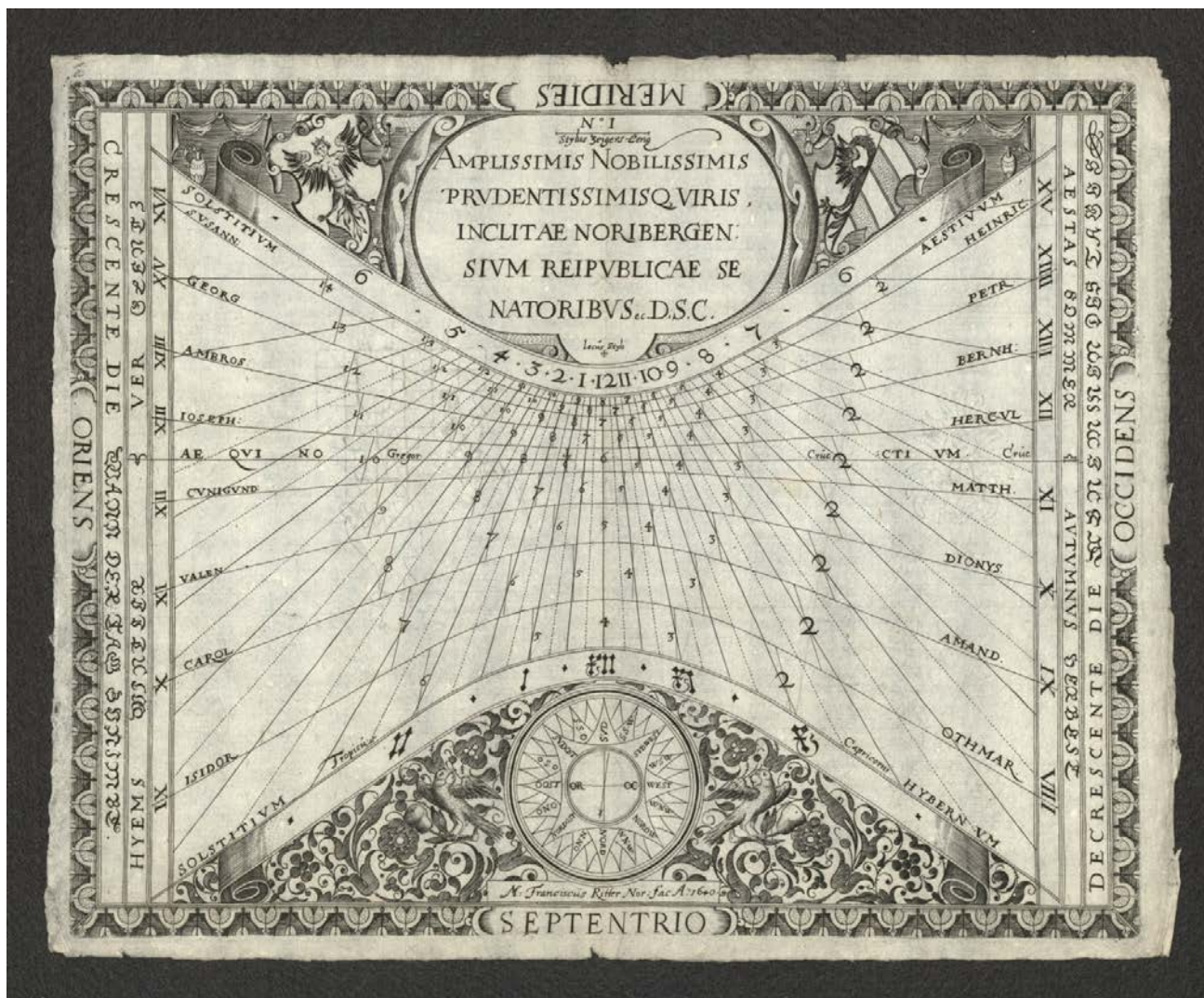
Χρειάζεται να σημειώσουμε, ωστόσο, πως αν και οι εφαρμογές της γεωμετρικής ερμηνείας του χώρου -όπως οι χάρτες- συγκροτούν ένα ευρύ φάσμα εργαλείων και μεθόδων ανάγνωσης και χρήσης του, δημιουργούν, παράλληλα, το υπόβαθρο για ριζικούς μετασχηματισμούς των κοινωνιών. Έτσι, ενώ η ανάπτυξη της χαρτογραφίας κατέστησε εφικτή και επιτάχυνε την ανάδειξη των ευρωπαϊκών χωρών της περιόδου σε παγκόσμιες δυνάμεις του εμπορίου και της ναυσιπλοΐας, διαμόρφωσε την ιστορία των γηγενών πληθυσμών, που οι πρώτοι συνάντησαν, με πολύ διαφορετικούς όρους. Η ανάπτυξη των χαρτογραφικών μεθόδων συναρτάται με την ανάπτυξη προβληματισμών. Κάποιοι από αυτούς αφορούν ερωτήματα σχετικά με τον προσδιορισμό της θέσης από την οποία κανείς καταγράφει τον κόσμο, τη θέση, δηλαδή, του υποκειμένου και του αντικειμένου της χαρτογραφικής απεικόνισης, καθώς και τους σκοπούς για τους οποίους μια συγκεκριμένη μορφή αποτύπωσης επιλέγεται έναντι άλλων. Ένα από τέτοιο παράδειγμα βρίσκεται στην παράδοση της τοποθέτησης του βορρά στο ανώτερο τμήμα του παγκόσμιου χάρτη (Εικόνα 1.5).

Σ' αυτά τα τεκμήρια, η γεωμετρική κατανόηση, ταξινόμηση και παράσταση του χώρου φαίνεται να κατισχύουν του τόπου ως ανθρωπολογικής κατηγορίας. Για τους Ισπανούς του Hernán Cortés, «... οι ιθαγενείς, οι τόποι και οι πολιτισμοί τους γίνονται αντιληπτοί ως φαινόμενα πάνω σε μία επιφάνεια ... χωρίς τη δική τους παραγωγή και τροχιές στον χώρο» (Massey, 2005).

Ο γεωμετρικός, αφηρημένος τόπος, καθώς και τα συστήματα αναφοράς του, όπως παρίστανται στη γεωμετρική σκέψη της πρώιμης νεωτερικότητας, είναι μια ιστορική προοικονομία της επινόησης μεθόδων διαχείρισης της μορφής σε μεταγενέστερες περιόδους. Η αφηρημένη σύλληψη του χώρου ως μια οιονεί άχρονη, άυλη, εκτατική οντότητα φιλοξενεί μία κομβικής σημασίας προϋπόθεση: αυτή της κατίσχυσης του χώρου επί του τόπου ή την πρωτοκαθεδρία του γενικού επί του ειδικού. Αυτή η πορεία κατανόησης του χώρου -και κατ' επέκταση του τόπου- εμφανίζεται με πολλαπλές μορφές στην ιστορία της τέχνης και της αρχιτεκτονικής και φαίνεται να ακολουθεί την εξέλιξη της γνώσης και των τεχνικών μέτρησης και θέασης του κόσμου.

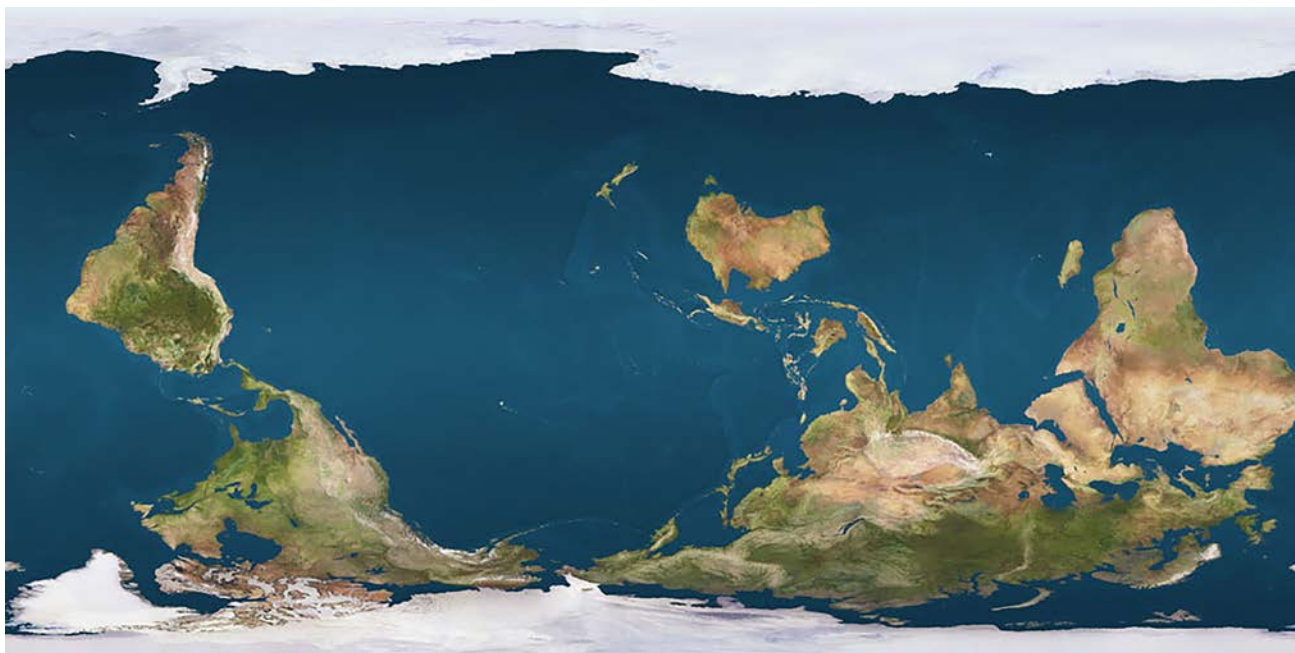


Εικόνα 1.3: Προβολή του ηλιακού ρολογιού στον παγκόσμιο χάρτη, Ritter Franz. Ανακτήθηκε 20 Μαρτίου 2023 από Norman B. Leventhal Map & Education Center (No known copyright restrictions), <https://collections.leventhalmap.org/search/commonwealth:wd3762861>



Εικόνα 1.4: *Amplissimis Nobilissimis Prudentissimisqvis Inclitae Noriber, Ritter Franz, 1660.*
 Ανακτήθηκε 20 Μαρτίου 2023 από (CC BY-NC-SA 3.0) https://archive.org/details/dr_diagram-no1-amplissimis-nobilissimis-prudentissimisqvis-inclitae-norib-12187005

Εικόνα 1.5: Εικόνα 1.5: Χάρτης με νότιο προσανατολισμό. Ανακτήθηκε 20 Μαρτίου 2023 από (PD) https://en.wikipedia.org/wiki/South-up_map_orientation



Η ιστοριογραφία του Sigfried Giedion [Space, Time, Architecture, 2008 (1949)] προτείνει μια ανάγνωση της αρχιτεκτονικής κατ' αναλογία των ιστορικών καινοτομιών στη σύλληψη και αναπαράσταση του χώρου. Κάτω από αυτήν την οπτική, το πεδίο μελέτης της ιστορίας της τέχνης διευρύνεται πέρα από τη μελέτη των εξωτερικών μορφών.

Η ευκλείδεια γεωμετρία είναι η καταστατική αρχή του τρισδιάστατου χώρου της Αναγέννησης, ο οποίος, ωστόσο, βρίσκεται κάποιες από τις ύστερες εκφράσεις του στο Παρίσι του βαρόνου Hausmann, όπου οι χαράξεις οι οποίες συνδέουν τους κεντρικούς άξονες και τα βουλευβάρτα καταλύουν τη συνοχή του παλαιότερου μεσαιωνικού αστικού ιστού και συνενώνουν το αστικό τοπίο και τα κεντρικά στοιχεία του ως προς συγκεκριμένες θέσεις οπτικής αναφοράς αλλά και σημεία ελέγχου, όπου σημαντικό ρόλο έχει η σύλληψη της προοπτικής (perspectivation). Σε αντίθεση με τις γοτθικές πόλεις του δυτικού μεσαίωνα, οι οποίες μπορούν να γίνουν κατανοητές ως έργο που συμπεριλαμβάνει πολλαπλούς συντελεστές, η πόλη της Αναγέννησης συγκροτείται λαμβάνοντας υπόψη ένα μοναδικό σημείο θέασης (Giedion, 2008).

Αν η αναγεννησιακή εφεύρεση της οπτικής καθλώνει τον θεατή σε ένα δεδομένο σημείο αναφοράς με τη χρήση του σημείου φυγής, ο χώρος στη σύγχρονη φυσική περιγράφεται ως προς τη σχετική θέση σημείων αναφοράς. Κατά τον Sigfried Giedion, ο κυβισμός είναι το όχημα που ρυμουλκεί αυτή τη μετάβαση από τον στατικό χώρο στον σχετικό χώρο: «...θεωρεί τα αντικείμενα με όρους σχετικότητας: από πολλαπλά σημεία θέασης, κανένα εκ των οποίων δεν έχει αποκλειστική θέση αυθεντίας...» (Giedion, 2008). Το έργο του κυβισμού σχετικοποιεί τη θέση του παρατηρητή, παρουσιάζει οπτικές στο περιεχόμενο οι οποίες αποσταθεροποιούν τη στατική πρόσληψη της εικόνας. Ανάλογα, η μηχανοποίηση της κίνησης στη σύγχρονη πόλη και, κατ' επέκταση, η απελευθέρωση της οπτικής στο έργο εισάγει ένα νέο πλαίσιο πρόσληψής του, όπου η μεταβαλλόμενη θέση του παρατηρητή αναδεικνύεται σε καταστατική αρχή της μορφής [για παράδειγμα, το Rockefeller Center στη Νέα Υόρκη δεν αποκαλύπτει τίποτα ουσιαστικό για τη συγκρότησή του όταν γίνεται ορατό από μια θέση ευθυγραμμισμένη με τον κεντρικό του άξονα (Giedion 2008)]. Η χωρο/χρονική συγχρονικότητα της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, όπως και η διάσπαση του μοναδικού πλάνου από τον Κυβισμό, είναι κοινές εκφράσεις της σχετικιστικής σύλληψης του χώρου, όπως αναδύεται από την ανάπτυξη σύγχρονων σε αυτά αναλυτικών εργαλείων.

Ακολουθώντας μια αναλυτική προσέγγιση, ο χώρος υπερισχύει του τόπου. Κατά την ερμηνεία αυτή, το έργο προκύπτει ως αποτέλεσμα ανάγνωσης και ερμηνείας ενός ευρύτερου γνωσιακού συστήματος αναφοράς, ενώ ο ρόλος του καλλιτέχνη

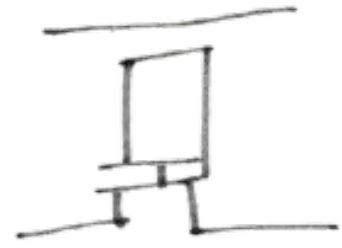
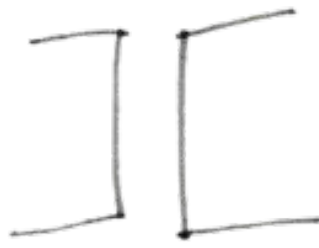
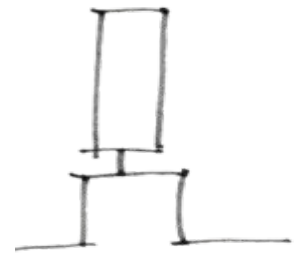
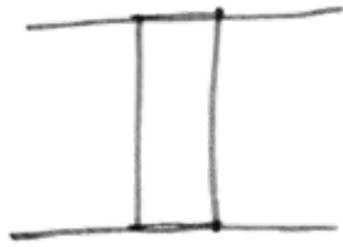
ή του αρχιτέκτονα συγγενεύει με το έργο του επιστήμονα, καθώς «...λειτουργεί όπως ένας εφευρέτης ή ένας επιστήμονας...» ενώ και «...οι τρεις αναζητούν νέες σχέσεις ανάμεσα στον άνθρωπο και τον κόσμο του.» (Giedion, 2008). Σε αυτό το πλαίσιο η υποκειμενική σχέση του δημιουργού με τον τόπο δίνει τη θέση της στη θεώρηση, ανάλυση και διερεύνηση της σύγχρονης του συνθήκης. Σε μια κοινή γενεαλογική γραμμή με τις καρτεσιανές θέσεις, ο χώρος παρουσιάζεται ως συνεχές, στο πλαίσιο του οποίου ο τόπος υπάρχει ως περιστασιακή συνθήκη.

Ο τόπος απομακρύνεται από το συγκεκριμένο και τείνει προς το γενικό. Σ' αυτόν τον αστερισμό ιδεών, ο τόπος του έργου είναι δυνητικός, είναι κάθε πιθανός τόπος. Αν στρέψουμε την προσοχή μας στον μοντερνισμό ως κατεξοχήν ρεύμα έκφρασης της αποσταθεροποίησης της χωρο-χρονικής ταυτότητας του έργου, βλέπουμε πως η αξίωση για καθολικότητα, όπως παρίσταται στις φυσιογνωστικές επιστήμες μεταφράζεται ως επίκληση σε έναν αφηρημένο, συμπεριληπτικό χώρο, όπου ο τόπος είναι μια καθορισμένη συνθήκη η οποία θα μπορούσε -χωρίς σημαντικές συνέπειες- να αντικατασταθεί από μια άλλη. Η μορφή ακολουθεί κι εκφράζει αυτήν την αφηρημένη σύλληψη.

Η γλυπτική, ως καλλιτεχνική κατηγορία και μορφή τέχνης, μέχρι τον 19ο αιώνα είναι συγγενής με το μνημείο: και οι δύο κατηγορίες μορφών (η γλυπτική με την έννοια του αγάλματος) έχουν μια κοινή λειτουργία σημείωσης και αναπαράστασης, έχουν συγκεκριμένη χωρο-χρονική διάσταση, τοποθετούνται σε συγκεκριμένο τόπο με αναφορά σε συγκεκριμένο γεγονός. Η αποσύνδεση του γλυπτικού έργου από τη μνημειακή του διάσταση αποδίδεται στη θεώρηση του έργου ως αυτοτελές αντικείμενο το οποίο μπορεί να τοποθετηθεί σε διαφορετικούς χώρους χωρίς να απονοηματοδοτείται.

Η ανάδυση αυτής της συνθήκης στο μοντέρνο εκφράζεται με την ανατροπή της λειτουργίας της βάσης -ένα σύνηθες μορφικό χαρακτηριστικό του μνημείου, όσο και του γλυπτού-, το οποίο είναι ο μεσολαβητής ανάμεσα στον τόπο του μνημείου και το σημαινόμενο (σημείο) του έργου (Krauss, 1977). Η Rosalind Krauss προσφέρει τρία τέτοια παραδείγματα ανατροπής της σχέσης του έργου με τη βάση του: από το έργο του Constantin Brâncuși (Εικόνα 1.6), στο «Cock» η βάση είναι η γενέτειρα της μορφής, στα έργα «Caryatid II» και «Endless Column», η βάση ταυτίζεται με το έργο, ενώ στο «Adam and Eve», εντοπίζεται μια σχέση αμοιβαιότητας με τη βάση (Krauss, 1977) (Εικόνα 1.6). Αν το μοντέρνο, λοιπόν, απελευθερώνει το έργο από τον τόπο του, η δεκαετία του '60 θολώνει τα όρια ανάμεσα στους κλάδους, τοποθετώντας το γλυπτικό έργο σε μια ενδιάμεση περιοχή. Η εξαϋλωση του μνημείου σε σχέση με τον τόπο και τον χρόνο του ανασυστήνεται ως απόλυτη αρνητικότητα (pure negativity), μια

αυτοαναφορική οντότητα η οποία απέχοντας από την περιοχή της γλυπτικής, της αρχιτεκτονικής και του τοπίου, κινείται σε ένα ενδιάμεσο έδαφος, στην αρνητική περιοχή των τριών άλλων (Krauss, 1977).



Εικόνα 1.6: Ανατροπή λειτουργίας της βάσης, σκίτσο Ρίβα Λάββα, 2024

Μια παρόμοια πίεση προς την αμφισβήτηση του τόπου ως καταστατική αξία της μορφής μπορούμε να εντοπίσουμε στην αρχιτεκτονική του μοντέρνου. Καθώς οι προκείμενες αξίες των ιστορικών στυλ υποχωρούν, η υπαγωγή του κτηρίου σε ένα συνεκτικό πλαίσιο εσωτερικών κανόνων διατυπώνεται στο διεθνές στυλ των δεκαετιών του '20 και του '30. Ο όρος εμφανίζεται στο κείμενο των Henry-Russell Hitchcock and Philip Johnson «The International Style: Architecture Since 1922» στον κατάλογο της έκθεσης «Modern architecture : international exhibition» του 1932 στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης (MoMA). Οι καταστατικές αρχές που διέπουν το διεθνές στυλ αναπτύσσονται επιγραμματικά από τους συντάκτες. Ο μοντέρνος αρχιτέκτονας «...σκέφτεται με όρους όγκων -χώρου που περικλείεται από επίπεδα και επιφάνειες- σε αντίθεση με την έννοια της μάζας ή του συμπαγούς.» (Hitchcock H.-R., Johnson P., 1932). Εδώ η σύλληψη του κτηρίου, ως ένα συμπαγές σώμα το οποίο εδράζεται στιβαρά στη γη, τίθεται υπό αμφισβήτηση - το κτήριο είναι χώρος που περικλείεται από το κέλυφός του, το οποίο αναφέρεται περισσότερο στον χώρο που ορίζει παρά στην ίδια την υλική υπόστασή του ή την έδρασή του. Μια δεύτερη αρχή βρίσκεται στην εγκατάλειψη «των αυθαίρετων συμβάσεων συμμετρίας και της τριπλής διαίρεσης (της όψης)» (Hitchcock H.-R., Johnson P., 1932) όπως εμφανίζεται στα ιστορικά στυλ. Σε αυτήν την πρόταση, οι επιμελητές του Μουσείου της Μοντέρνας Τέχνης στη Νέα Υόρκη (MoMA) αναφέρονται τόσο στην κατακόρυφη διαίρεση του κτηρίου - βάση/ισόγειο, ενδιάμεσοι όροφοι, στέψη, όσο και στην οριζόντια διάρθρωση της όψης γύρω από άξονες συμμετρίας. Στη θέση αυτών των κανόνων προτάσσουν την ευέλικτη (flexible) διάρθρωση κατακόρυφων ή οριζόντιων στοιχείων με αισθητικό ορίζοντα την κανονικότητα (regularity) της σύνθεσης (Hitchcock H.-R., Johnson P., 1932). Αυτοί οι μετασχηματισμοί της σχεδιαστικής μεθόδου συγκλίνουν σε ένα γενικό αίτημα καθολικότητας, στην υπόσχεση πως αυτό το σύνολο έκφρασης μπορεί να αναπαραχθεί και να ευδοκιμήσει ανεξάρτητα από το συγκεκριμένο περιβάλλον εφαρμογής του. Πράγματι, στον κατάλογο της έκθεσης, αν και ως πρωτοπόροι του κινήματος εμφανίζονται τέσσερις αρχιτέκτονες (Gropius, Le Corbusier, Oud, Mies van der Rohe), ιδιαίτερη σημασία δίνεται στην ανθολόγηση έργων και αρχιτεκτόνων από διάφορες χώρες, μαρτυρώντας έτσι την εκτατική διάσταση του διεθνούς στυλ. Ας σημειώσουμε πως με βάση το σύνολο των αρχών, όπως διατυπώνεται από τους επιμελητές της έκθεσης, αναγνωρίζεται η απομάκρυνση της μεθόδου από το πρόβλημα του τόπου. Γύρω από αυτές τις κατευθύνσεις, η αρχιτεκτονική ανακαλύπτει ένα εσωτερικό κέντρο αναφοράς το οποίο διανοίγεται στην καθολικότητα της μορφής με όχημα τις δυνατότητες που αναδύονται στο πεδίο της

κατασκευαστικής τεχνολογίας (ατσάλι, μπετόν, μη δομικός τοίχος πρόσοψης - curtain wall) και παράλληλα αποποιείται του ειδικού, αναγνωρίζοντας σε αυτό τις παθογένειες των ιστορικών στυλ τα οποία παρέμεναν συνδεδεμένα με τους περιορισμούς που έθετε η ταύτιση των στατικών στοιχείων με τα στοιχεία πλήρωσης πριν από την αυτονόμηση του φορέα από το κέλυφος, η οποία εγκαθιδρύθηκε κατά την περίοδο του μοντέρνου.

Παρόλες τις νέες επιταγές της αρχιτεκτονικής, του διεθνούς στυλ -με γεωγραφικούς όρους τουλάχιστον- παρέμεινε ένας ανεκπλήρωτος πόθος σε αντίθεση με τον νεοκλασικισμό του 18ου και του 19ου αιώνα, ενώ παρέμεινε στο επίπεδο μιας γενικής προτροπής προς τις κατασκευαστικές αρχές της εποχής, όπως η τυποποίηση, η χρήση σύγχρονων υλικών ή η ελαφρά δόμηση με τις αντίστοιχες μορφολογικές και αισθητικές τους προεκτάσεις. Αυτές οι τάσεις «...απέκτησαν φορμαλιστικό χαρακτήρα όταν συγκεκριμένες κλιματικές συνθετικές ή οικονομικές συνθήκες αποτύγχαναν να υποστηρίξουν την εφαρμογή ανάλογων τεχνικών ή ...» (Frampton, 1992). Οι μεταγενέστερες εκδοχές του μοντέρνου φαίνεται να επαναφέρουν στοιχεία τοπικής αναφοράς ή προσαρμογής στο ειδικό συγκείμενο. Η προσαρμογή στις ειδικές κλιματολογικές συνθήκες της Καλιφόρνιας ταυτόχρονα με την εκδίπλωση μιας ηδονιστικής αισθητικής κατεύθυνσης από τον R. Neutra ή η ενσωμάτωση τοπικών μορφικών ιδιωμάτων από τον A. Aalto είναι, μεταξύ άλλων, παραδείγματα αυτής της κίνησης που θα ονομαστεί κριτικός τοπικισμός (Amourgis, 1991).

Παρόμοια με τη γλυπτική του μοντερνισμού, η αρχιτεκτονική εγκαταλείπει ένα κανονιστικό πλαίσιο καθιερωμένων σχεδιαστικών εργαλείων και μορφών, οι οποίες είναι οργανικά συνδεδεμένες με την έννοια του τόπου -όπως ο διαχωρισμός σε βάση/σώμα/στέψη- αλλά μόνο παροδικά. Οι αρχιτέκτονες θα ανακαλύψουν εκ νέου τη σχέση με το ειδικό συγκείμενο του τόπου μέσω άλλων διόδων, στις οποίες θα αναφερθούμε στη συνέχεια. Η αποσταθεροποίηση του τόπου στο μοντέρνο διέρχεται μέσω της κατάργησης των δεσμεύσεων από τα ιστορικά στυλ. Εντός ενός διεθνούς και καθολικού υποδείγματος σχεδιασμού (διεθνές στυλ), ο τόπος είναι απλώς μια επιμέρους και συμπτωματική παράμετρος παρά ένας θεμελιώδους αξίας συντελεστής του σχεδιασμού. Στο εννοιολογικό σύμπαν του διεθνούς στυλ, ο χώρος προηγείται ιεραρχικά του τόπου και, γι' αυτό, βρίσκεται στο επίκεντρο των σχεδιαστικών μεθόδων.

Το Co-op Zimmer (Συνεργατικό Δωμάτιο) του Hannes Meyer, ο οποίος διετέλεσε διευθυντής του Bauhaus Dessau από το 1928 έως το 1930, είναι ένα μοντέλο οργάνωσης ενός ιδεατού δωματίου όπου συνοψίζεται η πρότασή του για την αλλαγή παραδείγματος για το πρότυπο της κατοικίας στις αρχές του 20ού αιώνα. Η έννοια της συνεργατικότητας (co-op) αποτέλεσε μια από τις κύριες περιοχές έρευνας του αρχιτέκτονα στο πλαίσιο της οποίας αναπτύχθηκε και το Co-op Zimmer.

Εμφανίζεται ανάμεσα σε άλλα έργα, όπως η όψη του Café De Unie (J.J.P. Oud, 1924/1925) και η καρέκλα «Wassily» του Marcel Breuer (1925/1926) σε ένα άρθρο με τίτλο «Die Neue Welt» (Ο Νέος Κόσμος), το οποίο γραμμένο σε έντονη γλώσσα εξαίρει τα επιτεύγματα του σύγχρονου τεχνοπολιτισμού και της προόδου της επιστήμης, επισημαίνοντας τη διάχυσή τους σε κάθε πτυχή της καθημερινής ζωής μέσω των μοντέρνων σχεδιαστικών καινοτομιών (Meyer, 1926). Μια φωτογραφία του δωματίου εμφανίζεται σε μια συλλογή φωτογραφιών υπό τον τίτλο «Der Standard» (το πρότυπο).

Μέσα σ' έναν λευκό χώρο με διαστάσεις τυπικού δωματίου τοποθετούνται τέσσερα αντικείμενα: ένα κρεβάτι αποτελούμενο από στοιχεία αυστηρής γεωμετρικής μορφής, μια αναδιπλούμενη καρέκλα, ένα μεταλλικό τραπέζι και ένα γραμμόφωνο (Εικόνα 1.7). Η απομείωση του χώρου στο ελάχιστο των αναγκών δηλώνεται με τη στοιχειώδη γεωμετρία η οποία εμφανίζεται στις μορφές των αντικειμένων – μορφές συμβατές με τις μεθόδους μαζικής παραγωγής της εποχής. Οι χειρονομίες του H. Meyer συνδέουν το οικιακό εσωτερικό με την ανερχόμενη βιομηχανική παραγωγή στην κλίμακα του αντικειμένου καθημερινής χρήσης, την τυποποίηση και τη μαζική παραγωγή του.

Παράλληλα εντοπίζουμε μια διάθεση απεξάρτησης από τα υλικά αγαθά, των οποίων ο κατεξοχήν τόπος είναι ο εσωτερικός χώρος του σπιτιού. Ο ιδεατός κάτοικος έχει τη βούληση και τη δυνατότητα για συνεχή μετακίνηση, χωρίς να δεσμεύεται από το βάρος των αποκτημάτων του.

Η σημασία του τόπου εδώ δεν βρίσκεται στον συγκεκριμένο τόπο, αλλά στη δυνατότητα των πρακτικών αφαίρεσης που συμφιλιώνουν το έργο με οποιοδήποτε πιθανό σημείο αυτό μπορεί να καταλαμβάνει. Το δωμάτιο είναι ένας τόπος που προέρχεται από τη θεώρηση ενός αφηρημένου χώρου, χωρίς ειδικό συγκεκριμένο, και εκφράζεται μέσω της επιστροφής σε γενικής χρήσης αντικείμενα και μορφές, τα οποία καλύπτουν διαχρονικής σημασίας ανθρώπινες ανάγκες.

Ως ένας εσωτερικός τόπος το Co-op Zimmer αρθρώνεται γύρω από τις αξίες της κοινωνικής αναπαραγωγής, τις οποίες ο H. Meyer θεωρεί καθολικής αξίας και ανεξάρτητες από το γεωγραφικό μήκος και πλάτος. Πρόκειται για ένα μοντέλο. Δηλαδή,



Εικόνα 1.7: *Hannes Meyer Room, 1928-1930, Hannes Meyer, Co-op room, Basel, 1926, Archiv ETH Zürich.*

δεν δεσμεύεται από συγκεκριμένες χωρικές συντεταγμένες ή ένα a priori προσδιορισμένο περιβάλλον. Θα μπορούσε να βρίσκεται σε οποιονδήποτε τόπο και να αποτελεί το εσωτερικό οποιουδήποτε κτηρίου κατοικίας, αρκεί να αναφέρεται σε μια ιδεατή κοινότητα καθώς -όπως υπονοείται- οι υπόλοιπες χρήσεις που συμπληρώνουν την οικιακή μονάδα (κουζίνα, καθιστικό) είναι αντικείμενα συλλογικής ιδιοκτησίας, χρήσης και κατοίκησης.



Η αφηρημένη πρόσληψη του χώρου βρίσκει μία από τις πλέον παραδειγματικές και εμβληματικές εφαρμογές της στη θεώρηση και γραφική παράστασή του ως καθαρή έκταση. Η εικόνα του κανάβου (grid) είναι ένα από τα κεντρικά στοιχεία αναφοράς τέτοιων αναπαραστάσεων. Ο κανάβος είναι ένα κομβικό στοιχείο της γραμμικής άλγεβρας, όπως είδαμε, για τον Καρτέσιο, καθώς ένας γεωμετρικός τόπος περιγράφεται από μια ακολουθία σημείων επί ενός επιπέδου συντεταγμένων. Παράλληλα, ο κανάβος χρησιμοποιείται ως υπόβαθρο της συνθετικής διαδικασίας, ιδρύοντας ένα σταθερό σύστημα αναφοράς γύρω από το οποίο αρθρώνονται τα επιμέρους στοιχεία του έργου, παραμένοντας συνήθως στο φόντο της αρχιτεκτονικής εικονογραφίας. Ωστόσο, η οπτικοποίηση του κανάβου, δηλαδή, η αποκάλυψή του και η προώθησή του στο προσκήνιο της αναπαράστασης θα καταστήσει ορατή τη σημασία του στη σύνταξη της εσωτερικής τάξης του έργου.

Η εμφάνιση του πλέγματος (grid), ως ένα εικονογραφικό στοιχείο αρχιτεκτονικών και χωρικών αναπαραστάσεων θεμελιώνεται ως σταθερό και επαναλαμβανόμενο θέμα στον 20ό αιώνα. Οι εφαρμογές του στον φυσικό χώρο υπερβαίνουν τα όρια του αρχιτεκτονικού κλάδου. Η αρχαιολόγος Kathleen Kenyon χρησιμοποίησε την ομώνυμη μέθοδο (Wheeler-Kenyon) -μεταξύ άλλων- στις ανασκαφές στην περιοχή της Ιεριχούς (Callaway J., 1979) (Εικόνα 1.8). Η περιοχή των εκσκαφών υποδιαιρείται από έναν κανάβο διαστάσεων πέντε μέτρων με ενδιάμεσες ζώνες πάχους 0.5-1 μέτρου, οι οποίες διατηρούνται εκτός εκσκαφής. Οι αρχαιολόγοι στη συνέχεια σκάβουν εντός των τετράγωνων τομέων που προκύπτουν. Με αυτόν τον τρόπο, η διαδικασία της εκσκαφής και τα τυχόν ευρήματα οργανώνονται πιο αποτελεσματικά, ενώ από τα τμήματα τα οποία μένουν άθικτα, οι ερευνητές αποκτούν μια καθαρή εικόνα της στρωματογραφίας του εδάφους. Η υπέρθεση του κανάβου εμφανίζεται εδώ ως μία πρακτική ελέγχου του τύπου, αποδελτίωσης, κατηγοριοποίησης και ταξινόμησης της πληροφορίας που προσφέρει. Έτσι, η αφηρημένη αναπαράσταση του χώρου αποκτά υπόσταση ως μέθοδος ανάγνωσης και τεκμηρίωσης του απτού, φυσικού χώρου.

Μία παρόμοιας υφής ένταση ανάμεσα στα φυσικά αντικείμενα και τις αφηρημένες κατασκευές προσδιορίζει την πόλη ως σύστημα υλικών μορφών και αφηρημένων εννοιών. Με αναφορά στο έργο του πολεοδόμου της Βαρκελώνης Ildefons Cerdà, ο Pier Vittorio Aureli σημειώνει πως αν και το πλέον ορατό τμήμα, δηλαδή, η υλική μορφή του αστικού ιστού, είναι φυσικές φόρμες, η χρήση, η λειτουργία και η σημασία τους εντός του συστήματος της πόλης συνδέονται με πλήθος προϊόντων αφαίρεσης (Aureli, 2015). Στις σύγχρονες πόλεις, ένα πλέγμα κανονισμών, πρωτοκόλλων, νοητών γραμμών, ροών κυκλοφορίας και διανυσμάτων ταχύτητας

ΤΟ ΟΡΘΟΚΑΝΟΝΙΚΟ ΣΥΣΤΗΜΑ ΤΟΥ ΚΑΝΑΒΟΥ



Εικόνα 1.8: Η αρχαιολογική ανασκαφή της αρχαίας Ιεριχούς από την Kathleen Kenyon χρησιμοποιώντας τη «Μέθοδο Wheeler-Kenyon», 1937.

σχηματοποιούν τη φυσική μορφή, της αποδίδουν συγκεκριμένη λειτουργία και σημασία, εμπλέκοντάς τη σε δίκτυα ευρύτερων σχέσεων. Σε ανάλογες δικτυακές δομές θα επικεντρωθούμε στα κεφάλαια 7 και 8 του βιβλίου.

Η κατοικία «Haus III» ή «Haus ohne Eigenschaften» (Σπίτι χωρίς Ποιότητες), όπως είναι επίσης γνωστό το έργο του Oswald Mathias Ungers, αν και ανήκει στη δεκαετία του '90 αποτελεί στιγμιότυπο της μακράς παράδοσης του ρασιοναλισμού στην αρχιτεκτονική, δηλαδή, την κατανόηση του σχεδιαστικού προβλήματος που κάθε φορά τίθεται με ορθολογικά μέσα. Ο Βιτρούβιος αναφέρεται στην «αλήθεια της Φύσης» ως τη βάση των «κανόνων της συμμετρίας και των αναλογιών» (Vitruvius, 1914) ή τη γνώση του κλίματος ως προϋπόθεση για υγιεινή διαβίωση (Vitruvius, 1914). Αρχιτέκτονες του 18ου και 19ου αιώνα, όπως ο Étienne-Louis Boullée ή ο Quatremère de Quincy, ανήκουν σε μια γενεαλογική γραμμή η οποία ιεραρχεί σε υψηλή θέση μια αντικειμενική θέαση της πραγματικότητας γύρω από αφαιρετικά σχήματα που αντλούν τις αναφορές τους από την εξέλιξη των φυσιογνωστικών επιστημών. Παράλληλα, εκδοχές μοντερνισμού του 20ού αιώνα, όπως το διεθνές στυλ και ο ιταλικός ρασιοναλισμός των δεκαετιών του '20 και '30, εξελίσσονται παράλληλα με το βλέμμα στραμμένο στην αφηρημένη γεωμετρική συγκρότηση του χώρου.

Το έργο του O.M. Ungers ακολουθεί αυτή την παράδοση, αντλώντας παράλληλα από το σώμα των παραδόσεων του γερμανικού νεοκλασικισμού. Το «Σπίτι χωρίς Ποιότητες» είναι ένας ακόμα πειραματισμός με τις καθαρές μορφές του κύβου και του κανάβου, οι οποίες αποτέλεσαν ένα επαναλαμβανόμενο θέμα καθώς και μια κεντρική ανησυχία στη δουλειά του (Ungers, 1985). Οι βασικές αυτές γεωμετρίες, οι οποίες παρίστανται ως οργανωτικές αρχές της σύνθεσης, παράλληλα, καθορίζουν τη μορφολογική έκφραση του κτηρίου.

Η σύνθεση ακολουθεί συμμετρική οργάνωση με τρία «κλίτη», εκ των οποίων το κεντρικό εκτείνεται σε δύο επίπεδα, δημιουργώντας έναν χώρο διπλού ύψους. Σε αυτό βρίσκεται το κεντρικό καθιστικό του κτηρίου, ενώ στις δύο πλευρικές πτέρυγες εντοπίζονται κοινόχρηστοι χώροι στο ισόγειο και υπνοδωμάτια στον όροφο. Το πάχος των εξωτερικών και εσωτερικών τοίχων έχουν ιδιαίτερη σημασία, καθώς περιλαμβάνουν όλες τις βοηθητικές χρήσεις: κατακόρυφη κίνηση, χώρους αποθήκευσης και υγιεινής (Εικόνα 1.10). Η οργάνωση των όψεων ακολουθεί τους ίδιους γεωμετρικούς κανόνες που ορίζουν τη διάρθρωση του εσωτερικού. Τα ανοίγματα είναι πανομοιότυπα ανά δύο όψεις όσον αφορά τη διάταξη και τον αριθμό τους και όλα ίσα σε διαστάσεις και μορφή ανεξαρτήτως της λειτουργίας τους (Εικόνα 1.9).

Στην περίπτωση του Haus III, η συνθετική ιδέα εκκινεί από τη θεώρηση του αφηρημένου χώρου ως οργανωτική αρχή του συνόλου. Η διαφοροποίηση ανάμεσα σε επιμέρους χώρους, χρήσεις και μορφές υποχωρεί για να συγκροτηθεί ένα νοητικό σχήμα που περιστρέφεται γύρω από τη χωρική εφαρμογή, την υλικοποίηση βασικών αφηρημένων γεωμετριών. Το

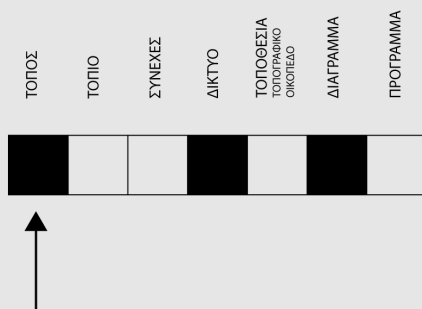


Εικόνα 1.9: Όψη του House without Qualities, Oswald Matthias Ungers, 1995, Κολωνία, Γερμανία.



Εικόνα 1.10: Κάτοψη του House without Qualities, Oswald Matthias Ungers, 1995, Κολωνία, Γερμανία.

κτήριο εκφράζεται ως δομημένη αναπαράσταση ενός ιδεατού ισοτροπικού χώρου ο οποίος εκκινεί από τη νόηση και καταλήγει στον συγκεκριμένο τόπο του κτίσματος. Το λογικό σχήμα περισσότερο στηρίζεται στην ευρύτητα των ιδεατών γεωμετριών παρά στις ειδικές ποιότητες του τόπου, τις οποίες επιδιώκει να υπερβεί.



Στην πολεοδομία του Ludwig Hilberseimer, ο ορθολογισμός του κανάβου ως ένα εργαλείο παραγωγής αφαιρέσεων φαίνεται να επικαθορίζει την προτεινόμενη χωρική πραγματικότητα. Κατά τον ίδιο, η πόλη των αρχών του 20ού αιώνα είναι ένα αποδιοργανωμένο σύνολο εντός του οποίου δρουν ποικίλες και συχνά αντίρροπες δυνάμεις, παράγοντας τριβές και εμπόδια, τα οποία την απομακρύνουν από τη βέλτιστη λειτουργία της (Anderson, 2012).

Η πρόταση Hochhausstadt (1924), η οποία προτείνει μια κατακόρυφη διάρθρωση του αστικού ιστού, τοποθετεί στο χαμηλότερο επίπεδο σιδηροδρομικές γραμμές μεγάλων αποστάσεων, στο ενδιάμεσο αυτοκινητόδρομους μεγάλης ταχύτητας καθώς και εμπορικές χρήσεις, ενώ στο ανώτερο τμήμα προβλέπονται εγκαταστάσεις κατοικίας καθώς και δίοδοι πεζών (Εικόνα 1.11). Κεντρικό στοιχείο της είναι ένας επαναλαμβανόμενος κτηριακός όγκος μήκους 600 μέτρων και βάθους 100 μέτρων. Ως απάντηση στην πολυπλοκότητα και τα αντικρουόμενα συμφέροντα που σχηματίζουν τη μητρόπολη, η πρόταση αφ' ενός επιχειρεί να αμβλύνει τις συγκρούσεις ανάμεσα στα συστατικά μέρη της πόλης και αφ' ετέρου να εφεύρει «νόμους» καθολικής αποδοχής, οι οποίοι την καθιστούν ένα αποτελεσματικό παραγωγικό σύστημα, καταλήγοντας, κατά τον συγγραφέα της, σε καλύτερες συνθήκες ζωής για όλους.

Η ομοιομορφία των όγκων εκφράζεται και στη λειτουργία της κατοικίας, όπου η τυποποίηση προκαταλαμβάνει την προσωπική επιλογή. Εντός των διαμερισμάτων, τα οποία προσφέρονται πλήρως εξοπλισμένα, τα μόνα κινητά στοιχεία είναι οι καρέκλες και τα τραπέζια, ενώ η φροντίδα για τις επιμέρους μονάδες κατοικιών επαφίεται αποκλειστικά σε επαγγελματίες. Ο ένοικος μπορεί να μετακομίσει χρησιμοποιώντας μόνο τις αποσκευές του (Anderson, 2012).

Σκιαγραφείται, έτσι, ένας γενικής χρήσης κανόνας για την ανάπτυξη των πόλεων: το μοντέλο αυτό μπορεί δυνητικά να επεκταθεί επ' άπειρον προδιαγράφοντας έτσι τη φόρμα και τη λειτουργία υπερτοπικών και περιφερειακών συστημάτων με βάση το ίδιο μοτίβο. Το ιστροπικό πλέγμα που εκφράζεται στις όψεις των κτηριακών όγκων δεν αποτελεί μόνο έναν γεωμετρικό κανόνα χωρικής οργάνωσης, αλλά μεταφράζεται σε έναν γενικής χρήσης κανόνα για τη διαρρύθμιση της ζωής και της δράσης των υποθετικών υποκειμένων. Παρά την κριτική που δέχθηκε η πρόταση (η οποία μοιράζεται πολλά κοινά στοιχεία με τη Ville Radieuse του Le Corbusier), χρειάζεται να γίνει κατανοητή ως υποθετικό σχήμα το οποίο δεν προκαταβάλλει την πραγματικότητα ούτε φιλοδοξεί να βρει πρακτική εφαρμογή. Αντίθετα, υποδεικνύει μια μέθοδο κατανόησης του αστικού φαινομένου, προσεγγίζοντας τις καταστατικές αρχές της μητρόπολης πέρα από το υλικό της σώμα,



Εικόνα 1.11: *Hochhausstadt*, Ludwig Hilberseimer, 1925.

καθώς «η αφαίρεση από το ειδικό είναι ικανή να αποκαλύψει πως τα διάσπαρτα στοιχεία που συγκροτούν τη σύγχρονη μητρόπολη μπορούν να αρθρωθούν σε μία τάξη πυκνών σχέσεων μεταξύ τους» (Anderson, 2012). Ο ειδικός τόπος εξαυλώνεται μέσα στον γενικής (generic) υφής χώρο, ο οποίος βρίσκεται στο επίκεντρο των αφαιρέσεων που γεννά αυτή η θεωρητική κατασκευή. Ωστόσο, η επίκληση στο γενικό και η ανάγνωση χωρικών προβλημάτων στην κλίμακα των αφηρημένων κανόνων μπορούν να απομονώσουν και να φωτίσουν όψεις της απτής πραγματικότητας.

Αν το μοντέλο του Ludwig Hilberseimer ανταποκρίνεται σε μια κοινωνία όπου ο κυρίαρχος τύπος παραγωγής στηρίζεται στη βιομηχανία, η μετάβαση στη μεταφορντική συνθήκη ενεργοποιεί διαφορετικές περιγραφές της πόλης, της κατοικίας και του ανθρώπινου περιβάλλοντος. Η πειραματική αρχιτεκτονική του Andrea Branzi και των Archizoom στέκεται στο κρίσιμο σημείο της μετάβασης από την εποχή του κράτους πρόνοιας σε αυτό της μεταφορντικής συνθήκης (Varnelis, 2006). Αν η παραγωγή στη δυτική μητρόπολη μεταβαίνει από τη βιομηχανική της πρότερη κατάσταση στον τομέα των υπηρεσιών ταυτόχρονα με την ανάπτυξη των μέσων επικοινωνίας, ο τόπος της παραγωγής μετατοπίζεται από το εργοστάσιο στο αστικό πεδίο καθαυτό. Όπως οι ίδιοι περιγράφουν «... η πόλη πλέον δεν αναπαριστά το σύστημα, αλλά μετατρέπεται στο σύστημα καθαυτό, προγραμματισμένο και ισοτροπικό και εντός του οι ποικίλες λειτουργίες περιέχονται με ομοιογενή τρόπο, χωρίς αντιφάσεις...» (Branzi, 1971). Αν στα χωρικά μοντέλα του Hilberseimer διακρίνουμε μια αποτελεσματική διαρρύθμιση της πόλης και της επικράτειας με άξονα τις οργανωτικές αρχές ενός εργοστασίου, στη No Stop City (Εικόνα 1.12), η ίδια η πόλη απεικονίζεται ως παραγωγικό σύνολο το οποίο ενσωματώνει κάθε όψη της ζωής, προβλέποντας μια μελλοντική συνθήκη παγκοσμιοποιημένης αγοράς και ανάπτυξης εξελιγμένων μέσων επικοινωνίας και διασύνδεσης. Το μοντέλο που παρουσιάζεται στο No Stop City είναι ένα απέραντο ισοτροπικό εσωτερικό το οποίο παραπέμπει σε χώρο στάθμευσης, εντός του οποίου τοποθετούνται ελεύθερα κατοικήσιμα αντικείμενα και διατάξεις. Εντός αυτού του δεδομένου συστήματος, οι επιμέρους διατάξεις κατοίκησης εμφανίζονται ως κινήσεις με αυξημένο βαθμό ελευθερίας, η οποία ωστόσο προκύπτει εντός ενός αυστηρά καθορισμένου συστήματος. Παρά τις αποκλίσεις και τον αυτοσχεδιασμό που είναι εφικτοί εντός αυτού του σύμπαντος, η γενική αρχή του βρίσκεται στη διάλυση του τύπου ως επιμέρους εικόνας μιας ευρύτερης διάταξης, καθώς «... η μητρόπολη παύει να είναι ένας “τόπος”, γίνεται μια “συνθήκη” ...» (Branzi, 1971, Varnelis, 2006).

Στις δύο παραπάνω περιπτώσεις, ο αφηρημένος χώρος οπτικοποιείται και γίνεται συντελεστής μιας νέας χωρικής τάξης



Εικόνα 1.12: *No Stop City*, Archizoom Associati, 1969-1972.

η οποία προσλαμβάνει τη μορφή του. Για τον Hilberseimer, η υλοποίηση του αφηρημένου χώρου εμφανίζεται ως μεταφορά μιας κοινωνίας ρυθμισμένης με εργοστασιακούς όρους, ενώ στην υποθετική αρχιτεκτονική των Archizoom ως μεταφορά μιας διασυνδεδεμένης οικουμένης. Ο αφηρημένος χώρος δεν είναι η βάση μιας αντικειμενικά ορθής, γεωμετρημένης και αναμφισβήτητης πραγματικότητας, αλλά είναι προπάντων μία εικόνα η οποία μπορεί να προσαρμοστεί σε διαφορετικά νοηματικά πλαίσια και να δημιουργήσει συνδέσεις με το «εκτός» της αρχιτεκτονικής μορφής. Ο κάναβος, μια ορθοκανονική δομή, είναι μία από τις πλέον χαρακτηριστικές εικονογραφήσεις του. Σε αυτό το παράδειγμα, ο τόπος εντός του αφηρημένου χώρου είναι ένα σημείο όπου το ειδικό επικρατεί επί του γενικού, οι συγκεκριμένες ποιότητες αναστέλλουν -αλλά μόνο παροδικά- την παρουσία του ευρύτερου συστήματος αναφοράς. Η αλλοίωση και η διάβρωση του τόπου μέσα σε ένα πλέγμα αφαιρέσεων ακολουθεί μια διακριτή γενεαλογία χωρικής σκέψης, θραύσματα της οποίας μπορούμε να εντοπίσουμε σε ολοκληρωτικά εικονικές ή ψηφιακές χωρικές διαρρυθμίσεις.

Στα ηλεκτρονικά παιχνίδια, η προεικόνιση και η τέλεση του χώρου ταυτίζονται. Καθώς τα διαθέσιμα μέσα αναπαράστασης αναπτύσσονται, το «βάθος» της εικόνας μετασχηματίζεται δραστικά. Η οπτική στον ψηφιακό χώρο διαφοροποιείται. Από τη σταθερή κάμερα δύο διαστάσεων των πρώτων ηλεκτρονικών (arcade games) περνάμε στην κινούμενη κάμερα, η οποία ακολουθεί τον κεντρικό χαρακτήρα και στη συνέχεια οδηγεί στον δυνητικό απειρισμό των τρόπων θέασης του εικονικού πεδίου (Εικόνα 1.13). Παρόμοια με τις εικονικές διαμορφώσεις των Archizoom Associati και ευρύτερα των ομάδων της Radical Architecture³, τα σύμπαντα των videogames ισορροπούν ανάμεσα στην ουτοπία και την ατοπία, παραμορφώνοντας τα ποιοτικά και τα ποσοτικά χαρακτηριστικά της πραγματικότητας και δημιουργώντας έτσι ένα πεδίο πειραματισμού εκτός του κανονιστικού πλαισίου της απτής πραγματικότητας (Pearson, 2019).

Όπως ήδη συζητήσαμε, ο τρόπος που νοηματοδοτούμε τον τόπο συνδέεται με την οπτική μας στον κόσμο και τις μεθόδους απεικόνισης και αναπαράστασής του. Αν η προοπτική ή ο

3. Με τον όρο Radical Architecture αναφερόμαστε σε ένα σύνολο ομάδων αρχιτεκτόνων στην Ιταλία κατά τις δεκαετίες του '60 και του '70 όπως οι Archizoom, Superstudio και Studio Alchimia. Στο έντονο πολιτικό περιβάλλον της περιόδου προσέφεραν προτάσεις με πειραματική και κριτική διάσταση με αναφορά τόσο στα πολιτικά δεδομένα όσο και στις εδραιωμένες σχεδιαστικές ιδεολογίες.

ΟΥΤΟΠΙΑ ΚΑΙ ΑΤΟΠΙΑ



Εικόνα 1.13: Ψηφιακό Τοπίο (*Mine-craft*).

κυβισμός εισάγουν έναν ειδικό τρόπο θέασης του τόπου στον χώρο κατ' αναλογία των μέσων αναπαράστασής του, τότε η απελευθέρωση της εικόνας από το ύψος των ματιών εισάγει πρωτότυπους τρόπους βίωσης του χώρου. Στις προγενέστερες ιστορικές συγκροτήσεις υπάρχει ένα ή περισσότερα σταθερά σημεία αναφοράς. Στην προοπτική, υπάρχει η γραμμή του ορίζοντα όσο και η υποκειμενική θέση του παρατηρητή, στη μοντέρνα συνθήκη μπορούμε να εντοπίσουμε ως κυρίαρχο παράδειγμα τη σχέση αναφοράς ανάμεσα σε δεδομένες οντότητες (π.χ. έργο - θεατής). Ωστόσο, στη σύγχρονη συνθήκη, οι οπτικές δίοδοι στον κόσμο απειρίζονται: drones, τρισδιάστατες απεικονίσεις, αεροφωτογραφίες, εικονικά σύμπαντα. Το αεροπλάνο του μεσοπολέμου ενεργοποιεί τη χωρική φαντασία του μοντέρνου, αναγνωρίζοντας τη σημασία της πέμπτης όψης, ωστόσο, η αποκοπή του μέσου καταγραφής από το ενσώματο υποκείμενο εγκαινιάζει μια νέα ταυτότητα του βλέμματος η οποία τροφοδοτείται και εκφράζεται πολιτισμικά στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα τόσο με όχημα το ψυχροπολεμικό άγχος της παρακολούθησης (eye in the sky), όσο και την επιτήρηση ως διαδεδομένη κοινωνική πρακτική σε καιρούς ειρήνης (Kaplan C., Parks L., 2017).

Η αλλοίωση του σημείου αναφοράς (ορίζοντας, έδαφος) προαναγγέλλει ένα νέο οπτικό και πολιτικό παράδειγμα, μια συνθήκη απουσίας εδάφους (groundlessness) ή ελεύθερης πτώσης (Steyerl, 2013), η οποία αντικατοπτρίζεται στην απώλεια ενός σταθερού πολιτισμικού σημείου αναφοράς. Ωστόσο, η απελευθέρωση των δυνατοτήτων συμπίπτει με την αποκάλυψη ενός νέου πεδίου ελευθερίας: «η πτώση είναι ταυτόχρονα φθορά όσο και απελευθέρωση» (Steyerl, 2013). Στο βιβλίο της «The Natural History of the Senses», η Diane Ackerman αναφέρεται στους πρώτους αστροναύτες του διαστημοπλοίου Apollo, οι οποίοι γύρισαν στη γη αλλαγμένοι επειδή είδαν το σπίτι τους, τη γη, να αιωρείται στο διάστημα. «Αυτό που είδαν είναι ένα είδος οπτικού αφορισμού τον οποίο έχουμε όλοι ανάγκη να κρατάμε στη μνήμη μας» σχολιάζει (Ackerman, 1991).

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στα συστήματα μέτρησης και απεικόνισης του κόσμου καθρεφτίζεται η σύγχρονη σε αυτά εικόνα για τον κόσμο. Αν ο χώρος καταγράφεται, ταξινομείται και προσλαμβάνεται μετρικά, ο τόπος εγκλωβίζεται στη σφαίρα επιρροής του γενικού κανόνα. Μια ορθολογική τάξη μέτρησης και διαίρεσης του χώρου συνεκτείνεται με την άρθρωση κανόνων που επικαθορίζουν την κοινωνική λειτουργία του χώρου. Για παράδειγμα, μια αίθουσα γραφείων ή ένα εργοστάσιο, χώροι που συχνά περιγράφονται

από ορθοκανονικές μορφές και διατάξεις με στόχο τη μέγιστη παραγωγικότητα, διέπονται από ένα πλαίσιο κανονιστικών παραδοχών για την εμφάνιση, τις κινήσεις και τη συμπεριφορά όσων τον καταλαμβάνουν. Η υπαγωγή του ειδικού σε ένα πλαίσιο γενικών αφαιρέσεων οδηγεί τόσο στη διάλυση του τόπου ως οντότητα που φέρει ειδικές ποιότητες, όσο και στην επανεφεύρεσή του ως πεδίο δυνατοτήτων.

Η θεώρηση ενός συστήματος μέσα στο οποίο ανακύπτει μια συγκεκριμένη μορφή κατανόησης του τόπου έχει επίδραση στη συνθετική σκέψη. Η ιδέα του τόπου μετεωρίζεται ανάμεσα στην αφηρημένη και την εμπειρική του σύλληψη. Στη φόρμα αυτή, οι δύο πόλοι συνυπάρχουν και βρίσκονται συχνά σε διαλεκτική σύνθεση. Οι εννοιολογήσεις του τόπου που προσεγγίσαμε στο κεφάλαιο αυτό αποκαλύπτουν τις προμορφικές εκφάνσεις του. Ο τόπος ορίζεται και ως αφηρημένο μέγεθος το οποίο προσεγγίζεται αποκλειστικά μέσω των διανοητικών διεργασιών και μαθηματικών συστημάτων.

Παρ' όλα αυτά, όπου ο αφηρημένος τόπος τέμνεται με την αρχιτεκτονική πρακτική, τείνει να μην εμφανίζεται ως ένα αυτόνομο πεδίο ή έννοια, αλλά πάντα σε σχετική θέση μέσα σε ένα νέφος εννοιών. Μία από αυτές είναι η οπτική θέασης. Έτσι, η θεώρηση του τόπου του αντικειμένου ή του κτηρίου ως ένα αντικειμενικό, ορθολογικά προσδιορισμένο μέγεθος τείνει να παραμορφώνεται από την επιλογή της οπτικής γωνίας μέσω της οποίας γίνονται αισθητά. Η σύγχρονη αρχιτεκτονική υπάγεται και εκφράζει ένα ευρύτερο, συλλογικό πολιτισμικό πλαίσιο και επιστρέφει στο περιβάλλον από το οποίο δανείστηκε έννοιες και χαρακτηριστικά, τη δική της πολιτισμική εκδοχή. Ο τόπος στην άυλη μορφή του είναι εννοιολογικός υποδοχέας της ανθρώπινης ύπαρξης, της σταθερότητάς της και της ταυτότητας του ατόμου. Ως τέτοιος τροφοδοτεί συνεχώς το σύστημα αξιών της αρχιτεκτονικής και αποτελεί πρωταρχικό υπόβαθρο για τον σχεδιασμό.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ / ΑΝΑΦΟΡΕΣ Άρθρα

- Branzi, A. (1971). No-Stop City, Residential Parking, Climatic Universal System, *Domus*, 496.
- Callaway, J.A. (1979). Dame Kathleen Kenyon 1906-1978, *The Biblical Archaeologist*, 42(2), σσ. 122-125.
- Krauss, R. (1979). Sculpture in the Expanded Field. *October*, 8, σσ. 31-44.
- Latour, B. (2014). Agency at the Time of the Anthropocene. *New Literary History*, 45(1), σσ. 1-18.
- Meurer, P.H. (1993). Der Nürnberger Verlag Caymox und die Kartographie, *Brill*, 23(1), σσ. 24-43.
- Meyer, H. (1926). Die Neue Welt, Das Werk, 13(7).
- Varnelis, K. (2006). Programming after Program: Archizoom's No-Stop City, *PRAXIS: Journal of Writing + Building*, 8, σσ. 82-91.

Βιβλία

- Ackerman, D. (1991) *A Natural History of the Senses*. New York: Vintage. σ.283.
- Anderson, R. (2012) *Metropolis architecture and Selected (2009) Essays: Ludwig Hilberseimer*. New York: GSAPP BOOKS. σσ. 18, 112, 128, 218.
- Casey, Edward S. (1996). *How to get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time: Phenomenological Prolegomena*. Στο S. Feld, K. Basso (επιμ.), *Senses of Place*, σσ. 13-52.
- Corbusier, L. (2003). *Η χάρτα των Αθηνών - Μ' ένα προοίμιο του Jean Giraoudoux*. Μτφ. Σ. Κουρεμένος. Αθήνα: Ύψιλον.
- Descartes, R. (2008). *Meditations on First Philosophy: with Selections from the Objections and Replies*. Μτφ. M. Moriarty. New York: Oxford University Press.
- Frampton, K. (1992). *Modern Architecture: A Critical History*. Thames & Hudson. σ. 248.
- Giedion, S. (2008). *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Hitchcock H.-R., Johnson P. (1932). *The International Style: Architecture since 1922*. New York: W.W. Norton.
- Kaplan, C. and Parks, L. (επιμ.). (2017). *Life in the Age of Drone Warfare*. Durham: Duke University Press. σ. 166.
- Krauss, R.E. (1977). *Passages in Modern Sculpture*. New York: The Viking Press.

- Massey, D. (2005). *For Space*. London: Sage Publications. σ.4.
- Norberg - Schulz, C. (2009). *Genius Loci - Το Πνεύμα του Τόπου*. Αθήνα. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Ε.Μ.Π.
- Steyerl, H. (2013). *The Wretched of the Screen*. Berlin: Sternberg Press. σ. 28.
- Ungers, O.M. (1985). *Sieben Variationen Des Raumes Über Die Seiben Leuchter Der Baukunst Von John Ruskin*. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje.
- Vitruvius. (1914). *The Ten Books on Architecture*, Μτφ. M.H. Morgan. Cambridge, MA: Harvard University Press. σσ. 109, 10.
- Whitehead, A.N. (1958). *An Introduction to Mathematics*. Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής: Oxford University Press.
- Κάλφας Β., (2015) Αριστοτέλης, Φυσικά, Εκδόσεις Νήσος.
- Λάββα, Ρ., Μάρδα, Ν. (2021). *The Bauhaus Legacy in Architectural Pedagogies, From Itten's Vorkurs to digital visual transformations* στο Α. Γιακουμακάτος (επιμ.) *Το Μπάουχαους και η Ελλάδα: Η νέα ιδέα της σύνθεσης στις τέχνες και την αρχιτεκτονική. Bauhaus and Greece: The Idea of Synthesis in Art and Architecture*. Αθήνα:Καπόν. σσ. 289-293.

Δικτυογραφία

- Aureli, P.V. (2015) *Intangible and Concrete: Notes on Architecture and Abstraction*, e-flux journal, 64. Διαθέσιμο στο: <https://www.e-flux.com/journal/64/60845/intangible-and-concrete-notes-on-architecture-and-abstraction/>
- Pearson, L.C. (2019) *From Superstudio to Super Mario*, e-flux Architecture. Διαθέσιμο στο: <https://www.e-flux.com/architecture/becoming-digital/248078/from-superstudio-to-super-mario/>

Κατάλογοι Εκθέσεων

- Museum of Modern Art. (1932). *The International Style: Architecture Since 1922*. New York: W. W. Norton & Co.

Πρακτικά Συνεδρίων

- Amourgis. S. (1991). *Critical Regionalism: The Pomona Meeting Proceedings*. Pomona, Calif, U.S.A. College of Environmental Design, California State Polytechnic University.
- Mapa da Habitação. (2019). *Affordable Housing. The 20TH Century Legacy. Learning from the past. What future? Challenges and opportunities: International Congress*. Porto, Portugal, May 06-08, 2019, Porto. Universidade do Porto [UP] Faculdade de Arquitectura [FAUP].

2. ΤΟ ΣΩΜΑ ΤΟΥ ΤΟΠΟΥ

ΠΡΟΑΠΑΙΤΟΥΜΕΝΗ ΓΝΩΣΗ

Στα κεφάλαια δεν υπάρχει ένδειξη της προαπαιτούμενης γνώσης, διότι αυτό το βιβλίο μπορεί να αναγνωστεί κατά κεφάλαιο ενδιαφέροντος —όπως ακριβώς ο σχεδιασμός μπορεί να ξεκινήσει από διαφορετικό σημείο εμπλοκής κάθε φορά (βλ. και Κεφ. 12). Κάθε κεφάλαιο προσφέρει στον σπουδαστή ή στη σπουδάστρια ένα πολιτισμικό υπόβαθρο για τη συνθήκη ή το εργαλείο που τον ή την ενδιαφέρει.

ΣΥΝΟΨΗ

Στο κεφάλαιο αυτό εξετάζουμε τις ανθρωπολογικές διαστάσεις τόπου όπως αυτές γίνονται αντιληπτές μέσα από την καθημερινή εμπειρία και τα ενσώματα χαρακτηριστικά του. Ως τέτοιος, ο τόπος γίνεται το πεδίο ενός σύνθετου και απρόβλεπτου πολιτισμικού συνεχούς, καθώς σε αυτόν εγγράφεται η ανθρώπινη ζωή και επάνω του προβάλλεται η

επιθυμία της κατοίκησης. Ο τόπος προσδίδει στον σχεδιασμό ένα πλούσιο και γόνιμο έδαφος μέσα από τις εκδοχές του φανταστικού, του εμπειρικού, του συμβολικού, του μεταφορικού, καθώς και ως φορέας της συλλογικής και ατομικής μνήμης - ως τόπος μνήμης. Τέλος, ο τόπος εξετάζεται καθαυτός ως το σύνολο των εγγενών χαρακτηριστικών του και της φυσικής του υπόστασης. Το κλίμα, η γεωμορφολογία, ο άνεμος, η χλωρίδα, είναι μερικά από τα χαρακτηριστικά του τόπου ως δυνητικού πεδίου του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού.

ΛΕΞΕΙΣ - ΚΛΕΙΔΙΑ

ανθρωπολογικός χώρος, αρχέγονος τόπος, εμπειρία, μνήμη, χρόνος, κόμβος σχέσεων, εγγενή χαρακτηριστικά

Όπως είδαμε ως τώρα, η κατανόηση του τόπου υπό το πρίσμα του ορθού λόγου συγκροτεί μια γενεαλογία σκέψης για τον χώρο και τις τέχνες που διατρέχει τις εποχές και τα στυλ, όπως καταγράφονται από την ιστορία των αισθητικών πρακτικών. Ωστόσο, ο ορθός λόγος δεν είναι η μοναδική οδός προς την ανάγνωση και κατανόησή του. Γι' αυτό μπορούμε να αναζητήσουμε τη σημασία του στις ιδιότητες της (κοινής) εμπειρίας και της φαντασίας. Ο τόπος είναι (και) εσωτερικό μέγεθος, κατάσταση του νου και ανθρωπολογικό πεδίο έρευνας.

Τα γραπτά του Fernand Deligny αποκαλύπτουν μια σχέση με τον τόπο που παρακάμπτει τις διεργασίες της νόησης και διανοίγεται σε ένα πρωταρχικό και πηγαίο πεδίο δυνατοτήτων. Εδώ, ο τόπος (topos) είναι αυτό που απομένει, πέρα από τον κόσμο των σημείων (Deligny, 2015). Ο F. Deligny μελέτησε για χρόνια τη συμπεριφορά των παιδιών με διαταραχή αυτιστικού φάσματος. Συμβιώνοντας μαζί τους και με τους συνεργάτες του στην ορεινή περιοχή της Cévennes, παρακολούθησε και προσπάθησε να αποκρυπτογραφήσει τις κινήσεις, τις διαδρομές και τις συμπεριφορές των παιδιών στον χώρο, αναπτύσσοντας έτσι μια τοπογραφία αναγνώρισης του τόπου πέρα από τη γλωσσική επικοινωνία. Οι καταγραφές αυτής της εμπειρίας παρακολουθούν τροχιές στον χώρο, σημεία στάσης και διασταύρωσης, σημεία έντασης, κινήσεις και συνήθειες που φαίνεται να απέσπασαν παροδικά ή επαναλαμβανόμενα την προσοχή των παιδιών. Ταυτόχρονα, με αυτές τις τροχιές καταγράφεται η παρουσία των ερευνητών σε κάθε στιγμιότυπο. Κατά την απόπειρα αυτή, η ομάδα εντοπίζει κινήσεις επαναλαμβανόμενες, άλλες που καθοδηγούνται από γνωστά ερεθίσματα, άλλες που φαίνονται ως παρεκκλίνουσες ή άσκοπες ή κάποιες για την προέλευση των οποίων μόνο υποθέσεις μπορεί κανείς να κάνει. Τα ίχνη που προκύπτουν και οι απρόσμενες περιπατητικές κινήσεις (*lignes d'erre*), είναι τα συστατικά στοιχεία και οι ορίζουσες ενός κοινού κόσμου. Η συνειρμική γλώσσα που χρησιμοποιείται προδίδει την πειραματική και ταυτόχρονα ευαίσθητη φύση της προσπάθειας, η οποία επιδιώκει να γνωρίσει το άτομο μέσω της ενσώματης παρουσίας του, όπως αποδίδεται στο παρακάτω απόσπασμα: «ίχνη γραμμών περιπλάνησης και δακτυλικά αποτυπώματα, το πρόσωπο υπάρχει, δεν υπάρχει αμφιβολία γι' αυτό» (Deligny, 2015).

Ο ίδιος ο F. Deligny αποφεύγει να χαρακτηρίσει το έργο του ως θεραπευτικό ή παιδαγωγικό. Στοιχεύοντας, αντίθετα, στη δημιουργία μιας κοινής επικράτειας επικοινωνίας, περιγράφει τη δουλειά του ως «έργο τέχνης» (Miguel, 2015). Πρόθεσή του δεν ήταν η «θεραπεία» της διαταραχής αυτιστικού φάσματος ή η αναζήτηση των βιολογικών ή άλλων αιτιών, αλλά η ενσωμάτωση των ατόμων που

ανήκουν στο φάσμα του αυτισμού σε μια κοινή ζωή. Από την καταγραφή αυτών των διαδρομών έχει προκύψει ένα αρχείο με μη-γλωσσικές ιχνογραφίες (traces), οι οποίες είναι οπτικές περιγραφές ενός τόπου ή ενός «κοινού» το οποίο, «όντας ανθεκτικό» (resistant) στην εισβολή της γλώσσας, δεν επικοινωνεί ούτε επικοινωνείται χρησιμοποιώντας τα εργαλεία της νόησης ή της γλώσσας, αλλά γίνεται αισθητό.

Από τις εξερευνήσεις του Deligny στο πεδίο (territory), οι Gilles Deleuze και Félix Guattari δανείζονται την έννοια της γραμμής περιπλάνησης (ligne d'erre) για να προτείνουν την έννοια της γραμμής φυγής (ligne de fuite). Η φιλοσοφία των Deleuze-Guattari είναι πλούσια σε χωρικές αναλογίες: γεωγραφίες, χάρτες, επιφάνειες, στρώματα, χώροι και επικράτειες. Αυτές οι χωρικότητες αθροίζονται στην προσπάθεια ανάδυσης εννοιών οι οποίες δεν απευθύνονται στη γενικότητα μιας καθολικής αφήγησης, αλλά αποκτούν νόημα και υπόσταση όταν συνδέονται με ένα συγκεκριμένο νοηματικό πεδίο, περιβάλλον, συγκείμενο ή ομάδα.

Μια γραμμή φυγής βρίσκεται στη βάση της κίνησης από μια επικράτεια σε μια άλλη, είναι μια κίνηση απεδαφικοποίησης η οποία ακολουθείται από μια κίνηση επανεδαφικοποίησης. Η τελευταία δεν εκφράζει την επιστροφή στην πρότερη συνθήκη, αλλά τη μεταφορά μιας οντότητας σε μια άλλη επικράτεια, καθώς και τη διακοπή, αναχαίτιση, συμπλήρωση ή υπέρθεση επί αυτής μιας άλλης γραμμής φυγής. Οτιδήποτε μπορεί να λειτουργήσει ως μια επανεδαφικοποίηση, με άλλα λόγια να (ανα)καταλάβει τον χώρο της χαμένης επικράτειας· μπορεί κανείς να επανεδαφικοποιηθεί από την επικράτεια ενός όντος, ενός αντικειμένου, ενός βιβλίου, ενός μηχανισμού ή ενός συστήματος (Deleuze, Guattari, 1987).

Αυτή η οπτική αντιμετωπίζει τις έννοιες, τα πράγματα και τις ιδέες όχι ως αποκρυσταλλωμένες, παγιωμένες μορφές αλλά, αντίθετα, ως δυναμικές πορείες μετασχηματισμών, στη βάση των οποίων βρίσκεται η δυνατότητα μιας εντατικής συναλλαγής με το άμεσο ή έμμεσο συγκείμενό τους: κάθε διαρρύθμιση (assemblage) είναι εδαφική (περιγράφεται από μια αφηρημένη επικράτεια)

με την έννοια ότι διατηρεί συνδέσεις που την καθορίζουν, αλλά κάθε διαρρύθμιση συγκροτείται, επίσης, από γραμμές απεδαφικοποίησης που τη διαπερνούν και την απομακρύνουν από την κείμενη μορφή της (Deleuze, Guattari, 1987). Μια γραμμή φυγής αντιπροσωπεύει τη συνάντηση με έναν εξωγενή παράγοντα, ο οποίος κινητοποιεί μετασχηματισμούς εντός μιας επικράτειας: εκφράζει ένα δυναμικό γίνεσθαι (becoming).

Ο τόπος του F. Deligny είναι μια επικράτεια σε συνεχή διαμόρφωση, τέτοια που ενεργοποιείται από τη συνάρθρωση ετερόκλητων στοιχείων. Ένας αντίστοιχος τόπος με μεταβαλλόμενα όρια, εσωτερική τάξη και πολλαπλούς συντελεστές είναι υπό διαρκή κατασκευή, ενώ οι εικονογραφήσεις αυτών των κινήσεων δεν είναι παρά στιγμιότυπα μιας διαδικασίας παρά η διαδικασία καθ' αυτή (Εικόνα 2.1). Αν, κατά αυτό το σχήμα, οι μεταγίσεις μεταξύ νοητών, φανταστικών, νοηματικών ή υλικών επικρατειών είναι η καταστατική αρχή της μεταβολής τους, τότε για να φανταστούμε τον δυνητικό μετασχηματισμό του τόπου ως μια επικράτεια σε εξέλιξη χρειάζεται να τον κατανοήσουμε ως μια διαρρύθμιση (assemblage) ετερογενών στοιχείων, ανοιχτό σε γραμμές φυγής κάθε καταγωγής. Μια δεύτερη υπόθεση εργασίας βρίσκεται στην επικοινωνία μεταξύ τόπων με την έννοια της προβολής ενός τόπου ή στοιχείων αυτού μέσα σε έναν άλλο. Ένα τέτοιο παράδειγμα απεδαφικοποίησης είναι οι ετεροτοπίες του Michel Foucault, όπως το θέατρο που ταυτόχρονα υπερθέτει στον πραγματικό χώρο ένα πλήθος χώρων ασύμβατων μεταξύ τους [Foucault, 2012 (1967)] «Ωστόσο, τέτοιες απεδαφικοποιήσεις μεταξύ τόπων μπορούν να βρίσκονται ακόμα και στο πεδίο της προβολής γνώριμων τόπων του παρελθόντος σε πραγματικούς τόπους», όπως γράφει ο Gaston Bachelard. Τέλος, σχέσεις μεταξύ ετερογενών στοιχείων μπορούμε να αναζητήσουμε στην κοινωνική σύσταση του τόπου ανάμεσα σε ομάδες, ιδέες και πρακτικές που θέτουν σε αμφισβήτηση και μετασχηματίζουν την ταυτότητα του τόπου.

Επιστρέφοντας στις πρακτικές του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού, αυτός ο τρόπος σκέψης ενισχύει το βλέμμα προς το «έξω»



Εικόνα 2.1: Γραμμές φυγής του Fernand Deligny.

της σχεδιαστικής πειθαρχίας και διερευνά τις παραγωγικές συνδέσεις που περιμένουν στο περιθώριο του σχεδιαστήριου, στο ευρύ συγκείμενο και τον συσχετισμό με τη δομή των κοινωνιών, της βιολογικής πραγματικότητας και τη σκέψη άλλων πεδίων γνώσης. Για τον Bernard Cache, είναι η μορφοποίηση των πρακτικών καθ' αυτών παρά της μορφής του κάθε επιμέρους έργου που προωθεί τον μετασχηματισμό της αρχιτεκτονικής μορφής ως γενική κατηγορία (Cache, Speaks 1995). Εδώ, μια επικράτεια σκέψης συγκροτείται από τη διασύνδεσή της με άλλες επικράτειες - από τη μετάγγιση ιδεών, υλικών και εννοιών από μια πραγματικότητα σε μια άλλη. Ένας κοινός τόπος της σκέψης είναι ένα σημείο συνάντησης όπου συγκλίνουν ετερογενείς γραμμές φυγής.

Ο ΑΡΧΕΓΟΝΟΣ ΤΟΠΟΣ

Ο Gaston Bachelard προσπαθεί να ανοίξει μια άλλη δίοδο: Η εμπειρία του τόπου είναι σε ευθύ διάλογο με τη φαντασία. Σε μια μεταφυσική θεώρηση του χώρου, ο G. Bachelard αναγνωρίζει το σπίτι — και ιδιαίτερα αυτό των παιδικών χρόνων— ως πρωταρχική εικόνα του τόπου, θραύσματα της οποίας επανέρχονται στο παρόν και σχηματίζουν την πρόσληψή μας για οποιονδήποτε άλλο τόπο. Ο τόπος των εμπειριών μας εμφανίζεται με αλλοιωμένες μορφές στη χωρική μας φαντασία. Η αποσπασματική μνήμη του παρελθόντος —η οποία αναφέρεται σε ένα άχρονο παρελθόν— είναι μια φασματική οντότητα, την οποία δεν μπορούμε να αρθρώσουμε με λόγο, αλλά μπορούμε να προσεγγίσουμε μέσω της ονειρικής και ασυνείδητης σύνδεσής μας με το εδώ και τώρα. Η αίσθηση του τόπου προηγείται του συνειδητού στοχασμού ή της οργανωμένης γνώσης του.

In order to sense, across the years, our attachment for the house we were born in, dream is more powerful than thought. It is our unconscious force that crystalizes our remotest memories (Bachelard, 1994)⁴.

Η πρωταρχική εικόνα του σπιτιού διαχρονικά, μέσα στο πολιτισμικό συνεχές που περιγράφει την εξέλιξη της κατοικίας (Hoepfner W., 2005), ταυτίστηκε με την εστία – τον χώρο της φωτιάς και του μαγειρέματος, όπου λαμβάνουν χώρα οι διαδικασίες που υποστηρίζουν τη ζωή. Η κουζίνα είναι ο πιο απρόβλεπτος και την ίδια στιγμή ο πιο καθιερωμένος χώρος της κατοίκησης, θεμελιώνοντας τη βάση του ανθρωπολογικού σταθερού τύπου διαβίωσης. Κουζίνα είναι ο κεντρικός (μικρο)τόπος που αγκυρώνει την κατοίκηση στον τόπο.

Στην ταινία «Η μπαλάντα του Ναραγιάμα» του Keisuke Kinoshita (1958), όπου περιγράφεται η αγροτική ζωή της παραδοσιακής Ιαπωνίας, η κουζίνα είναι το γεωμετρικό κέντρο και η εστία —κυριολεκτικά και μεταφορικά— γύρω από την οποία μαζεύεται η αγροτική οικογένεια. Στην εστία, δύο εκδοχές του τόπου έρχονται σε επικοινωνία: αφενός ο αφηρημένος τόπος, ο οποίος εκφράζεται στη σημειακή δομή της κεντρικότητας και αφετέρου ο ανθρωπολογικά προσδιορισμένος τόπος που αναδύεται γύρω από την κοινωνική λειτουργία, της συνάντησης και της συνύπαρξης.

Η εστία ισορροπεί ανάμεσα σε δύο σύμπαντα, εκτείνεται σε δύο κατευθύνσεις: τη σημειακή δομή της και τη μεταφυσική οντότητα του τόπου όπως προσεγγίστηκε συστηματικά από τις ασιατικές λαϊκές παραδόσεις. Οι γεωμάντες και οι γνώστες της τέχνης της χωροθεσίας Φενγκ Σούι αντιμετωπίζουν τον τόπο ως ζώσα οντότητα με ιδιότητες και προθέσεις: η συγκρότηση των πραγμάτων και η θέση των χώρων στον τόπο οφείλουν να λαμβάνουν υπόψη περισσότερο και λιγότερο ευνοϊκές συνθήκες. Θετικές και αρνητικές ροές ενέργειας ενυπάρχουν στον τόπο

4. Για να αισθανθούμε, μέσα στον χρόνο, τη συναισθηματική μας σύνδεση με το σπίτι στο οποίο γεννηθήκαμε, το όνειρο (το υποσυνείδητο) είναι πιο ισχυρό από τη λογική (συνειδητό). Το υποσυνείδητο αποκρυσταλλώνει τις πιο βαθιές μας αναμνήσεις.

και εκπορεύονται από αυτόν. Ο προσανατολισμός και τα φυσικά στοιχεία αποτελούν σημαντικές ιδιότητες του τόπου και μπορούν να επηρεάσουν τη ζωή και την ευτυχία των ανθρώπων, ενώ οι μορφές της φύσης που μοιάζουν με ζώα και μυθικά όντα –όπως ο δράκος– θα πρέπει να βρίσκουν τη σωστή θέση. Η επίδραση του κύκλου της σελήνης στις παραδοσιακές αγροτικές κοινωνίες και οι σχηματισμοί που προσομοιάζουν τη σελήνη ή το βουνό, για παράδειγμα, μέχρι σήμερα προσφέρουν ένα πολιτισμικό υπόβαθρο στον σχεδιασμό των αρχιτεκτόνων. Για παράδειγμα, στον σχεδιασμό των όψεων των φοιτητικών κατοικιών στην Academy of Arts στη Hangzhou από τον Wang Shu (Εικόνα 2.2) παρατηρούνται στους διαδρόμους πρόσβασης διακυμάνσεις ανόδου και καθόδου, οι οποίες, ενώ θα ήταν απαγορευτικές από τους συμβατικούς κανόνες του σχεδιασμού, συμβολίζουν εδώ τις κορυφογραμμές του βουνού, μιας φυσικής οντότητας που θεωρείται ιερή στην Κίνα. Ακόμα, οι γέφυρες πάνω από τα ποτάμια μέσα στις πόλεις, συνήθως, ακολουθούν τεθλασμένες χαράξεις, καθώς σύμφωνα με το Φενγκ Σούι η ροή της ενέργειας δεν πρέπει να είναι απολύτως ευθύγραμμη, διότι έτσι εξανεμίζεται γρήγορα – μία αντίληψη αντιδιαμετρικά αντίθετη με τη μοντέρνα αντίληψη των ορθοκανονικών συσχετισμών.

Εικόνα 2.2: Διαμόρφωση κεκλιμένων διαδρόμων στην πρόσοψη και στο εσωτερικό αίθριο των φοιτητικών εσίων της Σχολής Καλών Τεχνών στην πόλη Hangzhou. Academy of Arts, Wang Shu, 2002-07, Κίνα. [Φωτογραφία] Θεόδωρος Βενετσάνος (Copyright © Θεόδωρος Βενετσάνος. All Rights Reserved. Reproduced [or Adapted] with permission.)



Ο ΤΟΠΟΣ ΩΣ ΕΜΠΕΙΡΙΑ

Η εμπειρική διάσταση και γνώση του χώρου εκφράζεται από τους φιλοσόφους και στοχαστές της φαινομενολογίας, όπου η περιπέτεια της ανθρώπινης μοίρας και ζωής διαδραματίζεται στενά συνυφασμένη με τον χώρο και αλληλεπιδρά με τον τόπο. Το πρόβλημα της ελευθερίας (Friedrich Nietzsche), της καταγωγής, της θνητότητας (Martin Heidegger), της επιστροφής (Paul Ricoeur), της μνήμης (Pierre Nora), αλλά και της ταυτότητας (Julia Kristeva) είναι ζητήματα που θα συζητηθούν εκτεταμένα κατά τον 20ό αιώνα. Αναπτύσσεται, έτσι, η φιλοσοφία του χώρου (Merleau-Ponty) και μελετάται η βαθιά σχέση ανάμεσα στην πρόσληψη του τόπου και την αίσθηση του εαυτού. Ο Dalibor Vesely (Vesely, 2004), αρχιτέκτονας και εκπαιδευτικός, διαπραγματεύεται σε βάθος τη σχέση του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού, της φιλοσοφίας και του πολιτισμού, σε μια παράλληλη πορεία με τον Edward S. Casey αλλά και τον Jeff Malpas, οι οποίοι κατανοούν την πρωταρχική σημασία του τόπου για την κατανόηση της νεωτερικότητας. Αργότερα, ο Christian Norberg-Schulz και ο Juhani Pallasmaa, ο Alvaro Siza και ο Fernando Távora, θα αναγνωρίσουν τον τόπο ως στοιχείο που εξανθρωπίζει την αρχιτεκτονική – τουλάχιστον όπου αυτή γίνεται αντιληπτή ως τέχνημα. Ας μείνουμε σε κάποια από αυτά τα στιγμιότυπα.

Ο Heidegger περιγράφει την εμπειρία της ύπαρξης με τον όρο «Dasein» (Da: εδώ, Sein: είναι), συνδέοντας το ερώτημα της ύπαρξης με τη χρονικότητά της και τη θέση της στον κόσμο (Heidegger, 1962). Το θεμελιώδες ερώτημα της ύπαρξης είναι αλληλένδετο με τη συγκεκριμένη συνθήκη της: τη χρονικότητά της και την κατανόηση του εδώ και τώρα ως ένα προσωρινό φαινόμενο με ορίζοντα την ανυπαρξία, καθώς και τη σχέση της τόσο με τους άλλους όσο και με τα συμπαγή στοιχεία του ανθρώπινου πολιτισμού: τον γύρω κόσμο (Umwelt) (Heidegger, 1962).

Η προτεραιότητα που δίδεται στη συμπαγή εμπειρία του κόσμου από την οπτική γωνία ενός συγκεκριμένου υποκειμένου είναι ένα από τα χαρακτηριστικά της φαινομενολογικής προσέγγισης. Έτσι, η τοποθέτηση του υποκειμένου στο κέντρο της ανάγνωσης του κόσμου συνεπάγεται την αποστασιοποίηση από τα συστήματα σκέψης της σύγχρονης σε αυτά επιστήμης. Σε αυτό το πλέγμα, η θεώρηση του τόπου καταλαμβάνει εξέχουσα σημασία γιατί αποκαλύπτει τη συγκρότησή του ως ειδική και υποκειμενική συνθήκη του χώρου, ιεραρχώντας ως σημαντικότερη τη συγκεκριμένη (concrete) πραγματικότητα του τόπου παρά την αφαιρετική σύλληψή του. Ο Merleau-Ponty προσφέρει μια περιεκτική ερμηνεία της διάκρισης ανάμεσα σε αυτές τις δύο διαστάσεις του χώρου: *Στην πρώτη περίπτωση με απασχολεί ο υλικός χώρος με τις ποικίλες ποιοτικά επικράτειές του, στη δεύτερη ο γεωμετρικός χώρος με τις εναλλασσόμενες διαστάσεις του,*

ομοιογενής και ισοτροπικός [...] Εδώ θα θέλαμε να αναμετρηθούμε μαζί του, όχι με τα τεχνικά όργανα, τα οποία η σύγχρονη φυσική έχει αποκτήσει, αλλά με την εμπειρία μας. [Merleau-Ponty, 2005 (1945)]. Ο τόπος είναι η υποκειμενική ταυτότητα του χώρου. Πλησιάζοντας την εμπειρική πραγματικότητα του υποκειμένου, ερχόμαστε αντιμέτωποι με τη σύσταση του τόπου όχι ως προϊόν υψηλής αφαίρεσης, αλλά, αντίθετα, ως το σύνολο των υλικών πραγμάτων που βρίσκονται «εκεί» σε μια δεδομένη στιγμή. Κατά τον Martin Heidegger «οι χώροι προσλαμβάνουν την ουσία τους από τους τόπους, όχι από “τον” χώρο» (Heidegger, 2008).

Από τη θεώρηση του υλικού χώρου ως ενσώματη πραγματικότητα εκκινεί η οπτική του Norberg-Schulz. Αντί της σύλληψης του χώρου ως αφηρημένη οντότητα, προτάσσει την έννοια του χαρακτήρα. Με αυτόν τον όρο αφενός εκφράζεται μια γενική, συνολικής υφής ατμόσφαιρα και αφετέρου η συμπαγής (concrete) φόρμα και ουσία των καθοριστικών για τον χώρο στοιχείων [Norberg-Schulz, 2009 (1979)]. Εκεί βρίσκεται η δυνατότητά μας να αναγνωρίζουμε συγκεκριμένες ποιότητες, συμβολικές και συναισθηματικές αξίες στις μορφές, τα αντικείμενα και την αίσθησή μας γι' αυτά. Οι τόποι, τα τοπία, καθώς και τα κτήρια είναι φορείς ενός ιδιαίτερου χαρακτήρα ο οποίος επιτρέπει την αναγνώρισή τους ως δείγματα μιας ευρύτερης εννοιολογικής κατηγορίας: για παράδειγμα, μιλάμε για «άγονα» και «εύφορα», «πρόσχαρα» ή «απειλητικά» τοπία [Norberg-Schulz, 2009 (1979)].

Therme Vals, Vals, Ελβετία,
1996: Peter Zumthor



Εικόνα 2.3: Εσωτερική άποψη από το Therme Vals. Zumthor Ελβετία, 1996., Ανακτήθηκε στις 25 Μαρτίου 2023 από Pedro Varela (CC BY-ND 2.0), <https://www.flickr.com/photos/79662922@N00/470621370>

Η ενσώματη διάσταση της αρχιτεκτονικής είναι το κεντρικό θέμα στην περίπτωση του Therme Vals του P. Zumthor (Εικόνα 2.3), ένα κτήριο λουτρών στο ομώνυμο χωριό της Ελβετίας το οποίο είναι αφιερωμένο στη σωματική παρουσία και ευεξία. Ο κτηριακός όγκος οργανώνεται ως μια μονολιθική προεξοχή σε μια κεκλιμένη πλαγιά, αποκαλύπτοντας τρεις από τις τέσσερις κύριες του όψεις. Με αυτήν τη χειρονομία ο χώρος των λουτρών καθ' εαυτών, ο οποίος καταλαμβάνει το πρώτο από τα δύο κυρίως επίπεδα, καθίσταται σχεδόν υπόγειος.

Εδώ, ο τόπος συντάσσεται πρωτίστως γύρω από την αίσθηση ενός εσωτερικού χώρου στην αγκαλιά της γης. Στα οθωμανικά λουτρά, η διαδοχή χώρων, υγρών και ημιφωτισμένων, χωρίς οπτική επικοινωνία με τον έξω κόσμο, είναι μέρος μιας τελετουργικής απόσχισης από τη ροή της καθημερινής ζωής. Μια παρόμοια σύνταξη διαδοχικών χώρων, ποικίλων διαστάσεων και χρήσεων, οργανώνει μια τελετουργική ακολουθία μεταβάσεων στο Therme Vals. Μέσα σε μια ελεύθερη κάτοψη σχεδιάζονται χώροι με ειδική λειτουργική αξία (σάουνα, ντους, κ.λπ.), οι οποίοι εκφράζονται ως περικλειστοί όγκοι «θραύσματα». Η διαδρομή ανάμεσα σε αυτά γίνεται μέσω του αρνητικού χώρου που τα περιβάλλει και γι' αυτό δεν είναι δεδομένη. Ο επισκέπτης μπορεί να περιπλανηθεί ελεύθερα εντός αυτού του περίπλοκου εσωτερικού τόπου (Εικόνα 2.4).

Ωστόσο, τίποτα δεν είναι τυχαίο, καθώς οι οπτικές που αποκαλύπτονται κατά μήκος αυτής της περιπλάνησης είναι υπολογισμένες με ακρίβεια. Το κενό που δημιουργείται μέσα από τον σχεδιασμό, χρησιμοποιείται για τη μεταφορά αισθήσεων και σημάτων προς τον επισκέπτη. Το φως μέσα από τις σχισμές σημαίνει έξοδος και η έντονη σκιά σημαίνει εισχώρηση στα έγκατα της γης. Ο αρχιτέκτονας σχεδιάζοντας ένα «τεχνητό σπήλαιο» χρησιμοποιεί το πλήρες του για να διαμορφώσει το κενό, χωρίς το πρώτο να αποτελεί το αντικείμενο αναφοράς. Το κτήριο επομένως δεν υπάρχει για να εξυπηρετεί, αλλά για να συμπληρώνει τον τόπο, το «σπήλαιο».

«The meander, as we call it, is a designed negative space between the blocks, a space that connects everything as it flows throughout the entire building, creating a peacefully pulsating rhythm. Moving around this space means making discoveries. You are walking as if in the woods. Everyone there is looking for a path of their own». (Zumthor στο Archdaily, 2009)⁵



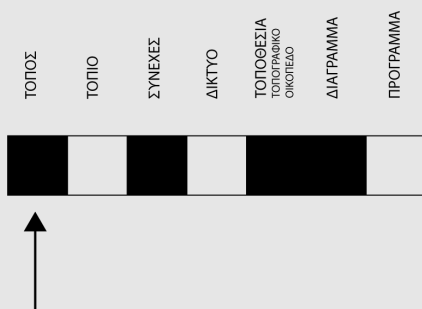
Εικόνα 2.4: Κάτοψη επιπέδου λουτρών, Therme Vals του Zumthor στην Ελβετία, 1996.

5. «Ο μαϊάνδρος, όπως τον αποκαλούμε, είναι ένας σχεδιασμένος αρνητικός χώρος ανάμεσα στις μάζες “βράχους”, ένας χώρος που συνδέει τα πάντα καθώς ελίσσεται σε όλο το κτήριο, δίνοντας έναν ήρεμο παλμό στον χώρο. Η κίνηση μέσα σε αυτόν τον χώρο σημαίνει το να ανακαλύπτει κανείς. Περιπατάς όπως στο δάσος. Καθένας εκεί αναζητά το δικό του μονοπάτι.»

Οι επιφάνειες αυτής της εσωτερικής τοπογραφίας επενδύονται από τοπικό χαλαζιακό πέτρωμα, κοινό στην περιοχή, το οποίο διατηρεί μια γραμμική υφή η οποία δημιουργεί οπτικές συνδέσεις με το γραμμικό ανεπίχριστο σκυρόδεμα που είναι το κύριο υλικό των εξωτερικών επιφανειών. Ο υλικός ομοιογενής χώρος του εσωτερικού, ο οποίος ακολουθεί αυστηρές ορθοκανονικές γεωμετρίες, διαφοροποιείται από τη διαχείριση των άυλων στοιχείων. Ωστόσο, πέρα από τη γεωμετρία και την υλικότητα, ο φωτισμός, ο αντικατοπτρισμός του νερού από τις δύο υδάτινες επιφάνειες, ο ήχος τους και η θερμότητα που εκλύεται από τον ατμό είναι τα ουσιώδη συνθετικά μέρη.

«Interiors are like large instruments, collecting sound, amplifying it, transmitting it elsewhere» (Zumthor, 2005) ⁶

Πρόκειται για μια τελετουργική επίσκεψη στα έγκατα ενός κτηρίου που ταυτόχρονα είναι τα έγκατα ενός λόφου. Σε αυτόν τον εσωτερικό τόπο έχουμε μια ακολουθία χώρων όπου το σώμα βυθίζεται στις κλιματικές συνθήκες ενός σπηλαίου, ενώ παράλληλα αγγίζει μια επεξεργασμένη εκδοχή του πετρώματος. Εντός μιας τέτοιας αρχιτεκτονικής, ο φυσικός τόπος λειτουργεί ως μεγάλος υποδοχέας του κτηρίου, μέσα στον οποίο ορίζονται μικρο-τόποι μεγάλης σωματικής εγγύτητας, οι οποίοι διαδέχονται ο ένας τον άλλον μέσα από μια διαδρομή-μαϊάνδρο.



6. «Οι εσωτερικοί χώροι είναι σαν μεγάλα όργανα, συλλέγουν τον ήχο, τον ενισχύουν και τον μεταφέρουν αλλού.»

Στη θεώρηση του τόπου ως εμπειρία, ο Paul Ricœur υπερθέτει το ζήτημα του χρόνου. Στην αφήγηση ο τόπος διαπλέκεται με τον χρόνο. Η αφήγηση στο επίπεδο του λόγου διακρίνεται σε τρία στάδια: την προλεκτική κατανόηση των εννοιών και των σημείων του λόγου (προδιαμόρφωση), την εκφορά της αφήγησης σε χρόνο ενεστώτα (διαμόρφωση) και, τέλος, την ενσωμάτωση της οπτικής του φανταστικού ή του κοσμικού στον λόγο που εκφέρεται στο παρόν, δηλαδή, την επανεξέταση της αφήγησης με όρους περισυλλογής, στην οποία υπεισέρχεται ο υπερβατικός και κοσμικός χρόνος (Ricœur, 2016). Μεταφέροντας αυτό το σχήμα στο πεδίο της αρχιτεκτονικής, ο Ricœur διακρίνει τρία αντίστοιχα στάδια. Το πρώτο στάδιο είναι αγκυρωμένο στην καθημερινή ζωή, στην κατανόηση των παραγόντων που συγκροτούν τις συλλήψεις μας για τον χώρο, στο δεύτερο βρίσκεται η πράξη της οικοδόμησης, ενώ στο τρίτο «...το κτίσμα εξουσιάζει την κατοίκηση, έτσι ώστε ο τελευταίος λόγος να δίνεται στην αναστοχαστική κατοίκηση...» (Ricœur, 2016).

Σε αυτές τις μεθόδους κατανόησης του τόπου ως σύμπλεγμα υλικών ποιότητων, αποκτούμε πρόσβαση μέσω της συνολικής αισθητηριακής εμπειρίας μέσα σε αυτούς. Το χτίσιμο, η κατοίκηση και ο στοχασμός κατά τη γνωστή φράση του Martin Heidegger, είναι συνδεδεμένες με το υποκείμενό τους το οποίο δεν είναι αφηρημένο ή υπερϊστορικό, αλλά υπάρχει μόνο σε σχέση με ένα συγκεκριμένο παρόν και έναν συγκεκριμένο τόπο.

«... Ο τόπος είναι το διαφορούμενο στοιχείο που έχει τη δύναμη να εξουδετερώνει ή να ενεργοποιήσει την αρχιτεκτονική σκέψη. Και αυτό, γιατί ο τόπος μπορεί να είναι ταυτόχρονα η περιοχή της επιστροφής, αλλά και της βαθιάς εξερεύνησης...» (Σουζάνα Αντωνακάκη, 1993)

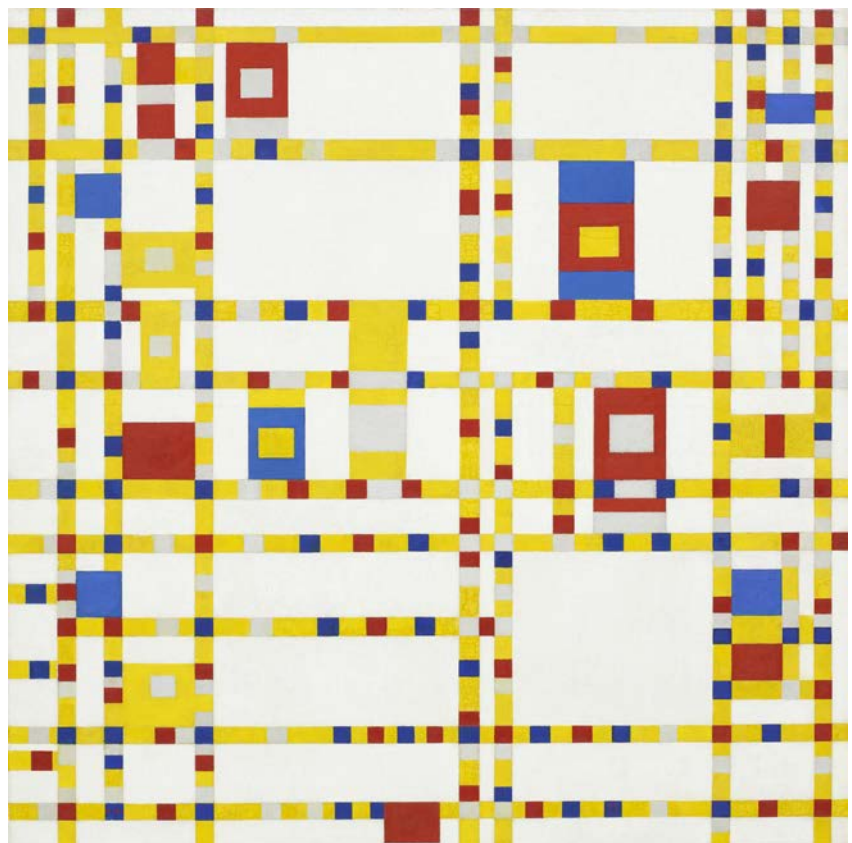
Ο ΤΟΠΟΣ ΩΣ ΧΡΟΝΟΣ ΚΑΙ ΜΝΗΜΗ

Στο πλαίσιο των δυναμικών ερμηνειών του τόπου συγκαταλέγεται η θεώρηση που ευθέως συναρτά τον τόπο με τον χρόνο – δηλαδή, αποδίδει διαφορετικές ιδιότητες στον τόπο ανάλογα με τη χρονική στιγμή ή περίοδο κατά την οποία είναι προσβάσιμος και αντιληπτός. Με γνώμονα τη ζωή στην πόλη και τις ροές της, οι τόποι αποκτούν πολλαπλές ταυτότητες μέσα στο πεδίο του χρόνου. Ένας βραδύτερος τέτοιος κύκλος είναι η ιστορική εξέλιξη των τόπων. Μετά την κοινοποίηση της θεωρίας της σχετικότητας από τον Albert Einstein το 1915, η αντίληψη των επιστημονικών κλάδων για τη σταθερότητα αλλάζει. Η κίνηση και μόνο μπορεί να ανασυστήσει την εικόνα και την επίδραση του τόπου και της πόλης. Ο Sigfried Giedion επισημαίνει πρώτος τη δυναμική αυτή σχέση ανάμεσα στον σχεδιασμό και την κίνηση

(χρόνος). Ο Le Corbusier σημειώνει στα σχέδιά του όχι μόνο διαστάσεις, αλλά και τον χρόνο που απαιτείται για τη διέλευση από το ένα σημείο στο άλλο στα σχέδιά του για το Αλγέρι (Plan Obus, 1933).

Ενώ ο χρόνος επί του τεχνήματος της αρχιτεκτονικής σημειώνεται ως πατίνα, ηλικιακή ένδειξη ποιότητας, αλλά και ως φθορά, ο χρόνος επί του τόπου συνδέεται κυρίως ως η κίνηση της Γης, του Ήλιου και του ανθρώπου. Σε αστικά περιβάλλοντα ο χρόνος συμπλέκεται με τον ρυθμό της μοντέρνας ζωής και της εργασίας (Lynch, 1976) και αυτή η συνέργεια τόπου και χρονισμού γίνεται διάσταση της ζωής. Ο ζωγράφος Piet Mondrian στον πίνακά του *Broadway Boogie Woogie* (1942) (Εικόνα 2.5) χαρτογραφεί τους ρυθμούς της Νέας Υόρκης συνθέτοντας έναν πίνακα εμπνευσμένο από τις εναλλαγές των φωτεινών σηματοδοτών κατά μήκος της λεωφόρου Broadway. Ο Bernard Tschumi το 1978 καταγράφει δημόσιους χώρους του Μανχάταν σε συνάρτηση με γεγονότα που συμβαίνουν εκεί στα *Manhattan Transcripts* (Tschumi, 1981).

Εικόνα 2.5: *Broadway Boogie Woogie* - *Woogie*, 1942-43, Λάδι σε Καμβά, Piet Mondrian. Ανακτήθηκε στις 25 Μαρτίου 2023 από (PD) https://en.wikipedia.org/wiki/Broadway_Boogie_Woogie#/media/File:Piet_Mondrian,_1942_-_Broadway_Boogie_Woogie.jpg



Ο τόπος είναι φορέας της συλλογικής και ατομικής μνήμης και με αυτή του την ιδιότητα λειτουργεί συνδετικά. Ο Γάλλος ιστορικός Pierre Nora ανέπτυξε σε βάθος τη σχέση της μνήμης κατά το βίωμα του τόπου (Nora & Kritzman, 1996). Ο Δημήτρης Φατούρος (2007) αναφέρεται στις δυο ιδιότητες των τόπων, τη διατοπικότητα και τη διαχρονικότητα ως τις ιδιότητες εκείνες που συντηρούν το νόημα ενός τόπου από διαφορετικές αποστάσεις, κοντινές ή μακρινές, ιστορικές ή καθημερινές. Η διατοπικότητα και η διαχρονικότητα είναι εκφράσεις του αιώνιου παρόντος ενός τόπου και, συγχρόνως, οι μηχανισμοί που τον συντηρούν ως διαχρονική οντότητα.

Μνημείο Αντίστασης στο
Cuneo (πρόταση), Cuneo,
Ιταλία, 1962: Aldo Rossi



Εικόνα 2.6 - Εικόνα 2.7: *Μνημείο Αντίστασης, Aldo Rossi, 1962, Cuneo, Ιταλία.*

Το μνημείο αντίστασης στο Cuneo είναι μια μη υλοποιημένη πρόταση του Aldo Rossi σε συνεργασία με τους L. Media και G. U. Polesello στο πλαίσιο αρχιτεκτονικού διαγωνισμού με αναφορά στη σύγκρουση των Ιταλών ανταρτών με τα γερμανικά στρατεύματα στη γύρω περιοχή κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Γεωμετρικά αποτελείται από έναν κύβο, κάθε διάσταση του οποίου είναι ακριβώς 12 μέτρα. Μια «εκσκαφή» σε πυραμιδοειδές σχήμα «σκάβει» το στερεό με αποτέλεσμα στον κενό χώρο να δημιουργείται μια ανοδική πορεία εισόδου (Εικόνα 2.6). Στην κορυφή της σκάλας αποκαλύπτεται ένα ασκεπές πλάτωμα στο εσωτερικό του κύβου από το οποίο, μέσω μιας οπής η οποία παραπέμπει στις δομές των οχυρωματικών έργων της εποχής, οργανώνεται μια γραμμικού σχήματος οπτική προς τη γειτονική κορυφογραμμή όπου οι μάχες έλαβαν χώρα (Εικόνα 2.7). Το βλέμμα κινείται μέσω αυτής της αυστηρής χειρονομίας προς τα γειτονικά δάση και βουνά. Η θέαση της φύσης παραμορφώνεται μέσα από τον ανοίκειο τρόπο θέασης, ο οποίος επενδύεται με το βάρος των γεγονότων. Η σχέση ανάμεσα στην τοποθεσία του έργου και το τοπίο αναφοράς θεμελιώνει το μνημείο στον τόπο.

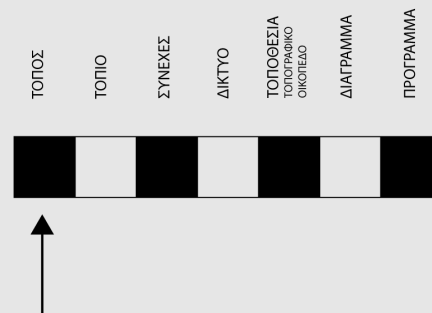
Η κατασκευή είναι ένα παρατηρητήριο υπόδειξης και επόπτευσης του τόπου των γεγονότων, τα οποία φέρνει στην προσοχή του παρατηρητή, αποφεύγοντας, έτσι, την αναπαράσταση των γεγονότων στο σώμα της κατασκευής όπως συχνά συμβαίνει με ένα μνημείο. Ακολουθώντας αυτή τη μέθοδο, ο Rossi διαφοροποιείται από άλλα παραδείγματα μνημειακής αρχιτεκτονικής που στοχεύουν στην εξιστόρηση ή την απλή απεικόνιση συμβάντων, ομάδων ή προσώπων και συνδέει τη μνήμη με τον τόπο ως ενσώματη και οπτική εμπειρία εντός της οποίας το μνημείο είναι ένας από τους συντελεστές, αλλά όχι ο μόνος.

Επιστρέφοντας στη μορφή του έργου, αξίζει να σημειωθεί η σημασία του τύπου στην αρχιτεκτονική του Rossi, η ύπαρξη, δηλαδή, επαναλαμβανόμενων μοτίβων και μορφών τα οποία διευκολύνουν την αναγνώριση της πρόθεσης, της λειτουργίας ή του συμβολικού φορτίου του έργου. Στοιχεία όπως ο κύβος, ένα πλατωνικό στερεό ή η ομοιότητα του εσωτερικού χώρου με ανεστραμμένο πυραμιδοειδή τάφο (mastaba) (Johnson, 1982) συνδέουν το έργο με μορφές που τυπικά αναγνωρίζονται ως μνημειακές - όπως οι πυραμίδες ή τα μη υλοποιημένα μνημεία του Boullée.

Μιλώντας για τα έργα του, ο Rossi αναγνωρίζει ότι η θεώρησή τους ως συνέχεια της παράδοσης του πουρισμού τα κατέστησε μη πρακτικά στα μάτια όχι μόνο του κοινού, αλλά και επαγγελματιών, όπως συνέβη με τους κριτές του συγκεκριμένου διαγωνισμού (Rossi, 1982). Ωστόσο υπογραμμίζει την ειρωνική διάσταση αυτής της απόρριψης, επισημαίνοντας τη μεταγενέστερη επίδρασή τους

τόσο στη διδασκαλία της αρχιτεκτονικής όσο και σε υλοποιημένα έργα άλλων αρχιτεκτόνων.

Καταληκτικά, το μνημείο της αντίστασης στο Cuneo δεν είναι ένα αυτόνομο αντικείμενο, παρά την επιμονή του αρχιτέκτονα στην αυτονομία του τύπου, η οποία εκφράζεται στα απόλυτα σχήματα που συγκροτούν τις επιμέρους χειρονομίες. Αντίθετα, ολοκληρώνεται με τη συμμετοχή του τοπίου. Η πλατωνική μορφή και το τοπίο συνεργούν με τη μεσολάβηση του βλέμματος. Ο τόπος της μνήμης στην περίπτωση αυτή δεν είναι ένα σημείο, αλλά η ποιητική εκτύλιξη ενός νήματος δεμένου σε δύο άκρες.



Οι τόποι στους οποίους έχει βιωθεί ένα κοινό παρελθόν λειτουργούν καταλυτικά ως φορείς συλλογικής μνήμης και εκπροσωπούν την ιστορία μιας κοινότητας στον υπόλοιπο κόσμο (Hayden, 1995). Τα υλικά σημεία αναφοράς στον αστικό χώρο «αντικειμενοποιούν» τέτοια μνημονικά ίχνη (Θεολόγος, 2007-2008) και γίνονται κτήμα της κοινωνικής ομάδας. Αναφερόμενη στο κλασικό έργο «On Collective Memory» του φιλοσόφου και κοινωνιολόγου Maurice Halbwachs, η Christine Boyer επισημαίνει ότι πάντα οι μορφές συλλογικής μνήμης εντάσσονται σε ένα χωρικό πλαίσιο (Boyer, 1994). Για τον Σταύρο Σταυρίδη, η συλλογική μνήμη δεν είναι ένα στατικής φύσης άθροισμα εγγραφών, αλλά μια δυναμική οντότητα η οποία συνδέεται με την τέλεσή της στο παρόν (Σταυρίδης, 2006). Ο τόπος παρέχει τις πρώτες ύλες για τη δημιουργία συμβόλων και της συλλογικής μνήμης και όταν η ανάμνηση του τόπου είναι ευχάριστη, δημιουργείται συναισθηματική ασφάλεια και αρμονία ανάμεσα στον άνθρωπο και τον έξω κόσμο (Lynch, 1990).

Η ιδέα ότι οι χώροι μπορούν να λειτουργήσουν καταλυτικά στον τρόπο που θυμόμαστε δεν είναι καινούργια. Στη μελέτη της «The Art of Memory» η Frances Yates αναφέρεται εκτενώς στους μνημονικούς κανόνες και τη σχέση τους με τη διάρθρωση συγκεκριμένων χώρων. Ο όρος τόπου μνήμη (place memory) αναφέρεται στις αναμνήσεις που συναρτώνται άμεσα με το αστικό τοπίο και αποδίδεται στον φιλόσοφο Edward Casey (Casey, 2000). Η εικόνα της πόλης είναι ένα ελιξίριο τόσο της προσωπικής όσο και της συλλογικής μνήμης (Hayden, 1995). Ακόμα και οι επιμέρους λεπτομέρειες του αστικού εξοπλισμού είναι ελιξίρια μνήμης: ο Christian Norberg-Schulz αναφέρεται σε κάποιον Βερολινέζο που επιστρέφοντας στο Βερολίνο μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο δεν βρήκε το σπίτι του, ωστόσο βρήκε αναλλοίωτο ένα τμήμα στην πλακόστρωση του πεζοδρομίου πάνω στο οποίο έπαιζε μικρός και έτσι βίωσε την επιστροφή στον γενέθλιο τόπο (Norberg-Schulz, 2009). Η ανάμνηση του τόπου, όταν διαβεί το κατώφλι της εικόνας του, δεσμεύει ολόκληρο το σώμα και μπορεί να συμπαρασύρει μια σειρά από πληροφορίες, συνειδητές ή όχι, ορατές ή όχι. Το σώμα λειτουργεί ως ένα «τυφλό αρχείο» (Παπαγιώργης, 2008).

Μουσείο της Ιστορίας του
Ningbo, Zhejiang, Κίνα,
2008: Wang Shu, Amateur
Architecture Studio

Εικόνα 2.8: Τμήμα πρόσοψης του
Ningbo Museum. Wang Shu, 2001-
05, Zhejiang, Κίνα. Ανακτήθηκε
στις 25 Μαρτίου 2023 από Santo
Chino (CC BY-ND 2.0), [https://
www.flickr.com/photos/22472301@
N00/9450525340](https://www.flickr.com/photos/22472301@N00/9450525340)



«Η στάση της ερασιτεχνικής αρχιτεκτονικής, αν και πρώτα απ' όλα είναι μια στάση απέναντι σε μια κριτική πειραματική διαδικασία οικοδόμησης, μπορεί να έχει πιο ολοκληρωμένο και θεμελιώδες νόημα από την επαγγελματική αρχιτεκτονική. Για μένα, οποιαδήποτε οικοδομική δραστηριότητα χωρίς ολοκληρωμένη προσοχή θα είναι ασήμαντη.»

Wang Shu (Chinese Architects.Com, 2022)

Το Μουσείο Ιστορίας του Νίνγκμπο στην Κίνα είναι ένα δημόσιο κτήριο τριών ορόφων έκτασης 30.000 τ.μ. περίπου. Τον σχεδιασμό του ανέλαβαν οι Κινέζοι αρχιτέκτονες Wang Shu και Lu Wenyu. Το 2012 ο πρώτος παρέλαβε το βραβείο Pritzker, ενώ κατά την απονομή του αγνοήθηκε η συνεργατίδα του Lu Wenyu, πράγμα που έχει ξανασυμβεί σε γυναίκες αρχιτέκτονες στο πλαίσιο των ίδιων βραβείων.

Ήταν στις προθέσεις των αρχιτεκτόνων το μουσείο να μην είναι ένας χώρος όπου συλλέγεται η ιστορία, αλλά να είναι το ίδιο ιστορία. Σε αυτήν την κατεύθυνση, ο Wang Shu είχε δουλέψει για οκτώ χρόνια με τους τοπικούς μάστορες ώστε να κατανοήσει τις κατασκευαστικές τους μεθόδους. Η υφή και η μορφή των όψεων διατηρούν ιδιαίτερες απτικές ποιότητες, οι οποίες προσδίδουν στο κτήριο μια διάσταση υπόμνησης της μνήμης του δομημένου περιβάλλοντος της περιοχής. Το εμβληματικό κτήριο στο κέντρο της πόλης του Ningbo χαρακτηρίζεται από τη μονολιθικότητά του και τις χαρακτηριστικές προσόψεις του ύψους 24 μ., στις οποίες εμφανίζεται το οικοδομικό υλικό (κυρίως κεραμικά τούβλα και κεραμίδια) που προέκυψε από την κατεδάφιση τριάντα χωριών της περιοχής προκειμένου να χτιστεί το μουσείο με ορίζοντα την επερχόμενη ανάπτυξη της πόλης. Στο σύμπλεγμα του μουσείου τοποθετούνται θραύσματα των χωριών και των κατασκευών της περιοχής που έστεκαν εκεί, συγκροτώντας ένα πρώτο επίπεδο ενσώματης μνήμης.

Η σύνθεση των νέων όψεων με τη χρήση ανακυκλωμένων τούβλων εκτείνεται ανά επιφάνεια 10 τετραγωνικών. Οι όψεις αυτές από spolia —μία τεχνική κοντά στη βυζαντινή τεχνοτροπία, αλλά και τα πλακόστρωτα δάπεδα του Πικιώνη στην Ακρόπολη— έγινε με την παραδοσιακή τεχνική wa-pan (wa pian qiang ή clay tile wall), δηλαδή, τη συναρμολόγηση τυχαίων στοιχείων διαφορετικού μεγέθους, χρώματος και υλικού, σε ένα αρμονικό αποτέλεσμα (Εικόνα 2.8). Η τεχνική αυτή χρησιμοποιήθηκε κατά το παρελθόν από ντόπιους αγρότες για την αποκατάσταση των ζημιών που οι συχνοί τυφώνες προκαλούσαν στα κτήριά τους.

Άλλα στοιχεία εντοπιότητας είναι η χρήση καλαμιών μπαμπού για τους ξυλότυπους του ανεπίχριστου σκυροδέματος, καθώς και οι «πλέξεις» των μεταλλικών συνδέσμων στην κατασκευή της οροφής, οι οποίες παραπέμπουν στην παραδοσιακή οικοδομική

της Κίνας. Τα ανακυκλώσιμα υλικά, οι βιώσιμοι χώροι, οι παραδοσιακές οικοδομικές τεχνικές, οι δημόσιοι χώροι μέσα στον όγκο του μουσείου, τα ανανεώσιμα και φιλικά προς το περιβάλλον υλικά είναι όλα στοιχεία ενός σχεδιασμού χαμηλού κόστους.

Ο βίαιος εκσυγχρονισμός της πόλης του Ningbo, αλλά και ευρύτερα της Κίνας, με στόχο την προσαρμογή στη νέα εποχή συνδέεται σε μεγάλο βαθμό με την απαξίωση της πολιτιστικής κληρονομιάς του τόπου. Η ανάγκη της ιστορικής συνέχειας και της προστασίας της πολιτιστικής κληρονομιάς έχει γίνει μόνο πρόσφατα αποδεκτή στην Κίνα. Σύμφωνα με τον Wang Shu, η διαχείριση της παράδοσης αποκλειστικά ως έκθεμα δεν επιτρέπει την ειλικρινή επαφή μαζί της. Ενσωματώνοντας την ύλη που προϋπήρχε εκεί σε μια νέα σύνθεση, οι αρχιτέκτονες του μουσείου προτείνουν μια χειροπιαστή και πρωτότυπη σύνδεση με τον τόπο. Ανασυστήνοντας το σώμα του τόπου, παράγουν μια αρχιτεκτονική διάσταση «επί τον τύπον των ήλων».

Η εμφάνιση θραυσμάτων του παρελθόντος στην όψη αποδίδει μία αισθητική αποκατεστημένου τόπου, ενός τόπου που αναγεννάται μέσα από τα συντρίμμια του. Τόσο ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός όσο και οι δράσεις των αρχιτεκτόνων —όπως η παραπάνω— οδήγησαν στην ενσάρκωση των χωριών, και κυρίως των κατοίκων, στις όψεις ενός εμβληματικού κτηρίου. Οι όψεις του δηλώνουν στους επισκέπτες, αλλά και στις μελλοντικές αναπλάσεις της επερχόμενης ανάπτυξης, το ρίζωμα του παρελθόντος και την ουσιαστική σχέση που πάντα έχει το μέλλον με το παρελθόν. Η ενθύμηση αυτή στις όψεις και όχι με συμβολικό τρόπο στην κάτοψη ή σε κάποια μουσειακή έκθεση αποτελεί και μία πρόθεση των αρχιτεκτόνων το νέο μουσείο ιστορίας να δημιουργεί διάλογο με τη μελλοντική ανάπτυξη πάντα υπό το πρίσμα της παράδοσης του τόπου.



Ο ΤΟΠΟΣ ΩΣ ΚΟΜΒΟΣ ΣΧΕΣΕΩΝ ΚΑΙ ΓΕΓΟΝΟΤΩΝ

Ο τόπος αναδύεται ως δέσμη από διαφεύγουσες ποιότητες στο σημείο τομής μεταβαλλόμενων κοινωνικών σχέσεων. Όπως είδαμε, είτε πρόκειται για την αφηρημένη είτε για την εμπειρική κατανόησή του διακρίνεται μια κίνηση από το γενικό στο ειδικό ή το αντίστροφο. Ο τόπος κατανοείται ως μια ειδική συνθήκη της ευρύτερης κατηγορίας του χώρου στον οποίο αποδίδεται νόημα με τη μεσολάβηση κοινωνικών πρακτικών, την αλληλεπίδραση και την κατασκευή σχέσεων ανάμεσα σε άτομα και ομάδες που τον συγκροτούν.

Ο Michel de Certeau χρησιμοποιεί τους όρους «χώρος» και «τόπος» με την ακριβώς αντίστροφη σημασία τους. Περιγράφει τον τόπο ως εκ των προτέρων διατυπωμένη γλώσσα. Όπως τα συστατικά στοιχεία μιας γλώσσας (αλφάβητο, γραμματική, συντακτικό) χρησιμοποιούνται για την ανάδυση ενός συγκεκριμένου νοήματος, ανάλογα λειτουργεί και η τριβή με τον τόπο. Ο χώρος είναι η χρήση ενός ειδικού στιγμιότυπου του τόπου, ο οποίος ενεργοποιείται μέσα από την κίνηση και τη δράση.

Αν στην άσκηση του λόγου υπάρχει η δυνατότητα της αποκλίνουσας χρήσης της γλώσσας και της παρέμβασης στη δομή της, τότε κατά την άσκηση του χώρου υπάρχει το ενδεχόμενο παρεκκλίνουσας χρήσης του δεδομένου τόπου. Κατά τον M. de Certeau, ο οποίος αντιστρέφει τη χρήση των όρων αλλά όχι τη σημασία τους: Ο χώρος (space) είναι η άσκηση του τόπου. «Ένας χώρος υπάρχει όταν λάβει κανείς υπόψη διανύσματα προσανατολισμού, ταχύτητες και χρονικές μεταβλητές. Έτσι, ο χώρος συντίθεται από διασταυρώσεις στοιχείων σε κίνηση.»

«Ο χώρος “συμβαίνει” ως το αποτέλεσμα επεξεργασιών που επιδρούν στον προσανατολισμό του, τον τοποθετούν στη θέση και τον χρόνο του και τον κάνουν να λειτουργεί σε μια πολυδύναμη ενότητα από αντιφατικά προγράμματα και συμβατικές εγγύτητες.» (de Certeau, 1984).

Εδώ, μπορούμε να ξεχωρίσουμε δύο κατευθύνσεις των χωρικών πρακτικών. Η πρώτη, την οποία ο M. de Certeau ονομάζει στρατηγική, εκφράζει την οπτική της διακυβέρνησης η οποία προσεγγίζει τα χωρικά φαινόμενα μέσω τεκμηρίων που στοχεύουν στην αποκατάσταση μιας συνολικής οπτικής, όπως είναι οι χάρτες, ενώ η δεύτερη, την οποία προσδιορίζει ως τακτική, απευθύνεται στην ευρηματική χρήση της γλώσσας του χώρου, όπως κάνει ένας πεζός, ο οποίος τον ερμηνεύει ευκαιριακά και επιλεκτικά σε σχέση με την πορεία, τις επιλογές και τις προτεραιότητές του (de Certeau, 1984).

Ο Henri Lefebvre, επίσης, προτείνει ένα σχήμα κατανόησης του χώρου ως αποτέλεσμα μιας κοινωνικής δυναμικής, αποφεύγοντας ωστόσο την αναπαράστασή του ως γλωσσικό

σύστημα. Προτείνει μια τριμερή διαλεκτική του χώρου, όπου ο νοητός χώρος (conceived space) είναι ο χώρος των αρχιτεκτόνων, των πολεοδόμων, των πρακτικών πολιτικής και κοινωνικής εξουσίας (Lefebvre, 1991). Η δεύτερη κατηγορία είναι αυτή του βιωμένου χώρου (lived space), αυτού της καθημερινής ζωής και των κοινωνικών σχέσεων, ενώ η τρίτη κατηγορία του αντιληπτού χώρου (perceived space) συγκροτείται εμπειρικά γύρω από τους τρόπους με τους οποίους ο χώρος χρησιμοποιείται στην πράξη (Lefebvre, 1991).

Le Liégat, Ivry-sur-Seine,
France, 1971-1986 Renée
Gailhoustet & Jean Renaudie

Το συγκρότημα Le Liégat στο προάστιο Ivry-sur-Seine του Παρισιού είναι ένα από τα πειράματα αρχιτεκτονικής κοινωνικής κατοικίας στον απόηχο του Μάη του '68. Εκτός από 146 διαμερίσματα, περιλαμβάνει χώρους για μικρές επιχειρήσεις, γραφεία, καθώς και έναν κοινοτικό χώρο στο επίπεδο του εδάφους. Ως ένα από τα μεγάλα συγκροτήματα (*grands ensembles*) των δεκαετιών του '60 και του '70 στο Παρίσι διατηρεί μια κριτική θέση απέναντι στις μοντερνιστικές απόψεις της προηγούμενης περιόδου. Ο διαχωρισμός χρήσεων, όπως υπαγορεύτηκε από τη Χάρτα των Αθηνών, τίθεται υπό αμφισβήτηση. Το κτήριο αποτελούμενο από εννέα επίπεδα καταλαμβάνει μία από τις πλευρές της Place Voltaire ανάμεσα σε άλλα έργα του δημοτικού κοινωνικού προγράμματος εκείνης της εποχής. Ο ευρύχωρος υπαίθριος χώρος της πλατείας γίνεται προέκταση των ισόγειων χρήσεων και αλληλεπιδρά με τη ροή του δημόσιου χώρου, τόσο με όρους καθημερινής εμπορικής και επαγγελματικής κίνησης, όσο και με όρους συνάντησης της κοινότητας. Μιλώντας για τον κοινόχρηστο χώρο η Gailhoustet αναφέρει:

«... είναι ένας πολυχρηστικός κοινόχρηστος χώρος που ο καθένας μπορεί να χρησιμοποιήσει... μια μουσουλμανική κηδεία έγινε εκεί πρόσφατα, διοργανώνονται παιδικά πάρτυ, και εγώ η ίδια τον έχω χρησιμοποιήσει για συνέδρια αρχιτεκτονικής και αστικού σχεδιασμού.» (Gailhoustet, 2018)



Εικόνα 2.9: *Le Liégat, Renée Gailhoustet & Jean Renaudie, 1971-1986, Ivry-sur-Seine, Παρίσι, Γαλλία.*

Το κτήριο αναπτύσσεται σε έναν εξαγωνικό κάναβο, με το εξάγωνο ως βασική στατική μονάδα (Εικόνα 2.9). Τα σχήματα που προκύπτουν από αυτήν τη διάταξη επιτρέπουν τη χαρακτηριστική ογκομετρική πολυπλοκότητα. Παράλληλα, κάθε όροφος έχει μικρότερο στεγασμένο εμβαδόν από τον αμέσως προηγούμενο. Έτσι, επιτυγχάνεται μία από τις βασικές πρόνοιες της πρότασης η οποία αποδίδει τουλάχιστον ένα υπαίθριο δώμα σε κάθε επιμέρους μονάδα. Στη χειρονομία αυτή εντοπίζονται δύο σημαντικές ποιότητες του κτηρίου. Αφενός η προσπάθεια της δημιουργίας μιας αίσθησης γειτονιάς όπου η οπτική επαφή και η καθημερινή αλληλεπίδραση μεταξύ των ενοίκων ενθαρρύνονται και αφετέρου η διαμόρφωση σταδιακών υποχωρήσεων των όγκων, έτσι ώστε οπτικά να αμβλύνεται η αίσθηση του όγκου του.

Αυτοί οι χειρισμοί υπόκεινται σε ένα ενιαίο σχεδιαστικό-νοηματικό σχήμα. Η πρόθεση για παραχώρηση ανοιχτού υπαίθριου χώρου και η ανάγκη για οπτική επαφή με τους γείτονες λειτουργούν εδώ, καθώς τα τυπικά ορθοκανονικά «μέτωπα» του κτηριακού τύπου της μαζικής κατοικίας έχουν «σπάσει» και η επιλογή των μορφών καθιστά το κτήριο οπτικά συγγενές με έναν γεωμορφολογικό σχηματισμό, έναν τεχνητό λόφο.

Αν δεχτούμε πως ο τόπος είναι χώρος ο οποίος επενδύεται από κοινωνικές πρακτικές, τότε η ειδική σημασία του προκύπτει από την ενθάρρυνση σχέσεων συνύπαρξης ανάμεσα σε άτομα και ομάδες. Από αυτό το πλαίσιο αναφοράς οι αρχιτέκτονες οδηγούνται σε μορφολογικές επιλογές οι οποίες, στην πρωτοτυπία τους, θέτουν υπό αμφισβήτηση τις ιεραρχήσεις και τις δυνατότητες του κτηριακού τύπου στον οποίο ανήκουν. Ένας κοινωνικά φορτισμένος τόπος προκύπτει από τα συμβάντα, τις συναντήσεις και την κοινή καθημερινότητα, τόσο στο επίπεδο του εδάφους -με το άνοιγμα του κτηρίου στο συγκεκριμένο του- όσο και με την πρόσκληση σε επικοινωνία που το έργο δημιουργεί. Εδώ, η προσπάθεια ανάδειξης πεδίων κοινωνικής συνύπαρξης είναι ένας από τους σημαντικούς οργανωτικούς κανόνες της μορφής.



Είναι αξιοσημείωτο ότι στο έργο του Η. Lefebvre δεν αναφέρεται πουθενά ο τόπος ως συγκεκριμένη οντότητα. Ωστόσο, ο Andy Merrifield, μελετητής του Η. Lefebvre, προσφέρει τον ορισμό ότι ο τόπος «είναι η επικράτεια όπου βασικές κοινωνικές πρακτικές κατανάλωση, αναψυχή, παράδοση, αυτοπροσδιορισμός, αλληλεγγύη, κοινωνική υποστήριξη και αναπαραγωγή γίνονται βιωμένη εμπειρία» (Merrifield, 1993). Ως στιγμιότυπο του καπιταλιστικού χώρου, ο τόπος είναι εκεί όπου βρίσκεται η καθημερινή ζωή. Και γι' αυτό, ο τόπος μπορεί να γίνει αντιληπτός και ως χώρος εντός του οποίου εμφανίζονται συγκεκριμένες πρακτικές (practiced space).



Εικόνα 2.10: Αστικό Τοπίο, Μάης του '68, *Barricade rue des Saint-Pères*.

Ο τόπος συγκροτείται τόσο γύρω από καθημερινές πρακτικές, όσο και με άξονα συμβάντα και εμπειρίες που θέτουν υπό αμφισβήτηση την κείμενη χωρική τάξη. Στον Μάη του '68 ο Paul Virilio εντοπίζει μια ανατρεπτική χρήση του αστικού χώρου. Συγκρίνει τον ενσώματο «κριτικό χώρο» της εξέγερσης στον αστικό χώρο με την πρακτική διαφωνία ενός πολιτικού συστήματος: μια πρακτική ελεύθερου χώρου ως εκφορά ελεύθερου λόγου (free speech) (Virilio, 2008) (Εικόνα 2.10).

Ωστόσο, εντός της συνθήκης της παγκοσμιοποίησης —δηλαδή της ανάδυσης ενός κόσμου σύνθετων συνδέσεων— η διάσταση του τόπου δεν εγγυάται την επιστροφή σε ένα σταθερό έδαφος. Για τον Marc Augé, ο τόπος συγκροτείται κοινωνικά: εντός του αναδεικνύονται συγκεκριμένες ταυτότητες, διαμορφώνονται κοινωνικές συσσωματώσεις και μορφές επικοινωνίας και κοινής αναφοράς μεταξύ ομάδων. Η αδυναμία συγκρότησης κοινωνικών οντοτήτων συνεπάγεται την αδυναμία σχηματισμού τόπων (Augé, 1995). Οι μη-τόποι είναι με κοινωνικούς όρους το «αρνητικό» του τόπου ή ένα έδαφος κοινωνικά στείρο και γι' αυτό αδύνατο να ενταχθεί σε ένα κοινό σύστημα αναφοράς. Τέτοιοι τόποι συχνά είναι χώροι μετάβασης όπως αεροδρόμια και τερματικοί σταθμοί, διασταυρώσεις ή χώροι διέλευσης. Αξίζει να σημειωθεί πως στο πλαίσιο μιας εθνολογικής προσέγγισης ιδιαίτερη σημασία έχει η οπτική γωνία (positionality) μέσα από την οποία ο δεδομένος τόπος εξετάζεται —για παράδειγμα ένα αεροδρόμιο δεν είναι μη-τόπος για όσους εργάζονται σε αυτό,

αναπτύσσουν κοινωνικές σχέσεις με άλλους κλπ. (Augé, 1995).

Σε αυτές τις ερμηνείες, ο τόπος αναδεικνύεται ως το μέρος εκείνο του χώρου το οποίο γίνεται αισθητό ως συνθήκη ανάπτυξης συγκεκριμένων σχέσεων και κοινωνικών πρακτικών. Η κατανόηση του τόπου ως σημείο σύγκλισης και ειδικής σημασίας μπορεί να τροφοδοτήσει ένα ευρύ πλέγμα όρων οι οποίοι επιδρούν στον σχεδιασμό του χώρου. Οι αξίες της συγκρότησης κοινωνικών συσσωματώσεων, πρακτικών συνεργασίας, ανάπτυξης κοινοτικών χαρακτηριστικών ή ακόμα διαμόρφωσης των όρων για τυχαίες συναντήσεις και μορφές καθημερινής ζωής από κοινού εμφανίζονται σε ένα ευρύ φάσμα αρχιτεκτονικών έργων στα οποία αναγνωρίζεται η σημασία της συγκρότησης του τόπου ως κοινωνικό γεγονός.

Διεθνής Αερολιμένας Hajj,
Μέκκα, Σαουδική Αραβία,
1981: SOM

Εικόνα 2.11: Άποψη από τον αερο-
διάδρομο του Διεθνούς Αερολιμένα
Jeddah Hajj. SOM, 1981, Jeddah,
Σαουδική Αραβία. Ανακτήθηκε στις
25 Μαρτίου 2023 από (CC BY-SA
4.0) [https://commons.wikimedia.
org/wiki/File:KSA_Jeddah_-_Hajj
Terminal_-_20171206_11_11_06
Pro.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:KSA_Jeddah_-_Hajj_Terminal_-_20171206_11_11_06_Pro.jpg)



Το παράδειγμα του διεθνούς αεροδρομίου King Abdulaziz σε απόσταση 43 μιλίων από την ιερή πόλη της Μέκκας αντιστέκεται στην απροσωπία των μη-τόπων. Σε έναν τόπο που χαρακτηρίζεται από την έρημο και τις φυλές των Βεδουίνων δανείζεται μία μορφή που είναι προσαρμοσμένη στο κλίμα. Η σκηνή των Βεδουίνων είναι η συμβολική μορφή που αποδίδεται με σύγχρονα μέσα από τους αρχιτέκτονες του SOM.

Οι SOM δανείζονται μια αρχιτεκτονική καλυπτική —τη σκηνή των Βεδουίνων, προκειμένου να δημιουργήσουν την πύλη εισόδου και τον χώρο που θα φιλοξενεί καθημερινά προσκυνητές από όλον τον κόσμο. Προκειμένου να εξυπηρετηθεί το ευρύ κοινό προσέλευσης κατά τη διάρκεια του χρόνου, οι αρχιτέκτονες σχεδίασαν τον τερματικό σταθμό εξυπηρέτησης των αφίξεων και των αναχωρήσεων και ένα συγκρότημα υποστήριξης, όπου υπάρχουν χώροι αναμονής, φιλοξενίας και εστίασης, και προετοιμασίας για το ταξίδι στη Μέκκα. Πρόκειται για τη μεγαλύτερη καλωδιωτή κατασκευή με υφασμάτινη στέγη ενισχυμένη με teflon και κατασκευαστικά αναφέρεται ως καινοτομία για την εποχή της. Ο τομέας υποστήριξης του αεροδρομίου αποτελείται από 214 ημικωνικές επικαλυμμένες με τεφλόν μονάδες, επενδεδυμένες με υαλοβάμβακα. Χαλύβδινοι πυλώνες ύψους 45 μέτρων έκαστος υποστηρίζουν τις μονάδες, οι οποίες επιτρέπουν στο φως του ήλιου να εισέλθει στην επιφάνεια της γης και το βράδυ ανακλούν τη συσσωρευμένη θερμότητα.

«In the post-colonial era, there is no longer any chance to observe any autonomous evolution in any human group.»
(Augé, 1995)⁷

«The non-place is exactly the opposite of Utopia: it exists and it does not contain any organic society.» (Augé, 1995)⁸

Τον (μη) τόπο του ταξιδιώτη περιγράφει ο ορισμός του μη-τόπου που δίνει ο Augé. Στον παγκόσμιο χάρτη που πια είναι ορατός και προσβάσιμος από όλον τον πλανήτη, συχνά συγχέονται οι έννοιες του εδώ και του αλλού (Augé, 1995), καθώς ο εκμηδενισμός των αποστάσεων καθιστά τη μετακίνηση από τόπο σε τόπο μία νέα κανονικότητα. Η νέα κανονικότητα της σύγχρονης νομαδικής ζωής, ωστόσο, βρίσκει τον χώρο για τη διάδρασή της στο δίκτυο κοινωνικών σχέσεων. Η απουσία του θεμέλιου τόπου και η ζωή σε διαφορετικές πύλες εισόδου (gates) στα διεθνή αεροδρόμια, καθιστούν τα αεροδρόμια μη-τόπους. Οι μη-τόποι υφίστανται ως υποδομές που υποστηρίζουν τη

7. Κατά τη μετα-αποικιακή εποχή δεν υπάρχει η δυνατότητα να παρατηρήσει κανείς καμία αυτόνομη εξέλιξη σε καμία ανθρώπινη ομάδα.

8. Ο μη-τόπος είναι ακριβώς το αντίθετο της Ουτοπίας: υπάρχει και ταυτόχρονα δεν περιέχει καμία οργανική κοινωνία.

σύγχρονη οικονομική-κοινωνική πραγματικότητα και ταυτόχρονα δεν εμπεριέχουν μία οργανική κοινωνία.

Στο παράδειγμα του διεθνούς αεροδρομίου King Abdulaziz, η χρήση της σκηνής των Βεδουίνων δεν αποτελεί μίμηση, αλλά αναφορά στο κλίμα και το πνεύμα του τόπου, και αποδίδει τη νομαδική ζωή στη σύγχρονη έκφρασή της σε έναν μεταβατικό χώρο ανάμεσα στο υπαίθριο ταξίδι του προσκυνητή προς τη Μέκκα και την «τηλεμεταφορά» του μέχρι το σημείο έναρξης αυτού του προσκυνηματικού ταξιδιού. Ταυτόχρονα, συμβολίζει μια θρησκευτική εντοπιότητα, γεγονός που τοποθετεί το αεροδρόμιο της Hajj όχι μόνο στο ευρύ δίκτυο των υποδομών του παγκόσμιου χάρτη, αλλά κυρίως στον τόπο για τον οποίο προορίζεται. Ο χώρος εισόδου στην πόλη —η πύλη— αποτελείται από τις σειρές των ημικωνικών σκηνών και όχι από τον κλειστό χώρο του αεροδρομίου. Οι αρχιτέκτονες έχουν ελαχιστοποιήσει τον χώρο της υποδομής, δημιουργώντας μια πύλη εισόδου με έναν τοπικό χαρακτήρα.

Η σκηνή χρησιμοποιείται σαν μονάδα μέτρησης (module) προκειμένου να αποκαταστήσει στην εμπειρία του ταξιδιώτη την ανθρώπινη κλίμακα που έχει χάσει κατά τη διάρκεια της πτήσης του. Παρ' όλα αυτά, οι σκηνές δεν είναι ατάκτως ερριμμένες στον χώρο του αεροδρομίου, αλλά είναι οργανωμένες στοιχημένες και σχηματίζουν μία δομή μεγάλης κλίμακας με ισχυρή χάραξη. Οι σκηνές αυτές, λόγω της καλυπτικής αρχιτεκτονικής τους μορφολογίας και της θέσης τους στο ταξίδι των χρηστών λειτουργούν ως φίλτρο μέσα από το οποίο ο μεγάλος πληθυσμός των επισκεπτών, που καταφθάνουν ανοργάνωτα και μαζικά από όλα τα μέρη της γης, οργανώνεται και διοχετεύεται στην πόλη με τελικό προορισμό τη Μέκκα (Εικόνα 2.11). Το αεροδρόμιο είναι σημείο εκκίνησης της θρησκευτικής μύησης και εμπειρίας των επισκεπτών ήδη από την άφιξή τους και όχι μετά την είσοδό τους στην πόλη. Είναι από τις λίγες φορές που τίθεται ζήτημα πολιτιστικής ένταξης των διερχόμενων στις πύλες εισόδου των πόλεων.

Η σκηνή των Βεδουίνων, εκτός από τα βιοκλιματικά της χαρακτηριστικά, χρησιμοποιείται συμβολικά προκειμένου να αποδώσει τον προσωρινό χαρακτήρα της διαμονής των επισκεπτών στο αεροδρόμιο της πόλης. Στο αεροδρόμιο, τον μη-τόπο όπου δεν επαναλαμβάνονται καθημερινά κοινωνικά δρώμενα, κυριαρχεί ακριβώς αυτός ο χαρακτήρας της έλλειψης κοινωνικής ζωής, του τόπου αναμονής και της προσωρινής κατοίκησης της νομαδικής ζωής. Το ρίζωμα που απουσιάζει από τη ζωή των νομάδων της παραδοσιακής ζωής των Βεδουίνων αντικατοπτρίζει τον χαρακτήρα των σύγχρονων αεροδρομίων που αντιπροσωπεύουν την παγκοσμιοποίηση και την ταχεία μετακίνηση του σύγχρονου πολίτη του κόσμου.



Ο τόπος, όπως είδαμε, είναι μια κατηγορία που μπορούμε να προσεγγίσουμε τόσο μέσα από τα μετρικά και αναπαραστατικά μέσα που είναι διαθέσιμα σε κάθε περίοδο της ιστορίας, όσο και μέσα από την εμπειρία (το είναι-στον-τόπο). Για να συμπληρωθεί, όμως, μια συνεκτική εικόνα για το τι μπορεί να είναι τόπος, χρειάζεται να πλησιάσουμε στο πραγματικό, την υλική έκφραση του συγκεκριμένου τόπου, όπου η αισθητή πραγματικότητα, η αναπαράσταση και η κοινωνική διάσταση συνυπάρχουν.

Μια κατηγορηματική προσέγγιση του τόπου όπου θα γίνει η αρχιτεκτονική επέμβαση, εισάγει «πλαγίως» στην αρχιτεκτονική μια σειρά από συνέργειες και διαδράσεις που σήμερα πρωτοστατούν λόγω της ολοένα και πιο μεγάλης επίγνωσης των κοινωνιών για την κλιματική αλλαγή. Σήμερα, καταλαβαίνουμε ότι δεν μπορούμε πλέον να σχεδιάζουμε αποκομμένοι από τις ορίζουσες και τις διακινδυνεύσεις του φυσικού περιβάλλοντος. Ευρωπαϊκές οδηγίες, όπως δημοσιεύονται στην Agenda 2030⁹ και στο New European Bauhaus¹⁰, αποτελούν σύγχρονο σημείο αναφοράς για κάθε κλάδο που απευθύνεται στον τόπο. Δεν μπορούμε πλέον να σχεδιάζουμε χωρίς να γνωρίζουμε το αστικό συγκείμενο και το εννοιολογικό του τοπίο. Οφείλουμε να είμαστε συνδεδεμένοι.

Στη μεθοδολογία του Ian McHarg η αντικειμενική αποτύπωση των επιστημονικών δεδομένων που χαρακτηρίζουν τον τόπο είναι το πρώτο σημαντικό βήμα, έτσι ώστε να υπάρχει γενική εποπτεία σε όλα τα πεδία δράσης που θα έχει ο νέος σχεδιασμός. Τονίζεται, μάλιστα, η σπουδαιότητα της διατομεακής συνεργασίας επιστημόνων στον σχεδιασμό, με τον κάθε παράγοντα να αναλαμβάνει τον ρόλο του και τον αρχιτέκτονα να συνθέτει τις πληροφορίες για να εξάγει ένα αντικειμενικό αποτέλεσμα με προτεραιότητα το κοινωνικό όφελος.

Το βιβλίο Design with Nature στάθηκε πηγή έμπνευσης για την οργάνωση της ιδέας και των εφαρμογών Geographic Information System (GIS). Μέσω αυτών των εφαρμογών ο χρήστης έχει τη δυνατότητα να δημιουργεί διαδραστικά ερωτήματα, να αποθηκεύει και να επεξεργάζεται χωρικά και μη χωρικά δεδομένα, οπτικοποιώντας τα τελικά στοιχεία σε χάρτες. (McHarg, 1969).

Μια τέτοια μεθοδολογία εισάγει φυσικά και μετρικά χαρακτηριστικά του τόπου και αντιμετωπίζει τον τόπο ως κατηγορηματικό. «Τόπος είναι» το σχήμα του, οι διαστάσεις του, το μέγεθός του, οι συντεταγμένες του στον πλανήτη Γη, η γεωμορφολογία του, το ανάγλυφό του, η χλωρίδα και η πανίδα του, το κλίμα του, το έδαφος και το υπέδαφός του, τα δίκτυα των

Ο ΤΟΠΟΣ ΚΑΘΑΥΤΟΣ:

ΕΓΓΕΝΗ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ

9. <https://www.un.org/sustainabledevelopment/development-agenda/>

10. <https://europa.eu/new-european-bauhaus>

υδάτων που τον διασχίζουν, οι υπόγειοι ορίζοντες και τα όρη του μαζί με την αποτύπωση των οικισμών, τις χρήσεις γης, τις δασικές εκτάσεις και τα υδάτινα σώματα, κλπ.

Μια τέτοια ταυτότητα του τόπου αποτελεί μια αναντίρρητη συνθήκη. Αυτό επαναφέρει τη συζήτηση για τον τόπο στο επίκεντρο της αρχιτεκτονικής σκέψης. Για παράδειγμα, το ηφαιστειακό υπόβαθρο της Σαντορίνης, το έλος στην είσοδο της Λάρνακας, η λιμνοθάλασσα της Βενετίας, οι απότομες κλίσεις στις πόλεις όπως το Πόρτο, το San Francisco, η La Paz, η Αθήνα είναι φυσικά χαρακτηριστικά άρρηκτα συνδεδεμένα με το σχήμα των τόπων και, εν κατακλείδι, με τον σχεδιασμό μέσα σε αυτούς. Σε μικρότερους τόπους, η παραδοσιακή αρχιτεκτονική καλείται να διαχειριστεί τον σχεδιασμό με το τοπίο, όπως για παράδειγμα στην περίπτωση των βαρκόσπιτων («συρμάτων») στη Μήλο, κατά μήκος της ακτογραμμής (Εικόνα 2.12).

Καθώς τα χαρακτηριστικά αυτά τροφοδοτούν την αρχιτεκτονική προσέγγιση, η επιστημονική γνώση των δεδομένων είναι αυτή που θα συμβάλλει στην ιεράρχησή τους σε μια περιοχή και θα στοιχειοθετήσει τις συνθήκες και τους περιορισμούς που θα ορίσουν το αρχιτεκτονικό πρόβλημα.

Οι επεμβάσεις που προτείνονται και πραγματοποιούνται δεν μπορεί παρά μόνο να ανταποκρίνονται σε μερικά από τα φυσικά χαρακτηριστικά του τόπου. Καθώς ο σχεδιασμός είναι από μόνος του μία στρατηγική και όχι μία ασυνείδητη διαδικασία, θέτει προτεραιότητες και στόχους με βάση τους παράγοντες που θεμελιώνονται από τον τόπο καθαυτόν.



Εικόνα 2.12: *Βαρκόσπιτα (Σύρματα) στο Κλίμα της Μήλου. Φωτογραφία: Κατερίνα Νίνου*

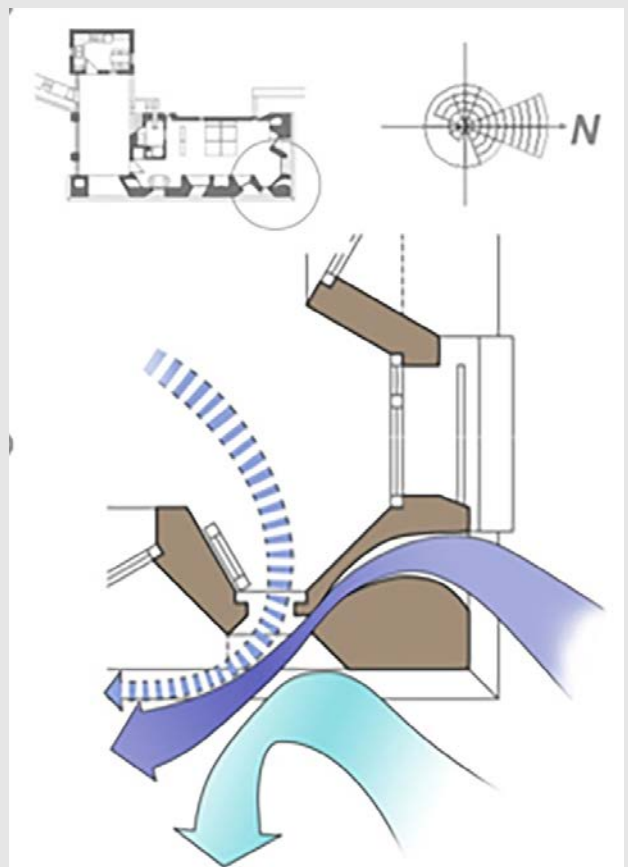
Το Σπίτι των Ανέμων στη
Σαντορίνη, Ελλάδα, 1994:
Αγνή Κουβελά

Εικόνα 2.13: Νότια Όψη του Σπι-
τιού των Ανέμων, Κουβελά Αγνή,
1994, Σαντορίνη. Φωτογραφία: Κα-
τερίνα Νίνου



Εικόνα 2.14: Πείραμα διαφράγματος με διαμορφωμένες χοάνες στην όψη, Άποψη Δυτικής όψης, Σπίτι των Ανέμων. [Σκίτσο] Αγνή Κουβελά (Copyright © Αγνή Κουβελά. All Rights Reserved. Reproduced [or Adapted] with permission.)

Εικόνα 2.15: Πείραμα διαφράγματος με διαμορφωμένες χοάνες στην όψη, Κατοπικό διάγραμμα, Άποψη Δυτικής όψης, Σπίτι των Ανέμων. [Σκίτσο] Αγνή Κουβελά (Copyright © Αγνή Κουβελά. All Rights Reserved. Reproduced [or Adapted] with permission.)



Μια ποιητική, όσο και επιστημονική προσέγγιση των χαρακτηριστικών της φύσης της Σαντορίνης, υπαγορεύουν την αρχιτεκτονική του Σπιτιού των Ανέμων της αρχιτεκτόνισσας Αγνής Κουβελά.

Το σπίτι είναι κτισμένο σε ένα ύψωμα στο νότιο τμήμα του νησιού, στον οικισμό του Ακρωτηρίου, και εποπτεύει την καλδέρα και το υπόλοιπο νησί προς τον Βορρά. Το οικόπεδο έχει θέα προς κάθε πλευρά του νησιωτικού συμπλέγματος, και συγχρόνως είναι εκτεθειμένο στους ισχυρούς ανέμους του Αιγαίου. Πολύ κοντά εκεί βρίσκεται η παραλία της Βλυχάδας, γνωστή για τους σχηματισμούς των βράχων της από την αιολική αποσάθρωση.

Η αρχιτεκτονική της Κουβελά εκφράζει μια σθεναρή αντίσταση απέναντι στην ορμή των στοιχείων της φύσης με τα καστρικά σταθερά στερεά σχήματα με μείωση προς τα πάνω. Συγχρόνως, με κομψότητα και επιδεξιότητα συνεργάζεται μαζί τους για το επιθυμητό αποτέλεσμα: Οι νόμοι της ροής των αερίων του Bernoulli έχουν μελετηθεί λεπτομερώς και έχουν υπαγορεύσει τη λειτουργική μορφολογία των χωνιών που σχηματίζουν τα παράθυρα της βόρειας όψης. Με ακριβείς υπολογισμούς ο άνεμος δημιουργεί «ασπίδες» απέναντι στον ίδιο του τον εαυτό και ως αποτέλεσμα τα παράθυρα του σπιτιού μπορούν να μένουν ανοιχτά χωρίς να φυσάει δυνατός άνεμος προς το εσωτερικό του (Εικόνα 2.14) (Εικόνα 2.15).

Οι πεσσοί της νότιας όψης που αιωρούνται πάνω από τη βάση του σπιτιού έχουν δανειστεί τη μορφολογία των φαγωμένων από την αιολική αποσάθρωση βράχων της Βλυχάδας (Εικόνα 2.13). Η αρχιτεκτονική του σπιτιού αντλεί από την καστρική αρχιτεκτονική των γουλάδων, αλλά και από τη φυσική γεωμορφολογία της παραλίας της Βλυχάδας, όπου κυριαρχεί μια αίσθηση αιώρησης των ανεμοδαρμένων βράχων (Κουβελά, 2016). Η υπο κλίση ανάπτυξη καθ' ύψος του κτηρίου τείνει να δώσει μία συνέχεια σε σχέση με τον υποκείμενο βράχο. Ο σχεδιασμός αναφορικά με το ζήτημα της ένταξης θέλει με ουσιαστικό και όχι μορφοκρατικό τρόπο (π.χ. υπόσκαφες πέτρινες όψεις) να συνεργαστεί με το τοπίο και να καρπωθεί την έντασή του.

Η στέγη υιοθετεί το σχήμα της καμάρας των υπόσκαφων σπιτιών της παραδοσιακής αρχιτεκτονικής στον εσωτερικό χώρο, αλλά καλύπτεται από δώμα. Οι χώροι διατηρούν την αυτοτέλειά τους οργανωμένοι γύρω από μια αυλή στη νότια πλευρά, πράγμα που αναφέρεται στη μικρή κλίμακα των κατοικήσιμων μονάδων στην παραδοσιακή κατοίκηση της Σαντορίνης.

Η αρχιτεκτονική του Σπιτιού των Ανέμων έχει ως δάσκαλο τον τόπο και το κλίμα. Είναι μια αρχιτεκτονική που δανείζεται από τις κλιματικές και γεωμορφολογικές συνθήκες του τόπου για να επιστρέψει μια ευφυή αρχιτεκτονική που συνεργάζεται με τις συνθήκες της γης και του ανέμου, εξασφαλίζοντας βέλτιστες συνθήκες κατοίκησης.

Με ευκλείδεια γεωμετρία, ορθολογική δομή και μια αλληγορική προσέγγιση του τόπου, η αρχιτεκτονική της Α. Κουβελά επιχειρεί να δαμάσει τον άνεμο και να «χτίσει» μαζί του προκειμένου να εξασφαλιστεί η απρόσκοπτη, φυσική θέαση του τοπίου από το εσωτερικό του σπιτιού χωρίς υαλοστάσια. Το «πρωταρχική ποιότητα» μιας εξ επαφής σχέσης με τον φυσικό χώρο αναδύεται. Αυτός ο επαναπροσδιορισμός της σχέσης ανάμεσα στη θηραϊκή φύση και την αρχιτεκτονική ερμηνεύεται από τον Δημήτρη Φατούρο ως γεωφιλία (Φατούρος στο Κουβελά, 2016).

Ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός αντλεί έμπνευση από την καταγραφή των ανέμων, τη διεύθυνση και την ταχύτητά τους. Το ανεμολόγιο σαν χάρτης ή τοπογραφικό, θα έλεγε κανείς, λειτουργεί σαν υπόβαθρο για την αρχιτέκτονα. Το δεδομένο του ανέμου, σαν χαραγμένη πορεία - οικοδομική γραμμή - ρέμα - δρόμος, λειτουργεί καθοριστικά και ορίζει την τοποθέτηση των αρχιτεκτονικών στοιχείων και την οργάνωση του χώρου. Το κτήριο σχεδιάζεται πάνω στις διελεύσεις του ανέμου, ενώ η δυναμική μορφή που προκύπτει είναι σε ευθύ διάλογο με τις συντεταγμένες του οικοπέδου.



Το κίνημα του κριτικού τοπικισμού που γεννιέται κατά τη δεκαετία του '80 στις ΗΠΑ στρέφεται στον τόπο (Amourgis, 1991), αμφισβητώντας την καθολική αλήθεια του διεθνούς στυλ. Σύμφωνα με τον Kenneth Frampton, το international style εξαπατά με την επιδερμική του ομοιογένεια και δεν μπορεί να ανταποκριθεί σε διαφορετικές πολιτιστικές και κλιματικές συνθήκες, με αποτέλεσμα να μη γίνει ποτέ αληθινά διεθνές (Frampton, 1992).

Ο David Leatherbarrow τονίζει την αντινομία ανάμεσα στην αφήγηση του μοντέρνου και την εφαρμοσμένη αρχιτεκτονική παραγωγή της ίδιας εποχής ως ένταση ανάμεσα στην τεχνολογία και την τοπογραφία. Όπως υποστηρίζει, αν και τα τεχνικής φύσης στοιχεία εμφανίζονται ως πρότυπες διατάξεις της αρχιτεκτονικής του μοντέρνου, τα πραγματοποιημένα κτήρια φαίνεται να αποκαθιστούν και να υπηρετούν σχέσεις σύνδεσης και αλληλεξάρτησης με το τοπίο (Leatherbarrow, 2000).

«The introduction suggests and the book argues that the act of building is not the work of restoring regional identity or unity, by recreating and coordinating its familiar signs; instead, construction is described as an agency of topography's perpetual becoming, a process unimpeded by the absence of an "origin" or "natural condition," for either the people or the place, except as articulated in more or less mythical narratives, of which the building is most certainly one.» (Leatherbarrow, 2000)¹¹

11. Η εισαγωγή προτείνει και το βιβλίο υποστηρίζει ότι η κατασκευή δεν ταυτίζεται με την αποκατάσταση της ταυτότητας ή της ενότητας της περιοχής μέσω την ανασύστασης και του συντονισμού των οικείων χαρακτηριστικών της. Αντιθέτως, η κατασκευή περιγράφεται ως ο φορέας του αέναου γίνεσθαι της τοπογραφίας, μία διαδικασία που είναι απρόσκοπτη λόγω της απουσίας της «καταγωγής» ή της «φυσικής κατάστασης» τόσο για τον άνθρωπο, όσο και για τον τόπο, με εξαίρεση τις λίγο ή πολύ μυθικές αφηγήσεις, ανάμεσα στις οποίες συγκαταλέγεται και το κτήριο.

Η αλήθεια του τόπου χειραφετείται μαζί με την ιδέα ότι δεν σχεδιάζουμε τόσο κτήρια, όσο αρχιτεκτονικούς τόπους οι οποίοι εκφράζονται συνολικά ως τοπομορφές. Για παράδειγμα, στην περίπτωση του Little Island Park στη Νέα Υόρκη, οι αρχιτέκτονές του περιγράφουν τη δουλειά τους ως τον σχεδιασμό μιας νέας τοπογραφίας για την πόλη (βλ. Κεφ. 3).

Η περιγραφή του τόπου ως εννοιολογική οντότητα, όπως είδαμε, μπορεί να προσλάβει πολλαπλές κατευθύνσεις, οι οποίες οδηγούν σε διαφορετικές και συχνά αντικρουόμενες απολήξεις. Ωστόσο, μπορούμε να προσεγγίσουμε την ταυτότητά του μέσα από μια αναλυτική ματιά στα συγκεκριμένα δεδομένα που κάθε φορά εντοπίζουμε. Το ανάγλυφο του εδάφους, τα μετρικά του χαρακτηριστικά, η υλική του σύσταση, το κλίμα και τα επιμέρους στοιχεία του, όπως οι βροχοπτώσεις και οι επικρατούντες άνεμοι ή οι βοτανικοί και ζωικοί παράγοντες που το περιβάλλουν, είναι κάποια από αυτά.

Elbphilharmonie
Hamburg, Αμβούργο,
Γερμανία, 2016: Herzog &
DeMeuron

Εικόνα 2.16: Άποψη του Με-
γάρου Φιλαρμονικής του Έλβα
(Elbphilharmonie Hamburg). Herzog
& de Meuron, 2016, Αμβούργο, Γερ-
μανία. [Φωτογραφία] Κωνσταντίνος
Σερράος (Copyright © Κωνσταντί-
νος Σερράος. All Rights Reserved.
Reproduced [or Adapted] with
permission.)



Η παγκόσμια εμβέλεια που επιδιώκει να αποκτήσει το μεγαλύτερο λιμάνι της Γερμανίας, το Αμβούργο, μπορεί να βρει συμβολισμούς στο φυσικό στοιχείο του νερού, όπως αποδίδεται μέσα από τον σχεδιασμό του νέου Μεγάρου Φιλαρμονικής του Έλβα.

Η νέα Φιλαρμονική του Αμβούργου χωροθετείται πάνω στον ποταμό Έλβα, στην ιστορική περιοχή του εμπορικού λιμανιού Hafencity. Το μέγαρο αποτελεί ένα κτήριο-σύμβολο για τη μελλοντική εξέλιξη και τη σημερινή ισχύ ενός από τα πιο πρωτοπόρα λιμάνια των βόρειων χωρών. Το κτήριο και η ανάπτυξη του περιβάλλοντος χώρου επιχειρούν να αναδείξουν τη σημασία του λιμανιού και να το εντάξουν στην πολιτισμική σφαίρα των τεχνών της σύγχρονης εποχής.

Το μέγαρο της Φιλαρμονικής εκτός από τη μεγάλη αίθουσα χωρητικότητας 2100 θεατών διαθέτει δευτερεύουσες αίθουσες συναυλιών, αίθουσες μουσικής, εστιατόρια, μπαρ και έναν δημόσιο χώρο πανοραμικής θέας, διαμερίσματα και ξενοδοχείο και επαρκή χώρο στάθμευσης. Ο σχεδιασμός του μεγάρου συνδέεται άμεσα με τη βιομηχανική ιστορία του τόπου και τη σημαντική θέση του οικοπέδου, αναδεικνύοντας και επαναχρησιμοποιώντας ως υπόβαθρο της ανωδομής του τη μεγάλη εμβαδού αποθήκη Kaispeicher. Με μία βαθιά σκοτία ύψους ενός ορόφου ανάμεσα στο παλιό και το καινούργιο (Εικόνα 2.16) δημιουργείται μια ημιυπαίθρια περιμετρική ζώνη με μεγάλες εσοχές-πλατώματα που προσκαλούν τους επισκέπτες να αντικρίσουν το λιμάνι του Αμβούργου από το δώμα της πρώην αποθήκης.

Το κυρίως μέρος του νέου σχεδιασμού βρίσκεται στην προσθήκη, η οποία φτάνει το ύψος των 110 μέτρων, ξεπερνώντας τα περισσότερα ιστορικά κτήρια της περιοχής. Ο σχεδιασμός της προσθήκης -ιδιαίτερα σε επίπεδο όψης- διαχωρίζει το παλαιό από το νέο κτήριο και κάνει αναφορά στο στοιχείο του νερού και στον Έλβα. Η ποικιλότροπη τοπογραφία χρήσεων που εξυπηρετούν τη μετάβαση από την εμπορική στην πολιτιστική ταυτότητα του λιμανιού ακολουθεί την εξέλιξη του τόπου και τη μακροπρόθεσμη πρόθεση του πολεοδομικού σχεδιασμού να ενταχθεί το Hafencity στον παγκόσμιο πολιτιστικό χάρτη με την ίδια ένταση με την οποία πρωτοστατεί στον εμπορικό.

Σε κάτοψη, η Φιλαρμονική περιορίζεται στο υπάρχον όριο της αποθήκης και καθ' ύψος λαμβάνει μία οργανική μορφή με καμπύλες και μυτερές απολήξεις, παραπέμποντας στην παραγμένη θάλασσα. Μεταφορικά, το νέο κτήριο αποπνέει την αίσθηση ενός μεγάλου, ζωντανού σώματος νερού σε κίνηση. Η στενή όψη του συγκροτήματος πάλι παραπέμπει στην εικόνα του πλοίου, ενώ οι γυάλινες όψεις ανακλούν τη γύρω ατμόσφαιρα και αποβαίνουν τμήμα του εκάστοτε τοπίου - ομίχλη, πάχνη, υγρασία, ήλιος, βροχή. Η νέα ταυτότητα της Φιλαρμονικής ανασυντάσσει το υπάρχον πολεοδομικό απόθεμα προς τη νέα εποχή που προοικονομείται.



Τα αντικειμενικά στοιχεία του τόπου παραμένουν αντικειμενικά μόνο για όσο δεν ενσωματώνονται σε μια αναλυτική και ερμηνευτική διαδικασία. Συλλέγοντας και αναλύοντας τα δεδομένα του τόπου, η ταυτότητά του αποκαλύπτεται, σχηματοποιείται και ταυτόχρονα μεταβάλλεται ο τρόπος που βλέπουμε την αντικειμενική του πραγματικότητα η οποία πλέον εισάγεται σε ένα νέο σύμπαν αναφοράς. Ήδη, από το στάδιο της καταγραφής του κόσμου γύρω μας, αναδύονται ερωτήματα: τι θέλουμε να πετύχουμε μέσα από την παρατήρηση, ποια στοιχεία μας ενδιαφέρουν και ποια όχι, τι θα συμπεριλάβουμε στην καταγραφή και τι θα παραβλέψουμε. Η δράση της καταγραφής καθαυτής είναι μαρτυρία μιας συγκεκριμένης τάξης πραγμάτων σε έναν καθορισμένο χρόνο και χώρο. Ενώ κανένα από τα δεδομένα αυτά δεν μπορούν από μόνα τους να τροφοδοτήσουν μια αρχιτεκτονική προσέγγιση, η γνώση των αντικειμενικών χαρακτηριστικών για μία περιοχή δημιουργεί συνθήκες και περιορισμούς που με τη σειρά τους μπορούν να γεννήσουν το αρχιτεκτονικό θεώρημα. Η ανάλυση του τόπου είναι το προοίμιο της αρχιτεκτονικής πρακτικής.

Σε έναν κόσμο που βρίσκεται σε διαρκή κίνηση όπου κουλτούρες, αντικείμενα, τοπία και σχέσεις βρίσκονται σε διαρκή διαπραγμάτευση:

«ένα σταθερό πλαίσιο αναφοράς... χρειάζεται να οριστεί από τον αρχιτέκτονα, ορίζοντας τα όρια του συγκεκριμένου του έργου του μέσα σε μια αχανή και μεταβαλλόμενη πραγματικότητα» (Bordeleau & Bresler, 2010).

Εδώ, η χαρτογραφική και η αρχιτεκτονική καταγραφή συνορεύουν και συχνά επικαλύπτονται. Αν η χαρτογραφία είναι μια πρακτική διάκρισης, ταξινόμησης και κατηγοριοποίησης υλικών και άυλων στοιχείων από τη συνεχή ροή του κόσμου, τότε ένα φυτολόγιο ή ένα ανεμολόγιο, για παράδειγμα, είναι παράλληλες μέθοδοι γνωριμίας με ένα συγκεκριμένο σύνολο οντοτήτων του τόπου. Στην επιφάνεια ενός χάρτη μπορεί κανείς να διαβάσει όρια: σύνορα ανάμεσα σε επικράτειες, υψομετρικές γραμμές και όχθες ποταμών και λιμνών. Με αντίστοιχο τρόπο τα όρια του τόπου είναι εμφανή μόνο στο χαρτί ενός τοπογραφικού διαγράμματος (βλ. Κεφ. 9).

Μια συγκεκριμένη τοποθεσία (site) περιέχει, καταρχάς, μια σαφώς προσδιορισμένη επικράτεια, αυτή των ορίων ιδιοκτησίας που το ξεχωρίζουν από άλλες, κατά δεύτερον, μια υπερκείμενη και ευρύτερη περιοχή, όπου εμφανίζονται δυνάμεις που επιδρούν πάνω της και κατά τρίτον, μια επικράτεια την οποία η ίδια η πρακτική του σχεδιασμού —με κέντρο την τοποθεσία— επηρεάζει (Burris & Kahn, 2005). Με αυτήν την ανάγνωση, καθένα από τα αντικειμενικά δεδομένα του τόπου εντάσσεται σε

ευρύτερα συστήματα αναφοράς και μ' αυτόν τον τρόπο διαστέλλονται τα όριά του. Ένα φυτολόγιο, δηλαδή, μια καταγραφή του «φαινότυπου» της βλάστησης ενός τόπου σε μια δεδομένη χρονική στιγμή, αντικατοπτρίζει το αποτέλεσμα της δράσης πολλών άλλων παραγόντων στον ίδιο τόπο, όπως το υψόμετρο, η υγρασία, η ηλιοφάνεια, η έκταση και το είδος της ανθρώπινης δραστηριότητας ή η χημική σύσταση του εδάφους. Το ένα στοιχείο οδηγεί στο επόμενο.

Παράλληλα, ένα είδος βλάστησης που εντοπίζουμε σε έναν τόπο δεν περιορίζεται αποκλειστικά σε αυτόν. Αντίθετα, είναι τμήμα ενός ευρύτερου οικοσυστήματος, το οποίο συνδέεται με άλλα οικοσυστήματα χωρίς τα όρια μεταξύ τους να είναι εύκολα διακριτά. Παρομοίως, τα υψομετρικά δεδομένα ενός τόπου τον εντάσσουν σε σχέσεις αναφοράς με άλλους τόπους με διαφορετικά ή παρόμοια δεδομένα: ένα υψίπεδο ορίζεται από τη σχέση του με την επιφάνεια της θάλασσας και τους τόπους που βρίσκονται στις ακτές της ή ακόμα και την οπτική που προσφέρει προς τους τελευταίους. Και ούτω καθεξής. Ο τόπος παραμένει μια πρωταρχική και πλούσια πηγή για πολιτισμικά δάνεια κατά τη συγκρότηση των προθέσεων του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού.

Για τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό ο τόπος αποτελεί εκ των ουκ άνευ προϋπόθεση. Αφενός, γιατί κάθε αρχιτεκτόνημα συνδέεται με έναν συγκεκριμένο τόπο και εγγράφεται σ' αυτόν με μια in situ μονοσήμαντη σχέση όσον αφορά τις συντεταγμένες του τόπου πάνω στο πρόσωπο της γης. Αφετέρου, γιατί κάθε τόπος συγκροτείται μέσα από την εμπειρική μας σχέση με αυτόν, η οποία προκύπτει τόσο από την προσωπική αίσθηση, όσο και από την εγγραφή σε αυτόν συλλογικής υφής σημασιών.

Ο σχεδιασμός προϋποθέτει από τον τόπο συγκεκριμένα χαρακτηριστικά μέσα στα οποία και μαζί με τα οποία μπορούν να λειτουργήσουν το ανθρώπινο σώμα και ο χώρος που το περιβάλλει. Ωστόσο, την ίδια στιγμή ο τόπος ελκύει και συμπυκνώνει πολλαπλές ιδιότητες, προσφέροντας

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

ένα σύνθετο φυσικό και πολιτισμικό υπόβαθρο στον σχεδιασμό. Ο τόπος συνδέει τον άνθρωπο με το περιβάλλον του μέγεθος, τη συγκρότηση του γνώριμου κόσμου μέσα στον οποίο τοποθετείται η κατοίκηση. Η λειτουργική προϋπόθεση της αρχιτεκτονικής για ακρίβεια αναμετράται διαρκώς με την άμετρη και ρευστή φύση του τόπου.

Η περιγραφή του τόπου έχει κεντρική σημασία για τον σχεδιασμό. Σήμερα, τα εργαλεία που έχουμε στα χέρια μας, μας επιτρέπουν πολλαπλά σημεία θέασης, καταγραφής και απόδοσης: αισθητηριακά, εναέρια, προοπτικά, υπό γωνία, ως δράσεις κλπ. Σε αυτό το πλαίσιο η αναπαράσταση του τόπου δεν είναι μόνο η διαχείριση πολιτισμικών συμβόλων, αλλά ένα κρίσιμο μέσο ανάγνωσής του εν μέσω της ευρείας χωρικής του πραγματικότητας. Αυτή η ανάγνωση γίνεται το υπόβαθρο της γραφής στον σχεδιασμό.

Bordeleau, A. and Bresler, L. (2010) Drawing the Map: Siting Architecture. *Footprint*, 7, σσ. 45–58.

Gailhoustet, R. (2018). The Pubic Sector Is a Great Source of Freedom. *Arch+: Journal for Architecture and Urbanism* 231, σσ. 108–114.

Johnson, E.J. (1982). What Remains of Man-Aldo Rossi's Modena Cemetery' *Journal of the Society of Architectural Historians*, 41(1), σσ. 38-54.

Merrifield, A. (1993). Place and Space: A Lefebvrian Reconciliation, *Transactions of the Institute of British Geographers*, 18(4), σσ. 516–531.

Miguel, M. (2015). Towards a New Thinking on Humanism στο Fernand Deligny's Network στο D. S. και F. Tygstrup. *Structures of Feeling: Affectivity and the Study of Culture*. London: De Gruyter.

Nora, P., Kritzman, L.D. (1996). *Realms of Memory*. Μτφ. A. Goldhammer. New York: Columbia University Press.

Ricœur, P. (2016). Architecture and Narrativity. *Études Ricœuriennes / Ricœur Studies*, 7(2), σσ. 31–42.

Virilio, P. (2008). Critical Space. *Log*, 13/14, σσ. 29–31, σ. 29.

Αντωννάκη, Σ. (1993). Ουτοπία και Αρχιτεκτονική: μερικές σκέψεις. *Αρχιτεκτονικά Θέματα*, 27, σ. 136.

Θεολόγος, Κ. (2007-2008), Η Αξία της Μνήμης για μια Κοινωνία. *Intellectum*, τεύχος 3, σσ. 55-56.

Βιβλία

Augé, M. (1995). *Non - Places: An Introduction to Supermodernity*. London: Verso, σσ. 70, 122.

Bachelard, G. (1994). *The Poetics of Space*. Μτφ. M. Jolas. Boston: Beacon Press, σ. 16.

Boyer, M.C. (1994). *The City of Collective Memory: Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*. Cambridge, MA, USA: MIT Press, σ. 137.

Burns, C.J. and Kahn, A. (2005). *Site Matter: Design Concepts, Histories, and Strategies*. London: Routledge σ. xii.

Cache, B. and Speaks, M. (1995). *Earth moves: the furnishing of territories*. Μτφ. A. Boyman. Cambridge, Mass: MIT Press.

Casey, E., (2000). *Remembering: A Phenomenological Study*. Bloomington IN: Indiana University Press, σ. 181.

Certeau, M. de (1984). *The Practice of Everyday Life*. Μτφ. S. Rendall. Berkley: University of California Press, σ. 117.

- Deleuze, G. and Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Μτφ. B. Massumi. London: University of Minnesota Press. σ.508.
- Deligny, F. (2015). *The Arachnean and Other Texts*. Μτφ. D. Burk, C. Porter. Minneapolis: Univocal Publishing, σ.156.
- Foucault, M. (2012). *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*. Μτφ. Τ. Μπετζέλος. Αθήνα: Πλέθρον.
- Frampton, K. (1992). *Modern Architecture: A Critical History*. Thames & Hudson.
- Hayden, D. (1995). *The Power of Place: Urban Landscapes as Public History*. MIT Press, σσ. 44-47.
- Heidegger, M. (1962). *Being and Time*. Μτφ. J. Macquarrie & E. Robinson. Oxford, UK: Blackwell Publishers, σ. 53.
- Heidegger, M. (2008). *Κτίζειν, Κατοικείν, Σκέπτεσθαι*. Μτφ. Γ. Ξηροπαϊδης. Αθήνα: Πλέθρον. σ.53.
- Hoepfner, W. (2005). *Η Ιστορία της Κατοικίας 5.000 π.Χ. - 500 μ.Χ.: Προϊστορία, Πρώιμη Ιστορία, Αρχαιότητα*. Μτφ. Η. Τσιριγκάκης. Αθήνα: University Studio Press.
- Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. Cambridge, MA: Basil Blackwell, σ. 222.
- Leatherbarrow, D. (2000). *Uncommon Ground: Architecture, Technology, and Topography*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Lynch, K. (1976). *What Time Is This Place?* Cambridge, MA: MIT Press, σ.4.
- Lynch, K. (1990). *The Image of the City*. Cambridge MA: The MIT Press.
- McHarg, I.L. (1969). *Design with Nature*. Garden City, N.Y.: the Natural History Press.
- Merleau - Ponty, M. (2005). *Phenomenology of Perception*. Μτφ. C. Smith. London: Routledge & Kegan Paul, σ. 284.
- Norberg - Schulz, C. (2009). *Genius Loci - Το Πνεύμα του Τόπου*. Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Ε.Μ.Π., σσ. 13, 21, 23.
- Rossi, A. (1982) *A Scientific Autobiography*. Μτφ. V. Scully. Cambridge, MA: The MIT Press, σ.48.
- Tschumi, B. (1981). *The Manhattan Transcripts*. New York: Academy Group.
- Vesely D. (2004). *Architecture in the Age of Divided Representation, The Question of Creativity in the Shadow of Production*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Yates, F. (2014). *The Art of Memory*. London: Random House UK.
- Zumthor, P. (2005). *Atmospheres: Architectural Environments, Surrounding Objects*. Basel Birkhauser, σ.33.

Κουβελά, Α. (2016). *Το Σπίτι των Ανέμων στη Σαντορίνη / The House of the Winds in Santorini*. Αθήνα: Shape Τεχνικές Εκδόσεις, σσ.66,148.

Παπαγιώργης, Κ. (2008). *Περί Μνήμης*. Αθήνα: Καστανιώτης σ.102.

Σταυρίδης, Σ. (2006). *Η Σχέση Χώρου και Χρόνου στη Συλλογική Μνήμη* στο Σ. Σταυρίδης (επιμ.). *Μνήμη και Εμπειρία του Χώρου*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σσ. 13-42.

Φατούρος, Α.Δ. (2007). *Η Επιμονή της Αρχιτεκτονικής*. Αθήνα: Καστανιώτη, σ. 58.

Δικτυογραφία

Archdaily. (2009, 11Φεβρουαρίου). *The Therme Vals / Peter Zumthor*. Ανακτήθηκε 8 Φεβρουαρίου 2022 από <https://www.archdaily.com/13358/the-therme-vals>

Chinese Architects.Com. (2022). *Amateur Architecture Studio*. Ανακτήθηκε 3 Μαρτίου 2022 από <https://www.chinese-architects.com/en/amateur-architecture-studio-hangzhou/about>

Φιλμογραφία

Kinoshita, K. (Σκηνοθέτης). (1958). *The Ballad of Narayama* [Κινηματογραφική ταινία]. Shochiku.

3. ΠΕΡΙ ΤΟΠΙΟΥ

ΠΡΟΑΠΑΙΤΟΥΜΕΝΗ ΓΝΩΣΗ

Στα κεφάλαια δεν υπάρχει ένδειξη της προαπαιτούμενης γνώσης, διότι αυτό το βιβλίο μπορεί να αναγνωστεί κατά κεφάλαιο ενδιαφέροντος —όπως ακριβώς ο σχεδιασμός μπορεί να ξεκινήσει από διαφορετικό σημείο εμπλοκής κάθε φορά (βλ. και Κεφ. 12). Κάθε κεφάλαιο προσφέρει στον σπουδαστή ή στη σπουδάστρια ένα πολιτισμικό υπόβαθρο για τη συνθήκη ή το εργαλείο που τον ή την ενδιαφέρει.

ΣΥΝΟΨΗ

Στο προηγούμενο κεφάλαιο, οι περιγραφές και οι εννοιολογήσεις του τόπου εκτάθηκαν από τον αφηρημένο τόπο στον φυσικό τόπο, διατρέχοντας ένα ευρύ και διαχρονικό φάσμα προσεγγίσεων. Στη συνέχεια θα διερευνηθούν το τοπίο και η σχέση τόπου και τοπίου, ώστε να αποσαφηνιστεί η έννοια του τοπίου ως προς τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό.

Στον σχεδιασμό επιτελείται μια σημαντική αλλαγή των συντεταγμένων κατά τη μετάβαση από τον τόπο στο τοπίο: το περιβάλλον μέσα στο οποίο θα σχεδιάσουμε ξεδιπλώνεται τώρα κατακόρυφα. Το τοπίο προϋποθέτει τη συνθήκη της θέασης και της οπτικής αντίληψης ενός κόσμου που ορθώνεται από τη σημείωσή του ως τοπογραφία. Ακόμα και στα ονειρικά, φανταστικά ή νοητά τοπία ισχύουν οι συνθήκες της (νοερής) θέασης και αντίληψης του κόσμου σύμφωνα με τον νόμο της βαρύτητας. Εάν ο τόπος είναι ένας χώρος ύπαρξης και σύνδεσης, το τοπίο είναι ένας χώρος συνάντησης και δράσης.

Καθώς το αντικείμενο του σχεδιασμού — ακόμα κι αν δεν υλοποιηθεί — αναφέρεται στον φυσικό χώρο και την κατοίκηση από το ανθρώπινο σώμα, ο σχεδιασμός απαντά στις επιταγές του τόπου και του απότοκου τοπίου.

Το τοπίο ως πανόραμα γίνεται αντιληπτό πολιτισμικά, ιστορικά και πολιτικά (ως πεδίο για την αναμέτρηση της ισχύος) και αναλύεται εικαστικά και εννοιολογικά μέσα από την αναπαράσταση των τοπίων από διαφορετικά ρεύματα της τέχνης. Ως σχήμα και διάταξη, ως τοπίο εννοείται η εκτύλιξη του θέματος κατά τον οπτικό ορίζοντα. Οι συγκροτητικές δυνάμεις του τοπίου και τα επιδραστικά του πεδία θα αναλυθούν λεπτομερέστερα στη συνέχεια. Τέλος, θα στραφούμε προς τα τοπία του τουρισμού και τη διαρκή επαναδιατύπωσή τους μέσα από τη διαφήμιση και την εικονική τους εκδοχή.

ΛΕΞΕΙΣ - ΚΛΕΙΔΙΑ

γενεαλογία, φυσικό, ιδεατό, θέαση, τοπιογραφία, ανθρωπογενές τοπίο, αστικό τοπίο, τοπίο τουρισμού

Ο όρος «landscape» (τοπίο) εμφανίστηκε σε επίσημο έγγραφο για πρώτη φορά το 1603 και προέρχεται από τη λέξη «landschaft» της μεσαιωνικής γερμανικής γλώσσας, που σημαίνει περιοχή (region). Μία συνώνυμη αγγλική λέξη είναι το «landskip». Τα επιθήματα «ship» και «schaft» σημαίνουν αναφορά, κατάσταση ή σχήμα. Στα γερμανικά η λέξη schaffen σημαίνει φτιάχνω, δημιουργώ. Η λέξη «land» σημαίνει μία περιοχή με σύνορα, (Antrop & Van Eetvelde, 2017). Ο ολλανδικός όρος landskip/landschap επίσης αναφέρεται στα όρια του βλέμματος, (Ingegnoli, 2002). Παρόμοιες συνδηλώσεις φέρει ο λατινογενής όρος paysage ο οποίος περιγράφει οπτικές σχέσεις σε μια δεδομένη επικράτεια, —ως εκεί που φτάνει το μάτι—, όπου η λατινική ρίζα pagus αναφέρεται στη γη του γεωργού ή στον αγροτικό οικισμό ή σε μια περιφραγμένη έκταση (Weltman-Aron, 2000). Κατά τους αρχαίους Έλληνες, ο όρος «τοπήιον» έχει τον ακόλουθο ορισμό: «φραγμός κήπου ἢ πρασιᾶς ἐκ θάμνων ἐπιμελῶς κλαδευομένων καὶ σχηματιζόντων συμπλέγματα καὶ σχήματα διάφορα» (Καλλ. εἰς Δῆλ. 315. II.)¹². Ο αρχαιοελληνικός όρος εισάγει την έννοια του φραγμού, δηλαδή της οριοθετημένης γης, την οποία έχει σχηματοποιήσει ο άνθρωπος.

Ανατρέχοντας στην καταγωγή των όρων, βλέπουμε πως περιγράφεται κάποιου είδους —αν και διαφορετικής υφής— οπτική σχέση με το πεδίο. Αν και κάθε γλωσσική ή συμβολική μορφή είναι προϊόν αφαίρεσης, στον σχηματισμό της έννοιας του τοπίου εντοπίζεται ένα ακόμα επίπεδο ανάγνωσης: το τοπίο οριοθετείται ως εκτομή, αποκόλληση ή απόσχιση από τον αισθητό κόσμο. Ένα τοπίο είναι αποτέλεσμα αφαίρεσης μιας δεδομένης επικράτειας από την ευρύτερη κατηγορία της φύσης, μετεωρίζεται ανάμεσα στο φυσικό και το ανθρωπογενές. Παράλληλα, όπως θα δούμε στη συνέχεια, η «χρήση» του τοπίου αποτελεί ένα εργαλείο ανάγνωσης του κόσμου και επένδυσής του με νοηματικό περιεχόμενο.

Ο Bernard Cache περιγράφει την αρχιτεκτονική ως την τέχνη της πλαισίωσης εικόνων, καθώς διά της αναπλαισίωσης του αισθητού κόσμου προκύπτουν νέες μορφές ζωής

12. Λεξικό Henry George, Robert, 1846

(Cache and Speaks, 1995). Εκκινώντας από τη θέση πως για να σχηματιστεί η τοπιακή σύλληψη παρεμβάλλεται μια πρωταρχική ενέργεια διαίρεσης από την πρόσληψη της πολυπλοκότητας του αισθητού κόσμου, το τοπίο γίνεται αντιληπτό ως κατεξοχήν πολιτισμική έκφραση αποκοπής από το όλο και ανασχηματοποίησης εντός ενός νέου ερμηνευτικού πλαισίου. Τέτοιες στρατηγικές αναπλαισίωσης αναπτύσσονται παράλληλα με συνακόλουθες στρατηγικές αφαίρεσης.

Στην καθημερινή γλώσσα προσδίδουμε πολλαπλά νοήματα στον όρο τοπίο. Το τοπίο είναι μια σύνθεση στοιχείων συγγενών ή ετερόκλητων που συνεργάζονται προκειμένου να προκύψει το ανθρώπινο βιώματος παρουσίας σε ένα περιβάλλον συσχετισμών. Η επαφή με το περιβάλλον μπορεί να είναι φυσική ή νοητή ή ακόμα μπορεί να είναι ένας συσχετισμός πιο προσανατολισμένος, όπως για παράδειγμα, η παρουσία μέσα σ' ένα πολιτικό τοπίο. Το τοπίο προσλαμβάνει το μέγεθος του κόσμου μέσα στον οποίο βρίσκονται οι σημαντικοί για την ύπαρξή μας συσχετισμοί. Ο Πορτογάλος ποιητής και συγγραφέας Fernando Pessoa λέει:

«... κάθε κατάσταση του νου είναι ένα τοπίο...»

[Pessoa F. 2018 (1982)]

Το τοπίο είναι μια επικράτεια την οποία προσεγγίζουμε με τη μεσολάβηση κάποιου ενδιάμεσου. Ο φωτογραφικός ή κινηματογραφικός φακός, το κάδρο ενός πίνακα ζωγραφικής ή η οργάνωση των οπτικών φυγών προς το περιβάλλον ενός κτίσματος είναι διεπιφάνειες μέσω των οποίων οργανώνονται τα τοπία. Η φύση διαφοροποιείται και παρίσταται ως τοπίο με την παρεμβολή της πολιτισμικής κατανόησής της. Ένα απτό σύμπτωμα αυτής της τάσης είναι η συνήθεια να αποκαλούμε διάταξη τοπίου (landscape format) ένα πλαίσιο με μεγαλύτερη την οριζόντια διάσταση σε σχέση με την κατακόρυφη.

Εξετάζοντας τον τόπο βάσει των θεμελιωδών κατηγοριών του φυσικού και ιδεατού και σύμφωνα με τις θέσεις της μοντέρνας οντολογίας, οι δύο βασικοί τρόποι ύπαρξης είναι ο φυσικός (res extensa) και ο νοητός (res cogitans) (Heidegger,

1988). Στο κεφάλαιο αυτό θα προχωρήσουμε στην εξέταση του τοπίου και των τρόπων με τους οποίους εμπεριέχει και εμπεριέχεται, ορίζει και ορίζεται στον σχεδιασμό.

Όπως είδαμε, η γνώση του τόπου βασίζεται σε μια βαθιά, εμπειρική σχέση με το περιέχον περιβάλλον μας (Αριστοτέλης), σε μια σύνδεση που έχει υπαρξιακά και οντολογικά γνωρίσματα (Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Edward S. Casey), καθώς και μια σχέση μνήμης και ανάκλησης (Paul Ricœur, Pierre Nora) ή στη γνώση που κανείς μπορεί να αποκτήσει, συλλέγοντας στοιχεία που καθιστούν τον τόπο μοναδικό. Το τελευταίο είδος γνώσης του τόπου μπορεί να ονομαστεί και επιστημονικό, καθώς εδράζεται σε συστηματικές αναγνώσεις που αφορούν τη σύσταση της φυσικής του υπόστασης. Η γνώση του τόπου ωστόσο δεν προϋποθέτει τη θέασή του. Ο τόπος ως διατοπία και διαχρονία (Λάββα 2009, Φατούρος 2007) εμπεριέχει το χθες, το σήμερα και το αύριο και η οντότητά του είναι ένα γεγονόςς προμορφικό και ανεξάρτητο από την οπτική του πρόσληψη.

Η δύναμη ή το πνεύμα του τόπου, καθώς περιγράφεται επιδραστικά και όχι απαραίτητα βάσει οπτικών εργαλείων, αποτελεί μια άυλη πολιτισμική σφαίρα η οποία μπορεί να πάρει πολλαπλές εκφράσεις.

Ισχυριζόμαστε ότι το τοπίο, με την εγκαθιδρυμένη έννοια, αποτελεί ακριβώς μια έκφραση του τόπου και, συγχρόνως, μια διαπραγμάτευση ανάμεσα στον θεατή και το θέαμα, η οποία φέρει τα χαρακτηριστικά του πολιτισμικού συνεχούς μέσα στο οποίο συντελείται. Κατά τον σχεδιασμό, η συνάντηση του αρχιτεκτονικού νου με το τοπίο ιδρύει τη θεμελιώδη προϋπόθεση για ό,τι πρόκειται να ακολουθήσει. Στην επαγγελματική πρακτική συνήθως περιγράφουμε αυτή τη συνάντηση ως «επίσκεψη στο οικόπεδο» όπου θα γίνει μια πρώτη αναγνώριση και αποτύπωση του χώρου μέσα στον οποίο καλούμαστε να σχεδιάσουμε. Μέσα σε αυτήν τη συνθήκη γεννιέται η σχέση του αρχιτέκτονα ή της ομάδας και της έντεχνης αρχιτεκτονικής με τον τόπο. Το τοπίο είναι ο διαμεσολαβητής και φορέας αυτής της πρώτης επαφής, καθώς το τοπίο είναι αυτό που είναι συμβατό με τον σχεδιασμό (ως *tableau vivant*, ως

θεάσιμη εκδοχή, ως μέτρο μεγέθους του τόπου) και θα τροφοδοτήσει με τα πρώτα αναγνωριστικά στοιχεία επαφής την επικείμενη επέμβαση.

Ο Roland Barthes θα περιγράψει τη στιγμή που στέκεται απέναντι στον Πύργο του Eiffel και τον κοιτάζει ως μια στιγμή προσωπική, αλλά και καθολική, καθώς το μνημείο που Παρισιού «σημαίνει τα πάντα». Το να βλέπεις και το να σε βλέπουν εξισώνονται.

«The Tower is not a trace, a souvenir, in short a culture; but rather an immediate consumption of a humanity made natural by that glance which transforms it into space.» (Barthes, 1997)¹³

Μια τέτοια εξισορροπητική σχέση μεταξύ θέας και θεάσθαι είναι θεμελιώδης και αναπόδραστη συνθήκη του σχεδιασμού. Πάνω της εδράζονται η ευθύνη και η «γραφή» (authorship) του αρχιτέκτονα. Από τη στιγμή που ξεκινά αυτή η σχέση, το τοπίο πρωτοστατεί ως συγκροτητική οντότητα που μέσα της οργανώνονται οι σχεδιαστικές προθέσεις.

Προτού, όμως, ο αρχιτέκτονας περάσει από τη συλλογική δεξαμενή των εννοιών που σημασιοδοτούν το τοπίο — ή αλλιώς, το πολιτισμικό συνεχές — στις στοιχειοθετημένες επιλογές μιας δημιουργικής παρέμβασης, το τοπίο εκτυλίσσεται ως ένα σύνθετο πεδίο δυνατοτήτων.

Θα εξετάσουμε τις μεγάλες κατηγορίες τοπίου — φυσικού, ιδεατού και φανταστικού — ως μέρη του πολιτισμικού συνεχούς μέσα στο οποίο δουλεύουμε σήμερα, ώστε να καταστήσουμε σαφή την αλληλεπίδραση μεταξύ τόπου και τοπομορφής μέσω του τοπίου.

Το τοπίο, ως θεάσιμη εκδοχή του τόπου, γίνεται φορέας πολιτισμικών και ιδεολογικών αξιών και παραμένει ένα πεδίο επαναδιαπραγμάτευσης με τον τόπο. Οι ερμηνείες επιδρούν στην ταυτότητα ενός τόπου. Και καθώς και το τοπίο καθαυτό μπορεί να γίνει αντικείμενο σχεδιασμού, μπορεί να μετασχηματίσει εκ βάθρων την ορατή επικράτεια του τόπου.

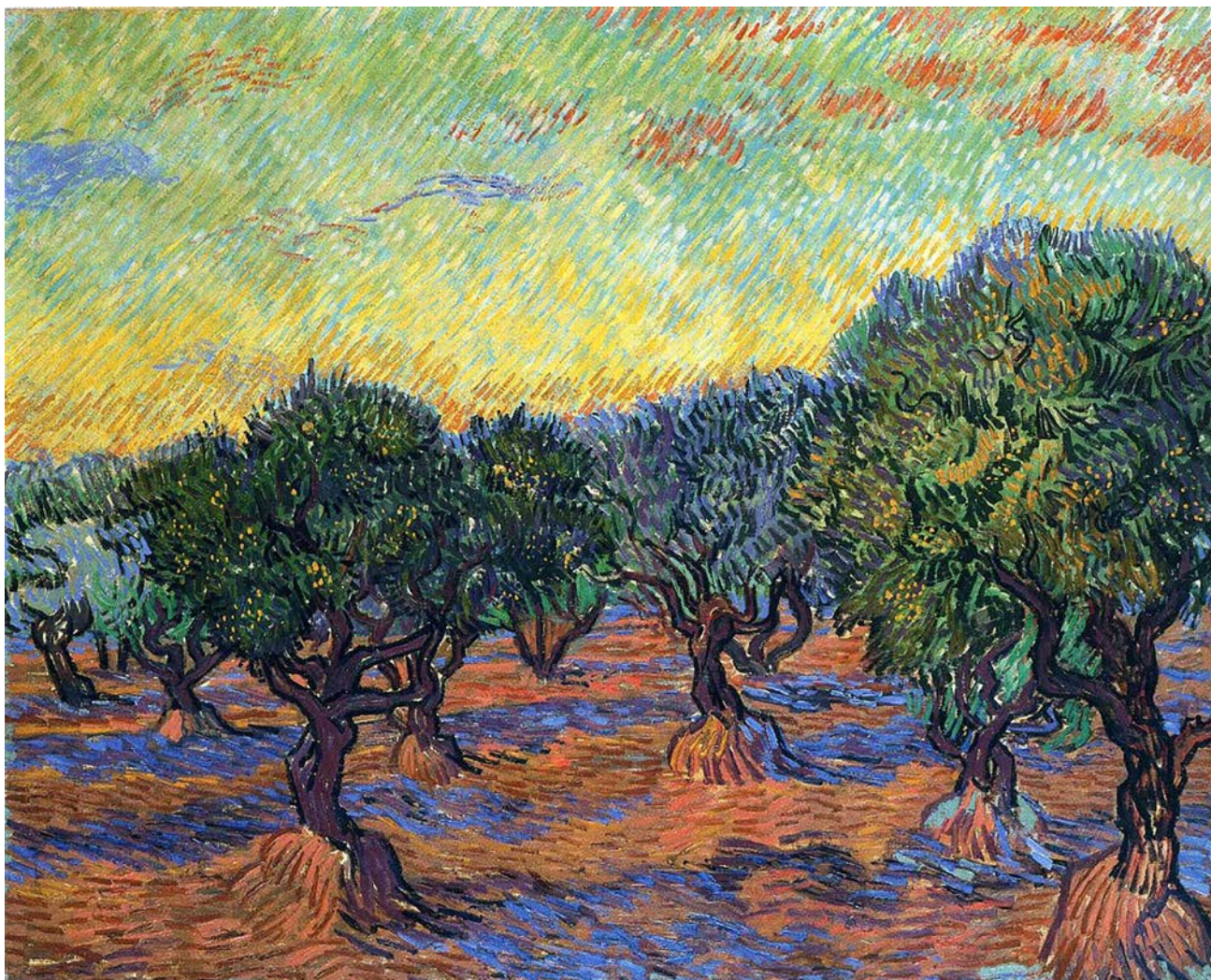
13. «Ο πύργος του Άιφελ δεν είναι ένα ίχνος, ένα ενθύμιο, εν ολίγοις ένας πολιτισμός. Αλλά περισσότερο μία στιγμιαία απεικόνιση της ανθρωπότητας με τη μορφή ενός χώρου.» (Barthes, 1997)

Αν δεχτούμε τον ισχυρισμό ότι μπορούμε να γνωρίζουμε έναν τόπο με τα μάτια κλειστά, ενώ ένα τοπίο απαιτεί από μας να το κοιτάξουμε, ακόμα, να το πλαισιώσουμε και να το «διαβάσουμε» — πολλές φορές μέσα από υποκειμενικά φίλτρα — και να εναποθέσουμε σε αυτό συναισθηματικές και πνευματικές φορτίσεις και σημασίες, τότε είναι κατανοητό ότι ο σχεδιασμός έχει έναν νέο βαθμό ελευθερίας απέναντι στο τοπίο. Η απρόσμενη χρήση του χρώματος στα τοπία του Ολλανδού ζωγράφου Vincent Van Gogh (π.χ. κόκκινα λιβάδια) (Εικόνα 3.1), η δραστική συμπύκνωση του χώρου στα έργα του σουπρεματιστή Kazimir Malevich (Εικόνα 3.3) ή η απόκοσμη νηφαλιότητα των αστικών τοπίων του Αμερικανού ζωγράφου Edward Hopper (Εικόνα 3.2) προβάλλουν την ανθρώπινη κατάσταση μέσω ερμηνευτικών τοπίων.

«The art of living is, in this sense, the capacity to keep ourselves in harmonious relationship with what escapes us(...)the way we do not know things is maybe more important than the way we know them.»
(Agamben, 2010)¹⁴.

14. Ο τρόπος που δεν γνωρίζουμε τα πράγματα είναι ίσως πιο σημαντικός από τον τρόπο που τα γνωρίζουμε. (Agamben 2010)

Η τέχνη του να ζεις επομένως, είναι η δυνατότητα του να διατηρούμε τον εαυτό μας σε μία χαρούμενη σχέση με αυτό που αγνοούμε. (Agamben, 2010)



Εικόνα 3.1: *Olive Grove – Orange Sky*, Vincent van Gogh, 1889, λάδι σε καμβά, Gothenburg Museum of Art, Gothenburg, Sweden. Ανακτήθηκε 31 Μαρτίου 2023 από (PD) <https://www.wikiart.org/en/vincent-van-gogh/olive-grove-orange-sky-1889>

Εικόνα 3.2: *Nighthawks*, Edward Hopper, 1942. Ανακτήθηκε 31 Μαρτίου 2023 από (PD) [https://en.wikipedia.org/wiki/Nighthawks_\(Hopper\)#/media/File:Nighthawks_by_Edward_Hopper_1942.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Nighthawks_(Hopper)#/media/File:Nighthawks_by_Edward_Hopper_1942.jpg)





Εικόνα 3.3: *Black Square*, Kazimir Malevich, 1915, Wikipedia. Ανακτήθηκε 31 Μαρτίου 2023 από (PD) https://en.wikipedia.org/wiki/Black_Square#/media/File:Kazimir_Malevich,_1915,_Black_Suprematic_Square,_oil_on_linen_canvas,_79.5_x_79.5_cm,_Tretyakov_Gallery,_Moscow.jpg

Σε αυτόν τον συλλογισμό βρίσκεται η ουσία του σχεδιασμού, στην επίγνωση του τρόπου που δεν γνωρίζουμε (ακόμα) τα πράγματα. Το τοπίο, ως συγκρότηση, υπηρετεί σαν νάρθηκας, ως αυτό που πρόκειται να πάρει μορφή. Κατά τη σύλληψη και τη δημιουργία της αρχιτεκτονικής το τοπίο περιγράφεται συχνά και ως συνομιλητής.

Με αυτήν την έννοια το τοπίο ερμηνεύεται ως μια πολλαπλότητα ανοιχτή στις χειρνομίες του σχεδιασμού και της τέχνης ευρύτερα. Πέρα και έξω από την εικονικότητά του, το τοπίο μπορεί να αναδιπλωθεί εκ νέου όταν αρχίσει να λειτουργεί μαζί και σε συμφωνία με τις σχεδιαστικές προθέσεις. Οι μεταμορφώσεις του είναι εκφράσεις ενός απύθμενου δυναμικού ανάμεσα στην παρούσα φυσική του κατάσταση και τη δυνητική του υπόσταση. Ο σχεδιασμός είναι η συνέργεια που θα επιτρέψει στον τόπο, αφού εκτυλιχτεί ως τοπίο, να κατασταλάξει στην τοπομορφή - την κατοικήσιμη εκδοχή του τόπου στην οποία κατασταλάζει η πολλαπλότητα του τοπίου όταν βρει τη μοναδιαία υλική της έκφραση.

Το τοπίο υπάρχει επειδή θεάται από τον άνθρωπο. Συγκροτείται σε αφομοιώσιμες ενότητες και σε δομές που μπορούν να μεταφερθούν στον αρχιτεκτονικό (οπτικό) λόγο. Με άλλα λόγια, το τοπίο συγκροτείται επειδή συγκροτούμε το βλέμμα μας με έναν συγκεκριμένο τρόπο – μ' έναν αγνό κι ανυποψίαστο τρόπο (βουκολικό τοπίο), με μια τάση εκμετάλλευσης (τουριστικό τοπίο), με αγάπη και νοσταλγία (τα τοπία της επιστροφής). Ο τρόπος ανάγνωσης, απόδοσης και επεξεργασίας ενός τόπου, αποδίδει το πολιτιστικό τοπίο, το αποτέλεσμα δηλαδή του πολιτισμού, ως φορέα και της φύσης ως μέσου. [Sauer, 1967(1925)].

Το Ιαπωνικό Παραδοσιακό Σπίτι

Στο παραδοσιακό ιαπωνικό σπίτι οι χώροι έχουν θέα προς τον ιαπωνικό κήπο - για την ιαπωνική παράδοση, σπίτι και φύση είναι ένα.

Είναι μια παραδοσιακή έκφραση της τοπομορφής. Ανάμεσα στον εσωτερικό χώρο και τον κήπο μεσολαβούν τα παραδοσιακά παραπετάσματα Shoji τα οποία έχουν πλαίσια από ξύλο και πλήρωση από ένα ειδικό ριζόχαρτο για τη χρήση αυτή. Τα πετάσματα αυτά έχουν καταγωγή από την Κίνα του 400 π.Χ. και είναι μέχρι σήμερα δημοφιλή στοιχεία του σχεδιασμού του εσωτερικού χώρου στην Ιαπωνία.

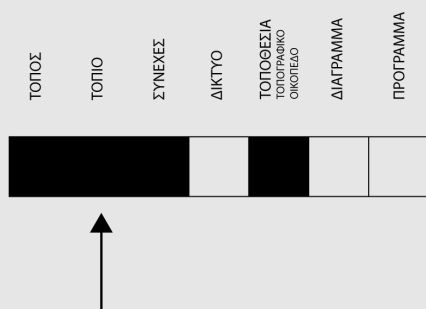
Η κομψότητα και η καθαρότητα στον σχεδιασμό του παραδοσιακού ιαπωνικού σπιτιού έχουν εμπνεύσει πολλούς μοντέρνους αρχιτέκτονες, οι οποίοι αναγνώρισαν τη δουλεμένη αρχιτεκτονική της δοκού επί στύλου, τα ποιοτικά υλικά και τις αρμονικές διαστάσεις των υποδιαιρέσεων στον εσωτερικό χώρο. Στη χρήση των ημιδιάφανων παραπετασμάτων οι Δυτικοί αναγνωρίζουν όχι τόσο τη διαμπερότητα, όσο την πλαισίωση του τοπίου του κήπου (Itoh, 1978).

Εμβαθύνοντας, ωστόσο, στον ιαπωνικό πολιτισμό —όπως έκανε ο Γάλλος σημειολόγος Roland Gérard Barthes στο βιβλίο του «Η Επικράτεια των Σημείων» (Barthes, 1980)— βρίσκει κανείς νέες, μη δυτικοφερνείς ερμηνείες για την αρχιτεκτονική και το τοπίο στην Ιαπωνία.

Τα ημιδιάφανα παραδοσιακά παραπετάσματα Shoji δε ρυθμίζουν μόνο την πλαισίωση του ορατού, αλλά επιτελούν και μια άλλη λειτουργία: ο κάτοικος του δωματίου έχει τη δυνατότητα να ρυθμίσει την οικεία θέα του κήπου ανάλογα με τη θέση που θα ορίσει (Εικόνα 3.4). Αντίθετα με τη δυτική προσέγγιση του παραθύρου ως «κάδρου» θεάσεων, όπου η θέα εγκαθίσταται στο εσωτερικό και αποτελεί προσόν για την ποιότητα του χώρου, τα παραπετάσματα Shoji ρυθμίζουν την απόλαυση του τοπίου και προσδίδουν στη θέαση μια πνευματική διάσταση: Η απουσία του αντικειμένου της θέασης μέσω της ημιδιαφανούς επιφάνειας επιτρέπει κάθαρση του νου. Όταν πάλι ανοίγει το πέτασμα, η ανανεωμένη εμπειρία της θέασης ξεδιπλώνεται από την αρχή με νέα ένταση.



Εικόνα 3.4: Παραδοσιακό ιαπωνικό σπίτι, ιαπωνικός κήπος, πανέλα shoji, πόρτες fusuma.



Η πολλαπλότητα με την οποία μπορεί να κατανοηθεί, να μεταβληθεί και να εκφραστεί ένα τοπίο δίνει αναρίθμητες επιλογές στην απόδοσή του. Το πολιτιστικό τοπίο διαμορφώνεται σε ένα φυσικό τοπίο μέσω της ανθρώπινης παρέμβασης και ερμηνείας. Η ανθρώπινη παρέμβαση ή ερμηνεία ή κατανόηση χαρακτηρίζεται από μια συγκρότηση σκέψης και δράσεων που οδηγούν σε ένα συγκεκριμένο συμπέρασμα εκ του οποίου προκύπτει η έκφραση του τοπίου. Σύμφωνα με τον Κ. Μωραΐτη:

«... με επεκτατική διάθεση, είναι επομένως δυνατό να περιγραφεί το τοπίο, το σχολιάσαμε ήδη, ως σύνθεση όλων εκείνων των πρακτικών του πολιτισμού που στοχάζονται, ερμηνεύουν και κατασκευάζουν τον τόπο, να περιγραφεί επομένως ως συγκεντρωτικός όρος ο οποίος επιτρέπει να αναφερθούμε σε όλες τις πρακτικές της πολιτιστικής και της πολιτισμικής δόμησης του τόπου, συνολικά.» (Μωραΐτης, 2012)

Ο συσχετισμός αυτός απελευθερώνει τους όρους ως καθαρά «αρχιτεκτονικούς», «καλλιτεχνικούς», «γεωγραφικούς» και καθιστά το τοπίο ένα ανθρωπολογικό φαινόμενο, διεπιστημονικό αντικείμενο έρευνας και ερμηνείας. Δεν αποτελεί, επομένως, μία ζωγραφική απόδοση του χώρου, αλλά μία άυλη διαδικασία κατανόησης και συγκρότησης μιας προσέγγισης καθορισμένης από συγκεκριμένους πολιτισμικούς παράγοντες.

Η ιδέα αυτή δεν αποτελεί απόρροια σύγχρονων ερευνών, αλλά έχει ήδη πρωτοεμφανιστεί από το πεδίο της «Γεωγραφίας» από πρωτοπόρους της επιστήμης όπως ο Γερμανός Otto Ludwig Karl Schluter, ο Alexander von Humboldt και ο Carl O. Sauer ενδεικτικά, αναφέρει ο Μωραΐτης. Συγκεκριμένα καταλήγει ότι:

«Το πολιτισμικό τοπίο για τον γεωγράφο δεν έχει απλή καταγραφική σημασία, αλλά διαθέτει αξία συγκριτικού συσχετισμού που μας επιτρέπει, πέρα από τις συγκεκριμένες διαπιστώσεις, να παραγάγουμε επιστημονικές γενικεύσεις.» (Μωραΐτης, 2012)

Ζήτημα διεπιστημονικής έρευνας —και ιδιαίτερα στην αρχιτεκτονική τοπίου— αποτέλεσε και συνεχίζει να αποτελεί το ερώτημα τι είναι «φυσικό τοπίο», αν ακόμα υπάρχει αυτή η έννοια, όπως αναφέρεται εκτενέστερα από την επιστημονική κοινότητα της Γεωγραφίας [Sauer, 1967 (1925)]. Εάν αποδεχτούμε το τοπίο σαν ανθρωπολογικό φαινόμενο και όχι σαν απομονωμένη φυσική συνθήκη, τότε ο όρος «φυσικό τοπίο» δεν φαίνεται απλώς παρωχημένος αλλά προβληματικός. Το τοπίο είναι στη συνολική του προσέγγιση συσχετισμός φυσικού υποβάθρου και κοινωνικής,

πολιτισμικής ανάδυσης, άρα στη βάση του «τοπίο πολιτισμικό – cultural landscape».

Η ερμηνεία ενός τόπου από το υποκείμενο πραγματοποιείται με στόχο να κατανοήσει και να ελέγξει έναν φυσικό χώρο, έναν χαοτικό άυλο χώρο, μία άγνωστη διάσταση μέσω των κανόνων της αστικής —εννοώντας και της κοινοτικής— τάξης ελέγχου, «όπως αυτή εφαρμόζεται στον αστικό τόπο» (Μωραΐτης, 2012). Ασυνείδητος ή συνειδητός στόχος είναι η συγκρότηση ενός πλαισίου οριοθετημένου —όπως είναι το όριο στον ορισμό του «τοπίου»— που διέπεται από συγκεκριμένους κανόνες και κάνει αντιληπτό στον ανθρώπινο νου τον πρώην χαοτικό χώρο.

Ο Georg Simmel παρουσιάζει με ευκρίνεια τη διάκριση ανάμεσα σε φύση και τοπίο. Αν ως φύση εννοούμε αυτό του οποίου οι εσωτερικές ποιότητες το διαχωρίζουν από οποιαδήποτε ανθρωπογενή κατασκευή ή την αναπαράσταση του Όλου της ύπαρξης (wholeness of being), τότε είναι αδύνατο να κατανοήσουμε το τοπίο ως φύση γιατί το τελευταίο έρχεται στη ζωή με τη μεσολάβηση μιας κίνησης αποκοπής ή αφαίρεσης από την ενότητα του Όλου (unity of a whole).

Στο πλαίσιο του σχεδιασμού, το τοπίο καταρχήν συγκροτεί το ευρύτερο πεδίο αναφοράς, τη σεσημασμένη εκδοχή του τόπου όπου πρόκειται να σχεδιαστεί το αρχιτεκτόνημα. Το τοπίο τροφοδοτεί τον σχεδιασμό με τις ποιότητες που το χαρακτηρίζουν —ήρεμο, επίπεδο, ορεινό, δραματικό, δυστοπικό, σύνθετο, «θορυβώδες», θαλασσινό, βουνίσιο, αρκτικό, ερημικό, αστικό— ενσταλάζοντας στον αρχιτέκτονα ιδιότητες οι οποίες θα μπορούσαν να γονιμοποιήσουν τις σχεδιαστικές του προθέσεις. Ακόμα, το τοπίο μπορεί να γίνει ο ισχυρός αντιφωνητής της σχεδιαστικής πρόθεσης π.χ. όταν μια πυραμίδα ορθώνεται στην έρημο για να εκφράσει τη νίκη επί της οριζοντιότητας και τον μυστικισμό της κατακορύφου, όταν ένα σπίτι «αιωρείται» πάνω από τον βράχο, δραματοποιώντας την ισχύ της μηχανικής, όταν ένα μοναστήρι πλάθεται μαζί με και παρά τον βράχο (Εικόνα 3.5), όταν ένας ουρανοξύστης αλλάζει την πορεία μιας κορυφογραμμής. Το τοπίο ενέχει εκείνες τις ελαστικές ιδιότητες έκφρασης μιας μεταμόρφωσης που συντελείται με την προσθήκη ενός νέου αρχιτεκτονήματος. Τότε το αρχιτεκτόνημα επιστρέφει τις ιδιότητές του στο τοπίο, οδηγώντας το σε μια νέα έκφραση. Για τον σχεδιασμό, το τοπίο περιέχει ό,τι μπορεί να περιγραφεί ως προ- και μετα-αρχιτεκτονική.

Η σχεδιασμένη φύση, και ειδικότερα οι κήποι, από τον 18ο αιώνα κιόλας αναφέρονται ως ένας ανεξάρτητος κλάδος σχεδιασμού. Η κηποτεχνία που αργότερα εξελίχθηκε σε αρχιτεκτονική τοπίου και σήμερα περιλαμβάνει και μη φυσικές ενότητες, γεννήθηκε από την ανάγκη να σχεδιαστούν οι χώροι γύρω από τα κτήρια και, αργότερα, να αναπτυχθούν ζώνες πρασίνου στις πόλεις.



Εικόνα 3.5: Μονή της Παναγίας της Χοζοβιώτισσας, Αμοργός, Ανακτήθηκε 12 Απριλίου 2023 από (PD) https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9C%CE%BF%CE%BD%CE%AE_%CF%84%C

Ο χωριστός αυτός κλάδος της αρχιτεκτονικής τοπίου, αν και εκ πρώτης όψεως φαίνεται να σχετίζεται με τα αντικείμενα αυτού του βιβλίου, ως σχεδιαστική στρατηγική αποτελεί μια πολύ διαφορετική προσέγγιση καθώς κρατά τον διαχωρισμό μεταξύ κτηρίου και τοπίου. Με την έννοια της τοπομορφής, ο σχεδιασμός προϋποθέτει τον συγκερασμό των δύο εξαρχής σε μια αμοιβαία έκφραση στην οποία τόσο το αρχιτεκτόνημα όσο και το περιβάλλον του αλληλοκαθορίζονται και δεν μπορούν να υπάρξουν ξεχωριστά.

Ας επιστρέψουμε στη σημασία του παρισινού τοπίου από το 1881 και μετά, δηλαδή, μετά την ανέγερση του Πύργου Eiffel, η μορφή (τέχνημα + τοπίο) του οποίου αλλάζει για πάντα τη γαλλική πρωτεύουσα: ενώ ο πύργος αυτός καθ' εαυτόν είναι ένα ορθολογιστικό, χρήσιμο αντικείμενο σχεδιασμού, έκφραση του μηχανικού νου του Eiffel, οι άνθρωποι τον επιστρέφουν ως «μεγαλειώδες μπαρόκ όνειρο που αγγίζει τις παρυφές του άρρητου». Εδώ έγκειται η σχέση δανείου και αντιδανείου: «αυτή η διπλή κίνηση είναι εμβριθής: η αρχιτεκτονική είναι πάντα όνειρο και λειτουργικότητα, έκφραση μιας ουτοπίας και μέσο εξυπηρέτησης» (Barthes, 1997).

«Yet, as always, the gratuitous meaning of the work is never avowed directly: it is rationalized under the rubric of use: Eiffel saw his Tower in the form of a serious object, rational, useful; men return it to him in the form of a great baroque dream which quite naturally touches on the borders of the irrational. This double movement is a profound one: architecture is always dream and function, expression of a utopia and instrument of convenience.»¹⁵

Αυτός ο κύκλος δανείων και αντιδανείων αναπτύσσεται παράλληλα με την αρχιτεκτονική ως διαρκής υπενθύμιση της αλληλεπίδρασης ανάμεσα σε τοπίο και αρχιτεκτόνημα, οδηγώντας κάθε φορά σε μία νέα εκδοχή της τοπομορφής.

15. Ωστόσο, όπως πάντα, το απρόσμενο νόημα ενός έργου ποτέ δεν ομολογείται άμεσα: εκλογικεύεται υπό τους κανόνες της χρήσης : ο Αιφελ είδε τον πύργο του ως σοβαρό αντικείμενο, ορθολογικό και χρήσιμο. Ο άνθρωπος του τον επέστρεψε στη μορφή ενός σπουδαίου μπαρόκ ονείρου, που σχεδόν με φυσικό τρόπο αγγίζει τα όρια του παραλόγου. Αυτή η διπλή κίνηση είναι σημαντική: η αρχιτεκτονική είναι πάντα όνειρο και λειτουργία, η έκφραση της ουτοπίας και μέσον άνεσης.

Το Qaammat Pavilion είναι μια υπόμνηση της ανθρώπινης παρουσίας στην επικράτεια της άγριας φύσης των ακτών της Γροιλανδίας.

Ο σύγχρονος τρόπος ζωής και η τάση για αστικοποίηση που χαρακτηρίζει τη σύγχρονη Γροιλανδία ώθησαν την Unesco να προσκαλέσει τον Σουηδό αρχιτέκτονα Κωνσταντίνο Οικονομίδα να σχεδιάσει ένα περίπτερο μνείας στο Μνημείο Παγκόσμιας Κληρονομιάς της UNESCO Aasivissuit – Nipisat, ως το μοναδικό ενεργό χωριό της Δυτικής Γροιλανδίας.

Πρόκειται για μία επέμβαση μικρής κλίμακας που χωροθετείται στο σημείο συνάντησης δύο φιόρδ στην ανατολική άκρη του Sarfannguit. Το τοπόσημο κάνει ευθεία αναφορά στο παγωμένο φυσικό τοπίο της Γροιλανδίας με δύο καμπύλους γυάλινους τοίχους που με την ευέλικτή τους μορφή δημιουργούν δύο στενές εισόδους-εξόδους και μία εσωτερική κοιλότητα-τεχνητή σπηλιά, εκτεθειμένη στην πέμπτη όψη, που συμβολίζει την ύπαρξη μιας πρωτογενούς μορφής κατοίκησης στην περιοχή. Η τοπομορφή αυτή εδράζεται στη δύναμη του τόπου σε σχέση με την ανθρώπινη δραστηριότητα, γεγονός το οποίο οφείλεται στο ιδιαίτερα σκληρό κλίμα της περιοχής. Ο πάγος είναι το σήμα κατατεθέν των λιγοστών πόλεων-οικισμών και γενικότερα του ανθρωπογενούς περιβάλλοντος της Γροιλανδίας.

Η αίσθηση του εύθραυστου —με την έννοια της επισφάλειας που διέπει την ισορροπία των οικοσυστημάτων του αρκτικού κύκλου— είναι αυτή που οδήγησε τον αρχιτέκτονα να χρησιμοποιήσει γυαλί. Το γυαλί είναι ένα υλικό που αντανakλά το φως και προσομοιάζει με πάγο. Οι καμπύλοι τοίχοι αποτελούνται από συμπαγή στοιχεία γυαλιού τα οποία μελετήθηκαν εκτενώς προκειμένου να αντεπεξέλθουν στις συνθήκες διατήρησης και κατασκευής του περιπτέρου, του οικονομικού αποθέματος του εγχειρήματος και των λιγοστών μέσων κατασκευής της περιοχής (ανθρώπινο δυναμικό, βιομηχανική υποστήριξη) (Εικόνα 3.6). Η κατασκευή εδράζεται στο φυσικό ανώμαλο έδαφος μέσω μεταλλικών πασσάλων, μία μέθοδος δανεισμένη από την τοπική τεχνογνωσία. Κατά τον αρχιτέκτονα:

«Υπάρχει μια απέραντη αίσθηση δύναμης σε αυτό το φυσικό τοπίο, αλλά μας θυμίζει επίσης την τρωτότητα της φύσης. Το γυαλί επιλέχθηκε για την απτικότητα του και την ικανότητά του να τονίζει τη διαφάνεια. Καμουφλάρει το κτήριο και ταυτόχρονα οριοθετεί το τοπίο.» (Cole, 2022)

Το έργο τοποθετείται σε μια περιοχή όπου κυριαρχούν τεράστιοι όγκοι πάγων από τα περιμετρικά βουνά. Στόχος ήταν να βρεθεί ένα υλικό, μια ιδέα, που στη συγκεκριμένη κλίμακα του έργου να έρθει σε διάλογο με το πνεύμα του τόπου και τη

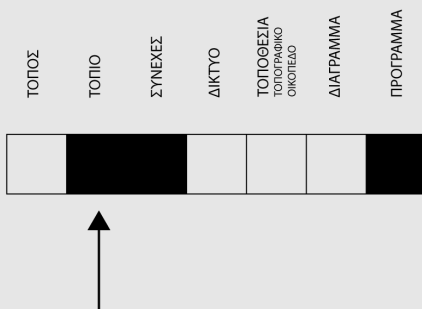
Qaammat Pavilion,
Greenland, 2021:
Konstantin Ikonomidis



Εικόνα 3.6: *Qaammat Pavilion, Κωνσταντίνος Οικονομίδης, Ισλανδία, 2019-2020.*

στιλπνή, παγερή ποιότητα του τοπίου. Η χρήση του διαφανούς υαλότουβλου δίνει τη δυνατότητα να μεταβάλλεται οπτικά το περίπτερο ανάλογα με τις καιρικές συνθήκες. Σε συνθήκες πολικού ψύχους μετατρέπεται σε ένα κομμάτι πάγου ανάμεσα σε άλλες παγωμένες επιφάνειες του χιονισμένου τοπίου και σε συνθήκες καλού καιρού το περίπτερο εξαφανίζεται στην καθαρή ατμόσφαιρα. Οι γυάλινοι τοίχοι πλαισιώνουν το τοπίο το οποίο περιέχει το θαλάσσιο στοιχείο ανάμεσα στα δύο φιόρδ και το χωριό στο οποίο αναφέρεται η επέμβαση.

Προκειμένου να υλοποιηθεί η κατασκευή, προηγήθηκε εκτεταμένη έρευνα από το Πανεπιστήμιο του Delft αναφορικά με το συνδετικό υλικό των υαλότουβλων, έτσι ώστε να αντεπεξέρχεται στις ακραίες καιρικές συνθήκες και να ικανοποιεί το επιθυμητό αισθητικό αποτέλεσμα. Η έρευνα αυτή παρήγαγε ένα πρωτόγνωρο υλικό, μία πειραματική κόλλα ταχείας δράσης που ανταποκρίθηκε στις απαιτήσεις του έργου. Στην αρχιτεκτονική του τοπόσημου αυτού εφαρμόζεται μια πρωτότυπη μορφή δόμησης, η οποία ακολουθεί τις αισθητικές ορίζουσες του τοπίου.



Η εκ νέου ανακάλυψη του τοπίου στα τέλη της δεκαετίας του '70 κινητοποιείται από μια τάση φυγής από τα δεδομένα της αγοράς τέχνης, την εξερεύνηση εναλλακτικών μεθόδων καλλιτεχνικής παραγωγής και τη στροφή στη χρήση φυσικών στοιχείων και υλικών (ανάγλυφο, πετρώματα κλπ.). Η γη και οι σχηματισμοί της γίνονται πηγή έμπνευσης για το κίνημα Land Art (τέχνη χώρας) και earth-mapping (χαρτογράφηση της γης), με τη δημιουργία μεγάλης κλίμακας έργων τέχνης σε εκτεταμένα τοπία.

Δεν είναι η πρώτη φορά όπου το τοπίο γίνεται το έναυσμα για καλλιτεχνικά και δημιουργικά ρεύματα ανανέωσης των μέσων, των εννοιών και των προθέσεων στις εικαστικές και εφαρμοσμένες τέχνες. Κάτι τέτοιο θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί τόσο για την τοπιακή σύνθεση των Κάτω Χωρών του 16ου αιώνα, όσο και για τους κήπους του γαλλικού μπαρόκ. Η αλλοίωση της φυσικής τοπιογραφίας, η συμπλήρωση του τοπίου με ένα τεχνητό στοιχείο, όπως συμβαίνει στα έργα *Contour* (R. Serra, 1999-2001) και *Valley Curtain* (Christo & Jean-Claude, 1970-1972), η καταγραφή και ο αναστοχασμός της κίνησης στο τοπίο όπως το *Beach Crawl* (W. DeMaria, 1960), και *A line made by walking* (R. Long, 1967) είναι όλα δείγματα μιας προσέγγισης του φυσικού τοπίου ως δημιουργικού παράγοντα ο οποίος συνεργάζεται με τις εικαστικές χειρονομίες, καθώς και ως αντικείμενο αισθητικών επενδύσεων και όχι εκμετάλλευσης.

Παρατηρητήριο στο
Kiro-san, Ιαπωνία, 1994:
Kengo Kuma and Associates



Εικόνα 3.7: Παρατηρητήριο
στη Kiro-san, Kengo Kuma and
Associates, 1994.

Το παρατηρητήριο στην περιοχή Kiro-San είναι ένα από τα πρώτα έργα του Ιάπωνα αρχιτέκτονα Kengo Kuma. Αντανakλά την πρόθεσή του να αναθεωρήσει την έννοια της αρχιτεκτονικής και ιδιαίτερα την κτηριακή της έκφραση. Το κενό, η αφαίρεση, η απουσία για τον Kuma δηλώνουν μία νέα προσέγγιση στη φύση και προσδιορίζουν και μία νέα σχέση ανάμεσα στον άνθρωπο και τον τόπο που κατοικεί.

Στο παρατηρητήριο, πρόθεση του αρχιτέκτονα ήταν να εναντιωθεί στην εναπόθεση αρχιτεκτονημάτων πάνω στον λόφο, και, αντίθετα με την υπάρχουσα δομή, να επουλώσει το τοπίο με την υποταγή του ανθρώπου στη φύση. Η μελέτη της τοπογραφίας του λόφου προσέφερε γόνιμο έδαφος για μία «ανεστραμμένη τοπογραφία», χωροθετώντας όλον τον κτηριακό όγκο μέσα στο έδαφος με πρόσβαση από μία στενή δυναμική σχισμή. Ο άνθρωπος βιώνει τα έγκατα του λόφου και προβάλλει σημειακά για συγκεκριμένες υπαίθριες λειτουργίες. Η κίνηση αυτή έδωσε χώρο και οπτική συνέχεια για υπαίθριες δραστηριότητες, προτρέποντας τον επισκέπτη να βιώσει τον τόπο με απρόσκοπτη θέα σε όλον τον ορίζοντα. Η αναφορά του K. Kuma στο ανοιχτό ελληνικό θέατρο και τη χρήση του τοπίου ως σκηνικό για το έργο αναδεικνύει το τοπίο και τη σημασία του (Kuma, 2015a).

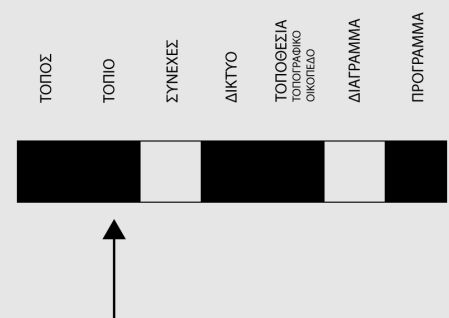
Ο αρχιτέκτονας εδώ χρησιμοποιεί το κενό και την αφαίρεση για τη διαμόρφωση του παρατηρητηρίου στο έδαφος και για να δηλώσει την ιεραρχική θέση του χρήστη σε σχέση με το τοπίο. Εδώ, ο αρχιτέκτονας θέτει σε προτεραιότητα τη φύση, την οποία ο χρήστης παρατηρεί χωρίς να της επιβληθεί (Εικόνα 3.7).

Κρυφές κάμερες τοποθετούνται σε διάφορα σημεία της περιφέρειας του κτηρίου, οι οποίες καταγράφουν τις κινήσεις των ανθρώπων ως αντικείμενα παρακολούθησης και έρευνας, και προβάλλουν τις εικόνες εντός του κτηρίου. Η εννοιολογική τοποθέτηση του ανθρώπου στην αντίπερα όχθη υποδηλώνει μία νέα τάξη ανάμεσα σε άνθρωπο και φύση.

Η αρχιτεκτονική του K. Kuma δεν αναφέρεται συνολικά σε μορφολογικές επιλύσεις, αλλά στη λογική των μερών (partializing) ενός τεχνήματος που θα έρθει σε διάλογο με τον τόπο του και τη φύση που το περιβάλλει. Επιχειρεί μέσα από τον σχεδιασμό να αποδομήσει τις συμβατικές έννοιες της αρχιτεκτονικής — δάπεδο, τοίχος, οροφή — προκειμένου να προσεγγίσει σημεία επαφής με το τοπίο που επεξεργάζεται. Με τα ίδια του τα λόγια επιθυμεί να σβήσει την αρχιτεκτονική: «I want to erase architecture [...]» (Kuma, 2015b). Η οπτική του για την αρχιτεκτονική εντοπίζεται — μεταξύ άλλων — στην ανάδυση ή μη της «ποιότητας» (quality) της ύπαρξης ενός κτηρίου σε σχέση με το τοπίο του. Η απουσία για εκείνον μπορεί να σημαίνει, επίσης, αρχιτεκτονική, την αρνητική φόρμα, δηλαδή, της υλικότητας.

«Η διαφάνεια, με τον τρόπο που το βλέπω, δεν προσεγγίζει στο ελάχιστον την οπτική συνέχεια. Είναι μία κατάσταση κατά την οποία το κτήριο και το περιβάλλον του γίνονται ένα». (Bognar, Kuma, 2005).

Ο τρόπος με τον οποίο ο Kuma αντιμετωπίζει και πλάθει το τοπίο εκφράζεται με την επεξεργασία του όρου της διαφάνειας. Στο μοντέρνο, η διαφάνεια χρησιμοποιήθηκε εκτενώς με την κυριολεκτική της σημασία και τη χρήση του γυαλιού με διάφορες μορφές. Εδώ, ο αρχιτέκτονας ως διαφάνεια ορίζει την έμπρακτη καθαίρεση ορίων μεταξύ ανθρώπου και φύσης, η οποία εκφράζεται όχι με ένα μορφολογικό συμβατικό στοιχείο —γυάλινος τοίχος, κλωστρά που συνεχίζει να θέτει όρια μεταξύ φύσης και ανθρώπου— αλλά με τη διαμόρφωση μιας τοπομορφής, ενός υβριδίου μεταξύ κτηρίου και τοπίου.





Εικόνα 3.8: *Double Negative* του Αμερικανού γλύπτη Heizer, 1969, Overton, Nevada. Ανακτήθηκε 31 Μαρτίου 2023 από Philip Messner (CC BY-ND 2.0), <https://www.flickr.com/photos/36480591@N07/36831489672>

Η Land Art θεωρείται μη-αρχιτεκτονική, μη-τοπίο και μη-γλυπτική και γι' αυτό και τα τρία μαζί είναι ένα διευρυμένο πεδίο της γλυπτικής, το οποίο, ωστόσο, αναμετράται με τα οντολογικά χαρακτηριστικά της τελευταίας (Krauss, 1977). Αυτή η ένταση ανάμεσα στους τρεις προαναφερθέντες κλάδους είναι η ανανεωτική αξία της Land Art.

Η Land Art εμφανίζεται στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα, όταν τα μέσα οργάνωσης της οπτικής παρατήρησης και καταγραφής του κόσμου αναπτύσσονται με γρήγορους ρυθμούς. Κανένα από τα έργα που αναφέραμε παραπάνω δεν θα ήταν εφικτό χωρίς τα αντίστοιχα μέσα καταγραφής. Κάποια από αυτά γίνονται ορατά από τον αέρα (Εικόνα 3.8), άλλα συμπληρώνονται από το μοντάζ. Για παράδειγμα, ο Walter de Maria αναγνώριζε πως ανάμεσα στο έργο ως φυσικό αντικείμενο και τον τελικό αποδέκτη του υπάρχει ένα περιβάλλον διαμεσολάβησης, στο οποίο συμμετέχει η παρέμβαση των μέσων οπτικής αποτύπωσης, όπως αεροφωτογραφία, φωτογραφία και βίντεο (McFadden, 2007).

Η ιδέα του ανεστραμμένου τοπίου εκφράζει το μέγεθος του κενού ανάμεσα στα συμπαγή φυσικά στοιχεία που το απαρτίζουν. Στην περίπτωση της Καλδέρας της Σαντορίνης το κενό είναι αυτό που ορίζει τη διάταξη του τοπίου (Εικόνα 3.9). Αντιστρέφοντας τους όρους του θηραϊκού τοπίου γίνονται αισθητά το συμπαγές του κενού και η συγκροτητική ισχύς του.



Εικόνα 3.9: *Το Κενό*, Άννα Κωνσταντοπούλου, 2017, Αρχείο Ρ. Λάββα

Η εικόνα της πόλης, στο ιστορικό και πολιτισμικό της πλαίσιο, αποτελεί σημαντικότερο υπόβαθρο για τον σχεδιασμό. Το σύγχρονο, ανθρωπογενές τοπίο έχει περιγραφεί εκτενώς από σύγχρονους αρχιτέκτονες και στοχαστές όπως οι A. Rossi, K. Lynch, Koetter & Rowe, P. Ricœur, Λ. Λεοντίδου, Ιουλία & Ιωσήφ Στεφάνου κ.ά.

Με τη μετάβαση από την πόλη στη μητρόπολη εγκαινιάζεται ένα νέο, σύνθετο αστικό τοπίο. Η γένεση των πλανητικών πόλεων κατά τη δεκαετία του 1990 οδήγησε σε έναν νέο τύπο πόλης, όπου εγκαταστάθηκαν οι οικονομικές δομές της παγκοσμιοποίησης [Sassen, 2001 (1991)]. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, το αστικό περιβάλλον γίνεται αντικείμενο προβολής και διαφήμισης, έτσι ώστε οι πόλεις να γίνουν ελκυστικές σε υπερτοπικό επίπεδο (Λεοντίδου, 2002). Πρόκειται για τη μετάβαση από την πολεοδομία στην αστική διαφήμιση (Λεοντίδου, 1996, 1998). Το τοπίο δεν μένει ανεπηρέαστο από τη μακρινή, αλλά αισθητή αύρα της παγκοσμιοποίησης και τη διαμεσολαβημένη κυριαρχία της. Ο Σταύρος Σταυρίδης υποστηρίζει πως η υπόσχεση της εικόνας κατισχύει του πραγματικού, «κάνοντας την εικόνα του χώρου να μετασχηματίζεται σε χώρο της εικόνας» (Σταυρίδης, 2018). Η σύγχρονη μητρόπολη ως μια υβριδική επικράτεια σημείων και τόπων κατοικείται τόσο μέσω της ενσώματης παρουσίας, όσο και μέσω της αναπαράστασης.

Η σύγχρονη μητρόπολη εκφράζει την απόλυτη κυριαρχία του τεχνητού, ανθρωπογενούς τοπίου επί του φυσικού σε μια κλίμακα συγκρίσιμη με την απεραντότητα της φύσης. Την ίδια στιγμή, η πόλη ως ανθρώπινο δημιούργημα είναι η έκφραση της νόησης, της σκέψης επί του χώρου, αλλά και της άναρχης συσσωμάτωσης (agglomeration). Οι τοπομορφές της πόλης συνδέονται με τις σκεπτομορφές που τις δημιούργησαν μέσα σε ένα ενιαίο πολιτισμικό συνεχές.

Little Island, New York, 2021:
Heatherwick Studio + MNLA



Εικόνα 3.10: Τεχνητό Ανάγλυφο
Τοπίο πάνω στον ποταμό Hudson,
Νέα Υόρκη, Heatherwick Studio +
MNLA, 2021.

Το Little Island είναι ένα δημόσιο πάρκο έκτασης 11.000 τ.μ. στη δυτική όχθη του Manhattan πάνω στον ποταμό Χάντσον, το οποίο προσφέρει στην πόλη πράσινο και τρεις χώρους για παραστάσεις. Το πάρκο αποτελείται από μεγάλου μεγέθους ανθοδοχεία/ζαρντινιέρες που στηρίζονται σε υψίκορμους στύλους και συγκροτούν όλη την έκταση του κατασκευασμένου τοπίου που ορθώνεται ανάγλυφο πάνω από το νερό (Εικόνα 3.10). Έμπνευση για τους φορείς αυτούς, οι οποίοι είναι προκατασκευασμένοι, ήταν οι πάσσαλοι που στήριζαν μια γειτονική προβλήτα. Η πρόσβαση στο πάρκο από τον δρόμο γίνεται με δύο γέφυρες.

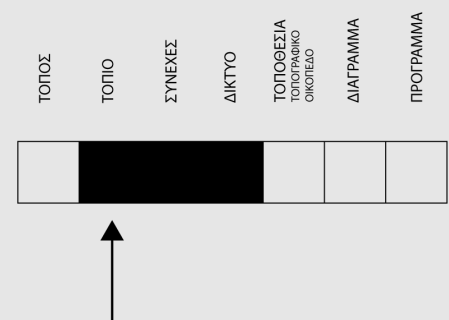
Ο σχεδιασμός του Little Island αποτελεί, σύμφωνα με τους αρχιτέκτονες, μία νέα εκδοχή προβλήτας που θα επιτρέπει στους επισκέπτες να βιώσουν τη σχέση με το νερό και να ξεχάσουν την πόλη, όπως επιτυγχάνεται στην περίπτωση του Central Park.

Είναι η δημιουργία ενός τεχνητού ανάγλυφου, μίας νέας τοπογραφίας για την πόλη. Η ιδέα ενός καταραού φύλλου που πλέει πάνω στο νερό ήταν από τις πρώτες εικόνες που συνέλαβαν οι αρχιτέκτονες.

Τα ανθοδοχεία περιέχουν πάνω από εκατό είδη τοπικών δέντρων και φυτών, καλλιεργώντας τη βιοποικιλότητα της περιοχής της Νέας Υόρκης. Για να σχεδιαστούν οι φόρμες των δοχείων αυτών, οι αρχιτέκτονες αποτύπωσαν τα σχήματα του πάγου και τις μορφές που παίρνει το νερό όταν παγώνει πάνω στους πασσάλους τον χειμώνα. Στην τελική τους μορφή και σε διαφορετικά ύψη μεταφέρθηκαν προκατασκευασμένοι στο σημείο και έγιναν επιτόπου η σύνδεση μεταξύ τους και η εγκατάστασή τους. Η δομική μορφή των ανθοδοχείων «rots» αναλύθηκε σε τρισδιάστατο χώρο σε επιμέρους 4-6 προκατασκευασμένες μονάδες πετάλων τουλίπας με σύμμεικτη σύνθεση φέροντος οργανισμού και ενισχυμένα πλευρικά στηρίγματα δοκαριών, με τελική έδραση σε υποστύλωματα/πασσάλους στον πυθμένα (Jo Y.W. et.al., 2020).

Το Little Island συγκροτείται ως χώρος πρασίνου και αναψυχής με τη σύνθεση προκατασκευασμένων στοιχείων από σκυρόδεμα που υποδέχονται δέντρα και φυτά. Ένα ανθρωπογενές τοπίο αποκολλημένο από τη γη στέκεται ανεξάρτητο πάνω από το νερό και προσφέρει μία μικρή όαση στους Νεοϋορκέζους. Σαφώς, μια κατασκευή που δανείζεται στοιχεία από τις δομές του παράκτιου μετώπου εγκαθιδρύει έναν τεχνητό κήπο που έχει όλα τα προτερήματα ενός φυσικού κήπου και επιστρέφει μια ακροβατούσα, ενδιάμεση κλίμακα στην πόλη. Η ανάγκη του σύγχρονου ανθρώπου να έρθει σε επαφή με τη φύση ξανά έχει εκκινήσει τη σύγχρονη τάση δημιουργίας τεχνητών φυσικών τοπίων, όπως το παρόν. Παρ' όλα αυτά, η καθαρή και ειλικρινής αντιμετώπιση ενός αστικού τοπίου, και κατ' ακολουθία τρόπου ζωής, σ' αυτό το έργο αναδεικνύει όχι μόνο την ίδια τη φύση, αλλά

και τον χώρο που λαμβάνει αυτή η ανάγκη στη ζωή των σύγχρονων μεγαλουπόλεων. Η αιώρηση του «φύλλου πρασίνου» σαν λόφος (όψη από την πόλη) σε σχέση με την καθαρή κατασκευαστική του δομή (όψη από το ποτάμι) τάσσεται υπέρ της ειλικρίνειας της κατασκευής με ανθρώπινους όρους και σε διάλογο με την κοινωνία στην οποία απευθύνεται. Τα σύγχρονα αυτά πάρκα ανήκουν μ' αυτήν την έννοια στην κατηγορία των «υποδομών» και όχι των «φυσικών τοπίων». Η διευκρίνιση αυτή είναι αναγκαία για την κατανόηση της δομής μιας πόλης από το κοινωνικό σύνολο.



Η πόλη της Νέας Υόρκης είναι σήμερα ένας μητροπολιτικός σχηματισμός, αναγνωρίσιμος πολύ πέρα από τα φυσικά του χαρακτηριστικά: το όνομα της πόλης και μόνο είναι συνώνυμο με μια ευρεία γκάμα εννοιών και ιδεών, όπως ο καπιταλισμός, ο κοσμοπολιτισμός, η πρόοδος, η πρωτοπορία, η πολυεθνική κοινωνία, η πολυπολιτισμικότητα, αλλά και η σύγχρονη ζωή, η ανισότητα, η ευκαιρία, το όνειρο και η ανατροπή.

Η Νέα Υόρκη ιδρύθηκε πάνω στο νησί του Manhattan, τη θέση κλειδί για την είσοδο των κατακτητών στην ενδοχώρα της Αμερικής, όταν αγοράστηκε για το ποσό των 24 δολαρίων από τον Peter Minuit το 1626. Το νησί των 58 τετραγωνικών χιλιομέτρων κατοικείται αρχικά στη νότια ακίδα του και σταδιακά αναπτύσσεται προς Βορρά (Homberger, 2016).

Η μικρή νησίδα κρατά τη στρατηγική της σημασία, καθώς αναπτύσσονται οι ΗΠΑ, και, τελικά, κατακτά τον τίτλο του κέντρου του κόσμου. Η Νέα Υόρκη, η πόλη και ο τόπος, συγκεντρώνουν πλήθος αξιών και ιδιοτήτων που επιδρούν καταλυτικά στην πρόσληψη του σύγχρονου και του μελλοντικού κόσμου.

Η πόλη είναι ο χώρος όπου εμπλέκονται η ανθρώπινη σκέψη και προσδοκία (Koetter, Rowe 1984), ο πραγματικός και ο δυνητικός κόσμος του σύγχρονου ανθρώπου (Simmel, 2007). Η πόλη αποτυπώνει την ανθρώπινη δράση και τη σύγκρουση ανάμεσα στην κερδοσκοπία και το δικαίωμα στην πόλη (Lefebvre, 2007), τη δυναμική της οικονομίας και την επιθυμία για καθημερινές τελετουργίες της κατοίκησης, για την αίσθηση του ανήκειν.

Στο βιβλίο του Stadt und Topographie (Πόλη και Τοπογραφία, 1990) ο Thomas Valena στέκεται στη σχέση των πόλεων με την τοπογραφία τους και διερευνά αυτή τη σχέση μέσα από τις μεταμορφώσεις της πόλης και της κληρονομιάς της. Το Manhattan είναι μια πολυσχιδής εγγραφή στο τοπίο, μια συνεχής επίθεση εννοιών και νοητών ορίων που ξεκινούν από έναν ελώδη φυσικό τόπο, ένα μικρό νησί στο χείλος της αμερικανικής ηπείρου, το οποίο διασχίζει διαγώνια ένας ήπιος λόφος. Το Μουσείο-Αρχείο της ναζιστικής περιόδου «Τοπογραφία του Τρόμου» στο Βερολίνο εκθέτει όχι μόνο το αρχειακό υλικό των συλλογών του, αλλά τον ίδιο τον τόπο του μαρτυρίου αυτών που φυλακίστηκαν, βασανίστηκαν ή εκτελέστηκαν από την Gestapo, τους SS και το Τρίτο Reich. Είναι απότοκο ενός ιστορικού τόπου και αστικού τοπίου της πόλης του Βερολίνου.

Topographie des Terrors,
Berlin, 2010: Zumthor /
Ursula Wilms

Εικόνα 3.11: Μουσείο του Τρόμου,
Βερολίνο, Ursula Wilms of Heinle,
Wischer und Partner, 2010. Ανα-
κτήθηκε 31 Μαρτίου 2023 από Walt
Jabsco (CC BY-NC-ND 2.0), [https://
www.flickr.com/photos/23597967@
N00/21904095092](https://www.flickr.com/photos/23597967@N00/21904095092)



Το μουσείο σχεδιάστηκε (και ένα τμήμα του χτίστηκε) από τον αρχιτέκτονα Peter Zumthor στην αρχή της δεκαετίας του '90, μερικά χρόνια μετά την πτώση του τείχους. Το έργο σταμάτησε λόγω διαφορών με τον κατασκευαστή και αργότερα εγκαταλείφθηκε.

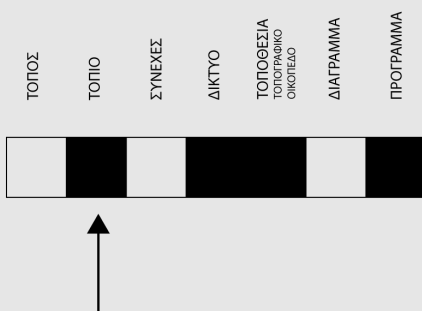
Το 2005 προκηρύχθηκε νέος διαγωνισμός για την αποπεράτωση του έργου και το βραβείο πήρε η αρχιτέκτονας Ursula Wilms. Το μουσείο για την Τοπογραφία του Τρόμου άνοιξε τις πόρτες του στο κοινό το 2010.

Η τοποθεσία του μουσείου είναι το κυρίως αντικείμενο μνήμης. Πρόκειται για το ιστορικό οικοπέδο όπου βρίσκονταν οι εγκαταστάσεις των Ναζί μεταξύ 1933 και 1945: η Gestapo με τα κρατητήρια της, η ηγεσία των SS και οι υπηρεσίες ασφαλείας. Εδώ αποφασίστηκαν οι εκτελέσεις των πολιτικών αντιπάλων των Ναζί, καθώς και οι γενοκτονίες των Εβραίων της Ευρώπης, των Σίντι και των Ρομά. Το μουσείο εξηγεί τον τρόπο με τον οποίο οι υλικές κληρονομίες φαινομενικά διαφορετικών παρελθόντων παρουσιάζονται στον χώρο και προτείνει πιο περιεκτικούς τρόπους ανάγνωσης του στενού ιστού της τοπογραφίας του (Webb-Dickin G., 2013).

Ο κλειστός χώρος του μουσείου, που καταλαμβάνει ένα μικρό μέρος του οικοπέδου, προσφέρει αρχαιακό υλικό και γνώση για την τοποθεσία. Είναι ένα εξάρτημα ενός μεγαλύτερου χώρου πάνω από τον οποίο πλανάται το φάντασμα του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και των εγκλημάτων του. Οι υπόγειοι χώροι των κρατητηρίων και ό,τι απέμεινε από τις εγκαταστάσεις του Τρίτου Reich είναι προσβάσιμοι τόσο εξωτερικά, μέσω μιας ράμπας που οδηγεί στο ασκεπές επίπεδο του υπογείου, αλλά και οπτικά μέσω μιας γυάλινης οροφής.

Αντικείμενα και κτήρια αναγνωρίζονται από τη μνήμη. Κατά συνέπεια, πολλά ακέραια κτήρια σε όλο τον κόσμο έχουν καταστραφεί επειδή αντιπροσώπευαν μια οδυνηρή ανάμνηση, ενώ άλλα κτήρια, των οποίων η καταστροφή από τον πόλεμο δεν μπορούσε να γίνει ανεκτή, είτε αναδημιουργήθηκαν είτε αποτελούν το επίκεντρο ιδιαίτερα συναισθηματικών συζητήσεων για ανοικοδόμηση (Schmidt, 2005).

Συνολικά, στο Μουσείο του Τρόμου, στη σύνθεση τόπου και αρχιτεκτονήματος επικρατούν ένας αυστηρός τόνος και άπλετος κενός, απέριπτος χώρος (Εικόνα 3.11). Τα υλικά είναι «γυμνά» (ανεπίχριστο σκυρόδεμα, γυαλί, χαλίκια επίστρωσης). Με αυτόν τον τρόπο γίνονται αισθητές η δύναμη της τοποθεσίας και η καθαρή φωνή της αρχειοθετημένης γνώσης. Η τοπομορφή επιτρέπει στον επισκέπτη να αισθανθεί το βάρος της ιστορίας και των γεγονότων που διαδραματίστηκαν εκεί και να τιμήσει τους μάρτυρες του ναζιστικού καθεστώτος. Επίσης, να στοχαστεί σε έναν εξωτερικό χώρο κενό και σιωπηλό, ένα τοπίο της μνήμης.



Η φυσική τοπογραφία του Manhattan διατηρείται μέχρι σήμερα ως ίχνος. Αυτή η πρώτη φυσική μορφή διασώζεται στη χάραξη της διαγώνιας λεωφόρου Broadway. Ο ορθολογικός ιπποδάμειος κάναβος που θα εισαχθεί αργότερα στην πόλη (ως σύμβολο του ο χρόνος είναι χρήμα) θα συναντηθεί με την πρωταρχική, φυσική χάραξη της κορυφογραμμής του λόφου ως ο εξής κανόνας: κάθε φορά που μια λεωφόρος συναντά αυτή την αόρατη, πια, κορυφογραμμή που σήμερα είναι η λεωφόρος Broadway σχηματίζεται μια πλατεία (Εικόνα 3.12). Για παράδειγμα, η Times Square συναντά την 7η Λεωφόρο, η Madison Square συναντά την 5η Λεωφόρο με το Flat Iron Building να ακολουθεί την οριοθέτηση αυτή (Λάββα, 1997).

Η περιορισμένη έκταση του νησιού μοιραία συμπιέζει τα κτήρια προς τα πάνω. Το σύγχρονο τοπίο του Manhattan ταυτίζεται με την κορυφογραμμή των ουρανοξυστών του και τις «κοιλιάδες» ανάμεσά τους, οι οποίες εκβάλλουν στις όχθες των ποταμών East River και Hudson.

Το νησί οριοθετεί και αυτονομεί το τοπίο. Υπαγορεύει μια πυκνότητα που από τον John Hejduk θα περιγραφεί ως *compression*, την κυρίαρχη πυκνότητα του αστικού τοπίου της πόλης της Νέας Υόρκης, όπου κατασκευάζεται το πρώτο σύστημα αστικού υπέργειου και υπόγειου σιδηρόδρομου. Οι χωρικές ιδιότητες της πόλης εμπνέουν πολιτισμικούς όρους όπως *Manhattanism* (Koolhaas, 1978) και πολιτισμικές χωρικές μελέτες όπως το *Manhattan Transcripts* (Tschumi, 1981). Το αστικό τοπίο της Νέας Υόρκης αποτυπώνεται από τους Αμερικανούς ζωγράφους του 20ού αιώνα όπως στον πίνακα «The Subway» (1950) του George Tooker (Εικόνα 3.13) και αποτελεί τη σκηνή κλασικών βιβλίων όπως «The Manhattan Transfer» του Dos Passos (1925), το «Breakfast at Tiffany's» του Truman Capote (1958) ή το θεατρικό έργο «A View from The Bridge» του Arthur Miller (1955).

Η Νέα Υόρκη ως κυρίαρχο σύγχρονο τοπίο κινηματογραφικών ταινιών είναι ευρέως γνωστή ως τοπίο φιλμικό. Στις ταινίες του Francis Coppola πρωταγωνιστούν τα σύννεφα πάνω στον γαλανό ουρανό του Manhattan, τα οποία ταξιδεύουν γοργά λόγω του ατλαντικού κλίματος. Το Manhattan κυριαρχεί ως τόπος στον αμερικανικό κινηματογράφο του 20ού και 21ου αιώνα. Η ιδέα και η εικόνα της πόλης εισβάλλουν στις κρεβατοκάμαρες και τις κουζίνες εγκαθιδρύοντας την αισθητική του σύγχρονου νομαδισμού και το δευτερογενές τοπίο-κατασκευασμένη φύση της μεγαλούπολης. Η παρουσία του New York City γεννά έναν φρενήρη ενθουσιασμό για την πόλη. Οι χάρτινες κούπες έχουν επάνω τους γραμμένο «I love NY».

Το Central Park (1850) αποτελεί τον ομφαλό της πόλης, την κεντρικότητα στη χάραξη της πόλης. Όπως οι «εκβολές» των



Εικόνα 3.12: *Nolli Map του Manhattan.*



Εικόνα 3.13: *The Subway, Floor 7, Τέμπερα σε συνθετική πινακίδα, George Tooker, 1950.*

«χαραδρών» ανάμεσα στους ουρανοξύστες συναντούν απόλυτες θεάσεις και καθαρά κάδρα προς τον ουρανό και το νερό, το Central Park προσφέρει μια σημαντική νησίδα σχεδιασμένης, αλλά καθαρής φύσης στη μέση της μητρόπολης. Οι έντονες οριοθετήσεις οξύνουν τη δύναμη του αστικού τοπίου.

Εκεί όπου αλλάζει το σχήμα του νησιού —όπως, για παράδειγμα, στη ζώνη του λιμανιού waterfront μετά τη μεταφορά του στο Port Elizabeth λόγω της χρήσης των containers στην εμπορική ναυσιπλοΐα και στις εκτεταμένες προσχώσεις που έγιναν όταν κατασκευάστηκαν οι Δίδυμοι Πύργοι— εισάγονται νέες χρήσεις επαναπροσδιορίζοντας την εικόνα της πόλης.

Οι γέφυρες που συνδέουν το Manhattan με την ενδοχώρα και το Long Island διατηρούν τον δικό τους μύθο η καθεμία με ένα διακριτό ύφος. Προσδίδουν στο νησί αρτηρίες διασύνδεσης και αγκύρωσης, χωρίς να στερούν από το τοπίο την αυτοτέλειά του.

Η συνύπαρξη του αστικού τοπίου με τις όχθες ποταμών χαρακτηρίζει την πλειονότητα των ευρωπαϊκών μεγαλουπόλεων όπως το Λονδίνο, το Παρίσι, η Βουδαπέστη, η Βιέννη και άλλες. Είναι ενδιαφέρουσα η περίπτωση της Λιουμπλιάνας, μιας πόλης που σχεδιάστηκε σχεδόν εξ ολοκλήρου από τον Jože Plečnik, όπου το κέντρο της πόλης διεκδικεί έναν δημόσιο χώρο ανάλογο μιας πλατείας με την κατασκευή τριών όμορων γεφυρών (Porok, 2021).



Εικόνα 3.14: Η τριπλή γέφυρα στη Λιουμπλιάνα του Plesník. Ανακτήθηκε στις 31 Μαρτίου 2023 από (CC BY-NC 2.0), <https://www.flickr.com/photos/7295874@N03/5142843376>



Εικόνα 3.15: *Los Angeles στο Blade Runner 2049, Ridley Scott.*

Η αμερικανική πόλη κυριαρχεί στην ταινία «Blade Runner» του Ridley Scott (Εικόνα 3.15). Από τη δεκαετία του '60 και μετά και ως τη δεκαετία του '80, υφίσταται μια πολύ ενδιαφέρουσα μετάλλαξη στην πρόσληψη του μέλλοντος: οι κόσμοι του αύριο παύουν να βρίθουν από την ποιότητα του καινούργιου και του καινοφανούς, και αναδύονται κουρασμένοι και φθαρμένοι από την αστική συνθήκη. Σε χρόνο παράλληλο με την εμφάνιση του μεταμοντέρνου κινήματος στην αρχιτεκτονική, τα αστικά τοπία τοποθετούνται σε μια ευρύτερη μετα-χρονική ζώνη, με φανερά σημάδια κόπωσης και παρακμής. Ένα άλμα όχι τόσο χρονικό, όσο πολιτισμικό, έχει συντελεστεί: Το αύριο φέρει τις συνέπειες ενός αλόγιστου καταναλωτισμού, το αύριο τιμωρεί, βρίσκεται από την άλλη πλευρά του αισιόδοξου αφηγήματος της Δύσης.



Εικόνα 3.16: *La Citta Nuova, Antonio Sant'Elia, Ένας αιώνας αστικών οραμάτων, 1962.*

Το 1982 ο Βρετανός σκηνοθέτης Ridley Scott στην ταινία του Blade Runner «βλέπει» το μέλλον διαφορετικά. Τα οράματα του Sant'Elia για την πόλη —όπως η Citta Nuova του— γίνονται το έργο αναφοράς για την ομώνυμη ταινία του Scott (Newton, 2018) (Εικόνα 3.16).

Στο περιβάλλον της ταινίας αυτής, η ματιά προς το μέλλον της πόλης υλοποιείται χωρίς την παραμικρή ποιότητα του καινούργιου. Ένα κουρασμένο και σκονισμένο Los Angeles του όχι και τόσο μελλοντικού πια 2019 αναδύεται στην κινηματογραφική οθόνη. Το 2017 παράγεται η συνέχεια (sequel), Blade Runner 2049 —μία επόμενη στάση στο μέλλον. Το διατηρητέο κτήριο Bradbury Building (1893) στο Los Angeles γίνεται ο κύριος αφηγητής του δυστοπικού αυτού μέλλοντος.

Την αφήγηση μέσα από το κτήριο και την τοπιογραφία της πόλης συναντούμε και στην ταινία «Roma» (2018) του σκηνοθέτη Alfonso Cuarón, όπου το πέρασμα του χρόνου και οι περιπέτειες μιας οικογένειας αποτυπώνονται στον χώρο της κατοικίας τους.

Το τοπίο, ως πολιτισμική πρόσληψη, είναι μια ανθρώπινη κατασκευή. Η διάκρισή του από τη «φύση» διαμεσολαβείται από κάποιο είδος πολιτισμικής κατανόησης (ερμηνεία, μέσο κλπ.), όπου επιστρατεύονται προβεβλημένες και επιθυμητές αξίες, καθώς και κυρίαρχα αφηγήματα για την επένδυση του τοπίου. Η Merete Mattern είναι από τις πρώτες αρχιτέκτονες που σχεδιάζουν τοπία φτιαγμένα από την πρώτη ύλη της πόλης, έρεισμα για έναν αρχιτεκτονικό-πολεοδομικό διαγωνισμό το 1966 (Εικόνα 3.17).



Εικόνα 3.17: *Ratingen, Merete Mattern, 1967.*

Η τοποθέτηση φυσικών ενοτήτων μέσα στην πόλη —όπως το Central Park της Νέας Υόρκης— αποτελεί ανασχεδιασμό του αστικού τοπίου και όχι σχεδιασμό του φυσικού τοπίου. Σε παραδείγματα όπως το Dubai, το τέχνημα προσλαμβάνει μορφές που έχουν μεν αναφορές στη φύση (φοίνικας) αλλά είναι αφύσικες, δηλαδή, δεν συναντώνται αυτούσιες στη φύση (Εικόνα 3.18). Οι τοπομορφές αυτές διαμηνύουν την επικράτηση του ανθρωπογενούς επί του φυσικού ή ακόμα δηλώνουν την υπεροχή

του τεχνοπολιτισμού που τις εγκαθιστά. Είναι η περίπτωση όπου το κατασκευασμένο τοπίο εκφράζει οικονομική ισχύ, αλλά δημιουργεί ασυνέχειες στο πολιτισμικό συνεχές. Στο παράδειγμα του Dubai, διαρρηγνύεται με βίαιο τρόπο το πολιτισμικό και αισθητικό υπόβαθρο της ερήμου και των ανθρώπων της.

Εικόνα 3.18: Τεχνητό νησί σε σχήμα Φοίνικα, Ντουμπάι. Ανακτήθηκε 31 Μαρτίου 2023 από Jason Mrachina, (CC BY-NC-ND 2.0), <https://www.flickr.com/photos/40531740@N08/12551918245>





Εικόνα 3.19: Το ταξίδι των Βεδουίνων. Ανακτήθηκε 31 Μαρτίου 2023 από Ross Thomson, (CC BY-NC-SA 2.0), <https://www.flickr.com/photos/49719028@N00/3225169880>

Η εικόνα αποτελεί τόσο σημαντικό μέσο στη σύγχρονη οικονομία που συχνά συγχέει τα όρια μεταξύ υποκειμενικότητας και αντικειμενικότητας. Η επαναλαμβανόμενη προβολή μίας εικόνας για έναν τόπο από τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης αρκεί για να χαρακτηρίσει μια ολόκληρη κοινότητα και στη συνέχεια να ανατρέψει τις υπάρχουσες ισορροπίες, τουλάχιστον φαινομενικά. Από τη δημιουργία ενός λευκώματος φωτογραφιών και σκέψεων από περιηγητές του πρώτου μισού του 20ού αιώνα (Καζαντζής, 1965) μέχρι την άμεση λήψη φωτογραφιών μιας τοποθεσίας από τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης υπάρχει μεγάλη απόσταση χρόνου και δυνατοτήτων. Η αποτύπωση της πραγματικότητας και της αυθεντικότητας ενός τόπου μοιάζει να μην ενδιαφέρει πια τον επισκέπτη και τον θεατή. Το φαινόμενο αυτό υπηρετεί τη σύγχρονη τουριστική βιομηχανία, που αντλεί κέρδη από την επιθυμία για την πρωτόγονη αγνότητα που προσφέρουν η φύση, ο πολιτισμός, η τέχνη και η κληρονομιά ενός τόπου. Πρόκειται για μία υπερτοπική οικονομία που βασίζεται στην τοπική δομή και λειτουργία.

Η ταυτότητα του τόπου διαμορφώνεται από τη συνεχή ανθρώπινη δραστηριότητα κατά τη διάρκεια των αιώνων (Εικόνα 3.19) —μια δραστηριότητα που ο άνθρωπος έχει δημιουργήσει εξαιτίας και σε διαρκή σχέση με το έδαφος που κατοικεί, τις κλιματολογικές συνθήκες, τη γεωμορφολογία, τη θέση του δεδομένου τόπου. Ανάμεσα σε άλλα, ένα αυθεντικό ίχνος αυτής της σχέσης με τον τόπο είναι η αρχιτεκτονική που προκύπτει από τη λειτουργία που ορίζει ο χρήστης είτε αυτή είναι κατοικία (π.χ. παραδοσιακός οικισμός) είτε οικονομικός πόλος (π.χ. εργοστάσιο, ορυχείο). Οι περιβαλλοντικές συνθήκες και ο ανθρώπινος οικιστικός ιστός των μικρών κοινωνιών τελικά διαμόρφωσαν τη λεγόμενη «ανώνυμη» αρχιτεκτονική, όπως έχει διατυπωθεί από τον Bernard Rudofsky (1964).

Αυτός ο τρόπος ζωής αντικατοπτρίζεται στην αρχιτεκτονική κληρονομιά του τόπου και προβάλλει τοπία που γίνονται στόχοι του πολιτιστικού και κοινωνικού τουρισμού. Είναι οι «γραφικοί και ρομαντικοί παράδεισοι» και μέσα στους οποίους ένας σύγχρονος άνθρωπος της πόλης με οικονομική ευχέρεια μπορεί να δραπετεύσει, αποσκοπώντας σε μία αυθόρμητη, αλλά σύντομη επανασύνδεση με αυτό που έχει χάσει, δηλαδή, το βίωμα μιας κοινωνίας με ρίζες σε πρωτόγονους τρόπους ζωής, κοντά στη φύση και σε απτική σχέση με αυτή. Από τότε που το ταξίδι έγινε προσβάσιμη δραστηριότητα και μοντέρνα τάση, «η γοητεία των γραφικών οικισμών-πόλεων *cartes postales* και η διάσημη αρχιτεκτονική των τόπων βγαλμένων σαν από παραμύθι» (Rudofsky, 1964), γίνονται οι τόποι που θα πρωταγωνιστούν ως παγκόσμιοι τουριστικοί προορισμοί.

Το βασικό πρόβλημα που αντιμετωπίζουν οι πυρήνες τουρισμού από την άμετρη επιρροή της τουριστικής βιομηχανίας είναι η εκμετάλλευση ενός τοπικού πόρου πέραν της φέρουσας ικανότητας του τόπου. Ένα διεθνώς αναγνωρισμένο και χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτού του φαινομένου είναι η εκμετάλλευση των Κυκλαδικών τοπίων στον βωμό της τουριστικής ανάπτυξης της Ελλάδας. Ιδιαίτερα, η περίπτωση της Σαντορίνης και ο υπερτουρισμός που συγκεντρώνεται εκεί έχουν απασχολήσει τον διεθνή τύπο.

Η Σαντορίνη αποτελεί ένα παράδειγμα που υποδεικνύει το πιθανό μέλλον και άλλων τόπων της Ελλάδας όπου έχει καταγραφεί υπερτοπικό τουριστικό ενδιαφέρον. Όπως προαναφέρθηκε, η τοπική αρχιτεκτονική και συγκεκριμένα ο λαϊκός τρόπος κατοίκησης ή χρήσης του χώρου είναι ένα αυθεντικό δείγμα του τοπικού «οικοσυστήματος» (Supić, 1982). Η αλματώδης ανάπτυξη του τουρισμού και η κερδοφορία που αυτή συνεπάγεται εισήγαγαν στους οικισμούς της καλντέρας της Σαντορίνης μητροπολιτικούς σχηματισμούς – όπως η Chinatown, η άναρχη δόμηση (urban sprawl) και η υπερτοπικότητα διεθνούς κλίμακας (Τουρνικιώτης, 2007). Είναι γεγονός ότι αυτό το καταναλωτικό ρεύμα φέρνει μαζί του πολιτισμικά φορτία που επιδρούν άμεσα σε τοποθεσίες της Σαντορίνης που διακρίνονται για το φυσικό τους κάλλος, όπως για παράδειγμα η Βλυχάδα, εγκαθιδρύοντας εκεί υβριδικές κουλτούρες (Λάββα, 2019).

Η «Σαντορίνη to rent» είναι αυτή που υπαγορεύει σήμερα τα οικιστικά πρότυπα στο νησί: κυριαρχεί το νέο παραδοσιακό μόρφωμα των τουριστικών καταλυμάτων, τα «rooms», που χτίζονται για τον μόνο χρήστη, τον ανώνυμο, περαστικό τουρίστα.

Η έννοια της βιωσιμότητας (sustainability) έχει απασχολήσει την επιστημονική κοινότητα και αποτελεί στόχο κάθε σύγχρονης πόλης που ασχολείται με την πράσινη ανάπτυξη. Ωστόσο, φαίνεται ότι ο λαϊκός τρόπος ζωής έχει ακόμα πολλά να διδάξει στην ανθρωπότητα σχετικά με την ικανότητα ενός συστήματος να προλαμβάνει την υπερβολή, να διατηρεί τις ισορροπίες και να προσαρμόζεται στις αλλαγές. Η ανθεκτικότητα του συστήματος (resilience) είναι αυτή που πρέπει να μελετηθεί, όχι ως νέα συνθήκη, αλλά ως πρωτόγονο ένστικτο της ασυνείδητης ύπαρξης. Για τη Σαντορίνη, ομάδα του ΕΜΠ εκπόνησε σχετική έρευνα για να επισημάνει ότι το πολύ ιδιαίτερο τοπίο του νησιού αποτελεί πολύτιμο μέρος της κληρονομιάς της Σαντορίνης (Βουλέλλης, Π. κ.ά., 2021).

Η νέα πηγή πλούτου της σύγχρονης οικονομίας βασίζεται στον μαζικό τουρισμό. Από την κλίμακα του οικισμού έως την κλίμακα της μονάδας (κτίσματος), η νοοτροπία της υπερεκμετάλλευσης διαμορφώνει μία νέα αρχιτεκτονική επιφανειακή ταυτότητα στον τόπο, η οποία μιμείται την παράδοση, αλλά δεν σχετίζεται με το βαθύτερο νόημά της.

Στην κλίμακα των οικισμών της Μήλου, η αστική διασπορά (urban sprawl) σταδιακά αλλοιώνει τον συνεκτικό χαρακτήρα του οικισμού των Σφακιανών του Αδάμαντα, μεταλλάσσοντάς τον σε έναν εκτενή και άναρχο οικισμό, αποτελούμενο κυρίως από ενοικιαζόμενα δωμάτια τουριστικής εκμετάλλευσης. Η τάση του οικισμού να επεκτείνεται σε μη συνεκτική μορφή είναι ξένη προς την παραδοσιακή δομή του οικισμού, όπου οι κατοικίες χωροθετούνται σε συνέχεια δημιουργώντας το όλον, τον οικισμό, έναν ζωντανό οργανισμό που δρα συνολικά ως προς εισβολείς, όπως οι πειρατές, και φυσικά φαινόμενα, όπως οι άνεμοι.

Στην κλίμακα της μονάδας, εντοπίζονται αλλοιώσεις τόσο στα υλικά κατασκευής, όσο και τον σχεδιασμό. Οι αξίες των νέων κτισμάτων, ωστόσο, δεν μπορούν να ανήκουν σε έναν, βιωμένο πολιτισμό με συνέπεια να διαρρηγνύεται η συνοχή των οικισμών.

Pombal Castle's Visitor
Centre, Pombal,
Πορτογαλία, 2014:
COMOCO



Εικόνα 3.20: Κέντρο Επισκεπτών
του Κάστρου Pombal, Luís Miguel
Correia, Nelson Mota, Susana
Constantino, 2011-2014, Πομπάλ,
Πορτογαλία.

Η διαμόρφωση του εσωτερικού του ρωμαϊκού κάστρου της Pombal (Εικόνα 3.20) σε συνδυασμό με το νέο κτήριο εξυπηρέτησης επισκεπτών αποτελούν μία επέμβαση που υπηρετεί τον τουρισμό και υπογραμμίζει την εμβληματικότητα του ιστορικού τόπου.

Όσον αφορά τη διαμόρφωση των εξωτερικών χώρων, οι αρχιτέκτονες προτείνουν ασβεστολιθικές λιθοστρώσεις στις υπάρχουσες πορείες κίνησης, ενώ στα εναπομείναντα σημεία προτείνουν την επίστρωση με χαλί. Στο τοπίο του κάστρου εντάσσεται ένας όγκος που περιλαμβάνει το κέντρο επισκεπτών και, πιο συγκεκριμένα, μία αίθουσα υποδοχής για τους επισκέπτες, μία αίθουσα για την προβολή της ιστορίας του κάστρου και έναν αποθηκευτικό χώρο. Η σχεδιαστική πρόκληση βρίσκεται στη σχέση του κάστρου με το σχετικά μικρό κέντρο επισκεπτών. Ο αρχιτεκτονικός χειρισμός ανοίγει έναν διάλογο ανάμεσα στο νέο και το υφιστάμενο.

Οι αρχιτέκτονες προσδίδουν στο νέο κτίσμα τον χαρακτήρα του κάστρου. Η χρήση του ασβεστόλιθου ως εμφανούς υλικού δημιουργεί συνδέσεις με το ερείπιο του κάστρου, ενώ ταυτοποιεί την εποχή του και εντείνει ακόμα περισσότερο την ιστορική διαστρωμάτωση του χώρου. Μία σκάλα που καταλήγει στο δώμα του όγκου τοποθετεί τον επισκέπτη σε εποπτικό ρόλο τόσο ως προς το εσωτερικό του κάστρου όσο και ως προς το περιβάλλον του. Από το δώμα οργανώνονται οπτικές φυγές, οι οποίες διέρχονται από τα παράθυρα τύπου *estilo manuelino*¹⁶ του 16ου αιώνα που βρίσκονται στη νοτιοδυτική πλευρά του παραπετάσματος του κάστρου. Όλες οι υπόλοιπες επεμβάσεις στον χώρο γίνονται με χρήση ατσαλιού *corten* που χρωματικά εναρμονίζεται με το υπάρχον πέτρωμα.

Σύμφωνα με τους αρχιτέκτονες, ο όγκος του κέντρου επισκεπτών λειτουργεί οπτικά ως μία τοπογραφική αναδίπλωση του εδάφους —ένας ασβεστολιθικός μονόλιθος που προκύπτει από τον τόπο— και ως ένα αμφίσημη σημασίας αντικείμενο το οποίο μετεωρίζεται ανάμεσα στο παρόν και τον ιστορικό χρόνο, τις υφιστάμενες μορφές και τα προστιθέμενα στοιχεία. Οι αρχιτέκτονες περιγράφουν αναλυτικά αυτήν τη σχέση:

«Από τη μία πλευρά θα έπρεπε να ενταχθεί με τα συναρπαστικά ευρήματα του τείχους του κάστρου, από την άλλη πλευρά θα έπρεπε να γίνει μία ξεκάθαρη προσθήκη στην υπάρχουσα υποδομή. Με άλλα λόγια, επιδιώξαμε έναν επικοινωνιακό διάλογο με την υφιστάμενη κατάσταση.» (Comoco Architects via Fearson, 2014).

Η έμφαση που δίνεται στο ιστορικό τοπίο και στη σημασία του ιστορικού ίχνους με την αποφυγή της πλήρους αποκατάστασης της μορφής του αρχαίου κτίσματος, υποδηλώνει την πρόθεση των αρχιτεκτόνων να βρει η νέα επέμβαση τη δική της θέση. Γι'

16. Αρχιτεκτονικός ρυθμός στην Πορτογαλία του 16ου αιώνα.

αυτό, οι παρεμβάσεις δηλώνουν με απλό και σαφή τρόπο την εποχή τους σε σχέση με την ιστορία του συγκροτήματος.

Σήμερα εξαιτίας των νέων απαιτήσεων του σύγχρονου τουρισμού γίνονται επιλογές σχεδιασμού που αφορούν μόνο τη διαβίωση ενός περαστικού στο νησί, και όχι ενός ανθρώπου που θα κατοικήσει και θα συνδεθεί με τον τόπο. Η χρήση των φυσικών πόρων και των σύγχρονων δομών ως λύση σε κάθε πρόβλημα στην καθημερινή ζωή φαίνεται να έχει απομακρύνει τον κάτοικο από τη φύση ολοένα και περισσότερο, ακόμα και σε ένα νησί σαν τη Μήλο που, όπως προαναφέρθηκε, επιβίωσε και συνεχίζει να αναπτύσσεται μέσα από τη σχέση της κοινότητας με το έδαφος.



ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Το τοπίο ως απόσχιση από την ολότητα της φύσης, αλλά και ως ανθρωπογενές δημιούργημα αποτελεί αντικείμενο της νεωτερικότητας. Στη σύγχρονη συνθήκη, το τοπίο τόσο στη φύση, όσο και στην πόλη έχει προσλάβει σύνθετες πολιτισμικές διαστάσεις και αποτελεί μία πλούσια δεξαμενή ιδεών και αφηγημάτων για τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό. Το τοπίο της πόλης επιδρά ως ισχυρός καταλύτης για το φαντασιακό της καθημερινής ζωής μέσα σ' αυτήν, αλλά και σαν αρχείο συμβάντων και σημαντικών ιστορικών εγγράφων μέσα στο οποίο περιθάλλεται η συλλογική μνήμη. Η αναζήτηση της φύσης μέσα στην πόλη προκαλεί καινοφανείς αρχιτεκτονικές χειρονομίες οι οποίες αναδιατυπώνουν τη σχέση του ανθρώπου της πόλης με τη φύση. Με τη χρήση νέων τεχνολογιών, η μεγάλη κλίμακα των τοπίων γίνεται διαχειρίσιμη όσον αφορά το αντικείμενο του σχεδιασμού, όπως στην τέχνη του τοπίου (Land Art). Τέλος, ως ειδική κατηγορία αναφέρονται τα τοπία τουρισμού.

Jo, Yong-Wook, et al. (2020). Little Island: Sculptural Structure Through Digital Design and Fabrication. στο J. Burry, J. E. Sabin, B. Sheil, and M. Skavara (επίμ.) *Fabricate 2020: Making Resilient Architecture*. London UCL Press, σσ. 294–301.

McFadden, J. (2007). Toward Site. Grey Room. 2007, (27), σσ. 36–57.

Schmidt, L. (2005). The Berlin Wall: a Landscape of Memory, στο L. Schmidt and H. von Preuschen (επίμ.) *On Both Sides of the Wall: Preserving Monuments and Sites of the Cold War Era*. Berlin: Westkreuz Verlag, σσ. 11–17.

Simmel, G. (2007). The Philosophy of Landscape, *Theory, Culture & Society*, 24(7–8), σσ. 20–29.

Supic, P. (1982). Vernacular Architecture: A lesson of the past for the future, *Energy and Buildings* 5(1), σσ. 43–54.

Webb-Dickin, G. (2013). Topographies of terror: reading remnants and traces on the gestapo Gelaende, *The Journal of Humanities and Arts*, 1 (2), σσ. 1–18.

Λάββα, P. (1997). Tomorrowland New York, New York, *Αρχιτεκτονική Αντίληψη* 2, σσ. 7–11.

Λεοντίδου Λ., (1998), Αστική Ανάπτυξη και Αναδιάρθρωση, στο Μ. Μοδίνος και Η. Ευθυμιόπουλος (επιμ.) *Παγκοσμιοποίηση και Περιβάλλον*, σσ. 111–123.

Λεοντίδου, Λ. (2002) Η Πόλη της Παγκοσμιοποίησης: Τοπία εξουσίας κι εστίες αντίστασης στον πλανητικό πολιτισμό, στο Μ. Μοδίνος & Η. Ευθυμιόπουλος (επιμ.) *Παγκοσμιοποίηση και Περιβάλλον. Ελληνικά Γράμματα*, σσ. 179–194.

Βιβλία

Agamben, G. (2010). *Nudities*. Μτφ. D. Kishik & S. Pedatella. Stanford: Stanford University Press, σ. 115.

Antrop, M. and Van Eetvelde, V. (2017). *Landscape Perspectives*. Dordrecht: Springer Netherlands, σσ. 35–60.

Barthes, R. (1980) *Η επικράτεια των Σημείων*. Μτφ. Κ. Παπαϊακώβου. Αθήνα: Κέδρος, σ. 5.

Barthes, R. (1997). *The Eiffel Tower and Other Mythologies*. Μτφ. R. Howard. Berkley: University of California Press.

Bognar, B., Kuma, K. (2005). *Kengo Kuma: selected works*. New York, Princeton Architectural Press.

Cache, B. and Speaks, M. (1995). *Earth moves: the furnishing of territories*. Μτφ. A. Boyman. Cambridge, Mass: MIT Press.

- Capote, T. (1958) *Breakfast at Tiffany's*. USA : Random House.
- Dos Passos, J. (1925). *Manhattan Transfer*. USA : Harper & Brothers.
- Heidegger, M. (1988). *The Basic Problems of Phenomenology, Revised Edition*. Μτφ. A. Hofstadter. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, σ.35.
- Homberger, E. (2016). *The Historical Atlas of New York City: A visual celebration of 400 years of New York City's History*. New York: St. Martin's Press.
- Ingegnoli, V. (2002). *Landscape Ecology: A Widening Foundation*. Berlin, Heidelberg: Springer, σ.329.
- Itoh, T., Futagawa, Y. (1978). *The Elegant Japanese House: Traditional Skiya Architecture*. New York: Weatherhill/Tankosha, σ.159.
- Koetter, F. and Rowe, C. (1984). *Collage City*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Koolhaas, R. (1978). *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*. Oxford: Oxford University Press.
- Krauss, R.E. (1977). *Passages in Modern Sculpture*. New York: The Viking Press.
- Kuma, K. (2015a). *Natural Architecture*. Oberhausen, Germany: Printmanagement Plitt.
- Kuma, K. (2015b). *Small Architecture*. Oberhausen, Germany: Printmanagement Plitt.
- Lefebvre, H. (2007). *Δικαίωμα στην Πόλη*, Αθήνα, Ελλάδα: Κουκκίδα.
- Miller, A. (1955). *A View from the Bridge*. New York City.
- Pessoa, F. (2018). *The Book of Disquiet*. Edited by J. Pizarro. Μτφ. M.J. Costa. New York: New Directions.
- Porok, A. (2021). *Plecnik, Guidebook for the Permanent exhibition at the Plecnik House*. Museum and Galleries of Ljubljana: Ljubljana.
- Rudofsky, B. (1964) . *Architecture without Architects*. New York: Doubleday & Company.
- Sassen, S. (2001). *The Global City*. Princeton: Princeton University Press.
- Sauer, C.O. (1967). *The Morphology of the Landscape*, στο J. Leighly (επίμ.) *Land & Life: A Selection from the Writings of Carl Ortwin Sauer*. Berkley: University of California Press.
- Tschumi, B. (1981). *The Manhattan Transcripts*. New York: Academy Group.
- Valena, T. (1990). *Stadt und Topographie*. Berlin: Ernst & Sohn.
- Weltman - Aron, B. (2000). *On Other Grounds: Landscape Gardening*

and Nationalism in Eighteenth Century - England and France. New York: SUNY Press, σ.111.

Καζαντζής, Β. (1965). *Κυκλάδες*, Αθήνα: Πεχλιβανίδης.

Λάββα, Ρ. (eds) (2019). *Σαντορίνη, Τοπία του Νου*. Αθήνα: Ε.Μ.Π. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις.

Σταυρίδης, Σ. (2018). *Από την Πόλη Οθόνη στην Πόλη Σκηνή*. Αθήνα: Νήσος, σ.104.

Τουρνικιώτης, Π. (2007). *Ιστορία και Θεωρία 6 : Η σύγχρονη εποχή, Κριτική Προσέγγιση της Αρχιτεκτονικής και της Πολεοδομικής Θεωρίας και Πρακτικής των Τελευταίων Σαράντα Χρόνων και στο Ευρύτερο Πολιτισμικό Πλαίσιο της Σύγχρονης Κοινωνίας*. Σχολή Αρχιτεκτόνων, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα.

Φατούρος, Α.Δ. (2007). *Η Επιμονή της Αρχιτεκτονικής*. Αθήνα: Καστανιώτη.

Πτυχιακές Εργασίες- Διδακτορικές Διατριβές

Λάββα, Σ. (2009). *Πόλη και Αναπαράσταση: Το ρειχιώτικο σπίτι της γενέτειρας και της διασποράς (1984-2005)*. [Διδακτορική Διατριβή. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (ΑΠΘ).] Σχολή Πολυτεχνική. Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών. <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/30899>

Μωραΐτης, Κ. (2012). *Το τοπίο ως πολιτιστικός προδιορισμός του τόπου : Παρουσίαση και θεωρητικός συσχετισμός των σημαντικότερων νεότερων προσεγγίσεων της τοπιακής επεξεργασίας του τόπου*. [Διδακτορική Διατριβή. Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο.] Σχολή Αρχιτεκτόνων. <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/35801>

Φιλμογραφία

Cuarón, L. (Σκηνοθέτης). (1918). *Roma* [Κινηματογραφική ταινία]. Μεξικό. Netflix. Scott R., *Blade Runner*, 1982.

Allen, W. (Σκηνοθέτης). (1979). *Manhattan* [Κινηματογραφική Ταινία]. USA. Charles H. Joffe.

Δικτυογραφία

Cole, M. (2022). *Crystalline Glass Pavilion Camouflages Into Serene Greenland Landscape*. My Modern Met. Ανακτήθηκε 28 Φεβρουαρίου 2022 από <https://mymodernmet.com/constantin-ikonmidis-qaammat-pavilion-greenland-installation/>

Fearson, A. (2014). *Pombal Castle visitor centre offers a peek through a historic stone wall*, Dezeen. Ανακτήθηκε 22.03.2024 από <https://www.dezeen.com/2014/11/27/comoco-architects-pombal-castle-visitor-centre-portugal/>

Newton, C. (2018). *Grit vs Globalism: What the City of Blade Runner 2049 Reveals About Recent Trends in Urban Development.*, Archdaily. Ανακτήθηκε 9 Σεπτεμβρίου 2020 από https://www.archdaily.com/890005/grit-vs-globalism-what-the-city-of-blade-runner-2049-reveals-about-recent-trends-in-urban-development?ad_medium=gallery

Ερευνητικά Προγράμματα

Βουλέλλης, Π., Ασπρογέρακας, Ε., Διδώνη, Β., Καρακίζη, Χ., Κορονιός, Μ., Κουδούνη, Α., Λάββα, Σ., Λαζόγλου, Μ., Τζιράκη, Μ. (2021). *Καταγραφή κοινωνικών, οικονομικών και περιβαλλοντικών δεδομένων για τον Υπολογισμό της Φέρουσας Ικανότητας του Δήμου Θήρας.*, Έργο Παροχής Υπηρεσίας. Ανακτήθηκε 1 Μαρτίου 2023 από <https://atlantea.news/wp-content/uploads/2021/07/katagrafi-dedomenon-ypologismou-ferousas-ikanotitas-dimou-thiras.pdf>

4. ΤΟ ΤΟΠΙΟ ΩΣ ΝΟΗΤΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

ΠΡΟΑΠΑΙΤΟΥΜΕΝΗ ΓΝΩΣΗ

Στα κεφάλαια δεν υπάρχει ένδειξη της προαπαιτούμενης γνώσης, διότι αυτό το βιβλίο μπορεί να αναγνωστεί κατά κεφάλαιο ενδιαφέροντος — όπως ακριβώς ο σχεδιασμός μπορεί να ξεκινήσει από διαφορετικό σημείο εμπλοκής κάθε φορά (βλ. και Κεφ. 12). Κάθε κεφάλαιο προσφέρει στον σπουδαστή ή στη σπουδάστρια ένα πολιτισμικό υπόβαθρο για τη συνθήκη ή το εργαλείο που τον ή την ενδιαφέρει.

ΣΥΝΟΨΗ

Στο προηγούμενο κεφάλαιο, αναφερθήκαμε στη γενεαλογία του τοπίου και σε μερικές εκδοχές του, όπως αυτές αναδύονται ως δομικές έννοιες στον σχεδιασμό. Σ' αυτό το κεφάλαιο θα εμβαθύνουμε στη μελέτη του τοπίου με γνώμονα τις συγκροτητικές του ιδιότητες. Ως πολιτισμική συγκρότηση, το τοπίο

μπορεί να παραλάβει τη γλώσσα, τη διδαχή, την επιθυμία και μια σειρά από συνεκδοχές όπως τη μεταφορά και την αλληγορία. Οι ιδιότητες αυτές του τοπίου μπορούν να ενσταλάξουν αφηγήματα και παράλληλους κόσμους στην αρχιτεκτονική σκέψη, επιτρέποντας σύνθετες στρωματογραφίες του νοήματος στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό. Το τοπίο ως φέρουσα δομή του πολιτισμού προσφέρει υποδοχές και υφάνσεις που μπορούν να τροφοδοτήσουν τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό κατά τη διατύπωση των τοπομορφών.

ΛΕΞΕΙΣ - ΚΛΕΙΔΙΑ

μεταφορά, αλληγορία, συγγραφή, αυτοβιογραφία, τοπία του νου

Όπως είδαμε και πιο πάνω το τοπίο μπορεί να γίνει φορέας και όχημα νοημάτων και αφηγήσεων. Τέτοια μεταφορικά ανθρωπόμορφα τοπία είναι τα διδακτικά τοπία (*Paysage Moralisé*).

Το τοπίο στην οπτική του έκφραση έχει χρησιμοποιηθεί στην τέχνη, και συγκεκριμένα στη ζωγραφική, με σκοπό να μεταφέρει νοήματα και ηθικά διλήμματα. Εδώ, το τοπίο αναπτύσσει έναν διδακτικό χαρακτήρα, εικονογραφώντας τον κόσμο του καλού και του κακού.

Η έννοια του *Paysage Moralisé* πρωτοαναφέρθηκε από τον ιστορικό τέχνης Erwin Panofsky, ο οποίος αναφέρθηκε στο ηθικό δίλημμα που τέθηκε σε αναγεννησιακούς πίνακες, συχνά θρησκευτικού περιεχομένου. Το δίλημμα αυτό αφορούσε το δίπολο της Αρετής (*sub lege*) και της Κακίας (*sub gratia*), έννοιες που οπτικοποιήθηκαν αφενός ως ένα μονοπάτι ηλιόλουστο που οδηγεί προς τον πολιτισμό και τη γαλήνη και αφετέρου ως ένα στενό και κακοτράχαλο μονοπάτι που οδηγεί προς τα απαγορευμένα μέρη.

Ο συμβολισμός της συνειδητής επιλογής ανάμεσα στην Αρετή και την Ευχαρίστηση, σηματοδοτώντας αρνητικά την έννοια της Ευχαρίστησης, συμβολίζει το μονοπάτι της ζωής που κανείς καλείται να ακολουθήσει σύμφωνα με τα θρησκευτικά πρότυπα. Η ενάρετη και η αμαρτωλή ζωή οπτικοποιούνται όχι μόνο μέσω του τοπίου που τις αντανακλά, αλλά και μέσω των χαρακτήρων που τις αντιπροσωπεύουν.

Ο τρόπος απόδοσης του τοπίου εστιάζεται στο κεντρικό θέμα που θέλει να εκφράσει ο καλλιτέχνης. Μέσω της συνεχούς επανάληψης του ίδιου θέματος, ο Ελβετός ζωγράφος Arnold Böcklin αναπαριστά στο έργο του «Το νησί των νεκρών» έναν ιερό κόσμο με σταθερά σκηνογραφικά αντικείμενα όπως είναι η βραχώδης ακτή, ένα κτίσμα εγκαταλειμμένο ή κατοικημένο, την πύλη του μικρού λιμανιού, τα κυπαρίσσια και η θάλασσα. Ανάμεσα στις διαφορετικές εκδοχές του, την απόδοση του ουρανού, των φυσικών στοιχείων του αέρα και του νερού, του φωτός και της σκιάς, ο καλλιτέχνης καταφέρνει να αποδώσει μία ποικιλία συναισθημάτων δέους, θλίψης, νοσταλγίας, γαλήνης, δράματος, αυστηρότητας και της αίσθησης του απαγορευμένου (*Burroughs*, 1926).

Η διαρκής επανάληψη του ίδιου θέματος με διαφορετικές εκδοχές απόδοσης του τοπίου δίνει τη δυνατότητα στο τοπίο να μεταφέρει μέσα από την οπτική αναπαράσταση διαφορετικά νοήματα και ιστορίες.

Ο ρόλος που παίζει το τοπίο στη ζωγραφική του Hieronymus Bosch είναι να προβάλλει την ανθρώπινη δραστηριότητα, έτσι ώστε να αναδειχθεί η φαυλότητα της ανθρωπότητας και όχι η ομορφιά και η ευγένειά της. Στο έργο του «Ο κήπος των επίγειων απολαύσεων» (Εικόνα 4.1), ο Bosch απεικονίζει το θρησκευτικό θέμα του κατακλυσμού του κόσμου (Honour, Fleming, 1982). Το τρίπτυχο ύψους 2,18 μ. ξεκινάει με την απεικόνιση του Κήπου της Εδέμ, συνεχίζει σε κεντρικό θέμα με τον κόσμο πριν από τον Κατακλυσμό και ολοκληρώνεται, τέλος, με την απεικόνιση της Κόλασης.

Εικόνα 4.1: Ο κήπος των Επίγειων Απολαύσεων, Hieronymus Bosch, Ελαιογραφία, Δρυς, 1490-1510. Ανακτήθηκε 31 Μαρτίου 2023 από (PD), https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9F_%CE%BA



Ο κήπος της Εδέμ, που αποτελεί το πρώτο μέρος του τρίπτυχου, θέτει σε προτεραιότητα το παραδεισένιο τοπίο, τα βουνά, το νερό και την αγνότητα που συμβολίζει η φύση. Ο Αδάμ και η Εύα, συμπληρωματικά, συνεισφέρουν στη συγκρότηση της ιδέας του Παραδείσου. Ο κόσμος πριν από τον Κατακλυσμό (στο κέντρο) αναπαριστά την ανθρώπινη ένταση και την αναταραχή που προκαλεί αυτή στη φύση και το περιβάλλον της. Τα νερά είναι ανταριασμένα, τα πουλιά αναστατωμένα στον ουρανό, η φύση έχει υποταχτεί στον άνθρωπο. Η αντίθεση της ηρεμίας του τοπίου σε σχέση με την ένταση της ανθρώπινης ύπαρξης προβάλλει ακόμα περισσότερο το ηθικό δίδαγμα του χάους και της ανισορροπίας της ανθρώπινης απληστίας. Στο τελευταίο τμήμα, στην Κόλαση, η απουσία της φύσης είναι αισθητή. Η φωτιά κατασπαράζει την ανθρώπινη ζωή χωρίς έλεος, μαινόμενη και τιμωρός της ανθρωπότητας.

Ο τρόπος που αντιμετωπίζει ο Hieronymus Bosch το τοπίο, την οριοθέτηση της φύσης, το ημέρωμα του χάους αναφέρεται και στον τρόπο που η θρησκεία αντιμετωπίζει το χαοτικό ζήτημα της απαρχής του κόσμου. Η ανάγκη του ανθρώπινου νου να οριοθετήσει, να κατανοήσει και να αναλύσει το ζήτημα της ύπαρξής του καταλήγει στην οπτικοποίηση της γέννησης του κόσμου μέσα από ιστορικές εικονογραφήσεις. Σε ανάλογο πλαίσιο, τα εξωτερικά πανέλα του τρίπτυχου απεικονίζουν την τρίτη μέρα της δημιουργίας του κόσμου, όταν έχει οριστεί η ύπαρξη της φυτικής ζωής, αλλά όχι ακόμα της ζωικής. Η Γη απεικονίζεται σαν επίπεδος δίσκος, εγκλωβισμένος σε μία —μάλλον— γυάλινη σφαίρα. Σύμφωνα με τον Matthias Riedl, πρόκειται για ευθεία αναφορά στον Ψαλμό 33:7 της Αγίας Γραφής: «Συγκέντρωσε τα νερά της θάλασσας σαν σωρό· βάλε τις αβύσσους σε αποθήκες.» (Riedl, 2011).

Η μεταφορά ενέχει την απόδοση χαρακτηριστικών προσώπου στο τοπίο με την έννοια της διάπλασης αναγνωρίσιμων χαρακτηριστικών που δημιουργούν μία αναγνωρίσιμη συμβολική ταυτότητα. Οι Gilles Deleuze και Félix Guattari σημειώνουν:

«Το πρόσωπο έχει ένα σύστοιχο μεγάλης σημασίας, το τοπίο, το οποίο δεν είναι μόνο ένα περιβάλλον, αλλά ένας απεδαφικοποιημένος κόσμος [...] Η αρχιτεκτονική τοποθετεί τα σύνολά της, σπίτια, χωριά ή πόλεις, μνημεία ή εργοστάσια, που λειτουργούν ως πρόσωπα, μέσα σε ένα τοπίο που αυτή μεταμορφώνει. Η ζωγραφική συνεχίζει την ίδια κίνηση, αλλά και την ανατρέπει, τοποθετώντας ένα τοπίο βάσει του προσώπου, αντιμετωπίζοντας το ένα όπως το άλλο: πραγματεία περί προσώπου και τοπίου. Το γκρο πλαν στο σινεμά αντιμετωπίζει προπάντων το πρόσωπο σαν ένα τοπίο, ορίζεται έτσι, μαύρη τρύπα και λευκός τοίχος, οθόνη και κάμερα.» [Deleuze, Guattari, 2017(1980)].

Church on the Water,
Shimukappu-Mura,
Ιαπωνία, 1988: Tadao
Ando Architect &
Associates

Εικόνα 4.2: Άποψη προς το δά-
σος, Εκκλησία στο νερό, Tadao
Ando, 1988. Ανακτήθηκε 31 Μαρτί-
ου 2023 από (CC BY 2.0), [https://
www.flickr.com/photos/44343967@
N00/5298640204](https://www.flickr.com/photos/44343967@N00/5298640204)



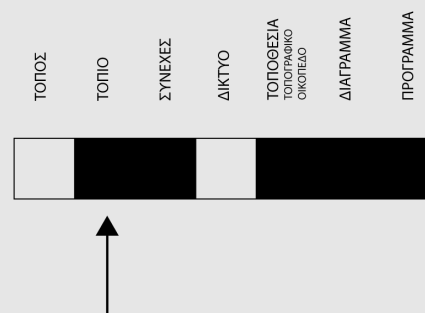
Η πνευματικότητα του τόπου συνδέεται με τη χωρική ερμηνεία του τοπίου στην αρχιτεκτονική του Tadao Ando. Ο αρχιτέκτονας σχεδιάζει έναν χώρο λατρείας ο οποίος γειτνιάζει με οικόπεδο όπου υφίστανται ήδη ένα ξενοδοχείο και άλλες τουριστικές εγκαταστάσεις.

Η διάκριση ανάμεσα σ' αυτά τα κτηριολογικά προγράμματα απαιτεί μία τοπιακή διαχείριση του έργου: ένα ψηλό τοίχιο διαχωρίζει τον περιβάλλοντα χώρο της εκκλησίας από αυτόν του ξενοδοχείου και επιτρέπει την προοπτική πλαισίωση της θέας από τον χώρο προσευχής.

Μία τεχνητή λίμνη εκτείνεται μπροστά από την εκκλησία μέσα στην οποία τοποθετείται ένας μεταλλικός σταυρός (Εικόνα 4.2). Η αναφορά στο τοπίο και τη φύση του τόπου είναι σαφής, καθώς η τεχνητή λίμνη συνδέεται με τον ποταμό που διασχίζει την πόλη Utsunomiya. Το δάσος λειτουργεί σαν φόντο πίσω από τον σταυρό και πλαισιώνει με αρχιτεκτονικά στοιχεία μέσα στο πεδίο θέασης. Η σχέση με το υπερβατικό προκύπτει μέσω της επαφής με τη φύση και το τοπίο:

«Ο ορίζοντας χωρίζει τον ουρανό από τη γη, το ιερό από το βέβηλο. Το τοπίο αλλάζει όψη από στιγμή σε στιγμή. Σε αυτήν τη μετάβαση, οι επισκέπτες μπορούν να διαισθανθούν την παρουσία της φύσης και του ιερού. Το φως του ήλιου, η λίμνη και ο ουρανός, θα συνεχίζουν να απαγγέλουν ποικίλες μελωδίες.» (Ando, 2000)

Το τοπίο εδώ λειτουργεί μεταφορικά υποβάλλοντας την αίσθηση της θρησκευτικότητας. Η συμμετοχή του τοπίου στη γνωριμία με το υπερβατικό δεν περιορίζεται στην περιρρέουσα ατμόσφαιρα. Η κατάβαση μέχρι την αίθουσα του ιερού αποτελεί μία ιερή διαδρομή μύησης και σταδιακής απομόνωσης. Η ογκοπλασία της εκκλησίας διαμορφώνεται με δύο κύβους σε αλληλοτομία. Ο πρώτος κύβος που περιέχει την είσοδο στο κτήριο είναι καθόλα γυάλινος, επιτρέποντας άπλετο φυσικό φως να εισέλθει στο εσωτερικό. Στο σημείο τομής χαράσσεται μια σκάλα που οδηγεί στα έγκατα της εκκλησίας. Κεντρικά, στον χώρο αυτό υψώνονται τέσσερις μεγάλοι μεταλλικοί σταυροί που σε κάτοψη σχηματίζουν ένα τετράγωνο και δημιουργούν μία αγκαλιά. Η σχέση με το υπερβατικό αρθρώνεται σε δύο τουλάχιστον επίπεδα: αφενός ως άνοιγμα προς το απέραντο εξωτερικό της φύσης και αφετέρου ως σκηνογραφημένη κατάβαση στα έγκατα της κατασκευής.



ΤΟ ΤΟΠΙΟ ΩΣ ΑΛΛΗΓΟΡΙΑ

Ο όρος *Paysage Moralisé*, που προτάθηκε από τον Erwin Panofsky το 1936, επαναλαμβάνεται και αργότερα στο έργο του [Panofsky, 1972 (1939)]. Στον πίνακα του Piero di Cosimo, «The Discovery of Honey», συναντάται η διάκριση σε δύο περιοχές με αντιδιαμετρική ατμόσφαιρα, ενώ στο κέντρο της σύνθεσης ο Βάκχος και ο Σειληνός συναντούν μια κηρήθρα (Εικόνα 4.3). Το ηθικό δίλημμα —όπως συμβαίνει σε αρκετά έργα της εποχής— παρουσιάζεται μέσα από την περιγραφή δυο χωρικών ενοτήτων: ένας ομαλός δρόμος που περιβάλλεται από δάσος οδηγεί προς μια οχυρή πόλη, ενώ, αντίθετα, προς το άγονο τοπίο του άλλου μισού οδηγεί ένας ανηφορικός δρόμος που φράζεται από έναν βράχο. Ενώ το ηθικό δίλημμα που θέτει το τοπίο προσιδιάζει στη χρονική διχοτομία ανάμεσα σε *area sub lege* και *area sub gratia*¹⁷ ή την ηθική επιλογή ανάμεσα στον δύσκολο και εύκολο δρόμο, οι μορφές του Βάκχου και της ακολουθίας του στέκονται σε έναν τρίτο χώρο, καθώς δε φαίνονται πρόθυμοι να κατευθυνθούν προς οποιαδήποτε από τις δύο διαδρομές. Σε αντίθεση με τον Ηρακλή του Annibale Carracci, όπου ο ήρωας φαίνεται να φέρει το άγχος της επιλογής ανάμεσα στον ενάρετο, αλλά δύσκολο και στον εύκολο αλλά κατηφορικό δρόμο, όπως αυτοί αποτυπώνονται στο αλληγορικό τοπίο της σύνθεσης [Panofsky, 1972 (1939)], ο Διόνυσος παραμένει σε ένα απροσδιόριστο μέσο, το οποίο διαφεύγει της τυποποιημένης πολιτισμικής ερμηνείας: Ανήκει στο άχρονο πεδίο της φύσης παρά στις χρονολογικές ή ηθικές κωδικοποιήσεις των πολιτισμικών πρακτικών. Στην αναπαράσταση της παραβολής αυτής, ο Ηρακλής βρίσκεται ανάμεσα στις δύο γυναικείες φιγούρες οι οποίες με τις κινήσεις του σώματός τους δείχνουν δύο τοπία διαφορετικής τοπιογραφίας που συμβολίζουν αυτές τις δύο επιλογές. Η Κακία δείχνει προς έναν δρόμο ίσιο, με πυκνή ζωντανή βλάστηση που οδηγεί στον εύκολο δρόμο της Απόλαυσης. Η Αρετή, συχνά με μορφολογικά χαρακτηριστικά που παραπέμπουν στη Θεά Αθηνά, δείχνει τον δύσβατο ανηφορικό δρόμο της δόξας, ένα εκτεθειμένο ανηφορικό μονοπάτι στην κορυφή του οποίου βρίσκεται ένας Πήγασος. Σε εκείνη την πλευρά σε πρώτο πλάνο, απεικονίζεται ένας ποιητής έτοιμος να αναγγείλει τα κατορθώματά του εφόσον ο Ηρακλής επιλέξει τον δρόμο της Αρετής.

Τα όρια του πολιτισμού φαίνεται να συμπίπτουν εδώ με τα όρια της επικράτειας του νόμου ή της Θείας Χάρης. Η καλά ορισμένη χωρική διαρρύθμιση των τοπίων, όσο και η προοικονομία περί του προορισμού της κάθε διαδρομής, εξωθούν την αβεβαιότητα, δεσμεύουν τη δυνητικότητα υπέρ της ήδη καθορισμένης έκβασης

17. Εποχή υπό το κράτος του Νόμου / Εποχή υπό τη Θεία Χάρη. Αυτό το σχήμα προτάθηκε από τον Ισίδωρο της Σεβίλλης ως ιστορική και θεολογική κατάτμηση του χρόνου πριν και μετά τη γέννηση του Ιησού. Η πρώτη εποχή διαιρείται σε πέντε περιόδους ενώ η έκτη είναι η εποχή υπό τη Θεία Χάρη.

που δε μένει παρά να τελεστεί, καθώς έχει ήδη προβλεφθεί. Όμως, το «κυνήγι της κηρήθρας» σε αντίστιξη με τη συμβατική ερμηνεία του Paysage Moralisé αποκαλύπτει μια τρίτη επιλογή: Ο μέσος χώρος παραμένει απρόβλεπτος, ανοιχτός σε δυνητικές δράσεις χωρίς a-priori κατεύθυνση ή πρόγραμμα. Τόσο η χρονική αλληγορία ανάμεσα στην «εποχή του νόμου» και την «εποχή της χάρης», όσο και η χωρική αναπαράσταση ανάμεσα στο καλό και το κακό ατονούν μπροστά στην παροντική διάσταση της δράσης. Οι συντελεστές αυτού του μέσου χώρου προσεγγίζουν κριτικά τις χρονικές ή χωρικές περιφράξεις. Υπό αυτό το πρίσμα, μπορούμε να υποθέσουμε πως ο Piero di Cosimo παραθέτει μια σχεδόν ειρωνική παράσταση με κέντρο την αδιαφορία προς το θέμα του έργου, δηλαδή, το ηθικό δίλημμα.

Εικόνα 4.3: *The Discovery of the Honey*, Piero di Cosimo, 1499. Ανακτήθηκε 1 Απριλίου 2023 από (PD), [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Discovery_of_Honey_by_Bacchus#/media/File:Piero di Cosimo - Bacco scoperto miele.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Discovery_of_Honey_by_Bacchus#/media/File:Piero_di_Cosimo_-_Bacco_scoperto_miele.jpg)



Η ανάγκη οριοθέτησης της περιμέτρου ως πρακτικής ελέγχου ή προστασίας είναι οργανική παράμετρος χωρικών οργανώσεων της εξουσίας στον δυτικό κόσμο. Η φρουριακή αρχιτεκτονική του μεσαιωνικού κόσμου είναι συνυφασμένη με τη δυνατότητα διοίκησης της επικράτειας, ενώ παράλληλα αποτυπώνεται ως νομική πρακτική. Στην Αγγλία, μέχρι τον 15ο αιώνα η δυνατότητα παραχώρησης άδειας κατασκευής οχυρώσεων βρισκόταν αποκλειστικά στη δικαιοδοσία του θρόνου, ενώ κατά τους νόμους του Ερρίκου Α' (*Leges Henrici Primi*) η μη συμμόρφωση τοποθετούσε τον παραβάτη στο έλεος του βασιλιά (Williams, 1975). Έτσι, αν η περιφραξη ιδρύει σφαίρες ασφάλειας με μερική αυτονομία από το άμεσο περιβάλλον, είναι γιατί στο επέκεινα αυτής της ζώνης προβλέψιμων δράσεων βρίσκονται απρόβλεπτες επικράτειες υπό επισφαλή καθεστώτα ελέγχου¹⁸.

Η αλληγορική δύναμη του τοπίου, η ιδιότητα, δηλαδή, φυσικών ή κατασκευασμένων τοπίων να λειτουργήσουν σαν σημαίνοντα και να παραπέμπουν σε νέες συγκροτήσεις νοήματος (σημαινόμενα) κατατάσσουν τα τοπία ανάμεσα στα ισχυρά και πολυσήμαντα μέσα έκφρασης του πολιτισμού.

Στα αινιγματικά κι απόκοσμα τοπία του υπερρεαλιστή ζωγράφου Salvador Dalí, εκτυλίσσονται τέτοια αλληγορικά σκηνικά: τα λιωμένα ρολόγια του παραπέμπουν στη βάσανο, αλλά και τη ματαιότητα του αγώνα του ανθρώπου ενάντια στον χρόνο. Τα τοπία του, επίσης, υπερρεαλιστή Εγγονόπουλου, τα οποία συνδυάζουν εικόνες από τη φύση, την πόλη και αρχιτεκτονικά μέλη, συγκροτούν μια εικόνα της Ελλάδας όπως δεν έχουμε δει ποτέ πριν. Ο Αμερικανός ζωγράφος E. Horner χρησιμοποιεί ως θέμα τα τοπία και μικροτοπία της πόλης για να μιλήσει για την ανθρώπινη μοναξιά.

Στον κινηματογράφο —όπως ήδη έχουμε θίξει ακροθιγώς— το τοπίο, ταυτισμένο με το κάδρο, βρίσκει ένα εξαιρετικά αγώγιμο μέσο για να λειτουργήσει. Τα σιωπηλά αγροτικά τοπία των αδελφών Taviani, τα συμβολικά τοπία του Federico Fellini στην ταινία «Οκτώμισι» (1963) και τα ασκητικά τοπία του Andrei Tarkovsky είναι κλασικά παραδείγματα της κινηματογραφικής τοπιογραφίας.

18. Όροι όπως *banlieu* (*ban+lieue*, λατινική ρίζα: *leuca*=λεύγα) ή *bancrues* στα Μέσα Αγγλικά (σταυροί που σηματοδοτούν τα όρια της ισχύος του νόμου) χαρακτηριστικά αποτυπώνουν την επισφαλή κυριαρχία του ηγεμόνα σε συγκεκριμένη απόσταση εκτός των τειχών.

Elysium (2016): Leonidas
Papalampropoulos



Εικόνα 4.4: *Elysium* – Τα Ηλύσια πεδία και η πολιτική του γηπέδου γκολφ, 1ο Βραβείο στον διεθνή αρχιτεκτονικό διαγωνισμό *Room 18*, Λεωνίδα Παπαλαμπρόπουλος.

Η πρόταση του Λεωνίδα Παπαλαμπρόπουλου για τον διεθνή διαγωνισμό «Room 18» παρουσιάζει μια ουτοπικής προέλευσης σύλληψη του χώρου. Η θεματική του διαγωνισμού που διοργανώθηκε από το περιοδικό «Δομές» επικεντρώνεται στο εσωτερικό ενός δωματίου ξενοδοχείου. Η πρόταση που αναδείχθηκε επαναφέρει έναν τοπιακό τρόπο σκέψης στη διαμόρφωση του εσωτερικού, το οποίο —ειδικά στον χώρο της φιλοξενίας— τείνει να μεταβάλλεται υπό το βάρος των παροδικών τάσεων της αγοράς και του lifestyle.

Τα Ηλύσια Πεδία είναι ένας άχρονος τόπος, όπου καταλήγουν οι ψυχές των ενάρετων, σε αντίθεση με τα Τάρταρα που είναι τόπος τιμωρίας. Στην Οδύσσεια διαβάζουμε πως «ζωή μακαρισμένη, χαρισάμενη μέλλεται των ανθρώπων. Χιόνι δεν πέφτει, μήτε βαρύς χειμώνας με νεροποντές.» (Όμηρος). Κατ' αναλογία με αυτήν τη σύλληψη της αιωνιότητας ως μια συνθήκη ευδαιμονίας διά της αδράνειας, ο αρχιτέκτονας περιγράφει τα Ηλύσια Πεδία ως μια συνθήκη άρσης των τριβών και των αναγκών της καθημερινότητας, καθώς «στα Πεδία δεν υπάρχει ανάγκη για αρχιτεκτονική ή ένδυμα, καθώς τα ίδια τα Πεδία παρέχουν κάθε απαραίτητη υποδομή. Το ξενοδοχείο βρίσκεται στα δυτικά νησιά, τα οποία μπορούν να θεωρηθούν τόπος αναψυχής (καθώς δεν υπάρχει ανάγκη για εργασία), ένα είδος ιδανικού ξενοδοχείου υπό μορφήν τοπίου» (Παπαλαμπρόπουλος, 2016).

Η μορφή που εκφράζει τη σύγχρονη σύλληψη της ουτοπίας είναι το τοπιακό συνεχές της εικόνας των πράσινων λόφων και χαμηλών υψωμάτων, χαρακτηριστικών στις νησιωτικές χώρες της βορειοδυτικής Ευρώπης (Εικόνα 4.4). Το γήπεδο του golf είναι ένας χωρικός τύπος με αυτά τα χαρακτηριστικά. Γι' αυτό συμμετέχει στη σύνθεση ως βασικό στοιχείο ενός μεταφορικού σχήματος, αναπαριστώντας τον εκτατικό χώρο της σύγχρονης πλανητικής συνθήκης.

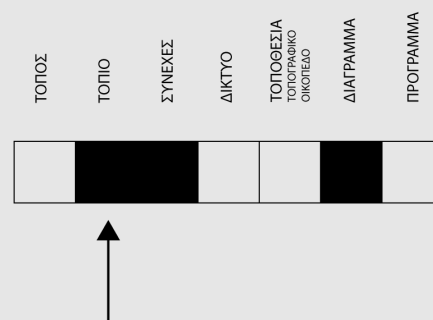
«Καθώς τα Πεδία συνίστανται στην πολιτική εκδήλωση της εξουσίας στον αρχαίο κόσμο [...], είναι το Γήπεδο που καθορίζει την πολιτική στη σύγχρονή μας κοινωνία, σχηματίζοντας ένα παγκόσμιο ομοίομορφο περιβάλλον, βασισμένο στις αρχές του Νέου Φιλελευθερισμού» (Παπαλαμπρόπουλος, 2016).

Το «Elysium» δανείζεται μια ιδεατή μορφή της Ουτοπίας, όμως, είναι η περίφραξή της εντός μιας δομημένης φύσης, η οποία της αποδίδει ιδιαίτερη νοηματική πυκνότητα. Ένα κομμάτι του ευρύτερου εξωτερικού αποκόπτεται και εγκλωβίζεται μέσα σε μια αυστηρή εσωτερική διάταξη με ελεγχόμενες κλιματικές συνθήκες. Έτσι, η τοπιακή μορφή του γηπέδου του golf διυλίζεται από το πέρασμά της από μια εσωτερική διάταξη και αποδίδεται στον νοητό χρήστη της ουτοπίας ως μια υβριδική συνθήκη ανάμεσα στην καθημερινότητα του τουρίστα και την άχρονη και επαναληπτική αιωνιότητα του κατοίκου του παραδείσου ως ένα

χωρικά διατυπωμένο κριτικό σχήμα προς την καθολικής εμβέλειας χωρική φαντασία της Δύσης.

Το έργο κάνει και ένα καυστικό σχόλιο αναφορικά με την κατάκτηση της φύσης από το ανθρώπινο είδος. Το συνεχές βουκολικό τοπίο των λόφων και των λιμνών οριοθετείται αυστηρά και μεταμορφώνεται σε εσωτερικό χώρο. Αμέσως το ζήτημα της ιδιοκτησίας και των αξιωμάτων ως προς ένα φυσικό τοπίο αντανakλά τη νεοφιλελεύθερη νοοτροπία του προηγούμενου αιώνα, γεγονός το οποίο περιγράφεται και με απλοϊκό τρόπο ως «μοίρασμα γης», «κοπή οικοπέδων», «πολεοδόμηση». Ο φράχτης, ως δομικό στοιχείο, χρησιμοποιείται παραδοσιακά για την οριοθέτηση οικοπέδων, την ένδειξη ιδιοκτησίας, την περίφραξη. Η επανάληψη των δωματίων με τη χρήση ενός εκτατικού τύπου σχολιάζει τη νοοτροπία του σύγχρονου τουρισμού ως προς τον αποκλεισμό της μικρής και μεσαίας τάξης από την προνομιακή —ωστόσο ψευδή— απόλαυση της φύσης από τις ελίτ της δυτικής κοινωνίας.

Με αυτήν την έννοια ο διαγωνισμός δημιουργεί ένα πλαίσιο και μία σχεδιαστική συγκρότηση που δεν αναφέρεται σε μορφοκρατικές επιλύσεις του θέματος, αλλά στην ετυμολογία της λέξης «δωμάτιο ξενοδοχείου» και τη μορφή που δίνει πολιτικοκοινωνικός θεσμός αυτός στα τοπία και τις ζωές μας. Μέχρι τη γέννηση της φωτογραφίας τον 19ο αιώνα, η καταγραφή του τοπίου βρίσκει υπόσταση κυρίως στη ζωγραφική. Στην ολλανδική τοπιογραφία βλέπουμε την έννοια του τοπίου να συγκροτείται μέσω της αναπαράστασης. Η ζωγραφική τοπίου από τον 16ο αιώνα εμφανίζεται ως αποτέλεσμα της στροφής του βλέμματος προς τη φύση. Η στροφή προς την αισθητική κατανόηση και εκτίμηση της φύσης δεν προηγείται, αλλά συνεκτείνεται με την ανάδυση μορφών κοινωνικής οργάνωσης εντός των οποίων η κατάτμηση, η μέτρηση και η αποτύπωση του κόσμου καθίστανται απαραίτητες.



ΤΟ ΤΟΠΙΟ ΩΣ ΣΥΓΓΡΑΦΗ

Το ιστορικό και πολιτικό-κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο η ολλανδική τοπιογραφία γνώρισε τη μεγαλύτερη ακμή της αποτελεί σπουδαίο στοιχείο για την κατανόηση των διαστάσεων που έλαβε η συγκεκριμένη μορφή απόδοσης τοπίου. Η ολλανδική δημοκρατία ήταν προοδευτική για την εποχή της και επικεντρώθηκε στις μεταβολές της εξωτερικής πολιτικής και της εσωτερικής ταξικής διάρθρωσης. Η ελευθερία και η ανεξιθρησκία που επικράτησαν, επηρέασαν τις θεματικές καλλιτεχνικές ενότητες και απελευθέρωσαν την τέχνη από τη βαθιά θρησκευτική επιρροή. Η αποκέντρωση ώθησε τους καλλιτέχνες και όλη την κοινωνία να στραφούν στη φύση, τόσο σε πολεοδομικό επίπεδο όσο και σε οικονομικό (γεωργία και εμπόριο).

Η ολλανδική τοπιογραφία αναπτύσσεται παράλληλα με την τοπογραφία και τη χαρτογραφία. Το κοινωνικό και πολιτικό υπόστρωμα αυτής της κίνησης βρίσκεται στην ανάπτυξη.

Στον αντίποδα, η ελληνική τοπιογραφία αναπτύσσεται αρχικά από τους περιηγητές που επισκέπτονται τη χώρα από τον 19ο αιώνα και μεταδίδουν στη Δύση τις εικόνες των αρχαίων ερειπίων που θα εμπνεύσουν τα κινήματα του Ρομαντισμού και αργότερα του Νεοκλασικισμού. Ο φιλελληνισμός της Δύσης θα αποτυπωθεί αργότερα στα τοπία της Ελληνικής Επανάστασης.

Plaza de los Fueros, Vitoria-
Gasteiz, Ισπανία, 1979:
Eduardo Chillida και Luis
Peña Ganchegui

Εικόνα 4.5: Plaza de los Fueros,
Αλάβα, Χώρα των Βάσκων,
Eduardo Chillida & Luis Peña
Ganchegui, 1982. Ανακτήθηκε 31
Μαρτίου 2023 από Gonzalo Iza,
(CC BY-NC-ND 2.0), <https://www.flickr.com/photos/88595642@N00/3590597832>



Το 1975 το Επαρχιακό Συμβούλιο της Άlava ανέθεσε στον αρχιτέκτονα Luis Peña Ganchegui και στον γλύπτη Eduardo Chillida την ανάπλαση της πλατείας που προέκυψε μετά την κατεδάφιση της Αγοράς de Abastos. Οι κοινοτικές αρχές επιθυμούσαν τη δημιουργία ενός μνημείου για την επέτειο των 100 χρόνων από τη λήξη του εμφυλίου πολέμου και στη μνήμη της μακράς παράδοσης των άγραφων νόμων, los fuegos, που όριζαν τις ανθρώπινες σχέσεις, τα πολιτικά δικαιώματα και τις οικονομικές ισορροπίες της Χώρας των Βάσκων (Payne, 1971).

Καθώς η συναισθηματική αξία αυτού του μνημείου είναι μεγάλη για την κοινότητα στην οποία απευθύνεται, οι σχεδιαστές έθεσαν ως προϋπόθεση να σχεδιαστεί ολόκληρη η πλατεία και να μην περιοριστεί ο συμβολισμός της σε ένα αυτοτελές μνημείο.

Σύμφωνα με τον Ricardo Marco, ο οποίος αναλύει το έργο και την προσέγγιση του Eduardo Chillida, ενώ η αρχιτεκτονική αποτελεί την απαρχή κάθε μορφής τέχνης, η γλυπτική τείνει να έχει πολλά κοινά με τη γενέτειρά της επιστήμη. Κοινή θεώρηση των δύο τεχνών είναι ότι πρακτικά καταλαμβάνουν ή δημιουργούν, στη συγκεκριμένη περίπτωση, ένα κενό. Ακόμα, το δημιούργημα —αρχιτεκτόνημα ή γλυπτό— υλοποιείται στις τρεις διαστάσεις του. Τρίτον, η έννοια του χρόνου τόσο στον γλυπτικό, όσο στον αρχιτεκτονικό χώρο· το αντικείμενο συλλαμβάνεται μέσα από ένα «φευγαλέο βλέμμα». Τέλος, και οι δύο τέχνες χρησιμοποιούν δομικά υλικά για την απόδοση της τέχνης τους και συνδιαλέγονται με τα φυσικά στοιχεία για την απόδοση των προτάσεών τους — το φως, τη σκιά, τον αέρα, τη διάθλαση.

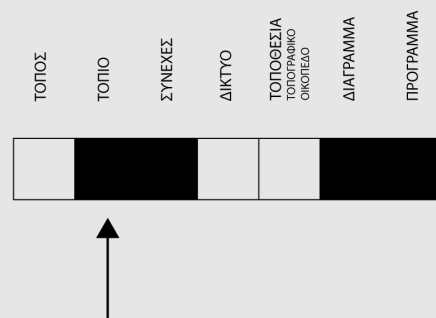
Στην Plaza de los Fuegos το κενό, ως αλληγορία, παραπέμπει στις βαθιές πολιτιστικές ρίζες της βασκικής πόλης. Η βελανιδιά συμβολίζει τα προγονικά ήθη που ορίζουν ακόμα και σήμερα την αυτοδιοίκηση της περιοχής (los Fuegos). Το γλυπτό του E. Chillida μνημονεύει τους χειροτέχνες της εποχής —λιθοξόους, σιδηρουργούς και εργάτες— που υποστήριξαν την εκβιομηχάνιση της Χώρας. Ένα αμφιθέατρο και υποβαθμισμένες πλατείες ορίζουν την ανατολική πλευρά της πλατείας.

«Μόνο μετά τον όρκο κάτω από αυτό το δέντρο μπορεί να γίνει κανείς ο άρχοντας του τόπου, μόνο νομοθετώντας κάτω από αυτό το δέντρο δημιουργεί κανείς τον νόμο, μόνο αν κληθεί κανείς κάτω από το δέντρο μπορεί να κατηγορηθεί και να καταδικαστεί ή να αθωωθεί με νόμιμο τρόπο» (Caro Baroja, 1995)

Το κενό εδώ συγκροτεί την έννοια του ριζώματος, των ιστορικών στοιβάδων της πόλης, της βαρύτητας της ιστορίας στο σήμερα. Κενό και μνήμη. Ταυτόχρονα προτείνει μία αντισυμβατική χωρική υπόσταση, αυτή του σκαμμένου κενού χώρου, της

αφαίρεσης και της απουσίας (Εικόνα 4.5). Η παρέμβαση των δημιουργών βασίζεται περισσότερο στην εκσκαφή παρά στη δόμηση. Η πλατεία αρθρώνεται μέσα από σειρά μνημείων και κενών που διαμορφώνουν την τοπογραφία της.

Η πραγμάτωση της λογικής αυτής αντικατοπτρίζεται κυρίως στο δυτικό τμήμα της πλατείας, όπου η αφαίρεση υλικού έφτασε στα τρία μέτρα κάτω από το επίπεδο του δρόμου. Η ένταση που δημιουργείται από τη βίαιη αφαίρεση, συμβολίζει το «ξερίζωμα» των παραδόσεων, τη βίαιη ιστορία της χώρας των Βάσκων και αναδεικνύει στο γλυπτό «Homenaje a los Fueros».



Όταν το τοπίο αυτονομηθεί και αποδεσμευτεί από την πρόθεση να αποτυπώσει το πραγματικό (τοπιογραφίες) ή να εκφράσει την ατμόσφαιρα και τη δημιουργική ματιά του έργου τέχνης, τότε μπορεί να προσλάβει νέες προγραμματικές εκφράσεις. Τα τοπία από τις μάχες της ελληνικής επανάστασης (Εικόνα 4.6), ενώ αναμφισβήτητα είναι έργα τέχνης, επιτελούν ακόμα μία λειτουργία: είναι σημειώσεις για την οργάνωση και τη στρατηγική του πολέμου. «Παρατήρησα όλες τις θέσεις όπoγιναν πόλεμοι και σημάδεψα όλες αυτές τις θέσεις καί όσες άλλες ήξερα» λέει ο στρατηγός Ιωάννης Μακρυγιάννης (Μυταράς, 1989).

Η δισδιάστατη απεικόνιση των ελληνικών μαχών, που υπαγόρευσε ο στρατηγός Ι. Μακρυγιάννης και υλοποίησε ο Πελοποννήσιος Παναγιώτης Ζωγράφος, αποτελούν έργα που αμφιταλαντεύονται ανάμεσα στα κατακόρυφα τοπογραφικά σχέδια και τους καλλιτεχνικούς πίνακες ζωγραφικής. Η τριετής συνεργασία των Ι. Μακρυγιάννη και Παναγιώτη Ζωγράφου είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία είκοσι πέντε έργων που αφορούν μάχες και παραστάσεις της Ελληνικής Επανάστασης.

Στόχος του Μακρυγιάννη ήταν η εικονογράφηση ενός αφηγήματος, τα εικονογραφημένα απομνημονεύματά του, καθώς —όπως αναφέρει ο ίδιος— χαρτογράφησε τις θέσεις που πραγματοποιήθηκαν οι μάχες και συνέλεξε τα τοπογραφικά στοιχεία που είχαν σχέση με το πεδίο μάχης και τις στρατηγικές που χαράχτηκαν. Μία αναπαράσταση με τους κανόνες της κλασικής προοπτικής δεν ήταν αποδεκτή, καθώς δεν συνάδει με την «ιδέαν των πρωτοτύπων» (Λούκος, 1975).

Σημαντική είναι η μεταφορά της κλίμακας των οικισμών-πόλεων σε σχέση με το στράτευμα του εχθρού και τις δυνάμεις των συμμάχων και των Ελλήνων, καθώς και όλα τα παραπάνω σε σχέση με την τοπογραφία των εδαφών, τα στρατηγικά πλεονεκτήματα, το κλίμα και την απόδοση των συνθηκών του πολέμου. Συγκεκριμένα, αναφέρει ο Ι. Μακρυγιάννης: «... για τις αναλογίες των γεγονότων και των προσώπων θεωρημένων μέσα από μία κλίμακα ηθική.» (Λούκος, 1975)

Το τοπίο στη συγκεκριμένη περίπτωση δεν είναι μόνο το φυσικό τοπίο των βουνών και της θάλασσας. Είναι η συγκρότηση της μάχης, ο σχηματισμός των στρατευμάτων, η συγκριτική κλίμακα, οι θέσεις τους, ακόμα και η πρόθεση του δημιουργού να αποδώσει την ελληνική δύναμη σε ένα πεδίο μάχης παγκόσμιου ενδιαφέροντος και συμφέροντος. Το τοπίο είναι οι σημειώσεις ενός πολέμαρχου.



Εικόνα 4.6: Οι πολιορκίες του Μεσολογγίου, Ζωγράφος-Μακρυγιάννης, 1836-1839, Ανακτήθηκε 12 Απριλίου του 2023 από (PD), https://el.m.wikipedia.org/wiki/%CE%91%CF%81%CF%87%CE%B5%CE%AF%CE%BF:Zografos-Makriyannis_15_Messologiou_Boissonas.jpg

ΤΟ ΤΟΠΙΟ ΩΣ ΑΥΤΟΒΙΟΓΡΑΦΙΑ



Εικόνα 4.7: Όρος *Grazian* στις θαλάσσιες Άλπεις κοντά στη σήραγγα *Etonaco* Γαλλία και την Ιταλία, μέσα από τούνελ, *Joseph Yoakum*, 1958.



Εικόνα 4.8: Φυσικός εκκλησιασμός, 1988, σινική μελάνη και κραγιόνια σε χαρτόνι, *Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης*.

Ο αυτοδίδακτος Αμερικανός ζωγράφος *Joseph Yoakum* (1891–1972) δημιουργεί πίνακες ζωγραφικής με τοπία τα οποία προσομοιάζουν στη φύση, αλλά στην πραγματικότητα είναι αυτοβιογραφικές σημειώσεις στις αναλογίες του τοπίου (Εικόνα 4.7). Στα 71 του χρόνια άρχισε να απεικονίζει σε μορφή τοπίου τους τόπους στους οποίους είχε ταξιδέψει αποτυπώνοντας έναν νοητό χάρτη. Τα έργα του *Yoakum*, τα οποία εκτέθηκαν το 2022 στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης, έχουν συντεθεί από πραγματικά και φανταστικά στοιχεία και συγκροτούνται ως προσωπικές εξιστορήσεις τόπων.

Μια άλλη αυτοβιογραφική εκδοχή του τοπίου είναι τα τοπία του συγγραφέα και ζωγράφου *Νίκου-Γαβριήλ Πεντζίκη* (1908–1993), τα οποία συχνά περιέχουν γράμματα και σημειώσεις ως ισότιμα εικαστικά στοιχεία των συνθέσεών του (Εικόνα 4.8). Ο *Guillaume Apollinaire* εφευρίσκει μια πρωτότυπη γραμμή επικοινωνίας ανάμεσα σε κείμενο και εικόνα. Στα «*Calligrammes*», τα τυπογραφικά στοιχεία (το μέγεθος, το σχήμα και η σχετική τοποθέτησή τους) συμμετέχουν στη σύνθεση του κάθε ποιήματος όσο και οι λέξεις (*Apollinaire*, 1918) (Εικόνα 4.9). Αρκετά από τα οπτικά ποιήματα, σχηματίζουν τοπία, φυσικά φαινόμενα (βροχή), αφηρημένες ή μεταφορικές συνθέσεις. Σε άλλα παραδείγματα αυτής της έκφρασης, η συνεκτικότητα του λόγου υπό την ποιητική μορφή δίνει τη θέση της στην ελευθερία της σύνθεσης με μοριακά στοιχεία τους χαρακτήρες και τα σημεία του γραπτού λόγου.

Ο χάρτης της *Madaba* (Εικόνα 4.10) της Ουράνιας Ιερουσαλήμ είναι το παλαιότερο εύρημα χριστιανικής χαρτογραφίας και ανακαλύφθηκε στην Ελληνική Ορθόδοξη εκκλησία του Αγίου Γεωργίου του 6ου αιώνα στην πόλη της Μαντάμπα στην Ιορδανία. Ο χάρτης έχει προσανατολισμό ανατολικό, κάτι που ακολουθείται πατροπαράδοτα σε όλες τις χριστιανικές εκκλησίες. Πρόκειται για ένα διακοσμητικό στοιχείο και όχι για μια επιστημονική απεικόνιση της πραγματικότητας (*Beazley*, 1901), καθώς παρατηρούνται αρκετές γεωμορφολογικές ανακρίβειες που αποδεικνύουν τη μη επισταμένη παρατήρηση και αποτύπωση της πραγματικότητας (*Donner*, 1992). Παρ' όλα αυτά, καθώς αποτελεί την παλαιότερη χριστιανική χαρτογραφική δραστηριότητα, διακρίνονται σημαντικά συμβολικά στοιχεία. Συγκεκριμένα, οι απεικονίσεις γίνονται σε τρία επίπεδα:

Έμφαση φαίνεται να έχει δοθεί στην καταγραφή και τη δισδιάστατη αναπαράσταση της φυσιογνωμίας του τόπου. Απεικονίζονται, λοιπόν, ο Ιορδάνης Ποταμός, τα ανατολικά όρη του *Al-Karak*, τα κεντρικά όρη της Παλαιστίνης, η παλαιστινιακή ακτή και οι πόλεις *Ashdod*, *Asqalan* και *Gaza*, οι έρημοι, οι πεδιάδες και οι θάλασσες που χαρακτηρίζουν την περιοχή. Το τοπίο αποδίδεται σε δισδιάστατη μορφή με χαρακτηριστικούς συμβολισμούς προκειμένου να αποδοθεί η γενικότερη αίσθηση του περιβάλλοντος.

VOYAGE

A Mlle Paula Valmont

A DIEU AMOUR NUAGE QUI
PUIS REFAIS LE VOYAGE DE DANTE
ET N'A PAS CHU PLUIE FÉCON



TÉLÉGRAPHE
OISEAU
QUI TOMBER
LAISSE
SES AILES PARTOUT

?
E
L
A

OU VA DONC CE TRAIN QUI MEURT AU LOIN
DANS LES VALS ET LES BEAUX BOIS FRAIS DU

TENDRE ÉTÉ SI P

L
A
O
D U
CE

N
U
I
T

L
U

N
A
I
R
E
E
T

L
P
E
I
N
E

D
'
E
T
O
I
L
E
S

C'

EST
TON
SA
VI
GE

QUE

N
E

V
O
I
S
P
L
U
S

E
J

Ideogramme

Guillaume Apollinaire

Εικόνα 4.9: Voyage, Guillaume Apollinaire, 1915. Ανακτήθηκε 1 Απριλίου 2024 από (PD) https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guillaume_Apollinaire_Voyage.jpg?uselang=fr



Εικόνα 4.10: Ο χάρτης της Μαντάμπα, Άγιος Γεώργιος, Μαντάμπα, Ιορδανία, 6ος αι. μ.Χ. Ανακτήθηκε 1 Απριλίου 2023 από (PD), https://el.wikipedia.org/wiki/Μηδαβηνός_Χάρτης#/media/Αρχείο:Madaba_map.jpg

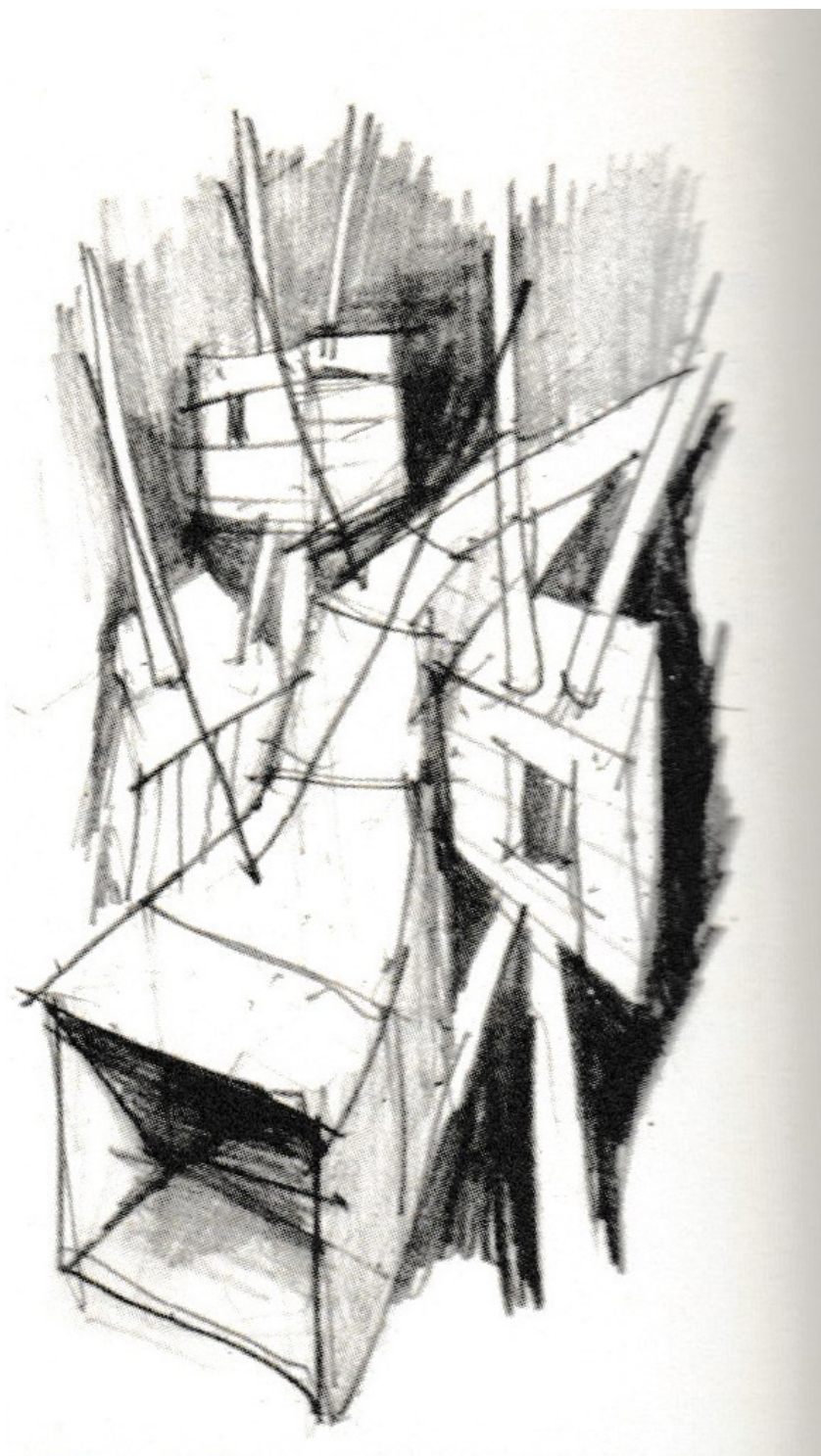
Στον χάρτη απεικονίζεται η πολιτική τάξη πραγμάτων της εποχής και η ιεραρχία των πόλεων μεταφέρεται στον θεατή με ιδιαίτερους συμβολισμούς. Οι ισχυρότερες ισραηλινές πόλεις, όπως η Ιερουσαλήμ, συμβολίζονται με κεντρικούς δρόμους με κιονοστοιχίες και με τα δημόσια κτήρια να έχουν κυκλικό σχήμα. Οι πόλεις αυτές απεικονίζονται με συμβατική προοπτική από τη Δύση (Donner, 1992). Οι δευτερεύουσας σημασίας πόλεις απεικονίζονται ως συμπλέγματα τειχών πλαισιωμένων από πυργίσκους (Donner, 1992). Οι πόλεις αυτές απεικονίζονται σε δισδιάστατες όψεις με δύο ή τρεις πύλες και τέσσερις ή πέντε πύργους. Το ενδιαφέρον είναι η αποτύπωση εγγράφως γεωγραφικών στοιχείων της περιοχής, όπως ονόματα πόλεων, ποταμών, βουνών κλπ. με μεγάλα γράμματα που καλύπτουν το μεγαλύτερο τμήμα του χάρτη. Η έμφαση που έχει δοθεί στην καταγραφή αυτών των δεδομένων κατατάσσει το έργο αυτό σε χαρτογραφικό υλικό.

Τα τοπία της βυζαντινής αγιογραφίας που συνήθως είναι χωρίς βάθος και αναπτύσσονται περισσότερο σαν ιδεογραμματικοί χάρτες, εκφράζουν την πνευματικότητά τους, απέχοντας από τον ιλουζιονιστικό χαρακτήρα της προοπτικής.

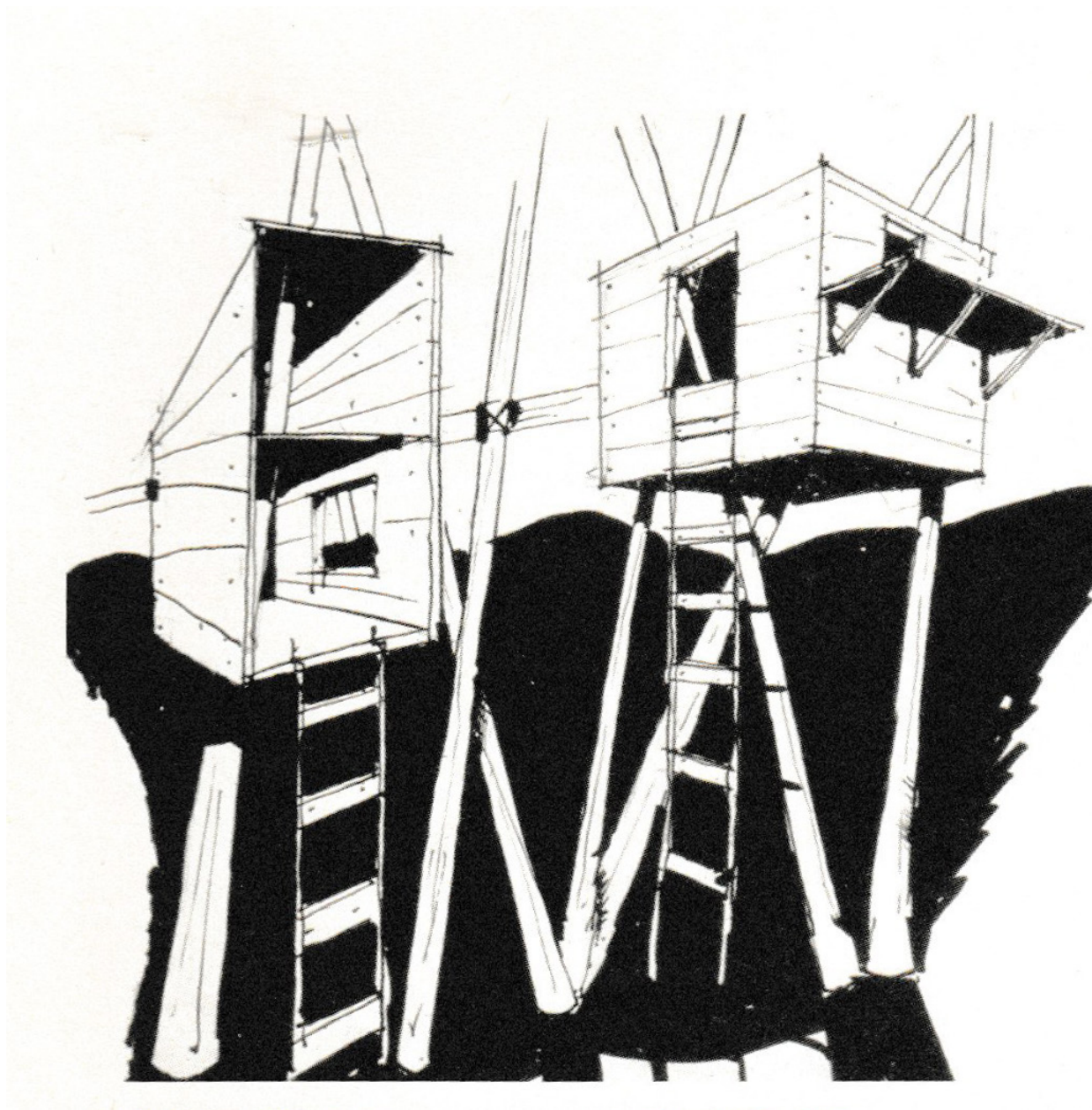
Τα τοπία συγγραφής που εξετάσαμε παραπάνω συγκροτούν το περιεχόμενό τους και πέρα από τον οπτικό ορίζοντα —αυτού που συμβατικά θα ονομάζαμε τοπίο— και αποτελούν τοπιακά κείμενα-τεκμήρια. Μια παρόμοια λογική συναντάται στα σκίτσα-κείμενα αρχιτεκτόνων που στις πρώτες φάσεις συγκρότησης μιας ιδέας βάλλονται τόσο από εικαστικές και χωρικές μορφές, όσο και από λέξεις που παραπέμπουν σε έννοιες και ιδέες (Εικόνα 4.11). Τέτοιες συγγραφές δεν έχουν ακόμα την αυτοτέλεια και τη σφριγηλότητα του διαγράμματος ή του νοητικού χάρτη (mind map), αλλά βρίσκονται στη μορφή μιας ανοιχτής, υβριδικής έκδοσης που παραπέμπει στη διάταξη ενός υπό κατασκευή τοπίου του νου.

Η συλλογική γνώση και εμπειρία της πόλης αποτελεί το υπόβαθρο για τις Αόρατες Πόλεις του Ίταλο Καλβίνο, ένα βιβλίο που διδάχτηκε σε πολλές σχολές αρχιτεκτονικής κατά τη δεκαετία του '90. Οι περιγραφές των αόρατων αυτών πόλεων αντιστοιχούν σε προγραμματικές εκφράσεις (Εικόνα 4.12) (Εικόνα 4.13) που μπορούσαν να πάρουν τη μορφή προπλασμάτων και να λειτουργήσουν διασταλτικά για την κατανόηση και σύλληψη της πόλης. Οι περιγραφές που στηρίχθηκαν στο υλικό της πόλης — το οποίο ενυπάρχει στο πολιτισμικό μας συνεχές— συγκροτούν πολιτισμικά τοπία.

[illegible]



Εικόνα 4.12: Οι Αόρατες Πόλεις. Ζηνοβία, Σπουδαστική Εργασία Ν. Βενιανάκη, Πηγή: Παπαϊωάννου Τ., Σκέψεις για την αρχιτεκτονική σύνθεση, 2015, Αθήνα: Ίνδικτος (Copyright © Τάσης Παπαϊωάννου. All Rights Reserved. Reproduced [or Adapted] with permission.)



Εικόνα 4.13: Οι Αόρατες Πόλεις.
Ζηνοβία, Σπουδαστική Εργασία Ν.
Βενιανάκη, Πηγή: Παπαϊωάννου
Τ., Σκέψεις για την αρχιτεκτονική
σύνθεση, 2015, Αθήνα: Ίνδικτος
(Copyright © Τάσης Παπαϊωάννου.
All Rights Reserved. Reproduced
[or Adapted] with permission.)

Ένα άλλο είδος αόρατης πόλης, η πόλη που ανασυντίθεται βάσει ευρημάτων, αποτελεί πρωτίστως αντικείμενο της αρχαιολογίας. Το θαμμένο (ακόμα) τμήμα του Ακρωτηρίου στη Σαντορίνη ή τα επτά στρώματα της αρχαιότερης πόλης, της Ιεριχούς για παράδειγμα, συνδέονται με τα αποσπάσματά τους (*simulacra* - ομοιώματα) βάσει σχεδιασμού. Οι δυνατότητες της φωτογραμμετρίας και άλλων εξελιγμένων ψηφιακών μέσων μπορούν, στις μέρες μας, να αποκαλύψουν τη χαμένη ολότητα τέτοιων αστικών συγκροτημάτων και την οργάνωση ενός προϋπάρχοντος σχεδιασμού.

Τα Τοπία του Νου είναι και τα δύο, ανάγνωση και γραφή, ερμηνεία και νεολογισμός. Σπουδαστές της Αρχιτεκτονικής ΕΜΠ ανέπτυξαν τέτοια τοπία μετά από *in situ* έρευνα στη Σαντορίνη στο πλαίσιο ειδικού μαθήματος.¹⁹ Η πρόσληψη του τοπίου έγινε μέσα από εννοιολογικά πλαίσια και σχεδιαστικές προθέσεις. Οι υποθέσεις εργασίας των σπουδαστικών θεμάτων στράφηκαν προς την αναζήτηση σύγχρονων αυθεντικών μορφών, αλλά και ουτοπιών που αναπλαισιώνουν χαμένες αρετές και δυνατότητες του τόπου. Οι σπουδαστές έκαναν τη διεύρυνση του τόπου μέσα από την αφήγηση, την κατασκευή εικόνων του τόπου με τη χρήση του *parallax* και της παρειδωλίας, την ιδέα μιας ανασκαφής σε μελλοντικές συνθήκες, καθώς και την εννοιολόγηση του τόπου με κοντούρες, σχηματισμούς του γεωμορφολογικού συγκροτήματος —όπως είναι το πορώδες—, ελάχιστα δομικά ίχνη, μεταβαλλόμενες κατοικήσεις, τη χρήση χωροκανάβου, την επινόηση του «μετατοπίου» και την ενεργοποίηση του χρόνου και της στιγμής για την αποκωδικοποίηση του σχήματος του τόπου (Εικόνα 4.14) (Εικόνα 4.15). Τέλος, κάποιες εργασίες προχωρούν στη συγκρότηση ολόκληρων κόσμων μέσα από την αλληγορία, τον ήχο της ποίησης και την αφήγηση που πλέκεται μέσα από προσεκτικές συμπορεύσεις ανάμεσα στον τρόπο ζωής, τη δόμηση των σχέσεων και των χώρων.

19. Ειδικά Θέματα Μορφολογίας 7ου εξαμήνου, «Μορφή και Κατοικησιμότητα»



Εικόνα 4.14: Κόρφος, Σαντορίνη.
Στάθης Χλιαουτάκης, Αρχείο Ρ. Λάβ-
βα



Εικόνα 4.15: Κόρφος, Σαντορίνη.
Στάθης Χλιαουτάκης, Αρχείο Ρ. Λάβ-
βα

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Τα τοπία είναι είδη συγκροτήσεων και κάθε συγκρότηση είναι ένα είδος τοπίου. Τα επιμέρους στοιχεία που κάθε φορά απαρτίζουν το τοπίο προσφέρουν και τα δύο: το υπόβαθρο της ανάγνωσης και το υπόβαθρο της γραφής στον σχεδιασμό. Το τοπίο, ενώ έλκει την καταγωγή του από την πλαισίωση της ίδιας της φύσης, μπορεί να αναπτυχθεί σε πολλά διαφορετικά επίπεδα νόησης και καταγραφής. Κάθε τοπίο, ανάλογα με τον τρόπο που πληροφορεί τον σχεδιασμό, αποκτά μία ή περισσότερες προγραμματικές εκφράσεις. Από την παρθένα φύση ως την κορεσμένη μητρόπολη, το τοπίο απορροφά τη μετενέργεια της ανθρώπινης παρουσίας. Το τοπίο μπορεί να λειτουργήσει ως πεδίο σημειώσεων, αφηγηματικών σχημάτων ή συναισθηματικών εκφράσεων τροφοδοτώντας τον σχεδιασμό με νέα, απρόβλεπτα νοηματικά πεδία.

Beazley, C.R. (1901). Madaba Map. *The Geographical Journal*, 17(5), σσ. 516–520.

Burroughs, B. (1926). The Island of the Dead by Arnold Böcklin. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 21(6), σσ. 146–148.

Caro Baroja, J. (1995). Ritos y mitos equívocos. *Madrid: Istmo*. σ. 360.

Panofsky, E. (1936). “The Discovery of Honey” by Piero di Cosimo, *Worcester Art Museum Annual* 2, σσ. 33-43.

Payne, S. (1971). Catalan and Basque Nationalism *Journal of Contemporary History*, 6(1), σσ.15-51.

Williams, D. (1975). Fortified Manor Houses. *Transactions Of The Leicestershire Archaeological Society* (50). σσ.1-16.

Λούκος, Χ.Κ. (1975). Ο Μακρυγιάννης Προσφέρει στη Βασίλισσα της Αγγλίας Βικτώρια τις Εικονογραφίες του Εικοσιένα: Τρία Ανέκδοτα Έγγραφα του 1839. *Μνήμων*, 5, σσ. 201-212.

Βιβλία

Ando, T. (2000). *Tadao Ando 1983-2000*. Madrid: El Croquis, σ. 101.

Apollinaire, G., (1918). *Calligrammes; poèmes de la paix et de la guerre, 1913-1916*. Paris: Mercure de France.

Deleuze, G., Guattari, F. (2017). *Καπιταλισμός και Σχιζοφρένεια: Χίλια Πλατώματα*. Μτφ. Πατσογιάννης, Β., Αθήνα: Πλέθρον. σ. 215.

Donner, H. (1992). *The Mosaic Map of Madaba: An Introductory Guide*. Peeters Publishers.

Honour, H. and Fleming, J. (1982). *Ιστορία της Τέχνης*. Μτφ. Α. Παππάς. Αθήνα: Υποδομή.

Panofsky, E. (1972). *Studies in Iconology*. New York: Westview Press.

Καλβίνο, Ι. (2009). *Οι Αόρατες Πόλεις*. Αθήνα: Καστανιώτης.

Μυταράς, Δ. (1989). *Μη Μιλάς πολύ για Τέχνη*. Αθήνα: Καστανιώτη.

Όμηρος. *Οδύσσεια*. Μτφ. Δ. Μαρωνίτης (2006). Θεσσαλονίκη: Ίδρυμα Νεοελληνικών Σπουδών.

Παπαϊωάννου, Τ. (2020). *Γράφοντας για την Αρχιτεκτονική: οδοιπορικό σε χτίσματα και χαλάσματα*. Αθήνα: Το Ροδάκιο.

Φιλμογραφία

Fellini F. (Σκηνοθέτης). (1963). 8 ½ [Κινηματογραφική Ταινία]. Italy. Cineriz, Francinex.

Διαλέξεις

Riedl, M. (2011). The Garden of Earthly Delights: A diachronic interpretation of Hieronymus Bosch's masterpiece. Διάλεξη, Central European University, Budapest, 8 Δεκεμβρίου 2011.

Δικτυογραφία

Παπαλαμπρόπουλος, Λ. (2016). *Τα Ηλύσια Πεδία & η Πολιτική του Γηπέδου Γκολφ*. Doma. Ανακτήθηκε 22 Φεβρουαρίου 2022 από <https://doma.archi/exhibitions/projects/ta-hlysia-pedia-h-politikh-toy-ghpedoy-gkolf-exhibit>

5. ΟΙΚΟΣ ΚΑΙ ΟΙΚΟΥΜΕΝΗ - ΕΝΑ ΣΥΝΕΧΕΣ

ΠΡΟΑΠΑΙΤΟΥΜΕΝΗ ΓΝΩΣΗ

Στα κεφάλαια δεν υπάρχει ένδειξη της προαπαιτούμενης γνώσης, διότι αυτό το βιβλίο μπορεί να αναγνωστεί κατά κεφάλαιο ενδιαφέροντος —όπως ακριβώς ο σχεδιασμός μπορεί να ξεκινήσει από διαφορετικό σημείο εμπλοκής κάθε φορά (βλ. και Κεφ. 12). Κάθε κεφάλαιο προσφέρει στον σπουδαστή ή στη σπουδάστρια ένα πολιτισμικό υπόβαθρο για τη συνθήκη ή το εργαλείο που τον ή την ενδιαφέρει.

ΣΥΝΟΨΗ

Η ιδέα ότι το υπό κλίμακα σχεδιασμένο αντικείμενο ανήκει σε και κοινωνεί μεγαλύτερες και μικρότερες κλίμακες είναι το θέμα αυτού του κεφαλαίου. Η συγχρονικότητα και η αμοιβαία συμπερίληψη μεγάλων και μικρών κόσμων προσδίδουν στον σχεδιασμό την κοσμική του διάσταση: ανατρέχοντας σε διαχρονικές θεωρήσεις αυτής της

συνθήκης εξετάζονται τα ρεύματα της επιστήμης, της φιλοσοφίας, της τέχνης και της υλοποιημένης αρχιτεκτονικής που ορίζουν και εμβαθύνουν στην έννοια του Συνεχούς. Η ποιητική πρόσληψη του οίκου, η σχέση εσωτερικού και εξωτερικού χώρου, η δυναμική εκτύλιξη του χώρου ως πτύχωση, ο ρόλος των κήπων στην προσέγγιση της οικουμένης και της ιδέας του παραδείσου, καθώς και η γενεαλογία του μουσείου ως κόσμου των πολύτιμων ή σπάνιων αντικειμένων αναπτύσσονται στα επόμενα κεφάλαια. Τέλος, διερευνώνται διαφορετικές προσεγγίσεις του συνεχούς ως εκτατική ιδιότητα του χώρου προς το άπειρο.

ΛΕΞΕΙΣ - ΚΛΕΙΔΙΑ

πτύχωση, συμπεριληπτικοί κόσμοι, οικουμένη, μικρόκοσμος

Οι κατηγορίες του εξωτερικού και του εσωτερικού χώρου είναι κάποιοι από τους πιο συνήθεις όρους στην περιγραφή του αρχιτεκτονικού έργου. Με βάση αυτή τη διάκριση, είναι κανείς σε θέση να ξεχωρίσει σε πρακτικό επίπεδο την περιοχή αναφοράς του σχεδιασμού σε κάθε επιμέρους συνθήκη και στάδιό του. Επίσης, γύρω από αυτό το ζεύγος αντιθέτων δομείται το φάσμα των κλάδων του σχεδιασμού. Ο σχεδιασμός εσωτερικών χώρων (interior design) είναι ένα διακριτό πεδίο γνώσης και πρακτικών. Η αρχιτεκτονική τοπίου ή ο αστικός σχεδιασμός απευθύνονται κατά κύριο λόγο στο εξωτερικό του κτηρίου με συμβατικούς όρους και εκτείνονται στη διερεύνηση μεγαλύτερων σε κλίμακα σχηματισμών. Ωστόσο, αν πρόκειται να διευρύνουμε την κατανόηση του έργου ως ένα στιγμιότυπο ενός κόσμου σε κίνηση, καθώς και ως αποτέλεσμα της κίνησης του κόσμου, ενδεχομένως να χρειάζεται να επιχειρήσουμε την ολιστική κατανόησή του μέσα σε ένα πεδίο δυνάμεων οι οποίες το διαπλάθουν, ενώ, παράλληλα, και εκείνες μετασχηματίζονται από την ύπαρξή του. Μια ολιστική ανάγνωση απομακρύνεται από την κλίμακα και τα μετρικά χαρακτηριστικά όπως αυτά ορίζονται ως διαστάσεις, υψόμετρα και χιλιομετρικές αποστάσεις, και επιδιώκει να δημιουργήσει ένα πλήθος εγκάρσιων συνδέσεων ανάμεσα στο ελάχιστο και το μέγιστο, το μερικό και το σύνολο.

Ο οίκος, ως εικόνα επιμερισμού, και η οικουμένη, ως το σύνολο του αισθητού κόσμου, είναι αφαιρετικές κατασκευές του νου οι οποίες χρησιμεύουν στην κατανόηση της πραγματικότητας μέσα από την κατάτμηση και την ταξινόμησή της σε λειτουργικές έννοιες. Εδώ, θα δοκιμάσουμε να υπερβούμε αυτό το δίπολο, δείχνοντας πως, όπως δείχνει και η κοινή ρίζα αυτών των δύο εννοιών στα ελληνικά, η μια ενυπάρχει στην άλλη. Αφενός, η οικουμένη είναι με διασταλτικούς όρους ο τόπος που κατοικούμε: ένας διευρυμένος οίκος. Αφετέρου, ο οίκος πέρα από μια χωρική υποδιαίρεση του κόσμου φέρει εντός του μια εικόνα του κόσμου, όπως αυτή είναι κατανοητή από τον κάτοικό του. Για τον Henri Matisse, ο εσωτερικός χώρος του studio/κατοικίας του ήταν ένα περιβάλλον διαρκούς αναστοχασμού. Τα εργαστήρια/σπίτια του H. Matisse, γεμάτα με ιδιοσυγκρασιακά αντικείμενα, σκεύη καθημερινής χρήσης, ενθύμια από ταξίδια, δώρα, καθώς και δικά του έργα συνέθεταν μια εσωτερική ατμόσφαιρα με στοιχεία αναχωρητισμού, καθώς και υπομνήσεων προσωπικών απολαύσεων: «μια εικαστική εγκατάσταση avant la lettre» (Watkins, 2017) (Εικόνες 5.1, 5.2). Σε αρκετά έργα του απέδωσε αυτούς τους εσωτερικούς χώρους, απεικονίζοντας το πλήθος και την πολυμορφία των αντικειμένων που τους απαρτίζουν. Σε αρκετά από αυτά, το παράθυρο καταλαμβάνει κεντρική θέση. Κατά τον ίδιο, «ο χώρος από τον ορίζοντα μέχρι το δωμάτιο όπου εργάζομαι είναι μια ενιαία ενότητα, και το καράβι που

ΣΥΜΠΕΡΙΛΗΠΤΙΚΟΙ ΚΟΣΜΟΙ



Εικόνα 5.1: Στούντιο στο Quai Saint Michel στο Παρίσι της Γαλλίας, Henri Matisse, 1916.



Εικόνα 5.2: Στούντιο στη La Regina στη Νίκαια της Γαλλίας, Henri Matisse, 1941.



Εικόνα 5.3: Ο Henri Matisse φτιάχνει μοτίβα με *decoupage* στην κρεβατοκάμαρά του.

περνάει υπάρχει στον ίδιο χώρο με τα οικεία αντικείμενα που με περιβάλλουν, και ο τοίχος με το παράθυρο δεν δημιουργεί δύο διαφορετικούς κόσμους» (Watkins με αναφορά στον Matisse, 2017).

Προς το τέλος της ζωής του, έχοντας υποχωρήσει στο εσωτερικό της κατοικίας του κλινήρης, είχε τη συνήθεια να φτιάχνει μοτίβα με την τεχνική του *decoupage* τα οποία αναρτούσε στους τοίχους του δωματίου του (Εικόνα 5.3). Λόγω της κατάστασης ακινησίας, ζητούσε από τους βοηθούς του να χρωματίσουν με τέμπρες φύλλα χαρτιού, τα οποία στη συνέχεια έκοβε δημιουργώντας αποκόμματα (*cut outs*), ενώ σχεδίαζε με τη βοήθεια μιας ράβδου, έτσι ώστε να έχει πρόσβαση στις πιο μακρινές επιφάνειες. Το εσωτερικό του H. Matisse δεν απέχει πολύ από τον τρόπο που αντιμετωπίζει κανείς τον άμεσο οικιακό του χώρο. Ένα σπίτι συγκροτείται ως χώρος οικείος, μεταξύ άλλων, από την επένδυσή του με κάθε μεγέθους, μορφής και χρήσης αντικείμενα, υφές και υλικότητες, εκφραστικά σημεία της ύπαρξης μέσα σε αυτό: το απέραντο έξω σμικρύνεται για να χωρέσει σε μια πεπερασμένη εσωτερική επικράτεια —ένας προσωπικός μικρόκοσμος. Υπό αυτήν τη θεώρηση, τα όρια ανάμεσα στο μέσα και το έξω εμφανίζονται όλο και πιο διαπερατά.

Κατά τον Gilles Deleuze, κάθε «εσωτερικό» δεν συγκροτείται ως αποτέλεσμα μιας ρήξης με το σύμπαν του, αλλά, περισσότερο, ως μια αναδίπλωση του σύμπαντος εντός μιας ορισμένης επικράτειας. Η έννοια της πτύχωσης περιγράφει μια μέθοδο σκέψης η οποία αναγνωρίζει στα φαινόμενα σχέσεις συνέχειας, συγγένειας και επιρροής. Αν φανταστούμε ένα ύφασμα ως μεταφορική έκφραση του αισθητού κόσμου, δηλαδή, ενός αφηρημένου «έξω», τότε στις πτυχώσεις του βρίσκονται τα ειδικά φαινόμενα. Ανάμεσα στις πτυχώσεις προκύπτουν προσωρινά ορισμένοι, ρευστοί και επισφαλείς χώροι. Εδώ, βρίσκονται τα ειδικά φαινόμενα, τα οποία εμφανίζονται όχι ως αποκόμματα του συνεχούς υφάσματος της πραγματικότητας, αλλά ως σχηματισμοί που προκύπτουν από την πτύχωση και την εκπτώχυσή της, λειτουργώντας πάντα ως επιμέρους εικόνες του ίδιου πεδίου αναφοράς.

Αυτή η τοπολογική οργάνωση της σκέψης αναφέρεται στα φαινόμενα περισσότερο με όρους συνέχειας παρά με όρους διαστάσεων. Για την τοπολογία, τα γεωμετρικά σχήματα και στερεά είναι ισότιμα αν το ένα μπορεί να μετασχηματιστεί σε ένα άλλο με κινήσεις όπως συμπίεση, έλξη, θλίψη, αρκεί να μην παραμορφώνονται οι σχέσεις συνέχειας μεταξύ των επιφανειών τους. Έτσι, ένα τρίγωνο είναι ισοδύναμο με ένα τετράγωνο ή μια σφαίρα, αλλά διάφορο ενός δακτυλίου (*torus*).



Sequence, U.S.A., 2006:
Richard Serra

Εικόνα 5.4: Οπτική Φυγή,
Sequence, Richard Serra, 2006.
Ανακτήθηκε 1 Απριλίου 2023 από
(CC BY-NC-ND 2.0), <https://www.flickr.com/photos/41084246@N00/8212080077>

Εικόνα 5.5: Οπτική Φυγή, *Sequence*, Richard Serra, 2006. Ανακτήθηκε 1 Απριλίου 2023 από Rob Corder, (CC BY-NC 2.0), <https://www.flickr.com/photos/rocor/6057616624/in/photolistaeHsnW-2pmtNZf-aeHsjsa8byCY-aef4xa-2ou6Vdv->





Εικόνα 5.6: *Sequence*, Richard Serra, 2006. Ανακτήθηκε 1 Απριλίου 2023 από Rob Corder, (CC BY-NC 2.0), <https://www.flickr.com/photos/16482030@N00/46943756301>

Η οπτική του Richard Serra για τη γλυπτική συνοψίζεται στα παρακάτω λόγια: «να παρακινήσει ένα σώμα και να πλαισιώσει έναν τόπο, σε μια παραλλακτική ανταλλαγή ανάμεσά τους» (Foster, Hughes, 2000). Η γλυπτική του Serra είναι παραδειγματικά χωρική. Πλησιάζει το πεδίο της αρχιτεκτονικής τόσο με την έννοια της μεγάλης κλίμακας —η οποία χαρακτηρίζει αρκετά από τα έργα του—, όσο και από την πλευρά του χωρικού προβληματισμού που αναπτύσσουν ή τη χρήση χωρικών εννοιών και αισθήσεων όπως αυτή του προσανατολισμού. Ωστόσο, το πεδίο της χρήσης και του σκοπού είναι ένα σημείο διαφοροποίησης, καθώς αν η αρχιτεκτονική συνδέει χώρους, τους οποίους ενώνουν σχέσεις σκοπού, στη γλυπτική του «δεν υπάρχει λειτουργία, μόνο απόφαση [...] Αν χρειάζεται να κάνεις μια επιλογή για την πορεία σου, τότε αυτή μετατρέπεται σε σκέψη.» (Serra, Foster, 2018).

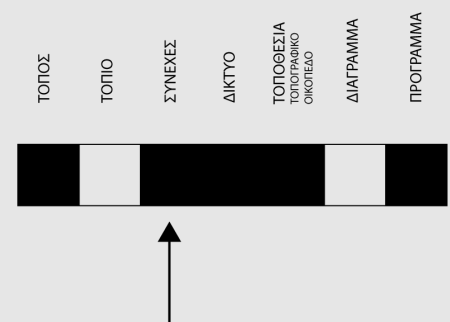
Το έργο *Sequence* (2006) υπήρξε το σημείο αφετηρίας για μια σειρά έργων —*Band* (2006), *Open Ended* (2007–8)— όπου ο R. Serra αναπτύσσει έντονα την ιδέα των χωρικών σχέσεων ανάμεσα στο μέσα και το έξω, εισάγοντας στοιχεία πολυπλοκότητας στο εσωτερικό των έργων (Εικόνα 5.6). Επίσης, συμπίπτει χρονικά με την επεξεργασία από τον Serra σχημάτων και μορφών που αντλούνται από το πεδίο της τοπολογίας, όπως το *Torqued Torus Inversion* (2006), με το οποίο εκτίθενται από κοινού.

Το *Sequence* (2006) παρουσιάζει μια ιδιαίτερα σύνθετη διαπλοκή αυτών των δύο χωρικών συνθηκών. Συνεχείς μεταλλικές επιφάνειες, καμπυλωμένες ως προς τους τρεις άξονες, ύψους περί τα τέσσερα μέτρα τοποθετούνται επάλληλα γύρω από δύο αφηρημένα γεωμετρικά κέντρα, δημιουργώντας έτσι έναν αρνητικό χώρο ανάμεσά τους όπου ο επισκέπτης μπορεί να κινηθεί. Ακολουθώντας την πορεία που περιγράφουν τα επίπεδα, κανείς ακολουθεί μια διαδρομή η οποία διαδοχικά βυθίζει την κίνηση στο εσωτερικό του γλυπτού και διαδοχικά την ωθεί εκτός, εκθέτοντας έτσι ένα πεδίο έντασης ανάμεσα στο εντός και το εκτός (Εικόνες 5.4, 5.5).

Η καμπύλη φόρμα των γλυπτών του Serra προσιδιάζει σε φίδι ή σε λωρίδα Moebius (Voiskounski, 2007). Η λωρίδα Moebius, η οποία ανακαλύφθηκε από τον ομώνυμο μαθηματικό (A.F. Moebius) το 1858, είναι μια δομή η οποία έχει μόνο μία επιφάνεια. Σε αυτό το μοντέλο, η σχέση ανάμεσα στο μέσα και στο έξω ανάγεται στην ανάγνωση ενός συνεχούς, το οποίο καταλύει αυτές τις κατεστημένες εννοιολογικές κατηγορίες. Με παρόμοιο τρόπο, το *Sequence* καθιστά ορατή μια χωρική σχέση συνέχειας, η οποία είναι παρόμοια με το μαθηματικό μοντέλο της λωρίδας του Moebius ή άλλα μοντέλα, εικονογραφικά στοιχεία και τεχνήματα —όπως για παράδειγμα— ο ουροβόρος όφις.

Μέσα από αυτήν την άσκηση στην έννοια του συνεχούς, βλέπουμε μια υλοποιημένη παράσταση αυτής της νοηματικής

σχέσης. Αξίζει να σημειωθεί πως το υλικό επιλογής του Serra είναι ο χάλυβας, με τον οποίο εξοικειώθηκε δουλεύοντας σε χαλυβουργείο στα παιδικά του χρόνια. Τα χαλύβδινα φύλλα αποκαθιστούν τη χωρική συνθήκη της (α)συνέχειας στο μέτρο της ανθρώπινης εμπειρίας. Η δουλειά του Richard Serra ανανεώνει το πεδίο της αρχιτεκτονικής με τη δημιουργία ροϊκών χώρων έντασης, οι οποίοι με ελάχιστα μέσα προσφέρουν στον επισκέπτη μια σύνθετη και ποιητική χωρική εμπειρία.



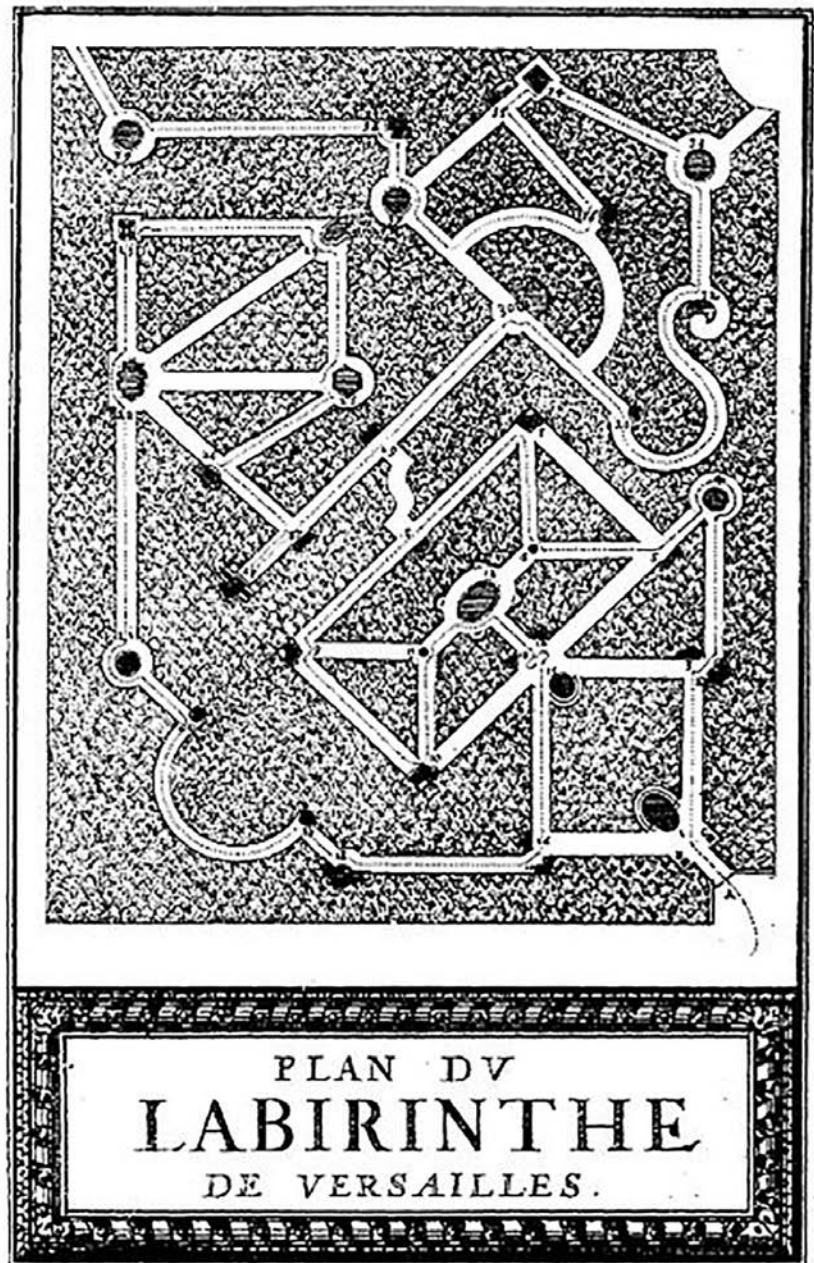
Σε στενή σχέση με αυτή τη θεωρητική/μαθηματική κατασκευή, ο G. Deleuze συγκρίνει την καρτεσιανή σύλληψη του χώρου —η οποία εκφράζεται στη ευκλείδεια γεωμετρία— με την τοπολογική συγκρότηση, η οποία εκφράζεται χωρικά στο σπίτι του Baroque. Στην πρώτη περίπτωση, έχουμε μια εννοιολογική γεωγραφία που δομείται ορθοκανονικά γύρω από τον άξονα του υποκειμένου, εκτείνεται εντός του δισδιάστατου πλάνου, ενώ το κέντρο αυτού του κόσμου μεταβάλλεται κατ' αναλογία των κινήσεων του σημείου αρχής των αξόνων. Ένας εσωτερικός χώρος προκύπτει μέσω της εκτομής των ευκλείδειων σχημάτων από το καρτεσιανό επίπεδο και της επανασυγκόλλησής τους. Σε έναν πτυχωμένο χώρο, η συγκρότηση του εσωτερικού προκύπτει ως ένα δυναμικό «γίγνεσθαι» (becoming). Το υποκείμενο στροβιλίζεται ανάμεσα σε δίνες δυνάμεων που διαμορφώνουν το σώμα, τους όγκους και τις ελαστικές κινήσεις του παράλληλα με το περιβάλλον του σε ένα διαρκές παιχνίδι αναδιπλώσεων [Deleuze, 2006 (1988)].

Ο G. Deleuze χρησιμοποιεί ως μεταφορικό σχήμα ένα νοητό baroque σπίτι με δύο επίπεδα. Στο χαμηλότερο επίπεδο, βρίσκεται ο κόσμος της ύλης, όπου η οργανική με την ανόργανη ζωή διαπλέκονται σε ένα σπηλαιώδες εσωτερικό και εκφράζονται σε περίπλοκες παραστάσεις και κοσμήματα, ενώ το ανώτερο επίπεδο είναι μια περικλειστη αίθουσα χωρίς πόρτες και παράθυρα: η επικράτεια του νου (Deleuze, 2006). Η ύπαρξη αυτού του συμπληρωματικού ζεύγους κάτω από μία στέγη είναι μια συνθήκη πτύχωσης ανάμεσα στη σκέψη και την ύλη (Deleuze, 2006).

Ανάμεσα στην προοπτική και την τοπολογική σύλληψη του χώρου, ο ευρύς κόσμος παρίσταται με διαφορετικό τρόπο. Ας συγκρίνουμε δύο αντίστοιχα χωρικά μοντέλα: τον αναγεννησιακό κήπο και τον baroque κήπο. Η οργάνωση του αναγεννησιακού κήπου φέρει την αντικειμενικότητα της γεωμετρικής οπτικής η οποία ρυθμίζει τις χαράξεις, την οργάνωση, την τοποθέτηση, τις διαστάσεις και τη μορφική έκφραση των φυσικών και τεχνητών στοιχείων που τον απαρτίζουν. Για παράδειγμα, περιβάλλει τον περιπατητή ως ένας κλειστός κόσμος που επιτρέπει μονάχα επιλεγμένες φυγές προς το εξωτερικό πεδίο, οι οποίες ρυθμίζονται από τις αρχές της προοπτικής. Ο κόσμος παρίσταται μέσω της εφαρμογής της «γεωμετρικής αλήθειας» του.

Η baroque οργάνωση διαχειρίζεται με διαφορετικό τρόπο τη συμβολική διάσταση της προοπτικής, η οποία σχετικοποιείται και μπαίνει σε συνομιλία με το συμπληρωματικό της μέγεθος. Έτσι «οι εντάσεις ανάμεσα στο περικλειστο και την αίσθηση της απεραντότητας» εκφράζονται στον γαλλικό τυπικό κήπο της baroque περιόδου, καθώς «δύο κύρια μοντέλα του κήπου ως μικρόκοσμοι συμπαρατίθενται: ο λαβύρινθος ως περικλείση και η χρήση του προοπτικού σημείου φυγής ως προοίμιο προς την

απεραντοσύνη» (Weiss, 1999). Στις Βερσαλλίες, η χρήση της προοπτικής αφορά τόσο την οργάνωση των οπτικών φυγών ως κεντρικές σχεδιαστικές χειρονομίες (κανάλι, λεωφόρος), όσο και τις χαράξεις που προβλέπονται κατ' αναλογία της τοποθέτησης του σώματος. Παρ' όλα αυτά, η διάσταση του απέραντου δεν βρίσκεται αποκλειστικά στη χρήση της προοπτικής. Η πορεία του ήλιου στις Βερσαλλίες δεν πλαισιώνεται από συγκεκριμένα δομικά στοιχεία, αντίθετα, ο ήλιος δύνει και ανατέλλει στον ανοιχτό ορίζοντα και το φως αντανακλάται στα τζάμια των παραθύρων των οικημάτων και στο νερό του καναλιού. Ο ήλιος δύνει και ανατέλλει περιοδικά εντός των ορίων του κήπου και ταυτόχρονα εντός των ορίων του κόσμου, υποδεικνύοντας οδούς προς την υπερβατική επικοινωνία μεταξύ των δύο (Weiss, 1999). Το πρόσωπο του βασιλιά Ήλιου είναι ο ενδιάμεσος όρος σ' αυτήν την εκπτύχωση, δημιουργώντας σχέσεις σύγκρισης και μεταφοράς με το υπό τον έλεγχό του πεδίο. Μέσω αυτών των συμβολικών στρατηγικών, η επικράτεια και ο συντακτικός κανόνας, ο πληθυσμός και η οργάνωση του κράτους προσωποποιούνται, επιστρέφοντας στην όψη του πεδίου και το πρόσωπο του ηγεμόνα (Εικόνα 5.7).



Εικόνα 5.7: Κάτοψη του Λαβύρινθου στους κήπους των Βερσαλλιών, Sebastien le Clerc, 1677. Ανακτήθηκε 1 Απριλίου 2023 από (PD), https://en.wikipedia.org/wiki/Gardens_of_Versailles#/media/File:Plan_du_Labyrinthe_de_Versailles.JPG

Η συνεισφορά της σκέψης του συνεχούς στην αρχιτεκτονική πρακτική εμφανίζεται σε ένα ευρύ φάσμα μεθόδων παραγωγής μορφών. Ανάμεσα σε αυτές διακρίνουμε τις πειραματικές διατάξεις του Greg Lynn, όπου η φόρμα εμφανίζεται ως σε συνέκταση με γεγονότα που κινητοποιούν μετασχηματισμούς της (Frichot, 2005) ή ως την προσπάθεια, μέσω συνεχών ροϊκών γεωμετριών, να διατυπωθεί μια συνεχής σχέση τόσο μεταξύ στοιχείων της δομής όσο και του τόπου.

Το νοηματικό σχήμα της πτύχωσης προσφέρει μεθόδους κατανόησης της αρχιτεκτονικής πρακτικής πέρα από το πεδίο της μορφής. Το συνεχές «ύφασμα» του οποίου οι πτυχώσεις συνδέουν τον μακρόκοσμο με τον μικρόκοσμο είναι μια πρωτεϊκή εικόνα, μέσα από την οποία μπορούμε μέσα σε έναν τόπο να δούμε ένα σύμπαν. Ο Michael Speaks κάνει λόγο για μια «πτυχωμένη αρχιτεκτονική πρακτική», με την έννοια της αναδίπλωσης του ήδη γνωστού στο απέραντο «έξω» «...διαβάζοντας τον κόσμο ως μια υφή του οικείου, θεωρώντας το μακροσκοπικό ως μια συστροφή του μικροσκοπικού...» (Cache, 1995).

Η πτύχωση μπορεί να εκτείνεται και στον χρόνο. Στην ταινία *Inception* του σκηνοθέτη K. Nolan (2010), ο χώρος ξεδιπλώνεται ανάλογα με την ταχύτητα των παράλληλων συμπτάντων που αποκαλύπτονται, εισάγοντας την ακόμα πιο ευρεία κλίμακα του χωροχρόνου έτσι όπως τον συναντάμε στο όνειρο. Αν βιώνουμε τον χρόνο ως ένα συνεχές, ενώ τον χώρο ως μια κατακερματισμένη ακολουθία τόπων, εδώ ερχόμαστε αντιμέτωποι με την ανατροπή αυτής της σχέσης: ο χώρος παραμένει συνεχής, ενώ ο χρόνος τεμαχίζεται.

Εκρο '98 Portuguese
National Pavilion, Λισαβόνα,
Πορτογαλία, 1998 : Alvaro
Siza

Εικόνα 5.8: Στεγασμένη πλατεία
στην έκθεση Εκρο '98 Portuguese
National Pavilion, Alvaro Siza Λι-
σαβόνα, 1998. Ανακτήθηκε 1 Απρι-
λίου 2023 από Victor Angel Utrilla,
(CC BY-NC-ND 2.0), <https://www.flickr.com/photos/154421126@N05/37798795631>



Οι διεθνείς εκθέσεις Expro (η πρώτη έγινε το 1851) έχουν ως σκοπό τη συγκέντρωση και την ανάδειξη των κατασκευαστικών και οικοδομικών καινοτομιών σε ένα πνεύμα διεθνώς συναγωνιστικό. Κάθε χρόνο στόχος των εθνικών περιπτέρων είναι να συναγωνίζονται προηγούμενες τεχνολογίες και να δοκιμάζουν κάτι νέο σε κλίμακα τεχνήματος 1:1. Σε αυτόν τον «αγώνα» διακρίθηκε το Περίπτερο της Πορτογαλίας της Έκθεσης Expro '98, όπου ο αρχιτέκτονας Álvaro Siza Vieira σε συνεργασία με τον πολιτικό μηχανικό Cecil Balmond δημιούργησαν ένα περίπτερο που εμπνέεται από το θέμα της έκθεσης «Οι Ωκεανοί: Η κληρονομιά του μέλλοντος».

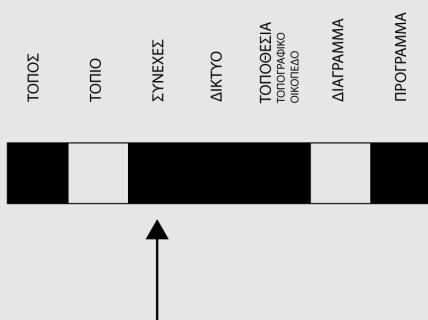
Το εθνικό περίπτερο της Πορτογαλίας έπρεπε να στεγάζει διοικητικές λειτουργίες απαραίτητες για τη διεξαγωγή της έκθεσης, τον χώρο των τελετών έναρξης και λήξης, καθώς και ενδιάμεσες εκδηλώσεις και δραστηριότητες. Η επιλογή της υπαίθριας διεξαγωγής τους έγινε προκειμένου να τις παρακολουθήσουν περισσότεροι άνθρωποι και με δεδομένο ότι το περίπτερο ήταν περιορισμένου μεγέθους. Η διαμόρφωση μιας υπαίθριας πλατείας συγκροτεί την κεντρική ιδέα της σύνθεσης. Το περίπτερο τοποθετείται στις εκβολές του Ποταμού Τάγου της Λισαβόνας (Εικόνα 5.8). Το νερό, το κύμα και οι κοιλότητες που δημιουργεί η ροή ενέπνευσαν τον αρχιτέκτονα να σχεδιάσει έναν κοίλο θόλο μήκους 70 μέτρων και πλάτους 50 μέτρων.

Η επιλογή του A. Siza να αφαιρέσει οποιοδήποτε οπτικό εμπόδιο στην επιφάνεια της πλατείας ήταν πρόκληση για τον πολιτικό μηχανικό. Οι μοναδικές στηρίξεις του στεγάστρου εδράζονται στις δύο στοές, δεξιά και αριστερά από την πλατεία. Το στέγαστρο ακολουθεί τη λογική μιας κρεμαστής γέφυρας με καλώδια και πετάσματα σκυροδέματος, με οπτικό αποτέλεσμα μια ιδιαίτερα λεπτή όψη των 20 εκατοστών.

Οι τεχνολογικές καινοτομίες που εφαρμόστηκαν συσχετίζονται με την πρωτοπόρο ιστορία της ναυτιλίας της Πορτογαλίας και το ταξίδι στα άγνωστα νερά του Ατλαντικού Ωκεανού. Παρά την οπτική ελαφρότητα του στεγάστρου από μακριά, όταν ο επισκέπτης βρεθεί κάτω από την τσιμεντένια πλάκα του, το βάρος της και μόνο ωθεί το βλέμμα προς τη θάλασσα. Η πλαισίωση

του λιμανιού και η χωρίς όρια θέαση του νερού επιτρέπουν στον χώρο να αναπτυχθεί ελεύθερα και απρόσκοπτα. Μια αίσθηση συνέχειας και απεραντότητας απελευθερώνει το δυναμικό του χώρου.

Η σχέση του ανθρώπινου κόσμου με τη θάλασσα διαμορφώνει υβριδικά τεχνήματα και δομές που εξυπηρετούν τη μετάβαση από τη μία συνθήκη (ξηρά) στην άλλη (νερό). Τέτοιες τοπομορφές είναι τα λιμάνια (πόλη), τα καρνάγια (κτήριο), τα μεσογειακά «σύρματα» ή βαρκόσπιτα (κατοικία). Το περίπτερο του Α. Siza δημιουργεί ένα συμβολικό καρνάγιο στην κλίμακα της κοινωνίας, όπου ο υδάτινος ορίζοντας όχι μόνο πλαισιώνεται αλλά εισχωρεί νοερά στη σχεδιασμένη πλατεία και παραλαμβάνει τον δυτικό κόσμο. Ένας οριοθετημένος χώρος που είναι ταυτόχρονα τόπος εισόδου και εξόδου διερχόμενων ιδεών και πληθυσμών.



Σε μια ομιλία του, ο αρχιτέκτονας και πολεοδόμος Αριστομένης Προβελέγγιος επικαλείται «το σπίτι των επιθυμιών και των πόνων» για να εισέλθει σ' ένα βαθύτερο επίπεδο σκέψης για την αρχιτεκτονική και την κατοίκηση (Προβελέγγιος, 1990). Επικαλείται τη συμπαντικότητα του τόπου και του κατοικείν, το γεγονός ότι μέσα από το μικρό ο άνθρωπος κατοικεί τον απέραντο κόσμο και προβαίνει σε μια διάσταση που είναι πανανθρώπινη και οικουμενική. «... [το σπίτι] διαπερνάται από πεδία “χθόνια” και “ολύμπια”, είναι καταφύγιο, κρησφύγετο και άντρο, τόσο του βιολογικού γίνεσθαι, όσο και του κοινωνικού, πνευματικού και πολιτιστικού “continuum” (το συνεχές) που είναι η πολύπλοκη παρουσία του ανθρώπινου είδους, στο πλαίσιο της φυσικής Οικουμένης...»

Ο Προβελέγγιος αναφέρεται σε αυτήν τη σχέση, λέγοντας ότι «το σπίτι δεν είναι σπίτι, είναι όλη η πόλη, όλη η οικουμένη, διότι από το σπίτι του ο άνθρωπος βιώνει και μετρά τα πράγματα, όλα τα πράγματα, τη ζωή του ολόκληρη» (Προβελέγγιος, 1990) .

Κάποιες ερμηνείες αντιπαραθέτουν την πόλη και το σπίτι: παρόλο που σπίτι και πόλη είναι δύο οντότητες εξίσου σύνθετες και πολύπλοκες, καθώς μέσα τους λαμβάνει χώρα όλο το εύρος της ανθρώπινης κατοίκησης, διαφέρουν κατ' αρχήν λόγω μεγέθους (Λάββα, 2009). Ένας άλλος διαχωρισμός τους στηρίζεται στο δίπολο ιδιωτικό – δημόσιο. Τον 15ο αιώνα, ο Leon Battista Alberti είχε συλλάβει το σπίτι σαν μια μικρή πόλη (Alberti στο Μαρτινίδης, 2005). Ακόμα, σε κάποιες ακραίες περιπτώσεις και κατά κανόνα από φουτουριστές πολεοδόμους έχουν επιχειρηθεί η αντιστροφή της κλίμακας και η επικράτηση μιας σχηματικής αντίληψης: η πόλη σχεδιάζεται σαν ένα μεγάλο σπίτι, ως «πόλη συμπιεσμένη σε έναν οίκο» (Δεσποτόπουλος, 1997).

Πράγματι, όταν η αρχιτεκτονική ερμηνεύεται πέρα από επιμέρους αισθητικές, μόδες ή τεχνοκρατικές διαστάσεις του αρχιτεκτονήματος, τότε αναδύονται οι πρωτεϊκές της αξίες, οι απαρχές του κατοικημένου χώρου —το σπίτι. Σύμφωνα με τον Προβελέγγιο, αλλά και άλλες μελέτες το σπίτι προϋπήρχε του ναού και διαχρονικά διατηρείται «φυσικά ιερό» (Προβελέγγιος, 1990). «Άλλωστε η λέξη ναός, την οποία συναντάμε στηνΓραμμική Β κιάλας (περί το 1500 π.Χ.), προέρχεται από το ρήμα “ναίω”, δηλαδή κατοικώ» (Scully, 1962, 1979, Κωνσταντινίδης, 1975), (Pilon, 2004). Εκτός, όμως, από κατοικώ, το ρήμα ναίω αναφέρεται από τα ομηρικά χρόνια (περίπου 800 π.Χ.) και στις έννοιες καταλύω ή ιδρύω μια πόλη. Επίσης, στο αρχαίο ρήμα ναίω μπορούμε να αναζητήσουμε τη ρίζα της λέξης μετανάστης, αλλά και της διαχρονικής ελληνικής θεματικής του νόστου (Λάββα, 2009).

Μια τέτοια θεώρηση επιτρέπει τη σύνθεση της μικρής και της μεγάλης κλίμακας, του οίκου και της οικουμένης. Από την ταυτόχρονη παρουσία των δυο αναδύεται το συνεχές —χωρικό και

ΤΟ ΣΠΙΤΙ ΕΙΝΑΙ
ΟΛΗ Η ΟΙΚΟΥΜΕΝΗ

πολιτισμικό— μέσα στο οποίο και μέσω του οποίου σχεδιάζουμε.

Η αλληλοδιείσδυση του μεγάλου στο μικρό και του μικρού στο μεγάλο δημιουργεί συνθήκες συγχρονικότητας και οικουμενικότητας, πράγμα που επιτρέπει στον σχεδιασμό να επεκταθεί στην άυλη σφαίρα του. Η μετενέργεια του υλικού στο άυλο πραγματοποιείται στο δυναμικό πεδίο της τοπομορφής, όπως στη Villa Malaparte (Εικόνα 5.9).

Το σπίτι του Ροδάκη στην Αίγινα είναι ένα από τα σπάνια δείγματα λαϊκής ελληνικής αρχιτεκτονικής του 19ου αιώνα, του οποίου ο αρχιτέκτονας και χτίστης είναι γνωστός. Πρόκειται για ένα σπίτι που συνέλαβε, έχτισε και κατοικούσε ο ίδιος. Χτισμένοι σε διαδοχικές φάσεις, οι κύριοι όγκοι του δημιουργούν κάτοψη σχήματος Γ στραμμένη προς το νότο και συμπληρώνονται από το φουρνόσπιτο και το πηγάδι, περικλείοντας έτσι μια προστατευμένη αυλή. Το ενδιαφέρον για το σύνολο κτισμάτων ξεκίνησε από τις αρχές του 20ού αιώνα όπου αποτυπώνεται από τον αρχαιολόγο Adolf Furtwängler, ο οποίος βρισκόταν στο νησί για τις ανασκαφές του ναού της Αφαίας ενώ ο Πικιώνης φαίνεται να αποτυπώνει και να μοιράζεται τα σχέδια με τον Klaus Vrieslander, από τον οποίο και προκύπτει η πρώτη ολοκληρωμένη μονογραφία του έργου (Vrieslander, Καϊμη, 1997), (Γεωργιάδου, Ηλίας, 2017).

Ο Ροδάκης συνέδεσε τη ζωή του με το σταδιακό χτίσιμο του σπιτιού μέσα από την καθημερινή του φροντίδα και προσοχή, ακόμα και στις πιο μικρές χρηστικές ή διακοσμητικές λεπτομέρειές του. Όπως γράφει ο Τάσης Παπαϊωάννου, «... αυτή η προσωπικότητα, και η μαστοριά και το μεράκι, αντανakλώνταν πάνω στις καλά σμιλεμένες πέτρες, σε κάθε αρμό, σε κάθε λεπτομέρεια» (Παπαϊωάννου, 2008). Η διακοσμημένη λουλουδιέρα στο πατάρι, τα ερμάρια και το εικονοστάσι, τα εγχάρακτα ή ανάγλυφα κοσμήματα του εσωτερικού ή του κελύφους σκιαγραφούν την εικόνα ενός χτίστη που ασκείται σε έναν ποιητικό αναστοχασμό του χώρου και μέσω αυτού της ζωής αυτής καθαυτήν. Ας μείνουμε σε κάποιους από τους συμβολισμούς του εξωτερικού διακόσμου:

Σε δύο από τις γωνίες του δώματος βρίσκουμε τις γλυπτικές αποτυπωμένες φιγούρες δύο «Τούρκων» πολεμιστών οι οποίοι στραμμένοι ο ένας προς την Ανατολή και ο άλλος προς τη Δύση φρουρούν το σπίτι, καθιστώντας το αντικείμενο προστασίας από τους κινδύνους του έξω κόσμου: ένα νοητά περιφραγμένο κομμάτι ασφάλειας σε έναν επισφαλής κόσμο.

Οι ολόγλυφες μορφές που στέκονται στη νοτιοανατολική απόληξη του κυρίως όγκου αναπαριστούν συμβολικά ένα κοσμικής υφής πλαίσιο αξιών (Εικόνα 5.10). Ένα περιστέρι για την ειρήνη, ένα φίδι για το κακό, ένα ρολόι για τον χρόνο και ένα γουρούνι για την τύχη. Σε αυτές συμπυκνώνεται η αντίληψη του χτίστη για τα συστατικά στοιχεία του κόσμου, ενώ το σπίτι γίνεται ένας πυκνωτής της ευρείας πραγματικότητας. Ο ποιητικός



Εικόνα 5.9: *Villa Malaparte, Adalberto Libera, Capri, Ιταλία, 1938.* Το σπίτι και ο βράχος συγκροτούν μια τοπομορφή. Ανακτήθηκε 1 Απριλίου 2023 από (CC BY-NC 2.0), <https://www.flickr.com/photos/50155751@N08/27045377256>



Εικόνα 5.10: Γλυπτός συμβολικός διάκοσμος στο Σπίτι του Ροδάκη, Αίγινα. [Φωτογραφία] Workshop Dionisis Sotovikis (Copyright © Workshop Dionisis Sotovikis. All Rights Reserved. Reproduced [or Adapted] with permission.)

στοχασμός για την τάξη του κόσμου μετουσιώνεται σε συνθετικές χειρονομίες και συμβολικές μορφές. Εδώ, το σύμπαν συστέλλεται για να χωρέσει σε έναν μικρόκοσμο.

Είναι εφικτό ωστόσο να εντοπίσουμε και την αντίστροφη κίνηση: από το σπίτι μπορεί να εκκινεί ένα διαστελλόμενο σύμπαν, να δράσει ως ένα εφαλτήριο προς τον έξω κόσμο: ένα σχετικά σταθερό σημείο αναφοράς, ένας χώρος του ίδιου. Η Virginia Woolf γράφει «μια γυναίκα πρέπει να έχει το δικό της δωμάτιο αν πρόκειται να γράψει λογοτεχνία» [Woolf, 1977(1929)]. Εδώ, με παράδοξο τρόπο το δικαίωμα στην απομόνωση ισοδυναμεί με μια πνευματική πράξη ελευθερίας. Επίσης, το δωμάτιο (ή η απουσία του) αντιπροσωπεύει όλες τις υλικές δεσμεύσεις που παρεμβάλλονται ανάμεσα στην επιθυμία και τη δυνατότητα αυτοδιάθεσης ενός ανθρώπου. Η Woolf γράφει για την υποθετική αδερφή του William Shakespeare η οποία —όπως και ο ίδιος— διαθέτει ταλέντο και αγάπη για τη συγγραφή. Η πραγματικότητα του 16ου αιώνα, την εποχή του W. Shakespeare, όπου οι κοινωνικές συμβάσεις γύρω από τη θέση της γυναίκας δεν θα της επέτρεπαν να διαβάσει τα γραπτά του Βιργίλιου και του Οβιδίου, την ωθεί να φύγει από το πατρικό της προς το Λονδίνο, να χτυπήσει την πόρτα του θεάτρου και να μάθει την τέχνη της υποκριτικής. Γι' αυτό, το «δικό της δωμάτιο» στέκεται στη θέση όλων αυτών των πραγμάτων που χρειάζεται κανείς να υπερβεί προκειμένου να εκπληρώσει το πλήρες των επιθυμιών του.

Για τον Δανό φιλόσοφο Søren Kierkegaard, ο οποίος έμενε σε ένα μικρό διαμέρισμα, το υποκείμενο είναι η μόνη πραγματικότητα, καθώς πίστευε πως η πραγματικότητα περιοριζόταν στις σκέψεις του μέσα στο δωμάτιό του (Teyssot, Seavitt, 1996). Η εμμονή στο —οικιακό— εσωτερικό και η σύλληψη του υποκειμένου ως μοναδικό σημείο αναφοράς έναντι της αβεβαιότητας του σύμπαντος παραπέμπουν στην κριτική του Adorno, ο οποίος αποδίδει στον Kierkegaard μια τάση προς εσωτερικότητα η οποία παραβλέπει την ιστορικότητα στη θεώρηση του υποκειμένου και προέρχεται από την αγκύρωση του συγγραφέα στο αστικό εσωτερικό της εποχής του που τόσο αγαπούσε (Adorno, 1989). Εδώ, η οπτική στον κόσμο διυλίζεται μέσα από μια διαδικασία ενδοσκοπήσης, τόσο με πνευματικούς όσο και με χωρικούς όρους.

Στην «Εργασία για τις Στοές» (Passagenwerk), ο W. Benjamin καταδεικνύει το αρχιτεκτονικό μοντέλο της στεγασμένης εμπορικής στοάς του 19ου αιώνα ως μια διάταξη όπου το εσωτερικό και το εξωτερικό διαπλέκονται. Καθώς η κατοικία για πρώτη φορά διαχωρίζεται από τον τόπο εργασίας, ο τελευταίος καθίσταται το σημείο επαφής με την πραγματικότητα. Αντίθετα, το σπίτι προσανατολίζεται στο να διατηρήσει τον κάτοικο δέσμιο των ψευδαισθήσεών του [Benjamin, 2002 (1982)]. Σε αυτήν τη

σύλληψη του προσωπικού χώρου εδράζονται οι «φαντασμαγορίες του εσωτερικού το οποίο για τον ιδιώτη αναπαριστά το σύμπαν, καθώς “το καθιστικό του είναι ένα κουτί στο θέατρο του κόσμου”» [Benjamin, 2002 (1982): 9].

Στο Παρίσι των αρχών του 20ού αιώνα ο W. Benjamin επισημαίνει μια υπερχείλιση του εσωτερικού προς την πόλη όπου «ο δρόμος είναι η κατοικία της κοινότητας», όπου «οι γυαλιστερές επισημασμένες πινακίδες των καταστημάτων είναι ένας τρόπος διακόσμησης των τοίχων εφάμιλλος, αν όχι καλύτερος, από μια ελαιογραφία στο καθημερινό ενός αστικού σπιτιού, [...] οι εφημερίδες στέκονται ως βιβλιοθήκες του, τα γραμματοκιβώτια ως μπρούτζινες προτομές, τα παγκάκια ως έπιπλα υπνοδωματίου και η βεράντα του καφεeneίου ως το μπαλκόνι που προσφέρει συνολική θέα στο νοικοκυριό» [Benjamin, 2002 (1982)]. Έτσι, αν η περιπλάνηση (*flânerie*) μπορεί να μετατρέψει το Παρίσι σε ένα μεγάλο εσωτερικό, —ένα σπίτι του οποίου τα δωμάτια είναι οι συνοικίες, εξίσου διαχωρισμένες από κατώφλια όπως τα πραγματικά δωμάτια—, τότε από την άλλη πλευρά η πόλη μπορεί να εμφανιστεί σε κάποιον που τη διασχίζει σαν να της λείπουν τα κατώφλια: ως ένα περίοπτο τοπίο» (Benjamin, 2002 (1982)). Η ώσμωση του μέσα και του έξω εκφράζεται στην αμφίσημη εμπειρία της στοάς.

Το σπίτι μπορεί να καταλαμβάνει τον ρόλο της οικουμένης για εκείνον που το κατοικεί. Ο οικουμενικός του ρόλος, ωστόσο, δεν είναι μονοσήμαντος. Μπορεί να λάβει τη σημασία του πλήρους νοήματος του κόσμου, μιας περιοχής οχύρωσης της σκέψης για τον κόσμο ή να λειτουργήσει ως εφελτήριο διά του οποίου κανείς μπορεί να πλοηγηθεί στην πολυπλοκότητα του εξωτερικού κόσμου.

Αναζητώντας τη δομή ή το αρχιτεκτόνημα που ερμηνεύει τη μεταφορά από τον «Οίκο» στην «Οικουμένη», ας σταθούμε στο παράδειγμα του Bernard Rudofsky στο βιβλίο του «The Prodigious Builders». Το παράδειγμα αφορά τους κήπους στους αμπελώνες της νήσου Pantelleria και αναφέρεται στη μετάβαση από το επίγειο στο θεϊκό μέσα από μια αμφίσημη κατασκευή. Συγκεκριμένα, αναφέρεται στον κήπο (*giardino*) (Εικόνα 5.11), μια έννοια που στην προκειμένη περίπτωση αναφέρεται περισσότερο στον περίβολο και στη λογική του φρουρίου.

Ένα *giardino* είναι ένα περικλειστο κομμάτι γης, συνήθως σε σχήμα κύκλου —αλλά έχουν καταγραφεί και αντίστοιχα οκταγωνικά ή τετράγωνα κτίσματα—, του οποίου οι τοίχοι είναι πέτρινοι και ιδιαίτερα ογκώδεις. Το ύψος τους είναι τέτοιο, ώστε να προστατεύει επαρκώς το μοναδικό δέντρο που φιλοξενείται

Ο ΠΑΡΑΔΕΙΣΟΣ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

εσωτερικά, μια λεμονιά (περίπου 2,5 - 3,0 μ.). Έχει ένα και μοναδικό άνοιγμα που επιτρέπει την είσοδο στον κήπο, τοποθετείται στην πιο απάνεμη πλευρά του κήπου και κλείνει με μία βαριά ξύλινη πόρτα.

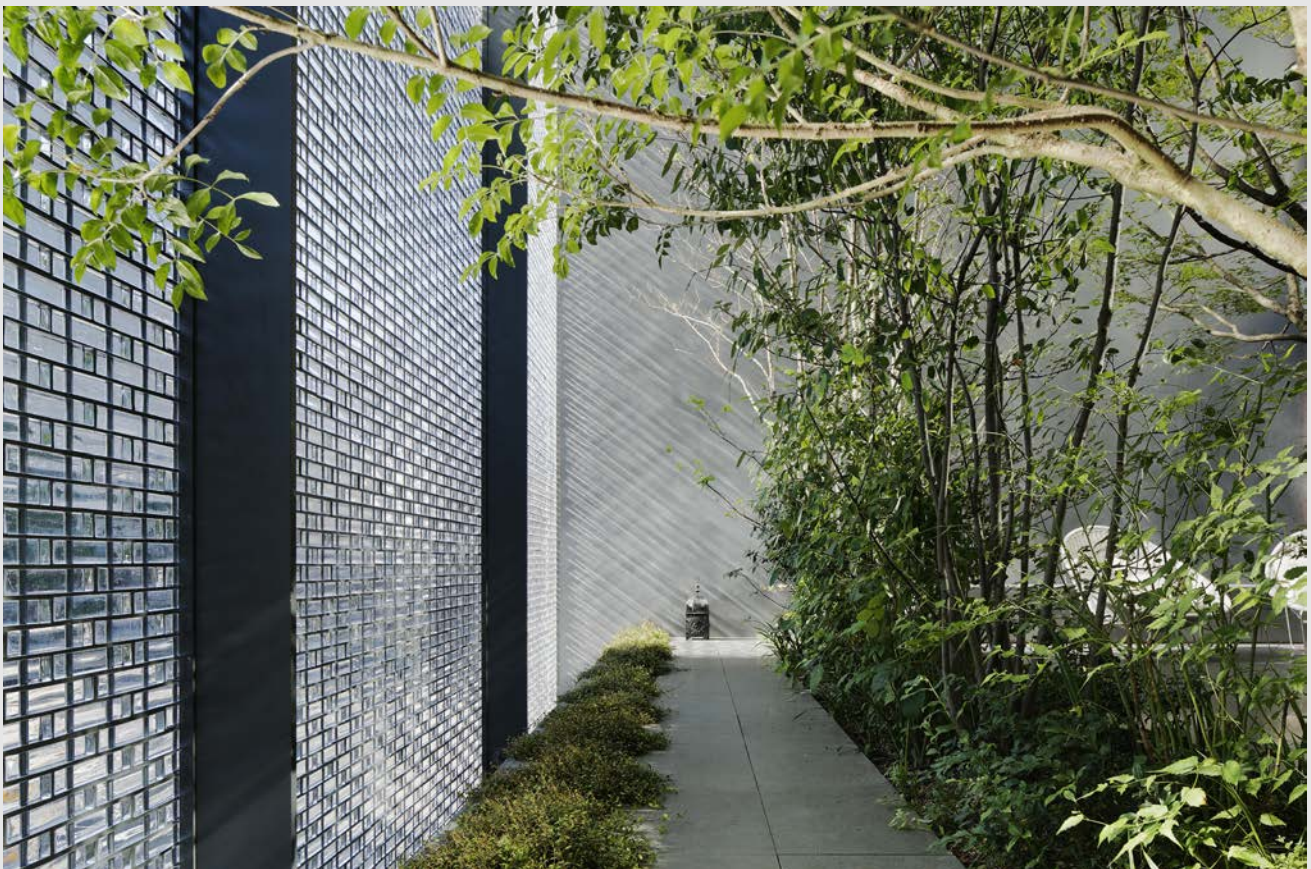
Όπως αναφέρει ο Rudofsky, το μικρό αυτό φρούριο εκφράζει ως τέχνημα μία ανήκουστη υπερβολή ως «ένας δενδρόκηπος με ένα μόνο δέντρο», χαρακτηριστικό το οποίο το καθιστά επίκεντρο. Η προσήλωση στην επιβίωση του ενός αυτού μοναδικού δέντρου με τον πολύτιμο —για την ιταλική οικογένεια— καρπό του λεμονιού, συνδέει το τέχνημα με την παλαιότερη έννοια του Παραδείσου ως περικλειστού περσικού κήπου. «Πρόκειται για έναν ηλιόλουστο χώρο δενδροκομίας για τους σύγχρονους Αδάμ και Εύα» (Rudofsky, 1977). Η κατοικία παίρνει το όνομά της από την ευρηματική χρήση οπτικού γυαλιού στην κύρια όψη της. Η ειδική κατασκευή ενός τοίχου ύψους δύο ορόφων από οπτικό γυαλί δίνει την ταυτότητα του κτηρίου που έχει ως κύριο χαρακτηριστικό το ημιδιάφανο όριο ανάμεσα στο μέσα και στο έξω.

Εικόνα 5.11: *Giardino in Pantelleria - Εσωτερικός Κήπος στην Παντελερία.* Ανακτήθηκε 1 Απριλίου 2023 από (CC BY-NC-ND 2.0), <https://www.flickr.com/photos/125518009@N02/50012470252>



Optical Glass House,
Hiroshima, Ιαπωνία, 2012:
Hiroshi Nakamura & NAP

Εικόνα 5.12: Εσωτερικός κήπος – παράδεισος στο Optical Glass House, Hiroshima, Ιαπωνία, Hiroshi Nakamura & Nap, 201. Ανακτήθηκε 1 Απριλίου 2023 από (CC BY 2.0), <https://www.flickr.com/photos/44343967@N00/9063212851>



Η μονοκατοικία αυτή στη Hiroshima της Ιαπωνίας οργανώνεται σε τρία επίπεδα. Το οικόπεδο βρίσκεται σε άμεση επαφή με έναν δρόμο υψηλής κυκλοφορίας, πράγμα που ορίζει το συνθετικό πρόβλημα. Οι χώροι διημέρευσης, καθώς και οι προεκτάσεις τους στον υπαίθριο χώρο χρειάζεται να προστατευτούν από τη θορυβώδη ζωή της πόλης. Αναζητείται μια ατμόσφαιρα γαλήνης χωρίς, ωστόσο, να διαρραγούν όλοι οι δεσμοί με το περιβάλλον του κτηρίου.

Γι' αυτόν τον σκοπό, τοποθετείται ένα παραπέτασμα κατασκευασμένο από ημιδιάφανο οπτικό γυαλί ως «μεσολαβητής» ανάμεσα στις δύο χωρικές ενότητες. Ο γυάλινος τοίχος, ο οποίος αναπτύσσεται με την παρεμβολή κάθετων και οριζόντιων μεταλλικών στοιχείων, λειτουργεί ως φίλτρο (Εικόνα 5.12), προσφέροντας ηχομόνωση και επιτρέποντας στο φως να εισέλθει στο εσωτερικό του κτηρίου. Η οπτική και αντιληπτική σχέση με το εξωτερικό διατηρείται μέσα από την ημιδιαφάνεια του τοίχου. Το γυάλινο αυτό όριο περικλείει μια εσωτερική αυλή, η οποία καταλαμβάνει το δώμα στη δυτική όψη του κτηρίου στη στάθμη του ισογείου.

Με αυτή τη χειρονομία προκύπτει ένας περιφραγμένος κήπος, τα όρια του οποίου δημιουργούν ένα νοητό στερεό ύψους δύο ορόφων το οποίο, παραμένοντας ασκεπές, καλύπτεται από τη σκιά δέντρων Iroha Momiji, είδος το οποίο ευδοκίμει στην Ιαπωνία. Την κάτοψη αυτού του εσωτερικού κήπου επενδύουν πλακοστρώσεις που σχηματίζουν διαδρόμους και έναν χώρο υπαίθριου καθιστικού, περιοχές φυτεύσεων καλυμμένες από χώμα, καθώς και μια ανοιχτή ρηχή δεξαμενή νερού. Η σύμπτωση όλων αυτών των στοιχείων (φως, αέρας, χώμα, γη, νερό) σε έναν οριοθετημένο χώρο μας προσκαλεί να σκεφτούμε αυτήν την αστική όαση ως μια μορφή επίγειου παράδεισου όπου κανείς μπορεί να βιώσει τη συνθήκη ενός μικρού κόσμου. Η σύλληψη του κήπου είναι ένας ακόμα κόσμος πλήρης νοήματος. Παρόμοια με το κεντρικό αίθριο, στο οποίο αναφερθήκαμε, τρεις ακόμη μικρότεροι υπαίθριοι περιφραγμένοι κήποι εμφανίζονται στην ανατολική όψη του κτηρίου.

Η αποκοπή από τον έξω κόσμο είναι η μια άκρη αυτού του νήματος. Η άλλη όψη αυτής της κίνησης είναι η συγκρότηση ενός νέου συστήματος αναφοράς. Το κτήριο δανείζεται από το επαναλαμβανόμενο θέμα του περικλειστού κήπου το οποίο φέρει συνδηλώσεις του παραδείσου και συγκροτεί με τα υλικά του μια συνθήκη αισθητικής απόλαυσης. Εντός του οίκου σχηματίζεται ένας μικρός ιδιωτικός, αλλά απέραντος ως προς τα νοήματά του κόσμος.



Farnsworth House, Plano,
ΗΠΑ, 1951: Ludwig Mies van
der Rohe

Εικόνα 5.13: *The Farnsworth House*, Mies van der Rohe, 1945-1951, Illinois, ΗΠΑ. Ανακτήθηκε 1 Απριλίου 2023 από Greg Robbins, (CC BY-NC-SA 2.0), <https://www.flickr.com/photos/24648322@N00/282855905>



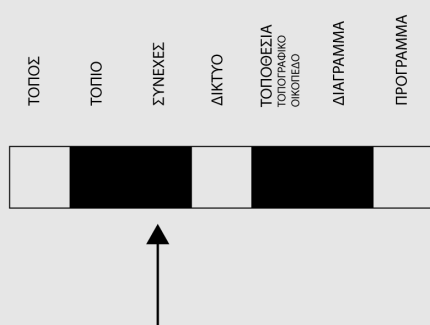
Η κατοικία του Mies van der Rohe είναι ένας παράδεισος που δεν περικλείεται από τοίχο, αλλά μια ριζοσπαστική ανοιχτότητα προς τη φύση, η σκηνή της συνάντησης του ανθρώπου με τον κόσμο (De Graaf, 2017). Οργανώνεται με κεντρική ιδέα την άμεση σχέση με το περιβάλλον δάσος σε μία υπερυψωμένη στάθμη (Εικόνα 5.13). Η απόσταση από το έδαφος γίνεται όχι για να απομακρυνθεί ο κάτοικος από τη φύση, αλλά για να υπάρχει η οπτική —αλλά και πρακτική— συνέχεια του εδάφους, του τοπίου, της ζωής στη φύση, παρά την ύπαρξη της κατοικίας και των νέων ενοίκων. Το «αποτύπωμα» του κτηρίου υλοποιείται, εδώ, με όρους συμβίωσης, ελεύθερης τοποθέτησης και συμπεριληπτικότητας με το υφιστάμενο περιβάλλον.

Στο κέντρο της υπερυψωμένης πλατφόρμας βρίσκονται οι ιδιωτικοί χώροι, όπως κουζίνα και οι χώροι υγιεινής. Οι καθημερινοί χώροι συνάντησης βρίσκονται σε άμεση οπτική επαφή με τους υπαίθριους χώρους. Η χειρονομία αυτή ορίζει τους χώρους στο κέντρο ως εσωστρεφείς και τους περιμετρικούς ως εξωστρεφείς.

Οι χώροι οργανώνονται με γυάλινα πετάσματα. Κοιμάμαι μέσα στη φύση, παρατηρώ το τοπίο, αφομοιώνω τον τρόπο ζωής μου μέσα στο τοπίο και ζω με πλήρη διαφάνεια. Πρόκειται για μία πρόταση για έναν τρόπο ζωής. Το τοπίο εδώ δεν πλαισιώνεται σαν πίνακας ζωγραφικής και ο κάτοικος δεν είναι ένας παρατηρητής του. Η έννοια του κατοικείν αναθεωρείται, καθώς μεταβάλλεται η κλίμακα αναφοράς στο έξω και ο κάτοικος ανήκει σε ένα όλο, στον τόπο. Με τη χρήση του γυαλιού ως στοιχείου πλήρωσης, αλλά και ως φίλτρου, γίνεται η επανερμηνεία της έννοιας του τοίχου ως ορίου για την καθημερινή ζωή και τον τρόπο αντίληψης του περιβάλλοντος.

Η επιταγή «less is more» υλοποιείται στο συγκεκριμένο έργο ως αφαίρεση των ορίων και ως σχεδιασμός λιτών χώρων που οδηγούν στον επαναπροσδιορισμό του ανήκειν και της ιδιωτικότητας. Οι τοίχοι αποτελούν εδώ το απλούστερο προστατευτικό πέτασμα που αναγνωρίζει η συμβατική κατοικία, ένα γυάλινο διαχωριστικό που επιτρέπει τη μεταφορά από τον οίκο στην οικουμένη —από το δωμάτιο στο δάσος.

Εδώ, τίθεται το ζήτημα της κλίμακας του ατόμου σε σχέση με το δάσος. Με πρόθεση ένταξης στο τοπίο, ο φέρων οργανισμός με μεταλλικά υποστυλώματα συντροφεύει τους ψηλόλιγνους κορμούς των δέντρων του γειτονικού δάσους. Η επιθυμία του αρχιτέκτονα για την όσο το δυνατόν εξαφάνιση των ορίων οδήγησε στη διάνοιξη των ελάχιστων δυνατών ανοιγμάτων και συγκεκριμένα δύο που εξυπηρετούν τον αερισμό και τον δροσισμό του κτηρίου. Ταυτόχρονα, η αμφισβήτηση του συμβατικού τρόπου ζωής αφήνει τον κάτοικο εκτεθειμένο στη θέαση απ' έξω ακόμα και κατά τη διάρκεια του ύπνου.



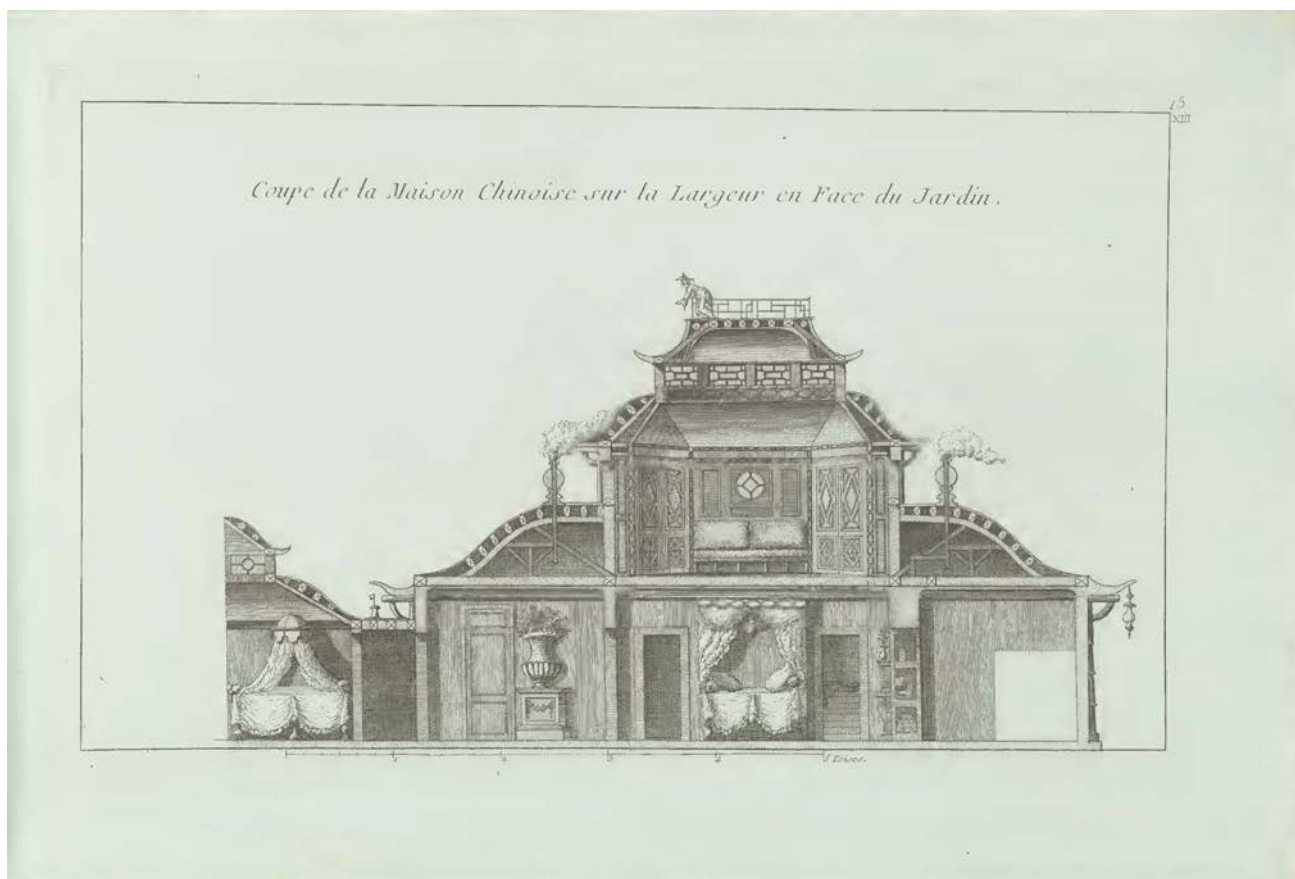
Ο κήπος ως μικρόκοσμος συναντάται ως διακριτή θεματική στην τέχνη. Η κοσμολογία και ο μικρόκοσμος των ανθρώπων ως δράσεις χαρακτήρων επί της σκηνής του κόσμου εμφανίζονται σε διάφορες εκδοχές στη δυτική σκέψη. Τον 18ο αιώνα, η μεταφορά ανάμεσα στον κόσμο και τη θεατρική σκηνή —κατά τη γνωστή φράση του W. Shakespeare—, μετεγγράφεται σε περιπτώσεις όπως αυτή του *Désert de Retz*. Ο κήπος που σχεδιάστηκε ανάμεσα στο 1774 και το 1789 από τον François Racine de Monville αξιοποιεί τη θεατρική μεταφορά για να φέρει τη σύλληψη των τοπιοτεχνικών πρακτικών που παρουσιάζει το έργο του στη σφαίρα της αναπαράστασης στοιχείων του κόσμου.

Πρότυπο αυτού του μικρόκοσμου είναι το ποίημα «*The Temple of Fame*» του Alexander Pope (1715) όπου ο ομώνυμος ναός περιγράφεται ως ένα κτίσμα με τέσσερις όψεις που αντιστοιχούν στα σημεία του ορίζοντα με τέσσερις αρχιτεκτονικές μορφολογήσεις: κλασικό στυλ στη δυτική όψη, κινεζική, περσική και ασσυριακή αρχιτεκτονική στην ανατολική όψη, γοτθική και κέλτικη στη βορινή, αιγυπτιακή στη νότια (McGillivray, 2016). Οικήματα όπως μια γοτθική εκκλησία, μια ταταρική σκηνή, μια πυραμίδα ή ένα κινέζικο σπίτι (Εικόνα 5.14) βρίσκονται διάσπαρτα στο κτήμα. Η αναλογία του κόσμου, στην περίπτωση αυτή, συστήνεται μέσω της παράθεσης σημείων κατοίκησης: Η ιδέα της περικλείσις του κόσμου εντός των ορίων του κήπου υπηρετείται από την εποπτική παράθεση αυτών των κατασκευών.

Η συμβολική διάσταση αυτού του έργου δεν εντοπίζεται στη διαχείριση των στοιχείων της φύσης. Αντίθετα, είναι η παράθεση υπό κλίμακα κατασκευών-ομοιωμάτων που ανυψώνουν τον κήπο στην εννοιολογική κατηγορία του κόσμου. Η κίνηση και δράση του περιπατητή μέσα σε αυτό το περιβάλλον, που δεν διεκδικεί μουσειακή αξία *per se*, ενεργοποιεί την αρχική μεταφορά της δράσης των ανθρώπων επί της σκηνής του κόσμου: Ο κόσμος υπάρχει γιατί οι άνθρωποι τον κατοικούν.

Τα παραδείγματα αυτά δεν παρατίθενται με σκοπό να καταδείξουν μια γενεαλογική γραμμή που μετεγγράφεται ακέραια στον σύγχρονο τοπιακό σχεδιασμό, αλλά για να επισημάνουν τη σημασία της μετακίνησης ανάμεσα στην κοσμική κλίμακα ή το εννοιολογικό πεδίο σε συγκεκριμένες υλικές διαρρυθμίσεις. Αυτές οι χειρονομίες παραγωγής νοήματος αποδίδονται με συμβολικά εργαλεία. Οι μηχανισμοί παραγωγής νοήματος είναι η πολιτισμική εργασία επί της φύσης και μέσω της χρήσης συμβολισμών οριοθετούν ένα πεδίο τεχνικών αφαίρεσης. Η ίδρυση τέτοιων μηχανισμών αποκοπής από τη φύση και η αποκατάσταση νοηματικών γραμμών που βασίζονται σε μεταφορικές σχέσεις και αναγωγές δεν είναι χαρακτηριστικό αποκλειστικά της επώνυμης δυτικής αρχιτεκτονικής.

Εικόνα 5.14: Folie με θέμα ένα Κινέζικο Σπίτι, Désert de Retz, 1785. Ανακτήθηκε 1 Απριλίου 2023 από (PD), https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Fran%C3%A7ois_Racine_de_Monville_-_D%C3%A9sert_de_Retz._Kinesisk_paviljong._Planche_II_-_NMH_Z_13-1958_-_Nationalmuseum.jpg



Εικόνα 5.15: Ιαπωνικός Κήπος Karesansui. Ανακτήθηκε 1 Απριλίου 2023 από (CC BY-NC-SA 2.0), <https://www.flickr.com/photos/71821340@N00/36684588852>



Οι ιαπωνικοί κήποι Karesansui (Εικόνα 5.15) σχεδιάζονται γύρω από συμβολικές σχέσεις ανάμεσα σε ευρείες κατηγορίες της φύσης (αέρας, γη, ποτάμι, βουνό) και συγκεκριμένα στοιχεία (βράχος, πέτρα, ορισμένος χώρος), αναπαριστώντας συμβολικά μια κοσμολογική τάξη και οργανώνοντας μια συμβολική επικοινωνία μεταξύ μικρόκοσμου και μακρόκοσμου ή ένα κοσμικό διάγραμμα (Goto, Naka, 2016). Ανάλογη συμβολική λειτουργία — τηρουμένων των αναλογιών— εμφανίζεται και στον περσικό κήπο chahar bagh, ο σχεδιασμός του οποίου υπακούει σε μια ολιστική σημειωτική αντιστοίχιση με την ιδέα του σύμπαντος (Farahani, 2016). Ίσως το πλησιέστερο σύγχρονο παράδειγμα μιας αέρας κοσμολογικής ερμηνείας του τοπίου είναι ο κοσμικός κήπος του Charles Jencks. Η έκταση των δώδεκα εκταρίων στη Νότια Σκωτία σχεδιάστηκε από τον γνωστό θεωρητικό και αρχιτέκτονα γύρω από αναφορές σε σύγχρονες επιστημονικές ανακαλύψεις: την έλικα του DNA και τη λειτουργία των αισθήσεων, την επίδραση μιας μαύρης τρύπας σε παραπλήσια σε αυτή σώματα, την εξέλιξη του σύμπαντος κατά τα 13 δισεκατομμύρια χρόνια ζωής του. Το τοπίο σχηματοποιείται γύρω από τοπιοτεχνικές αναπαραστάσεις αυτών των φαινομένων. Η τοποθέτηση στον χώρο και οι μορφές των επιχώσεων, των όγκων νερού και των φυτεύσεων καθορίζονται από τις ανάγκες διατύπωσης των μορφών που χρησιμοποιούνται για την επιστημονική αναπαράσταση της φύσης (Jencks, 2005).

Στην περίπτωση αυτή, η τοπιακή διαμόρφωση διέπει δύο επίπεδα αναπαράστασης. Αν οι κώδικες των μαθηματικών και των φυσιογνωστικών επιστημών είναι ο ενδιάμεσος προς την κατανόηση των δομών και λειτουργιών του φυσικού κόσμου, η απόδοση διά του σχεδιασμού στο τοπίο αυτών των συσκευών συγκροτεί ένα δευτερογενές επίπεδο αναπαράστασης του κόσμου.

Η συμβολική σχέση εντείνεται: αντί της έμμεσης, ανεικονικής αναφοράς στη σύγχρονη σε αυτά σύλληψη του κόσμου —όπως εντοπίστηκε στα προηγούμενα παραδείγματα— ο κήπος του C. Jencks αναπαριστά την επιστημονική γλώσσα για τον κόσμο και όχι καθαυτό κόσμο. Η σχεδιαστική πρακτική υποχωρεί από την ερμηνεία του κόσμου για να ερμηνεύσει αντ' αυτού και με μέσο τον χώρο τις συμβολικές σχέσεις που μεταχειρίζονται άλλα γνωστικά πεδία για τον ίδιο σκοπό. Η φύση εργαλειοποιείται για την περιγραφή της φύσης αυτής καθαυτήν μέσω των σημειωτικών σχέσεων των θετικών επιστημών, οι οποίες είναι, ούτως ή άλλως, προϊόν αφαίρεσης. Παρ' όλα αυτά, σ' αυτό το δεύτερο επίπεδο συμβολικών σχέσεων με τον κόσμο μπορεί να εντοπιστεί —ίσως με ακόμα πιο πρόδηλο τρόπο— η συνεισφορά των πρακτικών ίδρυσης συμβολικών σχέσεων ως τεχνική αποκοπής του τοπίου από το όλον.

Ως τώρα συζητήθηκαν συμβολικές κατασκευές επί του τοπίου, όχι με στόχο να αποδοθεί μια γενεαλογία των κοσμολογικών συλλήψεων, αλλά για να προσδιοριστεί, μέσω της χρήσης παραδειγμάτων που συγκροτούνται γύρω από κοσμολογικής υφής συμβολισμούς, η σημασία των συμβολικών σχέσεων ως τεχνικών πλαισίωσης της φύσης ή ως μηχανισμοί αποκοπής —ως ένας κόσμος μέσα στον κόσμο. Η κατασκευή του νοήματος συνιστά μια διττή κίνηση απεδαφικοποίησης από τον κόσμο του αισθητού και επανεδαφικοποίησης επί του συμβολικού αντικειμένου. Το τοπίο γίνεται πρόσωπο.

Οι αναπαραστάσεις του σύμπαντος στην τοπιοτεχνία συνιστούν έναν «απεδαφικοποιημένο κόσμο» που επικοινωνεί με το όλο, συνδέοντας προσεκτικά το περιεχόμενό του με την εμπειρία του κόσμου, πάντα, όμως, πυκνώνοντας τις ερμηνείες, επενδύοντας, δηλαδή, σε κάποιου είδους πρόσωπο. Η αξία χρήσης του προσώπου βρίσκεται στην ιδιότητά του να στέκεται στη θέση του σώματος. Την ίδια ιδιότητα έχουν, ίσως, και τα χέρια του Robert Bresson, καθώς στέκονται στη θέση του σώματος —εκπροσωπούν το σώμα ως προς τη σχέση του με το συγκείμενο ή τη δράση του. Δεν είναι δύσκολο να υποθέσουμε τη στάση, τις κινήσεις, τη διάθεση του σώματος ή την ατμόσφαιρα και την αίσθηση του χώρου και της πλοκής, παρατηρώντας τις κινήσεις των χεριών. Η αξία χρήσης του συμβολικού τοπίου είναι αξία χρήσης προσώπου: κίνηση απεδαφικοποίησης, όσο και σύσταση μιας μεταφορικής διεπιφάνειας. Αυτή η σχέση ομοίωσης είναι πιθανώς που κυβερνά αυτές τις ιδιότυπες διαδικασίες αφαίρεσης. Οι αντιστοιχίσεις κήπου – δωματίου, ουρανού – νερού, χωμάτινης μάζας – εξέλιξης, βασιλιά – ήλιου, είναι μερικά παραδείγματα συνδέσεων ανάμεσα σε επιλεγμένα σημαίνοντα. Κοινό στοιχείο αυτών των κινήσεων είναι η αναγωγή και η μεταφορά της πολυπλοκότητας ως δύναμης παγίωσης και αιχμαλώτισης σε συγκεκριμένες χωρικές διαρρυθμίσεις.

Το τοπίο-κήπος φέρει συμβολικές αξίες-σημασίες, περιγράφοντας, έτσι, το είδος του κόσμου. Ας δούμε τη διαφορά ανάμεσα σε είδος και πρόσωπο. Κατά τον Giorgio Agamben: «Τίποτε δεν είναι περισσότερο διαφωτιστικό από αυτή τη διττή σημασία του όρου “είδος”. Αυτό είναι που μεταδίδεται και προσφέρεται στο βλέμμα, αυτό που καθιστά ορατό και, συνάμα, αυτό που δύναται —και πρέπει με κάθε κόστος— να παγιωθεί σε μια ουσία και σε μια ιδιάζουσα διαφορά για να μπορεί να συγκροτήσει μια ταυτότητα», ενώ «το πρόσωπο είναι η αιχμαλώτιση του είδους και η αγκύρωσή του σε μια ουσία για να καταστεί εφικτή η ταυτοποίηση» (Agamben, 2006). Οι τοπιοτεχνικές —και όχι μόνο— πρακτικές με κύρια αναφορά στον σχηματισμό συμβολικών σχέσεων πραγματοποιούν ακριβώς αυτήν τη συνάρθρωση δράσεων: αιχμαλωσία-ταυτοποίηση. Το

άγνωστο ή το απροσδιόριστο πρέπει να γίνει προσπελάσιμο από τα κείμενα με γνωσιοθεωρητικά, ερμηνευτικά ή ακόμα και θρησκευτικά εργαλεία.

Η απόδοση νοήματος στον τοπιακό σχεδιασμό ταλαντεύεται ανάμεσα στο είδος και το πρόσωπο, όπως οι παραπάνω αποδόσεις συνίστανται στην αιχμαλωσία του είδους από την προσωπότητα (faciality), του γενικού γνωρίσματος ή κατηγορίας σε υλικά στοιχεία και συγκεκριμένες σχέσεις μεταξύ τους με καθορισμένο νοηματικό περιεχόμενο και ερμηνείες. Η κοσμολογική αναπαράσταση συγκροτείται με την αφαίρεση επί της παραγωγής νοήματος με συνεκτικές σχέσεις μετακίνησης από το ένα σημαίνον στο άλλο: σημαίνον βράχος-σημαίνον βουνό. Κατά τον G. Simmel: «ο καλλιτέχνης ορίζει ένα τμήμα εκ της χαοτικής ροής και της απεραντοσύνης του άμεσα αισθητού κόσμου, αντλώντας από αυτόν και εκφράζοντάς τον ως ένα συνεκτικό φαινόμενο. Αυτό αποκτά τη σημασία του εκ των έσω, κόβοντας κάθε συνδετικό νήμα με τον έξω κόσμο και επανασυνδέοντας τα νήματα με το δικό του κέντρο» (Simmel, 2007). Τόσο στις εικαστικές, όσο και στις χωρικές αποδόσεις του τοπίου μια παρόμοια λογική προκύπτει, καθώς ένας εσωτερικός κόσμος συστήνεται μέσω συμβολικών σχέσεων. Στις περιπτώσεις που εξετάστηκαν και στις οποίες παρεμβάλλεται κάποιου είδους κοσμολογική διάσταση, οι συμβολικές σχέσεις γίνονται ευκολότερα ορατές.

Ένα ιδιότυπο *mise en abyme* (η άπειρη αναπαραγωγή του ειδώλου) εντοπίζεται στην προσπάθεια να αποδοθεί στο τοπίο ένα πρόσωπο ή το τοπίο να μετατραπεί σε ένα πρόσωπο —ένας κόσμος μέσα στον κόσμο. Η αναπαράσταση πρέπει να τοποθετηθεί ένα σκαλί ψηλότερα από την ενσώματη καταβύθιση στον φυσικό κόσμο, να παράγει σημεία αναφοράς που συμπυκνώνουν την εμπειρία του αισθητού κόσμου σε άμεσα προσπελάσιμες χωρικές ή/και οπτικές ενότητες. Καταληκτικά, σε τέτοιες διαδικασίες αναπαράστασης, το πρόσωπο κατισχύει του όλου ή του αφηρημένου όλου (είδους), γιατί το συμβολικό αντικείμενο το εκπροσωπεί. Σε τέτοιες επεξεργασίες του τοπίου ίσως μπορούμε να μιλήσουμε για στρατηγικές αφαίρεσης διά της παραγωγής νοήματος.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στην ενότητα αυτή τέθηκε το ζήτημα της επικοινωνίας ανάμεσα στο μερικό και το σύνολο, χωρίς ωστόσο αυτή η σχέση να απομειωθεί σε μια απλή σύγκριση μετρικών δεδομένων. Αντίθετα, επιχειρήθηκε να συνδεθούν τα δύο άκρα αυτού του νήματος με οδηγό νοηματικές σχέσεις. Η εννοιολόγηση, συγχρονικότητα και συγχώνευση των κλιμάκων σχεδιασμού είναι εκφάνσεις του συνεχούς.

Στην ανάλυση του συνεχούς διακρίνουμε δύο διαδρομές: η πρώτη αφορά τη μετάβαση από τον οίκο στην οικουμένη ως μια διαδρομή από το μεμονωμένο στοιχείο προς ένα σύνολο που προκύπτει ως άθροισμα ετερογενών μερών. Εδώ, βρίσκεται ένα ευρύ φάσμα χειρονομιών, οι οποίες παράλληλα με τον σχεδιασμό της μονάδας προβλέπουν την εκτατική διεύρυνσή της προς μεγαλύτερες κλίμακες. Η έννοια του συστήματος έχει κεντρική σημασία, καθώς ένα πλήθος παραγόντων συντάσσεται χωρικά ακολουθώντας ένα «λογισμικό», ένα σύνολο κανόνων, πρωτοκόλλων και προδιαγραφών. Όπως είδαμε στα παραδείγματα, η προσαρμογή των μονάδων σε ένα κοινό σύστημα αναφοράς είναι η συμπληρωματική σχεδιαστική χειρονομία.

Αντίστροφα, η διαδρομή από την οικουμένη στον οίκο βρίσκεται στη συμπύκνωση επιλεγμένων, οργανικών του συστατικών σε μία ξεκάθαρα ορισμένη επικράτεια η οποία μετασχηματίζεται σε μια νέα οντότητα, διάφορη της προηγούμενής της κατάστασης — ένας πλήρης νοήματος κόσμος.

Mahmoudi Farahani, L., Motamed, B., Jamei, E. (2016). Persian Gardens: Meanings, Symbolism and Design. *Landscape*, 46, σσ. 1-19.

McGillvray, G. (2016). Nature Transformed: English Landscape Gardens and Theatrum Mundi. *M/C Journal*, 19(4), σσ. 1-12.

Teyssot, G. and Seavitt, C. (1996). Boredom and Bedroom: The Suppression of the Habitual., The MIT Press, 30, σσ. 44–61.

Βιβλία

Adorno, T.W. (1989). *Kierkegaard: Construction of the Aesthetic*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Agamben, G. (2006). *Βεβηλώσεις*. Αθήνα: Άγρα, 2006.

Benjamin, W. (2002). *The Arcades Project*. Cambridge, MA: Harvard University Press. σσ. 8-9, 422-423.

Cache, B. and Speaks, M. (1995). *Earth moves: the furnishing of territories*. Μπ. Α. Boyman. Cambridge, Mass: MIT Press.

De Graaf, R. (2017). *Four Walls and a Roof*. Harvard University Press. σ. 82.

Deleuze, G. (2006). *Η πύχωση: Ο Λάιμπνιτς και το baroque*. Translated by N. Ηλιάδης. Αθήνα: Πλέθρον.

Foster, H., Hughes, G. (επιμ.). (2000). *Richard Serra*. Cambridge, MA: The MIT Press. σ. 182.

Frichot, H. (2005). *Stealing into Gilles Deleuze's Baroque House*, στο I. Buchanan and G. Lambert (επιμ.) *Deleuze and Space*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Goto, S., Naka, T. (2016). *Japanese Gardens: Symbolism and Design*. London: Routledge, 2016.

Jencks, C. (2005). *Gardens of Cosmic Speculation*. London: Frances Lincoln.

Pilon, (2004). *Θησαυρός της Ελληνικής Γλώσσας, Ελληνοαγγλικό λεξικό τεχνικών ευτυμολογημένων όρων της Ελληνικής Γλώσσας*. Αθήνα: ΥΠΑΝ. σ. 432.

Pope, A. (2011). *The Temple of Fame: A Vision*. London: Nabu.

Rudofsky, B. (1977). *The Prodigious Builders: notes toward a natural history of architecture with special regard to those species that are traditionally neglected or downright ignorant*. San Diego: Harcourt Brace Publishing.

Scully, V. (1979). *The Earth, the Temple and the Gods: Greek Sacred Architecture*. Connecticut : Yale University Press σ. 43.

Serra, R. Foster, H. (2018). *Conversations about Sculpture*. London: Yale University Press. σ. 136.

Simmel, G. (2007). *The Philosophy of Landscape*, Theory, Culture & Society, 24(7–8), σσ. 20–29.

Teyssot, G. (2013). *A Topology of Everyday Constellations*. Cambridge, MA: The MIT Press. σ. 45

Vrieslander, K., Καϊμη, T. (1997). *Το σπίτι του Ροδάκη στην Αίγινα*. Αθήνα: Ακρίτας. σ. 37.

Weiss, A.S. (1999). *Mirrors of infinity: the French formal garden and 17th-century metaphysics*. New York: Princeton Architectural Press. σ.73.

Woolf, V. (1977). *A room of one's own*. London: Grafton Books. σ. 53.

Δεσποτόπουλος, Ι. (1997). *Η Ιδεολογική Δομή των Πόλεων*. Αθήνα: Ε.Μ.Π. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις σ. 156.

Κωνσταντινίδης, Α. (1975). *Στοιχεία Αυτογνωσίας: για μια αρχιτεκτονική*. Αθήνα: Καρυδάκη σ. 309.

Μαρτινίδης, Π. (Επίμ.). (2005). *Αρχιτεκτονική Θεωρία: Από την Αναγέννηση μέχρι σήμερα*. Αθήνα: Taschen.

Παπαϊωάννου, Τ. (2008). *Η αρχιτεκτονική και η πόλη*, Αθήνα: Καστανιώτης.

Προβελέγγιος, Α. (1990). *Ο Οδοιπόρος προς την Πηγή: Κείμενα Πολεοδομικού Σχεδιασμού*. Αθήνα: Γαβριηλίδης. σσ. 105, 107, 113.

Δικτυογραφία

Architecture Lab (2017, 26 Αυγούστου). The Farnsworth House by Mies van der Rohe | Classics on Architecture Lab, Architecture Lab online architecture magazine. Ανακτήθηκε 3 Νοεμβρίου 2022 από <https://www.architecturelab.net/farnsworth-house/>

Gibson, E. (2019a, 2 Αυγούστου). *Creating the Expo'98 Portuguese National Pavilion was "difficult" says Álvaro Siza*. Dezeen. Ανακτήθηκε 25 Νοεμβρίου 2021 από <https://www.dezeen.com/2019/08/02/expo98-portuguese-national-pavilion-alvaro-siza-movie-interview/>

Kamin, B. (2020, 2 Ιουλίου). *Column: A different view of the masterful Farnsworth House — hers, not his*. Chicago Tribune.

Langdon, D. (2015, 2 Ιανουαρίου). *AD Classics: Expo'98 Portuguese National Pavilion / Álvaro Siza Vieira*. ArchDaily. Ανακτήθηκε 12 Φεβρουαρίου 2024 <https://www.archdaily.com/583307/ad-classics-expo-98-portuguese-national-pavilion-alvaro-siza>

Nakamura, H. & NAP. (2020, 13 Σεπτεμβρίου). *Optical Glass House / Hiroshi Nakamura & NAP*. ArchDaily. Ανακτήθηκε 10 Φεβρουαρίου 2022 από <https://www.archdaily.com/885674/optical-glass-house-hiroshi-nakamura-and-nap>

Richard Serra Sculpture: Forty Years. (2007). *Richard Serra Sculpture: Forty Years*. New York. Ανακτήθηκε 3 Νοεμβρίου 2022 από <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/14>

Watkins, N. (2017, 16 Απριλίου). *Matisse's Studio: "An Interior World of his Own Making"*. Royal Academy. Ανακτήθηκε 3 Οκτωβρίου 2021 από <https://www.royalacademy.org.uk/article/ra-magazine-matisse>

Voiskounski, N. (2007). Richard Serra - Style in Steel', The Tretyakov Gallery Magazine. Ανακτήθηκε 15 Φεβρουαρίου 2022 από <https://www.tretykovgallerymagazine.com/articles/3-2007-16/richard-serra-style-steel/>

Γεωργιάδου, Ζ, Ηλίας, Π. (2017). *Ψηφιακή Μνήμη και Ιδιωτική Πολιτιστική Κληρονομιά: Η Περίπτωση του Σπιτιού του Ροδάκη στην Αίγινα. Digital Memory and Private Cultural Heritage: Rodakis House Case in Aegina Island*. 2ο Συνέδριο Ψηφιοποίησης Πολιτιστικής Κληρονομιάς, Βόλος: Θεσσαλία. σ. 3.

Διδακτορική Διατριβή

Λάββα, Σ. (2009). *Πόλη και Αναπαράσταση: Το ρειχιώτικο σπίτι της γενέτειρας και της διασποράς (1984-2005)*. [Διδακτορική Διατριβή. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (ΑΠΘ).] Σχολή Πολυτεχνική. Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών. <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/30899> σσ. 13, 16.

Φιλμογραφία

Nolan, C. (Σκηνοθέτης). (2010). *Inception* [Κινηματογραφική Ταινία]. Los Angeles, CA Warner Bros Pictures.

6. ΕΚΤΑΤΙΚΕΣ ΘΕΩΡΗΣΕΙΣ ΤΟΥ ΣΥΝΕΧΟΥΣ

ΠΡΟΑΠΑΙΤΟΥΜΕΝΗ ΓΝΩΣΗ

Στα κεφάλαια δεν υπάρχει ένδειξη της προαπαιτούμενης γνώσης, διότι αυτό το βιβλίο μπορεί να αναγνωστεί κατά κεφάλαιο ενδιαφέροντος —όπως ακριβώς ο σχεδιασμός μπορεί να ξεκινήσει από διαφορετικό σημείο εμπλοκής κάθε φορά (βλ. και Κεφ. 12). Κάθε κεφάλαιο προσφέρει στον σπουδαστή ή στη σπουδάστρια ένα πολιτισμικό υπόβαθρο για τη συνθήκη ή το εργαλείο που τον ή την ενδιαφέρει.

ΣΥΝΟΨΗ

Διαφορετικές ερμηνείες της έννοιας του συνεχούς συνδέονται με ετερογενείς εκφάνσεις του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού. Η ιδέα ότι η αρχιτεκτονική και η πολεοδομία μπορούν να ελέγξουν τη συνοχή του κόσμου και να λειτουργήσουν σε ένα «μοριακό» επίπεδο δημιουργίας προς τη μεγάλη και τη μικρή κλίμακα διερευνάται μέσω της διαχείρισης της ύλης στον σχεδιασμό. Σε αυτό το πλαίσιο εξετάζονται τα

ρεύματα της αρχιτεκτονικής που επικεντρώνονται σε συνεκτικές δομές —από την κλίμακα της μεγαλούπολης ως τη μονάδα της κατασκευής. Επίσης, γίνεται αναφορά στη συνεκτική πρακτική της συλλογής και στο συλλεκτικό αρχιτεκτονικό αντικείμενο, ως εκφράσεις του συνεχούς.

ΛΕΞΕΙΣ - ΚΛΕΙΔΙΑ

Οικουμενόπολη, συλλογή, υφή, ύφανση

Παρακολουθήσαμε την έννοια του συνεχούς στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό με τη βοήθεια των θεωρήσεων του μακρόκοσμου και του μικρόκοσμου, της κοσμογονικής σχέσης ανάμεσα στον οίκο και την οικουμένη, αλλά και την ιδέα του παραδείσου και του κόσμου σαν συλλογή. Το συνεχές αφορά τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό και ως υλική έκφραση, δηλαδή, ως ύφανση υλικών δομών που μπορούν να εκτείνονται προς κάθε κατεύθυνση. Τέτοιες δομές είναι η μεγάλη κλίμακα και το υλικό της ίδιας της πόλης, αλλά και η μικρή κλίμακα των υλικών δόμησης στην αρχιτεκτονική, όπως και η συνέχεια των γεωμετριών και υλών στις επιφάνειες χρήσης και κατοίκησης.

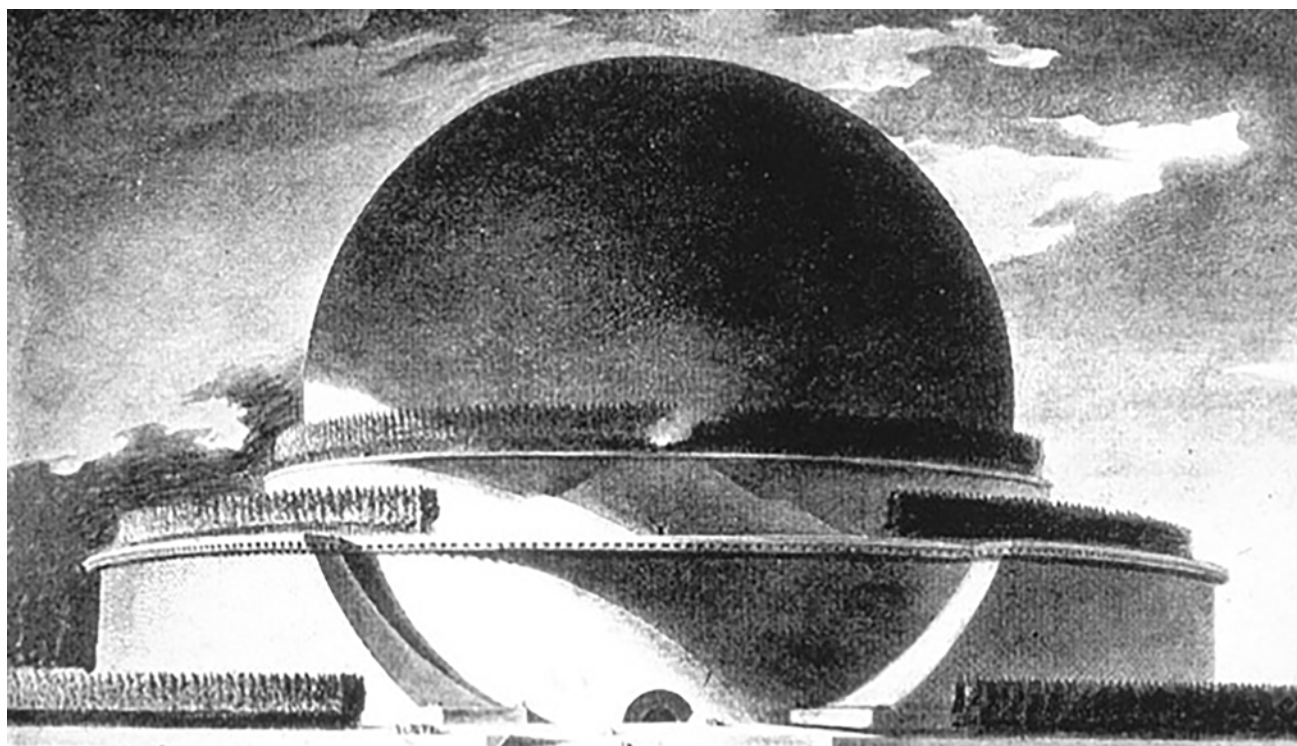
Ο μικρόκοσμος με εικονογραφικούς όρους είναι ένα επαναλαμβανόμενο θέμα στην ιστορία της τέχνης. Οι εποπτικές εικόνες του κόσμου προβάλλουν μεταφορικά σχήματα μιας κείμενης ή ιδεατής τάξης πραγμάτων, η οποία με την απόδοσή της εγκλωβίζεται εντός των ορίων της και γι' αυτό καθίσταται αναγνώσιμη. Είναι μια σύνδεση ανάμεσα στην πρόσληψη του φυσικού κόσμου και του παρόντος. Οι αλχημιστικές αναπαραστάσεις του μικρόκοσμου είναι κοσμολογικές ερμηνείες· εξερευνήσεις ενός άγνωστου εξωτερικού και, παράλληλα, μια ποικιλία μεθόδων στην προσπάθεια να φέρουμε το άγνωστο πιο κοντά μας.

Τα πρώτα «ερμάρια των θαυμάτων» (cabinet of curiosities ή Wunderkammer) —ένας πρόδρομος του μουσείου όπως το γνωρίζουμε σήμερα— ήταν ιδιωτικές συλλογές ετερόκλητων αντικειμένων, όπου συνωστίζονταν τεκμήρια φυσικής ιστορίας, πετρώματα και ορυκτά, ανθρωπολογικής σημασίας κειμήλια, αρχαιολογικά ευρήματα ή αρχαιότητες. Σε αυτές τις πρώτες ιδιωτικές συλλογές, οι κανόνες ταξινόμησης των αντικειμένων παρέμεναν εν πολλοίς ασαφείς, ενώ τα παράταιρα αντικείμενα καταλάμβαναν αρχικώς δωμάτια και στη συνέχεια έπιπλα-βιτρίνες ισχυρών, ως επί το πλείστον, ανθρώπων οι οποίοι μέσω της έκτασης και της σημασίας της προσωπικής τους συλλογής δήλωναν τον έλεγχό τους επί του αισθητού κόσμου.

Η ιδέα του μουσείου προέρχεται, παρομοίως, από την ανάγκη για την κατανόηση των φαινομένων, ωστόσο, κατά την παράδοση του διαφωτισμού, καταλύτης είναι η διάχυση της γνώσης προς το ευρύ κοινωνικό σώμα, όπως συμβαίνει στην περίπτωση των αρχιτεκτονικών μοντέλων του Ε.-L. Boulée. Κατά τον Michel Foucault: «η ιδέα της συμπίκνωσης όλων των τόπων και των εποχών σε ένα μοναδιαίο σημείο είναι ιδέα της μοντερνικότητας» (Foucault, 2015) (Εικόνα 6.1).

Ο ΚΟΣΜΟΣ ΩΣ ΣΥΛΛΟΓΗ

Εικόνα 6.1: Σχέδιο για ένα κενοτάφιο αφιερωμένο στον Isaac Newton. Étienne-Louis Boullée 1784, Bibliothèque Nationale de France. Ανακτήθηκε 2 Απριλίου 2023 από (PD), https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Newton_memorial_boullée.jpg



Στις διεθνείς εκθέσεις των τελευταίων ετών του 19ου αιώνα ο Peter Sloterdijk αναγνωρίζει την κλιμάκωση μιας μακράς ιστορίας περικλεισης και σμίκρυνσης του κόσμου, η οποία εκκινεί από την αποτύπωση του κόσμου κατά την εποχή των ανακαλύψεων και εντείνεται κατά την εποχή όπου η αποικιοκρατία και το παγκόσμιο εμπόριο γίνονται θεσμοί [Sloterdijk, 2013(2005)]. Η εσωτερίκευση του εξωτερικού, δηλαδή, η κανονικοποίηση της πλήξης είναι μια απόπειρα παύσης της ιστορίας [Sloterdijk, 2013(2005)].

Ο P. Sloterdijk επιχειρεί μια παράλληλη ανάγνωση της επίσκεψης του Fyodor Dostoevsky στο Crystal Palace. Χτισμένο το 1851 για τη διεθνή έκθεση του Λονδίνου, που έλαβε χώρα το ίδιο έτος, το κτήριο είναι από τα πρώτα πειράματα στη δομοστοιχειωτή κατασκευή βάσει προκατασκευασμένων στοιχείων, όπου η διαφάνεια, η ελαφρότητα της δομής και η δυνατότητα εύκολης συναρμολόγησης δημιουργούν ένα σημείο τομής στο αρχιτεκτονικό παράδειγμα της βικτωριανής περιόδου. Οι καινοτομίες του Sir Joseph Paxton, αρχιτέκτονα και κηποτέχνη, προέρχονται μεταξύ άλλων από ένα ήδη υπάρχον σώμα γνώσης το οποίο έλκει την καταγωγή του από την κατασκευή θερμοκηπίων. Ο χώρος των περίπου 90.000 τετραγωνικών μέτρων εξασφάλιζε πρωτόγνωρες συνθήκες ηλιασμού και εξαερισμού, καθώς και τη δυνατότητα φιλοξενίας μεγάλου πλήθους εκθεμάτων και επισκεπτών με πολύ χαμηλό κόστος. Σε συνδυασμό με την πρωτόγνωρη κατασκευαστική του δομή, κατά τους έξι μήνες της έκθεσης το κτήριο και το άμεσο περιβάλλον του στο Hyde Park γίνονται τόπος συλλογής αγαθών κάθε είδους, εφευρέσεων και τεχνημάτων από κάθε άκρη της τότε βρετανικής αυτοκρατορίας και από πλήθος άλλων χωρών. Όπως διαβάζουμε στον κατάλογο της έκθεσης, προϊόντα όπως κουζινικά, υφάσματα και είδη υαλικών, καθώς και εργαλεία βιομηχανικής χρήσης και επιστημονικά όργανα συνωστίζονται κάτω από τη γυάλινη οροφή του Crystal Palace [Art-Journal, 2000 (1851)]: ο κόσμος συμπιέζεται για να χωρέσει σε έναν εσωτερικό μικρόκοσμο. Στις σημειώσεις του Ντοστογιέφσκι, το πρωτοποριακό γυάλινο κτήριο εμφανίζεται ως μια προεικόνιση της αρμονικής συνύπαρξης της ανθρωπότητας μέσα σε μια κλειστή σφαίρα του ανθρώπινου πολιτισμού, η οποία ωστόσο κυοφορεί το κακό χάριν των απολαύσεων που προσφέρει (Εικόνα 6.2). Για τον F. Dostoevsky μια συνθήκη απόλυτα αρμονικής συνύπαρξης, ένα περιβάλλον όπου επικρατούν αρχές ορθολογισμού είναι εγγενώς προβληματική, απλώς γιατί καταπιέζει τις «παράλογες» πράξεις και συναισθήματα που οργανικά συγκροτούν την ανθρώπινη ύπαρξη, όπως, για παράδειγμα, η δυνατότητα να εκφράζεται κανείς απρεπώς.

Εικόνα 6.2: Εσωτερική Άποψη του Crystal Palace. Joseph Paxton, 1850, Hyde Park, Λονδίνο. Ανακτήθηκε 2 Απριλίου 2023 από (PD), https://en.wikipedia.org/wiki/The_Crystal_Palace#/media/File:Crystal_Palace_-_interior.jpg



Η αρχιτεκτονική και στις δύο περιπτώσεις είναι ο μηχανισμός έκφρασης αυτών των καινοτομιών. Ωστόσο, μπορούμε να διακρίνουμε δύο αντίστροφες κινήσεις από το μέσα προς το έξω. Στην πρώτη περίπτωση, μια εσωτερική δομή διαχέεται προς το εξωτερικό, ενώ στη δεύτερη το αχανές «έξω» συμπυκνώνεται για να χωρέσει και να εκτεθεί μέσα σε ένα κτήριο πεπερασμένου εμβαδού. Αξίζει να σημειώσουμε, επίσης, πως το νοηματικό κέντρο και των δύο παραδειγμάτων είναι το στοιχείο της κατανάλωσης και της αγοράς.

Εντούτοις, κατά την ερμηνεία του P. Sloterdijk, αν οι εμπορικές στοές συνθέτουν ένα *mise-en-scène* σε ένα σύμπαν παραγωγής και κατανάλωσης, οργανωμένο κατά μήκος ενός στεγασμένου περιπάτου, τότε τα κτήρια των διεθνών εκθέσεων, η «προφητική κτηριακή μορφή του 19ου αιώνα» προεικονίζει έναν «ολοκληρωτικό, προσανατολισμένο στην εμπειρία, δημοφιλή καπιταλισμό, στο πλαίσιο του οποίου δεν διακυβεύεται τίποτα λιγότερο από την πλήρη απορρόφηση του εξωτερικού κόσμου σε ένα απόλυτα υπολογίσιμο εσωτερικό» (Sloterdijk, 2013).

Σε αυτές τις πρώιμες μορφές περίκλεισης του κόσμου στο εσωτερικό μιας αντιπροσωπευτικής μικρογραφίας του, βρίσκεται η καταστατική αρχή της σύγχρονης συνθήκης συνδεσιμότητας και αλληλεξάρτησης εντός ενός παγκόσμιου εσωτερικού.

Delaware River Bath House,
Milanville, PA, ΗΠΑ, 1995:

Εικόνα 6.3: *Delaware River Bath House*. Bone & Levine Architects, Milanville, PA. Ανακτήθηκε 2 Απριλίου 2023 από Bone & Levine Architects (Copyright © Bone & Levine Architects. All Rights Reserved. Reproduced [or Adapted] with permission.) <https://bonelevine.net/delaware-river-house/>

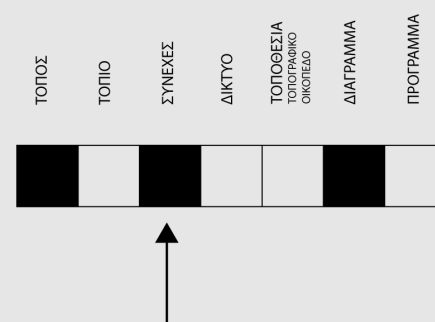


Το οίκημα-λουτρό στη δασική έκταση της Πενσυλβάνιας, στις όχθες του ποταμού Ντέλαγουερ, είναι ένας ελάχιστος χώρος κατοίκησης και αποτελεί βοηθητικό κτήριο του Delaware River House. Η μορφή του έλκεται από τους ξύλινους πύργους νερού (water tower) στις ταράτσες του Μανχάταν, μια κατασκευή που συμπυκνώνει την εικόνα της μητρόπολης Νέας Υόρκης. Η ανάδυση αυτής της μορφής στη φύση έχει μία συλλεκτική ταυτότητα: προέρχεται από τη μεγάλη αρχιτεκτονική συλλογή του Μανχάταν. Το ελάχιστο οίκημα είναι τοποθετημένο στον ίδιο άξονα της κύριας κατοικίας (η οποία ήταν αρχικά ένας αχυρώνας του 1840) και βρίσκεται πάνω στα πέτρινα θεμέλια μιας παλιάς αγροτικής δομής (Bone/Levine Architects, 2022) (Εικόνα 6.3).

Στεγάζει ένα λουτρό με σάουνα στο ισόγειο και έναν χώρο διαμονής / ξενώνα στον όροφο. Κατασκευάζεται από ερυθρόξυλο αιωνόβιας προέλευσης που περισυλλέχθηκε από τις παραδοσιακές δεξαμενές νερού, οι οποίες σκιαγραφούν τον ορίζοντα του Μανχάταν. Η κωνική οροφή δομείται από χαλύβδινο οπλισμό με καλώδια που εδράζεται σε δρύινες εγκάρσιες δοκούς, υπερυψωμένες πάνω από τον κύλινδρο για να δημιουργήσουν μια αδιάκοπη διάφανη καμπύλη. Το λουτρό θερμαίνεται με ηλιακή ενέργεια.

Το μικρό κτίσμα το οποίο παρέχει τις βασικές ανέσεις μιας κατοικίας μέσα στο δάσος συμπυκνώνει την ουσία της πρωτεύουσας σχέσης του οίκου με την οικουμένη. Υπενθυμίζει πώς ο άνθρωπος ανά τους αιώνες και ακόμη και σήμερα επιστρέφει διαρκώς σε μια ενασχόληση με τη λεγόμενη «αθώα» ή «πρωτόγονη» κατάστασή του ως τρόπου συνέχισης της ύπαρξής του (Rykwert, 1972).

Ο σύγχρονος άνθρωπος επιστρέφει στη φύση φέροντας τα σημάδια του πολιτισμού του, όπως συμβαίνει με την ξυλεία από τις δεξαμενές του Μανχάταν που ξανατοποθετείται στις όχθες του ποταμού. Ο πλούτος πνευματικού και εικονογραφικού υλικού υφαίνεται γύρω από την επιθυμία του ανθρώπου για ανανέωση, όπως αυτή εκφράζεται με την επίμονη επιστροφή του στις αρχιτεκτονικές του καταβολές.



Επεκτείνοντας αυτή την ιδέα ενός διευρυμένου εσωτερικού, ο Ross Exo Adams εντοπίζει μια ανεστραμμένη σχέση εσωτερικού-αρχιτεκτονικής εντός της οποίας «αν και η αρχιτεκτονική δάνεισε στο εσωτερικό ένα αρχικό παράδειγμα βάσει του οποίου μπορούν να οργανωθούν εκ νέου σχέσεις ανάμεσα στον χώρο και την εξουσία, βρίσκεται πλέον στη θέση του αποδέκτη» (Adams, 2017). Η φαντασία του άπειρου και τα πρώιμα πειράματα του 19ου αιώνα, όπως αυτά που επεξεργάζονται ο W. Benjamin και ο F. Dostoyevsky, χρησιμεύουν ως προσχέδια «μιας οντολογικής συνθήκης η οποία προκαλείται από την ασφάλεια, τον έλεγχο και την ανάγκη τα πάντα να περιοριστούν και να καταστούν ορατά σε έναν μοναδιαίο χώρο» (Adams, 2017). Σε αυτήν τη συνθήκη το Εσωτερικό αναδεικνύεται ως χώρος τοπολογικής συνέχειας απαλλαγμένος από ρωγμές, κοιλώματα, και αδιαφάνειες (Adams, 2017), καθώς η φαντασία και η πραγμάτωση ενός διασυνδεδεμένου κόσμου εξυφαίνουν ένα καινοφανές -κατά τον Adams- μεταφορικό σχήμα εντός του οποίου το έργο προβάλλει ταυτόχρονα ως παράδειγμα και θραύσμα, αλληγορία και αναπαράσταση της σύγχρονης διάχυτης και εκτατικής εξουσίας (Adams, 2017). Ο μικρόκοσμος είναι μια διερεύνηση του ευρύτερου εξωτερικού τόπου με τα εργαλεία του τώρα, μια εικόνα του κόσμου (*imago mundi*).

Το Εργαστήριο για την Έρευνα για την Κατοικία και τον Πρακτικό Πειραματισμό (The Housing Research and Practical Experimentation Laboratory) είναι αποτέλεσμα της δράσης της Ομοσπονδιακής Εταιρείας για την Εργατική Κατοικία του Μεξικού (Infonavit). Πρόκειται για μια πειραματική προσπάθεια, η οποία επιδιώκει να φέρει σε διάλογο διαφορετικές οπτικές για το μέλλον της κατοικίας χαμηλού εισοδήματος στο Μεξικό, ανάμεσα σε 32 προτάσεις αρχιτεκτονικών γραφείων που υλοποιήθηκαν σε πραγματική κλίμακα.

Τα πρωτότυπα ανεγέρθηκαν εντός ενός ορθογωνικού σχήματος οικοπέδου, δημιουργώντας έτσι μια ετερόκλητη γειτονιά, μέσα στην οποία οι επισκέπτες μπορούσαν να κινηθούν ελεύθερα (Εικόνα 6.4). Το οικόπεδο λειτούργησε σαν δοχείο ιδεών και καινοτομιών, σαν ένας ουδέτερος τόπος που διατίθεται ως θέατρο ανταλλαγής απόψεων και διαλεκτικών. Το γενικό σχέδιο του χώρου δεν έλαβε υπόψη τους κείμενους πολεοδομικούς περιορισμούς, ευνοώντας έτσι την ανάδυση υβριδικών κοινόχρηστων και ταυτόχρονα ιδιωτικών χώρων και αντιμετωπίζοντας την έκθεση περισσότερο σαν έναν κήπο με κατασκευές που παρουσιάζουν ευρεία ποικιλία ως προς τη γεωμετρία και την υλικότητά τους και συγκροτούν περισσότερο έναν πολύμορφο μικρόκοσμο, παρά ένα μελλοντικό τμήμα πόλης.

Ο νέος εκθεματικός «οικισμός» διαιρείται μέσω ορθοκανονικών διελεύσεων σε πέντε γειτονιές / οικοδομικά τετράγωνα. Η ορθοκανονική αυτή «πολεοδόμηση» του οικοπέδου έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τη δυναμική ανάπτυξη των οικίσκων, των οποίων οι προσλαμβάνουσες και οι παράμετροι σχεδιασμού σχετίζονται με τα φυσικά / κλιματικά χαρακτηριστικά και, επομένως, για να αναδειχθούν έπρεπε να τοποθετηθούν ανεξάρτητα από την υφιστάμενη οργάνωση του οικοπέδου.

Η μέριμνα για τις κλιματικές συνθήκες σε ποικίλες περιοχές της χώρας αποτέλεσε ένα από τα κεντρικά σημεία ενδιαφέροντος για τους διοργανωτές. Κάθε πρότυπο απευθύνεται σε μία από τις εννιά κλιματικές ζώνες της χώρας με την προοπτική η χρήση αυτών των μοντέλων να επεκταθεί σε εθνικό επίπεδο.

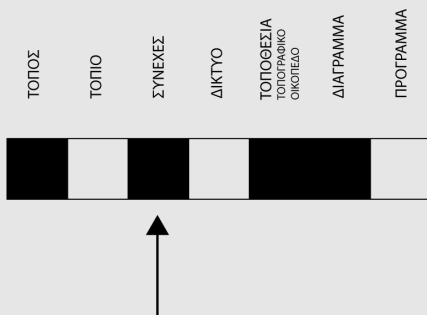
Κατά τους υπεύθυνους του οργανισμού, οι υπάρχουσες λύσεις στο πεδίο της κοινωνικής κατοικίας έχουν ομοιογενή χαρακτήρα, αγνοώντας τις τοπικές ιδιαιτερότητες και τις κλιματικές συνθήκες, τα διαθέσιμα υλικά, το εισόδημα ή τον τρόπο ζωής, ενώ από τις αστικές πολιτικές γύρω από την κατοικία απουσιάζουν οι προβλέψεις για εναλλακτικούς τρόπους δόμησης (αυτοκατασκευή). Τα έργα επιδιώκουν να απαντήσουν μέσω πρωτότυπων χωρικών διατάξεων σε διαφορετικά σενάρια κατοίκησης. Για παράδειγμα, η πρόταση με αριθμό 23 του γραφείου Productora προβλέπει ένα κτήριο το οποίο επιμερίζεται σε τρεις χώρους, ο κεντρικός εκ των οποίων λειτουργεί ως μια εσωτερική αυλή. Ο καθένας από αυτούς λειτουργεί με προγραμματική αυτονομία.

Apan Housing Laboratory,
Apan, Mexico, 2018: MOS &
Infonavit



Εικόνα 6.4: *Apan Housing Laboratory, Apan, Μεξικό, 2018.*

Έτσι, η προσαρμογή καθεμιάς από τις προτάσεις σε μια συγκεκριμένη πραγματικότητα απηχεί μια κίνηση από το ειδικό στο γενικό και το αντίστροφο. Καθένα από τα παραδείγματα λαμβάνει υπόψη ένα σύνολο περιορισμών. Οι προτάσεις σχεδιάζονται με βάση τις επιταγές χωρικών χαρακτηριστικών (κλίμα, κουλτούρα, τρόπος ζωής) τα οποία αναφέρονται σ' έναν αφηρημένο τόπο, που θα ήταν και το πεδίο εφαρμογής στη συνέχεια του έργου. Ωστόσο, από την ειδική κατηγορία του μοντέλου εκκινούν οι άξονες μιας ευρείας κλίμακας χωρικής πολιτικής για την κατοικία, η οποία μπορεί να γενικευτεί ως παράδειγμα το οποίο επιλύει το πρόβλημα της κατοικίας σε ευρύτερο επίπεδο. Κατά το γραφείο MOS με έδρα τη Νέα Υόρκη, το οποίο ανέλαβε την επιμέλεια της έκθεσης και τον σχεδιασμό του χώρου «κάθε πρόταση παρουσιάζει τη δυνατότητα για ανάπτυξη με όρους συσσωμάτωσης, απλής επανάληψης ή ποικίλες άλλες στρατηγικές επέκτασης, ένθεσης ή πρόσθεσης». Αυτή η έκθεση προτύπων κατοικίας που δεν σχετίζονται μεταξύ τους, αλλά μαζί συγκροτούν ένα πεδίο γνώσης για την κατοικία είναι μια έκφραση ενός συλλεκτικού κόσμου.



Το συνεχές δεν είναι παρά ένα εννοιολογικό εργαλείο για να περιγράψουμε, αλλά και για να συμπεριλάβουμε στον σχεδιασμό την απεραντοσύνη και τη συνοχή του κόσμου. Ο αρχιτέκτονας και πολεοδόμος Κωνσταντίνος Δοξιάδης έδωσε υπόσταση σε αυτήν την απεραντοσύνη με το χωρικό σχήμα της Οικουμενόπολης, μια ύφανση συνεχούς φτιαγμένη από το υλικό της πόλης.

Η Οικουμενόπολη είναι η παγκόσμια πόλη του μέλλοντος, η πόλη όπου θα ζει όλη η ανθρωπότητα (Doxiadis, 1969).

Οι ανθρώπινοι οικισμοί και η πόλη εκτείνονται ως συνεχές (αλλά και ως δίκτυο, έννοια με την οποία θα ασχοληθούμε στα επόμενα κεφάλαια) μέσα από δεκαπέντε διαφορετικές διαβαθμίσεις του χώρου που ξεκινούν από τον χώρο που καταλαμβάνει το ανθρώπινο σώμα στο δωμάτιο, το σπίτι, το σύμπλεγμα σπιτιών, τη γειτονιά και, συνεχίζοντας έτσι, φτάνουμε στην παραδοσιακή πόλη των 30.000-50.000 κατοίκων και στη συνέχεια στις μεγαλουπόλεις των δύο εκατομμυρίων και τελικά στην Οικουμενόπολη.

Το συνεχές που περιγράφει ο Κωνσταντίνος Δοξιάδης αποτελείται από πέντε στοιχεία: τη φύση, τον άνθρωπο, την κοινωνία, τα κτήρια και τα κελύφη και τα δίκτυα (Doxiadis, 1969).

Ο Κωνσταντίνος Δοξιάδης διατύπωσε τη θεωρία της «Οικουμενόπολης» το 1967 ως την παγκόσμια πόλη η οποία σταδιακά θα αναπτυχθεί στην επιφάνεια της γης, ενσωματώνοντας τα υφιστάμενα αστικά κέντρα-πόλεις, αλλά και τα νέα που θα δημιουργηθούν. Η πόλη ως δυναμικό φαινόμενο θα εξελίσσεται μέσα στον χώρο και τον χρόνο και η οικιστική επέκταση θα συνεχίζεται χωρίς σταματημό. Αυτό προϋποθέτει μια οργάνωση πεδίου που να «χωρά» αυτήν την επέκταση της πόλης χωρίς να βάλλεται ο αστικός ιστός της και χωρίς να χάνεται η ανθρώπινη κλίμακα. Γνώστης των αρχαίων ελληνικών οικισμών, ο Δοξιάδης επεδίωκε την ισορροπία μεταξύ του ανθρώπου και του χώρου, όπως αυτή υπήρχε στην αρχαιότητα. Εφόσον η μορφή της θα ήταν σταθερή, η Οικουμενόπολη έπρεπε να σχεδιαστεί κατάλληλα με όλες αυτές τις προϋποθέσεις. Σύμφωνα με τον ίδιο «το πρόβλημα των πόλεων είναι να συνειδητοποιήσουμε ότι η φύση τους είναι δυναμική και όχι στατική, δίνοντάς τους τη δυνατότητα να αναπτυχθούν δυναμικά και αποτρέποντας το κέντρο από τον πνιγμό» (Doxiadis, 1969) (Εικόνα 6.5). Η Πόλη του Μέλλοντος του Δοξιάδη έχει «υπερανθρώπινες» διαστάσεις, διότι είναι πέρα από τη δυνατότητα του ανθρώπου να τις ελέγξει.

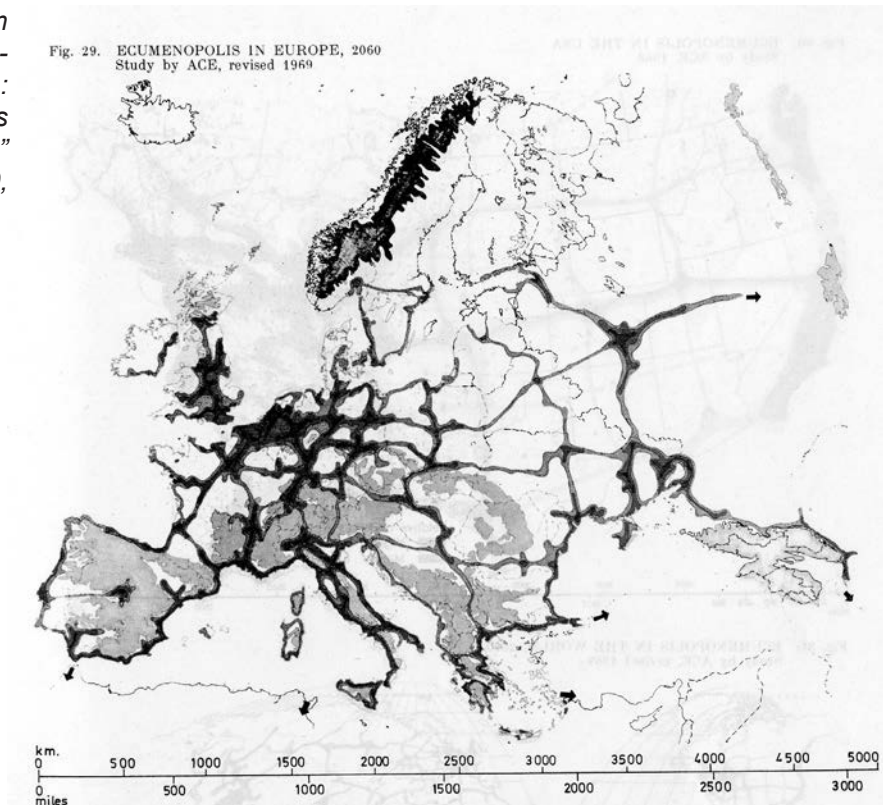
Παρ' ότι ο Δοξιάδης κατανοούσε τη σημασία της παράδοσης και της κληρονομιάς της πόλης, τόσο της υλικής όσο και της άυλης, και επιθυμούσε την ένταξη του σχεδιασμού του μέλλοντος στον τόπο, το παράδειγμα της πόλης του Ισλαμαμπάντ, την οποία σχεδίασε εκ βάθρων στο Πακιστάν, δείχνει ότι ένας τέτοιος εναρμονισμός δεν είναι εύκολος, ιδιαίτερα στη μεγάλη κλίμακα

της πόλης και της μεγαλούπολης (Tarner, 1977). Οι διαστάσεις και οι ποιότητες των χώρων είναι άρρηκτα συνδεδεμένες με έναν τρόπο ζωής που έχει εδραιωθεί στον πολιτισμό μιας περιοχής και κάθε νέα επέμβαση οφείλει να λαμβάνει υπόψη αυτή τη ζωή στην ιδιωτική και τη δημόσια σφαίρα.

Ο Tarner σχολιάζει σχετικά με το Ισλαμαμπάντ ότι:

«[...] η ζωή στις κοινότητες είναι ανύπαρκτη και δεν υπάρχει αλληλοεπικάλυψη των διαφορετικών λειτουργιών που συγκροτούν μία πόλη. Όλα είναι χωρισμένα σε διαμερίσματα και [...] απομονωμένα από τους τομείς των κατοικιών. [...] Είναι εντελώς ασύμβατη με την τοπογραφία της περιοχής. Το έδαφος είναι κυματιστό και ανώμαλο, αλλά ο σχεδιασμός προτείνει ευθείς δρόμους από τη μία πλευρά της πόλης στην άλλη. [...] Ο σχεδιασμός δεν εκμεταλλεύεται το φυσικό τοπίο, αλλά σχηματίζει ένα νέο, δικό του τοπίο. [...] Η αρχιτεκτονική του είναι γενικά μονότονη. Οι τεράστιες περιοχές των μονώροφων κτηρίων υψηλής πυκνότητας δίνουν την εντύπωση μίας τυποποιημένης ομοιομορφίας. [...] Το γεγονός ότι το πολιτικό κέντρο και τα πολιτιστικά κτήρια έχουν απομονωθεί στη διοικητική ζώνη τονίζει την ανωνυμία της πόλης και παράγει μία έλλειψη ταυτότητας».

Εικόνα 6.5: *Ecumenopolis in Europe, 2060* [Η Οικουμενόπολη στην Ευρώπη το 2060]. Πηγή: Constantinos A. Doxiadis, "Man's movement and his settlements" (*Ekistics*, v.29, no.174, May 1970, p.317)



Solomon R. Guggenheim
Museum, Νέα Υόρκη, 1959:
Frank Lloyd Wright

Εικόνα 6.6: Μουσείο Solomon R. Guggenheim. Frank Lloyd Wright, 1959, Νέα Υόρκη. Ανακτήθηκε 2 Απριλίου 2023 από Penn State University Libraries Architecture and Landscape Architecture Library, (CC BY-NC 2.0), <https://www.flickr.com/photos/psulibscollections/>



Το μουσείο Guggenheim είναι το τελευταίο έργο του Αμερικανού αρχιτέκτονα Frank Lloyd Wright, οποίος άρχισε να το σχεδιάζει το 1943. Ο αρχιτέκτονας έκανε τουλάχιστον 700 σκίτσα και έξι σειρές σχεδίων για να καταλήξει στην τελική λύση. Το μουσείο άνοιξε τις θύρες του το 1959, έξι μήνες μετά τον θάνατο του Wright.

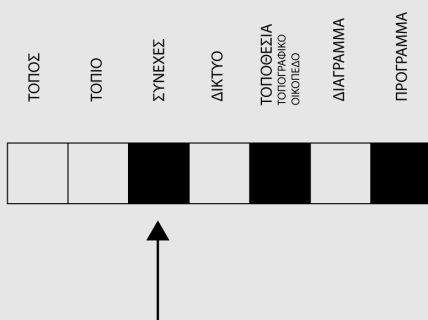
Το κυρίως σώμα του κτηρίου είναι μια έλικα από προεντεταμένο σκυρόδεμα που αναπτύσσεται σε πλάτος όσο σκαρφαλώνει προς τον ουρανό (Εικόνα 6.6). Πρόθεση του αρχιτέκτονα ήταν να δημιουργήσει «έναν μεγαλειώδη χώρο πάνω σε ένα συνεχές δάπεδο». Η έλικα αυτή έχει ένα κέντρο και η διάμετρός της αριθμητικά αυξάνεται με αποτέλεσμα ο επισκέπτης φτάνοντας στο τελευταίο επίπεδο να έρχεται πιο κοντά στο φυσικό φως.

Ο εκθεσιακός χώρος ελίσσεται προς τα πάνω, γύρω από ένα αίθριο έξι ορόφων, το οποίο στεγάζεται με γυάλινη οροφή. Οι όροφοι διαδέχονται ο ένας τον άλλον πάνω σε μια συνεχή ανοδική πορεία μήκους ενός τετάρτου μιλίου περίπου.

Υπάρχει συνεχής οπτική σύνδεση των επισκεπτών από κάθε στάθμη καθ' όλη τη διάρκεια της παραμονής μέσα στον χώρο του μουσείου. Η κλίση της έλικας προς τα έξω είχε σχεδιαστεί έτσι ώστε να προσομοιάζει με την κλίση του καβαλέτου του ζωγράφου, πράγμα που, όμως, δεν λειτούργησε τελικά.

Αργότερα, το 1992, προστίθεται η πλάγια ορθογωνική πτέρυγα στο μουσείο, σχεδιασμένη από τους Gwathmey Siegel & Associates Architects σύμφωνα με τη σύνθεση του Wright.

Η μονολιθικότητα της δομής του κτηρίου και οι καμπύλες χάραξής του έχουν αποδώσει στο μουσείο τις ιδιότητες του μεγάλου γλυπτού. Ωστόσο, αυτή η μονολιθικότητα είναι η δομή που επιτρέπει στον εσωτερικό του χώρο έναν σπάνιο βαθμό ελευθερίας και ροϊκότητας. Η συνέχεια του δαπέδου σε αυτήν την έκταση προσφέρει το βίωμα μιας αδιάκοπης πορείας προς τα πάνω, μια αρχιτεκτονική ποιότητα που υπερβαίνει τις διαστάσεις του χώρου.



Μια άλλη ματιά στη διαρκή, εκτατική αναδίπλωση του κτισμένου χώρου εκφράζεται από το κίνημα των Μεταβολιστών στην Ιαπωνία. Οι αρχιτεκτονικές δομές παρομοιάζονται με ζωντανούς οργανισμούς που διαρκώς ανανεώνονται, ιδιαίτερα οι πόλεις. Στην ιαπωνική γλώσσα, ο όρος σημαίνει επίσης ότι το παλιό αντικαθίσταται από το καινούργιο, όπως συμβαίνει στη ζωή των κυττάρων κατά τον μεταβολικό κύκλο.

Οι Μεταβολιστές, με πρωτεργάτη τον Ιάπωνα αρχιτέκτονα Kenzo Tange, παρουσιάζουν στο Τόκιο το μανιφέστο τους το 1960, έναν χρόνο μετά το τελευταίο CIAM που πραγματοποιήθηκε στις Κάτω Χώρες το 1959, όπου η αρχιτεκτονική των Μεταβολιστών έγινε γνωστή για πρώτη φορά σε διεθνές κοινό (Zhongjie, 2010).

Οι Μεταβολιστές επιχειρούν μια εμβάθυνση στη βιολογία και το υλικό της ζωής για να αποδώσουν τη συνέχεια και το συνεχές. Δημιουργούν μονάδες στις δομές τους οι οποίες πολυμερίζονται —όπως τα κύτταρα στον ανθρώπινο οργανισμό. Ο K. Tange θεωρεί ότι το χάσμα ανάμεσα στον άνθρωπο και τη μεγαλούπολη μπορεί να γεφυρωθεί με τη χρήση ενός πρωτότυπου στοιχείου του σχεδιασμού και μιλά για μεγάλες και μικρές δομές στην πόλη, οι οποίες συνδέονται μεταξύ τους, όπως τα δαχτυλίδια στον κορμό ενός δέντρου.

Οι Μεταβολιστές απορρίπτουν (Goldhagen, Legault, 2001) αναφορές και μορφές του παρελθόντος και χρησιμοποιούν την προκατασκευή για να ανανεώσουν την αρχιτεκτονική της Ιαπωνίας.

Ο Ιάπωνας αρχιτέκτονας Kengo Kuma χειρίζεται την αρχιτεκτονική ως τοπίο (Architectura Viva, 2019), προτείνοντας τη συνεχή συνύπαρξη της μεγάλης και της μικρής κλίμακας μέσα από τον τρόπο που διαχειρίζεται την ύλη. Αυτή η ποιότητα στην κατασκευή του χώρου έχει ονομαστεί στην περίπτωση του K. Kuma εστιγμένη μαστοριά (pixelated craftsmanship), καθώς δημιουργεί ακριβή και γεωμετρικά συνεχή σαν υφάνσεις, τα οποία δομούν τα κτήριά του (ό.π.) (Architectura Viva, 2019). Αντιλαμβάνεται την αρχιτεκτονική σαν ένα φίλτρο μεταξύ του σχεδιασμένου αντικειμένου και του Κόσμου. Οι δομές/υφές του διαρκώς επιμερίζονται και πολυμερίζονται σε μια συγχρονικότητα του μικρού και του μεγάλου. Η σύνθεση γίνεται με την αντιστροφή της σχεδιαστικής διεργασίας, ξεκινώντας από την υλικότητα της μονάδας πριν από την οποιαδήποτε χωρική ή ογκοπλαστική μελέτη. Η αρχή της σχεδιαστικής διεργασίας ξεκινάει με την ομαδοποίηση του προγράμματος σε επιφάνειες, ενώ στη συνέχεια πραγματοποιείται μια προμελέτη πολιτιστικών, κοινωνικών και ιστορικών χαρακτηριστικών. Το προτεινόμενο κτήριο πρέπει να ενεργοποιεί και να ενεργοποιείται από το περιβάλλον του, το ζητούμενο δεν είναι η μορφή, αλλά η λειτουργία του κτίσματος ως κοινωνικός πυκνωτής.

Ο Κ. Kuma μεταγράφει παραδοσιακούς τρόπους συναρμογής και κατασκευής στη σύγχρονη έκφραση της αρχιτεκτονικής του, δημιουργώντας τρισδιάστατες επιφάνειες-υφές στη θέση των δισδιάστατων επιφανειών. Εμπνευσμένος από την ιαπωνική παράδοση επιζητά το σύγχρονο λεξιλόγιο του 21ου αιώνα με τη χρήση της σημερινής οικοδομικής τεχνολογίας (Reyes, 2018).

Ο Κ. Kuma αναζητά τη σχέση ανάμεσα στον άνθρωπο και τη φύση, βλέποντας στην ίδια την αρχιτεκτονική του έναν ζωντανό ιστό.

Ο ίδιος θεωρεί «τον διάλογο μεταξύ της ύλης και του ανθρώπου» τη βάση της προσέγγισής του και εισάγει θερμά, φυσικά υλικά στον σχεδιασμό του όπως το ξύλο και τα κεραμίδια. Αναπτύσσει τρισδιάστατες υφές για να ενισχύσει την αντίληψη του χώρου και το πέρασμα από δωμάτιο σε δωμάτιο ή από τον εσωτερικό στον εξωτερικό χώρο. Αποκαλεί τον εαυτό του υλιστή, καθώς πιστεύει ότι κάθε υλικό βρίσκει την κατάλληλη θέση στον σχεδιασμό (Reyes, 2018). Από τους πρώτους που θέτουν σε αμφισβήτηση τις απόλυτες χαράξεις του μοντέρνου, μιλά για την ανάγκη της γης να γιατρευτεί από τις πληγές που της επέφερε η οικοδομική δραστηριότητα και επικρίνει την αιχμηρότητα «νυστεριού» με την οποία οι μοντέρνες κατασκευές «χαράσσουν» το φυσικό τοπίο για να ενταχθούν με μια λογική απόλυτης διαφοροποίησης ως ίδιο «των ενδημικών σχεδιαστικών μεθόδων του μοντέρνου που οδηγούν στη διάσπαση» (Kuma, 2015) . «Τι είδους περιβάλλον θα είχαμε αν κάθε μοντέρνος αρχιτέκτονας απέκοπτε το έργο του από τη φύση με τόση αιχμηρότητα, όπως ο Le Corbusier έπραξε με τη Villa Savoye και την πιλοτή της;» αναρωτιέται (Λάββα, Αγγελής, 2018).

Το διώροφο σπίτι Forest House που σχεδίασε ο Kengo Kuma στο Τόκιο αποτελεί αντιπροσωπευτικό παράδειγμα μιας αρχιτεκτονικής όπου η επεξεργασία της υφής και του υλικού επιμερίζεται και πολυμερίζεται σε τρεις διαστάσεις για να δημιουργήσει κατοικήσιμο χώρο (Εικόνα 6.7). Δομική μονάδα είναι ένας σύνδεσμος από ξύλινα δοκάρια κυπαρισσιού διατομής 120 επί 120 χιλιοστά. Ο τρισδιάστατος σύνδεσμός τους αναφέρεται στο παραδοσιακό γιαπωνέζικο παιχνίδι chidori (Εικόνα 6.8) (Arquitectura Viva, 2019).

Τα δοκάρια, τα υποστυλώματα και τα κατακόρυφα περιβλήματα του κτηρίου είναι όλα κατασκευασμένα από τον ίδιο πρωτότυπο κόμβο με διαφορετικά μήκη και πλάτη στις επιφάνειες που αναπτύσσονται. Το εσωτερικό του σπιτιού φωτίζεται φυσικά μέσα από τα κενά των δομοτοχειακών (modular) σειρών της ξύλινης δομής. Ανάλογα με τις χρήσεις των χώρων, οι πληρώσεις των κενών αυτών είναι διαφανείς ή ημιδιαφανείς.

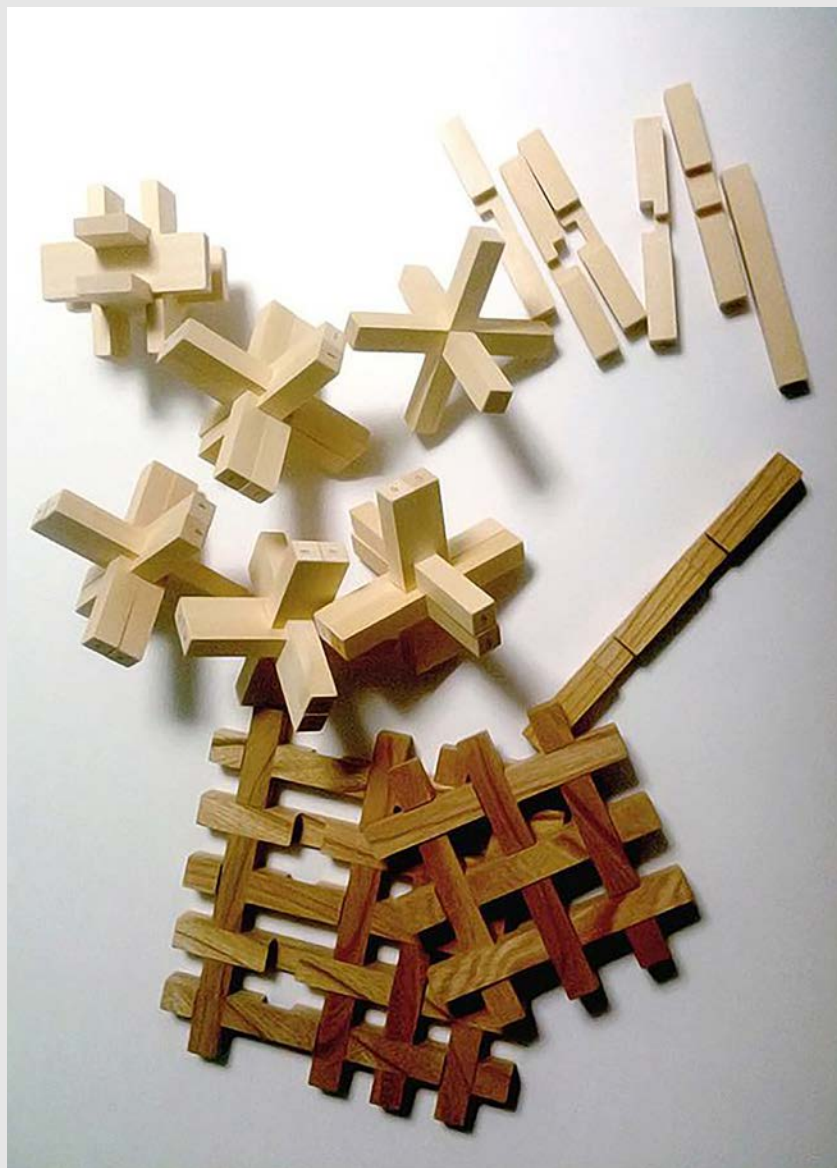
Η στέγη και η βάση του σπιτιού είναι μίνιμαλ και δεν ανταγωνίζονται την τρισδιάστατη υφή του ξύλου που καθορίζει την αρχιτεκτονική έκφραση του κτηρίου.

120x120 Forest House, Τόκιο, Ιαπωνία, 2018: Kengo Kuma



Εικόνα 6.7: 120x120 Forest House. Τόκιο, Ιαπωνία, 2018: Kengo Kuma
Arquitectura Viva SL, Kengo Kuma 2014-2019, 2019, Madrid, Spain: Arquitectura Viva SL.

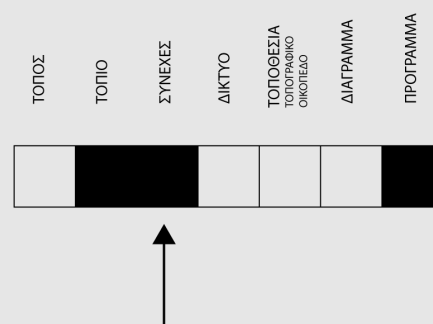
Εικόνα 6.8: Ιαπωνικό παιχνίδι chidori. Ανακτήθηκε 2 Απριλίου 2023 από (CC BY 2.0), <https://www.flickr.com/photos/44343967@N00/7182468782>



Στο Forest House ο Kuma επιτυγχάνει τον συγκερασμό της μικρής και της μεγάλης κλίμακας, του δομικού στοιχείου και του σπιτιού, με τρόπο τέτοιο ώστε η συν- ύφανσή τους να υποβάλλει την ιδέα μιας συνέχειας με άπειρες δυνατότητες.

Η πυκνή παρουσία του ξύλου παραπέμπει σε ένα «γεωμετρημένο δάσος», επιτρέποντας στο φως να αναπαράγει τα γεωμετρικά μοτίβα σε διαφορετικούς σχηματισμούς ανάλογα με την ώρα της ημέρας (ό.π.) (Arquitectura Viva, 2019).

Το σπίτι στέκεται αυτοτελές μέσα στο αστικό μητροπολιτικό περιβάλλον του Τόκιο, προστατευμένο από τον πυκνό ιστό που το περικλείει και επιστρέφοντας τις αξίες μιας φυσικής αρχιτεκτονικής που αναπτύσσεται σε αρμονικούς, ζεστούς σαν ατμόσφαιρα χώρους ζωής.



ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Το συνεχές σαν ανταλλαγή ανάμεσα στον οίκο και την οικουμένη προσλαμβάνει τον χαρακτήρα όσμωσης και αμοιβαίας συμπερίληψης ανάμεσα στις δύο επικράτειες. Αν ως οικουμένη νοείται ένας ευρύς οίκος, τότε ο οίκος εγκολπώνει στοιχεία του σύμπαντος ή νοείται ως ένα σύμπαν αυτό καθαυτό. Σε αυτήν τη συχνά εκούσια σχέση, βρίσκεται μια καταστατική αρχή της συνθετικής πρακτικής, η δυνατότητα των μορφών και των δομών να κινούνται από τη μια κλίμακα αναφοράς στην αμέσως επόμενη ή την αμέσως μεγαλύτερη. Έτσι, για παράδειγμα, η μορφή μιας πέργκολας κήπου μπορεί να μετασχηματιστεί στο επίπεδο ενός στεγάστρου μιας υπαίθριας αγοράς ή μιας πλατείας.

Το εννοιολογικό υπόβαθρο του συνεχούς βρίσκει ακριβές πάτημα στη διαχείριση της ύλης. Στα αρχιτεκτονικά παραδείγματα που παρουσιάστηκαν στο κεφάλαιο αυτό το συνεχές είναι η κυρίαρχη ιδιότητα της σύλληψης των χώρων από την Οικουμένόπολη που διαρκώς εκτείνεται στο συνεχές ανηφορικό δάπεδο του Μουσείου Guggenheim και στις πυκνές, τρισδιάστατες επιφάνειες του Kuma.

Τέλος, η παράμετρος του συνεχούς αποτελεί το θεωρητικό υπόβαθρο για τη χειραφέτηση του αρχιτέκτονα στο ψηφιακό περιβάλλον σχεδιασμού. Καθώς τα προεπιλεγμένα (default) υπόβαθρα των σχεδιαστικών προγραμμάτων διεκδικούν τον έλεγχο του αντικειμένου, ο αρχιτέκτονας-δημιουργός καλείται να υπερκεράσει την αυτοματοποίηση, λειτουργώντας ως ουμανιστής, και να αντιπαραβάλει ή να υπερθέσει ένα δικό του σύστημα αξιών και ποιοτήτων του συνεχούς.

Arquitectura Viva. (2019). AV Monographs 218-219: Kengo Kuma 2014-2019. *Madrid: Arquitectura Viva SL*. σσ. 5, 9, 152-154.

Doxiadis C.A. (1969). The city (II): Ecumenopolis, World - City of Tomorrow *Impact of Science on Society*, 19(2), σσ. 179-193.

Λάββα, Ρ., Αγγελής, Ν. (2018). Ουδέν Νεώτερο από το Ξενία της Σάμου: Από τη γηράσκουσα ύλη στην αγέραστη Ιδέα του Μοντέρνου. *Τα Τετράδια του Μοντερνισμού*, 6, σσ. 151-160.

Βιβλία

Adams, R.E. (2017). *Toward a Theory of Interior*. Στο Stoppani, T., Ponzio, G., and Themistokleous, G. (επιμ.) *This Thing Called Theory*. London: Routledge. σσ. 175, 246-247, 249.

Foucault, M. (2015). *Ουτοπίες και Ετεροτοπίες*. Ελευθεριακή Κουλτούρα. σσ. 13-14.

Goldhagen, S.W., Legault, R. (Επιμ.). (2001). *Anxious Modernisms: Experimentation in Postwar Architectural Culture*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Kuma, K. (2015). *Natural Architecture*. Oberhausen, Germany: Printmanagement Plitt. σ. 23.

Rykwert de, J.(1972). *On Adam's House in Paradise: The Idea of the Primitive Hut in Architectural History*. New York: Museum of Modern Architecture.

Sloterdijk, P. (2013). *In the World Interior of Capital: Towards a Philosophical Theory of Globalization*. Μπρ. W. Hoban. Cambridge: Polity Press. σ. 107.

Tapner, V. (1977). *Islamabad: City without a Heart*. London: Building Design. σ. 16.

Zhongjie, L. (2010). *Kenzo Tange and the Metabolist Movement: Urban Utopias of Modern Japan*. London: Routledge.

Δικτυογραφία

Bone / Levine Architects, (2022). *Delaware River Bath House*. Ανακτήθηκε 2 Απριλίου 2023 από <https://bonelevine.net/delaware-river-house/>

Gefren, K. (2019, 4 Σεπτεμβρίου). *Apan Housing Laboratory, by MOS, Architect Magazine*. Ανακτήθηκε 8 Δεκεμβρίου 2022 από https://www.architectmagazine.com/design/apan-housing-laboratory-by-mos_o

Perez, A. (2010, 18 Μαΐου). *AD Classics: Solomon R. Guggenheim Museum / Frank Lloyd Wright*, *ArchDaily*. Ανακτήθηκε 5 Φεβρουαρίου 2022 από <https://www.archdaily.com/60392/ad-classics-solomon-r-guggenheim-museum-frank-lloyd-wright>

Pskowski, M. (2019, 8 Οκτωβρίου) *Mexico's Housing Laboratory shows off 32 low-cost prototypes*, *The Architect's Newspaper*. Ανακτήθηκε 8 Φεβρουαρίου 2022 από <https://www.archpaper.com/2019/10/mos-mexican-housing-laboratory/>

Reyes, A. (2018). *Textures of Kengo Kuma. Feeling Architecture Through Materials*, *Architecture & Design*. Ανακτήθηκε 2 Απριλίου 2023 από <https://wsimag.com/architecture-and-design/37326-textures-of-kengo-kuma>

Κατάλογος Έκθεσης

Art-Journal. (2000). *The Crystal Palace Exhibition, 1851: Illustrated Catalogue* (Picture Archives S.). London: Dover Publications Inc.

7. Ο ΤΟΠΟΣ ΚΑΙ ΤΟ ΔΙΚΤΥΟ

ΠΡΟΑΠΑΙΤΟΥΜΕΝΗ ΓΝΩΣΗ

Στα κεφάλαια δεν υπάρχει ένδειξη της προαπαιτούμενης γνώσης, διότι αυτό το βιβλίο μπορεί να αναγνωστεί κατά κεφάλαιο ενδιαφέροντος —όπως ακριβώς ο σχεδιασμός μπορεί να ξεκινήσει από διαφορετικό σημείο εμπλοκής κάθε φορά (βλ. και Κεφ. 12). Κάθε κεφάλαιο προσφέρει στον σπουδαστή ή στη σπουδάστρια ένα πολιτισμικό υπόβαθρο για τη συνθήκη ή το εργαλείο που τον ή την ενδιαφέρει.

ΣΥΝΟΨΗ

Η ιστορία των δικτύων συμβαδίζει με τις προσπάθειες διασύνδεσης με το έτερο. Από τη γεωγραφική κλίμακα έως αυτή του μεμονωμένου κτηρίου, η συμμετοχή σε δίκτυα πυροδοτεί μετασχηματισμούς της μορφής τόσο μέσω της κανονιστικής δράσης τους στον υλικό κόσμο, όσο και μέσω της ανάδυσης σχέσεων επιρροής ανάμεσα σε πεδία έντασης.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ:

δίκτυο, χαρτογράφηση, ροές, εντάσεις

Η ΠΕΡΙΔΙΑΒΑΣΗ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ

Αν και μια συντεταγμένη δέσμη θεωριών γύρω από τα δίκτυα αναδείχθηκε παράλληλα με τον πολλαπλασιασμό και την εξάπλωση των μέσων συνδεσιμότητας, ιδιαίτερα κατά το δεύτερο μισό το 20ού αιώνα, το αποτύπωμά τους στην ανθρώπινη ιστορία προηγείται της συστηματικής ανάλυσής τους. Πολύ πριν το διαδίκτυο, δομές σχέσεων στον φυσικό χώρο διαμορφώνουν την πολιτισμική κατανόηση του τόπου, του τοπίου και της θέσης του ανθρώπου σε έναν επισφαλή και εν πολλοίς άγνωστο κόσμο.

Η ανάπτυξη των δικτύων εμπορίου στην Ευρώπη της πρώιμης μοντερνικότητας είναι ένα από τα εμβληματικά επεισόδια ανάδειξης της λογικής των δικτύων ως ένας καινοτόμος τρόπος οργάνωσης των ανθρώπινων κοινωνιών. Αντί ενός ιστορικού σημειώματος, ας δούμε πώς αποτυπώνεται η ανάδυση αυτής της λογής σχέσεων στο έργο «Atlas Mnemosyne» του Aby Warburg, ένα έργο χαρτογράφησης της γενεαλογίας των εικόνων οι οποίες αναδύονται στη δυτική αρχαιότητα και επανεμφανίζονται περιοδικά στη δυτική τέχνη από την ελληνιστική περίοδο μέχρι και τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Στις 63 πινακίδες του έργου, καθεμία από τις οποίες καλύπτει κάποια διακριτή θεματική ενότητα, ο Warburg επιχειρεί να κατασκευάσει μετωνυμικές, συμβολικές ή οπτικές συνδέσεις ανάμεσα στα τεκμήρια που παρουσιάζονται.

Στην πινακίδα n. 48 του «Atlas Mnemosyne» με τίτλο «Fortuna. Symbol of the struggle of the self-liberating man (merchant)», ο Aby Warburg διερευνά την εικονογραφία της Fortuna ή Τύχης ως μια διαλεκτική της εικονογραφίας της «απελευθέρωσης του ατόμου με ίδια μέσα». Στην πινακίδα της γνωστής μελέτης, η Fortuna εμφανίζεται να οδηγεί πλοία με ανοιχτά πανιά προς ένα σίγουρο προορισμό (no 12, 21) ή σε άλλη περίπτωση κρατώντας η ίδια πανί και πηδάλιο (no 14), ενώ αυτές οι παραστάσεις τοποθετούνται δίπλα σε μία φωτογραφία της όψης του Palazzo Rucellai (no 9) ιδιοκτησίας της ομώνυμης οικογένειας εμπόρων της Φλωρεντίας. Η Fortuna δεν συμβολίζει πια τη μοίρα, αλλά τη δυνατότητα της μοίρας να αλλάξει μέσα από τις δράσεις του ανθρώπου που παλεύει για την ατομική του απελευθέρωση.

Ωστόσο η τύχη δεν μοιράζεται σε ίσα μερίδια. Στο έμβλημα του Theodor de Bry (no 17), όπως αυτό παρατίθεται στην πινακίδα, διακρίνονται δύο πιθανές εκδοχές. Το πρώτο μισό της εικόνας καταλαμβάνεται από φορτωμένα εμπορικά πλοία που κατευθύνονται προς τον ήλιο, ενώ το υπόλοιπο μισό από ένα σχεδόν βυθισμένο πλοίο και έναν ναυαγό που απεγνωσμένα υψώνει τα χέρια του έξω από το νερό: «His fortuna parens illis iniusta noverca est» ή «Όποιος έχει μητέρα την Τύχη, έχει την Αδικία μητριά». Εδώ, η Τύχη δεν είναι απλώς η θεά που ρυθμίζει τις μοίρες των ανθρώπων, αλλά περισσότερο η υπόμνηση ότι

το μέλλον μπορεί να ελεγχθεί, αν κανείς δεχτεί να αναλάβει τους κινδύνους τους οποίους αυτό συνεπάγεται. Η αναζήτηση νέων δυνατοτήτων κέρδους ωθεί προς την ανάγκη της ανακάλυψης νέων συνδέσεων με το επέκεινα. Σε αυτήν τη διαδρομή κάποιοι θα ανταμειφθούν με τους καρπούς των προσπαθειών τους, ενώ άλλοι θα συναντήσουν το τέλος τους. Μέσα σε αυτό το σχήμα, εμφανίζεται μία κεντρικής σημασίας αξία της λογικής των δικτύων. Η ανάδειξη ενός νέου δικτύου —δηλαδή, των εμπορικών συνδέσεων της εποχής της αναγέννησης στην περίπτωση μας— δεν είναι ένα μονοσήμαντο γεγονός. Η επαφή ανάμεσα στο οικείο και το έτερο μετασχηματίζει τις ιστορίες των τόπων, των ανθρώπων και των πολιτισμών οι οποίοι εμπλέκονται σε αυτές τις συναλλαγές. Μπορούμε, λοιπόν, να μιλήσουμε για ένα δίκτυο ως ένα συναρμολόγημα σχέσεων επαφής και αλληλεπίδρασης ανάμεσα σε ετερογενείς κόσμους.

Ο Fernand Braudel αναδεικνύει τη σημασία των δικτύων στη διαμόρφωση πολιτισμικών ταυτοτήτων σε συνέργεια με τη γεωγραφική πραγματικότητα που τα φιλοξενεί. Περιγράφει τη Μεσόγειο με βάση τέσσερα χαρακτηριστικά τα οποία συγκροτούν την επικράτειά της ως μια φυσική και ανθρωπολογική ενότητα: το ανάγλυφο των εδαφών που την περιβάλλουν, τις ακτογραμμές και τις θάλασσές της, και, τέλος, τα εξωτερικά της όρια, δηλαδή, προς τον νότο την έρημο, προς τον βορρά τις Άλπεις, καθώς και τις προσβάσεις της προς άλλες θάλασσες (Braudel, 1972). Παράλληλα με αυτή τη φυσική τάξη πραγμάτων, η ταυτότητα της Μεσογείου αναδύεται κατά μήκος των ιχνών που διασχίζουν τις πόλεις, τα εδάφη και τα υδάτινα σώματα ως πολύμορφες ροές: «η Μεσόγειος συγκροτείται από την κίνηση στον χώρο. Οτιδήποτε εισέρχεται στην επικράτειά της —πόλεμοι, σκιές πολέμου, μόδες, τεχνικές, επιδημίες, εμπορεύματα ελαφριά ή ογκώδη, πολύτιμα ή κοινότυπα— μπορεί να εγκλωβιστεί στην εσωτερική ροή της, να μεταφερθεί σε μεγάλες αποστάσεις, να ξεβρασθεί στις ακτές της και από εκεί να βρεθεί εκ νέου και να αλλάξει χέρια πολλές φορές» (Braudel, 1972:).

Η ιστορία της Μεσογείου είναι η ιστορία των συνδέσεών της. Έτσι, η ιστορία του πολιτισμού τέμνεται με τη φυσική και χωρική πραγματικότητα και καθορίζεται από αυτήν. Οι εγγραφές της ανθρώπινης παρουσίας αρθρώνονται κατά μήκος κινήσεων: οι δρόμοι ακολουθούν την ταχύτερη επίγεια ή θαλάσσια διαδρομή, οι πόλεις και οι οικισμοί εμφανίζονται κατά μήκος αυτών των διαδρομών, ενώ οι παραγωγικές δραστηριότητες (γεωργία, κτηνοτροφία, βιοτεχνία) ακολουθούν τη δομή των δικτύων. Τα δίκτυα αυτά είναι πεδία υλικών και άυλων πολιτισμικών ανταλλαγών, καθώς και μορφές έκφρασης, γνώσεις, συνήθειες και κώδικες που γίνονται αντικείμενα αμοιβαίου δανεισμού ανάμεσα στους κόμβους που απαρτίζουν τα δίκτυα. Μια σύγχρονη

ερμηνεία της Μεσογείου ως δικτυακή δομή θα μπορούσε να διευρυνθεί για να συμπεριλάβει νέες όψεις της πραγματικότητας, όπως —μεταξύ άλλων— συνδέσεις υποδομών επικοινωνίας και μεταφοράς ενέργειας ή ροές ανθρώπων όπως είναι οι τουρίστες ή οι πρόσφυγες (Mela, 2020).

Η σημασία των δικτύων στη διαμόρφωση οικιστικών συγκροτημάτων γίνεται ορατή ήδη στην Ευρώπη της πρώιμης μοντερνικότητας. Οι ιστορικές μορφές συστημάτων πόλεων της περιόδου διακρίνονται σε εκείνες οι οποίες αναπτύσσονται ιεραρχικά γύρω από ένα κεντρικό σημείο (πόλη) και εκείνες οι οποίες αναπτύσσονται ως κόμβοι δικτύων οικισμών και πόλεων και οι οποίες δημιουργούν σχέσεις αμοιβαίας συμπληρωματικότητας. Στην πρώτη περίπτωση (σύστημα κεντρικού τόπου) (*central place system*) σημασία έχει η κεντρικότητα, ενώ στο δεύτερο η θέση ενός κόμβου μεταξύ άλλων κόμβων (κομβικότητα, *nodality*) (Hohenberg, Lees, 1995). Ο De Landa σχολιάζει αυτό το σχήμα, υποστηρίζοντας πως οι κεντρικής δομής πόλεις τείνουν να ομογενοποιούνται πολιτισμικά, ενσωματώνοντας έντονα τα χαρακτηριστικά των περιφερειών που τις υποστηρίζουν, ενώ αντίστροφα οι πόλεις που αναπτύσσονται ως κόμβοι ενός δικτύου τείνουν να αποδέχονται, να διαφυλάττουν και να φιλοξενούν ως διακριτές οντότητες πολιτισμικά χαρακτηριστικά που προέρχονται από εντελώς διαφορετικούς τόπους και κουλτούρες (De Landa, 2002).

Οι δικτυακές δομές, ακόμα και αν δεν αναγνωρίζονταν ως τέτοιες στις ιστορικές τους διατυπώσεις, φαίνεται να είναι μια καθοριστικής σημασίας παράμετρος στην ιστορική συγκρότηση του χωρικού και πολιτισμικού αποτυπώματος των κοινωνιών. Έτσι, η αποκατάσταση ροών μεταξύ ετερογενών κόμβων αποκτά ιδιαίτερη σημασία στον βαθμό που οδηγεί στην ανάπτυξη νέων χωρικών ταυτοτήτων και, συνακόλουθα, νέων μορφών. Ένα τέτοιο παράδειγμα βρίσκεται στο γεωγραφικό αποτύπωμα τομέων της οικονομίας οι οποίοι στηρίζονται στην ψηφιακή διασύνδεση, όπως αυτός των χρηματοοικονομικών. Αν και οι δραστηριότητές τους δεν αλληλεπιδρούν με το άμεσό τους περιβάλλον, διέπονται από τοπικής σημασίας θεσμούς και περιορισμούς, συνενώνοντας έτσι την τοπική χωρο-χρονική τους πραγματικότητα με τη διεθνή κλίμακα (Sassen, 2006). Οι περιοχές που φιλοξενούν τα επιχειρηματικά κέντρα στη σύγχρονη μητρόπολη είναι μία από τις αποκρυσταλλώσεις αυτής της τάσης, καθώς η τοπική τους ταυτότητα, δηλαδή, η σχέση τους με τον αστικό ιστό ή την ευρύτερη επικράτειά τους συνυπάρχει με τη συμμετοχή τους σε διεθνή δίκτυα συναλλαγών.

Ο Manuel Castells περιγράφει ως νέες γεωμετρίες της «κοινωνίας των δικτύων», τη στροφή προς μορφές κοινωνικής οργάνωσης που προσιδιάζουν σε ένα δίκτυο ανοικτού τύπου το

οποίο εμφανίζει χαρακτηριστικά οριζοντιότητας και σχετικοποίησης των ιεραρχιών, ενώ, παράλληλα, διατηρεί υψηλό βαθμό ευελιξίας, καθώς κόμβοι προστίθενται και αφαιρούνται, ανάλογα με τις εκάστοτε ανάγκες (Castells, 2000). Το χωρικό αποτύπωμα αυτής της συνθήκης συνίσταται στην ανάδυση του «χώρου των ροών» ως κυρίαρχο μοντέλο σε αντίστιξη με τον «χώρο των τόπων», καθώς ο πρώτος αναφέρεται στον αφηρημένο χώρο των δικτύων ο οποίος δεν περιγράφεται από συγκεκριμένες συντεταγμένες, ενώ ο δεύτερος στον χώρο των ανθρώπινων κοινοτήτων.

Καθώς η συνδεσιμότητα τείνει να αναδεικνύεται ως μία από τις πλέον αναγνωρίσιμες δομές τόσο στο επίπεδο της χωρικής οργάνωσης της σύγχρονης μητρόπολης, όσο και σε αυτό των τεχνολογιών που περιβάλλουν την καθημερινή ζωή, η λογική των δικτύων φαίνεται να αγγίζει και το πεδίο ανάλυσης και ερμηνείας των κοινωνιών. Ανάμεσα σε άλλες, η Θεωρία Δικτύου Δραστών (Actor Network Theory) προτείνει την κατανόηση των κοινωνικών φαινομένων ως μία δυναμική κατάσταση αλληλεπίδρασης ανάμεσα σε πολλαπλά ετερογενή και διασυνδεδεμένα στοιχεία, τα οποία εντάσσονται σε διαρκώς μεταβαλλόμενα δίκτυα συσχετισμών (Latour, 2005). Σε αυτό το πλαίσιο, η υποκειμενικότητα, δηλαδή, η δυνατότητα για δράση δεν περιορίζεται στους ανθρώπους, καθώς αντικείμενα, έννοιες και μη-ανθρώπινοι οργανισμοί γίνονται αντιληπτοί ως δρώντες εντός σύνθετων δικτύων συσχετισμών με την παρουσία τους να είναι εγγενής στη διαμόρφωση κοινωνικών δυνάμεων (Law, 1992). Εντός ενός τέτοιου συστήματος, οι συνδέσεις ανάμεσα σε δρώντες είναι σημαντικότερες από τα εκτατικά μεγέθη. Η έννοια της κλίμακας αντικαθίσταται από την ανάγνωση δικτύων συσχετισμών: η πλανητική συνθήκη δεν αποτελεί το συγκεκριμένο ή πλαίσιο ενός μικρο-περιβάλλοντος, αντίθετα, καθεμία από αυτές τις δύο κατηγορίες γίνεται κατανοητή ως δύο συνθήκες ισότιμες ιεραρχίας ανάμεσα στις συνιστώσες των οποίων δημιουργούνται συσχετισμοί (Yaneva, 2022).

ΔΙΚΤΥΑ ΓΙΑ ΑΝΘΡΩΠΟΥΣ

Τα σύγχρονα αντικείμενα υποδομών (ψηφιακά ή αναλογικά) εγγράφονται σε ένα ή περισσότερα δίκτυα, δρώντας ως κόμβοι ή ως δίοδοι που συνδέουν κόμβους. Αν και η αναφορά στα δίκτυα φέρει συνδηλώσεις υψηλής τεχνολογίας, δεν είναι λίγοι οι καθιερωμένοι τύποι δομών οι οποίοι ακολουθούν λογικές δικτύων. Αγορές, λιμάνια, βιομηχανικές εγκαταστάσεις, φάρoi και οχυρωματικά έργα είναι κάποιες από τις δομές οι οποίες όχι μόνο εντάσσονται σε δικτυακές δομές, αλλά αποκτούν τη μορφή τους διατηρώντας τις ως κεντρικό σημείο αναφοράς. Καθιερωμένες δομές, μορφές και προγράμματα εκκινούν από την πραγματικότητα δικτυακών σχέσεων και τις ανάγκες διευκόλυνσης ή παρεμπόδισής τους. Το ειδικό χαρακτηριστικό τέτοιων χωρικών διατάξεων δεν είναι απλώς η συμμετοχή τους σε ένα δίκτυο, αλλά το γεγονός πως συλλαμβάνονται και μετασχηματίζονται, διατηρώντας ως κεντρική αναφορά τους την εξέλιξη των δικτύων στα οποία συμμετέχουν. Τέτοιες διατάξεις μπορούμε να διακρίνουμε στην επαναληπτική οργάνωση της αγοράς, την ανοιχτή κάτοψη ενός φόρουμ ή ενός χώρου συναθροίσεων ή τη σειριακή διαρρύθμιση μιας γραμμής παραγωγής.

Η αγορά είναι μία από τους αρχαιότερους τύπους αυτής της κατηγορίας, όπου οι χώροι αποθήκευσης και πώλησης των αγαθών διατάσσονται σειριακά, κυκλικά ή ακολουθώντας ορθογωνικούς κανάβους, διαχωρίζοντας τον χώρο των ροών ανθρώπων με τον χώρο των αντικειμένων με ποικίλους βαθμούς διαφοροποίησης. Στον αρχαίο ελληνικό και ρωμαϊκό κόσμο, η αγορά αναδεικνύεται ως ένας κεντρικής σημασίας κόμβος εντός του σύνθετου δικτύου πολιτικών και κοινωνικών σχέσεων. Ο χώρος της αγοράς λειτουργεί ως τόπος συναλλαγών, ο οποίος αποκτά την υπόστασή του από την οργάνωση εισροών και εκροών ανθρώπων, χρημάτων, αγαθών και ιδεών. Αυτά τα χαρακτηριστικά, ενεργοποιούν μια ακόμα διάσταση αυτών των χώρων. Στην αγορά αντανakλάται η κείμενη πολιτική και κοινωνική τάξη που διέπει αυτά τα συστήματα. Στην περίπτωση της κλασικής Αθήνας, η παρουσία στον ίδιο χώρο κτηρίων όπως το Βουλευτήριο ή η Βασίλειος Στοά είναι δηλωτικά αυτής της συνθήκης (Paga, 2021). Κατά τη Ρωμαϊκή περίοδο, νέα κτήρια κεντρικής σημασίας στην κοινωνική ζωή της πόλης, όπως αυτό των Λουτρών, υπερτίθενται στα υπάρχοντα (Evangelidis, 2015). Παρατηρούμε πως η σημασία της αγοράς υπερβαίνει τη λειτουργία της ως ανταλλακτήριο και τείνει να ελκύει κοντά της άλλους χωρικούς κόμβους οι οποίοι οργανώνουν εντατικές ροές ανθρώπων. Οργανώνεται έτσι ένα δίκτυο εγκαταστάσεων ανοιχτής δομής, το οποίο στην πάροδο του χρόνου αποκτά ιδιαίτερη χωρική σημασία.

Ανεξάρτητα από τον συγκεκριμένο τύπο της, η αγορά είναι μια χωρική συσκευή διαχείρισης ροών ανθρώπων και αντικειμένων. Ο L. Kahn, μιλώντας σε σπουδαστές αρχιτεκτονικής, επισημαίνει

τον ουσιώδη ρόλο της Αγοράς και της Στοάς ως χώρων μέσα στους οποίους «συμβαίνουν πράγματα». Η Αγορά και η Στοά ενσωματώνουν αρχιτεκτονικές ποιότητες που «δεν μπορούν να οριστούν, αλλά οφείλουν να χτιστούν» (Kahn, 2013). Για τον Benjamin, η καλυμμένη στοά είναι ένας από τους καταλύτες της κοινωνικής ζωής των αρχών του 20ού αιώνα, όπου η αγορά βρίσκεται στο επίκεντρο της αστικής φαντασμαγορίας [Benjamin, 2002 (1982)].

Η λογική της στεγασμένης αγοράς δείχνει να παραμένει ένας σταθερός κτηριακός τύπος με μεγάλους ωστόσο βαθμούς απόκλισης, που ακολουθούν τα τοπικά πολιτισμικά χαρακτηριστικά: ημιυπαίθριοι χώροι και εφήμερες εγκαταστάσεις στη Μεσόγειο, δαιδαλώδεις κατασκευές στον ισλαμικό κόσμο, εμπορικές στοές στις ευρωπαϊκές μητροπόλεις. Ωστόσο η παγκοσμιοποίηση του κτηριακού τύπου της αγοράς γίνεται ιδιαίτερα αισθητή στις εγκαταστάσεις των αλυσίδων super market και του mall. Στο τελευταίο, συνοψίζεται η διαδικασία αποκοπής της αγοράς από το δίκτυο κοινωνικών πρακτικών που το περιβάλλουν. Τα mall συγκροτούν ένα κλειστό σύμπαν το οποίο τείνει να «παγιδεύσει» τον επισκέπτη, με τη συνέργεια συγκεκριμένων χωρικών χειρισμών, προωθώντας την καταναλωτική εμπειρία (Hardwick, 2010). Σήμερα οι αρχές που διέπουν τον σχεδιασμό των χώρων αγοράς, ιδιαίτερα αυτών που αφορούν τη λιανική πώληση, τείνουν να καταλαμβάνουν πολύ ενεργό ρόλο στη λειτουργία και τον σχεδιασμό της επικράτειας των δημόσιων χώρων (Kärholm, 2012).

Η χωρική ταυτότητα των αγορών είναι εγγενώς συνυφασμένη με δικτυακές δομές. Τέτοιας λογής είναι, καταρχήν, οι γενεσιουργές της αιτίες: κίνηση εμπορευμάτων από τον τόπο παραγωγής τους προς τον τόπο διάθεσής τους και από εκεί στον τελικό παραλήπτη τους. Τα δίκτυα ανθρώπων τα οποία φιλοξενούν βρίσκονται σε συνέργεια με τις ροές αντικειμένων. Πέρα από την ανθρώπινη παρουσία ως ενσώματη συνθήκη, οι κώδικες και το περιεχόμενο συστημάτων γλωσσικής και οπτικής επικοινωνίας συνθέτουν συμπληρωματικά δίκτυα αναφοράς, κανένα από τα οποία δεν λειτουργεί χωρίς τα υπόλοιπα.

Marina Real Juan Carlos I, Puerto Autónomo de Valencia: Rellam (Urgent Restoration)

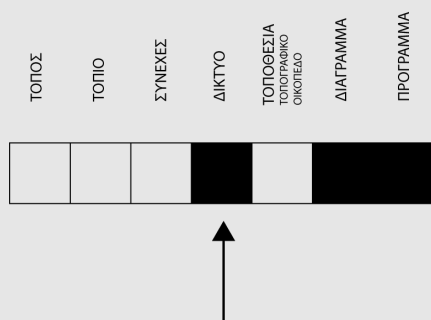


Εικόνα 7.1: *Marina Real Juan Carlos I, Puerto Autónomo de Valencia, επείγουσα αποκατάσταση από το αρχιτεκτονικό γραφείο Rellam, 2017.*

Οι αποθήκες στο λιμάνι της Valencia που εντάσσονται στη Marina Real Juan Carlos I (Εικόνα 7.1) σχεδιάστηκαν και κατασκευάστηκαν το 1910 ως ιδιωτικός χώρος της ναυτιλιακής εταιρείας La Maquinista Terrestre y Marítima. Αρχικά λειτούργησαν ως αποθήκες τροφίμων και προϊόντων και χρησιμοποιήθηκαν αποκλειστικά για τη διεξαγωγή του θαλάσσιου εμπορίου και τη διοχέτευση των προϊόντων στο εσωτερικό της χώρας. Τη δεκαετία του '90, όταν και πέρασαν στην ιδιοκτησία του δημοσίου, ο χώρος χρησιμοποιήθηκε για αθλητικές δραστηριότητες και πολιτιστικές χρήσεις. Η φθορά του χρόνου και η ελλιπής χρηματοδότηση οδήγησαν στην εγκατάλειψη του συγκροτήματος και τελικά στην επείγουσα ανάθεση μερικής αποκατάστασής του το 2017 στο αρχιτεκτονικό γραφείο Rellam.

Το κτηριακό σύνολο είναι συμμετρικό και συγκροτείται από δύο πρισματικά κτίσματα στις άκρες, τα οποία ενώνονται με μία πτυχωτή μεταλλική κατασκευή βιομηχανικού χαρακτήρα. Η πλατεία μπροστά στα υπόστεγα χρησιμοποιήθηκε σαν χώρος συναλλαγών και έκθεσης προϊόντων.

Οι σημειακές επεμβάσεις που προτάθηκαν από την αρχιτεκτονική μελέτη του γραφείου Rellam κύριο στόχο είχαν τη συντήρηση και την προστασία του μεταλλικού φέροντος οργανισμού. Στα υπόστεγα τοποθετείται ένα ημιδιάφανο πολυεστερικό ύφασμα σε λευκό χρώμα που καλύπτει σε οριζόντιο επίπεδο την οροφή και τα πλάγια τμήματα του κτηρίου, διαχωρίζοντας τον εσωτερικό και τον εξωτερικό χώρο. Η επένδυση αυτή προτείνεται προκειμένου να προστατευθεί το κτήριο από την εγκατάσταση πτηνών εντός του φέροντος οργανισμού.



Οι δικτυακές δομές μπορούν να περιγραφούν και σαν γεωμορφολογικό φαινόμενο. Οι συνδέσεις ανάμεσα στα νησιά ενός αρχιπελάγους επιβεβαιώνουν την προϋπάρχουσα τάξη.

Η επιλογή της θέσης ενός λιμανιού εξαρτάται από τη μορφολογία του εδάφους και είναι αντικείμενο ενδεδειγμένης έρευνας, λαμβάνοντας υπόψη τους επικρατούντες ανέμους και την υγρασία. Το μέγεθός του εξαρτάται από τη συχνότητα και τον όγκο των ροών και των αναγκών μετάβασης από και προς άλλα σημεία. Οι σχέσεις εγγύτητας με άλλους κόμβους του ίδιου δικτύου έχουν κεντρική σημασία. Ένα λιμάνι μπορεί να βρίσκεται πάνω στο αποτύπωμα καθιερωμένων ή νέων γραμμών ναυσιπλοΐας, να συμμετέχει στην εξαγωγή προϊόντων από την παραγωγική του ενδοχώρα και, ταυτόχρονα, να προστατεύεται από πιθανούς κινδύνους. Για όλους αυτούς τους λόγους, η στρατηγική τοποθέτησή του, οι δομές που αφορούν τη λειτουργία του, καθώς και οι οικισμοί που αναπτύσσονται γύρω του εξαρτώνται από τη θέση του εντός ενός δικτύου παραγόντων.

Αυτή η πραγματικότητα είναι ιδιαίτερα εμφανής στην περίπτωση ενός αρχιπελάγους όπου η δεδομένη γεωμορφολογία εμφανίζεται ως ένας καθοριστικός παράγοντας στην εξύφανση δικτυακών δομών. Εκτός του ισοτροπικού χώρου ενός θεωρητικού δικτύου, η υλικότητα του αισθητού κόσμου συμμετέχει στη διαμόρφωση των κόμβων ενός δικτύου, καθώς και των διαδρομών ανάμεσά τους. Ένα σύμπλεγμα νησιών είναι ένα δυνητικό δίκτυο. Οι ανθρώπινες κατασκευές επιβεβαιώνουν και ενισχύουν τις ήδη υπάρχουσες σχέσεις δυνητικής συνδεσιμότητας. Ένας ακόμα τύπος δομών που αρθρώνεται κατά μήκος δικτύων είναι αυτός της παραγωγής και αποθήκευσης αγαθών, όπως εργοστάσια και χώροι παραγωγής, σημεία αποθήκευσης και μεταφόρτωσης, σημεία διάθεσης και ανταλλαγής. Παράλληλα, τοπία πρωτογενούς παραγωγής όπως αλυκές, πεδία εξόρυξης, αγροί και ορυχεία συμμετέχουν στον χωρικό καταμερισμό των δικτύων. Αυτή η αλληλουχία κόμβων συγκροτεί ένα μικτό περιβάλλον. Αν και πρόκειται για ανθρωπογενείς δομές, παραμένουν ιδιαίτερα εκτεθειμένες σε μη-ανθρώπινους παράγοντες. Ανάμεσά τους διακινούνται αντικείμενα, βιολογικό υλικό όπως και κουλτούρες, πολιτισμικά στοιχεία και μορφές (Εικ. 7.2).

Μπορούμε να δούμε τη σύμπραξη του φυσικού δικτύου των ανέμων (ανεμολόγιο) και αρχιτεκτονήματος στους «Αέρηδες», όπως ονομάζεται το αρχαίο μνημείο του Ωρολογίου του Κυρρήστου στον χώρο της Ρωμαϊκής Αγοράς στην Πλάκα. Στο οκταγωνικό κτήριο μπορεί κανείς να «διαβάσει» το είδος του ανέμου που πνέει: στην κορυφή της στέγης υπήρχε τοποθετημένος ένας ορειχάλκινος ανεμοδείκτης με τη μορφή του Τρίτωνα, ο οποίος κατά την περιστροφή του έδειχνε την κατεύθυνση ενός από τους οκτώ κύριους ανέμους που απεικονίζονται σε κάθε πλευρά-

Η ΓΕΩΜΟΡΦΟΛΟΓΙΑ ΩΣ ΥΠΟΣΤΡΩΜΑ ΔΙΚΤΥΑΚΩΝ ΔΟΜΩΝ



Εικόνα 7.2: *Distinguished Drinkeries of New York City, Χάρτης των καλύτερων μπαρ και χώρων αναψυχής στη Νέα Υόρκη.*

μετόπη του οκταγώνου. Κάτω από κάθε προσωποποίηση ανέμου, εγχάρακτες ακτίνες κατά διάφορους σχηματισμούς λειτουργούσαν σαν ηλιακό ρολόι.

Στις οκτώ μετόπες του υπάρχουν ανάγλυφες παραστάσεις των οκτώ κύριων ανέμων και των ονομασιών τους, ενώ μέσα στο κτίσμα υπήρχε υδραυλικό ρολόι για τον υπολογισμό της ώρας κατά τις ανήλιες ημέρες. Οι «Αέρηδες» θεωρούνται ο αρχαιότερος μετεωρολογικός-ωρομετρικός σταθμός (Εικόνα 7.3).

Το αρχιτεκτονικό έργο γίνεται σημείο αναφοράς ρωών φυσικών δυνάμεων, τις οποίες καταμετρά και οπτικοποιεί. Παράλληλα, χρησιμοποιώντας μορφές αναπαράστασης, ερμηνεύει με συμβολικά μέσα το φυσικό υπόβαθρό του.

Εικόνα 7.3: Ωρολόγιο του Κυρρή-
στου. Πλάκα, Αθήνα [Φωτογραφία]
Ρίβα Λάββα



Την απόσταση μεταξύ κοινωνικής αστικής ζωής και εμπορικών θαλάσσιων συναλλαγών έρχονται να γεφυρώσουν τα αρχιτεκτονικά γραφεία Irisarri και Piñera Arquitectos σχεδιάζοντας τις νέες αποθήκες αλιέων στον κυματοθραύστη του λιμανιού της πόλης Κάνγκας στην Ισπανία (Εικόνα 7.4). Οι αρχιτέκτονες έχουν να αντιμετωπίσουν την πρόκληση της διαμόρφωσης ενός οπτικού ορίου της πόλης με τον Ατλαντικό Ωκεανό, χωρίς όμως να διαταράξουν τη σχέση της πόλης με το φυσικό της περιβάλλον. Ταυτόχρονα, η νέα δομή καλείται να αναιρέσει το «άβατον» των βιομηχανικών λιμανιών του 20ού αιώνα και να δώσει μία συνέχεια στις υπάρχουσες τοπιακές αναπλάσεις του παράκτιου μετώπου.

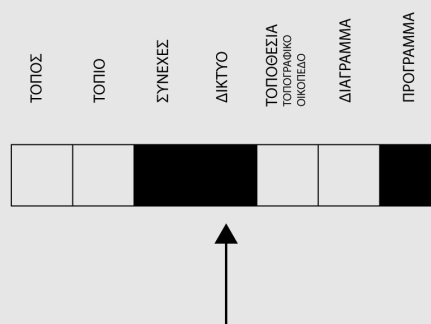
Για να μπορέσει να ανταποκριθεί στις μελλοντικές ανάγκες του λιμανιού, ο σχεδιασμός βασίζεται στη μεταβλητότητα του κτίσματος και την εύκολη χρήση του. Αποτελείται από συστάδες των τριών και τεσσάρων μονάδων, οι οποίες επαναλαμβάνονται κατά μήκος της τεχνητής προβλήτας. Η αίσθηση μεταβλητότητας και προσωρινής χρήσης της προβλήτας από τους αλιείς επιτυγχάνεται με τη χρήση ενός μεταλλικού φέροντος οργανισμού και ενός μεταλλικού πλέγματος ως πλήρωση σε ποικίλους βαθμούς πύκνωσης. Το κτήριο είναι υποβαθμισμένο από τη βόρεια πλευρά και έχει διώροφο ύψος. Το μέταλλο και η κατασκευαστική δομή του κτηρίου έχουν αναφορές στη ναυπηγική, κάτι που δίνει την αίσθηση του σταθμευμένου πλοίου σε «αρόδο σε σχέση με την πόλη.

Η βιομηχανική χρήση του λιμανιού οριοθετείται στη βορινή πλευρά της προβλήτας, επιτρέποντας στο νότιο τμήμα να λειτουργήσει ως συνέχεια των αναπλάσεων της ακτής. Το κτήριο έχει μία στοά στη νότια όψη, η οποία χρησιμοποιείται για εκδηλώσεις ψυχαγωγίας και αθλητισμού. Ο ημιυπαίθριος χώρος και οι εγκάρσιες κινήσεις που έχουν οριστεί χρησιμοποιούνται από τους ψαράδες ως εξωτερικός χώρος εργασίας. Ο ενδιάμεσος αυτός χώρος συνδέει τον επαγγελματικό, «βρώμικο» χώρο των ψαράδων με τις ευαγείς δραστηριότητες του αστικού τρόπου ζωής. Ο πεζόδρομος που βρίσκεται κάτω από τον ημιυπαίθριο έχει κατασκευαστεί από σκυρόδεμα το οποίο αναμειγνύεται με θραύσματα οστράκων από τις βιομηχανίες κονσερβοποίησης της περιοχής. Τέλος, ένα ξύλινο ντεκ σχεδιάζεται σε συνέχεια του πεζοδρόμου, πάνω ακριβώς από τον κυματοθραύστη που με ποικίλες απολήξεις επιτρέπει στους επισκέπτες να απολαύσουν τη θάλασσα ως λουόμενοι.

Αποθήκες Αλιέων (Ψαράδων)
στο Λιμάνι του Κάνγκας,
Ισπανία: IRISARRI + PIÑERA
ARQUITECTOS



Εικόνα 7.4: Αποψη από τις Αποθήκες Αλιέων στο Λιμάνι Κάνγκας.



Όπως στη Μεσόγειο του Braudel, το δίκτυο μέσα σ' ένα πολιτισμικό συνεχές επιτρέπει στον ένα τόπο να μεταγγίσει στον επόμενο κάποιες από τις ποιότητές του. Με αυτόν τον τρόπο η Μεσόγειος, ως διαχρονικό δίκτυο από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα, συγκροτεί οικουμενικούς τόπους με πολιτισμική επιρροή που εκτείνεται πέρα από την επικράτειά τους (Lava, 2011). Τέτοιοι τόποι-κόμβοι (nodes) στο δίκτυο διατηρούν καλειδοσκοπικές ιδιότητες ως προς τους περιβάλλοντες πολιτισμούς, καθώς αλλάζουν φυσιογνωμία ανάλογα με το πολιτισμικό συνεχές από το οποίο καταφθάνει ο επισκέπτης. Η Αλεξάνδρεια, για παράδειγμα, θα δώσει διαφορετικές όψεις σε έναν βεδουίνο που φτάνει σε αυτήν από Δυσμάς, από ότι στον επισκέπτη που φτάνει στην Αίγυπτο από τη Μέση Ανατολή. Εδώ βρίσκεται η διάδραση μεταξύ τόπου και πολιτισμικού συνεχούς, καθώς ο άνθρωπος τείνει να αναγνωρίζει γνωστές σε αυτόν ιδιότητες σε έναν κατά τα άλλα άγνωστο τόπο. Με άλλα λόγια, «διαβάζουμε» τις πόλεις μέσα από τη γνώση μας και την εμπειρία μας —την κουλτούρα της πόλης— από άλλες πόλεις, συναντάμε το ανοίκειο με τα όπλα του οικείου. Μ' αυτήν την έννοια, το δίκτυο τροφοδοτεί λανθάνουσες πολιτισμικές υπενθυμίσεις μέσα στην επικράτειά του, ανάμεσα στους κόμβους του, οι οποίοι εναρμονίζονται, συνηχούν, συντονίζονται ή αποσυντονίζονται ο ένας τον άλλον ανάλογα με τα βιώματα αυτών που κινούνται μέσα στο δίκτυο και προσλαμβάνουν τους τόπους-κόμβους μέσα από την εμπειρία άλλων σημείων του δικτύου.

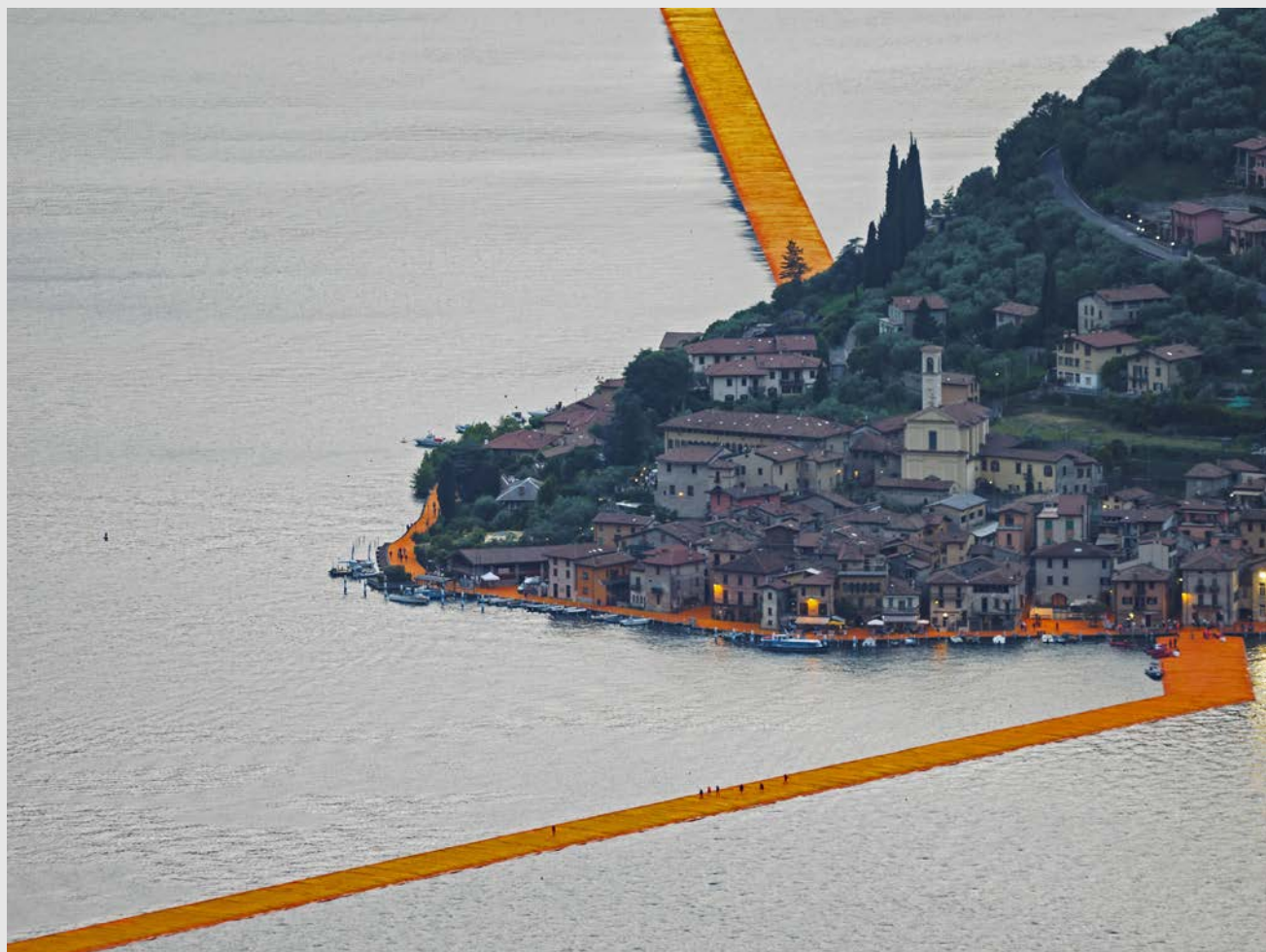
Η αισθητική απόλαυση της επαφής με το έτερο ίσως βρίσκεται στην ασάφεια που το περιβάλλει ή στην ελλιπή μας γνώση γι' αυτό. Ο νεοφερμένος ή ο επισκέπτης ενός τόπου τείνουν να τον αναγνωρίζουν μέσα από αμφίβολα σήματα τα οποία υποδηλώνουν μορφές ζωής που ακόμη δεν έχει γνωρίσει. Η απόκρυψη και η υπόνοια είναι ίσως κινητήριες δυνάμεις της επικοινωνίας. Απλώς, η υπόμνηση μιας παρουσίας μας κάνει να θέλουμε να τη γνωρίσουμε καλύτερα. Ο ενθουσιασμός του Simonondon για τα σήματα και τα σημεία των τεχνικών επικοινωνίας, ίσως οφείλεται σε αυτό. Ένα σήμα που φτάνει σε εμάς φέρει αισθητική απόλαυση όχι μόνο γιατί υπερβαίνει φυσικά εμπόδια, αλλά γιατί αποκαλύπτει μια ανθρώπινη πραγματικότητα, την οποία δεν θα μπορούσαμε αλλιώς να γνωρίζουμε (Simonondon, 2017).

Οι Πλωτές Προβλήτες των καλλιτεχνών Christo και Jeanne-Claude (Εικόνα 7.5) είναι ένα υλοποιημένο, μη μόνιμο έργο τέχνης, το οποίο εγκαταστάθηκε για δεκαέξι ημέρες πάνω στην επιφάνεια της λίμνης Iseo, 100 χλμ. ανατολικά του Μιλάνο. Το έργο στοχεύει στην επαναδιατύπωση της σχέσης ανθρώπου και φύσης.

«Those who experienced The Floating Piers felt like they were walking on water—or perhaps the back of a whale.»
(Christo and Jeanne-Claude, 2015).

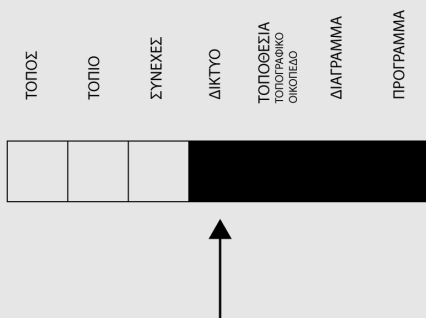
Οι Πλωτές Προβλήτες (The Floating Piers), Venice:
CHRISTO AND JEANNE-
CLAUDE

Εικόνα 7.5: *Floating Piers.* Christo και Jeanne-Claude. Βενετία. Ανακτήθηκε 11 Απριλίου 2023 από Riccardo Palazzani, (CC BY-NC-SA 2.0), <https://www.flickr.com/photos/45503185@N06/27720855961>



Ο σχεδιασμός προβλέπει μία διαδρομή τριών χιλιομέτρων στην επιφάνεια του νερού, που δομείται από μονάδες (modules) υψηλής πυκνότητας πολυαιθυλενίου. Κάθε προβλήτα έχει πλάτος 16 μ., ενώ το συνολικό ύψος της κατασκευής ανέρχεται στα 35 εκ. Στο πλάτος των 16 μέτρων, προβλέπονται δύο επικλινείς επιφάνειες εκατέρωθεν του κεντρικού άξονα, μέσω των οποίων ο διερχόμενος μπορεί να προσεγγίσει το νερό. Πάνω στην προβλήτα υφάνθηκε και τοποθετήθηκε ένα λαμπερό κίτρινο ύφασμα, το οποίο εκτείνεται μέσα από τους σταθμούς των προβλητών στο φυσικό έδαφος και αναδεικνύει το σύνολο των διαδρομών του έργου.

Το κίτρινο έντονο χρώμα σε συνδυασμό με την υφή του υφάσματος δημιουργεί μία μαγική αντίθεση μεταξύ ανθρωπογενούς και φυσικού τοπίου. Στις πορείες δεν ορίζονται χώροι στάσης, εντείνοντας τη λειτουργία της προβλήτας ως συνδετικού στοιχείου. Η συνδεσιμότητα είναι η κύρια ιδιότητα της εγκατάστασης και επιτρέπει στον επισκέπτη να αντιληφθεί τη σπουδαιότητα των σχέσεων μεταξύ απομακρυσμένων ηπειρωτικών τόπων.



Στην αρχιτεκτονική πρακτική, η μετεγγραφή πολιτισμικών στοιχείων από ένα πλαίσιο αναφοράς προς ένα διαφορετικό τείνει να διεξάγεται κατά μήκος δικτύων. Μορφές, σημεία και τεχνικές μεταναστεύουν, ακολουθώντας αόρατες γραμμές, καταλήγουν στους επιμέρους προορισμούς τους όπου μεταβολίζονται σύμφωνα με το πολιτισμικό πλαίσιο που τα υποδέχεται ή παραμένουν απaráλλαχτα και γι' αυτό τείνουν να συγκροτούν μια καθολικής κάλυψης γλώσσα.

Εκκινώντας από τη δεύτερη κατηγορία, μια κατεξοχήν δικτυακή δομή μπορούμε να εντοπίσουμε στην πρακτική του franchise. Ένα χωρικό αντικείμενο, μια διάταξη ή ακόμα και μεμονωμένα στοιχεία αρχιτεκτονικής γλώσσας μπορούν να καταλάβουν ένα οπτικό ενδιάμεσο εντός ενός δικτύου αλληλένδετων σημείων. Η αναγνώριση ενός λογότυπου ή της φωτεινής επιγραφής μιας γνωστής αλυσίδας καταστημάτων σε μια ξένη πόλη φέρνει κοντά τον επισκέπτη με ό,τι του είναι ήδη γνωστό (τράπεζες, εστιατόρια, σουπερ μάρκετ είναι παραδείγματα αυτής της τάξης). Στη λογική των καταστημάτων δικαιοχρησίας (franchise) βρίσκεται μία από τις πιο εμφανείς κατασκευές ενός χωρικού δικτύου. Εδώ, κάθε σημείο λειτουργεί εντός ενός νέφους αναφορών, καθώς κάθε κόμβος του δικτύου ενισχύει την επικοινωνιακή αποτελεσματικότητα του συνόλου. Γι' αυτό, το κατάστημα μιας αλυσίδας δεν ανήκει ως χωρικό αντικείμενο στο άμεσο συγκείμενό του, αλλά στον αφηρημένο χώρο του δικτύου που συγκροτεί σε συνέργεια με τους υπόλοιπους κόμβους, ενώ καθένα από αυτά τα σημεία είναι ταυτόχρονα ένα αποτύπωμα μιας ευρύτερης υπερκείμενης δομής.

Η κίνηση από το οικείο στο έτερο εκφράζεται στην περιγραφή ενός τόπου μέσα από τον παραμορφωτικό φακό της οικείας εμπειρίας. Στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό, υλικό τεκμήριο αυτής της δικτυακής πρόσληψης του τόπου είναι η μετεγγραφή μορφών και χωρικών οργανώσεων από μια περιοχή αναφοράς σε μια δεύτερη. Μια τέτοια σχέση δανείου-αντιδανείου διαπνέει το έργο του Richard Neutra, όπου οι μορφές και οι μέθοδοι δόμησης του ευρωπαϊκού μοντερνισμού (τυποποίηση) εμφανίζονται στο άνυδρο τοπίο της δυτικής ακτής των ΗΠΑ. Στο στυλ του California Modern, η ευρωπαϊκή οπτική στο μοντέρνο μετασχηματίζεται για να συνομιλήσει με την ατμόσφαιρα του αμερικανικού τοπίου, χρησιμοποιώντας κατασκευές που εκπέμπουν μια ανάλαφρη αίσθηση, ιεραρχούν ψηλά τη σχέση του μέσα με το έξω και εκφράζονται με τεχνικές ανοιχτής κάτοψης, χρησιμοποιώντας έντονα υλικά όπως γυαλί και μέταλλο.

Ωστόσο, η μετάφραση ανάμεσα στο οικείο και το έτερο δεν είναι πάντα μια ομαλή διαδικασία. Έτσι, πολλαπλές μετεγγραφές του μοντέρνου σε άλλους τόπους αρκετές φορές πέρασαν μέσα από την κριτική των κατοίκων τους. Το Carrières Centrales

των Bodiansky και Candilis στο Μαρόκο²⁰, ένα συγκρότημα κοινωνικής κατοικίας για εργαζόμενους με χαμηλά εισοδήματα, επιχείρησε να εκφράσει παρόμοιες αρχές με τα Unité d'habitation του Le Corbusier. Ωστόσο η πρόσληψή του δεν ήταν ακριβώς η αναμενόμενη. Το κτήριο, του οποίου οι όψεις αποτελούνταν από εναλλασσόμενες κενές και πλήρεις επιφάνειες με αποτέλεσμα να του αποδοθεί η ονομασία κτήριο-κυψέλη (honeycomb building), έγινε με την πάροδο του χρόνου αντικείμενο παρεμβάσεων από τους κατοίκους του σε τέτοιο βαθμό που η όψη του σύντομα κατά πολύ απέχει από την αρχική σύλληψη. Σε αυτήν την περίπτωση οι μορφές που μεταφέρθηκαν από την εμπειρία της μεταπολεμικής κοινωνικής κατοικίας της Γαλλίας σε έναν άλλο τόπο, έγιναν οι ίδιες πεδίο νέων εγγραφών —μιας υλικά διατυπωμένης κριτικής προς το λεξιλόγιο της σύγχρονης αρχιτεκτονικής γλώσσας.

Μια άλλη εκδοχή της μετεγγραφής των μορφών βρίσκεται στο άνοιγμα της τουριστικής βιομηχανίας σε περιβάλλοντα που μέχρι τώρα ήταν εκτός της εμβέλειας, γεγονός το οποίο συνδέεται με την επαναδιαπραγμάτευση των εγκατεστημένων μορφών των τοπικών οικισμών και συνόλων. Η κατασκευή της εμπειρίας του τοπικού φαίνεται να ακολουθείται από τη μετεγγραφή μορφών από άλλα περιβάλλοντα. Στην περίπτωση των Κυκλάδων, καθώς η λιτότητα της παραδοσιακής αρχιτεκτονικής γίνεται αντικείμενο επιφανειακής μίμησης, επενδύεται με πολυτελείς εξυπηρετήσεις και προσαρμόζεται σε ένα νέο πλαίσιο επιταγών. Ο πολυμερισμός της «παραδοσιακής» μορφής μέσω δικτύων δεν ακολουθεί αξίες χρήσης, αρχές βιοκλιματικής προσαρμογής ή οικονομίας φυσικών πόρων, όπως συμβαίνει στην παραδοσιακή αρχιτεκτονική. Αντίθετα, αντανakλά όψεις οικονομίας της εμπειρίας, όπου η τάση για προστασία του τοπικού χαρακτήρα οδηγεί στην ερμηνεία του ως μια μάσκα η οποία καλύπτει μια νέα πραγματικότητα. Η αναδιατύπωση του τοπικού ως «νέο παραδοσιακό» (Αίσωπος, 2015) αναδιατάσσει τις μορφές με όχημα την οπτική πρόσληψη της αρχιτεκτονικής, απομονώνοντας την εικόνα από το υλικό σώμα της.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η δράση των δικτύων στη γεωγραφική κλίμακα συνίσταται στη μεταφορά πολιτισμικών και φυσικών «υλικών» ανάμεσα σε κόμβους, οι οποίοι συγκροτούν εφήμερους αστερισμούς και οι οποίοι στον ιστορικό χρόνο τελούν υπό διαπραγμάτευση. Στο πεδίο του δομημένου περιβάλλοντος, η δράση των δικτύων εντυπώνεται στη δομημένη μορφή, καθώς οι χώροι οι οποίοι ευθέως εντάσσονται σε ένα ή πολλαπλά δίκτυα πλάθονται από τη νομοτέλεια της συμμετοχής τους σε αυτά.

20. Vladimir Bodiansky / ATBAT-Afrique: Carrières Centrales Housing Project, 1951C–1952

Ωστόσο, η δράση των δικτύων επί της μορφής διατυπώνεται και ως άθροισμα σχέσεων επιρροής, έλξης και απώθησης ανάμεσα σε κόμβους. Η σχέση των δικτύων με τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό είναι μια σχέση δανείου-αντιδανείου, καθώς οι ιδιότητες του δικτύου ενσωματώνονται ή αντικατοπτρίζονται στο πρόγραμμα, τις μορφές ή το ύφος του κτισμένου περιβάλλοντος. Μέσα σε αυτήν τη σχέση εναλλάσσεται η ενέργεια του αρχιτεκτονήματος με τη μετενέργεια του δικτύου, όπου ένα τμήμα του συνόλου παραμένει άδηλο.

Ακολουθώντας αυτές τις δύο από τις πολλαπλές ερμηνείες, το αρχιτεκτονικό έργο είναι ένα στιγμιότυπο του συσχετισμού ανάμεσα σε ετερογενή πεδία εντάσεων παρά ένα αυτόνομο αντικείμενο, ενώ η αυθυπαρξία της αρχιτεκτονικής γνώσης τίθεται σε αμφιβολία.

Evangelidis, V. (2015). Agoras and fora: Developments in the central public space of the cities of Greece during the roman period. *The Annual of the British School at Athens*. 109. 335-356.

Law, J. (1992). Notes on the Theory of the Actor-Network: Ordering, Strategy and Heterogeneity, *Systems Practice*, 5, σσ. 379-93.

Mela, M. (2020) Borrowing from Braudel. *Scroope*, 29, σσ. 38-57.

Simondon, G. (2017). The Genesis of Technicity., *E-flux journal*, 82.

Βιβλία

Αίσωπος Γ. (2015) *‘Τοπία Τουρισμού: Ανακατασκευάζοντας την Ελλάδα’*, στο Αίσωπος Γ., Νικολοβγένης Α., Οικονόμου Ε., (Επιμ.) *Τοπία Τουρισμού: Ανακατασκευάζοντας την Ελλάδα / Tourism Landscapes: Remaking Greece*, δεύτερη έκδοση, αναθεωρημένη και συμπληρωμένη, Αθήνα: ΔΟΜΕΣ, σσ. 108-122.

Benjamin, W. (2002). *The Arcades Project*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Braudel, F. (1972). *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II*. Vol. 1, New York : Harper & Row σ. 277.

Castells, M. (2000) *The rise of the network society (2nd ed.)*. U.S.: Blackwell Publishing.

De Landa, M. 2002 (1997). *Χίλια Χρόνια Μη Γραμμικής Ιστορίας*. Αθήνα: Κριτική.

Hardwick M. (2010). *Mall Maker: Victor Gruen, Architect of an American Dream*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Hohenberg, P. Lees, L&H. (1995). *The Making of Urban Europe, 1000-1994*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Kahn, I. L. (2013). *Louis I. Kahn - Silence and Light: The Lecture at ETH Zurich, February 12, 1969*. Zürich : Park Books σ. 35.

Kärrholm, M. (2012). *Retailising Space: Architecture, Retail and the Territorialisation of Space*. Farnham: Ashgate Pub Co.

Latour, B. (2005). *Reassembling the social: an introduction to actor-network-theory*. London: Oxford University Press.

Sassen, S. (2006). *Territory, Authority, Rights: From Medieval to Global Assemblages*. Princeton: Princeton University Press.

Yaneva, A. (2022). *Latour for Architects*. London: Routledge.

Κεφάλαιο Βιβλίου

Paga, J. (2021). The Agora: Form, Function, and Ideology. In Jessica Paga (Eds.), *Building Democracy in Late Archaic Athens*. New York: Oxford Academic.

Ανακοινώσεις σε Συνέδρια

Lava, R. (2011). *Universal Localities Within the Local Universe of the Mediterranean* στην ειδική συνεδρία *The Mediterranean Experience of a Common, Collective and 'Plural' Past, Universal Organized and chaired by Riva Lava. International Conference 'Why Does The Past Matter', Amherst, Massachusetts, USA.*

Δικτυογραφία

Christo & Jean Claude. (2015). The Floating Piers. Ανακτήθηκε 17 Φεβρουαρίου 2017 από <https://christojeanneclaude.net/artworks/the-floating-piers/>

ΑΡΧΥΤΑΣ . (2023) Ωρολόγιο Ανδρόνικου Κυρρήστου. Ανακτήθηκε 11 Απριλίου 2023 από <http://archytas.ntua.gr/orologio/>

8. ΤΑ ΔΙΚΤΥΑ ΩΣ ΥΠΟΔΟΜΕΣ

ΠΡΟΑΠΑΙΤΟΥΜΕΝΗ ΓΝΩΣΗ

Στα κεφάλαια δεν υπάρχει ένδειξη της προαπαιτούμενης γνώσης, διότι αυτό το βιβλίο μπορεί να αναγνωστεί κατά κεφάλαιο ενδιαφέροντος —όπως ακριβώς ο σχεδιασμός μπορεί να ξεκινήσει από διαφορετικό σημείο εμπλοκής κάθε φορά (βλ. και Κεφ. 12). Κάθε κεφάλαιο προσφέρει στον σπουδαστή ή στη σπουδάστρια ένα πολιτισμικό υπόβαθρο για τη συνθήκη ή το εργαλείο που τον ή την ενδιαφέρει.

ΣΥΝΟΨΗ

Η λογική των δικτύων έχει καθιερωθεί ως ένας κεντρικός όρος αναφοράς στις ψηφιακές τεχνολογίες. Ωστόσο, χαρακτηριστικά δικτυακής οργάνωσης αντικατοπτρίζονται σε χωρικές δομές οι οποίες κυμαίνονται από τη γεωγραφική κλίμακα έως αυτή του αντικειμένου καθημερινής χρήσης. Τέτοια παραδείγματα είναι τα δίκτυα συναλλαγών και εμπορίου ανάμεσα σε απομακρυσμένους

τόπους, οι πειραματικές προσπάθειες για την ενσωμάτωση και έκφραση των δικτυακών δομών κατά τον 20ό αιώνα, καθώς και η διάχυση αντικειμένων τεχνολογίας και η επίδρασή τους στον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε τον κόσμο και σχεδιάζουμε.

ΛΕΞΕΙΣ - ΚΛΕΙΔΙΑ:

υποδομές, συνδέσεις, άυλα δίκτυα, αντικείμενα, ροές

Στον ιστορικό χρόνο τα δίκτυα γίνονται ορατά ως πρακτικές (ροές εμπορίου, ανταλλαγή γνώσεων, πολιτισμικές επιρροές), ωστόσο σήμερα η εξάπλωση των δικτυακών δομών είναι ίσως περισσότερο σαφής, γιατί αποτελούν ραχοκοκαλιά των μεθόδων ανάπτυξης νέων τεχνολογιών οι οποίες επιδρούν ορατά στην καθημερινή ζωή με τη μορφή εμβληματικών τεχνολογικών αντικειμένων (υποδομές, ψηφιακές υποδομές). Η στροφή του ενδιαφέροντος σε αυτές τις έννοιες επιτρέπει να ερμηνεύσουμε τις χωρικές δομές και κατ' επέκταση τη συνθετική διαδικασία και τα αποτελέσματά της ως οντότητες που πλάθονται και μετασχηματίζονται εξαιτίας της θέσης τους σε δίκτυα σχέσεων.

Η στροφή του ενδιαφέροντος στα δίκτυα ενεργοποιεί τρόπους αντίληψης των δομών υπό το πρίσμα της συνδεσιμότητας. Έτσι, η κατανόηση του χώρου ως πλέγμα σχέσεων και διαδράσεων ανάμεσα σε ετερογενή φαινόμενα θα μπορούσε να ερμηνευτεί ως δανεισμός από τη θεωρία και εφαρμογή των δικτύων επί των μεθόδων και των πρακτικών της αρχιτεκτονικής. Αυτή η στροφή, η οποία ανήκει στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα, ανανεώνει την οπτική μας τόσο σε χωρικά φαινόμενα με ιστορική και πολιτισμική σημασία, όσο και ως προς τον τρόπο συγκρότησης της σύγχρονης πλανητικής πραγματικότητας. Η έννοια των δικτύων δεν είναι αποκλειστικά ένας τρόπος ανάγνωσης των μορφών, αλλά, αντίστροφα, μια δίοδος προς την κατανόηση των φαινομένων που καθιστούν την εμφάνιση των μορφών εφικτή, καθώς η μελέτη των αποτυπωμάτων των δικτύων αποκαλύπτει ευρύτερα συστήματα σχέσεων. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι η ανάγνωση της λειτουργίας των δικτύων προμηθειών (logistics) μέσα από την παρατήρηση και καταγραφή της παρουσίας τους στο δομημένο περιβάλλον.

Αυτοί οι μετασχηματισμοί είναι εν πολλοίς άδηλοι. Το αρχιτεκτονικό έργο προσλαμβάνει τη φυσική του μορφή ως υλική και οπτικά εμφανή διατύπωση της κατοίκησης. Ωστόσο, κάτω από τη φυσική φόρμα ενυπάρχει ένα σώμα από προβλέψεις, κώδικες και σχέσεις το οποίο συχνά προηγείται της φυσικής μορφής ή την επικαθορίζει. Εκεί ενυπάρχει το πεδίο της αρχιτεκτονικής που παίρνει υπόσταση ως άυλη

τάξη ή υποδομή (intangible infrastructure) όπως είναι οι σχέσεις μεταξύ χώρων και η οργάνωσή τους, οι σχέσεις μεταξύ των κατοίκων, η γνώση περί κατασκευής, η διαθεσιμότητα δομικών υλικών και η αλυσίδα παραγωγής και μεταφοράς τους, το ρυθμιστικό πλαίσιο ως στιγμιότυπο των πολιτικών και κοινωνικών συσχετισμών τη δεδομένη στιγμή, και οι αισθητικές κρίσεις που περιβάλλουν τις σύγχρονες αντιλήψεις για την αρχιτεκτονική. Τέλος, η κυριολεκτική διασύνδεση του κατοικήσιμου χώρου με κοινωφελή δίκτυα και άλλες εγκαταστάσεις, παρόλο που δεν έχει φυσική μορφή, ορίζει και ορίζεται από κανόνες λειτουργικότητας και συνδεσιμότητας.

Παρατηρεί κανείς ότι τα δίκτυα επενεργούν από κοντά και από μακριά, υπερσκελίζοντας τα φυσικά όρια της αρχιτεκτονικής ως κατασκευή ή οργανώνοντας την υλική πραγματικότητα (μορφή) των σχεδιασμένων αντικειμένων. Επίσης, καθώς τα δίκτυα συγκροτούν λειτουργικές ενότητες, μπορούν να συγκρατούν στις δομές τους συνιστώσες του χώρου σε διαφορετικές θέσεις και αποστάσεις. Με αυτήν την έννοια, ο κατοικήσιμος χώρος δεν ολοκληρώνεται με ό,τι είναι εκεί, αλλά συμπεριλαμβάνει και τμήματα που είναι φυσικά απόντα, αλλά άμεσα συνδεδεμένα ως τμήματα του δικτύου.

Όπως και στη συνθήκη του συνεχούς, η συνθήκη του δικτύου εισάγει μια ευρύτερη κλίμακα στην τοπομορφή, με τη διαφορά ότι η φύση του συνεχούς είναι εκτατική, ενώ του δικτύου επιδραστική και εντατική. Αν ένα συνεχές ιδρύεται με τη φυσική, μετωπιακή ή συμβολική συνέχεια σε μία, δύο ή τρεις διαστάσεις, ένα δίκτυο λειτουργεί ως ένα σύστημα διασυνδεδεμένων σημείων έντασης.

ΟΙ ΔΙΚΤΥΑΚΕΣ ΔΟΜΕΣ ΚΑΙ ΟΙ ΠΡΟΕΙΚΟΝΙΣΕΙΣ ΤΟΥΣ

Ένα δίκτυο δεν γνωρίζει τις αποστάσεις ως απόλυτα μεγέθη, αλλά μόνο ως ζώνες επιρροής και βαθμούς συνδεσιμότητας. Μια δικτυακή συνθήκη, δηλαδή, μια διαδικασία κατασκευής συνδέσεων με άλλους κόμβους και περιβάλλοντα διαμορφώνει την εσωτερική τάξη κάθε επιμέρους κόμβου. Η επιρροή των δικτύων ως τεχνική και χωρική πραγματικότητα μετασχηματίζεται ορατά από τα μέσα του 20ού αιώνα μέχρι και σήμερα, καθώς η προσπάθεια

διασύνδεσης ροών πληροφορίας, αντικειμένων και ανθρώπων προηγείται της διάδοσης των ψηφιακών τεχνολογιών και της διάθεσής τους προς ευρεία κατανάλωση.

Ένα παράδειγμα διασύνδεσης βρίσκεται στο οικιακό εσωτερικό, του οποίου η δομή μετασχηματίζεται από τις απολήξεις των δομών πληροφορίας και εξυπηρετήσεων. Μέσα επικοινωνίας όπως το τηλέφωνο, η τηλεόραση, το ραδιόφωνο, το οικιακό γραφείο και αργότερα ο ηλεκτρονικός υπολογιστής, καθώς και μορφές υποδομών όπως αγωγοί, ηλεκτρικά καλώδια και υδραυλικές εγκαταστάσεις χρειάζεται να ενσωματωθούν σε νέες δομές οι οποίες παγιώνονται και γίνονται αντιληπτές ως ουδέτερα στοιχεία του οικιακού εσωτερικού, παρά ως αποτελέσματα εμπρόθετων συνθετικών χειρισμών.

Στον «τοίχο αποθήκευσης» (storagewall) καταγράφεται η πρόθεση για τη βέλτιστη οργάνωση του οικιακού εσωτερικού κατά την εποχή της ευημερίας της δυτικής καταναλωτικής κοινωνίας των δεκαετιών του '60 και '70, ακολουθώντας παράλληλα την αυξανόμενη διείσδυση των μέσων επικοινωνίας στο τυπικό σπίτι (Spigel, 2012). Ο Αμερικανός αρχιτέκτονας και βιομηχανικός σχεδιαστής G. Nelson προτείνει τον όρο για να περιγράψει ένα δομοστοιχειακό έπιπλο, στο οποίο μπορούν να αποθηκεύονται και να ανακτώνται ξανά εύκολα τα αντικείμενα καθημερινής χρήσης. Αυτές οι κατασκευές έχουν έναν διπλό στόχο: να διατηρήσουν τα αντικείμενα «εκτός θέας», ενώ αυτά παραμένουν, ταυτόχρονα, διαρκώς διαθέσιμα ή σε κατάσταση ενεργής αποθήκευσης (Nelson, Wright 1945).

Στον βιομηχανικό σχεδιασμό του D. Rams εμφανίζεται μια παρόμοια τάση, καθώς αντικείμενα και δομές που υπηρετούν απολήξεις δικτύων τείνουν προς την απόκρυψη των λειτουργιών και της υλικής τους πραγματικότητας, επιδιώκοντας, έτσι, την ομαλή τους ενσωμάτωση στην καθημερινότητα. Οι καθαρές μορφές που προκύπτουν ως ισορροπία λειτουργικότητας και αισθητικής σύλληψης συνοψίζονται στις δέκα θέσεις του Rams οι οποίες εκφράζουν το πλαίσιο αναφοράς της σχεδιαστικής του πρακτικής. Ανάμεσα σε αυτές τονίζεται η απαίτηση για

απαλοιφή του πλεονάζοντος, καθώς και η πρόθεση προς «αθόρυβες» και οριακά «αόρατες» μορφές. Όπως διαβάζουμε «ό,τι περισσεύει ή εμποδίζει τη λειτουργία του αντικειμένου είναι άχρηστο» (Θέση 2), υπογραμμίζονται η ακρίβεια και η προσοχή στη λεπτομέρεια ως παράγοντες αισθητικής απόλαυσης (Θέσεις 3 και 8) ενώ αναφέρεται πως «το καλό design πρέπει να μην είναι φορτικό» (Θέση 5), εντοπίζεται η πρόθεση της ενσωμάτωσης του αντικειμένου στην καθημερινότητα (De Jong, 2017).

Ο Τάκης Ζενέτος εισήγαγε στον χώρο της πολεοδομίας μια μελέτη που αφορά την πόλη του μέλλοντος και την οποία ονόμασε «Ηλεκτρονική Πολεοδομία». Κατά τις δεκαετίες 1952-1971 ασχολήθηκε επισταμένα με την επίλυση του ζητήματος της ανάπτυξης των μεγαλουπόλεων (Ζενέτος, 1969).

Ο Ζενέτος αναγνωρίζει πως η δομή, η λειτουργία και οι κοινωνικές σχέσεις της κοινωνίας αντανakλώνται στις κτηριακές δομές. Γι' αυτόν τον λόγο, πριν παρουσιάσει την πρότασή του, αναλύει το οικονομικό και κοινωνικό μοντέλο λειτουργίας του μέλλοντος και εκθέτει ορισμένες παραδοχές οικονομοτεχνικού περιεχομένου (Λάββα, 2020).

Ο Ζενέτος ανήκει στους αρχιτέκτονες εκείνους που επεδίωκαν να βλέπουν στο βαθύ μέλλον. Το '60, σε μια εποχή που οι πόλεις γιγαντώνονται, εμφανίζεται η τάση διαφυγής από το βουερό μελίσσι της πόλης. Ο Ζενέτος ισχυρίζεται ότι αντί για τα «έργα διευκολύνσεως» θα ήταν προτιμότερο να καταργηθούν οι ίδιες οι αιτίες που δημιουργούν τα προβλήματα που ζητούν διευκόλυνση (Ζενέτος, 1969). Θέλει να απαλλάξει την πόλη από τις «υπηρεσίες διεκπεραιώσεως», έτσι ώστε να μείνουν συμπαγείς τόπος και χρόνος για μια αληθινή κοινωνική ζωή. Το «κακό» εξορκίζεται με την «τηλε-εργασία» και την «τηλε-εξυπηρέτηση»: «Η εργασία θα γίνεται από το σπίτι και η πόλη θα αποκτήσει πάλι μια κοινωνική ενότητα», επαγγέλλεται ο Ζενέτος (1969).

Οι «Υπηρεσίες Διεκπεραιώσεως» αποτελούν καθημερινές διαδικασίες μαζικού τύπου κατά τις οποίες μεγάλος όγκος μονάδων κατευθύνεται και συγκεντρώνεται στο κέντρο της Μεγαλόπολης προκειμένου να διεκπεραιωθούν. Η λειτουργία αυτή απαιτεί συγκοινωνιακά έργα μεγάλης κλίμακας, ενώ, ταυτόχρονα, η γεωμετρικής αύξησης ανάπτυξη του τριτογενούς τομέα οδηγεί στην αποκέντρωση της κατοικίας με τη δημιουργία οικιστικών συνόλων στα προάστια του κέντρου, που χρησιμοποιούνται από τους κατοίκους ως «υπνωτήρια» και εξυπηρετούν μόνο ως χώροι διανυκτέρευσης. Ο αρχιτέκτονας εκτός από την ανάγκη για εξοικονόμηση χρόνου και κόστους αναφέρεται και στην ποιότητα ζωής και την ψυχολογία των κατοίκων, τονίζοντας την ανάγκη διαμόρφωσης μιας καθημερινότητας όπου το άτομο ολοκληρώνει τις Υπηρεσίες Διεκπεραιώσεως ως πεζός χωρίς την ανάγκη «τηλε-μεταφοράς».

Χρησιμοποιώντας τον άυλο χώρο των δικτύων, μεταφέρει την τρισδιάστατη μεγαλούπολη σε μία τέταρτη διάσταση, ανεξαρτητοποιώντας τον εργαζόμενο από τον τόπο εργασίας του. Ο τρισδιάστατος χώρος μένει ελεύθερος για χρήση, για απόλαυση και για ζωή, με τη φύση να κυριαρχεί και τον άνθρωπο πραγματικά να την «κατοικεί». Ο Ζενέτος απαντάει με την εφαρμογή της τεχνολογίας στην καθημερινότητα των κατοίκων και όχι σε μεμονωμένα τεχνολογικά επιτεύγματα με την «Τηλε-εργασία»,

Ηλεκτρονική Πολεοδομία:
Τάκης Ζενέτος



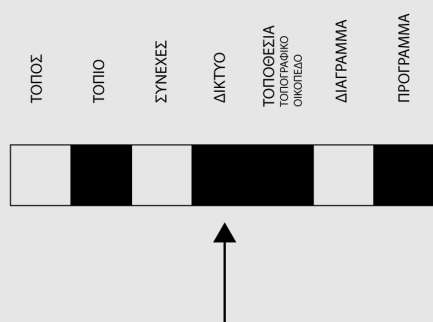
Εικόνα 8.1: Διαφάνεια στις νέες κατασκευές, Ηλεκτρονική Πολεοδομία, Τάκης Ζενέτος, Πηγή: Ζενέτος, Τ., (1969), 'Ηλεκτρονική Πολεοδομία', Αρχιτεκτονικά Θέματα, 3, σσ. 114-125.

την «Τηλε-εξυπηρέτηση» και τις «Τηλε-επαφές».

Το επίπεδο του εδάφους παραμένει διαθέσιμο στο μεγαλύτερό του μέρος (Εικόνα 8.1). Στην επιφάνειά του, πακτώνονται οι πυλώνες του αιωρούμενου χωροδικτυώματος που αποτελεί και τη βασική υποδομή της μελλοντικής πόλης.

«Στα μεγάλα αστικά κέντρα οι προσπάθειές μας πρέπει να τείνουν προς την απελευθέρωση του εδάφους και όχι προς την κατάληψη παρθένων εκτάσεων... Το πάρκο ή το αστικό πράσινο δεν αντικαθιστούν τη φύση ούτε λειτουργικά ούτε ψυχολογικά.» (Ζενέτος, 1969)

Ο αρχιτέκτονας οραματίζεται ένα δίκτυο το οποίο περιέχει όλες τις υποδομές (σήραγγες, γέφυρες, δρόμοι κ.ά.). Από το δίκτυο αναρτώνται τα οικιστικά σύνολα, τα οποία σχηματίζουν συστάδες, πυκνώσεις και κέντρα. Αυτά τα κέντρα είναι ισότιμοι κόμβοι του δικτύου, χαρακτηρίζονται από συγκεκριμένες χρήσεις και τοποθετούνται με βάση τη βέλτιστη πυκνότητα πληθυσμού και δομημένου περιβάλλοντος. Το χωρικό δίκτυο είναι δυνατόν να εκτείνεται στο άπειρο και να καλύψει τις μελλοντικές ανάγκες που θα προκύψουν.



Παρεμφερείς τάσεις προς την απόκρυψη και τον περιορισμό του υλικού «βάρους» των σχεδιασμένων αντικειμένων βρίσκουμε στις πρώιμες διατυπώσεις της κυβερνητικής (cybernetics)²¹. Σε ένα άρθρο του 1967 ο Marshall McLuhan αναγνωρίζει το «ηλεκτρικό περιβάλλον» της δεκαετίας του '70 ως υπόδειγμα μιας συνθήκης ολοκληρωτικής κάλυψης και κορεσμού. Αν και είναι αδύνατο για αυτούς που ζουν μέσα σε μια τέτοια πραγματικότητα να διακρίνουν τα σημεία της, να αναγνωρίσουν τα χαρακτηριστικά της ή να την προσδιορίσουν ως τέτοια, είναι εφικτό να εντοπίσει κανείς τα θραύσματα προηγούμενων συνθηκών ή περιβαλλόντων (McLuhan, 1967). Ωστόσο, αυτός ο συλλογισμός λειτουργεί και αντίστροφα: μια συνθήκη της πραγματικότητας καθίσταται κυρίαρχη όταν εκλαμβάνεται ως αδιόρατη και αθόρυβη. Πράγματι, η ιδέα της απόκρυψης ακολουθεί πιστά την αισθητική των δικτύων και κατ' επέκταση των αντικειμένων και των δομών που τα απαρτίζουν. Για τον Mark Weiser, έναν από τους πρωτοπόρους της έρευνας για την Χεροχ, οι τεχνολογίες γίνονται περισσότερο αποτελεσματικές όταν διαπλέκονται στον ιστό της καθημερινής ζωής και γίνονται αδιαχώριστες από αυτήν (Weiser, 1991). Η κεντρική ιδέα αυτών των «ήρεμων τεχνολογιών» βρίσκεται στη δυνατότητά τους να λειτουργούν στο φόντο, δηλαδή, στην περιφέρεια της προσοχής των χρηστών της και, παράλληλα, να ανακαλούνται στο προσκήνιο κατά περίπτωση.

Αυτή η ερευνητική κατεύθυνση συνεκτείνεται με έναν διαφορετικό για την εποχή τρόπο σκέψης για το τεχνολογικό αντικείμενο, κατά την οποία αυτό καθίσταται περισσότερο αποτελεσματικό όταν διαπλέκεται με τον ιστό της καθημερινής ζωής και γίνεται αδιαχώριστο από αυτήν (Weiser, Brown, 1997). Τέτοιες στρατηγικές ενσωμάτωσης συμβαδίζουν με την ανάπτυξη ήρεμων τεχνολογιών (calm technologies). Όσο επεκτείνονται το πλήθος ψηφιακών συσκευών και η ποσότητα πληροφορίας που διακινείται μέσω αυτών, τόσο περισσότερο προκύπτει ένα πλεόνασμα προσοχής που απαιτείται από τον χρήστη σε σχέση με τις πραγματικές του δυνατότητες. Οι ήρεμες τεχνολογίες προκύπτουν ως μια βέλτιστη συνθήκη ισορροπίας ανάμεσα στο κέντρο και την περιφέρεια της προσοχής. Κατ' επέκταση, η ρύθμιση της σχέσης μεταξύ των δύο συνεπάγεται πως στοιχεία πληροφορίας τα οποία λειτουργούν απρόσκοπτα στην περιφέρεια, χωρίς να απαιτείται η ενεργή ανάμειξη του χρήστη, μπορούν αφενός να ανακληθούν στο κέντρο της προσοχής και αφετέρου να επιστρέψουν εύκολα στην προηγούμενή τους κατάσταση (Weiser, Brown, 1997).

21. Πεδίο έρευνας που μελετά την αλληλεπίδραση βιολογικών οργανισμών και μηχανής

House of the Future Smithsons



Εικόνα 8.2: Κάτοψη της «Κατοικίας του Μέλλοντος» (*House of the Future*), Smithsons, 1992, *Daily Mail Ideal Homes Exhibition*, Λονδίνο.

Ως ένας εσωστρεφής εξιδανικευμένος παράδεισος ή «ένα ιδιωτικό κομμάτι ουρανού», το House of the Future των Peter & Alison Smithsons (Εικόνα 8.2) προσφέρει μια ενδιαφέρουσα οπτική για τον μελλοντικό —σε σχέση με την εποχής σύλληψής του— τρόπο ενσωμάτωσης των τεχνολογιών πληροφορίας και δικτυακών δομών στη ροή της καθημερινής ζωής (Colomina, 2004). Το House of the Future ανατέθηκε στους Smithsons για την έκθεση *Daily Mail Ideal Home* και παρουσιάστηκε στο Olympia Exhibition Centre στο Λονδίνο, καθώς και στην αντίστοιχη διοργάνωση στη Σκωτία το 1956. Είναι μια κατασκευή σε πραγματική κλίμακα για τους σκοπούς αυτών των εκθέσεων —ένα μοντέλο, παρά μια πραγματική κατοικία.

Πρόκειται για μια προεικόνιση της κατά 25 χρόνια μεταγενέστερης τυπικής αστικής κατοικίας (1981), όπου οι όροι της κατοίκησης περιστρέφονται —υποθετικά— γύρω από ένα ευρύ πλέγμα διευκολύνσεων, το οποίο μετασχηματίζει τόσο τις κανονικότητες της καθημερινής ζωής όσο και την κατεύθυνση της αρχιτεκτονικής μορφής.

Ένας ορθογώνιος ξύλινος όγκος περιβάλλει το εσωτερικό με μία μεμονωμένη είσοδο να επιτρέπει την επικοινωνία με το εξωτερικό. Η καθαυτό κατοικία αποτελείται από ένα υπνοδωμάτιο και χώρους διημέρευσης και αναπτύσσεται γύρω από ένα εσωτερικό αίθριο. Μία ανοδική περιμετρική πορεία επιτρέπει στους επισκέπτες να παρατηρήσουν το εσωτερικό μέσω μικρών οπών πάνω στην επιδερμίδα της κατασκευής, ενώ η απουσία της στέγης ενθαρρύνει την παρατήρηση του εσωτερικού. Τα δωμάτια που διαμορφώνονται έχουν διαφορετικά μεγέθη και σχήματα, στο σύνολό τους όμως διαμορφώνουν έναν συνεχή χώρο (Zeinstra, 1992).

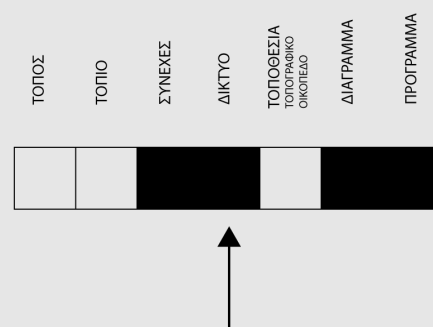
Οι καμπύλες μορφές που σχηματίζουν τα χωρίσματα, φέρουν πολλές ομοιότητες με άλλα παραδείγματα «μελλοντικών σπιτιών» της ίδιας εποχής²². Μέσα από αυτές τις λείες επιφάνειες, το σπίτι γίνεται κατανοητό σαν μια πλαστική συσκευασία, ένα τυποποιημένο προϊόν και ταυτόχρονα ως αντικείμενο που μπορεί να τοποθετηθεί οπουδήποτε. Λαμβάνει τον χαρακτήρα του «αναλώσιμου», του απρόσωπου, του άγνωστου μελλοντικού. Στις λείες επιφάνειες πραγματώνεται το όραμα της αφαίρεσης των τριβών με την έννοια του εκμηδενισμού του χρόνου και των πόρων που αποδίδονται στην οικιακή εργασία. Ο P. Smithson αναφέρεται στην κατασκευή «σαν μάσκα, σαν θέατρο» (Colomina, 2000). Η μεταφορική διάσταση της λείας επιφάνειας γίνεται αισθητή στη σύγκρισή της με την υλική συνθήκη που επιχειρεί να καταπιέσει, την υλικότητα του ξύλου από το οποίο είναι πράγματι κατασκευασμένη.

22. βλ. Dymaxion house (Buckminster Fuller, 1930& 1945) και Monsanto House (Marvin Goody & Richard Hamilton, 1957).

Ένα πλήθος —κατά κύριο λόγο εικονικών— καινοτομιών και «αναιρέσεων» του σύγχρονου τρόπου ζωής απεικονίζεται εδώ. Οι λείες επιφάνειες του εσωτερικού καθαρίζονται με ένα απλό πανί, το υλικό κατασκευής τους είναι ενός είδους, δεδομένο, χωρίς ποικιλία στις υφές, την απορροφητικότητα, την απόδοση (σε αντίθεση με τα σύγχρονα υλικά κατασκευής όπως μάρμαρο, πέτρα, γρανίτης, ξύλο κ.ά.). Η ντουζιέρα είναι ταυτόχρονα στεγνωτήρας, αναιρώντας τη χρήση των πετσετών, η μπανιέρα καθαρίζεται με έναν αυτόματο μηχανισμό πλύσεων και τα υαλοπετάσματα προς το κεντρικό αίθριο λειτουργούν με έναν αντίστοιχο μηχανισμό, ενώ η λεκάνη της τουαλέτας είναι εξοπλισμένη με μια αθόρυβη μονάδα διάλυσης των λυμάτων, η οποία είναι συνεχώς σε λειτουργία (Colomina, 2000). Ωστόσο, η αποφυγή κάθε είδους χειροκίνητης διαδικασίας προϋποθέτει τη διασύνδεση με εξω-οικιακές ροές, δίκτυα ενέργειας, επικοινωνίας και ύδρευσης.

Με αυτόν τον τρόπο, το House of the Future αποτελεί πια τον τερματικό σταθμό μίας καλά σχεδιασμένης ομάδας δικτύων που εντατικά ενώνουν «ανεξάρτητες» οικιστικές μονάδες. Το τηλέφωνο συνδέεται με ηχεία που αναμεταδίδουν την επικοινωνία σε όλον τον χώρο, ενώ πίνακες ελέγχου λειτουργούν ως θερμοστάτες, διακόπτες φωτισμού, παράλληλα, το τραπέζι του καφέ και της τραπεζαρίας γίνονται ένα με το δάπεδο, ακολουθώντας τις εντολές του χρήστη (Colomina, 2000). Η αίσθηση της «εισόδου στο μέλλον» πλαισιώνεται από τη λογική της περικλείσιμης με —υποθετικά— συστήματα ελέγχου, καθώς οι επισκέπτες διέρχονται από μια διαδικασία απολύμανσης κατά την είσοδό τους, ώστε να αποβληθεί ο αέρας του εξωτερικού, ενώ στη συνέχεια περνούν από έναν ηλεκτροστατικό καθαριστή σκόνης.

Παρά την προσπάθεια συγκρότησης ενός αυτόνομου περικλείστου σύμπαντος, το εσωτερικό είναι απολύτως εξαρτώμενο από εξωτερικές ροές, οι οποίες φτάνουν σε αυτό ακολουθώντας, επίσης, μονωμένες και αδιάβλητες οδούς. Η φερεγγυότητα του συστήματος και των λειτουργιών του διέρχεται από την ύπαρξη ενός δικτύου υποστήριξης, καθώς η φαινόμενη ανεξαρτησία του υπονοεί την ύπαρξη των υποδομών που το καθιστούν εφικτό.



Το κινητό τηλέφωνο είναι, ίσως, ένα από τα πιο καίρια παραδείγματα αυτής της στροφής προς το άυλο ή το αδιόρατο εν μέσω ενός κόσμου δικτύωσης. Οι συσκευές επιδιώκουν να είναι κατά το δυνατόν λεπτές, αποκρύπτοντας, έτσι, αφενός το γεγονός ότι εγγράφονται σε πληθώρα δικτύων παραγωγής, διανομής και ανταλλαγών και αφετέρου την καταγωγή τους ως υλικά αντικείμενα, καθώς οι σπάνιες ύλες που είναι απαραίτητες για την κατασκευή τους —όπως το λίθιο— προέρχονται από κάποιες από τις μεγαλύτερες και περιβαλλοντικά επιβαρυντικές εκσκαφές στον πλανήτη (Colomina & Wigley, 2016). Έτσι, αν στη μια άκρη του νήματος βρίσκονται οι ανεπαίσθητες υλικές διατυπώσεις των κινητών τηλεφώνων, οι οποίες αποκρύπτουν τις χωρικές πραγματικότητες που καθιστούν εφικτή την παραγωγή τους, στην άλλη άκρη του βρίσκονται οι χωρικές γεωμετρίες που προκύπτουν από τη χρήση τους. Κάποιες από αυτές καθίστανται ορατές μέσα από τα θερμικά διαγράμματα που προκύπτουν από τη χαρτογράφηση της περιοχής κάλυψης του wifi εντός ενός κτηρίου, υποδεικνύοντας την ένταση του δικτύου σε κάθε δεδομένο χωρικό σημείο. Μέσα από τέτοιες αναπαραστάσεις εμφανίζονται τόποι οι οποίοι ωστόσο δεν έχουν σαφή γεωμετρικά όρια, καθώς προέρχονται από μια τεχνολογία η οποία προσδιορίζεται πρωτίστως από την ένταση και δευτερευόντως από την έκτασή της (Εικόνα 8.3).

Θα μπορούσαμε να ορίσουμε έναν τόπο, ακολουθώντας την περιφέρεια κάλυψης ενός δικτύου wifi. Είναι εφικτό να κατανοήσουμε τις μορφές των αντικειμένων και των κοινών οικιακών δομών που μας περιβάλλουν ως διατάξεις συνδεσιμότητας και, τέλος, θα μπορούσαμε να ερμηνεύσουμε μετασχηματισμούς σε γεωγραφικής κλίμακας τοπία ως συνέπεια της παρουσίας μέσα από το πρίσμα των υλικών αποτυπωμάτων των αδιόρατων και άυλων τεχνολογιών που συγκροτούν το αυτονόητα παρόν τεχνολογικό και χτισμένο περιβάλλον μας.

Η αφηρημένη φύση του χώρου των ροών χρειάζεται να γίνει ορατή προκειμένου να γίνει κατανοητή και επεξεργάσιμη. Έτσι, η οπτικοποίηση των δικτύων είναι μια «χαρτογραφία του άδηλου, απεικονίζοντας άυλες δομές οι οποίες είναι αόρατες για το ανθρώπινο μάτι» (Lima, 2011). Ωστόσο, η δράση των δικτύων συνεπάγεται την εμφάνιση των υλικών τους διατυπώσεων. Αντικείμενα όπως οθόνες διαμεσολαβούν την πρόσληψη του άυλου, ενώ λειτουργούν ως επιφάνεια επί της οποίας εγγράφονται οι υλικές σχέσεις της μοντερνικότητας (Bruno, 2016).

Οι τεχνολογίες που ανήκουν στη γενική κατηγορία του έξυπνου σπιτιού (smart house) και του Διαδικτύου των Πραγμάτων - Internet of Things (IoT) φαίνεται να ακολουθούν παρόμοιες αρχές αθόρυβων και αδιόρατων τεχνικών. Οι υλοποιημένες εφαρμογές τους παραμένουν στην περιφέρεια της προσοχής και

αγγίζουν τα όρια του κοινότοπου σε αντίθεση με τον οπτικό πλούτο των υποθετικών (speculative) μοντέλων των προηγούμενων δεκαετιών, όσο και με την επιστημονική φαντασία. Οι εφαρμογές της έξυπνης πόλης τείνουν προς το σύνηθες. Φαίνεται ότι η εξέλιξή τους μας απαλλάσσει από την ανάγκη αναζήτησης νέων σκευομορφών, ακριβώς γιατί χρειάζεται να παραμείνουν αθόρυβες, αδιόρατα περιπλεγμένες στον ιστό της καθημερινής ζωής. Έτσι, ως κύρια προτεραιότητα της επανάστασης στις τεχνικές μετάδοσης πληροφορίας εμφανίζεται η αναθεώρηση του νευρικού συστήματος του κόσμου, ενώ ο μετασχηματισμός του υλικού του σώματος ακολουθεί.

Εικόνα 8.3: Διάγραμμα κάτοψης wifi
[Δισδιάστατο Διάγραμμα] Αντώνης
Παπαγγελόπουλος



Σε μία απόπειρα του γεωφυσικού, ωκεανογράφου και πρύτανη του Πανεπιστημίου της Μινεσότα στο Ινστιτούτο Τεχνολογίας, Athelstan Spilhaus (Εικόνα 8.4), να εκφράσει τους συλλογισμούς του σε σχέση με τον σύγχρονο αστικό τρόπο ζωής, προέκυψε το Minnesota Experimental Project (MXP), μία «πειραματική πόλη» όπως την ονόμασε. Ως ένα πολύπλοκο φαινόμενο, η πόλη τον απασχόλησε σε πολλαπλά επίπεδα. Πρόκειται για μία εκτεταμένη έρευνα τριάντα ετών που ολοκληρώθηκε στις αρχές της δεκαετίας του '60 και απασχόλησε θεωρητικούς της εποχής, αλλά και τις επόμενες γενιές.



Εικόνα 8.4: *Minnesota Experimental City, Athelstan Spilhaus.*

Ο δημιουργός επιχείρησε να αποδώσει μία υποθετική προσέγγιση μιας πόλης που θα επέλυε όλα τα ορατά προβλήματα, δημιουργώντας μία ολοκληρωμένη πόλη εκ του μηδενός²³. Η μελέτη αποτυπώθηκε στο κόμικ που σχεδίασε ο Spilhaus και το οποίο κυκλοφορούσε εβδομαδιαίως σε 100 εφημερίδες των ΗΠΑ²⁴, όπως επίσης και στο μεταγενέστερο ντοκιμαντέρ «The Experimental City» του Chad Friedrichs που παρουσιάστηκε στο κοινό το 2017.

Όπως αναφέρει ο ίδιος, δεν εκφράζει μία ανεπεξέργαστη αυτοτελή ουτοπία ούτε πραγματεύεται μια «δορυφορική κρεβατοκάμαρα» μιας υφιστάμενης πόλης, όπως οι «Νέες Πόλεις» της Αγγλίας (Spilhaus, 1967). Βασιζόμενος στην απόλυτη οργάνωση και σε έναν αντισυμβατικό πολεοδομικό σχεδιασμό, το βέλτιστο μοντέλο της πόλης επιτρέπει το πολύ 250.000 κατοίκους και έχει έκταση το πολύ 240 στρέμματα, ενώ το 1/6 αυτών θα είναι πεζοδρομημένο και το υπόλοιπο φυσικό έδαφος. Η λογική της απόλυτης μέγιστης χωρητικότητας προκύπτει από την αντίληψη του Spilhaus ότι η πόλη ως μηχανή μπορεί να σχεδιαστεί και να κατασκευαστεί για έναν συγκεκριμένο σκοπό και γι' αυτό ο σχεδιασμός της μηχανής —και κατ' επέκταση ο σχεδιασμός κάθε υλικού χρηστικού αντικειμένου— να οδηγεί στην ολοκληρωτική ανακύκλωσή του (upcycling). Η θεωρία αυτή αναλύεται αρκετά αργότερα στο βιβλίο των Braungart και McDonough με τίτλο «Cradle to Cradle: Remaking the Way We Make Things». Υποστηρίζει δε ότι οι μικρομετατροπές και οι συντηρητικές ρυθμίσεις που προκύπτουν κατά καιρούς δεν «χωνεύουν» πάντα τις τεχνολογικές καινοτομίες, γι' αυτό η ριζική αναδιάρθρωση της πόλης και της αστικής ζωής αποτελεί μονόδρομο για την αποφυγή σημαντικών κοινωνικών αδιεξόδων.

Ως ένα ημιδημόσιο πείραμα, απουσιάζει η έννοια της «ιδιοκτησίας των κατοίκων» από την οργάνωση του θέματος, ενώ, αντιθέτως, αποκαλύπτεται το φάσμα του Μεγάλου Αδελφού που ελέγχει και ορίζει για το καλό των ενοίκων όλη την πόλη και τις λειτουργίες της (Spilhaus, 1967). Ο αρχιτέκτονας της πόλης οραματίζεται μεγάλους μεταλλικούς και γυάλινους θόλους που

23. <http://www.mxcfilm.com/>

24. <https://walkerart.org/minnesotabydesign/objects/our-new-age>

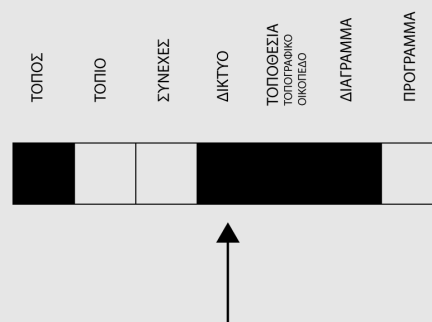
θα περικλείουν την καθημερινή κοινωνική ζωή και θα ελέγχουν τη θερμοκρασία, την υγρασία, τα καυσαέρια, το φως και άλλους δείκτες (Spilhaus, 1967).

Σε αυτό το πλαίσιο, ο «καταναλωτής» γίνεται «χρήστης», ο «ιδιοκτήτης» γίνεται «ένοικος» και η πόλη χάνει τα στερεοτυπικά της όρια (π.χ. οικόπεδα, διαμερίσματα, δημόσιος χώρος). Μετασχηματίζοντας τις κανονικότητες της ζωής που θα φιλοξενηθεί στα νέα κελύφη, ανατρέπεται ολοκληρωτικά και η αρχιτεκτονική τους δομή. Η επιτυχία του μοντέλου αυτού βασίζεται στον άρτιο σχεδιασμό των υποδομών και, κυρίως, των δικτύων τεχνολογίας καθώς και την υλική τους υπόσταση, στοιχεία στα οποία στηρίζεται ολόκληρη η νέα κοσμοθεωρία. Με έναν θαυμασμό απέναντι στα σύγχρονα για την εποχή τεχνολογικά επιτεύγματα, ο Spilhaus οραματίζεται μία πόλη που η τεχνολογία διαμορφώνει τον χώρο με αντίστοιχη επιρροή όπως το περιβάλλον, καθιστώντας τη σύγχρονο «δυνάστη» και μετατρέποντας τις κατοικίες σε «συσκευές εξόδου» των δικτύων που οργανώνουν τη νέα ισορροπία.

Η έκφραση όλων των παραπάνω προέβλεπε τη διαίρεση εδάφους και υπεδάφους που διαχωρίζει αντιστοίχως την κοινωνική ζωή και τη λειτουργία των δικτύων. Κάτω από το έδαφος τοποθετούνται όλα τα δικτυακά συστήματα —δρόμοι, μέσα μαζικής μεταφοράς, διαχείριση απορριμμάτων, ανακύκλωση, μηχανές εργοστασίων— ενώ στην επιφάνεια του εδάφους οι συσκευές εξόδου των δικτύων αυτών —κτήρια, εργοστάσια, κλιμακοστάσια, κάδοι κ.ά. Με αυτόν τον τρόπο μειώνεται τόσο η ηχορύπανση όσο και η οπτική ρύπανση του επιπέδου ζωής, καθιστώντας το «περιβάλλον του χρήστη» πιο φιλικό.

Το μοντέλο της πειραματικής πόλης θα είχε ως τόπο εφαρμογής τα δάση της επαρχίας της Μινεσότα και θα αποτελούσε έναν πιλοτικό κόμβο σε ένα δίκτυο πόλεων που θα εκτείνεται επ' άπειρον και σε όλη τη γη. Η αφετηρία του μοντέλου αυτού προέρχεται από τα τεχνολογικά επιτεύγματα της εποχής για τη βελτιστοποίηση της καθημερινότητας, όπου τα δίκτυα αναδεικνύονται αφενός στην κεντρική έννοια συγκρότησης της πόλης και αφετέρου σε παράγοντα γεωγραφικής οργάνωσης δικτύων πόλεων, το οποίο τείνει να υποσκελίζει τις ιδιαιτερότητες του εδάφους, των πολιτισμικών χαρακτηριστικών ή άλλων παραγόντων οργάνωσης του δομημένου χώρου προς όφελος ανάπτυξης συσχετισμών συνδεσιμότητας.

Ως εγχείρημα «αστικού πειράματος» συμμετέχει στη διαδικασία σχεδιασμού των τεχνολογικών καινοτομιών και όχι μόνο των προϊόντων-αντικειμένων. Σε αντίθεση με την Οικουμενόπολη του Δοξιάδη, το MXC επιδιώκοντας αγωνιωδώς να απαντήσει στην τριακονταετή έρευνα που προηγήθηκε, ποσοτικοποιεί τα δεδομένα διαμόρφωσης της πόλης-πιλότου καθιστώντας την ανελαστική.



ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ

Τα σύγχρονα δίκτυα εμφανίζονται, μεταξύ άλλων, σε νέες μορφές υποδομών. Υποθαλάσσια καλώδια μεταφοράς ενέργειας και επικοινωνίας, αγωγοί μεταφοράς καυσίμων, αλυσίδες μεταφοράς προϊόντων, αποθήκες και κέντρα διαμοιρασμού, κέντρα δικτύων και δορυφόροι συμπληρώνουν παλαιότερες δικτυακές δομές όπως το οδικό δίκτυο, διαμορφώνοντας έναν κόσμο άπειρων δυνητικών συνδέσεων. Η ανάδυση αυτών των αντικειμένων συνεκτείνεται με την ανάδυση νέων σχέσεων σε πλανητικό επίπεδο.

Ο χώρος των υποδομών συντίθεται από ένα συχνά αδιόρατο υπόστρωμα χωρικών αντικειμένων τα οποία μένουν εκτός του αντιληπτικού μας πεδίου λόγω της κοινοτοπίας τους. Ένας υποσταθμός ηλεκτρικού ρεύματος, ένας αγωγός ή μια εμπορική αποθήκη δύσκολα θα μπορούσαν να γίνουν αντιληπτά ως έργα αναγνωρίσιμης αξίας, ωστόσο αποκτούν κρίσιμη σημασία, όχι λόγω της σημασίας τους ως μεμονωμένα αντικείμενα, αλλά λόγω της συμμετοχής τους σε ένα σύμπαν συνδέσεων. Ο χώρος των υπηρεσιών εφοδιασμού (logistics) διατυπώνεται ως άθροισμα αποτυπωμάτων τα οποία υποδεικνύουν την παρουσία ενός ευρύτερου αντικειμένου. Σε τέτοια αντικείμενα αναφέρεται ο Timothy Morton ως υπεραντικείμενα (hyperobjects), υποστηρίζοντας αντίστοιχα ότι γίνονται αντιληπτά μέσω των αποτυπωμάτων τους (footprints), τα οποία ωστόσο δεν αποκαλύπτουν σε απόλυτο βαθμό την ύπαρξη, τις δυνατότητες και την υποκειμενικότητα της υπερκείμενης δομής (Morton, 2013). Αντλώντας από αυτήν τη θέση και μετεγγράφοντάς την στο πεδίο των logistics, η Clare Lyster εντοπίζει τις ειδικές ποιότητες των αντικειμένων- αποτυπωμάτων ως διεπαφές με ένα ευρύτερο πλέγμα σχέσεων, το οποίο φέρει μια οιονεί υποκειμενικότητα στον βαθμό που, ασχέτως της βούλησής μας, επηρεάζει τις καθημερινές διαδικασίες και επιλογές μας (Lyster, 2018). Παρόμοια το άθροισμα των υποδομών (κόμβων και διαδρόμων) του δικτύου, όπως τερματικοί σταθμοί, δρόμοι, κέντρα μεταφόρτωσης και αποθήκες, φαίνεται να παράγει μια γεωγραφία της ασυνέχειας ή ένα ρευστό δάπεδο που διαμορφώνει συνθήκες ομαλής διέλευσης σε αντίθεση με τις αντιξοότητες του φυσικού εδάφους (Papamattheakis, 2018).

Σε αυτό το πλαίσιο αναφοράς, η έννοια του κόμβου αντικαθιστά αυτήν του πεδίου, η γραμμή αυτήν του κανάβου. Τα συνθετικά μέρη ενός περιβάλλοντος συνδεσιμότητας φαίνεται να λειτουργούν ως κόμβοι ή σημεία ελέγχου μεταβλητών ροών, οι οποίες κινούνται στο πεδίο της επισφάλειας, των μετασχηματισμών και των διακυμάνσεων.

Ένα παράδειγμα όπου η κεφαλαιοποίηση αυτής της νέας τοπογραφίας γίνεται ορατή βρίσκεται στο χερσαίο λιμάνι του Khorgos, στα σύνορα Καζακστάν-Κίνας, στις παρυφές της σχεδόν ακατοίκητης ερήμου Saryesik-Atyrau. Το έργο υποδομής διήρκεσε

από το 2012 μέχρι και σήμερα, με την κατασκευή σιδηροδρόμων και οδικών αξόνων, κτηρίων παραγωγής και αποθήκευσης, παράλληλα με την ταχεία ανάπτυξη των γειτονικών πόλεων, με στόχο να αποτελέσει ένα σταυροδρόμι στο μέσο της ευρασιατικής γεωγραφικής περιοχής, μια πύλη εμπορικής διεύρυνσης προς τη δύση και ταυτόχρονα ένα παράδειγμα πολεοδομικής ανάπτυξης στα πρότυπα των αραβικών χωρών του Κόλπου (Shepard, 2017). Ο όρος «χερσαίο λιμάνι» φέρει ευθείες συνδηλώσεις ανεμπόδιστης κίνησης: ένα ορθολογικό συναρμολόγημα καταμεσής ενός αναγλύφου που επιτρέπει την ανάπτυξη δυνητικών διανυσμάτων προς κάθε κατεύθυνση. Σε έναν ιστορικό παραλληλισμό με τον δρόμο του μεταξιού, ένα δίκτυο ροών υπερτίθεται στην τοπογραφία, καταλύοντας την πρότερή της ταυτότητα και προσφέροντας ένα πλαίσιο δυνατοτήτων κίνησης χωρίς δεσμεύσεις.

Οι υποδομές μεσολαβούν και διευκολύνουν διαδικασίες αποκατάστασης ροών, γι' αυτό εκφράζουν υλικές σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ ετερογενών χωρικών οντοτήτων. Την ίδια στιγμή, οι υποδομές ως δικτυακές δομές αναδεικνύουν πεδία άσκησης δυνάμεων. Ως επιδραστικά συστήματα, τα δίκτυα αυξάνουν το δυναμικό του σχεδιασμένου αντικειμένου, καθώς αυτό εγγράφεται σε ένα ευρύτερο πεδίο αλληλεπίδρασης με ιδιότητες συγχρονικότητας, συνδεσιμότητας και υπέρθεσης. Ίσως αυτές οι ιδιότητες και η επίδρασή τους στον χώρο γίνονται καλύτερα κατανοητές, αν στρέψουμε την προσοχή στις ψηφιακές υποδομές και τα δίκτυα, οι οποίες είναι εξαιρετικά ευμετάβλητες. Οι μηχανισμοί βραχυχρόνιας μίσθωσης ακινήτων οι οποίοι ως επί το πλείστον έχουν άυλα χαρακτηριστικά φαίνεται να αποτελούν ένα από τα δίκτυα τα οποία υπερτίθενται στον φυσικό χώρο. Μέσα από αυτές τις τεχνολογίες «μπήκαν στον χάρτη» της τουριστικής κίνησης συνοικίες, χωριά, τοπία και τοπόσημα τα οποία μέχρι πρότινος καταλάμβαναν χαμηλή θέση στην ιεραρχία και τις προτεραιότητες της τουριστικής βιομηχανίας. Όπως θα ήταν αναμενόμενο, η αποκατάσταση νέων ροών ανάμεσα σε τόπους και ομάδες ανθρώπων οδήγησε στον μετασχηματισμό των οικονομικών σταθερών και των κοινωνικών μορφών των τόπων οι οποίοι βρέθηκαν στο επίκεντρό τους με συχνά προβληματικά αποτελέσματα για τις τοπικές κοινωνίες. Τα παραδείγματα της Βενετίας, της Βαρκελώνης ή γειτονιών της Αθήνας, όπως το Κουκάκι ή η Πλάκα, είναι χαρακτηριστικά. Η απελευθέρωση των τουριστικών ροών φαίνεται να συμπιέζει χρήσεις μόνιμης κατοικίας, τοπικού εμπορίου, να εξωθεί μόνιμους κατοίκους προς άλλες περιοχές.

Το αποτύπωμα αυτών των υποδομών είναι αόρατο στη φύση του, αλλά προκαλεί ορατές μεταβολές τόσο στη φυσική μορφή των χωρικών αντικειμένων, όσο και στις ροές ανθρώπων, χρημάτων

και σχέσεων από τόπο σε τόπο. Οι άυλες υποδομές δεν είναι απαραίτητα ψηφιακές, αλλά περισσότερο δίκτυα παγιωμένων σχέσεων ανάμεσα σε ετερογενείς παράγοντες. Ο Αριστείδης Αντονάς κατονομάζει τη σχέση του χρέους —με οικονομικούς και ηθικούς όρους— ως μια ακόμα διαστρωμάτωση υποδομών. Αν το χρέος και η διαχείρισή του είναι ερωτήματα διαχείρισης ροών κεφαλαίου και πληροφορίας —μεταξύ άλλων—, τότε η πρόσφατη οικονομική κρίση ως ένα από «τα αόρατα συμβάντα της υποδομής» προσδένει την πόλη σε ένα πολιτικό και χωρικό πλαίσιο αναφοράς, το οποίο συντελεί στη διαμόρφωση της σύγχρονης ζωής της πόλης όχι λιγότερο από τη συνεισφορά των φυσικών και τεχνικών υποδομών στην εξαρχής κατασκευή της αστικής ζωής και τύπων (Antonas, 2017).

Το κέντρο Δεδομένων της Ισπανικής Τράπεζας Santander, στον δήμο Campinas του São Paulo (Εικόνα 8.5), χτίστηκε το 2013 σε ένα οικόπεδο έκτασης 700.000 τ.μ. Το συγκρότημα αποτελείται από τρία κτήρια και ένα οδικό δίκτυο που εξυπηρετεί τον εφοδιασμό του κέντρου δεδομένων. Κάθε κτήριο έχει επιφάνεια περίπου 25.000 τ.μ. και αναπτύσσεται σε τρία επίπεδα εκ των οποίων το ένα είναι ορατό και τα άλλα δύο σχεδόν κάτω από τη γη.

Οι αρχιτέκτονες, μετά από αίτημα του εργοδότη, σχεδιάζουν με γνώμονα τη σχέση του εργαζόμενου με τη φύση και την ένταξη του δομημένου περιβάλλοντος στο φυσικό, δεδομένων των τεράστιων μεγεθών χώρων που προδιαγράφει το κτηριολογικό πρόγραμμα. Το χώμα της εκσκαφής φυλάσσεται και επανατοποθετείται δημιουργώντας μία πυραμοειδή μορφή στα χαμηλά του κτηρίου. Η βάση της πυραμίδας ακολουθεί ένα παραλληλόγραμμο σχήμα, ίσο με το μέγεθος της εγκατάστασης.

Το ανάχωμα αυτό συμβάλλει στη διαχείριση των κλιματικών συνθηκών εντός του κτηρίου. Η σταθερή και χαμηλή θερμοκρασία που προσφέρει το έδαφος είναι κατάλληλη για να διατηρηθούν στις κατάλληλες συνθήκες τα μηχανήματα.

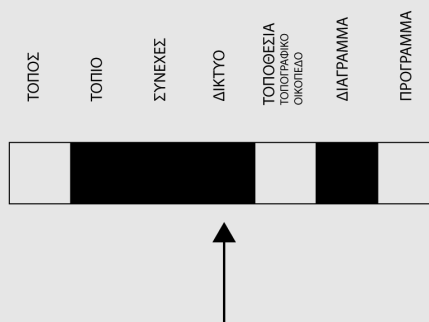
Η στέψη της πυραμίδας γίνεται με το τρίτο επίπεδο και την πλάκα του δώματος. Μία περιμετρική σειρά υποστυλωμάτων από σκυρόδεμα στηρίζουν την οροφή. Με αυτόν τον τρόπο, ο δομημένος χώρος φαίνεται ελαφρύτερος σε σχέση με την έκταση του πρασίνου. Συνολικά δίνεται η εντύπωση ότι έχει βυθιστεί το κτήριο στη γη και όχι το αντίστροφο.

Το λειτουργικό πρόγραμμα αφορά τα «δεδομένα» και όχι τους εργαζόμενους για την εξυπηρέτηση των οποίων προβλέπονται μεγάλης κλίμακας οδικοί άξονες και δρόμοι σύνδεσης, την κάτοψη και ένας διαμήκης διάδρομος διαχωρίζει τους χώρους που απευθύνονται στους εργαζόμενους και τους χώρους που στεγάζουν μηχανήματα. Η παρουσία και η απουσία της ανθρώπινης κλίμακας είναι εμφανείς. Οι μικρότεροι χώροι με τα περισσότερα χωρίσματα προορίζονται για ανθρώπους. Οι μεγάλοι ενιαίοι χώροι με συγκεκριμένες προδιαγραφές δεν αφορούν τους χειριστές αλλά τα μηχανήματα. Οι τελευταίοι είναι κλειστοί, με φιλτραρισμένο ελάχιστο φυσικό φως, με σταθερές, χαμηλές θερμοκρασίες και χαρακτηριστικά που δεν θεωρούνται φιλικά προς τον άνθρωπο.

The Datacenter of Santander Bank, Campinas, São Paulo: LoebCapote Arquitetura e Urbanismo, 2013



Εικόνα 8.5: Κέντρο Δεδομένων της Santander Bank, Campinas, São Paulo, LoebCapote Arquitetura e Urbanismo, 2013.



Σε αντίθεση με άλλες χωρικές μορφές, τα αντικείμενα των υποδομών δεν προορίζονται για τη φιλοξενία ανθρώπων. Ένας υποσταθμός ηλεκτρικής ενέργειας, ένα κέντρο καύσης απορριμμάτων ή μια εγκατάσταση παραγωγής ενέργειας κατοικούνται μόνο παροδικά από συγκεκριμένους χρήστες, των οποίων ο μόνος λόγος παρουσίας είναι η εξυπηρέτηση του λειτουργικού τους σκοπού. Αντίστροφα, οι χώροι που κατοικούμε διαπερνώνται από πλήθος δικτύων που διαμορφώνουν τις συνθήκες κατοίκησης του. Η τυπική κατοικία είναι ένας από αυτούς. Το δίκτυο των υποδομών εκτείνεται από τις πλατφόρμες άντλησης πετρελαίου ως τις απολήξεις του συστήματος διανομής στο οικιακό εσωτερικό, από τους σταθμούς της εταιρείας επικοινωνιών μέχρι τις συσκευές του τηλεφώνου.

Ο Reyner Banham αποτυπώνει αυτή την πραγματικότητα ήδη από τη δεκαετία του '60. Σε συνεργασία με τον εικαστικό François Dallegret, στο άρθρο «A Home is not a House» ο Banham σχολιάζει την ελλιπή προστασία του τυπικού αμερικάνικου σπιτιού από τα καιρικά φαινόμενα και τις θερμικές μεταβολές, εντοπίζοντας την αρχή λειτουργίας του στην εξάρτησή του από περιβαλλοντικούς μηχανισμούς (environmental machinery): «αν το σπίτι σου περιέχει τόσο περίπλοκες σωληνώσεις, καμινάδες, αγωγούς, καλώδια, φώτα, εισόδους, εξόδους, φούρνους, νιπτήρες, δοχεία απορριμμάτων, hi-fi ηχεία, κεραίες, κυκλώματα, καταψύκτες και θερμαντικά σώματα —όταν περιέχει τόσες υπηρεσίες των οποίων ο εξοπλισμός θα μπορούσε να σταθεί από μόνος του—, τότε σε τι σου χρειάζεται ένα σπίτι για να τα στηρίζει;» (Banham, 1965). Υιοθετώντας μια αντιμνημειακή οπτική προτείνει τη θεώρηση του χώρου ως επένδυση σε υπηρεσίες παρά σε κατασκευές. Έτσι, στην εικονογράφηση του άρθρου παρουσιάζει μια σειρά κατασκευών όπου η διασύνδεσή τους με εξωτερικές ροές και οι μορφές των συσκευών-τερματικών βρίσκεται στο επίκεντρο, πρακτικά απομειώνοντας τη μορφή του περιβλήματος στο ελάχιστο ή αφαιρώντας την εντελώς.

Ανάμεσα σε αυτές εμφανίζεται ένα συναρμολόγημα από οικιακές υποδομές ως μια ελεύθερη κατασκευή χωρίς περίβλημα και ως συμπύκνωση των μορφών που εμφανίζονται στα δίκτυα εξυπηρέτησεων του τυπικού σπιτιού. Το σχέδιο «Anatomy of a dwelling» περιλαμβάνει τόσο τα αφανή στοιχεία της υποδομής, όπως αγωγοί ρευστών και καλώδια, όσο και τα σημεία διεπαφής με τον κάτοικο, όπως απολήξεις παροχής νερού και ένα ραδιόφωνο, εκθέτοντας την αρχική πρόταση για έναν τόπο κατοικίας χωρίς περίβλημα (Banham, 1965). Ο τεχνολογικός μοντερνισμός του Banham εξισώνει το σπίτι με την υποδομή του, τις ροές οι οποίες εμφανίζονται με τη μορφή αγωγών, δικτύων και καλωδιώσεων. Σε αυτήν τη μηχανική διάταξη οι «περιβαλλοντικές τεχνολογίες» απεικονίζονται δίπλα σε διόδους και τερματικούς σταθμούς πληροφορίας, όπως το ραδιόφωνο και η τηλεόραση που διακρίνονται ανάμεσα στα άλλα εξαρτήματα του τεχνολογικού

τοτέμ. Τα δίκτυα είναι ένα αιχμηρό συνονθύλευμα που επιδιώκει να υπενθυμίσει τη χρησιμότητά του διεκδικώντας ισότιμη —αν όχι μεγαλύτερη— σημασία από το καθαυτό κέλυφος.

Έτσι, αν το τυπικό κτήριο «κρύβει» τα δίκτυα που το διαπερνούν, τα αντικείμενα υποδομών δεν καλύπτουν την τεχνική τους φύση. Μια αποθήκη logistics σχεδιάζεται ανάλογα με την είσοδο, την έξοδο και την προσωρινή στάση των εμπορευμάτων. Ένα φράγμα παρουσιάζει κυρτότητα προς την πλευρά όγκου νερού που συγκρατεί, μια σιδηροδρομική γραμμή είναι ένα άμεσο υλικό αποτύπωμα των ροών τις οποίες εξυπηρετεί. Οι κατασκευές που διαχειρίζονται ροές σχηματοποιούνται ανάλογα με αυτές, γι' αυτό στις μορφές τους είναι δυνατό κανείς να διαβάσει με σαφήνεια τη λειτουργική τους συγκρότηση.

Κάποιες από αυτές ωστόσο υιοθετούν αρχιτεκτονική γλώσσα. Σε αναλογία με ένα τυπικό σπίτι του οποίου τα εσωτερικά όργανα αποκρύπτονται, αυτές οι κατασκευές επιχειρούν να αποκρύπτουν την εσωτερική τους συγκρότηση και σκοπό. Έτσι, παρά το γεγονός ότι λειτουργούν ως ένας κόμβος εντός δικτύων, η εκφραστική τους συγκρότηση επιδιώκει την ένταξη στο πολιτισμικό συνεχές της αρχιτεκτονικής γλώσσας. Εδώ, οι μορφές εκφράζουν την αντινομία ανάμεσα στο πλαίσιο αναφοράς των δικτύων και τις αισθητικές προκείμενες του τόπου όπου ανήκουν (Εικόνα 8.6). Μια τέτοια περίπτωση είναι οι εγκαταστάσεις διήθησης νερού στο βόρειο άκρο του Sant'Erasmus, ενός από τα νησιά της λιμνοθάλασσας της Βενετίας (C+S Architects via Divisare, 2013). Το κτήριο εμφανίζεται ως τέσσερις παράλληλοι τοίχοι από οπλισμένο σκυρόδεμα σε γήινους τόνους, οι οποίοι ήπια αποσυνδέουν τη μορφή της κατασκευής από το περιεχόμενό της (σωλήνες και διατάξεις ελέγχου ροών) και συσχετίζουν την εγκατάσταση με την τοπιακή ταυτότητα του νησιού —το οποίο άλλοτε υπήρξε το περιβόλι της πόλης, διατηρώντας παράλληλα αναφορές προς τα αρχαιολογικής σημασίας αυστριακά οχυρωματικά έργα που βρίσκονται εκεί κοντά.



Εικόνα 8.6: *Water Filtration Plant / C+S Associati, 2008.*

Long Line Building, New
York City, USA, John Carl
Warnecke, 1971-1974



Εικόνα 8.7: Άποψη από τον δρόμο. Long Line Building. John Carl Warnecke (1969). Ανακτήθηκε 11 Απριλίου 2023 από Matt Green, (CC BY-NC-SA 2.0), <https://www.flickr.com/photos/48099890@N08/7993038156>

«A 20th century fortress, with spears and arrows replaced by protons and neutrons laying quiet siege to an army of machines within.» - (Warnecke via Gallagher, Moltke 2016)²⁵

Ο ουρανοξύστης Long Line Building σχεδιάστηκε από τον αρχιτέκτονα John Carl Warnecke (1969) (Εικόνα 8.7) για να στεγάσει τον κόμβο υπεραστικών και υπερατλαντικών τηλεπικοινωνιών της Νέας Υόρκης για την εταιρεία New York Telephone Company. Βασικό ζητούμενο ήταν η θωράκιση του κτηρίου (και των μηχανημάτων του) σε περίπτωση επίθεσης από ατομική βόμβα και η εξυπηρέτηση των 1.500 εργαζομένων της εταιρείας στην περίπτωση αυτή. Το κτήριο των 29 ορόφων και των 3 υπογείων δεν έχει παράθυρα. Οι αποθήκες του διαθέτουν εφόδια για την επιβίωση 1.500 ανθρώπων για δύο εβδομάδες και 250.000 γαλόνια καύσιμα για τις γεννήτριες. Το κτήριο δε στεγάζει ανθρώπους, αλλά μηχανές και εγκαταστάσεις. Οποιοδήποτε άνοιγμα θα επιβάρυνε τις βέλτιστες συνθήκες λειτουργίας των τηλεφωνικών δικτύων και των μηχανημάτων. Ο εξαιρετισμός και οι ηλεκτρομηχανικές εγκαταστάσεις τοποθετούνται περιφερειακά, ώστε να μένουν οι επιφάνειες των ορόφων διαθέσιμες στα μηχανήματα, ενώ το κτήριο δέχεται σπάνια επισκέψεις από υπαλλήλους της εταιρείας. Υπάρχουν διάφορες θεωρίες για το Long Line Building, το οποίο ορθώνεται σε μια περιοχή πυκνά κατοικημένη και πολύ ακριβή χωρίς να στεγάζει ανθρώπους. Το μέγεθός του ενώ μοιάζει με τους άλλους ουρανοξύστες στην περιοχή του νότιου Μανχάταν, περιγράφει ένα κτήριο εντελώς διαφορετικό —ένα ισχυρό κέλυφος με προδιαγραφές πολέμου και περιεχόμενο που δεν είναι ορατό. Η ιδέα ενός δικτύου που λειτουργεί ξεχωριστά από τον άνθρωπο και χωρίς αυτόν προσδίδει στην αρχιτεκτονική τέτοιων εγκαταστάσεων συνδηλώσεις ενός άορατου ελέγχου —στον αντίποδα της αρχαίας αγοράς και του χώρου της συνεύρεσης και της δημοκρατίας.



25. «Ένα οχυρό του 20ού αιώνα όπου τα τόξα και τα βέλη έχουν αντικατασταθεί από πρωτόνια και νετρόνια, ως σιωπηλή πολιορκία ενός στρατού μηχανημάτων εντός»

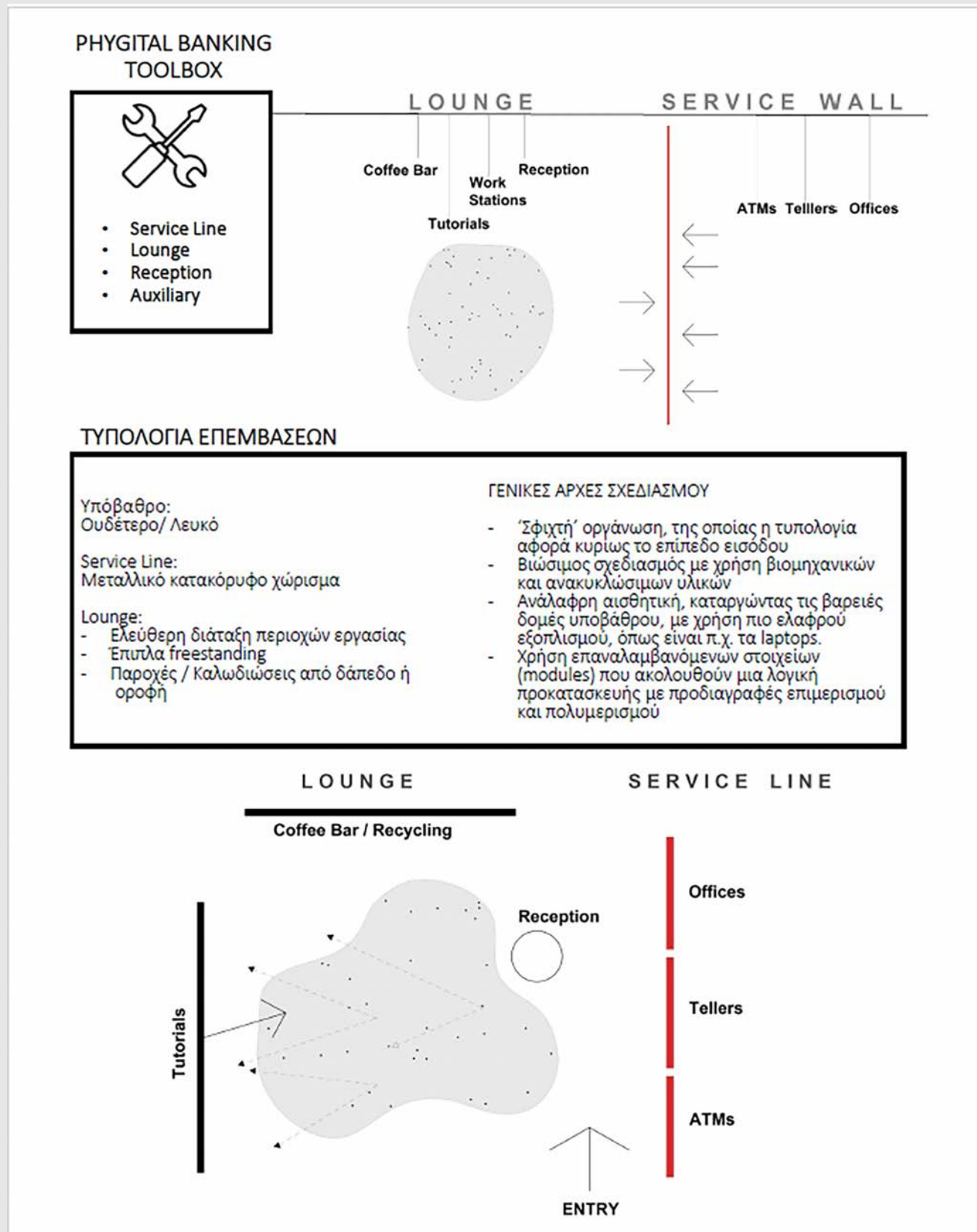
Τα δίκτυα είναι σύνθετα σύμπαντα σχέσεων ανάμεσα σε ανθρωπογενή, τεχνητά, φυσικά ή βιολογικά φαινόμενα. Όπως συζητήθηκε και παραπάνω, η σημασία των δικτύων δεν περιορίζεται στα νέα μέσα, αλλά στην οργάνωση σχέσεων ανάμεσα στους κόμβους ενός συστήματος. Έτσι, οι χωρικές μορφές που παρουσιάστηκαν εντάσσονται σε κόμβους δικτύων, σχηματοποιούνται από αποφάσεις που προκύπτουν μέσα από σχέσεις αλληλεπίδρασης και παίρνουν την προγραμματική τους αξία μέσα από την οργάνωση χώρων που αφορούν ροές κάθε είδους.

Πρόταση για phygital
κατάστημα της Attica
Bank (2019, Ρ. Λάββα,
Μ.Τριανταφύλλου, Θ.
Πανόπουλος)

Εικόνα 8.8: *Phygital κατάστημα της
Attica Bank. Λάββα, Ρ., Τριανταφύλ-
λου, Μ., Πανόπουλος, Θ., 2019*



Εικόνα 8.9: *Phygital* κατάσταση της Attica Bank. Λάββα, Ρ., Τριανταφύλλου, Μ., Πανόπουλος, Θ., 2019



Η πρόοδος της τεχνολογίας και η σταδιακή ψηφιοποίηση των υπηρεσιών οδηγούν σε χώρους υπηρεσιών που χαρακτηρίζονται ως *phygital* (*physical + digital*), όπως για παράδειγμα τα υποκαταστήματα των τραπεζών. Οι εσωτερικοί χώροι των τραπεζών που κάποτε έσφυζαν από ζωή σταδιακά μεταμορφώνονται σε σιωπηλούς χώρους χωρίς ανθρώπους και ουρές στα ταμεία, χώρους τερματικών συσκευών (Εικόνα 8.8) (Εικόνα 8.9). Εδώ το δίκτυο δουλεύει αφενός ως σύνδεση μεταξύ τερματικών, αλλά και ως κόμβος υπηρεσιών σε ένα δίκτυο τραπεζών. Οι τράπεζες, τα σούπερ μάρκετ, τα βενζινάδικα, τα πλυντήρια αυτοκινήτων μετατρέπονται σταδιακά σε σταθμούς τερματικών χωρίς ή με ελάχιστους, απαραίτητους ανθρώπους. Η ποιότητα της επικοινωνίας και της συναλλαγής ολοένα και περισσότερο ακολουθεί τις προεπιλογές συστημάτων και διεκπεραιωτικές λογικές. Η πρόταση για ένα *phygital* υποκατάστημα τράπεζας ακροβατεί ανάμεσα σε δύο διακριτούς πολιτισμούς —τη συνάθροιση (*forum*) και τον έλεγχο (*acropolis*) χωρίς να σταθεροποιείται (Koetter, Rowe, 1984). Άλλα συναφή παραδείγματα στεγασμένων υπηρεσιών που βρίσκονται σε μια διαδικασία μετάβασης με τελικό προορισμό το επιτελικό κράτος ή την ηλεκτρονική διακυβέρνηση καταμαρτυρούν τη ριζική αλλαγή του δημόσιου βίου.



Κάτω από αυτό το πρίσμα, τα δίκτυα εισέρχονται στη σχεδιαστική πρακτική με τουλάχιστον δύο τρόπους. Αφενός ως προς την κατανόηση της σημασίας τους στη διαμόρφωση των δομών, και αφετέρου ως ενεργοί παράγοντες στη διαδικασία σχεδιασμού. Ο πρώτος αφορά την αναγνώριση της μετενέργειας των δικτύων στην υφιστάμενη πραγματικότητα. Ο δεύτερος συνδέεται με σχεδιαστικές αποφάσεις που προκύπτουν εντός της συνθετικής διαδικασίας. Σε ποιες σχέσεις επιρροής εντάσσεται ένα αντικείμενο ή κτήριο που πρόκειται να σχεδιαστεί; Ποιες νέες κατευθύνσεις αναδύονται από την αναγνώριση αυτής της πραγματικότητας; Πώς τα υφιστάμενα δίκτυα επιδρούν στην πραγματικότητα του τόπου;

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Το δίκτυο επιβάλλει τις δικές του αρχές οργάνωσης στο πεδίο δράσης της αρχιτεκτονικής. Ως άυλο, ωστόσο, κανονιστικό σύστημα ασκεί επιρροή στη διάρθρωση του φυσικού χώρου χωρίς να προκαλεί απαραίτητα τον μετασχηματισμό της μορφής. Την ίδια στιγμή, τα δίκτυα διαμόρφωσαν ιδέες για τον χώρο οι οποίες επηρεάζουν τους τρόπους με τους οποίους κατανοούμε τη μορφή σήμερα —εκεί όπου υλοποιούνται οι αναμονές των δικτύων. Σε αντίθεση με άλλες δομές χωρικής οργάνωσης όπου ο παράγοντας της έκτασης καταλαμβάνει κεντρική σημασία, ένα δίκτυο περιγράφεται από σημεία εντάσεων και τις σχέσεις που προκύπτουν μεταξύ τους. Το δίκτυο εγκαινιάζει την αμοιβαία εξάρτηση ανάμεσα στους κόμβους-αρχιτεκτονήματα, καθώς αυτά υπάρχουν πάντα σε σχέση με κάτι άλλο, το οποίο υπάρχει σε μια άλλη επικράτεια χώρου.

Banham, R. (1965). *A Home is not a House.*, *Art in America*, 2, σσ. 109-118.

Colomina, B. (2000). Friends of the Future: A Conversation with Peter Smithson. *October*, 94, σσ. 3-30.

Colomina, B. (2004). Unbreathed Air. *Grey Room*, 15, σσ. 28-59.

Koetter, F. and Rowe, C. (1984). *College City*. Cambridge, MA: MIT Press, σ. 49.

Lyster, C. (2018). Territories of Equivalence: Objects of the Logistical Apparatus. *Footprint*, 23, (2), σσ. 25–36.

Mcluhan, M. (1967) The Invisible Environment: The Future of an Erosion. *Perspecta*, 11, σσ. 161-167.

Papamattheakis, G. (2018). The Floor Is Not the Ground: Ecologies of Interruptions in Transportation Infrastructure. *Footprint*, 12(2), σσ. 7-23.

Spigel, L. (2012) Object Lessons for the Media Home: From Storagewall to Invisible Design. *Public Culture*, 24, (3), σσ. 535-576.

Spilhaus, A. (1967) The Experimental City. *Daedalus* 96, (4): σσ. 1129–41, 1129, 1137, 1139.

Weiser, M. (1991).The Computer for the 21st Century Scientific American, 265, (3), σσ. 78-79.

Zeinstra, J. (1992), Houses of the Future, Over architectuur en stedenbouw in de jaren zestig. *OASE*, (32), σσ. 8–32.

Ζενέτος, Τ. (1969). Η ηλεκτρονική πολεοδομία. *Αρχιτεκτονικά Θέματα*, 3, σσ. 114-125, 116, 118.

Βιβλία

Bruno, G. (2016). *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*. Chicago: The University of Chicago Press, σ.206.

Colomina, B., Wigley, M. (2016). *Are we human? Notes on an archaeology of design*. Zürich: Lars Müller Publishers.

De Jong, C-W. (2017). *Dieter Rams: Ten Principles for Good Design*,. London: Prestel.

Easterling, K. (2014). *Extrastatecraft: The Power of Infrastructure Space*. London: Verso.

Lima, M. (2011). *Visual Complexity: Mapping Patterns of Information*. New York: Princeton Architectural Press, σ.80.

Morton, T. (2013). *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Nelson, G., Wright H. (1945). *Tomorrow's House: A complete guide for the home-builder*. New York: Simon and Schuster, σσ. 137, 139.

Κεφάλαιο Βιβλίου

Weiser, M., Brown, J. (1997). The Coming Age of Calm Technology. Στο P. J. Denning et al. (Eds), *Beyond Calculation*, (σσ. 75-93) New York: Springer.

Δικτυογραφία

Antonas, A. (2017). Η κατασκευή των ερειπίων του Νότου ή Οδηγίες για τη διαχείριση χρέους. [online] .Documenta 14. Τελευταία Επίσκεψη 28 Φεβρουαρίου 2022 στο <https://www.documenta14.de/gr/south/49>

Divisare. (2013). SEI. SANT'ERASMO INFRASTRUCTURES. VENEZIA, ITALY, Divisare. Ανακτήθηκε 11 Απριλίου 2023 στο https://divisare.com/projects/110723-c-s-architects-alessandra-bello-paolo-barbaro-marco-zanta-orzenigo_chemollo-pietro-savorelli-sei-sant-erasmo-infrastructures-venezia-italy

NYC Urbanism. (2023). AT&T Long Lines Building. NYC Urbanism. Ανακτήθηκε 11 Απριλίου 2023 από <https://www.nycurbanism.com/brutalnyc/att-long-lines-building>

Rose, S. (2018). Minnesota Experimental City: the 1960s town based on a comic strip. The Guardian. Ανακτήθηκε 11 Απριλίου 2023 από <https://www.theguardian.com/cities/2018/nov/05/minnesota-experimental-city-the-1960s-town-based-on-a-comic-strip>

Shepard, W. (2017). *Khorgos: The New Silk Road's Central Station Comes To Life*. [online]. Forbes. Τελευταία Επίσκεψη 5 Οκτωβρίου 2024 από <https://www.forbes.com/sites/wadeshepard/2017/02/20/khorgos-the-new-silk-roads-central-station-comes-to-life/>

Ανακοίνωση σε Συνέδριο

Λάββα, Ρ. (2020). ΤΗΛΕ - ΖΩΗ: εκτός τόπου και χρόνου, '60+60 Ηλεκτρονική Πολεοδομία II: Η πρώτη εποχή διδασκαλίας της αρχιτεκτονικής από απόσταση, 15 Ιουλίου 2020, [online], Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών ΕΜΠ, Αθήνα.

ΤΑ ΤΡΙΑ ΕΡΓΑΛΕΙΑ

ΤΟΠΟΘΕΣΙΑ
ΟΙΚΟΠΕΔΟ
ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΧΕΔΙΟ

ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

9. ΤΟΠΟΘΕΣΙΑ / ΟΙΚΟΠΕΔΟ / ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΧΕΔΙΟ

ΠΡΟΑΠΑΙΤΟΥΜΕΝΗ ΓΝΩΣΗ

Στα κεφάλαια δεν υπάρχει ένδειξη της προαπαιτούμενης γνώσης, διότι αυτό το βιβλίο μπορεί να αναγνωστεί κατά κεφάλαιο ενδιαφέροντος —όπως ακριβώς ο σχεδιασμός μπορεί να ξεκινήσει από διαφορετικό σημείο εμπλοκής κάθε φορά (βλ. και Κεφ. 12). Κάθε κεφάλαιο προσφέρει στον σπουδαστή ή στη σπουδάστρια ένα πολιτισμικό υπόβαθρο για τη συνθήκη ή το εργαλείο που τον ή την ενδιαφέρει.

ΣΥΝΟΨΗ

Είδαμε στα προηγούμενα κεφάλαια πως οι έννοιες του τόπου, του τοπίου, του συνεχούς και του δικτύου περιγράφουν καθοριστικές χωρικές συνθήκες για τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό. Μέσα στο πεδίο τους περιέχονται αξίες και πολιτισμικές αναμονές με τις οποίες συγκροτείται ο ένας όρος της τοπομορφής. Για την «εξόρυξη» αυτών των αξιών και

για τη δημιουργία του συγκεκριμένου μέσα στο οποίο διαμορφώνεται το αντικείμενο του σχεδιασμού (ο δεύτερος όρος της τοπομορφής), χρειάζονται εργαλεία. Στα επόμενα κεφάλαια θα εξετάσουμε τα εργαλεία αυτά, ξεκινώντας εδώ με το τοπογραφικό σχέδιο και τον καθορισμό του οικοπέδου ή γεωτεμαχίου μέσα στο οποίο θα υλοποιηθεί ο σχεδιασμός. Το τοπογραφικό σχέδιο είναι ένα εργαλείο που εισάγει στον σχεδιασμό έξωθεν παραμέτρους και δεσμεύει το αντικείμενο του σχεδιασμού βάσει του ισχύοντος θεσμικού πλαισίου για τη δόμηση. Ο ρόλος του τοπογραφικού, ενώ μπορεί εκ πρώτης όψεως να φαίνεται ξένος προς τη δημιουργική διαδικασία, αποδεικνύεται καθοριστικός για τον σχεδιασμό, καθώς εισάγει το κανονιστικό πλαίσιο το οποίο πρέπει να τηρηθεί.

ΛΕΞΕΙΣ - ΚΛΕΙΔΙΑ:

τοπογραφικό σχέδιο, τοπογραφικό διάγραμμα, πεδίο, θεσμοί

Ο Leonardo Bufalini, μηχανικός του στρατού, ολοκληρώνει το 1551 τον πρώτο συνολικό χάρτη της Πόλης της Ρώμης, ο οποίος θεωρείται μέχρι και σήμερα ένα από τα σημαντικότερα στιγμιότυπα της αναγεννησιακής περιόδου (Εικόνα 9.1). Σε αντίθεση με τους ιστορικούς χάρτες της εποχής (Pietro de Massaio 1471, Alessandro Strozzi 1474), όπου το κεντρικό θέμα είναι η αίγλη της πόλης της Ρώμης στον Αρχαίο Κόσμο, ο χάρτης του L. Bufalini συνδυάζει την τοπογραφία και τη χαρτογραφία, ένα κράμα που οφείλεται στη διπλή ιδιότητά του. Αφενός είναι λάτρης των αρχαιολογικών ευρημάτων της πόλης και γνώστης της ιστορίας της Ρώμης, και αφετέρου είναι επαγγελματίας μηχανικός του στρατού, με γνώσεις και εμπειρία πάνω στην τοπογραφική αποτύπωση —ο ίδιος συμμετείχε στον σχεδιασμό και τα έργα βελτίωσης του τείχους της Ρώμης μεταξύ 1530 και 1540.

Ο χάρτης, που υποτιπλίζεται ως «Ρώμη» χωρίς να διευκρινίζει τη μελλοντική του χρήση, αποτυπώνει όλα τα χαρακτηριστικά ενός σύγχρονου τοπογραφικού χάρτη σε κλίμακα —γεωμορφολογία, φυσικά στοιχεία, αστικό ιστό, οδικό δίκτυο, κτισμένο απόθεμα— με σύγχρονο τρόπο, χωρίς να προσπαθεί να μεταφέρει τον θεατή στη Ρώμη των προηγούμενων αιώνων (Εικόνα 9.2). Με αντικειμενικό τρόπο αποτυπώνει την υφιστάμενη κατάσταση και αποδίδει ένα τοπογραφικό σχέδιο σε τέτοια μορφή, ώστε να μπορεί αυτό να προσφέρει το έδαφος για προτάσεις, αλλαγές και επεκτάσεις. Ταυτόχρονα, ο L. Bufalini επηρεασμένος τόσο από τη λατρεία του προς την ιστορία, όσο και από τη μορφή που έως τότε είχαν αντίστοιχοι χάρτες, σημειώνει τις πληροφορίες εκείνες που αποτυπώνουν όλα τα σημαντικά αρχαία στοιχεία της Ρώμης. Αποτυπώνει —ως ολόκληρα και όχι ως ερείπια— τα άλλοτε σημαντικά αρχαία κτίσματα της πόλης, ενώ συμπεριλαμβάνει και άλλα κτήρια που είχαν ολοσχερώς κατεδαφιστεί και τα οποία θεωρούσε σημαντικά για την ιστορία της πόλης. Συχνά, αυτά τα κτήρια ανάλογα με τη σπουδαιότητά τους αποτυπώνονται σε μικρότερη κλίμακα με τέτοιο τρόπο, ώστε να δοθεί έμφαση σε αυτήν την πτυχή του χάρτη.

Η καινοτομία του L. Bufalini σε σχέση με τους σύγχρονούς του είναι ότι δημιουργεί έναν από τους πρώτους τοπογραφικούς χάρτες, ο οποίος αποτελεί δυνητικά και όχι από πρόθεση ένα εργαλείο σχεδιασμού και όχι ιστορική εικόνα. Σε αυτόν τον χάρτη ο L. Bufalini εξέφρασε τις ανησυχίες ενός μελετητή αρχαιοτήτων με την ορθοκανονική γραφική γλώσσα του αρχιτέκτονα (Maier, 2007).



Εικόνα 9.1: Ρώμη, Leonardo Bufalini (24 κομμάτια συνολικού μεγέθους 200x190 εκ.). Ανακτήθηκε 23 Μαρτίου 2024 από <https://waters.iath.virginia.edu/bufalini.html>



Εικόνα 9.2: Κομμάτι 15, σειρά 3, στήλη 3. Ανακτήθηκε 23 Μαρτίου 2024 από https://waters.iath.virginia.edu/bufalini/bufalini_15.html

Στο τέλος του χάρτη, ο δημιουργός με υπερηφάνεια αφιερώνει ένα σημείωμα στον αναγνώστη όπου αναφέρεται και στις δύο πλευρές του που τον οδήγησαν σε αυτό το αποτέλεσμα: αφενός στη ρομαντική ιστορική σπουδαιότητα της πόλης, την οποία δόξασε και ανέδειξε:

“...the most beautiful of all things, and [her] twin . . . united and resurrected. The city which today is inhabited, he has placed before your eyes: except that he has added also the old [city], once mistress of the whole world, brought back as if from the grave.”- Leonardo Bufalini (Maier, 2007)²⁶.

Και αφετέρου στις επαγγελματικές τοπογραφικές τεχνικές που χρησιμοποίησε βάσει της εμπειρίας του για να επεξεργαστεί τα δεδομένα και να διαμορφώσει αυτού του είδους τον χάρτη (Εικόνα 9.3):

“This [plan of the] city—whether you examine the new or the old—was realized not only with the geometer’s square and compass, but also with the mariner’s compass, taking into account the location of the sun and the heavens.” - Leonardo Bufalini (Maier, 2007)²⁷.

Η σημασία της ιχνογραφίας (τοπογραφικής αποτύπωσης) κατά την περίοδο της Αναγέννησης αποδεικνύεται και από την έκδοση βιβλίων που αναφέρονται ως «οχυρωματικά εγχειρίδια», και περιλαμβάνουν άφθονα σχέδια πραγματικών και ιδανικών πόλεων. Η τάση της εποχής για τον οραματισμό μιας νέας πόλης βάσει σχεδίου, καθώς και αποτυπωμένων στρατηγικών, αναδεικνύει την ολοένα αυξανόμενη σημασία των τοπογραφικών σχεδίων ως εργαλείων για την επόμενη φάση της πόλης.

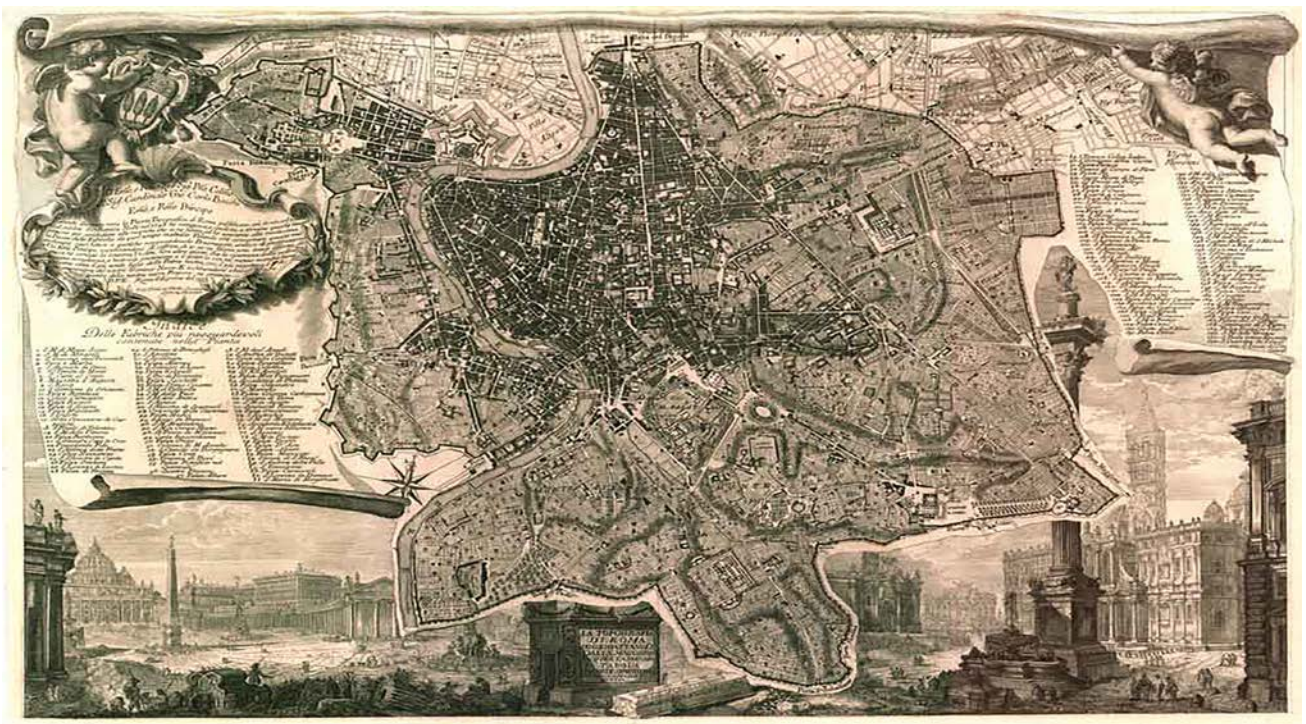
Ο Ιταλός αρχιτέκτονας και τοπογράφος του 18ου αιώνα Giambattista Nolli εκπόνησε το ιχνογραφικό σχέδιο της Ρώμης, το *Pianta Grande di Roma*, το οποίο άρχισε να τοπογραφεί το 1736 και χάραξε το 1748 (Εικόνα 9.4). Η καταγραφή των κενών και των πλήρων στη Ρώμη της εποχής είναι μια καινοτομία, καθώς με

26. (Μετάφραση των συγγραφέων) « ...το πιο όμορφο πράγμα απ’ όλα και το δίδυμό της ... ενωμένο και αναστημένο. Την πόλη που σήμερα κατοικείται, την έφερε μπροστά στα μάτια σου: εκτός του ότι προσέθεσε και την παλιά [πόλη], κάποτε ερωμένη όλου του κόσμου, σαν να την έφερε πίσω από τον τάφο».

27. Αυτό [το σχέδιο της] πόλης —είτε εξετάζεις το νέο είτε το παλιό— υλοποιήθηκε όχι μόνο με τον κανόνα και διαβήτη του γεωμέτρη, αλλά και με την πυξίδα του θαλασσοπόρου, λαμβάνοντας υπόψη τη θέση του ήλιου και τα ουράνια.

αυτόν τον τρόπο γίνεται κατανοητή η πορώδης φύση της πόλης. Σήμερα, αυτή η γραφή είναι παγκοσμίως γνωστή ως Χάρτης Nolli και είναι ένα είδος τοπογραφικού που χρησιμοποιείται ευρέως, καθώς βοηθά στη συγκριτική μελέτη μεγεθών και τη γρήγορη πρόσληψη της διαδοχής των χώρων και των μεγεθών τους στην πόλη.

Εικόνα 9.4: *Nolli Map. Ρώμη.* Giambattista Nolli, 1748. Ανακτήθηκε 25 Μαρτίου 2023 από (PD), https://en.wikipedia.org/wiki/Giambattista_Nolli#/media/File:Nolli_map1.jpg



Ο Giambattista Nolli απέδωσε μέσω των ασπρόμαυρων χαρτών του μία αντιστροφή του ρόλου των μορφών και του εδάφους (figure-ground), καθιστώντας ως δυναμικά επεξεργάσιμο τον δημόσιο χώρο (μορφή) και ως αμετάκλητο δεδομένο (έδαφος, όριο) την ατομική ιδιοκτησία (Gosling, Maitland, 1984). Σε αυτούς τους χάρτες, το εσωτερικό των δημόσιων κτηρίων απεικονίζεται με λευκό χρώμα, ενοποιώντας εξωτερικό και εσωτερικό δημόσιο χώρο. Ταυτόχρονα, η διχρωμία στοιχειοθετεί τον νόμο των Κλειστών Σχημάτων (Law of Closed Forms) της θεωρίας Gestalt που με σαφή τρόπο οριοθετεί στον χάρτη τις μονάδες κατοίκησης και τον δυνητικά δημόσιο χώρο (κοινόχρηστος και δημόσιος) (Katz, 1951).

Σε αντίθεση με την εποχή του L. Bufalini, όταν το τοπογραφικό είχε αρχίσει μόλις να διαμορφώνεται σαν θεσμικό εργαλείο για τον αρχιτέκτονα και τον πολεοδόμο, στις αρχές του 20ού αιώνα η ανάγκη για έναν συνολικό στρατηγικό σχεδιασμό της πόλης της Ρώμης οδήγησε στο «Τοπογραφικό Σχέδιο της Ρώμης και των Προαστίων». Ο Δήμος της Ρώμης, προκειμένου να προχωρήσει στο νέο Ρυθμιστικό Σχέδιο της πόλης, ανέθεσε στο Γεωγραφικό Ινστιτούτο του Στρατού να δημιουργήσει ένα σύγχρονο τοπογραφικό σχέδιο σε κλίμακα 1:5.000. Το τελικό σχέδιο έγινε πάνω σε έξι φύλλα, με οριζόντιο προσανατολισμό (Εικόνες 9.5, 9.6). Η πρώτη φάση ολοκληρώθηκε το 1908, ενώ μέχρι το 1912 έγινε μια αναθεώρηση και συμπεριλήφθηκαν ακόμα κάποιες εκτάσεις της επικράτειας, με το σχέδιο να καλύπτει δώδεκα φύλλα.

Εικόνα 9.5: Τοπογραφικό Σχέδιο της Ρώμης, I.G.M. Roma, 1908, κλίμακα 1:5.000 (φύλλο 5). Ανακτήθηκε 23 Μαρτίου 2024 από https://www.cartageo.com/images/prodotti/41364_big.jpg

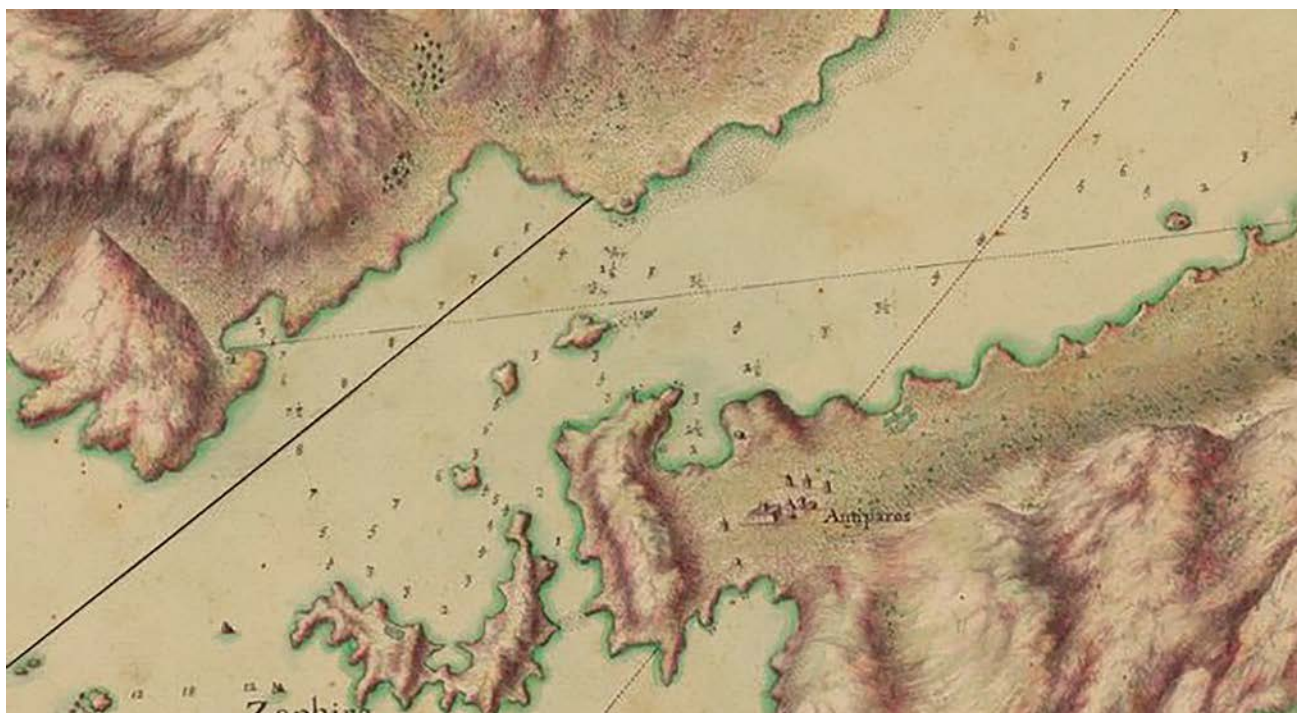


[illegible]

Με τον ίδιο τρόπο που το τοπογραφικό σχέδιο αποτελεί θεσμικό εργαλείο για τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό, έτσι η δημιουργία τοπογραφικών χαρτών αποτελούσε απαραίτητο υλικό για τη γεωπολιτική διαχείριση των ιστορικών δυνάμεων. Η αποτύπωση των γεωμορφολογικών στοιχείων των πεδίων μάχης είχε ιδιαίτερη σημασία και δεν αποτελούσε προσβάσιμη πληροφορία όπως σήμερα. Η απουσία τεχνολογικών μέσων καθιστούσε τη διαδικασία επίπονη. Η γεωπολιτική σημασία της Ελλάδας και ιδιαίτερα του Αρχιπελάγους για τον σχεδιασμό επεκτατικών και αμυντικών στρατηγικών οδήγησε στη δημιουργία των Χαρτών του Αρχιπελάγους μετά από διαταγή του Λουδοβίκου του 14ου.

Το 2018 πραγματοποιήθηκε στη Θεσσαλονίκη η έκθεση «Αρχιπέλαγος 1685-1687» κατά την οποία παρουσιάστηκαν τα ευρήματα της αναλυτικής μελέτης των χαρτών που ανακαλύφθηκαν στο αρχείο της Τρικόγλειου Βιβλιοθήκης του ΑΠΘ (Εικόνα 9.7). Μια συλλογή δεκαέξι χειρόγραφων χαρτών αποτυπώνουν υπό κλίμακα την ακτογραμμή σημείων με στρατηγικό ενδιαφέρον στην Πελοπόννησο, τη Ζάκυνθο, τις Κυκλάδες, αλλά και στον κόλπο της Τύνιδας και της Σαρδηνίας.

Η επιχείρηση αποτύπωσης των ακτογραμμών πραγματοποιήθηκε υπό συνθήκες άκρας μυστικότητας, σε σημείο η ομάδα τοπογράφων και γεωγράφων που ανέλαβαν την εκπόνηση των χαρτών να μεταμφιέζεται σε κληρικούς και εμπόρους. Το αποτέλεσμα της επιχείρησης ήταν η εκπόνηση λεπτομερέστατων τοπογραφικών στα οποία αποτυπώνονται, εκτός από την αναλυτική γεωμορφολογία της περιοχής, ζώνες ασφαλούς αποβίβασης και ανεφοδιασμού, αμυντικές ζώνες, σημεία εποπτείας του χώρου, χώροι συγκέντρωσης στρατευμάτων, οχυρώσεις, οικιστική διαμόρφωση και άλλα.

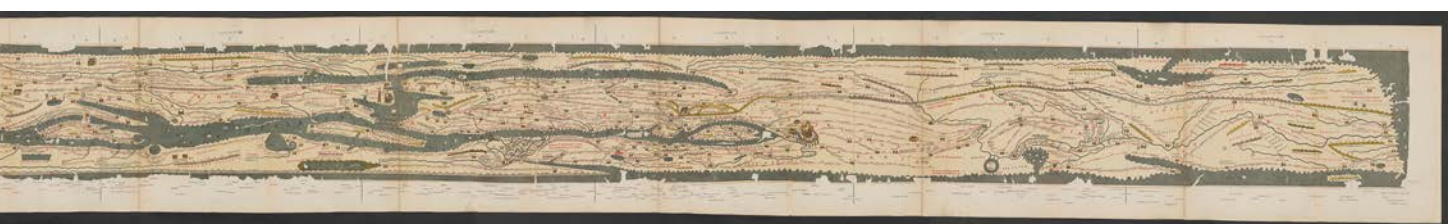


Εικόνα 9.7: Απόσπασμα χάρτη του Αρχιπελάγους - Κυκλάδες, 1685-1687, Λουδοβίκος 14ος, (Συλλογή Δωρεάς Τρικόγλου Α.Π.Θ.). Ανακτήθηκε 23 Μαρτίου 2024 από https://www.thetoc.gr/images/articles/5/article_162654/upl5a7c1cac6b8e1.



Το θέμα του αρχαίου χάρτη *Tabula Peutingeriana* είναι το οδικό δίκτυο της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας που εκτείνεται από τη σημερινή Μ. Βρετανία και την Ιβηρική Χερσόνησο έως και την Ινδία (Εικόνα 9.8). Πρόκειται για ένα αντίγραφο του 13ου αιώνα, όπου αποτυπώνεται το *cursus publicus*, δηλαδή, το χερσαίο δίκτυο μεταφορών της ρωμαϊκής επικράτειας και στοιχεία από το αντίστοιχο οργανωτικό και οικονομικό σύστημα που αυτό επιβάλλει. Σε αυτόν τον χάρτη, ενώ αποτυπώνονται όλα τα σημαντικά γεωμορφολογικά και τοπογραφικά στοιχεία (θάλασσες, ποτάμια, οροσειρές, πόλεις, οικισμοί, κάστρα, οχυρά) και δίνονται οι αποστάσεις μεταξύ οικισμών, αυτά παρουσιάζονται εντελώς παραμορφωμένα και εκτός κλίμακας. Εδώ το τεκμήριο είναι ένας ιδεογραμματικός χάρτης, μια συλλογή αναπαραστάσεων πολύτιμων πληροφοριών που δεν ανταποκρίνονται σε μετρικά δεδομένα.

Εικόνα 9.8: *Tabula Peutingeriana*. Ανακτήθηκε 6 Απριλίου 2023 από (PD), https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A7%CE%AC%CF%81%CF%84%CE%B7%CF%82_%CF%84%



Η αμφίδρομη σχέση πεδίου και σχεδίου στην περίπτωση του τοπογραφικού δημιουργεί ένα επιπλέον στρώμα αρχιτεκτονικού λεξιλογίου που επιδιώκει να εκφράσει —ή να χαράξει— στο τοπίο όσα καταγράφονται σε δημογραφικά έγγραφα. Η έννοια της ιδιοκτησίας της γης, η οποία καθορίζει την οικονομική και κοινωνική ζωή μιας περιοχής και κατ' επέκταση μιας χώρας, αποτυπώνεται αφενός στο έγγραφο και αφετέρου στο ίδιο το τοπίο με συγκεκριμένο, νομοθετικά καθορισμένο τρόπο. Για παράδειγμα, οι προστατευόμενες ξερολιθιές της Κύθνου, της Κέας και γενικότερα των Κυκλάδων δημιουργούν ένα ενδιαφέρον μοτίβο πάνω στο άγριο βραχώδες έδαφος και επιφανειακά μόνο δηλώνουν όρια και επιφάνειες ιδιοκτησιών.

Η περίφραξη αναλύεται στον Νέο Οικοδομικό Κανονισμό (Ν. 4067/2012) της χώρας μας όπου διευκρινίζονται η μορφή της, τα υλικά κατασκευής της και κυρίως οι σχέσεις που δημιουργούνται εντός μιας γειτονιάς και του δημόσιου χώρου (ασφάλεια, ορατότητα, γεωμετρικό στερεό). Το τοπογραφικό, ως η πρώτη μελέτη που πραγματοποιείται για ένα έργο, μεταφέρει σε δυο διαστάσεις συμβολαιογραφικά στοιχεία και σχέσεις καθορισμένες από το εκάστοτε κοινωνικοπολιτικό πολεοδομικό καθεστώς.

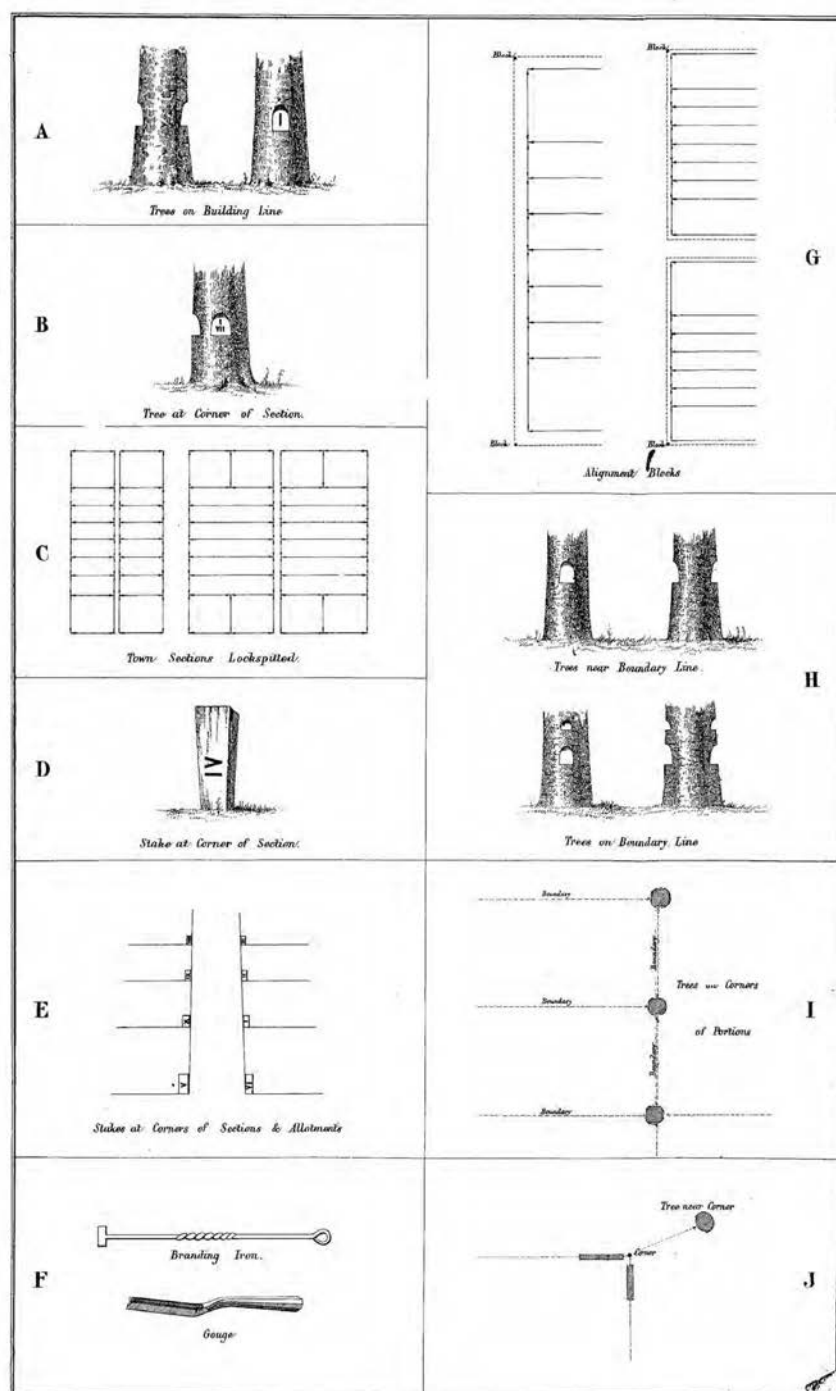
Στον «Κανονισμό για την καθοδήγηση αδειούχων τοπογράφων» που εκδόθηκε το 1864 από το Τμήμα Ερευνών της Νότιας Νέας Ουαλίας, περιγράφονται, μεταξύ άλλων, αναλυτικά ο τρόπος με τον οποίο καθορίζονται τα όρια της ιδιοκτησίας αφενός στο Τοπογραφικό Διάγραμμα και αφετέρου στο ίδιο το οικόπεδο (Regulations for the Guidance of Licensed Surveyors, 1864). Η εφαρμογή αυτών ιδρύει ένα λεξιλόγιο συμβόλων στον πραγματικό χώρο, επανατοποθετώντας το τοπογραφικό σχέδιο πάνω στην έκταση που απεικονίζει (Εικόνα 9.9). Πρόκειται για την αντίστροφη διαδικασία της αποτύπωσης, τη χάραξη, μέσα από την οποία κανείς ως παρατηρητής μπορεί να αναγνωρίσει τις ιδιοκτησίες και τις πληροφορίες που περιλαμβάνονται στο τοπογραφικό σχέδιο.

Ενδεικτικά, στην περίπτωση ύπαρξης κάποιου δέντρου πάνω σε οικοδομική γραμμή, οι ιδιοκτησίες εκατέρωθεν αυτού συμβολίζονται με μία χάραξη σε σχήμα πετάλου πάνω στον κορμό του δέντρου σε βάθος εννέα ιντσών με προσανατολισμό προς την αναγραφόμενη ιδιοκτησία. Ακόμα και στα αδόμητα οικόπεδα τοποθετείται ξύλινος πάσσαλος με χαραγμένο τον αριθμό του οικοπέδου σύμφωνα με το σχέδιο, προκειμένου να είναι ευδιάκριτα τα στοιχεία της ιδιοκτησίας και να μην υπάρξει μελλοντικά κάποια καταπάτηση.

Το τοπογραφικό διάγραμμα, όπως αντίστοιχα τα πολεοδομικά αρχιτεκτονικά σχέδια και η στατική μελέτη συνοδεύονται από συγκεκριμένη νομική και πρακτική ευθύνη που επιβάλλουν στους επαγγελματίες την εξονυχιστική εφαρμογή και περιγραφή της

νομοθεσίας και κατ' επέκταση την υποβάθμιση του σχεδιαστικού και απεικονιστικού τους ρόλου.

Προκύπτει συχνά η ανάγκη διαπροσωπικής επικοινωνίας μεταξύ του αρχιτέκτονα και του τοπογράφου, καθώς ο τρόπος που «διαβάζει» ο καθένας την τοποθεσία μπορεί να διαφέρει. Για παράδειγμα, ένα ανάχωμα για τον τοπογράφο είναι τοπογραφικές καμπύλες και ένωση σημείων και υψομέτρων, ενώ για τον αρχιτέκτονα σημαίνει δυνατότητες, οπτικές φυγές, έξαρση, ιστορία, πέτρωμα, γη, ζωή.

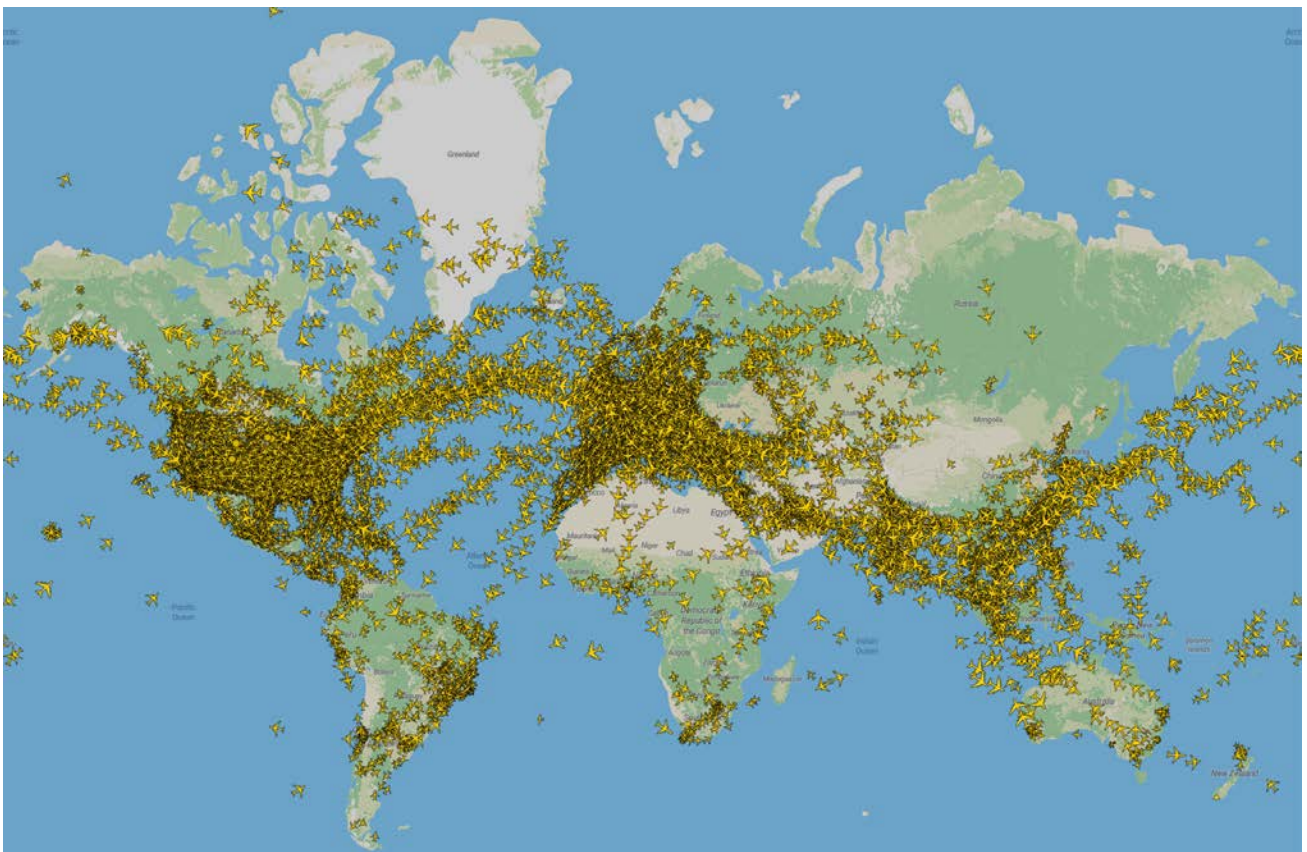


Εικόνα 9.9: Διαγράμματα χάραξης και σήμανσης ιδιοκτησιών σύμφωνα με τις Οδηγίες προς Διπλωματούχους Τοπογράφους στη Νέα Νότια Ουαλία. 1864. *Regulations for the Guidance of Licensed Surveyors (1864), The Survey Department of New South Wales.*

ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΑ ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΑ

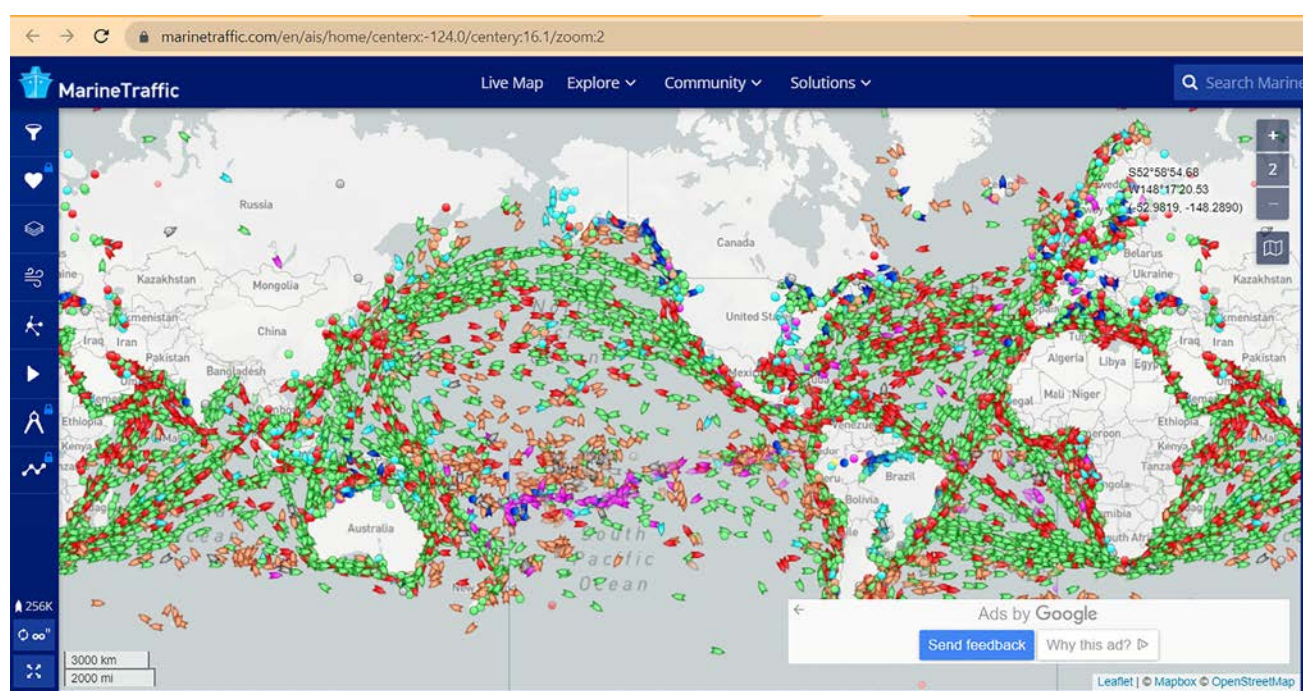
Η διαδικασία του σχεδιασμού λαμβάνει υπόψη της τη δυνατότητα δημιουργίας συνδέσεων ή την επεξεργασία υφιστάμενων δικτύων, όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Σε αυτήν την κατεύθυνση χρειάζονται υπόβαθρα δυναμικών τοπογραφήσεων, τα οποία να αποτυπώνουν τις μεταβολές των τοποθεσιών των αντικειμένων. Τέτοιες καταγραφές αποτυπώνουν ενεργά, εν δράσει δίκτυα, καθώς και τα μοτίβα της ροής τους. Για παράδειγμα, η δυναμική τοπογράφιση αερομεταφορών και των ακτοπλοϊκών μεταφορών σε παγκόσμια κλίμακα είναι ένα παράδειγμα παρακολούθησης ροών (Εικόνες 9.10, 9.11). Στοιχεία όπως η συχνότητα δρομολογίων, Παρίσι - Νέα Υόρκη ή Αθήνα - Παρίσι για παράδειγμα, αποτυπώνουν την εντατικότητα ενός δικτύου, δίνοντας δεδομένα αμοιβαίας επιρροής μεταξύ τόπων.

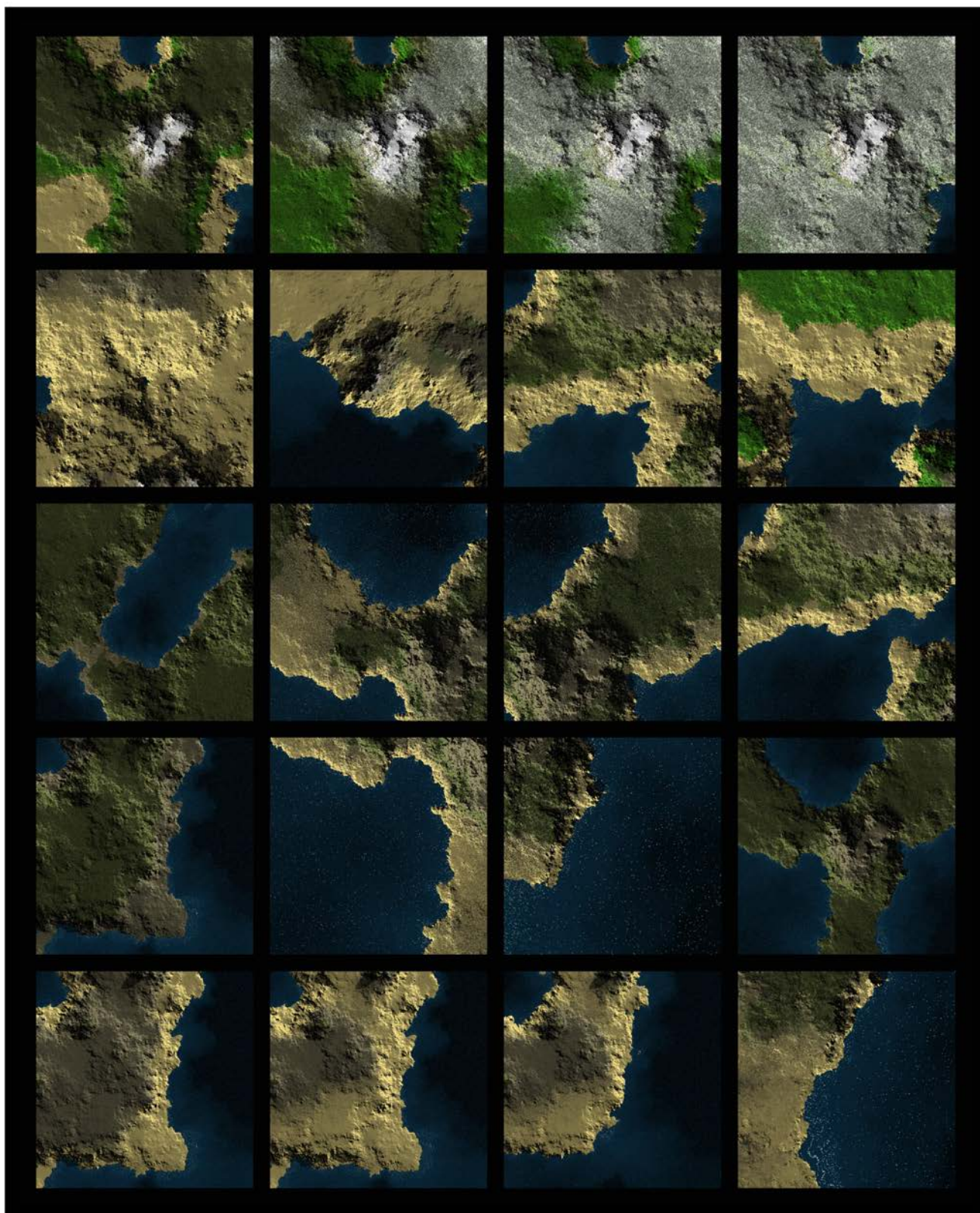
Εικόνα 9.10: Στιγμιότυπο από την ιστοσελίδα *Plain Finder* στις 29.08.2024. Ζωντανή αναμετάδοση των αερομεταφορών. Ανακτήθηκε 29 Αυγούστου 2024 από *Plain Finder Net* (Copyright © *Plain Finder Net*. All Rights Reserved. Reproduced [or Adapted] with permission.) <https://planefinder.net/>



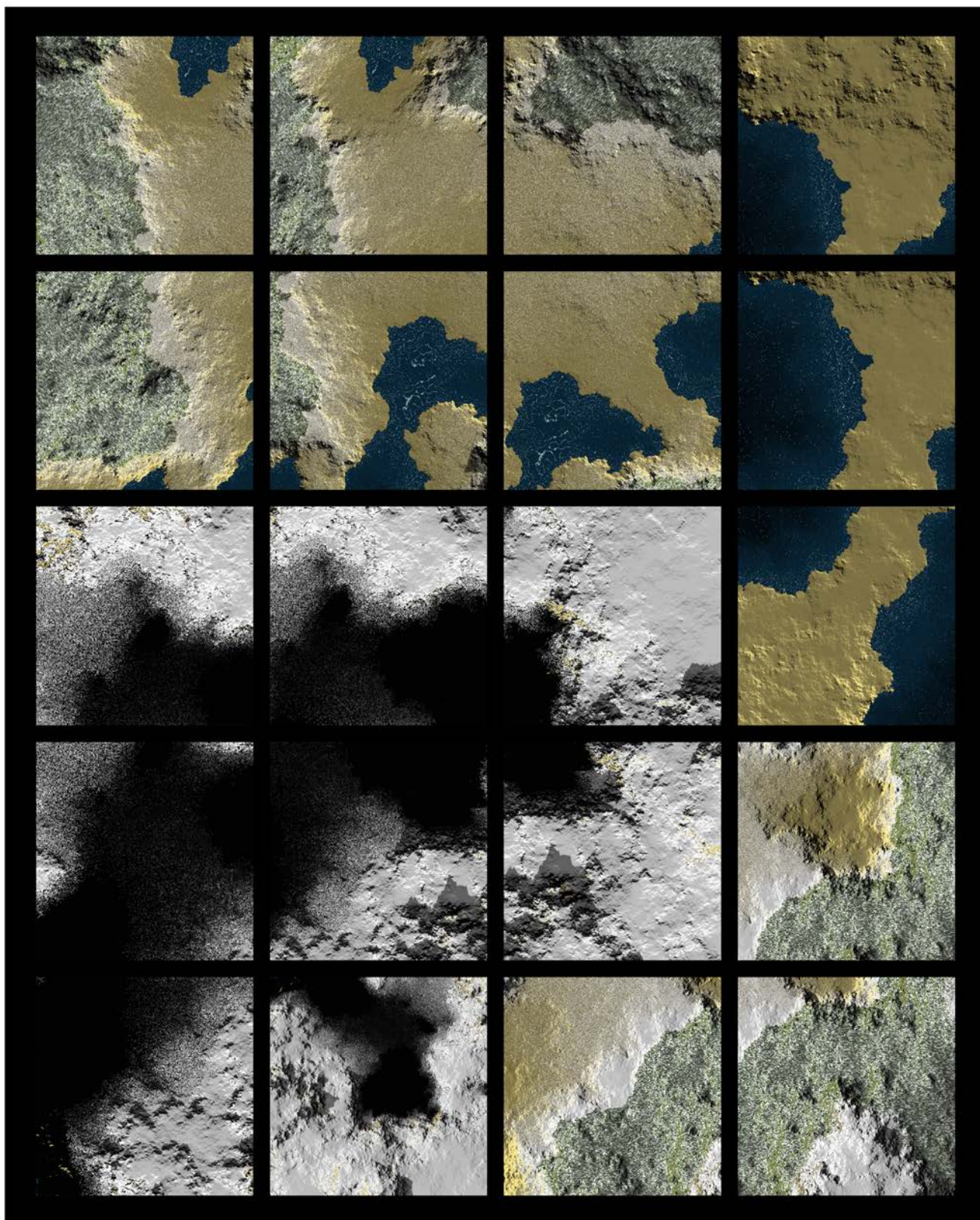
Η μεγάλη εικόνα του κόσμου, όπως αποτυπώνεται διαχρονικά στους χάρτες και σήμερα μέσω δορυφόρου, γεννά επιθυμίες σχεδίασης φανταστικών κόσμων σε ομολογία με τους πραγματικούς.

Εικόνα 9.11: Στιγμιότυπο από την ιστοσελίδα MarineTraffic.com, στις 11.06.2022. Ζωντανή αναμετάδοση των ακτοπλοϊκών μεταφορών. Ανακτήθηκε 11 Ιουνίου 2022 από Marine Traffic (Copyright © Marine Traffic. All Rights Reserved. Reproduced [or Adapted] with permission.) <https://www.marinetraffic.com/en/ais/home/centerx:-124.0/centery:16.1/zoom:2>

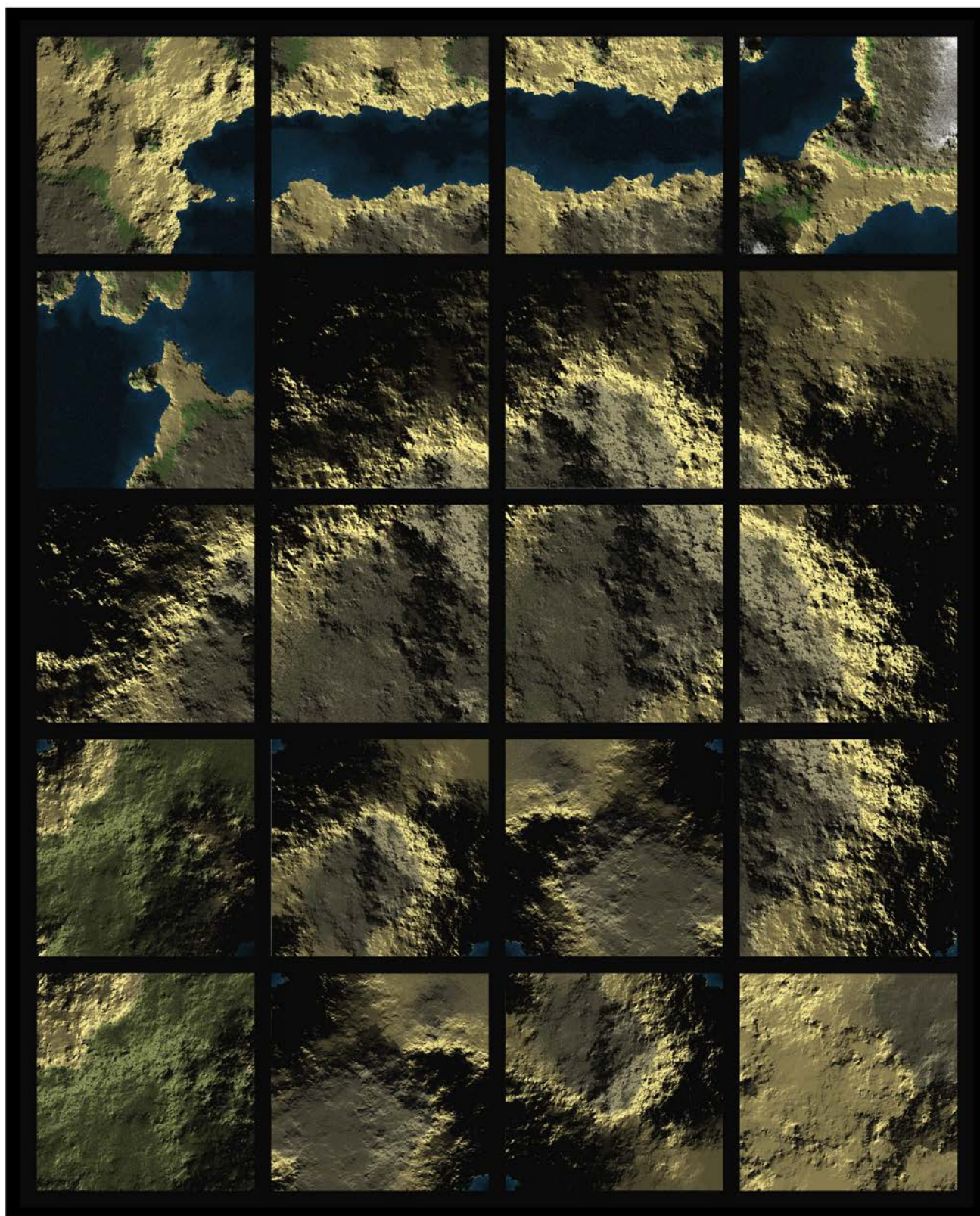




Εικόνα 9.12: Υβριδικές χρωμογενείς φωτογραφίες παραχθείσες από μία γεννήτρια ρεαλιστικού τοπίου που βασίζεται στα *Fractal* και στη θεωρία του Χάους. «Η νοσταλγία της Ατλαντίδας», Ιωάννης Κωνσταντίνου, 1998-1999. (Copyright © Ιωάννης Κωνσταντίνου. All Rights Reserved. Reproduced [or Adapted] with permission.)



Εικόνα 9.13: Υβριδικές χρωμογενείς φωτογραφίες παραχθείσες από μία γεννήτρια ρεαλιστικού τοπίου που βασίζεται στα *Fractal* και στη θεωρία του Χάους. «Η νοσταλγία της Ατλαντίδας», Ιωάννης Κωνσταντίνου, 1998-1999. (Copyright © Ιωάννης Κωνσταντίνου. All Rights Reserved. Reproduced [or Adapted] with permission.)



Εικόνα 9.14: Υβριδικές χρωμογενείς φωτογραφίες παραχθείσες από μία γεννήτρια ρεαλιστικού τοπίου που βασίζεται στα *Fractal* και στη θεωρία του Χάους. «Η νοσταλγία της Ατλαντίδας», Ιωάννης Κωνσταντίνου, 1998-1999. (Copyright © Ιωάννης Κωνσταντίνου. All Rights Reserved. Reproduced [or Adapted] with permission.)

Στην 1η Biennale Σύγχρονης Τέχνης της Θεσσαλονίκης το 2007, ο καλλιτέχνης Ιωάννης Κωνσταντίνου παρουσιάζει μία σειρά ψηφιακών χρωμογενών φωτογραφιών, οι οποίες εντάχθηκαν στην έκθεση «Landscape Stories» στο μουσείο MOMus στη Θεσσαλονίκη το 2022, με θέμα την απόδοση του τοπίου στη σύγχρονη τέχνη. Μία συνθετική διαδικασία βασισμένη σε αλγορίθμους βάσει σχετικού λογισμικού δημιουργεί τοπογραφικές εικόνες, με τη μορφή ορθοφωτογραφίας ενός Πλανήτη Γη σε ένα παράλληλο σύμπαν (Εικόνες 9.12, 9.13, 9.14). Ο καλλιτέχνης, επεξεργαζόμενος τις παραμέτρους των χρωμάτων και των σχημάτων, δημιουργεί στιγμιότυπα αυτής της μυθικής ηπείρου την οποία διατάσσει σε ορθοκανονικό κানাβο. Τα ανακριβή όρια του φανταστικού αυτού τοπίου και η αλληλουχία των εικόνων — παρά την αληθοφάνεια της απεικονιζόμενης γεωμορφολογίας— παραπέμπουν σε έναν κόσμο ονειρικό, ο οποίος διατηρεί μορφολογικές συγγένειες με τον πραγματικό.

Στο σχέδιο της Μέσης Γης του Θωρ στο μυθιστόρημα *Hobbit* (1937) του J. R. R. Tolkien περιγράφεται ένα ολόκληρο σύμπαν μέσα στο οποίο εκτυλίσσεται η διήγηση. Η χαρτογράφηση και εδώ συντηρεί τη σχέση ομολογίας με τον ως τότε γνωστό κόσμο (Εικόνα 9.15).

Η σημασία του τοπογραφικού ως επιτελικού εργαλείου αποτυπώνεται στη δομή όλων των επιτραπέζιων παιχνιδιών. Η έννοια του ταμπλό, πάνω στο οποίο αναγράφονται τα δεδομένα του τόπου / χώρου και μέσα στον οποίο κινείται ο παίκτης σύμφωνα με τους κανόνες του παιχνιδιού, αναπαράγει αληθοφανή στοιχεία ενός φυσικού (*Stratego*) ή αστικού περιβάλλοντος (*Monopolis*, *Hotel*). Το ταμπλό περιέχει βασικές πληροφορίες χωρίς τη συνοδεία κειμένου, τα οποία προσανατολίζουν τον παίκτη ως προς τον χώρο που βρίσκεται (ονομασίες χώρου), τον προσανατολισμό του (ένδειξη Βορρά) και την κλίμακα (συμβολισμοί δέντρων, φυσικών στοιχείων, γραφική κλίμακα). Πάνω σε αυτό το ταμπλό, ο παίκτης μπορεί να συνδυάσει τις πληροφορίες, να σχεδιάσει στρατηγικές και αναλόγως, να επηρεάσει τη δυναμική του φανταστικού αυτού τόπου, να εξελιχθεί και κάθε φορά να χαράξει μία ξεχωριστή πορεία.



Εικόνα 9.15: Ο χάρτης των *Hobbit*, Μεσαίωνας.

ΤΟ ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΧΕΔΙΟ ΩΣ ΥΠΟΒΑΘΡΟ ΓΙΑ ΤΟΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟ

Η πρώτη πράξη του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού σε σχέση με τον τόπο βρίσκεται στην ανάλυση των δεδομένων (site analysis), όπως έχουν σταχυολογηθεί στο τοπογραφικό σχέδιο. Στοιχεία όπως το φυσικό περιβάλλον, η μορφολογία του εδάφους, τα υδάτινα στοιχεία ή η πυκνότητα του δομημένου περιβάλλοντος, τώρα ιεραρχούνται και χαράσσουν κατευθυντήριους άξονες. Ο σχεδιασμός ως μια οντολογική, αλλά και υλική πράξη συνέχειας και μετασχηματισμού του περιβάλλοντος ανταποκρίνεται, καταρχήν, στα δεδομένα του τοπογραφικού σχεδίου. Την ίδια στιγμή, το τοπογραφικό σχέδιο λειτουργεί σαν υπόβαθρο για τον συντονισμό με άλλους συνεργάτες του έργου (μηχανικούς, τοπογράφους, πολεοδόμους, κ.ά.).

Στο τοπογραφικό σχέδιο θα σημειωθούν τα στοιχεία που προκύπτουν από τις γειτνιάσεις του οικοπέδου (ύψη γύρω κτηρίων, αρχιτεκτονική αξία των γύρω κτηρίων, θεάσεις, επίπεδο θαλάσσιου κ.ά.), αλλά και πληροφορίες που σχετίζονται με υπάρχουσες και πιθανές προσβάσεις, τις ροές πεζών και αυτοκινήτων, την τροχιά του ήλιου σε κάθε εποχή του έτους, τις κατευθύνσεις του ανέμου, αλλά και τις υπάρχουσες υποδομές.

Σε μια εκτεταμένη και λεπτομερή ανάλυση του οικοπέδου συλλέγεται πλήθος στοιχείων και πληροφοριών, τα οποία —αφού αξιολογηθούν και ιεραρχηθούν— συγκροτούν ένα υπόβαθρο για τη διατύπωση του αρχιτεκτονικού προβλήματος. Ο σχεδιασμός ενδεχομένως δεν θα ανταποκριθεί σε όλα τα ευρήματα της ανάλυσης —τα οποία πολλές φορές μπορεί να είναι αποσπασματικά ή αντιφατικά μεταξύ τους—, καθώς η ανάλυση είναι μια σπουδή διαφορετικών δυνατοτήτων και ιεραρχήσεων μέσα σε ένα δυνητικό πεδίο.

Τέλος, ως ένα κανονιστικό σχέδιο, το τοπογραφικό επικοινωνεί με ένα «νέφος» υποχρεωτικών προβλέψεων. Οι παράμετροι που εμφανίζονται σε ένα τέτοιο σχέδιο είναι αποτέλεσμα ευρύτερων αποφάσεων οι οποίες καλύπτουν καθολικά τον δυνητικά δομήσιμο χώρο. Τέτοια είναι γενικά πολεοδομικά σχέδια, ειδικές ρυθμίσεις οι οποίες μπορεί να καλύπτουν μια συνοικία ή ένα ολόκληρο τμήμα της πόλης, νομοθεσία σχετικά με την προστασία των φυσικών πόρων (ρέματα, αγροτική γη, δάση), νομοθεσία σχετικά με την προστασία της πολιτιστικής κληρονομιάς ενός τόπου με ιδιαίτερο χαρακτήρα ή των αρχιτεκτονικών του παραδόσεων. Στο τοπογραφικό σχέδιο, όλοι αυτοί οι παράγοντες αλληλεπικαλύπτονται, συμπυκνώνονται και γίνονται αναγνώσιμοι συγκεντρωτικά.

Μετά τον σχεδιασμό της αρχιτεκτονικής επέμβασης το αρχικό τοπογραφικό σχέδιο αναδιατυπώνεται, καθώς το έδαφος έχει ξαναδιαμορφωθεί ως όρος της τοπομορφής. Τα αρχιτεκτονικά τοπογραφικά εμφανίζουν το τελευταίο επίπεδο του κτηρίου ή της χωρικής κατασκευής, την πέμπτη όψη, μέσα σε έναν κώδικα σχεδιαστικών συμβολισμών που έχουν ιεραρχηθεί.

Για παράδειγμα, στο λιτό τοπογραφικό σχέδιο του Farnsworth House διαγράφονται σχεδόν μόνο τα περιγράμματα των δένδρων (Εικόνα 9.16).

Στην περίπτωση του παρατηρητηρίου Kiro-San του Kengo Kuma, η ανάλυση του τοπογραφικού εκφράζεται με μια τομή και όχι ένα σχέδιο «από πάνω», καθώς η πρόθεση του αρχιτέκτονα είναι να «εξαφανίσει» την αρχιτεκτονική (Εικόνα 9.17). Η ανάπτυξη του αρχιτεκτονικού «κειμένου»/σχεδίου βρίσκεται κάτω από την επιφάνεια του εδάφους.

Υπάρχουν τοπομορφές όπου το τοπογραφικό και ο σχεδιασμός συναντιούνται στην ίδια επιφάνεια. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι το αρχαίο ελληνικό θέατρο, χτισμένο στο κοίλο των λόφων, όπου η τομή της κατασκευής χαράσσει το επικλινές έδαφος για να αναπτυχθούν τα διαζώματα και οι κερκίδες (Εικόνα 9.18).



Εικόνα 9.16: Τοπογραφικό οικίας Farnsworth.



Εικόνα 9.17: Διαμήκης τομή παρατηρητηρίου Kiro-San, Kengo Kuma.

Εικόνα 9.18: Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο Απολλωνίας. Ανακτήθηκε 25 Μαρτίου 2023 από D-Stanley, (CC BY 2.0), <https://openverse.org/image/182462ef-9a63-4dd2-bc6c-0f5a467bfcce?q=ancient%20greek%20theater>



Στο δημοτικό κολυμβητήριο δίπλα στη θάλασσα στο προάστιο Matosinhos στο Πόρτο, ο Siza αναδιατυπώνει το φυσικό τοπογραφικό σχέδιο στο όριο του Ατλαντικού Ωκεανού (Εικόνα 9.19). Οι πισίνες και οι φυσικοί σχηματισμοί της ακρογιαλιάς συμπλέκονται σε μια καινούργια τοπογραφία, μέσα στην οποία διατηρείται άθικτη η απόλαυση του τοπίου.

Εικόνα 9.19: *Piscina das Marés (Pools on the Beach)*. Alvaro Siza Vieira, 1966, Leça de Palmeira, Portugal. [Φωτογραφία] Κατερίνα Νίνου





Εικόνα 9.20: Ορυζώνες καλλιέργειας ρυζιού στην Ιαπωνία.

Ένα άλλο τέτοιο παράδειγμα έργου όπου αναδιατυπώνεται το τοπογραφικό του εδάφους είναι ο σχηματισμός των αναβαθμών στα νησιά των Κυκλάδων ή οι αναβαθμοί των οριζώνων στην Ιαπωνία (Εικόνα 9.20).

Στα παραδοσιακά υπόσκαφα σπίτια της Σαντορίνης, ο κατοικήσιμος χώρος είναι ενσωματωμένος στη γεωμορφολογία ως σημείωση της τοπογραφίας. Εδώ, οι τοπομορφές αναδιατυπώνουν το τοπογραφικό σχέδιο ως οριοθέτηση ανάμεσα σε φυσικό ανάγλυφο και σε τέχνημα (Εικόνα 9.21).

Εικόνα 9.21: Κατοικίες στην Αγριλιά, Θηρασιά. [Φωτογραφία] Ρίβα Λάββα



Η έννοια της τοποθεσίας (site) χρησιμοποιείται στο λεξικό του αρχιτέκτονα με την έννοια του ορισμού της θέσης όπου θα γίνει η αρχιτεκτονική επέμβαση. Όπως ο χειρουργός, ο οποίος απομονώνει το πεδίο του ανθρώπινου σώματος στο οποίο θα επέμβει, έτσι και ο αρχιτέκτονας απομονώνει το πεδίο μέσα στο οποίο καλείται να επέμβει, το οικόπεδο. Αυτό πραγματοποιείται με τη βοήθεια του τοπογραφικού σχεδίου.

Το τοπογραφικό σχέδιο και το κτηριολογικό πρόγραμμα, το οποίο θα εξετάσουμε πιο κάτω, είναι δύο τυπικά δελτία με τα οποία ξεκινά η επαγγελματική συναλλαγή ανάμεσα στον αρχιτέκτονα, τον πελάτη —είτε είναι φορέας είτε φυσικό πρόσωπο— και τον νόμο. Τα δεδομένα που περιλαμβάνει το τοπογραφικό περιέχουν λεπτομέρειες για την κτηματογράφηση της περιοχής, τις γειτνιάσεις, τους όρους δόμησης και την ηλικία κτηρίων και ρυθμίζουν τις σχέσεις ανάμεσα στον σχεδιασμό και το κανονιστικό πλαίσιο της πολιτείας. Σε αυτό το σχέδιο γίνεται η μεταφορά των πολεοδομικών ορίων, διαστάσεων και των χαρακτηριστικών του εδάφους που αφορούν το πεδίο της επέμβασης καθώς εκεί υπάρχει η ακριβής αποτύπωση του πεδίου με σημαντικές πληροφορίες που αφορούν το οικόπεδο, όπως η ύπαρξη των υφιστάμενων δικτύων και των φυσικών ορίων και μορφών. Ένα τοπογραφικό σχέδιο μπορεί να αφορά μία πόλη, ένα τμήμα πόλης, ένα οικοδομικό τετράγωνο, ένα οικόπεδο ή γεωτεμάχιο. Το τοπογραφικό περιγράφει ένα οριοθετημένο πεδίο (λ.χ. ένα οικόπεδο) και δημιουργείται προκειμένου να αποτυπωθούν όλες εκείνες οι πληροφορίες που είναι απαραίτητες για τον αρχιτέκτονα για να κάνει πράξεις επί του πεδίου (γεωμορφολογία του εδάφους, συντεταγμένες, υψομετρική αποτύπωση, υφιστάμενες κατασκευές, φυσικά στοιχεία, οδικό δίκτυο κ.ά.).

Στην αρχιτεκτονική εκπαίδευση, το τοπογραφικό ενός οικοπέδου και το κτηριολογικό πρόγραμμα είναι υπενθυμίσεις των επαγγελματικών πλαισίων, χωρίς ωστόσο να αποτελούν απόλυτο κανόνα. Αντιθέτως, ακριβώς επειδή είναι γραφειοκρατικές εκφράσεις του έργου, η σχέση τοποθεσίας/οικοπέδου και προγράμματος πρέπει να αναδιατυπωθεί (βλ. και Κεφ. 11).

Το οικόπεδο, ως τόπος επέμβασης και συγχρόνως τμήμα μιας ευρύτερης τάξης σχεδιασμού, μπορεί, καταρχήν, να ελεγχθεί με το τοπογραφικό σχέδιο.

Βάσει της ελληνικής νομοθεσίας, το Τοπογραφικό Σχέδιο συνοδεύεται από το Τοπογραφικό Διάγραμμα. Το Τοπογραφικό Διάγραμμα αφορά την ιδιοκτησία και ελέγχει το εν λόγω γεωτεμάχιο σύμφωνα με την κείμενη νομοθεσία (Εικόνα 9.22). Αυτό αποτελείται από το Τοπογραφικό Σχέδιο, εμπλουτισμένο με τη νομοθεσία που αφορά την περιοχή και το συγκεκριμένο γεωτεμάχιο, σε συνδυασμό με συχνούς ελέγχους που πρέπει να γίνουν, ώστε να οδηγηθεί ο μελετητής σε ορισμένα συμπεράσματα

αναφορικά με τους όρους δόμησης (συντελεστής δόμησης, συντελεστής κάλυψης, συντελεστής όγκου, μέγιστο ύψος κτηρίου), τη θέση του εν δυνάμει κτηρίου (πλάγιες αποστάσεις, απόσταση Δ ή δ, όρια οικισμών κλπ.) και τις χρήσεις που θα φιλοξενεί.

Αυτό το σχέδιο επομένως, που εκπονείται με όλο και περισσότερες αναλυτικές πληροφορίες, σε κάθε αναθεώρηση των γενικών πολεοδομικών κανονισμών (NOK, N.4495/2017) είναι αυτό που παραδίδεται στον αρχιτέκτονα προκειμένου να ενημερωθεί για τους εκάστοτε περιορισμούς που υπάρχουν σε σχέση με τα χωρικά δεδομένα που καλείται να επεξεργαστεί. Είναι ένα κανονιστικό σχέδιο που «προσγειώνει» τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό σε ένα δεσμευτικό πλαίσιο προεπιλογών.

Ενώ το τοπογραφικό σχέδιο είναι περισσότερο ένα περίγραμμα —μιλώντας για τη δημιουργική διάσταση του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού—, αποτελεί την ίδια στιγμή το εργαλείο που συνδέει τον σχεδιασμό με τις πολεοδομικές πολιτικές σε ισχύ. Σε μερικές περιπτώσεις, μάλιστα, το τοπογραφικό σχέδιο μπορεί να είναι καθοριστικό για τη μετέπειτα πορεία του σχεδιασμού, ιδιαίτερα σε οικόπεδα που είναι στην πόλη και έχουν ασφυκτικά όρια.

Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι το κτήριο Flat Iron στη Νέα Υόρκη (Εικόνα 9.23), που έχει πάρει το όνομά του από την εικόνα του μεταλλικού τριγωνικού μέρους ενός σίδερου για ρούχα, όπως είναι το τριγωνικό σχήμα του κτηρίου, και που έχει γεωμετρική γενέτειρα το περίγραμμα του οικοπέδου, δηλαδή, ακριβώς το τοπογραφικό σχέδιο του οικοπέδου.

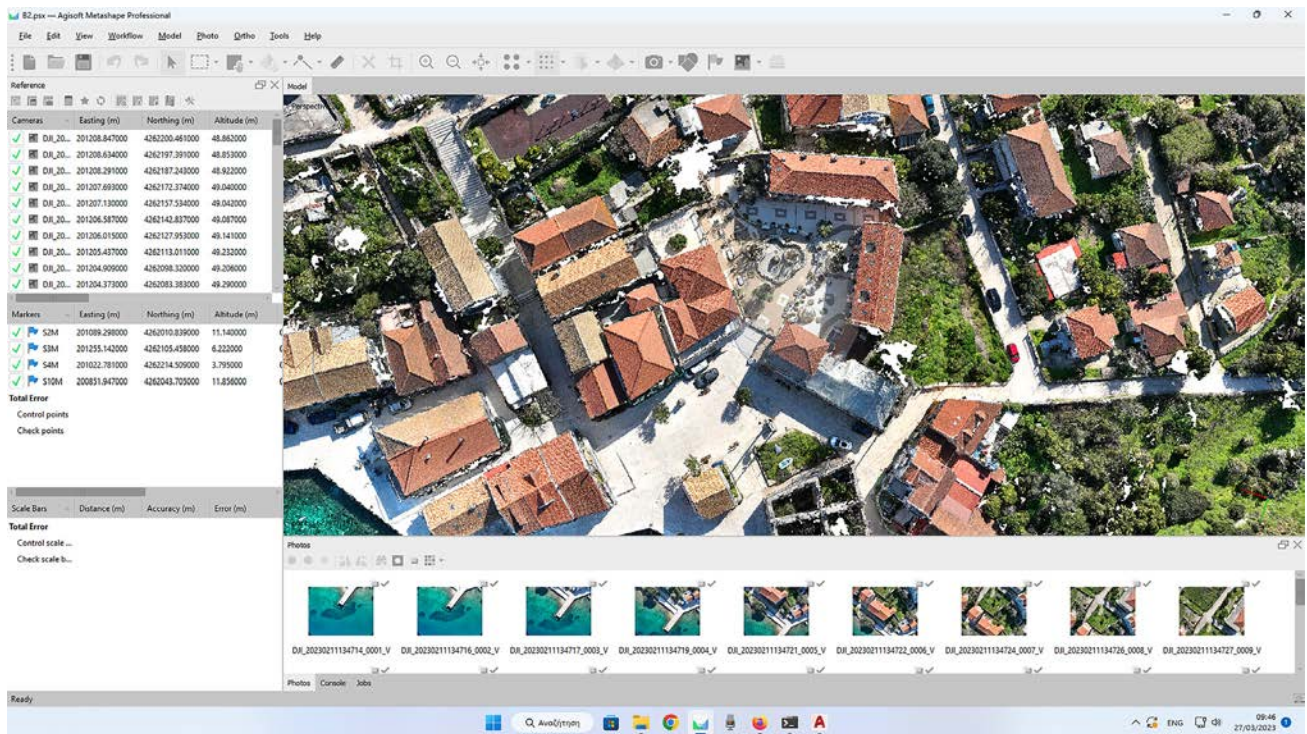
Εικόνα 9.23: Flatiron Building, 1902, Burnham D., Frederick P., New York. Ανακτήθηκε 5 Απριλίου 2023 από Manish Khatri, (CC BY-NC 2.0), <https://www.flickr.com/photos/11393839@N07/33510048054>



Τα δεδομένα του τοπογραφικού σχεδίου μπορούν να αναλυθούν με σύγχρονες ψηφιακές αναπαραστάσεις και προσαρμογές. Ο ορθοχάρτης ή ορθοφωτοχάρτης ή ορθοφωτογραφία είναι η φωτογραφική εικόνα που προκύπτει μέσα από μία αυτοματοποιημένη ψηφιακή διαδικασία που αφαιρεί από την αεροφωτογραφία τα στοιχεία που προκαλούν παραμόρφωση της πραγματικότητας (π.χ. κλίσεις, προοπτική κ.ά.). Το τελικό προϊόν μπορεί να χρησιμοποιηθεί ώστε να αντληθούν συγκεκριμένες και ακριβείς πληροφορίες αναφορικά με το ανάγλυφο του εδάφους, την αποτύπωση των κτισμάτων, τα υψόμετρα κλπ. Η φωτογραμμετρία χρησιμοποιείται εκτός από την αποτύπωση του εδάφους και στην αποτύπωση κτηρίων που χρήζουν ακριβούς αποτύπωσης (π.χ. διατηρητέα κτήρια, νεοκλασικά κτήρια, μνημεία). Η πληροφορία που αντλείται αφορά και τις τρεις διαστάσεις. Τα σύγχρονα τοπογραφικά διαγράμματα είναι δυνατόν να δημιουργηθούν αποκλειστικά με χρήση ορθοφωτοχαρτών που προκύπτουν από λήψεις drone και με τη βοήθεια συγκεκριμένου λογισμικού να απομονωθούν οι πληροφορίες που αφορούν όχι μόνο την επιφανειακή αποτύπωση του αντικειμένου, αλλά και την καταγραφή υψομέτρων (Εικόνα 9.24) (Εικόνα 9.25).



Εικόνα 9.24: Ορθοφωτοχάρτης
[Εικόνα] Μαρίνος Τρυφωνόπου-
λος (Copyright © Μαρίνος Τρυφω-
νόπουλος. All Rights Reserved.
Reproduced [or Adapted] with
permission.)



Εικόνα 9.25: Στιγμιότυπο οθόνης εισαγωγής ορθοφωτοχάρτη στο πρόγραμμα AGISOFT. [Εικόνα] Μαρίνος Τρυφωνόπουλος (Copyright © Μαρίνος Τρυφωνόπουλος. All Rights Reserved. Reproduced [or Adapted] with permission.)

Ένα οικόπεδο-απόσπασμα της πόλης ή ενός οικισμού ή ένα αγροτεμάχιο κατά κανόνα δεν έχουν το *σχήμα του τόπου*, δηλαδή, δεν έχουν διαμορφωθεί βάσει των φυσικών χαρακτηριστικών της περιοχής όπου βρίσκονται, αλλά με βάση την ιδιοκτησία. Μ' αυτήν την έννοια, το τοπογραφικό είναι ένα συμβατικό σχέδιο που απεικονίζει αφαιρετικά μόνο ένα μέρος του τόπου, όπως π.χ. τις υψομετρικές καμπύλες, που αποτελούν μαθηματική έκφραση του αναγλύφου ή το περίγραμμα ιδιοκτησιών χωρίς το σώμα του κτηρίου. Παρόλα αυτά, το τοπογραφικό είναι ένα απαραίτητο σχέδιο βάσης για την πρακτική του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού γιατί καθορίζει, όπως είδαμε, το πεδίο.

Οι ιδιότητες του τοπογραφικού σχεδίου του οικοπέδου συγκροτούν έναν ακόμα μηχανισμό απόσχισης από το πραγματικό: οι όροι του έχουν υπολογιστικό αντίκρισμα και μπορούν να συμπαρασύρουν τον σχεδιασμό σε ωφελιμιστικές προβολές, πράγμα που δεν ευνοεί πάντα την αρχιτεκτονική. Μ' αυτήν την έννοια, το τοπογραφικό σχέδιο του οικοπέδου είναι μια πολεμική μηχανή που αντιπαραβάλλεται με την τοποθεσία.

Ως εδώ εξετάσαμε το τοπογραφικό σχέδιο σαν μια αναπαράσταση του άκτιστου πεδίου μέσα στο οποίο ο αρχιτέκτονας καλείται να σχεδιάσει κάτι εκ του μηδενός. Ωστόσο, οι πόλεις μας όλο και λιγότερο διαθέτουν τέτοια «καθάρα» οικόπεδα, έτοιμα να υποδεχθούν καινούργια κτήρια (Sayce, Wilkinson et eds. 2023). Οι τόποι κτίζονται και ξανακτίζονται μέσα από διαφορετικές πρακτικές, όπως ήταν για παράδειγμα η αντιπαροχή κατά τις δεκαετίες του '50 -'70. Σήμερα στο πλαίσιο της κλιματικής αλλαγής, της βιωσιμότητας και της ανθεκτικότητας των πόλεων, έχει αρχίσει να αμφισβητείται η πρακτική της κατεδάφισης και της ανοικοδόμησης. Όχι μόνο για λόγους πολιτιστικής κληρονομιάς, αλλά και για λόγους οικονομικούς, γυρίζουμε στο κτηριακό απόθεμα των πόλεων για να βρούμε βέλτιστες πρακτικές για το μέλλον (Huber, 2019).

Ο όρος *adaptive reuse* (δημιουργική επανάχρηση) παραπέμπει σε ένα πνεύμα εξοικονόμησης των πόρων—πολιτισμικών και οικονομικών—και του επανασχεδιασμού εκ των ενόντων—σε αντίθεση με το πνεύμα που επικράτησε κατά τη δεκαετία του '70, όταν άρχισαν να κατεδαφίζονται μοντέρνα κτήρια, αρχής γενομένης με το συγκρότημα κατοικιών Pruitt-Igoe στο St. Louis των Η.Π.Α. (Εικόνα 9.26).

Εικόνα 9.26: Το δεύτερο στάδιο της κατεδάφισης του συγκροτήματος Pruitt-Igoe τον Απρίλιο του 1972. Ανακτήθηκε 5 Απριλίου 2023 από (PD), https://en.wikipedia.org/wiki/Pruitt%E2%80%93Igoe#/media/File:Pruitt-igoe_collapse-series.jpg



Οι αρχιτέκτονες Anne Lacaton και Jean-Philippe Vassal με την πρακτική τους, την οποία ονομάζουν «faire avec» («κάνοντας με»), σχεδιάζουν και κτίζουν μαζί με «αυτό που υπάρχει, το κλίμα που υπάρχει, τον προϋπολογισμό που υπάρχει, τον τρόπο κατοίκησης που υπάρχει» (Graffin, 2022). Σε αυτήν την πρακτική, το τοπογραφικό διάγραμμα —όπως το κατανοούμε συμβατικά— αποτυπώνει την υπάρχουσα κατάσταση κατοίκησης και όχι το κενό οικόπεδο. Ο βαθμός πολυπλοκότητας αυξάνεται ως προς το σημείο εκκίνησης του σχεδιασμού, καθώς ως οικόπεδο τώρα νοείται το κτήριο ή η υπάρχουσα δομή.

Διευρύνοντας, λοιπόν, την έννοια του τοπογραφικού μέσα στη σύγχρονη συνθήκη, το ίδιο αποκτά τον ρόλο τεκμηρίου των υφιστάμενων όρων και χωρικών παραμέτρων από όπου θα ξεκινήσει το έργο. Είτε αποτυπώνει κενό χώρο είτε κτισμένο χώρο, το τοπογραφικό σχέδιο καθορίζει το πεδίο εκκίνησης των διαδικασιών.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στην αγγλοσαξονική αρχιτεκτονική ορολογία ο όρος *site* (οικόπεδο, τοπογραφικό, τοποθεσία) είναι ιδιαίτερα σημαντικός, γιατί προσδένει το αρχιτεκτόνημα στο φυσικό συγκείμενό του. Αυτό το συγκείμενο συνήθως είναι το οικόπεδο, ωστόσο μπορεί να αναφέρεται και σε φανταστικά ή ουτοπικά πεδία ή σε υπάρχουσες κατασκευές. Επίσης, το τοπογραφικό ορίζει τις θεσμικές προδιαγραφές και το κανονιστικό πλαίσιο του σχεδιασμού. Η συνάντηση του σχεδιασμού με το υπαρκτό — με τη διαμεσολάβηση του τοπογραφικού— είναι κεντρικής σημασίας: εδώ, αναδιατυπώνεται το υπαρκτό και μετά τη μελέτη του τοπογραφικού (*site analysis*) χαράσσονται οι κατευθυντήριοι άξονες γειτνίασης και συσχετισμού με το περιβάλλον της επέμβασης.

Huber, R., (2019). Modern Reuse, *do.co.mo.mo.: Education and Reuse*, 61(2019), σ.52.

Maier, J. (2007). Mapping Past and Present: Leonardo Bufalini's Plan of Rome (1551). *Imago Mundi* 59(2007), 1: σσ. 1-23.

Βιβλία

Godling, D., Maitland, B., (1984). *Concepts of Urban Design*. New York: St. Martin's Press, σ.26.

Katz, D. (1951). *Gestalt Psychology*, London: Methuen & Co. Ltd.

Sayce, S., Wilkinson, S., Armstrong, G., Oregon, S. (Eds). (2023). *Resilient Building Retrofits, Combating the Climate Crisis*. New York: Routledge.

Tolkien, J. R. R. (1937). *The Hobbit*. London: George Allen & Unwin Ltd.

Δικτυογραφία

Graffin, E. (2022). «Lacaton & Vassal: «Faire avec», conférence exceptionnelle à l'école de Chaillot». Archdaily.

Δημόσια Έγγραφα

N.4495/2017 (2017), Νέος Οικοδομικός Κανονισμός, Εφημερίς της Κυβερνήσεως της Ελληνικής Δημοκρατίας, (ΦΕΚ Α' 79/09.04.2012).

Regulations for the Guidance of Licensed Surveyors (1864), The Survey Department of New South Wales.

Εκθέσεις

Landscape stories, (2022) [Έκθεση]. Θεσσαλονίκη, 08.03.2022-28.08.2022.

Αρχιπέλαγος 1685-1687 στους χάρτες του Λουδοβίκου ΙΔ', (2018). [Έκθεση]. Θεσσαλονίκη, 14.02.2018-02.04.2018.

1η Μπιενάλε Αρχιτεκτονικής Θεσσαλονίκης: Αρχιτεκτονική και Πόλη στη Νοτιοανατολική Ευρώπη, (2007). [Έκθεση]. Θεσσαλονίκη, 21.05.2007-30.09.2007.

10. ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ

ΠΡΟΑΠΑΙΤΟΥΜΕΝΗ ΓΝΩΣΗ

Στα κεφάλαια δεν υπάρχει ένδειξη της προαπαιτούμενης γνώσης, διότι αυτό το βιβλίο μπορεί να αναγνωστεί κατά κεφάλαιο ενδιαφέροντος —όπως ακριβώς ο σχεδιασμός μπορεί να ξεκινήσει από διαφορετικό σημείο εμπλοκής κάθε φορά (βλ. και Κεφ. 12). Κάθε κεφάλαιο προσφέρει στον σπουδαστή ή στη σπουδάστρια ένα πολιτισμικό υπόβαθρο για τη συνθήκη ή το εργαλείο που τον ή την ενδιαφέρει.

ΣΥΝΟΨΗ

Ένα διάγραμμα δεν είναι ένα σκίτσο, ένα σχέδιο ή μια μακέτα, αν και θα μπορούσε να πάρει τη μορφή οποιουδήποτε από αυτά. Ένα διάγραμμα είναι η συγκρότηση μιας μηχανής συλλογισμών ικανής να αναδείξει μια νέα τάξη, καθώς και να την επεξεργαστεί. Δεν είναι η αφαιρετική

αποτύπωση της πραγματικότητας, αλλά η προσπάθεια άρθρωσης μιας πραγματικότητας μέσω της σύνθεσης αφηρημένων μεγεθών.

ΛΕΞΕΙΣ - ΚΛΕΙΔΙΑ:

διάγραμμα, αφαίρεση, συγκρότηση, ομοίωση, παραγωγή

Το διάγραμμα είναι μια από τις πιο συνήθεις έννοιες στο λεξιλόγιο του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού. Ωστόσο, η σημασία του όρου, καθώς και οι χρήσεις του ως εργαλείο αρχιτεκτονικού σχεδιασμού μεταβάλλονται ανάλογα με το πλαίσιο αναφοράς. Μπορεί κανείς να διακρίνει τουλάχιστον δύο ειδών διαγράμματα στην αρχιτεκτονική. Στην πρώτη κατηγορία εντάσσονται τα διαγράμματα τα οποία αναδεικνύουν μια συγκεκριμένη τάξη, που έχει ήδη διατυπωθεί. Τέτοια είναι ένα διάγραμμα των κινήσεων εντός ενός κτηρίου ή των λειτουργικών ενότητων του ή ένα σκίτσο σχηματικής αποτύπωσης της μορφής ενός υπάρχοντος κτηρίου. Αυτά τα διαγράμματα είναι εργαλεία αφαίρεσης τα οποία διευκολύνουν την απομόνωση κρίσιμης πληροφορίας και την κατανόησή της ως τμήμα ενός συνεκτικού συνόλου.

Μια δεύτερη κατηγορία διαγραμμάτων προκύπτει κατά τη γέννηση του έργου ως απάντηση στα θεμελιώδη ερωτήματα του πρωτογενούς σχηματισμού της μορφής. Η μετουσίωση της σκέψης σε μορφή διαμεσολαβείται από κάποιου είδους εκφραστικό μέσο. Το σκίτσο, το αρχιτεκτονικό σχέδιο και το διάγραμμα είναι κάποια από αυτά, ωστόσο, όπως θα δούμε στη συνέχεια, υπηρετούν διαφορετικές στοχεύσεις, καθώς το καθένα προσφέρει δυνατότητες προσέγγισης διαφορετικών προβλημάτων.

Στο γλωσσάρι της αρχιτεκτονικής σύνθεσης το διάγραμμα γίνεται κατανοητό ως ένα από τα προκαταρκτικά σκίτσα που προκύπτουν κατά τα πρώτα στάδια του έργου, ενώ στη σύγχρονη αρχιτεκτονική το διάγραμμα έχει συνδεθεί με ένα φάσμα σχεδιαστικών πρακτικών οι οποίες διευκολύνουν την ανάδυση της μορφής μέσα από τη διαχείριση πολύπλοκων γεωμετρικών μετασχηματισμών με ψηφιακά μέσα. Και στις δύο αυτές νοηματοδοτήσεις του διαγράμματος αναδεικνύεται μια βασική αρχή: η ίδρυση ενός ενδιάμεσου χώρου ανάμεσα στη σκέψη και τη μορφή, ο οποίος δεν αναπαριστά καμία από τις δύο προηγούμενες κατηγορίες, ούτε μια άλλη υπάρχουσα οντότητα. Ένα διάγραμμα αυτού του τύπου δεν είναι ένα αποτύπωμα της πραγματικότητας, αλλά μια μηχανή παραγωγής εκείνου που ακόμα δεν υπάρχει.

Η αρχιτεκτονική είναι μόνο ένα από τα πεδία εφαρμογής της διαγραμματικής σκέψης ανάμεσα σε άλλα πεδία όπως η σημειολογία, η φιλοσοφία, η τέχνη και η πληροφορική. Έτσι, για να προσεγγίσουμε αποτελεσματικά τις παραγωγικές δυνατότητές της χρειάζεται να στραφούμε για λίγο στην εξωτερική περίμετρο του σχεδιασμού και να αναγνωρίσουμε στο διάγραμμα όχι μόνο μια κατηγορία εκφραστικών μέσων αλλά και μια ευρύτερης σκόπευσης μέθοδο άρθρωσης της σκέψης.

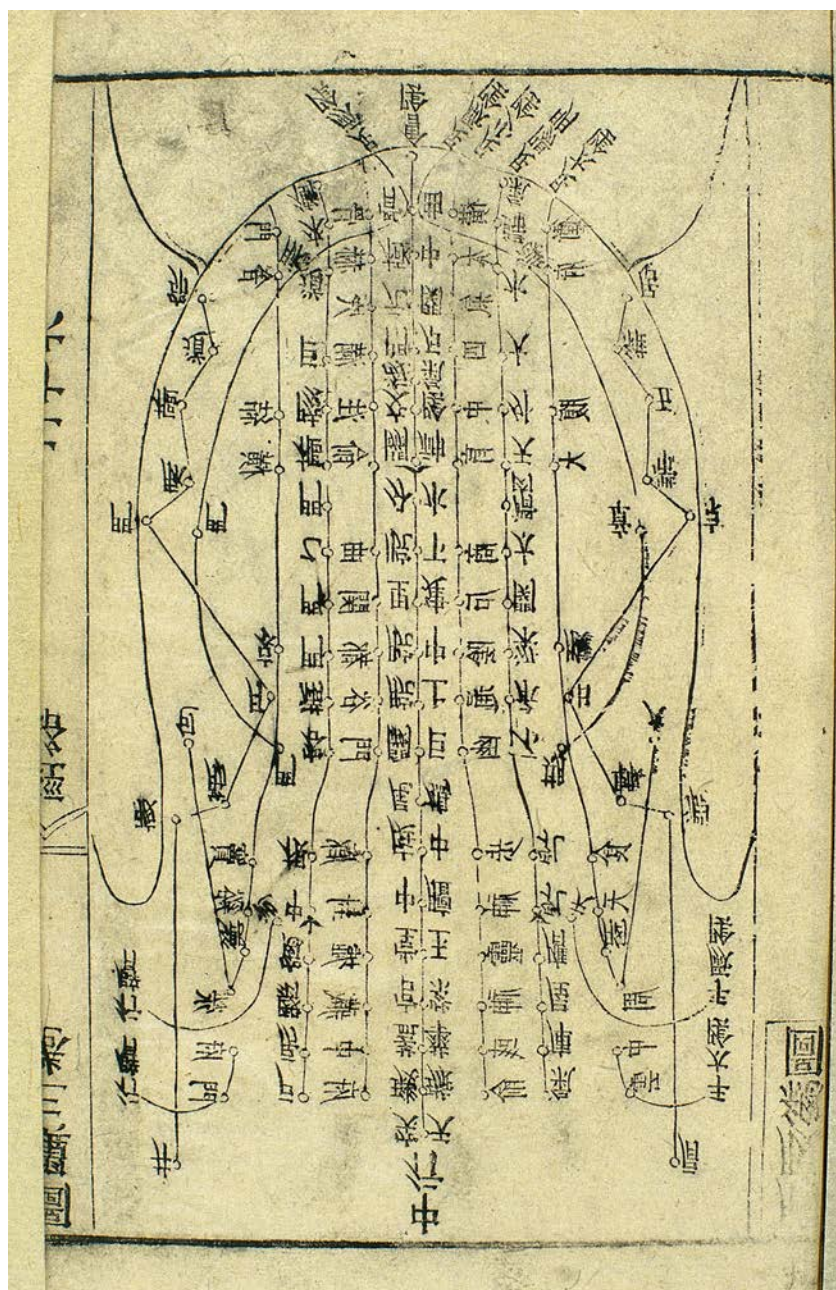
ΤΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΩΣ ΣΧΕΣΗ ΟΜΟΙΩΣΗΣ

Μια από τις πρώτες ερμηνείες του διαγράμματος οφείλεται στον Charles Sanders Peirce. Στη σημειολογία του, το διάγραμμα εντάσσεται στην κατηγορία των ομοιωμάτων (icons), των συμβόλων εκείνων που πρωτίστως τελούν σχέσεις ομοίωσης, χαρακτηρίζονται δηλαδή από την ομοιότητά τους με ένα άλλο αντικείμενο. Αν οι εικόνες αναπαριστούν με ευθύ τρόπο ένα άλλο αντικείμενο, ενώ οι μεταφορές ένα άλλο αντικείμενο μέσω των κοινών τους χαρακτηριστικών, το διάγραμμα προσφέρει μια σχέση ομοιότητας με κάποιο άλλο αντικείμενο, η οποία αρθρώνεται ως αφαίρεση ή απομείωση του δεύτερου στο πρώτο (Peirce, 1934-58). Ένα τέτοιο διάγραμμα είναι η σχηματική αποτύπωση ενός αντικειμένου το οποίο ήδη υπάρχει. Πρόκειται για τον σκελετό των πραγμάτων ο οποίος είναι προϋπόθεση κάθε λογικής συγκρότησης (Peirce, 1934-58:).

Ως ένα εργαλείο δημιουργίας αφαιρέσεων, το διάγραμμα του C.S. Peirce είναι μια μέθοδος για την ανάδειξη σχέσεων τις οποίες το πλήρες σώμα των πραγμάτων αποκρύπτει. Έτσι, ένα διάγραμμα αυτού του τύπου αφενός αξιώνει εσωτερική συνοχή ανάμεσα στα συνθετικά του μέρη, καθώς πρόκειται για μια λογική κατασκευή, αφετέρου επιτρέπει την επιλογή των κατάλληλων αφαιρέσεων σε σχέση με το πρόβλημα (ερώτημα) το οποίο τίθεται. Για παράδειγμα, αν κάποιος ήθελε να ερευνήσει την κίνηση του ανθρώπινου σώματος, θα κατασκεύαζε πιθανόν ένα ομοίωμα ανθρώπινης μορφής με έμφαση στα γενικά σχήματα του σώματος και τις

κυριότερες αρθρώσεις που τα συνδέουν, όπως το κοινό ξύλινο μοντέλο που χρησιμοποιείται στα μαθήματα ελεύθερου σχεδίου. Αν πάλι κανείς ήθελε να ασχοληθεί με το κυκλοφορικό σύστημα, μάλλον θα χρησιμοποιούσε άλλες αφηρημένες μορφές όπως έναν χάρτη των ροών εντός του ανθρώπινου σώματος (Εικόνα 10.1).

Εικόνα 10.1: Διάγραμμα βελονισμού, της περιοχής του θώρακα και της κοιλιάς, Κίνα, 17ος αιώνας. Ανακτήθηκε 11 Απριλίου 2023 από (PD), https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Acupuncture_chart_of_chest_and_abdomen_17th_C_Chinese_Wellcome_L0034709.jpg



Ένα τέτοιο διάγραμμα κατασκευάζεται σε συμφωνία με μια υπόθεση της οποίας την ισχύ κατόπιν μπορεί κανείς να εξετάσει, καταλήγοντας τελικά στην επικύρωση ή την αναθεώρηση των αρχών αφαίρεσης οι οποίες έχουν εξαρχής επιλεγεί (Peirce, 1934-58). Έτσι, η αφαίρεση για τον Peirce δεν είναι η αναζήτηση της εσωτερικής, πηγαίας ουσίας των πραγμάτων, αλλά η αναζήτηση αρχών αφαιρετικού λογισμού, οι οποίες μπορούν να υποδείξουν σχέσεις μεταξύ νοηματικών οντοτήτων.

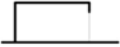
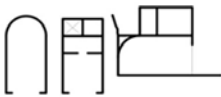
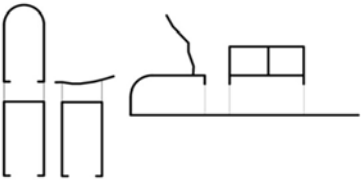
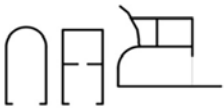
Το διάγραμμα, παράλληλα, είναι ένας μηχανισμός σκέψης ο οποίος ανεπαίσθητα εισέρχεται στην ανάγνωση του εικονικού σημείου. Αν σκεφτούμε έναν κοινό πίνακα τοπίου πέρα από τις προφανείς του ποιότητες, κανείς προχωρά στην ανάγνωση των σχέσεων ανάμεσα στα ποικίλα μέρη της εικόνας, αναγνωρίζει αποστάσεις ανάμεσα σε αντικείμενα ή φαντάζεται τον εαυτό του εντός του εικονιζόμενου τοπίου ή προσπαθεί να ανιχνεύσει τις προθέσεις του δημιουργού, ασκεί δηλαδή «ένα πρωτο-διαγραμματικό πείραμα» (Stjernfelt, 2000). Κατά τη διαδικασία αυτή επιλέγει συμπλέγματα αφαιρέσεων, ερμηνεύει και επεξεργάζεται το διάγραμμα του αντικειμένου, συνδέοντάς το, ενδεχομένως, με άλλες οικείες εικόνες και διαγράμματα. Το διάγραμμα, όπως εμφανίζεται στη σημειολογία του Peirce, αντλεί τη δυναμική του από την τέλεση ορθολογικών χειρισμών επί της εικόνας. Είναι ένα εργαλείο πειραματισμού με την έννοια του «μετασχηματισμού των φαινομένων σε σχετιζόμενα δυνητικά φαινόμενα» (Stjernfelt, 2000) ή με άλλα λόγια, κατασκευής αφαιρέσεων και σύγκρισής τους με άλλες μορφές αφηρημένων αντικειμένων.

Η αναγωγή του διαγραμματικού φαινομένου σε σχέσεις ομοίωσης ενεργοποίησε νέες ερμηνείες του όρου, όπως θα συζητηθεί στη συνέχεια, και μια ριζική αναδιατύπωσή του σε θεωρητικά πλαίσια. Ωστόσο, η κατανόηση του διαγράμματος με αυτούς τους όρους έχει ιδιαίτερη σημασία για την αρχιτεκτονική πρακτική σκέψη, καθώς επιτρέπει την απομείωση σύνθετων χωρικών φαινομένων με τη χρήση αφηρημένων μορφών. Με αυτήν τη μέθοδο χωρικής ανάγνωσης είναι εφικτό να παραχθούν συγκρίσεις ανάμεσα σε αντικείμενα και εικόνες, καθίσταται εφικτό, δηλαδή, να ερμηνευτεί μια εικόνα —τα συστατικά της μέρη, καθώς και οι σχέσεις μεταξύ τους— σε συνέργεια με άλλες δομές (Εικόνα 10.2).

Στις τυπολογικές μελέτες των αρχών του 19ου αιώνα, όπως αυτές του Quatremère de Quincy (1977), διακρίνουμε το διάγραμμα ως εργαλείο δημιουργίας εμπειρικών ταξινομήσεων κτηρίων —τεκμηρίων της αρχιτεκτονικής ιστορίας. Κάθε τεκμήριο αντιπροσωπεύεται από ένα διάγραμμα, το οποίο με τη σειρά του ταξινομείται μαζί με τα διαγράμματα άλλων κτηρίων που ανήκουν στον ίδιο τύπο. Η έννοια του τύπου, όπως προκύπτει εδώ, περιγράφει μια ευρύτερη κατηγορία ή μια ιδέα. Καθένα

από τα μοντέλα που απαρτίζουν έναν Τύπο είναι μία μοναδική και συγκεκριμένη μορφολογική έκφρασή του (Jacoby, 2015). Ενώ δεν είναι το ίδιο πράγμα, τύπος και μοντέλο (ιδέα και μορφή) συνδέονται από σχέσεις ομοίωσης, οι οποίες προκύπτουν από τη σύγκρισή τους μέσω επιλεγμένων ποιοτήτων τους. Σε αυτήν τη μέθοδο σκέψης, το διάγραμμα γίνεται ο δίαυλος ανάμεσα στον Τύπο ως «την ιδέα ενός στοιχείου που οφείλει αυτό καθαυτό να υπηρετεί ως τον κανόνα γύρω από τον οποίο δομείται ένα μοντέλο» (Quatremère de Quincy, 1977) και το μοντέλο καθαυτό.

Εικόνα 10.2: Καταγραφή τυπολογίας των βαρκόσπιτων στη Μήλο, 1995. Καβύρη, Κωβαίου. ΕΜΠ

SINGLE CAVE 	SINGLE HOUSE 		
TWO STOREY CAVE AND BUILT, WITH TWO SPACES ON THE UPPER FLOOR AND BACK YARD 	TWO STOREY HOUSE, WITH TWO SPACES ON THE UPPER FLOOR AND BACK YARD 	CAVE AND BUILT TWO STOREY HOUSE WITH COURTYARD 	TWO STOREY CAVE WITH TWO SPACES ON THE UPPER FLOOR 
THREE STOREY CAVE AND BUILT SPACE 			

Ηερμηνεία του διαγράμματος —κατά την προσέγγιση του Peirce— υπηρετεί την ερμηνεία φαινομένων μέσω της σημειωτικής σύγκρισης ανάμεσα σε ένα αντικείμενο και το ομοίωμά του. Στη δέση περιγραφών και πρακτικών που θα συζητήσουμε στη συνέχεια, το διάγραμμα δεν αναφέρεται στην αναπαράσταση ή τη διατύπωση υπαρχουσών οντοτήτων μέσω σχέσεων ομοίωσης, αλλά στην εξαρχής συναρμολόγηση αντικειμένων της πραγματικότητας. Είναι περισσότερο ένας χώρος παραγωγής, παρά ένας χώρος αναπαράστασης.

Στη δεύτερη και τρίτη δεκαετία του 20ού αιώνα, συναντάμε το διάγραμμα ως μια πρωτότυπη εκφραστική κατασκευή. Στις εικαστικές τέχνες χρησιμοποιείται από τον κύκλο των ντανταϊστών ως μια από τις καινοτομίες της πρακτικής τους μαζί με τις τεχνικές του μοντάζ και του *readymade*. Ανάμεσα στον κειμενικό λόγο, την κινούμενη εικόνα του κινηματογράφου, με φόντο τη γεωμετρική αφαίρεση του κυβισμού, οι τεχνικές του διαγράμματος ιδρύουν έναν ενδιάμεσο χώρο, ο οποίος επιδιώκει να υπερβεί την απλή αναπαράσταση και να επανεφεύρει το έργο ως ένα πεδίο δυναμικών σχέσεων. Η κρίση των εκφραστικών μέσων στις αρχές του 20ού αιώνα θέτει σε κίνηση νέες δυνατότητες και συγκρούσεις καθώς:

«μια ιστορική ρήξη ανάμεσα στους κειμενικούς κώδικες του βιβλίου και τους οπτικούς κώδικες που εμφανίζονται κατεξοχήν στον κινηματογράφο συγκροτεί το έδαφος όπου φύεται η θεαματική ετερογλωσσία του Dada» (Joselit, 2005).

Το διάγραμμα του Dada δεν είναι ένα σύνολο κανόνων ή μια συγκεκριμένη τεχνική, αλλά περισσότερο ένα «σχέδιο δράσης» το οποίο τέμνει εγκάρσια εγκαθιδρυμένα και αναδυόμενα εκφραστικά μέσα, καθώς και κώδικες οπτικής επικοινωνίας. Επιπλέον, ένα διάγραμμα δεν είναι ένα κείμενο, ούτε ακριβώς μια εικόνα που μιμείται, αναπαριστά ή αποδίδει κάτι το οποίο ήδη υπάρχει, αλλά μια άσκηση αναζήτησης νέων οπτικών και νοηματικών σχέσεων ανάμεσα σε ετερογενή στοιχεία.

Ο Marcel Duchamp ενεργοποιεί έναν τέτοιο μηχανισμό παραγωγής γεγονότων, τον οποίο ενώνει με οπτικούς κώδικες και την πραγματικότητα καθαυτή στο έργο του *Unhappy Readymade* (1919), δώρο γάμου προς την αδερφή του Suzanne Duchamp και τον σύζυγό της Jean Crotti (Εικόνα 10.3). Το έργο συναρμολογήθηκε από το ζευγάρι, ακολουθώντας οδηγίες τις οποίες ο M. Duchamp απέστειλε ταχυδρομικώς, μαζί με τα αντικείμενα-συστατικά της σύνθεσης. Το έργο αποτελείται από ένα ογκώδες βιβλίο γεωμετρίας ανοιγμένο στη μέση. Οι γωνίες του αντικειμένου συνδέονται με νήματα με τις γωνίες της

οροφής της βεράντας της S. Duchamp, έτσι ώστε να παραμένει αναρτημένο και εκτεθειμένο στα στοιχεία. Με την πάροδο του χρόνου, οι σελίδες του βιβλίου βρέχονται από το νερό της βροχής, παραμορφώνονται και σκίζονται από τον αέρα, ξεφτίζουν από τον ήλιο.

Οι κώδικες της γεωμετρίας —όπως αποτυπώνονται στο κεντρικό αντικείμενο του έργου— έρχονται αντιμέτωποι με την τυχαιότητα των φαινομένων. Η γεωμετρία συγκροτείται γύρω από πρακτικές αφαίρεσης και αναπτύσσεται εντός παραδοχών οι οποίες ορίζονται στο πλαίσιο μιας σημειωτικής σφαίρας — ένα κλειστό, δηλαδή, σύστημα. Ωστόσο, το υλικό αποτύπωμα αυτής της γνώσης αδυνατεί να διαφύγει από το αναπόφευκτο της φθοράς, της μεταβολής ή της αλλοίωσης την οποία προκαλούν οι δυνάμεις του φυσικού κόσμου. Η εισαγωγή της τυχαιότητας «ως μια μορφή συνάντησης και ως μια κινητήρια δύναμη προς την κίνηση και τη φαντασία» (Poole, 2019) ενισχύει την αντινομία ανάμεσα στην αφαίρεση και τη σφαίρα του πραγματικού.

Το αντικείμενο που εκτίθεται στη φθορά είναι ένα αποθετήριο κωδίκων, ωστόσο είναι η συναρμογή του με τις δυνάμεις της πραγματικότητας αυτό που θέτει σε κίνηση έναν μηχανισμό παραγωγής νοήματος. Το νόημα δεν προκύπτει μέσω της γλωσσικής επεξήγησής του, αλλά ως άθροισμα των ετερογενών παραγόντων οι οποίοι βρίσκονται σε συνέργεια. Τέτοιοι παράγοντες είναι αντικείμενα, ροές ενέργειας, χωρικές σχέσεις και νοηματικές επενδύσεις. Όπως σημειώνει ο David Joselit «ο M. Duchamp φρόντισε να συμπεριλάβει στο πακέτο προς τους παραλήπτες του έργου συνοδευτικά διαγράμματα και επεξηγηματικά κείμενα, καθώς και μια φωτογραφία του έργου, πάνω στην οποία προβάλλεται ένας άτακτος κánaβος, κάνοντας τη σύγκρουση ανάμεσα στο άτακτο διάγραμμα του καιρού με την καθολικού τύπου αφαίρεση της γεωμετρίας ακόμα πιο έντονη» (Joselit, 2005). Εδώ, η αντινομία ανάμεσα στην κειμενική και την οπτική γλώσσα είναι έντονη. Η παραγωγική δύναμη του διαγράμματος βρίσκεται στην κατάλυση της τάξης που διέπει παγιωμένα συστήματα επικοινωνίας, όχι απαραίτητα με σκοπό τη διάλυσή τους, αλλά την άρθρωση μιας «μηχανικής» σχέσης μεταξύ των μερών, η οποία στοχεύει στη διατύπωση αυτού που δεν έχει γίνει ακόμα ορατό.



Εικόνα 10.3: Marcel Duchamp's *Unhappy Readymade*, 1920, λάδι σε καμβά, Suzanne Duchamp. Ανακτήθηκε 23 Μαρτίου 2024 από (PD), <https://www.wikiart.org/en/suzanne-duchamp/marcel-duchamp-s-unhappy-readymade-1920>

Το διάγραμμα συνδέει την περιοχή των κωδίκων με τη διάσταση του αισθητού κόσμου. Το έργο το οποίο αναλύσαμε είναι μια τέτοια σύζευξη —δυνάμεις του φυσικού κόσμου σε συνέργεια με μια μηχανή παραγωγής νοήματος. Οι γλώσσες της οπτικής επικοινωνίας είναι ο τρίτος όρος, δηλαδή, ο συνδυαστικός κρίκος, ο οποίος εκφράζει αυτήν τη συνέχεια.

Η διαγραμματική σκέψη εμφανίζεται στο έργο των Deleuze Guattari ως μια διέξοδος προς την εξερεύνηση της α-σημειωτικής διάστασης —δηλαδή, μιας προ-νοηματικής περιοχής. Αυτό δεν συνεπάγεται την πρόθεση της απαλοιφής του νοήματος, αλλά την αναζήτηση των πηγών της γέννησής του, την αναζήτηση ενός χώρου πέρα από τις καθιερωμένες και ήδη γνωστές διατυπώσεις και πρακτικές. Διακρίνονται τρία είδη σημειωτικών κατηγοριών: φυσικοί κώδικες - μηνύματα που λειτουργούν σε βιολογικό επίπεδο, όπως ορμονικά σήματα ή γενετικοί κώδικες, σημασιολογικά στοιχεία, όπως η γλώσσα (σημειωτικές σημειολογίες / *signifying semiotics*) ή συμβολικές εκφράσεις όπως εικονικά σημεία, μη-γλωσσική και ενσώματη επικοινωνία (συμβολικές σημειολογίες), καθώς και διαγράμματα τα οποία είναι σημειωτικές μορφές που αντιστοιχούν στην ανάδυση εντάσεων, ποιότητων και τάσεων, παρακάμπτοντας την ανάγκη απόδοσης σε αυτές συγκεκριμένου νοήματος —τέτοιες πρακτικές βρίσκονται, για παράδειγμα, στα μαθηματικά και στη μουσική (Watson, 2009).

Σε αυτήν την τελευταία κατηγορία κινούνται οι πειραματισμοί αρχιτεκτόνων όπως ο Peter Eisenman, στους οποίους θα αναφερθούμε στη συνέχεια. Εδώ το σχέδιο δεν συντάσσεται ως άθροισμα εμπρόθετων χειρονομιών, αλλά ως ένα πεδίο αλληλεπίδρασης ανάμεσα σε στοιχεία χωρίς σημειωτική αξία (δεν αναπαριστούν ένα άλλο αντικείμενο ή έννοια, αλλά παρίστανται ως ο εαυτός τους), γραμμές, σημεία έντασης, γεωμετρικούς σχηματισμούς. Ο σχεδιασμός κινείται σε ένα πεδίο που προηγείται της κατασκευής νοήματος. Αυτές οι συστηματικές διερευνήσεις δεν απέχουν πολύ, ως προς τη λογική τους, από τη στιγμή της αρχικής αμηχανίας που συνοδεύει τις πρώτες προσπάθειες εξερεύνησης μιας αρχιτεκτονικής λύσης, τη στιγμή του *tabula rasa*. Τα πρώτα σκίτσα τείνουν να ψηλαφίζουν προδιαθέσεις του τοπογραφικού, σημεία εντάσεων και ηρεμίας, αφηρημένα στοιχεία που δεν φέρουν εικονογραφική αξία, δεν αναπαριστούν δομικά στοιχεία και μορφές, αλλά επιχειρούν να ανοίξουν πολλαπλές ενδεχομενικές εισόδους προς το αντικείμενο του σχεδιασμού.

Όπως σημειώνουν οι Deleuze και Guattari «μια αφηρημένη ή διαγραμματική μηχανή δεν λειτουργεί για να αναπαραστήσει έστω κάτι πραγματικό, αλλά κατασκευάζει ένα επικείμενο πραγματικό, έναν νέο τύπο πραγματικότητας. Επομένως, κάθε στιγμή που συγκροτεί σημεία δημιουργίας ή δυναμικότητας, δεν είναι εκτός ιστορίας αλλά πάντα μάλλον “πριν από” την ιστορία. [...] Είναι

ένα Αφηρημένο-Πραγματικό τελείως αντίθετο στη μυθοπλαστική αφαίρεση μιας μηχανής έκφρασης που υποτίθεται ότι είναι αμιγής. Είναι ένα απόλυτο, που δεν είναι όμως αδιαφοροποίητο ούτε υπερβατικό. Επομένως, ανήκει στη σφαίρα της πραγματικότητας: «οι αφηρημένες μηχανές έχουν κύρια ονόματα (και χρονολογίες), που δεν προσδιορίζουν, βέβαια, πλέον πρόσωπα ή υποκείμενα αλλά ύλες και λειτουργίες.»» (Deleuze, Guattari, 2017). Συνάγεται πως η επεξεργασία του διαγράμματος προσδιορίζει μια περιοχή επεξεργασίας πρωτεϊκών «υλών» —ενώ είναι διάφορη με την εκφραστική της διατύπωση (μηχανή έκφρασης).

Ο όρος του διαγράμματος παρακάμπτει την αναπαράσταση, ενώ ταυτόχρονα ιδρύει αδιαμεσολάβητες προσβάσεις προς το πεδίο του πραγματικού. Η ερμηνεία των Deleuze και Guattari μετατοπίζει τη χρήση του όρου σε σχέση με αυτήν του Peirce: η έννοια του διαγράμματος παραλαμβάνει περισσότερο μηχανικές (οντογενετικές) παρά σημειωτικές (αναπαραστατικές) λειτουργίες (Genosko, 1996). Ένα τέτοιο διάγραμμα (Εικόνα 10.4) είναι ο χάρτης, η χαρτογραφία, συνεκτική με ολόκληρο το κοινωνικό πεδίο, «μια σχεδόν τυφλή και βουβή μηχανή που κάνει τους άλλους να βλέπουν και να μιλούν» [Deleuze, Guattari, 2017 (1980)]. Και οι δύο προσεγγίσεις περιγράφουν το διάγραμμα ως πεδίο δυνητικοτήτων ενεργοποιημένων ή μη και γι' αυτό ως κατεξοχήν παραγωγική επικράτεια. Αν το διάγραμμα δείχνει προς μια τεχνική προσπέλασης της πραγματικότητας απευθείας, τότε η παράκαμψη των καθιερωμένων πρακτικών αναπαράστασης ίσως αποκαλύπτει ένα πεδίο δημιουργικής αυθαιρεσίας όπου οι υφιστάμενοι προσδιορισμοί κάνουν χώρο για μια νέα τάξη πραγμάτων: μια πρωτόλεια σύνθεση σχεδόν τυχαίων και σχεδόν εμπρόθετων γραμμών στο χαρτί μπορεί να οδηγήσει στη γέννηση ενός πεδίου δυνάμεων που επενεργούν στην αναδυόμενη νέα χωρική πραγματικότητα.

Περιγράψαμε το διάγραμμα πρωτίστως ως μια μηχανή παραγωγής σκέψης, παρά σαν μια συγκεκριμένη τεχνική ή μορφή έκφρασης. Η αρχιτεκτονική γλώσσα ωστόσο αποδίδεται με γραφικά εργαλεία. Έτσι, στην αρχιτεκτονική πρακτική η σημειωτική διατύπωση του διαγράμματος μετεωρίζεται ανάμεσα στην κατηγορία της εικόνας και της σημείωσης.

Η συγγένεια του διαγράμματος με το αρχιτεκτονικό σχέδιο ή το σκίτσο δεν τα καθιστά ένα και το αυτό. Αντίθετα, η παρατήρηση των διαφορών τους αναδεικνύει τη λειτουργική φύση του διαγράμματος. Ωστόσο, η προσπάθεια να διακρίνει κανείς ξεκάθαρα όρια ανάμεσα σε αυτές τις κατηγορίες θα ήταν προβληματική, καθώς οι εκφραστικές τους μορφές είναι παρόμοιες.

ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΚΑΙ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΠΡΑΚΤΙΚΗ

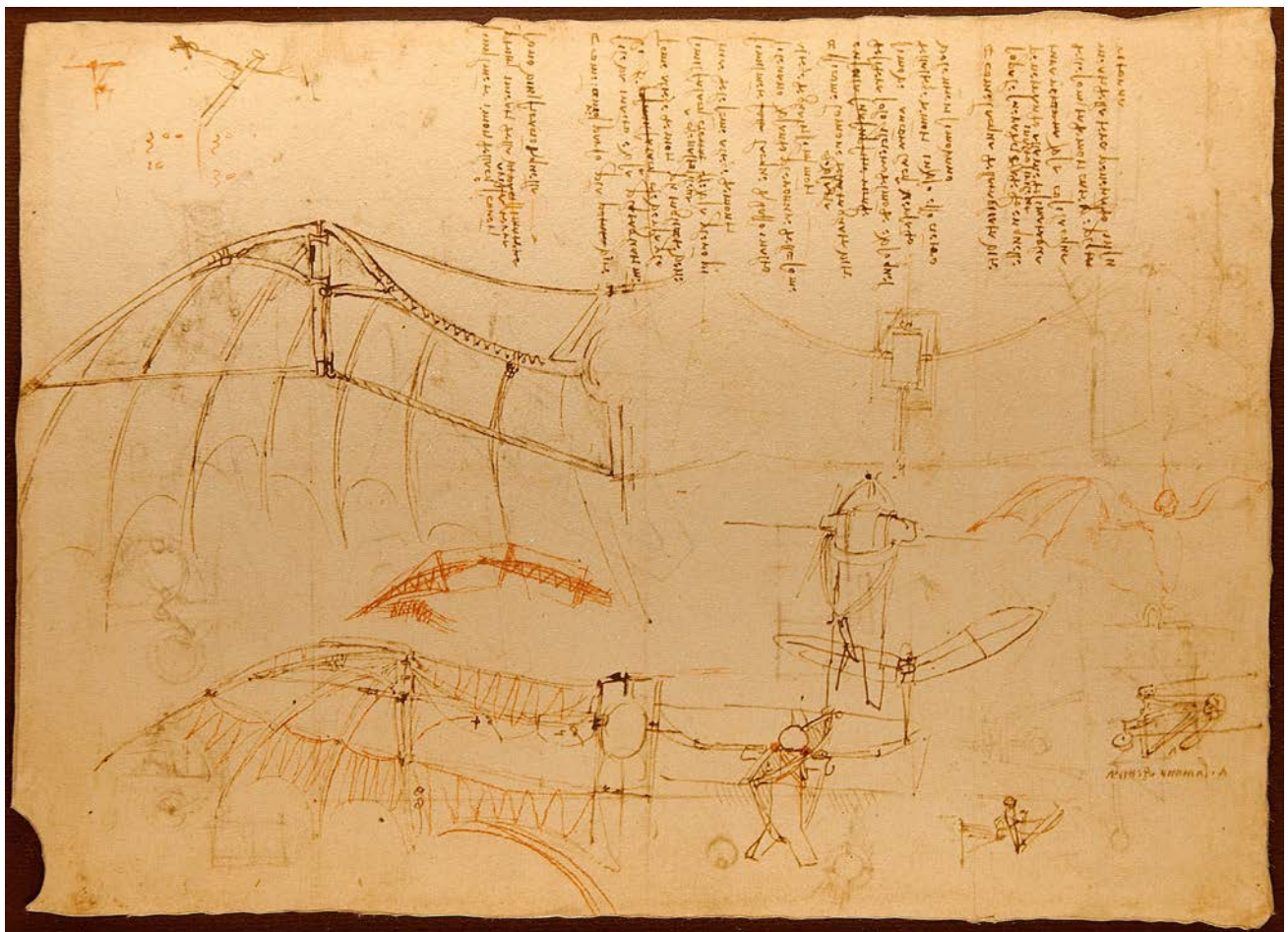
Ένα διάγραμμα δανείζεται στοιχεία της αναπαραστατικής γλώσσας της αρχιτεκτονικής. Μια τυπολογική διάκριση μορφών θα διέκρινε διαγράμματα τύπου κάτοψης, τομής, διαχωρισμού χρήσεων, ροών κινήσεων ή αέρα, προοπτικής ή αξονομετρικής φύσης, καθώς και στοιχείων του συγκείμενου όπως αποτυπώσεις βλάστησης, αναγλύφου ή αστικού περιβάλλοντος. Αυτές οι διατυπώσεις περισσότερο ανήκουν στη σφαίρα της αρχιτεκτονικής γλώσσας παρά στη μεθοδολογία του διαγράμματος.



Εικόνα 10.4: Διάγραμμα τομής, Κέντρο Πολιτισμού Σταύρος Νιάρχος, Renzo Piano, 2018.

Το αρχιτεκτονικό σχέδιο είναι μια μνημονική συσκευή και, παράλληλα, ένα μέσο επικοινωνίας με πολλαπλούς αποδέκτες. Εκεί σημειώνονται οι διαδοχικές σχεδιαστικές αποφάσεις με τρόπο συνεκτικό και χωρίς αντιφάσεις, προσφέρεται η συνολική εποπτεία ενός έργου το οποίο είναι πλήρες νοήματος και τα μέρη του βρίσκονται σε συνέργεια, είναι, δηλαδή, ολοκληρωμένο. Η ακεραιότητά του είναι συνδεδεμένη με την ιεράρχηση, την καθαρότητα και την αναγνωσιμότητά του. Επίσης, η ολοκλήρωσή του σηματοδοτεί το το τέλος της δράσης του αρχιτέκτονα ως σχεδιαστή. Από το σημείο αυτό και ύστερα, όταν το σχέδιο εξαντληθεί ως δημιουργικό εργαλείο, αποκτά αξία τεκμηρίου. Το ολοκληρωμένο αρχιτεκτονικό σχέδιο κατευθύνεται στις αρμόδιες υπηρεσίες προς επικύρωση, στους κατασκευαστές προς υλοποίηση, καθώς και στο αρχείο προς μελλοντική χρήση ή δημοσίευση. Πρόκειται για μια αποκρυσταλλωμένη δομή, η οποία εφεξής δεν μεταβάλλεται. Αντίθετα, ένα διάγραμμα, ακόμα και αν προκύπτει από τα ίδια υλικά με ένα πλήρες αρχιτεκτονικό σχέδιο, παραμένει ένα πεδίο διαπραγμάτευσης.

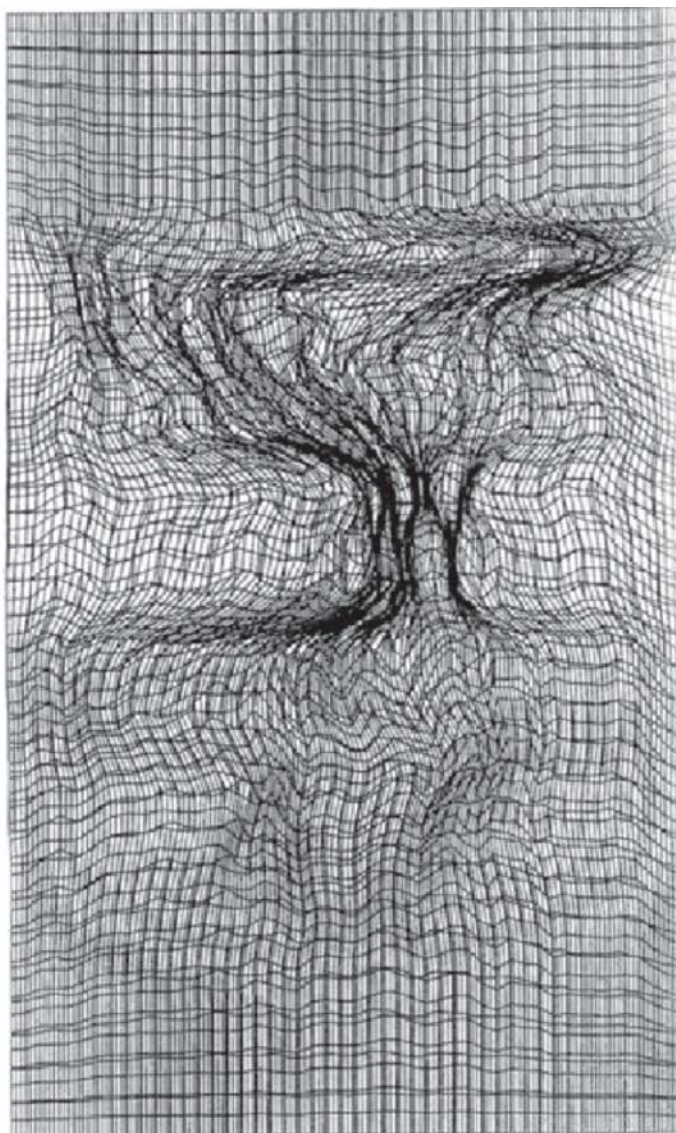
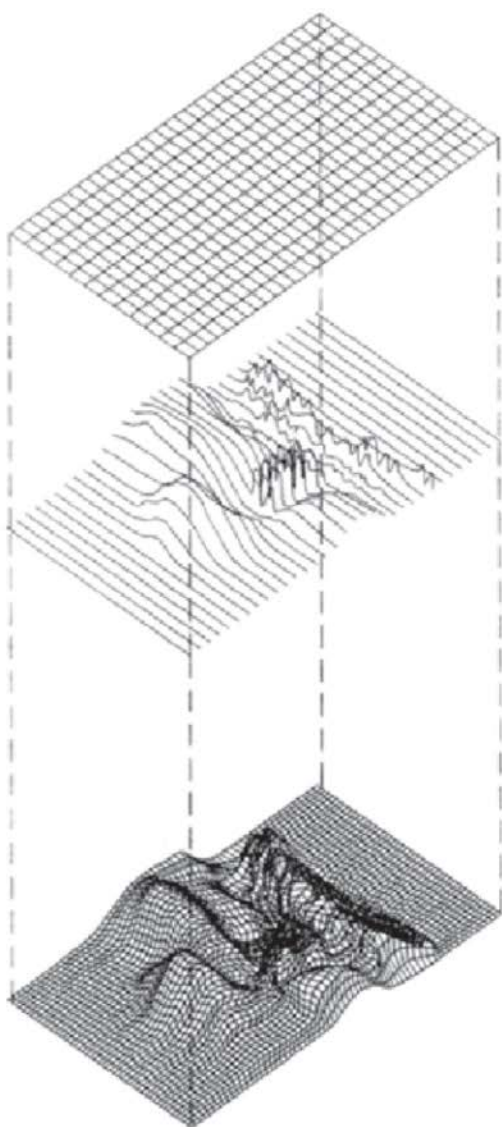
Στην εποπτική γλώσσα της αρχιτεκτονικής, ο πιο στενός συγγενής του διαγράμματος είναι το σκίτσο, όχι μόνο επειδή συχνά ταυτίζονται —ένα διάγραμμα μπορεί να εκφράζεται με ένα σκίτσο ή ένα σκίτσο μπορεί να αποκαλύψει ένα διάγραμμα.



Εικόνα 10.5: Design for a flying machine Codex Atlanticus f.858r, Leonardo Da Vinci. Ανακτήθηκε 7 Απριλίου 2023 από (PD), https://simple.m.wikipedia.org/wiki/File:Ailes_battantes_Luc_Viatour.jpg

Το σκίτσο είναι μια «διαδραστική εικόνα» όπου μπορούμε να επεξεργαστούμε επιχειρήματα απεικονιστικής αξίας (ένα σκίτσο αποτελείται από παράλληλες κυματιστές γραμμές), όσο και μη απεικονιστικές αξίες (αυτό το σκίτσο μοιάζει με τα κύματα της θάλασσας) (Goldschmidt, 1991). Ωστόσο, το διάγραμμα δεν έχει αξία απεικόνισης, αλλά την πρόθεση να δημιουργήσει ένα υπόβαθρο που ευνοεί συσχετισμούς (Εικόνα 10.5). Δεν ενδιαφέρεται για τη μορφή του χώρου ή για την απεικόνισή του, αλλά για τις χωρικές σχέσεις, τις έννοιες και τις δυνάμεις που τελικά θα οδηγήσουν στη μορφή (Do & Gross, 2001). Η απροσδιοριστία του διαγράμματος, δηλαδή, η απόστασή του από τη μορφή καθαυτή συνεπάγεται τη δυνατότητα παραγωγής ερμηνειών.

Όσο πλησιάζει κανείς στη γνωστική περιοχή του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού γίνεται όλο και περισσότερο σαφές πως οι τεχνικές του διαγράμματος εγγυώνται ένα ενδιάμεσο πλαίσιο για τις τεχνικές διατύπωσης χωρικού λόγου, δηλαδή, τους τρόπους εκείνους με τους οποίους η σκέψη για τον χώρο διατυπώνεται. Κατά τον Anthony Vidler, η διαγραμματική αρχιτεκτονική του Peter Eisenman (Εικόνα 10.6) ή της Kazuyo Sejima είναι ένα ακόμα επεισόδιο στη γενεαλογία των διαγραμμάτων στην αρχιτεκτονική πρακτική (2000), σε αντίθεση με τη λογική άλλων διαγραμμάτων όπως τα διαγράμματα λειτουργιών της εποχής του Μοντέρνου ή την αισθητική της αφαίρεσης που χαρακτηρίζει αυτήν την παράδοση. Οι μέθοδοι σκέψης αυτών των αρχιτεκτόνων δεν στοχεύουν στην αναγωγή του έργου στις πρωταρχικές του ποιότητες, αλλά στην κατάρτιση ενός χάρτη πληροφορίας, βάσει του οποίου ο σχεδιαστής μπορεί να διαπραγματευτεί τους συσχετισμούς, τις ιεραρχίες και τις σημασίες που αναδύονται (ό.π.). Τέτοια είναι η φύση των διαγραμμάτων, ειδικά όταν εισέρχεται στη συζήτηση η χρήση ψηφιακών μέσων. Ένα ψηφιακά παραγόμενο διάγραμμα μπορεί να παραμείνει για πάντα ένα έργο σε εξέλιξη, ενσωματώνοντας νέες μορφές πληροφορίας, νέες συνθετικές χειρονομίες ή ακόμα αποκαλύπτοντας ευρήματα τα οποία δεν θα ήταν εύκολο να προκύψουν χωρίς την ευελιξία του μέσου.



Εικόνα 10.6: Υπέρθεση διαγραμμάτων του Peter Eisenman: για τη βιβλιοθήκη L'IHUEI, 1996-1997. Eisenman, P. (1999), *Diagrams of exteriority*, in Peter Eisenman (ed.), *Diagram Diaries*. London: Thames & Hudson, σσ. 164-209. (Copyright © Peter Eisenman. All Rights Reserved. Reproduced [or Adapted] with permission.)

Αν το στοίχημα των θεωριών γύρω από το διάγραμμα βρίσκεται στην υπέρβαση των καθιερωμένων ορίων της σχεδιαστικής πρακτικής, το καθαυτό έργο είναι συνδεδεμένο με το ιστορικό προηγούμενο, με το συγκείμενό του και τις αρχές που διέπουν την αρχιτεκτονική γνώση. Το διάγραμμα δεν γεννά τον εαυτό του, αλλά χρησιμεύει ως ένα μεσόστρωμα ανάμεσα στο υποκείμενο και το αντικείμενο του σχεδιασμού, επιτρέποντας έτσι στον αρχιτέκτονα να υπερβεί τόσο την καθεστηκυία τάξη της αρχιτεκτονικής πρακτικής, όσο και την προσωπική του αντίσταση στην ανάδυση του νέου (Eisenman, 1998). Σε αυτό το πλαίσιο, ο μετασχηματισμός των εργαλείων του σχεδιασμού ακολουθείται από τη μεταβολή της ταυτότητας της αρχιτεκτονικής πρακτικής. Σε αντίθεση με μια αποκλειστικά «τεκτονική» αντίληψη της σύνθεσης, όπου το κτήριο συντίθεται γύρω από την επίδραση φυσικών δυνάμεων —όπως η βαρύτητα—, μια διαγραμματική προσέγγιση ευνοεί τον συσχετισμό του έργου με πολιτικούς, πολιτισμικούς και κοινωνικούς παράγοντες, ενώ ο αρχιτέκτονας γίνεται παράγοντας οργάνωσης ιεράρχησης και κατανομής πληροφορίας η οποία προέρχεται από μια ευρεία δεξαμενή ευρύτερων σημασιών (Somol, 1999).

ΔΙΑΓΡΑΜΜΑΤΑ ΩΣ ΜΕΘΟΔΟΣ

Η αρχιτεκτονική σύνθεση μετεωρίζεται ανάμεσα σε δύο αντιφατικές δυναμικές. Η πρώτη βρίσκεται στην ανάγκη της επινώσης ενός νέου κόσμου ο οποίος είναι ακόμα δυνητικός, απροσδιόριστος και σε μεγάλο βαθμό άγνωστος. Η δεύτερη αφορά το πλήθος των υπαρχόντων ετερογενών στοιχείων τα οποία συγκροτούν το συγκείμενο του έργου.

Το σημείο μηδέν του έργου βρίσκεται στην πρωτογενή του σύλληψη, τη χρονική στιγμή, δηλαδή, που κανείς χρειάζεται να κατανοήσει και να περιγράψει μια πορεία δράσης γύρω από την οποία θα αρθρώσει μια συνεκτική προσέγγιση. Η αμφισημία που χαρακτηρίζει αυτήν την πρώτη φάση, εκφράζεται στο άγχος που κανείς νιώθει μπροστά σε ένα κομμάτι λευκό χαρτί. Η διαγραμματική σκέψη αναδύεται σε αυτό το σημείο ως μια δίοδος που ενώνει το δυνητικό με το συγκεκριμένο.

Το διάγραμμα είναι μια μηχανή οργάνωσης της σκέψης, ενώ το διάγραμμα ως φυσική κατασκευή είναι η οπτικοποίηση και ταυτόχρονα το πεδίο επεξεργασίας αυτής της μηχανής.

Το αρχιτεκτονικό έργο, όμως, δεν προκύπτει *ex nihilo*, καθώς συλλαμβάνεται και εξελίσσεται σε συναρμογή με το συγκείμενό του, τους ετερογενείς παράγοντες οι οποίοι προϋπάρχουν ή εμφανίζονται στην πορεία της σύνθεσης. Ας σκεφτούμε, για παράδειγμα, το τοπογραφικό σχέδιο, για το οποίο συζητήσαμε στην προηγούμενη ενότητα. Η πληροφορία που συμπυκνώνεται

σε ένα τέτοιο σχέδιο παρουσιάζει ένα πεδίο δυνητικών επιλογών και δεσμεύσεων. Τα ποσοτικά και ποιοτικά στοιχεία που προσφέρει ήδη συγκροτούν συνιστώσες ενός διαγράμματος σκέψης, καθώς καλείται κανείς να επιλέξει, να τοποθετήσει σε σειρά προτεραιότητας και να ενσωματώσει στον σχεδιασμό τα πιο κρίσιμα από αυτά, χωρίς απαραίτητα να γνωρίζει εξ αρχής τη συμβολική και λειτουργική αξία που θα τους αποδοθεί, όταν το έργο πλησιάσει την τελική του μορφή. Για παράδειγμα, οι καταγραφές για τους επικρατούντες ανέμους στην περιοχή ενός έργου μπορούν να χρησιμοποιηθούν ως ένα σημείο εκκίνησης στη σχεδιαστική διαδικασία, όχι απαραίτητα με τη σημασία τους ως επιστημονικά δεδομένα, αλλά με όχημα την κατανόησή τους ως προς τις κλιματικές συνέπειες για τη διάρθρωση κλειστών και ανοικτών χώρων ή ως πολιτισμικά δεδομένα που διαμορφώνουν το πνεύμα του τόπου.

Έτσι, αρχίζουν να δημιουργούνται μέρη μιας μηχανής σκέψης η οποία επιδιώκει να φέρει σε αλληλεπίδραση ετερογενή στοιχεία και συστήματα. Το διάγραμμα είναι ένας χάρτης αναγνώρισης σημειωτικών συντεταγμένων: δεδομένα, συμβολικές σχέσεις, προηγούμενη γνώση, πολιτισμικά χαρακτηριστικά, τάσεις και δυναμικές μεταξύ αντικειμένων και ιδεών συνέρχονται σε ένα διαρκώς μεταβαλλόμενο συναρμολόγημα, το οποίο δεν προεικονίζει, αλλά εξ αρχής παράγει τον γενετικό κώδικα του επερχόμενου έργου.

Η ανάγνωση αυτών των μετασχηματισμών προηγείται της μορφής. Επιπλέον, ένα διάγραμμα είναι μια διαδικασία προοδευτικού μετασχηματισμού της μορφής, χωρίς, ωστόσο, να αφορά απαραίτητα την καθαυτό μορφή, καθώς εδώ περισσότερη σημασία έχει η δημιουργία ενός συντεταγμένου μηχανισμού σκέψης παρά οι φυσικοί ή ενσώματοι μετασχηματισμοί της μορφής, οι οποίοι ιεραρχικά και μεθοδολογικά έπονται. Αν το διάγραμμα προσφέρει πολλαπλά σημεία πρόσβασης σε πραγματολογικά στοιχεία, τότε ακολουθώντας έναν διαγραμματικό τρόπο σκέψης, οι συγκεκριμένοι χειρισμοί της μορφής προκύπτουν κατά μήκος της νοητής γραμμής διαπραγμάτευσης της μορφής ενός διαγράμματος.

Το διάγραμμα είναι μια αφηρημένη, πρόδρομη και συμπεριληπτική διατύπωση του αντικειμένου του σχεδιασμού. Ως μηχανή οργάνωσης της σκέψης εμπεριέχει δυναμικές διαστάσεις, οι οποίες οδηγούν σε δυνητικούς μετασχηματισμούς, ενώ συγχρόνως είναι το εργαλείο που συγκρατεί την πρώτη σύλληψη του έργου. Το διάγραμμα ως τρόπος σημείωσης παρέχει ένα εποπτικό πλαίσιο για την επεξεργασία μιας σχεδιαστικής ιδέας και

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

ταυτόχρονα λειτουργεί σαν μηχανή επεξεργασίας αυτής. Παρόλο που πολύ συχνά μοιάζουν, το διάγραμμα διαφέρει από το σκίτσο ως προς το ότι περιγράφει τον μηχανισμό λειτουργίας της ιδέας και όχι την αναπαράστασή της μόνο.

Quatremère de Quincy, AC. (1977). Type. *Encyclopédie Méthodique*, (3), *Oppositions* 8, σ. 148.

Do, E. Y-L. Gross, M. (2001). Thinking with Diagrams in Architectural Design., *Artificial Intelligence Review*, (15) σσ. 135-149.

Goldschmidt, G. (1991). The dialectics of sketching., *Creativity Research Journal*, (4) σσ. 2, 123-143.

Jacoby, S. (2015). Typal and typological reasoning: a diagrammatic practice of architecture. *The Journal of Architecture*, 20:6, 938-961, <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13602365.2015.1116104>

Poole, M. (2019). Marcel Duchamp's Diagrammatics of Love, Sex. *Glass Bead*, [online] (3), Διαθέσιμο στο <https://www.glass-bead.org/article/marcel-duchamps-diagrammatics-of-love-sex-and-erotics/?lang=enview> [Ανακτήθηκε 6 Ιουλίου 2022] σσ.8, 222.

Stjernfelt, F. (2000). Diagrams as Centerpiece of a Peircean Epistemology. *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, 36(3), σσ. 357–384, σ. 360, 380.

Βιβλία

Deleuze, G. Guattari, F. (2017) [1980]. *Καπιταλισμός και Σχιζοφρένεια: Χίλια Πλατώματα*. Πλέθρον: Αθήνα, σ.180.

Genosko, G. (1996). *The Guattari Reader*. Cambridge, Mass: Blackwell, σ.8.

Joselit, D. (2005). *Dada's Diagrams* στο L. Dickerman & M. Witkovsky (επιμ.) *The Dada Seminars*. Washington, DC : Center for Advanced Study in the Visual Arts, National Gallery of Art, in association with D.A.P./Distributed Art Publishers, σσ. 221-239, σ. 223.

Peirce, C. S. (1934-58) *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vol. I-VIII. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, σσ., CP2.277, CP2.778, CP5.162.

Somol, R. I. (1999) *Eisenman, Peter: Diagram Diaries*. London : Thames & Hudson Ltd, σ.24.

Watson, J. (2009). *Guattari's Diagrammatic Thought: Writing between Lacan and Deleuze*. London: Continuum, σ.47.

Ομιλίες

Eisenman, P. (1998). *Project Descriptions*, Stanford Presidential Lectures and Symposia in the Humanities and Arts.

11. ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

...αν έπαιρνα [ένα πρόγραμμα] κυριολεκτικά, τότε θα στερούσα από τον εαυτό μου κάθε δημιουργική παρόρμηση, θα γινόμουν θύμα του προγράμματος...

Raimund Abraham

ΠΡΟΑΠΑΙΤΟΥΜΕΝΗ ΓΝΩΣΗ

Στα κεφάλαια δεν υπάρχει ένδειξη της προαπαιτούμενης γνώσης, διότι αυτό το βιβλίο μπορεί να αναγνωστεί κατά κεφάλαιο ενδιαφέροντος —όπως ακριβώς ο σχεδιασμός μπορεί να ξεκινήσει από διαφορετικό σημείο εμπλοκής κάθε φορά (βλ. και Κεφ. 12). Κάθε κεφάλαιο προσφέρει στον σπουδαστή ή στη σπουδάστρια ένα πολιτισμικό υπόβαθρο για τη συνθήκη ή το εργαλείο που τον ή την ενδιαφέρει.

ΣΥΝΟΨΗ

Το κεφάλαιο αυτό εστιάζεται στην καταστατική όψη της αρχιτεκτονικής πράξης με γνώμονα το πρό-

γραμμα. Στην ειδοποιό διαφορά ανάμεσα στο κτηριολογικό και το αρχιτεκτονικό πρόγραμμα μπορεί να μελετηθούν οι προθέσεις του σχεδιασμού ως κινήματα, μανιφέστα, πολιτικές, αλλά και ως καταγωγή της ποιητικής και δημιουργικής πράξης. Το πρόγραμμα εξετάζεται σε σχέση με το πολιτισμικό συνεχές μέσα από μορφές τέχνης και κλάδους της επιστήμης. Επίσης, αναλύεται η λειτουργία του προγράμματος ως βαθιά δομή και ως υπόθεση εργασίας κατά την έρευνα διά του σχεδιασμού.

ΛΕΞΕΙΣ - ΚΛΕΙΔΙΑ:

κτηριολογικό πρόγραμμα, αρχιτεκτονικό πρόγραμμα, μανιφέστο, υπόθεση εργασίας

Για τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό, αλλά και για την ίδια την αρχιτεκτονική πράξη, η περιγραφή αυτού που πρέπει να υλοποιηθεί είναι καθοριστικής σημασίας. Με αυτή την έννοια, το πρόγραμμα αποτελεί την «πολεμική μηχανή» της δράσης και διατρέχει όλα τα στάδια της αρχιτεκτονικής σύνθεσης. Είναι εκείνο το εργαλείο που συμπυκνώνει την αρχιτεκτονική πρόθεση και συντονίζει όλα τα στάδια του σχεδιασμού ως το τελικό στάδιο του αρχιτεκτονικού οράματος, το αρχιτεκτόνημα. Το αρχιτεκτονικό πρόγραμμα ορίζει πώς θα κατοικηθεί ο χώρος, δηλαδή, του δίνει ανθρωπολογικό και κοινωνικό στίγμα μέσω της συμβολικής ταυτότητας αυτού που θα κατοικηθεί. Είναι «αυτό που θέλει ένα κτήριο να είναι», παραφράζοντας τον Louis Kahn.

Στο πλαίσιο ενός αρχιτεκτονικού εξορθολογισμού (rationalization) ως πρόγραμμα ορίζεται το υπόβαθρο, μέσα στο οποίο συνοψίζονται όλες οι επιμέρους αιτιάσεις και τα δεδομένα (facts) βάσει των οποίων λαμβάνονται αποφάσεις και γίνονται ιεραρχήσεις. Την ίδια στιγμή, όμως, έχει αξία ποιητική, αφού το αρχιτεκτονικό πρόγραμμα είναι ο εκφραστής του πολιτισμικού και του ουμανιστικού υποβάθρου της αρχιτεκτονικής. Για παράδειγμα, η απόφαση ενός αρχιτέκτονα να σχεδιάσει συμπαγή ή περατά όρια σε έναν δημόσιο χώρο θα επηρεάσει την αίσθηση του ανήκειν και την ποιότητα της κοινωνικής ζωής. Η επιλογή ανάμεσα σε μια τυπολογία σχολικής τάξης με σειρές θρανίων ή μιας κυκλοτερούς διάταξης θα έχει αντίκτυπο στις σχέσεις ανάμεσα στους μαθητές, αλλά και στη σχέση δασκάλου και μαθητή.

Αν ρωτήσει κανείς το πρόγραμμα τεχνητής νοημοσύνης Chat GPT τι είναι το αρχιτεκτονικό πρόγραμμα, η απάντηση που θα πάρει είναι:

«ένα αρχιτεκτονικό πρόγραμμα είναι ένα κείμενο το οποίο περιγράφει τις λειτουργικές και χωρικές απαιτήσεις ενός κτηρίου ή μιας μελέτης. Χρησιμοποιείται σαν οδηγός για τη διαδικασία του σχεδιασμού και εγγυάται το ότι το τελικό προϊόν θα ανταποκρίνεται στις ανάγκες του πελάτη ή του τελικού χρήστη. Το

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ:
ΑΥΤΟ ΠΟΥ ΠΡΕΠΕΙ
ΝΑ ΠΡΑΓΜΑΤΟΠΟΙΗΘΕΙ

τυπικό αρχιτεκτονικό πρόγραμμα περιέχει πληροφορίες για το μέγεθος και τη διάταξη του χώρου, τον αριθμό των δωματίων και τη χρήση τους, τα υλικά και τις επικαλύψεις που θα χρησιμοποιηθούν καθώς και ειδικές απαιτήσεις ή προϋποθέσεις. Μπορεί επίσης να περιέχει διαγράμματα, σκίτσα και άλλα εμποπτικά μέσα που υποβοηθούν την εικονογράφηση της επιθυμητής διάταξης και σχεδιασμού. Το αρχιτεκτονικό πρόγραμμα είναι ένα σημαντικό εργαλείο για αρχιτέκτονες και σχεδιαστές καθώς βοηθάει στον ορισμό του πεδίου εφαρμογής της μελέτης και εγγυάται ότι ο τελικός σχεδιασμός θα ανταποκριθεί στις ανάγκες και τις στοχεύσεις του πελάτη (Chat GPT, 2022)

Η παραπάνω περιγραφή εδράζεται σε μεγάλο βαθμό σε μια προεπιλεγμένη (default) γνώση του κόσμου, όπως την οραματίζονται οι επιστήμονες της μηχανικής μάθησης, όπου ένας ενοποιημένος αλγόριθμος θα γνωρίζει τα πάντα (Domingos, 2015). Το αρχιτεκτονικό πρόγραμμα, σε αυτό το πλαίσιο, είναι ένα συμβόλαιο ανάμεσα στον αρχιτέκτονα και τον πελάτη, ένα σχέδιο δράσης και μια λεπτομερής πρόβλεψη αυτών που οφείλουν να υλοποιηθούν. Σε ένα τέτοιο πλαίσιο, ο αρχιτέκτονας εκτελεί ή εφαρμόζει, χωρίς να επαναπροσδιορίζει την ίδια του την αρχιτεκτονική μέσα από τον αναστοχασμό. Μια τέτοια έκφραση περιγράφεται ως κτηριολογικό και όχι ως αρχιτεκτονικό πρόγραμμα.

Το πρόγραμμα είναι ένα από τα παλαιότερα εργαλεία στο επάγγελμα του αρχιτέκτονα. Το πρόγραμμα περιγράφει το αντικείμενο του σχεδιασμού με όρους χωρικούς και συγκεκριμενοποιεί τον τρόπο που θα κατοικηθεί το αρχιτεκτόνημα, ενώ, συγχρόνως, αναφέρεται σε ευρύτερες έννοιες της κατοίκησης και της χρήσης του χώρου. Το πρόγραμμα μπορεί, για παράδειγμα, να αναφέρεται στην κατοικία ή τη λατρεία ή την εκπαίδευση, προδιαγράφοντας τους κοινωνικούς ή ανθρωπολογικούς στόχους του σχεδιασμού. Την ίδια στιγμή, το πρόγραμμα προσδιορίζει την αρχιτεκτονική πρόθεση ως προς το οικόπεδο και, όταν υπάρχει αυτή η ελευθερία, το πρόγραμμα ενεργοποιεί τη δύναμη της αρχιτεκτονικής για να

προτείνει νέους τρόπους ζωής και κατοίκησης. Σε αυτό το σημείο επισημαίνουμε ότι το πρόγραμμα δεν ταυτίζεται απαραίτητα με δεδομένες τυπολογίες κατοίκησης, καθώς δίνει τη δυνατότητα ενός εκ βάθρων (επανα)προσδιορισμού της κατοίκησης.

Ο Αυστριακός αρχιτέκτονας και εκπαιδευτικός Raimund Abraham περιγράφει τη σχέση μεταξύ αρχιτεκτονικού και κτηριολογικού προγράμματος ως εξής:

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟ VS ΚΤΗΡΙΟΛΟΓΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

«... το πρόγραμμα στην αρχιτεκτονική μπορεί να οριστεί από τους χώρους που πολώνουν τις συνθήκες του φυσικού και του γεωμετρικού. Το πρόγραμμα βρίσκεται ανάμεσα στην επιθυμία για ενδιαίτηση και την επιθυμία του χώρου, δηλαδή υπάρχει ένα πρόγραμμα για τον χώρο κι ένα πρόγραμμα για την κατοίκησή του. Η επιθυμία του χώρου αντιπροσωπεύει αυτό που επιδιώκει κανείς να κατοικήσει - χωρίς τον χώρο αυτό δεν υπάρχει επιθυμία για ενδιαίτηση ... το πού και το πώς θέλει κανείς να ενοικίσει έναν χώρο -αυτό είναι το πρόγραμμα του κατοικείν. Και σταδιακά, όσο πιο πολύ εξειδικεύεται, τόσο περισσότερο αποκτά τελετουργικό χαρακτήρα και η τελετή, με τη σειρά της, απαιτεί μια συμβολική ταυτότητα - τότε μπορεί κανείς να αποκαλέσει κάτι "σπίτι" ή "εκκλησία" ή "ναό". Άρα, δεν είναι ότι το ένα ακολουθεί το άλλο (η χωρική επιθυμία την επιθυμία κατοίκησης), αλλά πρόκειται για τη σύγκρουση ανάμεσα σε δυο επιθυμίες το λιγότερο ασυμβίβαστες: ... τη χωρική σφαίρα και τη σφαίρα της εγκατοίκησης. Η σφαίρα του σώματος και των επιθυμιών μας συγκρούεται με τη χωρική σφαίρα. Πιστεύω ότι όταν επικρατήσει μια ισορροπία, τότε έχουμε Αρχιτεκτονική - αν το ένα υποχωρήσει στο άλλο, τότε όχι.» (Λάββα, 1998)

Ο R. Abraham εμβαθύνοντας στην έννοια του προγράμματος μάς βοηθά να δούμε τον ελεύθερο ορίζοντα της αρχιτεκτονικής. Ενώ το αρχιτεκτονικό πρόγραμμα προσδιορίζει ποιοτικά και αξιολογικά το πώς θα κατοικηθεί ο χώρος, δηλαδή, του δίνει ανθρωπολογικό στίγμα και ταυτότητα, το κτηριολογικό πρόγραμμα αποτελεί το «υπολογιστικό φύλλο» του αρχιτεκτονικού προγράμματος όπου γίνεται η συμβατική κατάρτισή του. Σε πολλές σχολές αρχιτεκτονικής το κτηριολογικό πρόγραμμα έχει μόνο συμβουλευτικό ρόλο ή λειτουργεί σαν ένα πλαίσιο για τον σχεδιασμό, ώστε αυτός να αναπτυχθεί πέρα ή έξω από αυτό.

Σύμφωνα με τον Anthony Vidler, καθηγητή στη Σχολή Αρχιτεκτονικής Irwin S. Chanin στο The Cooper Union, ιστορικό

και κριτικό αρχιτεκτονικής, μια σύγχρονη προσέγγιση του προγράμματος προϋποθέτει τη ριζική διερεύνηση των ηθικών και περιβαλλοντολογικών συνθηκών που επικρατούν στις τοποθεσίες των έργων. Αυτήν τη διερεύνηση ο A. Vidler την θεωρεί ένα καθαυτό πρόγραμμα της αρχιτεκτονικής πράξης (Vidler, 2003). Την ίδια στιγμή πιστεύει ότι η νοηματοδότηση του προγράμματος έχει μείνει μετέωρη ανάμεσα στις περιγραφές των τεχνολογικών δυνατοτήτων και το υπόβαθρο της θεώρησης των τεχνών και της ιστορίας του μεταστρουκτουραλισμού. Μετά τη θεωρητική διατύπωση του διαγράμματος και την αναγωγή της αρχιτεκτονικής ιδέας σε αφαιρετικά σχήματα, η εικονογραφία που τη συνοδεύει θεωρήθηκε από πολλούς μια «επιστημονική» προσέγγιση στο πρόγραμμα. Την ίδια στιγμή, παρόλο που η ψηφιοποίηση της αρχιτεκτονικής μεθοδολογίας ευαγγελίστηκε νέα, καινοτόμα «προγράμματα», η αλήθεια είναι ότι οι παραδοσιακές δομές αυτής της συζήτησης παρέμειναν ως είχαν, με την αρχιτεκτονική όμηρο ανάμεσα στην επιστήμη και την τέχνη (Vidler, 2003).

Ο κριτικός της αρχιτεκτονικής Reyner Banham περιγράφει τον ίδιο τον φονξιοναλισμό της δεκαετίας του '30 ως πρόγραμμα της αρχιτεκτονικής (Banham, 1970) μέσα στο συγκείμενο της πρώτης εποχής της μηχανής. Το πρόγραμμα είναι οντότητα επιστημονική και υπηρετεί τον αρχιτέκτονα στην εύρεση της βέλτιστης λύσης. Είναι ενδιαφέρον να επισημάνουμε ότι ήδη εκφράζεται το σχίσμα ανάμεσα στην ταχύτητα της τεχνολογίας και το πολιτισμικό υπόβαθρο της αρχιτεκτονικής (Banham, 1970), πράγμα που μέχρι και τις μέρες μας αποτελεί πεδίο αντιπαράθεσης. Το πρόγραμμα, όπως και το διάγραμμα στο προηγούμενο κεφάλαιο, μπορούν να ιδωθούν και ως μέθοδοι προβληματοθεσίας για τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό.

Ο Ελβετός αρχιτέκτονας, καθηγητής στο ΕΤΗ και συνεργάτης του Le Corbusier, Bernard Hoesli ανέπτυξε μαζί με άλλους αρχιτέκτονες και θεωρητικούς —ανάμεσά τους ο John Hejduk, ο Collin Rowe και άλλοι— μια νέα, ριζοσπαστική παιδαγωγική για αρχιτέκτονες κατά την παραμονή του στην αρχιτεκτονική σχολή του Austin, Texas τη δεκαετία του '60 (Caragonne, 1995). Στη νέα προσέγγιση, το πρόγραμμα περιγράφεται ως εργαλείο για τη διατύπωση (prefigure) του αρχιτεκτονικού προβλήματος (Caragonne, 1995). Στη μετέπειτα πορεία του, όταν ο Hoesli επιστρέφει στην αρχιτεκτονική σχολή του ΕΤΗ, θα συνεχίσει να εξελίσσει το παιδαγωγικό σύστημα του Austin όπου το αρχιτεκτονικό πρόγραμμα αποτελεί βασικό εργαλείο για την αρχιτεκτονική συγκρότηση και τη διδασκαλία του σχεδιασμού.

Σε κάθε περίπτωση, το πρόγραμμα, ως εργαλείο σχεδιασμού, αποτυπώνει το πρακτέο, εκείνο που αποτελεί καταστατικό της κάθε πρόβλεψης και υπολογισμού, εκείνου που δεν υπάρχει ακόμα. Συνυπάρχει με το τοπογραφικό του οικοπέδου όπου πρόκειται να

σχεδιαστεί ο χώρος, το κτήριο ή το συγκρότημα. Στην ετυμολογία του (εκ του «προγράψω»), το πρόγραμμα είναι δημόσια διακήρυξη, manifesto, έγγραφη γνωστοποίηση (Δορμπαράκης, 2009) μέσω του οποίου σταθεροποιείται η σχέση ανάμεσα στον αρχιτέκτονα και την αναθέτουσα αρχή του έργου ή τον πελάτη. Παρόμοια, σε αυτήν τη λογική, το πρόγραμμα είναι πρόθεμα, πρόθεση, ελεγχόμενο μέλλον, οργάνωση, πρόβλεψη και στρατηγική. Είναι εκείνο το πεδίο που δεσμεύει το έργο ως προς τις προθέσεις και τις αξιώσεις του αναθέτοντος, χωρίς ωστόσο να εγγυάται ή να προδιαγράφει την αρχιτεκτονική ποιότητα του σχεδιασμού. Το σώμα και η έκφραση της αρχιτεκτονικής παραμένουν εν πολλοίς άγνωστα και δεν είναι δυνατόν να σκιαγραφηθούν από το πρόγραμμα.

Στο πλαίσιο της ψηφιακής τεχνολογίας, η έννοια του προγράμματος ανταποκρίνεται περισσότερο στην πράξη του υπολογισμού (computation), του οργανογράμματος και —στην πληροφορική— στην απόδοση ενός αλγορίθμου σε γλώσσα προγραμματισμού. Και με αυτές τις έννοιες το πρόγραμμα προδιαγράφει το τι, αλλά όχι το πώς.

Οι προγραμματικές εκφράσεις για την αρχιτεκτονική και την πόλη πήραν πολλές φορές τη μορφή ενός μανιφέστου. Το κλασικό σύγγραμμα του Ulrich Conrads «Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture» (Conrads, 1975) σταχυολογεί τις απόψεις μεγάλων αρχιτεκτόνων του 20ού αιώνα —ανάμεσά τους οι Henry van de Velde, Adolf Loos, and Bruno Taut, Frank Lloyd Wright και Le Corbusier— ως φιλοσοφικές και κοινωνικές προσεγγίσεις στην τέχνη τους από το 1903 ως το 1963. Σχεδόν κάθε νέο ρεύμα στην αρχιτεκτονική και την πολεοδομία ξεκινάει από ένα πρόγραμμα ή μανιφέστο το οποίο έχει μια διαφορετική έκφραση νοοτροπίας και στάσης απέναντι στην αρχιτεκτονική.

Η ομάδα νεοφουτουριστών αρχιτεκτόνων της δεκαετίας του '60 Archigram διακηρύσσει την παροδικότητα του τρόπου ζωής ως κύρια προγραμματική έκφραση —την οποία και αναπτύσσουν για την αρχιτεκτονική και την πόλη. Με τον όρο city program περιγράφουν το τι μπορεί να κάνει η δική τους πόλη, αμφισβητώντας το μοντερνιστικό δόγμα form follows function. Το Walking City (1964) είναι μια μελέτη μιας πόλης που κινείται και μεταμορφώνεται με τη βοήθεια της τεχνολογίας (Chalk et al., 2018). Οι Archigram στρέφονται στην κουλτούρα της εποχής και αντλούν από αυτήν για να αναπτύξουν οράματα για το μέλλον, τα οποία ονομάζουν *προγράμματα*. Εισάγουν έτσι την έννοια του προγράμματος ως οράματος για την εξέλιξη της αρχιτεκτονικής και της πόλης (Εικόνα 11.1).

Λίγα χρόνια νωρίτερα οι αρχιτέκτονες και δάσκαλοι αρχιτεκτονικής που ονόμασαν τη συλλογικότητά τους Team X —μεταξύ τους οι Jaap Bakema, Aldo van Eyck και ο Georges



Εικόνα 11.1: *The Walking City*, 1964, Archigram.

Candilis— τοποθετούνται απέναντι από τη Χάρτα των Αθηνών και τις θέσεις του 4ου CIAM διακηρύσσοντας ότι ο κλασικός μοντερνισμός είναι κενός νοήματος (Bakema, 1981). Σύμφωνα με τον Bakema, οι Team X οραματίζονται την αρχιτεκτονική και την πόλη μέσα από την ανθρώπινη επαφή και συνάφεια. Στη θέση των απομονωμένων κτηρίων και προγραμμάτων τοποθετούν αλληλοκαλυπτόμενα κτήρια και προγράμματα, σαν μια νέα, διευρυμένη προγραμματική έκφραση που αντιστέκεται στη στείρα λειτουργικότητα.

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΩΣ ΒΑΘΙΑ ΔΟΜΗ

Η αναζήτηση ενός εργαλείου που να μπορεί να συγκρατεί το νόημα πίσω από τις γλώσσες και τις μορφές έκφρασης οδήγησε κατά τις δεκαετίες του '60 και ως το '70 στην έννοια της βαθιάς δομής. Ο όρος αποδίδεται στον Αμερικανό γλωσσολόγο και φιλόσοφο Noam Chomsky (1957). Η βαθιά δομή είναι η υποκείμενη συντακτική δομή —ή επίπεδο— μιας φράσης. Σε αντίθεση με τη δομή της επιφάνειας (η εξωτερική μορφή), η βαθιά δομή είναι μια αφηρημένη αναπαράσταση που προσδίδει τους τρόπους με τους οποίους μια πρόταση μπορεί να αναλυθεί και να ερμηνευτεί. Οι βαθιές δομές δημιουργούνται από τους κανόνες φράσης-δομής και οι επιφανειακές δομές προέρχονται από βαθιές δομές μέσω μιας σειράς μετασχηματισμών. Σύμφωνα με το λεξικό της αγγλικής γραμματικής της Οξφόρδης (2014), οι Bas Aarts, Sylvia Chalker και Edmund Weiner περιγράφουν τη βαθιά δομή ως τη «δομή που αντιπροσωπεύει το νόημα».

Οι όροι βαθιά δομή και δομή της επιφάνειας, που ήταν δημοφιλείς στις δεκαετίες του 1960 και του 1970 από τον Noam Chomsky (1971), τελικά απορρίφθηκαν από τον ίδιο στο πλαίσιο του μινιμαλιστικού του προγράμματος κατά τη δεκαετία του 1990. Ωστόσο, για την αρχιτεκτονική και την πόλη, η έννοια της βαθιάς δομής προσφέρει μέχρι και σήμερα ένα χρήσιμο (δανεικό) εργαλείο, καθώς μπορεί να περιγράψει το πρόγραμμα —μια αφηρημένη αναπαράσταση που προσδίδει τους τρόπους με τους οποίους το κτήριο και η πόλη μπορούν να αναλυθούν και να ερμηνευτούν.

Στο βιβλίο-ορόσημο για την κατανόηση της σχέσης μεταξύ πόλης και αρχιτεκτονικής των Colin Rowe and Fred Koetter, *Collage City* (1984), οι συγγραφείς, μιλώντας για τη θέαση της πόλης και την ιδιότητα των κτηρίων και των συνόλων να συγκροτούν μνημονικά υπόβαθρα, σημειώνουν ότι εάν μπορούμε στο ίδιο κτήριο να διακρίνουμε τόσο την «προφητεία» όσο και τη «μνήμη», τότε μπορούμε να προχωρήσουμε με αυτό τον τρόπο στην πόλη (Koetter, Rowe 1984). Η παρατήρηση αυτή συγκροτεί μια προγραμματική έκφραση —την οποία οι συγγραφείς

αποκαλούν *θέατρο*— όπου μέλλον και παρελθόν συνυπάρχουν στην ερμηνεία του κτηρίου και της πόλης.

Το πρόγραμμα, ως πολιορκητικός κριός για την κατάκτηση του νοήματος του αρχιτεκτονικού χώρου, θεμελιώνει ένα επίπεδο συνοχής και κατανόησης ανεξάρτητο από την υλική έκφραση και μορφή του αρχιτεκτονικού αντικειμένου. Μ' αυτόν τον τρόπο, το πρόγραμμα μπορεί να παράγει το πλαίσιο μέσα στο οποίο σκεφτόμαστε και κατανοούμε την αρχιτεκτονική και, την ίδια στιγμή, να επιτρέπει τον επιπολασμό των ιδεών της αρχιτεκτονικής μέσα σε άλλα πεδία της τέχνης και της έκφρασης.

Στο δοκίμιο «The Doors of Perception» (Οι Πύλες της Αντίληψης, 1954) ο Άγγλος συγγραφέας Aldus Huxley, περιδιαβάζει νοερά τον χώρο προτείνοντας ένα πρόγραμμα για την κατοίκησή του από τον νου ως εξής:

“... Space was still there; but it had lost its predominance. The mind was primarily concerned, not with measures and locations, but with being and meaning...” (Huxley, 1954).

Απογυμνώνοντας τον χώρο από τις διαστάσεις και φεύγοντας από το πεδίο επιρροής του χώρου ως μιας μετρήσιμης επικράτειας, ο A. Huxley αφουγκράζεται τη δύναμη που ο χώρος εκπέμπει ως οντότητα. Ο χώρος παραμένει σημαντικός ακόμα και όταν έχει χάσει τα μεγέθη που τον συνδέουν με τη μετρική του αποτύπωση ή παραμένει σημαντικός, επειδή ακριβώς έχει απελευθερωθεί ως οντότητα που συνδέεται με τον άνθρωπο μέσω του «είναι και του νοήματος». Μια τέτοια προγραμματική έκφραση επιτρέπει την προσέγγιση του χώρου έξω και πέρα από το φυσικό του σχήμα. Είναι μια επιστροφή στη μήτρα της αρχιτεκτονικής σκέψης, με πιθανά εργαλεία το σκίτσο και το διάγραμμα.

Έχει ενδιαφέρον να ελέγχουμε την αυτονομία του προγράμματος ως φέρουσα δομή όταν εξετάζουμε την αντικειμενικότητα και καθολικότητά της ανθρώπινης ζωής. Στο βιβλίο του «The Anatomy of Consciousness» ο σύγχρονος φιλόσοφος Mihaly Csikszentmihalyi περιγράφει μια ανθρώπινη ζωή ως πρόγραμμα με τον παρακάτω τρόπο:

«... At this point in our scientific knowledge we are on the verge of being able to estimate how much information the central nervous system is capable of processing. It seems we can manage at most seven bits of information – such as differentiated sounds, or visual stimuli, or recognizable nuances of emotion and thought- at any one time, and that the shortest time it takes to discriminate between one set of bits and another is about 1/18 of a second. By using these figures one concludes that it is possible to process

at most 126 bits of information per second, or 7,560 per minute, or almost half a million per hour. Over a lifetime of seventy years and counting sixteen hours of waking time each day this amounts to about 185 billion bits of information. It is out of this total that everything in our life must come – every thought, memory, feeling, or action. It seems like a huge amount, but in reality it does not go that far ...»²⁸(Csikszentmihalyi, 2008).

Η πλαισίωση αυτή της ανθρώπινης ζωής—σε αντίθεση με τον A. Huxley (1954)—είναι απόλυτα μετρήσιμη και μη-αφηγηματική. Το πρόγραμμα περιχαράκωνει «καθετί που θα συμβεί στη ζωή» βάσει της πεπερασμένης δυνατότητας του ανθρώπινου νου να επεξεργαστεί ερεθίσματα και πληροφορίες.

Όταν το πρόγραμμα σταθεροποιείται ως μια αυτόνομη δομή νοήματος μπορεί—όπως στην ανάγνωση της πόλης από τους Colin Rowe και Fred Koetter που είδαμε παραπάνω—να υπερβεί τη συμβατική αντίληψη του κόσμου χωρίς ίχνος μεταφυσικής. Μπορούμε να βρούμε ένα τέτοιο παράδειγμα στη διεθνή φιλμογραφία: στην ταινία «Επάγγελμα Ρεπόρτερ» [*The Passenger* (1975)] του Ιταλού σκηνοθέτη Michelangelo Antonioni υπάρχει λίγο πριν από το τέλος ένα επτάλεπτο μονοπλάνο—δηλαδή, μια συνεχής σκηνή χωρίς «cut»—κατά το οποίο ο χώρος (ένα δωμάτιο ξενοδοχείου) γεφυρώνει το παρελθόν με το παρόν (Εικόνα 11.2). Η κάμερα κινείται από το ένα παράθυρο στο άλλο. Σε κάθε παράθυρο «καδράρεται» ο πρωταγωνιστής (Jack Nicholson) σε δύο φάσεις της ζωής του που απέχουν χρονικά μεταξύ τους: όταν είναι ακόμα ο ίδιος και αφού έχει προσλάβει την ταυτότητα ενός νεκρού ρεπόρτερ με το όνομα Robinson. Ο χώρος και ο φιλικός χρόνος μένουν συμπαγείς και αδιάσπαστοι καθόσον η κάμερα αποκαλύπτει την αλυσίδα που συνδέει τα γεγονότα, το πριν και το μετά. Το πρόγραμμα εξισώνει τον χώρο με τον χρόνο.

28. «... βάσει της επιστημονικής μας γνώσης είμαστε σχεδόν στο σημείο να υπολογίσουμε πόση πληροφορία μπορεί να επεξεργαστεί το νευρικό μας σύστημα. Μοιάζει να είμαστε σε θέση να διαχειριστούμε το πολύ επτά bits πληροφορίας—τέτοια όπως διακριτοί ήχοι, οπτικά ερεθίσματα ή αναγνωρίσιμες διαβαθμίσεις συναισθημάτων και σκέψεων—τη φορά και το μικρότερο διάστημα που χρειαζόμαστε για να διακρίνουμε ένα σετ από bits από ένα άλλο είναι περίπου 1/18 του δευτερολέπτου. Χρησιμοποιώντας αυτά τα στοιχεία συμπεραίνει κανείς ότι είναι δυνατόν να επεξεργαστούμε το πολύ 126 bits πληροφορίας το δευτερόλεπτο ή 7,560 το λεπτό ή σχεδόν μισό εκατομμύριο την ώρα. Στη διάρκεια μιας ζωής εβδομήντα ετών και υπολογίζοντας δεκαέξι ώρες ξύπνιοι κάθε μέρα αυτό αθροίζεται σε 185 δισεκατομμύρια bits πληροφορίας. Από αυτό το σύνολο θα πρέπει να προέρχεται καθετί που θα συμβεί στη ζωή—κάθε σκέψη, ανάμνηση, συναίσθημα ή πράξη. Φαίνεται να είναι ένα μεγάλο ποσό, αλλά στην πραγματικότητα δεν είναι έτσι ...»(Csikszentmihalyi, 2008)

Η προγραμματική έκφραση του μονοπλάνου του M. Antonioni χώρος = χρόνος, καθώς και η προγραμματική έκφραση των Rowe και Koetter, όπου η προφητεία και η ανάμνηση είναι οι δύο όψεις του ίδιου νομίσματος, εκφράζουν με ακρίβεια το άπιαστο, δηλαδή, το ότι ο χρόνος μπορεί να υπερσκελιστεί από τον χώρο. Τα προγράμματα αυτά προσφέρουν υπόβαθρα για να κατανοήσουμε και να δουλέψουμε με την ιδιότητα του χώρου να είναι αδιάκοπα παρούσα ως διατοπία και διαχρονία (Φατούρος, 2007), πράγμα που όχι μόνο αγγίζει την αντίστιξη μεταξύ χώρου και χρόνου, αλλά και αυτή μεταξύ χώρου και κίνησης. Υπό αυτό το πρίσμα, η ποιητική έκφραση του Γκαίτε «η αρχιτεκτονική είναι παγωμένη μουσική» μπορεί να ιδωθεί ως μια ακόμα προγραμματική έκφραση. Το «δοχείο ζωής» του Άρη Κωνσταντινίδη και «το σπίτι-μηχανή» του Le Corbusier είναι προγραμματικές εκφράσεις.



Εικόνα 11.2: «Επάγγελμα Ρεπόρτερ» *The Passenger* (1975) του Ιταλού σκηνοθέτη Michelangelo Antonioni.

ΤΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΥΠΑΓΟΡΕΥΕΙ ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ

Κατά τη διδασκαλία του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού, η περιοχή ανάμεσα στον σκοπό και την ταυτότητα του αρχιτεκτονήματος μένει συνήθως για ικανό διάστημα ρευστή. Μέσα σε αυτή τη ρευστή ζώνη ζουν οι πιθανότητες και οι συγχρονικότητες που προκύπτουν από ένα σώμα ιδεών και διαισθήσεων του δημιουργού. Το νεφέλωμα που τροφοδοτεί τον σχεδιασμό σταδιακά «στερεοποιείται», ώσπου τελικά να αναδυθεί μια πραγματοποιήσιμη εκδοχή.

Παρόλη την επιστημονικότητα που προσδίδεται στον σχεδιασμό μέσα από το πρόγραμμα ως συστηματική ανάπτυξη δεδομένων τα οποία οδηγούν σε αποφάσεις και ιεραρχήσεις, ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός ουδέποτε προσλαμβάνει το τελεολογικό σχήμα μιας επιστημονικής πράξης. Δεν υπάρχει τρόπος να αποδειχθεί το ορθόν μιας μακράς πορείας μέσω διαδοχικών ορθολογικών σταδίων, ενός *όπερ έδει δείξαι*, μιας αρχιτεκτονικής που είναι σωστή ή λάθος —ακριβώς επειδή το πρόγραμμα ως λογική υποδομή μπορεί ανά πάσα στιγμή να ανατραπεί από την έτερη επιταγή της αρχιτεκτονικής πράξης, που είναι η καλλιτεχνική δημιουργία (Vesely, 2004). Στην εκτεταμένη μελέτη του για τη δημιουργικότητα του αρχιτέκτονα σήμερα, ο D. Vesely τοποθετεί την αρχιτεκτονική ξανά μέσα στην κοίτη των πολιτισμών και επισημαίνει ότι μια αναγεννημένη αρχιτεκτονική ποιητική μπορεί να ανατάξει τον ουμανιστικό ρόλο της αρχιτεκτονικής στην εποχή της τεχνολογικής υπεροχής (Λάββα, 2020).

Είδαμε προηγουμένως ότι το πρόγραμμα στην επιφανειακή ή γραφειοκρατική εκδοχή του κτηριολογικού προγράμματος, επενδεδυμένο με την επίφαση μιας εκ των άνωθεν επιταγής αναγκών σε χώρο, επιφάνεια και χρήσεις, προέρχεται όχι από τον νου του αρχιτέκτονα ή το όνειρο της αρχιτεκτονικής, αλλά από την αναθέτουσα αρχή του έργου. Εκφράζει μια παγιωμένη εικόνα για το πώς πρέπει να οικοδομείται ο κόσμος, ώστε να εξυπηρετεί την κοινωνία, είναι δηλαδή από τη φύση του καθεστωτικό (*status quo*). Ανεξάρτητα από το εάν αυτό το καθεστώς ευαγγελίζεται την ευτοπία και νοιάζεται για μια δημοκρατική κοινωνία κι έναν καλύτερο κόσμο, ένα τέτοιο πρόγραμμα δεν παύει να επιβάλλει στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό ένα τετελεσμένο, αποδυναμώνοντας τη φιλοσοφική του βάση και αποκλείοντας την πιο ουσιαστική διάσταση του δημιουργικού έργου που είναι η ανακάλυψη και η καινοτομία.

Για παράδειγμα, αν κανείς διαβάσει τον οδηγό για την ανέγερση σχολικών κτηρίων στην Ελλάδα που συντάχθηκε το 2008 (Οργανισμός Σχολικών Κτιρίων ΑΕ, 2008) οι πρώτες δύο προϋποθέσεις είναι να προστατεύεται ο χώρος από τον Βορρά και να φωτίζονται επαρκώς οι διδακτικές αίθουσες. Οι διαστάσεις των αιθουσών για τα νηπιαγωγεία με 16-20 παιδιά είναι 6,90 επί 3 μέτρα, ενώ οι ποδιές των παραθύρων πρέπει να βρίσκονται

στα 0,90 μ. Οι ίδιες διαστάσεις περιγράφονται στο κτηριολογικό πρόγραμμα της τάξης του δημοτικού με 30 μαθητές, καθώς και για το γυμνάσιο και το λύκειο. Ειδικότερα, για την αρχιτεκτονική σύνθεση υπάρχουν κατευθύνσεις όπως:

- η χρήση λειτουργικού κατασκευαστικού κανάβου της επιλογής του μελετητή,
- η αίθουσα πολλαπλών χρήσεων να έχει επιφάνεια μέχρι 220.00 m² εφόσον αυτό είναι εφικτό,
- το δάπεδο των κτηρίων να είναι υπερυψωμένο κατά 30-45 cm από τον διαμορφωμένο περιβάλλοντα χώρο, με πρόβλεψη μίας αίθουσας διδασκαλίας τουλάχιστον στο ισόγειο,
- οι χώροι υγιεινής τοποθετούνται στο ισόγειο, για την καλύτερη λειτουργία της αποχέτευσης,
- να υπάρχει δυνατότητα εισόδου στον αύλειο χώρο από δύο σημεία.

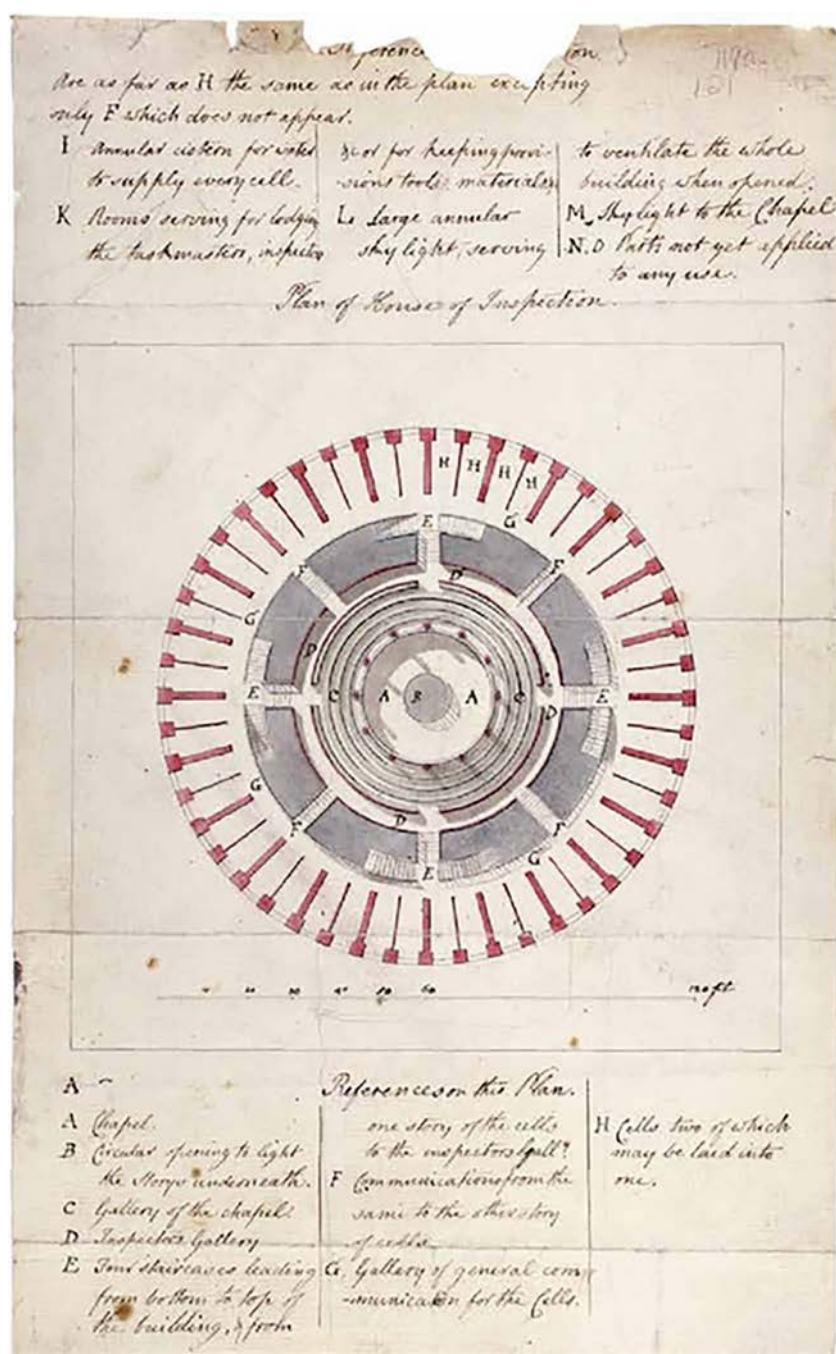
Τα παραπάνω, καθώς και οι διαστάσεις των αιθουσών, είναι μερικές από τις προδιαγραφές και τις κατευθύνσεις που συναντάμε στο κτηριολογικό πρόγραμμα του Οργανισμού Σχολικών Κτιρίων (ΟΣΚ). Τα στοιχεία αυτά φαίνεται να εδράζονται και να προκύπτουν από μια παγιωμένη αντίληψη για το πώς πρέπει να είναι ο χώρος στην ελληνική δημόσια εκπαίδευση. Ωστόσο, δεν συναντάμε πουθενά στον οδηγό την περιγραφή του φιλοσοφικού υποβάθρου ενός τέτοιου προγράμματος —πέρα από την αξίωση για «ποιότητα»— ή μια τομή στην αρχιτεκτονική σχολικών κτηρίων ισάξια των μεγάλων μεταρρυθμίσεων των «Σχολείων Συγγρού» και του μοντέρνου μεσοπολεμικού κινήματος στην Ελλάδα (Καραντινός, Γιακουμακάτος, 2019).

Δεν θα αναλύσουμε περαιτέρω εδώ την εξέλιξη της δημόσιας παιδείας στην Ελλάδα μετά τη θητεία του Γ. Παπανδρέου ως υπουργού παιδείας επί Βενιζέλου (1930-1932), ωστόσο θα σταθούμε στο ζήτημα του τυπικού κτηριολογικού προγράμματος για τα σχολεία το οποίο σήμερα στερείται μιας φιλοσοφικής βάσης ικανής να προτείνει ένα σύγχρονο αρχιτεκτονικό πρόγραμμα, πράγμα που αποτελεί βασική προϋπόθεση για την αναγέννηση της αρχιτεκτονικής σχολικών κτηρίων ή για τη γέννηση οποιασδήποτε αρχιτεκτονικής με κοινωνικό και ουμανιστικό πρόσημο.

Ο αρχιτέκτονας όταν παραλαμβάνει από τον πελάτη το πρόγραμμα για ένα σχολείο, παραλαμβάνει ένα πρόγραμμα χώρων και επιφανειών. Ο αρχιτέκτονας πρέπει να μεταμορφώσει τις επιφάνειες σε χώρους —δεν είναι μόνο τα ταβάνια. Είναι η αίσθηση του χώρου, η ατμόσφαιρα, είναι ένα μέρος όπου νιώθεις κάτι διαφορετικό (Kahn, 2013).

Το πρόγραμμα είναι το εργαλείο που συνδέει την αρχιτεκτονική με την πολιτική —την πολιτική στην πιο επιδραστική της μορφή, ως έμπρακτη ισχύ που καθορίζει το τι κάνουμε και το πώς ζούμε ως άνθρωποι και ως κοινωνίες. Στο κλασικό βιβλίο «Η ιδεολογική δομή των πόλεων» ο Ιωάννης Δεσποτόπουλος προσδίδει στην πόλη και την πολεοδομία ένα φιλοσοφικό και πολιτικό πλαίσιο, συνδέοντας διαρκώς την αρχιτεκτονική με την πόλη (Δεσποτόπουλος, 1997). Η πολεοδομία και η αρχιτεκτονική είναι οι δύο όψεις μιας πολιτιστικής, πολιτικής και κοινωνικής θεώρησης. Ο δημόσιος χώρος και το δημόσιο κτήριο είναι εκφραστές του κοινωνικού γίνεσθαι, φορείς της κυρίαρχης κάθε φορά ιδεολογίας. Η ανταλλαγή και η συναναστροφή σε ένα σταθερό περιβάλλον δίνουν υπόσταση στον δημόσιο χώρο και την πόλη και κατά προέκταση στη δημοκρατία. Ο άνθρωπος γίνεται πολιτικό και ιστορικό ον στο περιβάλλον της «αγοράς» (Δεσποτόπουλος 1997), δηλαδή, σε σχέση με την προγραμματική έκφραση της συνάθροισης και της συναλλαγής.

Η κατάρτιση προγραμμάτων ευθέως συνδέουν την εξουσία με τη διαμόρφωση του χώρου. Για παράδειγμα, στην προγραμματική έκφραση της πόλης, το ιπποδάμειο σύστημα είναι εκφραστής της ισονομίας και της δημοκρατίας, ενώ η Απαγορευμένη Πόλη στο Πεκίνο εκφράζει τον αυτοκράτορα θεό. Η επιτήρηση και η επιβολή συγκροτούν το αρχιτεκτονικό πρόγραμμα της φυλακής Panopticon (Foucault, 1984) (Εικόνα 11.3).



Εικόνα 11.3: Σχέδιο της φυλακής Panopticon στη Μ. Βρετανία. Willey Reveley 1791. Ανακτήθηκε 08 Σεπτεμβρίου 2024 από (PD), https://en.wikipedia.org/wiki/Panopticon#/media/File:Panopticon_Willey_Reveley_1791_elevated_view.png



Εικόνα 11.4: *Η κουζίνα της Φρανκφούρτης: άποψη προς το παράθυρο.*

Το πρόγραμμα ως εργαλείο-κλειδί για τη διδασκαλία και τη διαμόρφωση του χώρου, στα χέρια του Bernard Tschumi γίνεται στρατηγική σχεδιασμού εν μέσω της δυναμικής φύσης των αστικών συνθηκών (Charitonidou, 2022). Σκεπτόμενος ότι η αρχιτεκτονική δεν ξετυλίγεται με τρόπο γραμμικό, ο Tschumi παραδέχεται ότι η «αρχιτεκτονική ποτέ δεν αφηγείται μία και μοναδική ιστορία».

Μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και τις οδυνηρές συνέπειές του για την ανθρωπότητα, τα προγράμματα για τον σχεδιασμό του χώρου γέννησαν την ελπίδα για μια πιο δίκαιη και ισότιμη κοινωνία. Στο πλαίσιο του σχεδιασμού για τη Νέα Φρανκφούρτη στα τέλη της δεκαετίας του 1920, μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και τον πληθωρισμό που ακολούθησε στην οικονομία της Γερμανίας, η Grete Schütte-Lihotzky σχεδιάζει μια νέα τυπολογία κουζίνας διαδίδοντας ευρέως τις αξίες του κινήματος. Στις 10.000, περίπου, κουζίνες που κατασκευάστηκαν για τις κατοικίες της Νέας Φρανκφούρτης επικρατούν οργάνωση και λειτουργικότητα, διευκολύνοντας αλλά και αναμορφώνοντας την καθημερινότητα του νοικοκυριού. Η Κουζίνα της Φρανκφούρτης (Εικόνα 11.4), όπως έμεινε στην ιστορία της αρχιτεκτονικής ο καινοτόμος σχεδιασμός της Grete Schütte-Lihotzky, ήταν μια ριζοσπαστική προγραμματική έκφραση του καθημερινού βίου με έμφαση στην ισότητα ανάμεσα στα φύλα, η οποία ευαγγελιζόταν μια πιο δίκαιη κοινωνία. Η Κουζίνα της Φρανκφούρτης και το ριζοσπαστικό κοινωνικό και αρχιτεκτονικό κίνημα της Νέας Φρανκφούρτης ήταν αντικείμενο έκθεσης του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης σχεδόν έναν αιώνα μετά το μεσουράνημά του.

Είδαμε ότι η δύναμη της αρχιτεκτονικής ως ενός κλάδου (discipline) που μπορεί να εφεύρει ή να επανεφεύρει τρόπους ζωής και κατοίκησης είναι σημαντική παράμετρος των κοινωνικών κινημάτων και αναπόσπαστο στοιχείο των πολιτικών που ασκούνται για τον χώρο.

Το 2012, η 13η διοργάνωση της Biennale της Βενετίας διοργανώθηκε από τον αρχιτέκτονα David Chipperfield με θεματική το «κοινό έδαφος» (Common Ground) (Basulto, 2012). Σε μια περίοδο κατά την οποία πολλές οικονομίες προσπαθούσαν να ορθοποδήσουν —μετά την οικονομική κρίση των προηγούμενων ετών—, οι τομείς της πολιτικής και της κοινωνίας και οι δημόσιες αρένες μέσα στις οποίες πραγματοποιείται η αρχιτεκτονική έπρεπε να επαναπροσδιοριστούν. Οι αρχιτέκτονες —ανάμεσά τους οι Peter Zumthor, Zaha Hadid, Jean Nouvel, OMA, Alejandro Aravena, Alvaro Siza, Eduardo Soto de Moura, Paulo Mendes da Rocha, και Norman Foster— κλήθηκαν να νοηματοδοτήσουν αυτό που είναι κοινό, αυτό που συνδέει ανθρώπους και κτήρια μέσα στην πόλη. Η επόμενη Biennale, το 2014, με διευθυντή της διοργάνωσης τον Rem Koolhaas και θέμα Fundamentals

—που υποδιαίρεθηκε στις τρεις ενότητες *Absorbing Modernity* 1914-2014, *Monditalia* και *Elements of Architecture*— εκφράζει άλλη μια στροφή της διεθνούς κοινότητας των αρχιτεκτόνων προς τις θεμελιώδεις αρχές και αξίες που έφερε ο 20ός αιώνας στην αρχιτεκτονική και την πόλη (Εικόνα 11.5).



Εικόνα 11.5: *The Dom-ino House* του Le Corbusier. *Fundamentals*, (Biennale Αρχιτεκτονικής 2014, Βενετία). Ανακτήθηκε 7 Απριλίου 2023 από Jean-Pierre Dalbera, (CC BY 2.0), <https://www.flickr.com/photos/72746018@N00/14938729273>

ΤΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΩΣ ΥΠΟΘΕΣΗ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Τέλος, το πρόγραμμα ως υπόθεση εργασίας είναι η «πυξίδα» στην έρευνα διά του σχεδιασμού, το όχημα που περιφρουρεί τη συνοχή του ερευνητικού αντικειμένου κατά τα διαφορετικά στάδια του πεδίου της έρευνας στον σχεδιασμό.

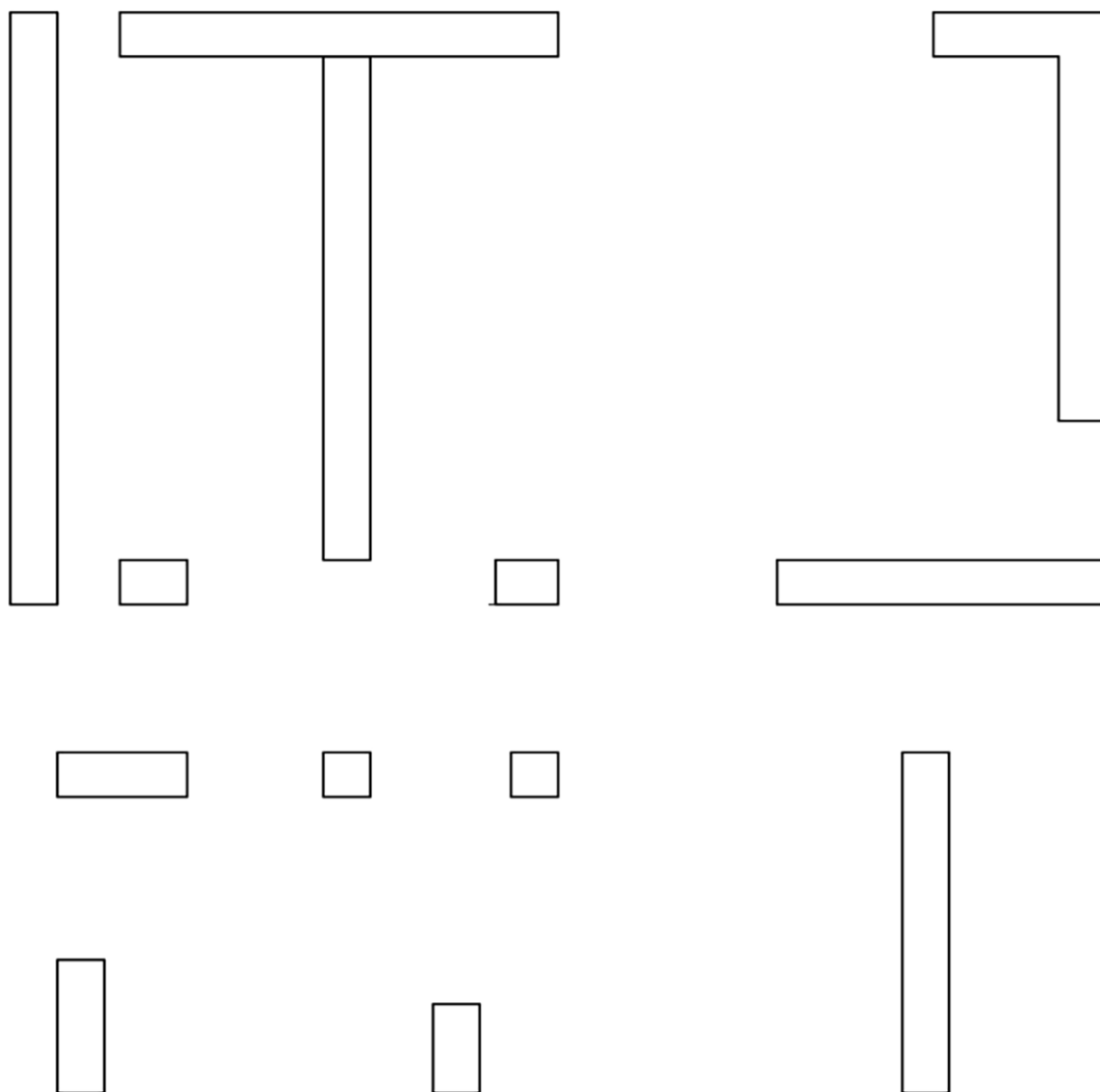
Στο βιβλίο «Education of an Architect», στο οποίο τη δεκαετία του 1980 δημοσιεύτηκαν σπουδαστικές εργασίες της πρωτοπόρου σχολής αρχιτεκτονικής Cooper Union, το πρόγραμμα, αλλά και η τοποθεσία, είναι τα αντικείμενα έρευνας μέσω των οποίων οι σπουδαστές καλούνται να συγκροτήσουν τις μελέτες τους (Hejduk et al., 1988).

Στη διπλωματική εργασία της με τίτλο «Bannerman's Island», (Hejduk, Diller, Lewis, Shkapich, 1988) η Kathleen McElduff (1983/84) ξεκινά από μια τοποθεσία στον ποταμό Χάντσον της Νέας Υόρκης, ένα νησί με τα ερείπια ενός αρσεναλιού, το οποίο η σπουδάστρια έβλεπε καθημερινά ζώντας στην πόλη. Κατά την ίδια, η τοποθεσία αυτή ήταν ένας καταλύτης «φόβου και φαντασίας», πράγμα που συνδέθηκε με τα αισθήματα φόβου που βιώνει κανείς όταν είναι να επισκεφθεί τον οδοντίατρο. Το πρόγραμμα για ένα οδοντιατρείο αναπτύχθηκε με την εκτεταμένη διερεύνηση του φόβου, καθώς και τις εικόνες και δομές που το συνέδεαν με την τοποθεσία. Ανάμεσα σε σπουδαστικά θέματα που εκπονήθηκαν στη Σχολή Αρχιτεκτόνων-Μηχανικών ΕΜΠ, το τοπίο της Σαντορίνης διερευνάται με τη βοήθεια υποθέσεων εργασίας ή προγραμμάτων. Στην εργασία «Ελάχιστοι Ανθρωποφιλικό Χώροι», η Έβιλυ Στρόδα διερευνά την ελάχιστη γραφή κατοικησιμότητας στο επισφαλές θηραϊκό έδαφος και υπέδαφος και την ιδιαιτερότητα του κατοικείν υπό το ηφαίστειο, μία συνθήκη που αναμφίβολα διαπερνά τη συλλογική νοοτροπία της Σαντορίνης. Η μελέτη των χώρων που φιλοξενούν αυτόν τον τρόπο ζωής, η διερεύνηση των γραμμών και των σχέσεων μεταξύ του κενού και του πλήρους, καταλήγει στην απόλυτη αφαίρεση και αναδεικνύει τον ελάχιστο χαρακτήρα της κατοίκησης.

«... Κάποια τοιχία, λίγα υποστυλώματα, και πιο λίγα. Φτάνει έως εκεί που δε θυμίζει το παλιό και δεν περιορίζει το καινούριο. Όμως ο κánaβος θα μείνει. Η χάραξη θα είναι η ίδια...» (Στρόδα, Λάββα, 2020)
(Εικόνα 11.6)

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Το πρόγραμμα ανήκει στην εργαλειοθήκη της αρχιτεκτονικής ως καταστατική έκφραση των προθέσεων του σχεδιασμού. Σε αντιπαράβολή με το διάγραμμα και τον καθορισμό της τοποθεσίας μέσω του τοπογραφικού σχεδίου, το πρόγραμμα δεν προσλαμβάνει εποπτική μορφή, αλλά εκφράζει τη σκέψη του αρχιτέκτονα. Ιστορικά, το πρόγραμμα έχει εκφράσει ιδεολογικές



Εικόνα 11.6: Ελάχιστοι Ανθρωπο-
φιλικόι Χώροι, Έβιλυ Στρόδα. ΕΜΠ

στάσεις και μανιφέστα κινημάτων και πρωτοπόρων ρευμάτων της αρχιτεκτονικής σε ευρύτερη κλίμακα. Στο αρχιτεκτονικό πρόγραμμα, το οποίο όπως είδαμε διαφοροποιείται από το κτηριολογικό πρόγραμμα, συγκροτείται η ποιητική ιδέα για τον χώρο σε ένα στάδιο προμορφικό, ενώ οι συμβολικές ταυτότητες των χώρων ακολουθούν (π.χ. σχολείο, μουσείο). Σε μια παράλληλη συμπίεση με τις τέχνες και την επιστήμη, το πρόγραμμα αποκαλύπτει τη στόχευση του δημιουργού και δίνει το στίγμα του έργου μέσα στο πολιτισμικό συνεχές. Το πρόγραμμα συνήθως συγκροτείται με τη μορφή του κειμένου.

Foucault, M., Miskowiec, J. (Tr.). (1984). Of Other Spaces: Utopias and Heretotopias. *Architecture/ Mouvement/ Continuité* 5(1984).

Vidler A. (2003). Towards a Theory of the Architectural Program. *October*, 106, σσ. 59-74. 59.

Λάββα, Ρ. (1998). Ο Αρχιτέκτονας Raimund Abraham, [Συνέντευξη]. *Αρχιτεκτονική Αντίληψη*, (12), σσ. 34.

Λάββα, Ρ. (2020). Το magnum opus του Ντάλιμπορ Βέζελι, [Online]. *Καθημερινή*, Ανακτήθηκε 7 Απριλίου 2023 από <https://www.kathimerini.gr/culture/books/1079463/to-magnus-opus-toy-ntalimpor-vezeli/>

Βιβλία

Bakema, J.B. (1981). *Thoughts About Architecture*. New York: St. Martin's Press.

Banham, R. (1970). *Theory and Design in the First Machine Age*. Washington: Praeger Publishers, σ. 321, 329-330.

Caragonne, A. (1995). *The Texas Rangers. Notes from the Architectural Underground*. Cambridge: MIT Press, σ.275.

Chalk, W., Cook, P., Crompton, D., Herron, R., Greene, D., Webb, M. (2018). *Archigram: The Book*. London: Circa Press.

Charitonidou, M. (2022). *Drawing and Experiencing Architecture, The Evolving Significance of City's Inhabitants in the 20th Century*. Bielefeld: Verlag, σσ. 308-309.

Chomsky, N. (1957). *Syntactic Structures*. The Hague/Paris: Mouton.

Chomsky, N. (1971). *Deep Structure, Surface Structure and Semantice Intepretation*, in *Semantics: An Interdisciplinary Reader in Philosophy, Linguistics and Psychology*. Eds Danny D. Steinberg, Leon A. pp. 183-187.

Conrads, U. (Ed.), Bullock, M. (Tr.). (1975). *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*. Cambridge: MIT Press.

Csikszentmihalyi, M. (2008) *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. New York: Harper Perennial Modern Classics.

Domingos, P. (2015). *The Master Algorithm: How the Quest for the Ultimate Learning Machine Will Remake Our World*. U.S.A., New York: Basic Books.

Hejduk, J., Diller, E., Lewis, D., Shkapich, K. (1988). *Education of an Architect*. U.S.A., New York : Rizzoli International Publications, σσ. 244-245.

Huxley, A. (1954) *The Doors of Perception*. United Kingdom: Chatto & Windus, Harper & Row, σ. 20.

Kahn, L. (2013). *Silence and Light*. Park Books. σ.40.

Koetter, F., Rowe, C. (1984). *Collage City*. Cambridge, MA: MIT Press, σ. 49.

Vesely, D. (2004). *Architecture in the Age of Divided Representation: The Question of Creativity in the Shadow of Production*. Cambridge, MA: MIT Press.

Δεσποτόπουλος, Ι. (1997). *Η ιδεολογική δομή των πόλεων*. Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις ΕΜΠ, σ.20.

Δορμπαράκης, Χ.Π. (2009). *Επίτομον Λεξικόν της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας: Ετυμολογικόν - Ερμηνευτικόν*. Αθήνα: Εστία.

Καραντινός, Π., Γιακουμακάτος, Α. (Επ.). (2019). *Τα νέα Σχολικά Κτίρια*. Αθήνα: Καπόν.

Λάββα, Ρ. (Επ.). (2020). *Σαντορίνη, Τοπία του Νου*. Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις ΕΜΠ.

Φατούρος, Δ. (2007). *Η Επιμονή της αρχιτεκτονικής*. Αθήνα: Καστανιώτη. σ. 58.

Φιλμογραφία

Michelangelo Antonioni (Σκηνοθέτης). (1975). *The Passenger* [Κινηματογραφική ταινία]. Italy, France, Spain: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Compagnia Cinematografica, Champion Les Films, Concordia.

Δικτυογραφία

Basulto, D. (2012). *ArchDaily at the Venice Biennale 2012*. Archdaily. Ανακτήθηκε 11 Μαρτίου 2023 από <https://www.archdaily.com/267359/archdaily-at-the-venice-biennale-2012>

La Biennale di Venezia. (2014). *Biennale Architettura 2014, 14th International Architecture Competition*, La Biennale di Venezia. Ανακτήθηκε 11 Μαρτίου 2023 από <https://www.labiennale.org/en/architecture/2014>

The Museum of Modern Art. (2010, 15 Σεπτεμβρίου). *The frankfurt kitchen*. MoMA. Ανακτήθηκε 22 Ιανουαρίου 2023 από https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/counter_space/the_frankfurt_kitchen/

Πτυχιακές Εργασίες- Διδακτορικές Διατριβές

McElduff, K. (1983-1984). *Bannerman's Island*. [Πτυχιακή Εργασία]. The Cooper Union. The Irwin S. Chanin School of Architecture.

Δημόσια Έγγραφα

Οργανισμός Σχολικών Κτιρίων Α.Ε. (2008). Οδηγός Μελετών για Διδακτήρια όλων των Βαθμίδων Εκπαίδευσης. Γενική Διεύθυνση Έργων, Διεύθυνση Μελετών Συμβατικών Έργων. Ανακτήθηκε 11 Νοεμβρίου 2023 από http://users.sch.gr/akouts/docs/Odigos_Meleton.pdf

ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΕΣ

αντί
ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑΣ

12. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΕΣ ΑΝΤΙ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑΣ

Though this be madness, yet there is method in't

William Shakespeare, Hamlet

ΠΡΟΑΠΑΙΤΟΥΜΕΝΗ ΓΝΩΣΗ

Στα κεφάλαια δεν υπάρχει ένδειξη της προαπαιτούμενης γνώσης, διότι αυτό το βιβλίο μπορεί να αναγνωστεί κατά κεφάλαιο ενδιαφέροντος —όπως ακριβώς ο σχεδιασμός μπορεί να ξεκινήσει από διαφορετικό σημείο εμπλοκής κάθε φορά. Κάθε κεφάλαιο προσφέρει στον σπουδαστή ή στη σπουδάστρια ένα πολιτισμικό υπόβαθρο για τη συνθήκη ή το εργαλείο που τον ή την ενδιαφέρει.

ΣΥΝΟΨΗ

Στο κεφάλαιο αυτό γίνεται η σύνθεση των θεματικών που έχουν αναπτυχθεί στα προηγούμενα κεφάλαια, καθώς και η ανάλυση μελετών περίπτωσης ως προς τις θεματικές αυτές, ώστε ο σπουδαστής ή η σπουδάστρια να εξοικειωθεί με τη μεθοδολογία

που προτείνεται. Αυτή η μεθοδολογία ή μεθοδολογίες δεν αποτελούν «συνταγή» για τον σχεδιασμό, αλλά παρέχουν ένα πλαίσιο αναφοράς μέσα στο οποίο μπορεί να ελεγχθεί το αντικείμενο του σχεδιασμού ως προς διαφορετικά πολιτισμικά υπόβαθρα. Τέτοιοι συνδυασμοί ανάμεσα στις συνθήκες (τόπος, τοπίο, συνεχές, δίκτυο) και τα εννοιολογικά εργαλεία (τοποθεσία, διάγραμμα, πρόγραμμα) συγκροτούν τοπομορφές και συνθετικές ενότητες που ενέχουν τόσο το περιεχόμενο-αντικείμενο, όσο και τον περιέχοντα κόσμο του αρχιτεκτονήματος.

ΛΕΞΕΙΣ - ΚΛΕΙΔΙΑ:

τόπος, τοπίο, συνεχές, δίκτυο, τοποθεσία, διάγραμμα, πρόγραμμα

Στα προηγούμενα κεφάλαια έχει γίνει η συστηματική ανάπτυξη των χωρικών εννοιών τόσο του τόπου όσο και του τοπίου, καθώς και η σταχυολόγηση των παραμέτρων τους, εκείνων που τροφοδοτούν τον σχεδιασμό. Παράλληλα, έγινε παρουσίαση επιλεγμένων μελετών περίπτωσης, έτσι ώστε να καταστεί σαφής η σχέση ανάμεσα στα προτεινόμενα εννοιολογικά πλαίσια και τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό.

Στη συνέχεια αναπτύχθηκαν οι έννοιες του συνεχούς και του δικτύου ως συγκροτητικές δομές του αρχιτεκτονημένου χώρου και της συγκεκριμενικότητάς του, με παραδείγματα που εστιάζονται στην αλληλεπίδραση ανάμεσα στον μικρόκοσμο και τον μακρόκοσμο που συνέχουν, περιέχονται ή περιέχουν το αρχιτεκτονικό έργο.

Όπως σημειώσαμε εξ αρχής, η αρχιτεκτονική δανείζεται από άλλους κλάδους και τροφοδοτείται από ένα απρόβλεπτο εύρος ιδεών και νοητικών (κατα)σκευών προκειμένου να αποτελέσει ζωντανή οντότητα στο πολιτισμικό συνεχές μέσα στο οποίο γεννιέται. Αυτός ο δανεισμός —και το επακόλουθο αντιδάνειό του— δεν είναι ούτε απλή, ούτε αυτονόητη πράξη. Είναι μια πράξη ποιητική και δημιουργική η οποία εκφράζει αξίες και προϋποθέτει ένα μεθοδολογικό πλαίσιο.

Επίσης, στο βιβλίο αυτό γίνεται μια εκτεταμένη αναφορά στην έννοια της τοπομορφής, μια συμπεριληπτική χωρική έννοια μέσα στην οποία συμπλέκονται η τοποθεσία (site) και το αρχιτεκτονικό πρόγραμμα, δηλαδή, η πρόθεση κατοίκησης, ως συσχετισμένο μέρος του ενιαίου αντικειμένου του σχεδιασμού. Η περιγραφή του τόπου ως μια οντότητα μοναδικής σημασίας μέσα στις συντεταγμένες του κόσμου —ακόμα και όταν η μοναδικότητά του καταστρατηγείται από επίκτητα στοιχεία, βίαιες γεωμορφολογικές επεμβάσεις και αστικές επικαλύψεις— είναι η αφετηρία για τη γένεση της τοπομορφής.

Θα πρέπει ακόμα να σημειωθεί εδώ πως η τοπομορφή είναι ένας τρόπος να κατανοήσουμε σε βάθος τον κληρονομούμενο αρχιτεκτονικό πολιτισμό, καθώς τα κτήρια, τα σύνολα, οι οικοδομικές τεχνοτροπίες και τεχνολογίες, οι οικισμοί και οι πόλεις γίνονται αναγνώσιμοι και κατανοητοί όταν συσχετιστούν με τους τόπους

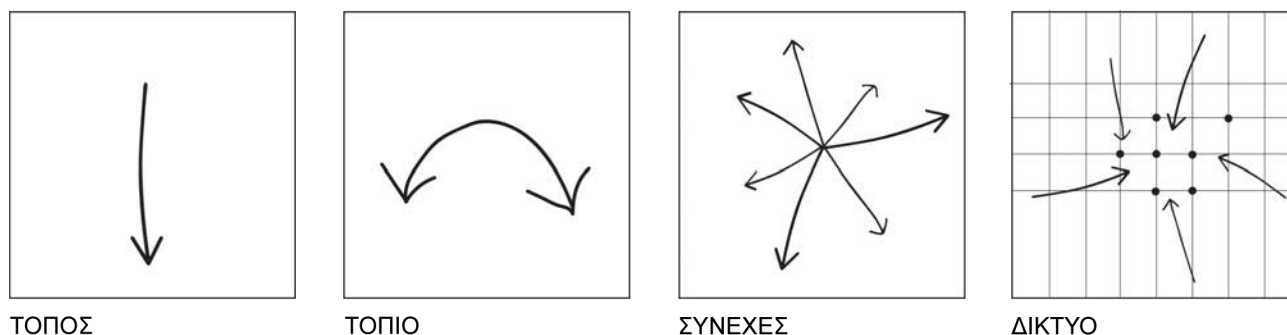
που τα γεννούν. Ως σχηματισμός υποδοχής του αρχιτεκτονικού έργου, αλλά και ως συνδετικός και συμπεριληπτικός σχηματισμός του τόπου, η τοπομορφή συνεπικουρεί ως ευρύτερο εννοιολογικό πλαίσιο την ανάπτυξη μιας μεθοδολογίας αρχιτεκτονικού σχεδιασμού.

Η ενεργή επίκληση του τόπου, όταν και όπου σχεδιάζονται οι συνθήκες κατοίκησης του αύριο, βρίσκεται στην καρδιά της σύγχρονης συνθήκης. Οι διεθνείς πρωτοβουλίες για την πρόληψη της κλιματικής αλλαγής και την καλύτερη διαχείριση των φυσικών πόρων —ανάμεσά τους και η ευρωπαϊκή πρωτοβουλία New European Bauhaus (2020)— καλούν τους αρχιτέκτονες να λειτουργήσουν μέσα σε ένα περιβάλλον αυξημένης πολυπλοκότητας και αλληλεπίδρασης με άλλους επιστημονικούς κλάδους και να συμβάλλουν στην επίρρωση των κρίσεων που θέτουν σε κίνδυνο το μέλλον της γης.

Η σύνθετη οντότητα της τοπομορφής προϋποθέτει, λοιπόν, —όπως έχουμε αναφέρει σε πολλά σημεία αυτού του βιβλίου— ένα δάνειο και ένα αντιδάνειο. Με άλλα λόγια, το αρχιτεκτόνημα «αντλεί» από το πολιτισμικό συνεχές και «επιστρέφει» σε αυτό ως συγκροτημένη δομή σε έναν αέναο κύκλο πολιτισμικής αλληλεπίδρασης και εξέλιξης. Αυτή η διαδικασία, στο πλαίσιο της μεθοδολογίας που σκιαγραφούμε εδώ, τροφοδοτείται από τις τέσσερις συνθήκες και τα τρία εργαλεία που αναπτύξαμε.

Οι τέσσερις συνθήκες αφορούν το φυσικό και εννοιολογικό υπόβαθρο της αρχιτεκτονικής και είναι ο τόπος, το τοπίο, το συνεχές και το δίκτυο. Οι τέσσερις συνθήκες είναι απότοκοι του τόπου και είναι συνυφασμένες με τις κυρίαρχες ιδιότητές τους, δηλαδή, τις συντεταγμένες του τόπου που ορίζονται με την κατακόρυφο (το «εδώ»), το οριζόντιο πεδίο εκτύλιξης του τοπίου (το πεδίο θέασης), την εκτατική επενέργεια του συνεχούς (τον πολυμερισμό της οντότητας ή της υφής) και τις εντατικές σχέσεις των κόμβων εντός ενός δικτύου (τις στερεωτικές σχέσεις που συνδέουν τους κόμβους (Εικόνα 12.1)).

Εικόνα 12.1: Οι τέσσερις συνθήκες στο πλαίσιο της μεθοδολογίας, Τόπος, Τοπίο, Συνεχές, Δίκτυο. Γραφήματα: Αριστέα - Ευαγγελία Κουκουνούρη



Ας σημειωθεί —για λόγους σαφήνειας— ότι στον σχεδιασμό ο τόπος, όπως έχει ειπωθεί και προηγουμένως, παίρνει την τιμή του από τις συντεταγμένες (x,y) του πάνω στη γη, ανεξάρτητα από την πολλαπλότητα των ερμηνειών που μπορεί να προσλάβει. Άρα, ο τόπος πάντα αναφέρεται σε μια κατακόρυφο, όπως ο πάσσαλος του τοπογράφου σημαδεύει τη γη. Σαν σωματική εμπειρία, ο τόπος είναι το άμεσο βίωμα του «είμαι εδώ».

Το τοπίο αναπτύσσεται κατά την «όρθια» διάσταση (x,y,z) και αναφέρεται σε ένα οπτικό και ευρύτερα αντιληπτικό πεδίο, του οποίου τα ακριβή όρια δεν μπορούν να καθοριστούν με συντεταγμένες, όπως στην περίπτωση του τόπου. Το τοπίο (φυσικό, αστικό, φανταστικό, νοερό) — όπως έχει ειπωθεί και προηγουμένως— και η πλαisiώσή του περιγράφονται από τα στοιχεία που το συγκροτούν, ενώ κατά τις συντεταγμένες (x,y) μπορεί να περιέχονται περισσότεροι τόποι ή μικροτόποι. Ως σωματική εμπειρία, το τοπίο είναι το βίωμα του «βρίσκομαι μέσα» ή «ατενίζω, βλέπω».

Το συνεχές, όπως και το δίκτυο, είναι μηχανισμοί μετενέργειας του χώρου κατά την εκτατική ή εντατική έννοια. Στη συνθήκη του συνεχούς, ο αρχιτεκτονικός χώρος εκτείνεται κατά

μία ή περισσότερες διευθύνσεις, ενώ στο δίκτυο, η αρχιτεκτονική οντότητα υπάρχει ως προς μία ή περισσότερες αρχιτεκτονικές οντότητες, οι οποίες συνδέονται μεταξύ τους με εντατικές σχέσεις του δικτύου και αποτελούν κόμβους του.

Οι τέσσερις συνθήκες όλες μαζί περιγράφουν το ορατό και αόρατο περιβάλλον που θα υποδεχθεί το αρχιτεκτόνημα.

Τα τρία εργαλεία είναι οι δομές του νου που βοηθούν τον αρχιτέκτονα να συγκροτήσει το συγκείμενο με τις τέσσερις συνθήκες, προκειμένου να προχωρήσει στην «εξόρυξη» της τοπομορφής. Τα τρία εργαλεία είναι το διάγραμμα, το αρχιτεκτονικό τοπογραφικό σχέδιο της τοποθεσίας ή του οικοπέδου και το πρόγραμμα.

Όπως έχει αναλυθεί σε βάθος στα προηγούμενα κεφάλαια, τα τρία εργαλεία είναι εποπτικά (διάγραμμα, τοπογραφικό σχέδιο τοποθεσίας), αλλά και κειμενικά (πρόγραμμα), και συγκροτούν τη σχεδιαστική πρόθεση και το πολιτισμικό συγκείμενο του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού.

Η μεθοδολογία για τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό που προτείνεται εδώ δεν ακολουθεί μια γραμμική πορεία. Φτάνοντας στο τελευταίο κεφάλαιο αυτής της μελέτης, γίνεται η (ανα) σύνθεση των εννοιών και των εργαλείων που αναπτύχθηκαν στα προηγούμενα κεφάλαια, έτσι ώστε οι σπουδαστές να μπορούν να αποκτούν πρόσβαση στην πολυπλοκότητα και τηνσυγχρονικότητα της αρχιτεκτονικής ιδέας, από όποιο σημείο ή επίπεδο εκκίνησης της συνθετικής διαδικασίας ιεραρχούν ως το πιο κατάλληλο. Με άλλα λόγια, δεν προτείνεται μία και μοναδική ιεράρχηση των συνθηκών και των εργαλείων, αλλά η χρήση τους ανάλογα με τον ορισμό του αρχιτεκτονικού προβλήματος και τη συγκρότηση της σχεδιαστικής πρόθεσης. Το νεφέλωμα των ιδεών και των προθέσεων θα μπορούσε να ξεκινά από οποιαδήποτε συνθήκη ή εργαλείο, εφόσον αυτό αποκτά την κυρίαρχη σημασία. Το σημείο εκκίνησης ή πρόσβασης στη συνθετική διαδικασία περιγράφεται εδώ ως Σημείο Εμπλοκής.

Στα παραδείγματα που αναπτύσσονται πιο κάτω θα δούμε διαφορετικές τέτοιες ιεραρχήσεις ανάμεσα στις τέσσερις συνθήκες και τα τρία

εργαλεία, ώστε να κατανοήσουμε την ή τις μεθοδολογίες ως αντίστροφη μηχανική (reverse engineering) της δημιουργικής αρχιτεκτονικής σκέψης. Αυτό που είναι σημαντικό για τη χρήση μιας τέτοιας μεθοδολογίας είναι ο ορισμός ή η αναγνώριση της συνθήκης ή του εργαλείου που πρωτοστατεί σε κάθε ιεράρχηση μέσω του Σημείου Εμπλοκής, δηλαδή, του πρώτου σπινθήρα που ενεργοποιεί τη συνθετική σκέψη. Το Σημείο Εμπλοκής «ξεκλειδώνει» το πεδίο του συγκείμενου ανάλογα με το τι κρίνει ο αρχιτέκτονας ως πιο σημαντικό κάθε φορά: τον τόπο, το τοπίο ή κάτι άλλο; Μέσα σε μια τέτοια ιεράρχηση υπάρχουν λανθάνουσες ή ενεργές οι στοιβάδες των υπόλοιπων συνθηκών και εργαλείων, ως προς τις οποίες μπορεί να ελεγχθεί ο σχεδιασμός στα επόμενα σχέδια, δηλαδή, ως προς το δίκτυο ή το πρόγραμμα κλπ. Οι διαφορετικές τοπομορφές προκύπτουν μέσα από διαφορετικές ιεραρχήσεις συνθηκών και εργαλείων, ανάλογα με τη σύνταξη (authorship) του αρχιτέκτονα και τις αξίες που εκείνος ή εκείνη επιλέγει να υπηρετήσει.

Παρακάτω θα εξετάσουμε το σύστημα των τεσσάρων συνθηκών και τριών εργαλείων μέσα από επιλογές από τις μελέτες περίπτωσης που έχουν ήδη αναπτυχθεί στα προηγούμενα κεφάλαια. Στους πίνακες των γραφημάτων σημειώνονται τα σημεία εμπλοκής και οι ιεραρχήσεις των συνθηκών και των εργαλείων κατά την αποκωδικοποίηση και ερμηνεία παραδειγμάτων της σύγχρονης αρχιτεκτονικής από τους συγγραφείς.

Ο Παρθενώνας της αθηναϊκής Ακρόπολης μαζί με τον ιερό βράχο συγκροτούν ένα σύνολο (τοπομορφή) με διεθνή και διαχρονική ακτινοβολία. Οι συνθετικές αρχές του Παρθενώνα είναι απόλυτα συνδεδεμένες με τις συντεταγμένες του ιερού βράχου όπου εδράζεται (τόπος), ενώ οι οπτικές διορθώσεις των αρχιτεκτονικών του μελών έχουν υπολογιστεί με βάση τα σημεία θέασης του ναού (τοπίο) (Εικόνα 12.3). Ο Παρθενώνας και ο ιερός βράχος ανήκουν σε ένα συγκρότημα που εκτείνεται ευρύτερα (συνεχές) στον αρχαιολογικό χώρο της κλασικής Αθήνας. Την ίδια στιγμή ο

ΤΕΣΣΕΡΙΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΚΑΙ ΤΡΙΑ ΕΡΓΑΛΕΙΑ

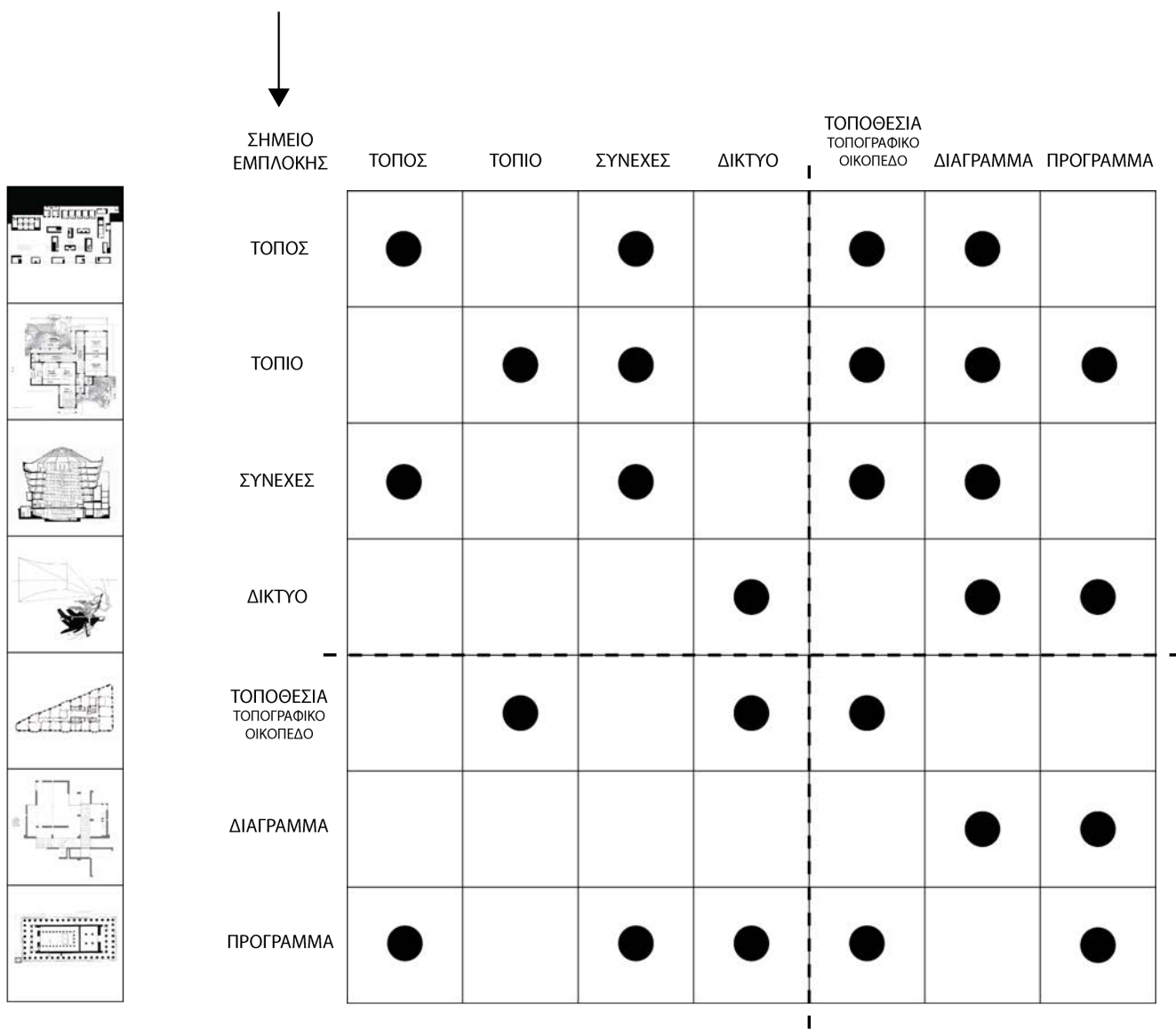


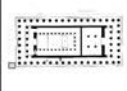
Εικόνα 12.2: Διερευνητικό σκίτσο του Eero Saarinen για τον Παρθενώνα.



Εικόνα 12.3: Σκίτσο του αρχιτέκτονα *Le Corbusier* για τον βράχο της Ακρόπολης.

Παρθενώνας αποτελεί έναν δωρικό ναό ανάμεσα σε άλλους δωρικούς ναούς (δίκτυο), αλλά και έναν αποκρυσταλλωμένο τύπο λατρευτικού κτηρίου (πρόγραμμα), ο οποίος χωροθετείται βάσει κριτηρίων (τοποθεσία) (Εικόνα 12.2).



		ΤΟΠΟΣ	ΤΟΠΙΟ	ΣΥΝΕΧΕΣ	ΔΙΚΤΥΟ	ΤΟΠΟΘΕΣΙΑ ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΟ ΟΙΚΟΠΕΔΟ	ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ	ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ
	Therme Vals, Peter Zumthor, 1996, Vals, Switzerland							
	Το ιαπωνικό παραδοσιακό σπίτι							
	Solomon R. Guggenheim Museum, Frank Lloyd Wright, 1959, New York, USA							
	Ηλεκτρονική Πολεοδομία, Τάκης Ζενέτος, 1969							
	Flatiron Building, Daniel Burnham & Frederick P. Dinkelberg, 1902, New York, USA							
	House VI, Peter Eisenman, 1975, New York, USA							
	Παρθενώνας, Ακρόπολη, 5ος αι. π.Χ., Αθήνα							

Εικόνα 12.4: Γράφημα: Μελέτες περίπτωσης ως προς τις τέσσερις συνθήκες και τα τρία εργαλεία.

Τα παραπάνω γραφήματα, καθώς και τα γραφήματα που ακολουθούν, αποτελούν εποπτικά εργαλεία σε μορφή πίνακα για την οργάνωση της σχεδιαστικής σκέψης. Οι πίνακες είναι, συγχρόνως, ανάγνωση και γραφή, κατά το ότι συμπυκνώνουν τα συμπεράσματα της ανάλυσης του αρχιτεκτονικού έργου που παρουσιάζεται σε αυτό το βιβλίο και παρέχουν μια εννοιολογική δομή μέσα στην οποία μπορεί να στοιχειοθετηθεί ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός. Στο γράφημα 12.4 που περιγράφει τις μελέτες περίπτωσης από τις τέσσερις συνθήκες και τα τρία εργαλεία που οργανώνονται κατά στοιβάδες, σημειώνονται εκείνα που είναι ενεργά —ανάλογα με την ιεράρχησή τους στο έργο. Οι πίνακες και η συστηματική κατάταξη συνθηκών και εργαλείων δεν είναι δεσμευτικοί, αλλά παρέχουν ένα περιβάλλον μέσα στο οποίο μπορεί να ελέγχεται και να (ανα)διατυπώνεται το αντικείμενο του σχεδιασμού μέχρι να φτάσει σε μια πραγματοποιήσιμη εκδοχή.

Θα ήταν αδύνατον να κατανοήσουμε το Νέο Μουσείο της Ακρόπολης των Bernard Tschumi και Μιχάλη Φωτιάδη χωρίς τον βράχο της Ακρόπολης ακριβώς απέναντί του (Εικόνα 12.5). Ο παγκόσμιος εμβέλεια ιστορικός τόπος, σημειωμένος με συντεταγμένες επί γης, ακτινοβολεί τη μοναδική του σημασία όχι μόνο στον φυσικό χώρο, αλλά και πολύ πέρα από αυτόν. Χωρίς την ισχύ της παρουσίας του βράχου απέναντί του και την αγκύρωση του νεωτερικού βλέμματος επάνω του, το νέο μουσείο θα έχανε το νόημά του. Εδώ ο τόπος είναι πρωταρχικής σημασίας για οτιδήποτε ακολουθεί συνθετικά, είναι το σημείο εμπλοκής στη συνθετική σκέψη. Το μουσείο πάνω απ' όλα είναι μια μηχανή θέασης (πρόγραμμα) και ένας χώρος υποδοχής των μελών του Παρθενώνα που (ακόμα) απουσιάζουν, καθώς βρίσκονται στο Βρετανικό Μουσείο. Στην αίθουσα στον υψηλότερο όροφο αναδεικνύονται οι θέσεις των γλυπτών του Παρθενώνα που λείπουν, εντείνοντας την αναμονή για την επιστροφή των μαρμάρων που ανήκουν σε αυτόν τον τόπο. Το συγκρότημα του Νέου Μουσείου της Ακρόπολης στέκει πίσω από τις πολυκατοικίες της Διονυσίου Αρεοπαγίτου και σε απόσταση αναπνοής από το κτήριο Weiler —σαν άνθρωπος που στριμώχνεται με αγωνία ανάμεσα σε άλλους για να μην χάσει από το βλέμμα του το πέρασμα της ιστορίας.

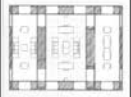
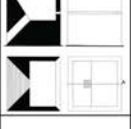
ΤΟΠΟΣ



Εικόνα 12.5: Το νέο Μουσείο της Ακρόπολης σε διάλογο με τον Βράχο της Ακρόπολης. [Φωτογραφία] Francesco Saverio Fera (Copyright © Francesco Saverio Fera. All Rights Reserved. Reproduced [or Adapted] with permission.)

Ο τόπος κυριαρχεί, είναι σημείο εμπλοκής για τον σχεδιασμό του Thermae Vals του P. Zumthor (βλ. Κεφ. 2), καθώς το κτήριο και η όλη εγκατάσταση ενσωματώνονται στο φυσικό περιβάλλον, αλλά συγχρόνως συγκροτούν τόπο τόσο φυσικό μέσω της εισχώρησης στη γη, όσο και αρχιτεκτονημένο, μέσω της κάτοψης και των στοιχείων της που περιελίσσονται γύρω από την κίνηση του σώματος.

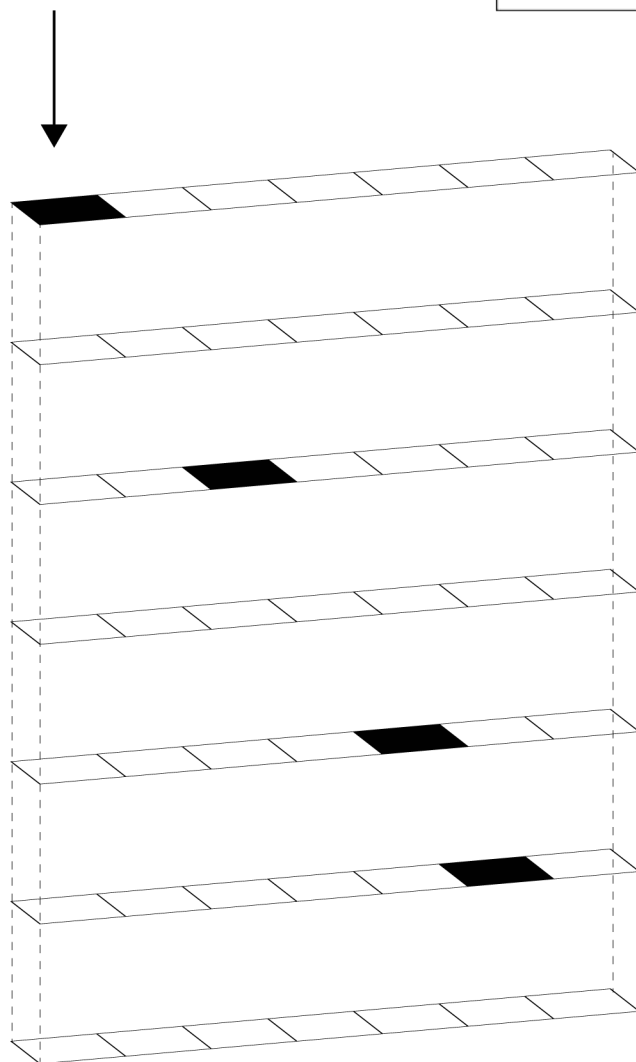
Ο τόπος είναι εσωστρεφής και προσωπικός, αποσυνδέεται από τη συμβατική αίσθηση του χρόνου και επανιδρύεται ως αλληλουχία σωματικών τελετουργικών. Οι χώροι με ειδική λειτουργική αξία (σάουνα, ντους κλπ.) συσπειρώνονται εντείνοντας την εγγύτητα ανάμεσα στα όρια του χώρου και το σώμα. Ο αρχιτέκτονας σχεδιάζει ένα τεχνητό, αλλά μαζί πρωτόγονο σπήλαιο, γύρω από το οποίο αναπτύσσονται τα λουτρά με αυστηρές ορθοκανονικές γεωμετρίες. Οι μικρο-τόποι διαδέχονται ο ένας τον άλλον μέσα από μια διαδρομή-μαϊάνδρο.

ΣΗΜΕΙΟ ΕΜΠΛΟΚΗΣ: ΤΟΠΟΣ	ΤΟΠΟΘΕΣΙΑ					
	ΤΟΠΟΣ	ΤΟΠΙΟ	ΣΥΝΕΧΕΣ	ΔΙΚΤΥΟ	ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΟ ΟΙΚΟΠΕΔΟ	ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ
						
						
						
						
						
						
						

Εικόνα 12.6: Γράφημα: Μελέτες περίπτωσης με σημείο εμπλοκής του τόπου.



Therme Vals, Peter Zumthor, 1996, Vals, Switzerland



ΤΟΠΟΣ

ΤΟΠΙΟ

ΣΥΝΕΧΕΣ

ΔΙΚΤΥΟ

ΤΟΠΟΘΕΣΙΑ
ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΟ
ΟΙΚΟΠΕΔΟ

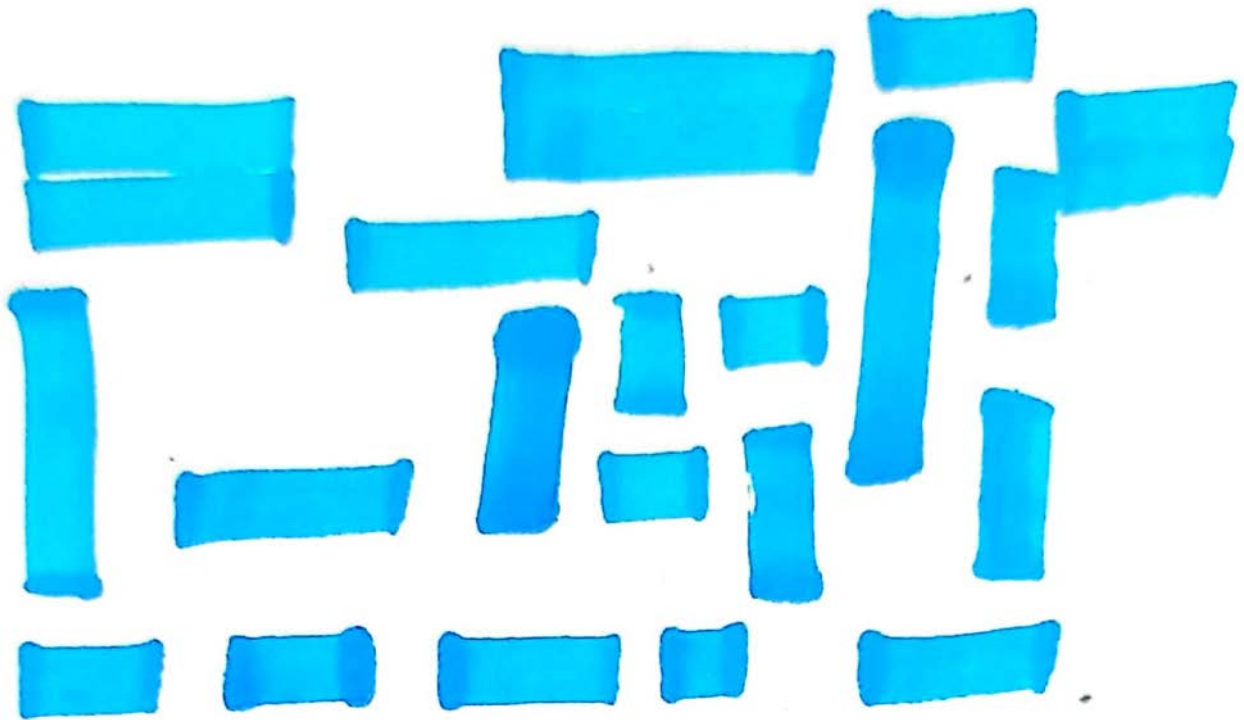
ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

Εικόνα 12.7: Γράφημα: Μελέτη περίπτωσης «Therme Vals». Peter Zumthor, 1996, Vals, Switzerland.

Στον αστερισμό του τόπου —φυσικού και τεχνητού— συμπλέκονται το δίκτυο των χρήσεων, το φυσικό περιβάλλον (τοποθεσία) και το πρόγραμμα των λουτρών που ποιητικά εκφράζεται ως η αγκαλιά της γης (Εικόνα 12.8).

Εικόνα 12.8: Εννοιολογικό σκίτσο της κάτοψης του *Therme Vals. Vals*, Ελβετία, 1996: Peter Zumthor. Σκαρίφημα: Ρίβα Λάββα.

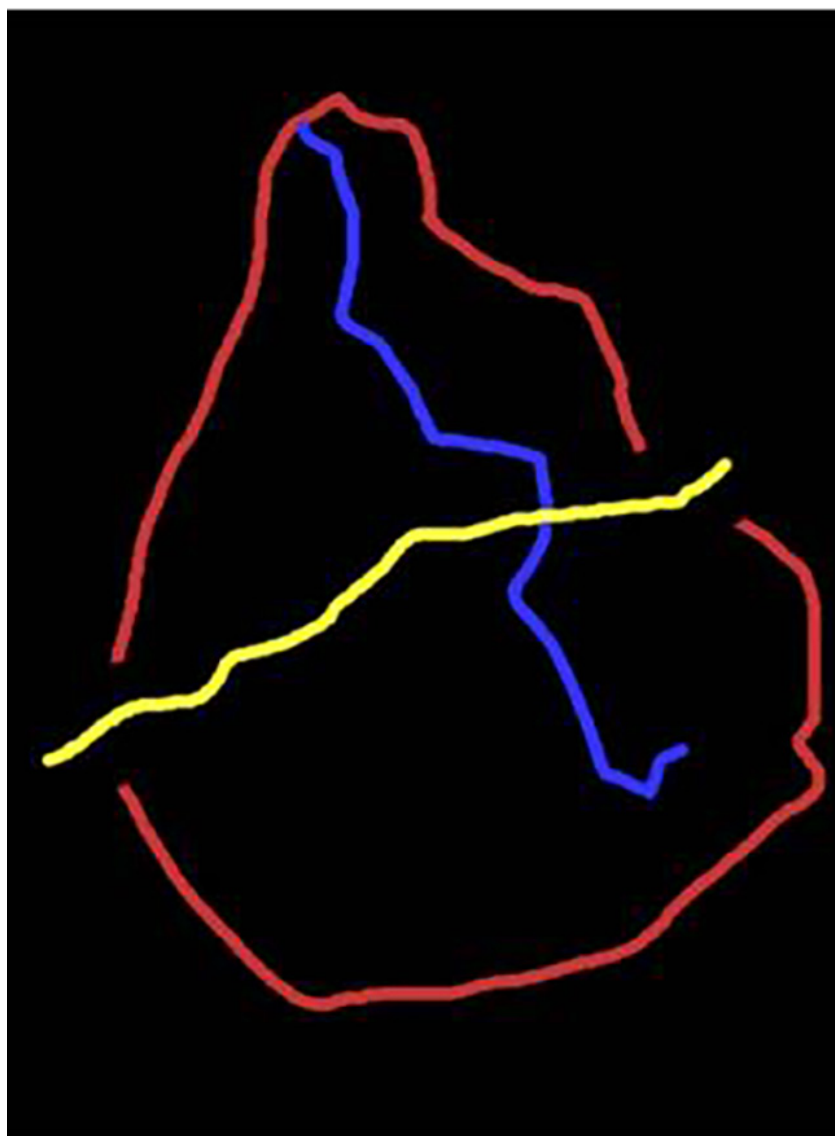


Μέσα στο ίδιο αττικό τοπίο που εξετάσαμε παραπάνω, λίγο πιο κάτω, στον λόφο του Φιλοπάππου, οι αρχιτέκτονες της μελετητικής ομάδας²⁹ κλήθηκαν να σχεδιάσουν μία από τις επτά συνολικά μελέτες που απαρτίζουν το πρόγραμμα Ενοποίηση των Αρχαιολογικών Χώρων της Αθήνας, τη Συνολική Ανάδειξη του Αρχαιολογικού Χώρου του Λόφου Φιλοπάππου, όπως αποκαλούμε σήμερα τους Λόφους Νυμφών και Μουσών. «Οι λόφοι αποτελούν ένα τοπίο μέσα στην πόλη. Ένα ανθρωπογενές τοπίο πλούσιο σε ίχνη και εγχαράξεις, λαξεύματα και κατασκευές. Η απομόνωση των λόφων είναι εντονότατη. Η τομή φύση - πόλη είναι απόλυτη σε όλην την περίμετρό τους. Έτσι, η ιστορική συνέχεια χάνεται και η σύγχρονη πόλη υπερισχύει ως μορφή χωρίς όμως νόημα και ιστορικό βάθος».³⁰

29. Ομάδα μελέτης: Αρχιτέκτονες: Βασίλης Γιαννάκης, Αντώνης Νουκάκης, Μιχάλης Τυλιανάκης, Νίκος Χατζηκυριάκος, Γρηγόρης Χατζηγιακουμής, Ειδικός σύμβουλος αρχιτέκτων: Μπούκη Μπαμπάλου-Νουκάκη

30. Από το αδημοσίευτο κείμενο των Μπούκη Μπαμπάλου-Νουκάκη και Αντώνη Νουκάκη: Ερμηνεύοντας το τοπίο: Λόφος Φιλοπάππου (2022)

Εικόνα 12.9: Διάγραμμα Κεντρικής Ιδέας σε επίπεδο τοπογραφικού. Κόκκινο: περιμετρικός Φιλοπάππου, κίτρινο: διά Κοίλης Κλεομένη οδός, μπλε: διατείχισμα. «Ανάδειξη Αρχαιολογικού Χώρου Φιλοπάππου», στο πλαίσιο του προγράμματος «Ενοποίηση των Αρχαιολογικών Χώρων της Αθήνας», 2001-2003, Μπούκη Μπαμπάλου – Νουκάκη, Αντώνης Νουκάκης





Εικόνα 12.10: Προσαρμογή του Διαγράμματος Κεντρικής Ιδέας σε αεροφωτογραφία του λόφου. Κόκκινο: περιμετρικός Φιλοπάππου, κίτρινο: διά Κοίλης Κλεομένη οδός, μπλε: διατείχισμα. «Ανάδειξη Αρχαιολογικού Χώρου Φιλοπάππου» στο πλαίσιο του προγράμματος «Ενοποίηση των Αρχαιολογικών Χώρων της Αθήνας», 2001-2003, Μπούκη Μπαμπάλου – Νουκάκη, Αντώνης Νουκάκης



Εικόνα 12.11: Υλοποιημένη ανάπλαση, Υπαίθρια Έκθεση Γλυπτικής, Έργο: ΕΑΧΑ ΑΕ (Ενοποίηση Αρχαιολογικών Χώρων Αθήνας), Διεύθυνση Έργου: νότια κλιτύς Λόφου Φιλοπάππου, Αθήνα.

Η ισχυρή και συγχρόνως αινιγματική παρουσία ενός τοπίου που για χιλιετίες συνδέεται με την πόλη των Αθηνών (και παραμένει σε μεγάλο βαθμό νοερό) αποτέλεσε πρόκληση, αλλά και σημείο εμπλοκής στη συνθετική διαδικασία των αρχιτεκτόνων. Μετά από έρευνα και μελέτη ιστορικών πηγών και χαρτών, αναδύθηκαν ιστορικά τοπία μέσα στο τοπίο τα οποία ενεργοποίησαν την «αύρα» οικιστικών συνόλων και οδεύσεων που έχουν αφήσει ελάχιστα ίχνη στο παρόν. Αυτά τα ίχνη, ωστόσο, κρατούν ενεργό το τοπίο και επιτρέπουν μια ακόμα μεταμόρφωσή του πάνω σε σταθερά, διαχρονικά σημεία (Εικόνα 12.9) (Εικόνα 12.10) (Εικόνα 12.11).

«Μέσα από την αναζήτηση ενός “πεδίου” σχέσεων ανάμεσα στα στοιχεία του τοπίου» η μελετητική ομάδα προχωράει σε μια πρόταση η οποία λαμβάνει υπόψη της την ιδιαίτερη φυσιογνωμία του κάθε τόπου και του τοπίου συνολικά, αποδίδοντας στα σημερινά ίχνη τη σπουδαιότητά τους. Το τοπίο δεν αντιμετωπίζεται ως φόντο, αλλά συλλέγονται με προσοχή τα ψήγματα της ιστορίας με επίγνωση του παλίμψηστου της πόλης — «τα “Πολιτιστικά Κοιτάσματα”, όπως αποκαλεί ο Umberto Eco τα αρχαιολογικά ευρήματα».

Εκτός από τα επιφανή αρχαία μνημεία, το σύνολο της περιοχής κάλυπταν οι αρχαίοι δήμοι της Κοίλης και της Μελίτης. Ο τοπογραφικός χάρτης του Johann Adolph Sommer (1840) αποκαλύπτει τη θέση των δύο αυτών συνοικιών. Αποτελούν σήμερα τη μοναδική σωζόμενη εκτεταμένη περιοχή κατοικίας.

«Στην περιοχή των νταμαριών, νότια του λόφου του Μουσείου, μια περιοχή αλλοιωμένη από τη συστηματική λατόμηση κατά τα νεότερα χρόνια, απομονωμένη από τον ευρύτερο αρχαιολογικό χώρο και στραμμένη στη γειτονιά, προτείνονται η μετεγκατάσταση του θεάτρου παραδοσιακών χορών Δόρας Στράτου που τώρα βρίσκεται πάνω σε σημαντικά λαξεύματα, και η δημιουργία Υπαίθριας Έκθεσης Γλυπτικής.»

Από το σύνολο των προτάσεων υλοποιήθηκε μόνο η Υπαίθρια Έκθεση Γλυπτικής στην περιοχή των νταμαριών, καθώς και η ανασκαφή της «διά Κοίλης οδού³¹».

Επιστρέφουμε στο παραδοσιακό ιαπωνικό σπίτι για να δούμε το τοπίο ως σημείο εμπλοκής, καθώς και ως πολιτισμική συγκρότηση του τόπου (βλ. Κεφ. 3). Σε αυτήν την περίπτωση το «έξω», δηλαδή, ο κήπος του παραδοσιακού ιαπωνικού σπιτιού ταυτίζεται με το τοπίο. Το τοπίο εδώ δεν προσλαμβάνει τις ιδιότητες της «πλαισίωσής» του όπως ορίζουν οι μοντέρνοι (Le Corbusier, 1999), με τα παράθυρα ως κάδρα της φύσης. Ο κήπος-τοπίο τροφοδοτεί την ονειροπόληση, προσδίδει στο σπίτι την ποιητική του διάσταση. Τα χαϊκού, τα παραδοσιακά ιαπωνικά ποιήματα, συχνά μιλούν για αυτή τη σχέση ανάμεσα στον κάτοικο του σπιτιού, τη θέαση του έξω και την ονειροπόληση:

31. op cit

Mizika-yo ya/ Yume mo utsutsu mo / Onazi koto

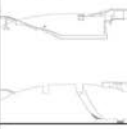
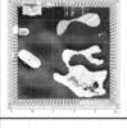
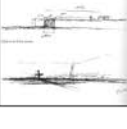
«The short summer night.

The dream and real

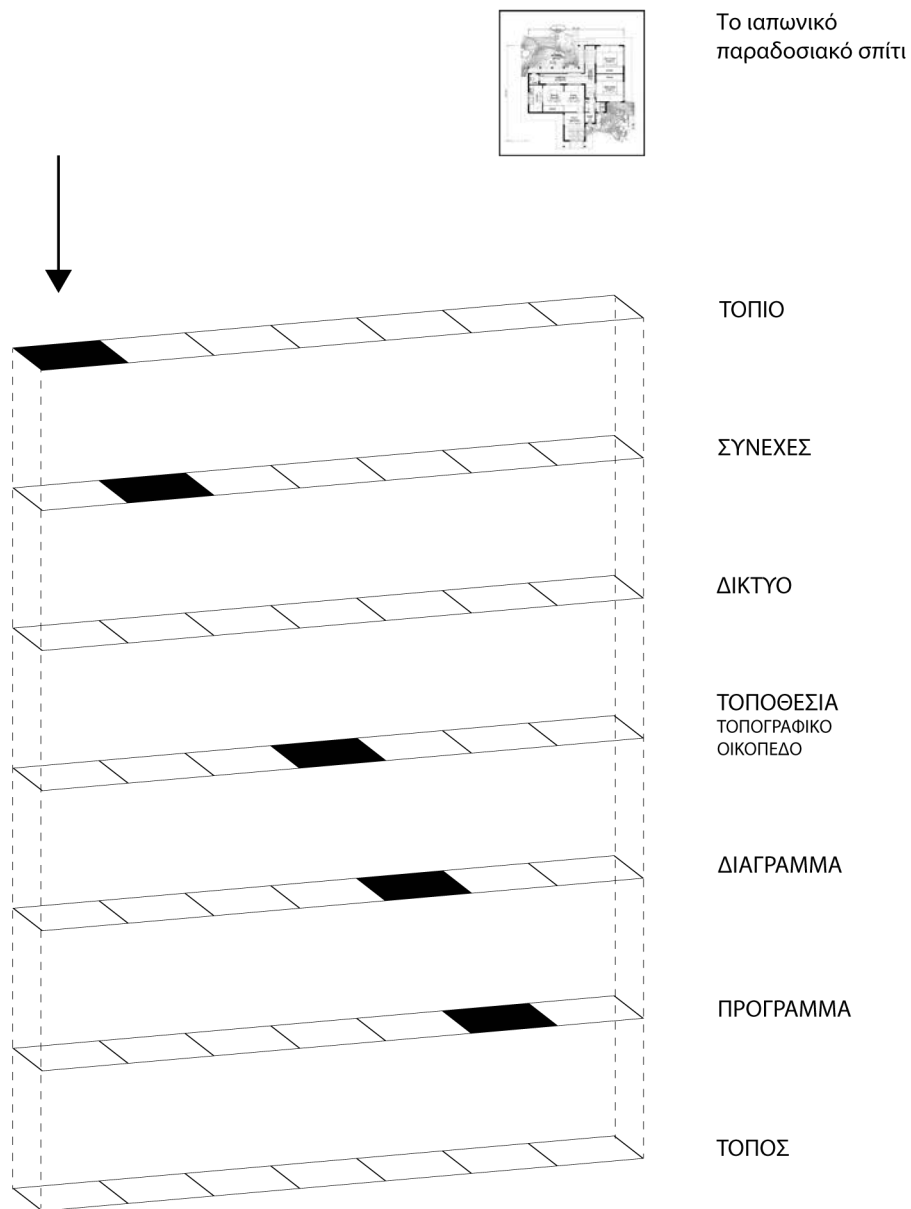
Are same things.»(Kyoshi,1874-1959)³²

Το όνειρο και το πραγματικό ως «ίδια πράγματα» ορίζουν ένα σημείο συμπλοκής με τη θέαση του τοπίου από τον εσωτερικό χώρο του ιαπωνικού σπιτιού. Το τοπίο αποκαλύπτεται και αποκρύπτεται με τη χρήση των παραδοσιακών παραπτετασμάτων Shoji που επιτρέπουν τις εναλλαγές ανάμεσα στην ονειροπόληση και τη θέαση. Το τοπίο είναι ενεργό όσο και ο θεατής του. Είναι δύο οντότητες σε διαρκή συνομιλία.

32. «Μια σύντομη καλοκαιρινή νύχτα. Το όνειρο και το πραγματικό είναι ίδια πράγματα» (Kyoshi,1874-1959)

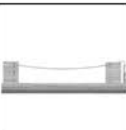
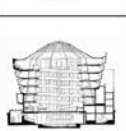
ΣΗΜΕΙΟ ΕΜΠΛΟΚΗΣ: ΤΟΠΙΟ		ΤΟΠΟΘΕΣΙΑ					
		ΤΟΠΟΣ	ΤΟΠΙΟ	ΣΥΝΕΧΕΣ	ΔΙΚΤΥΟ	ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΟ ΟΙΚΟΠΕΔΟ	ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ
	Το ιαπωνικό Παραδοσιακό Σπίτι						
	Plaza de los Fueros, Eduardo Chillida & Luis Peña Ganchegui, 1979, Vitoria-Gasteiz, Spain						
	Kiro-San Observatory, Kengo Kuma, 1994, Yoshiumi, Japan						
	Elysium, Leonidas Papalampropoulos, 2016						
	Little Island, Heather- wick & MNLA, 2021, New York, USA						
	Topography of Terror, Peter Zumthor & Ursula Wilms, 2010, Berlin, Germany						
	Church on the Water, Tadao Ando Architect & Associates, 1988, Shimukappu mura, Japan						

Εικόνα 12.12: Γράφημα: Μελέτες περίπτωσης με σημείο εμπλοκής το τοπίο



Εικόνα 12.13: Γράφημα: Μελέτη περίπτωσης το ιαπωνικό παραδοσιακό σπίτι.

ΣΥΝΕΧΕΣ Στην ταινία «Il Postino» (1994), ο νεαρός ταχυδρόμος ρωτά τον ποιητή Πάμπλο Νερούδα πώς να γίνει ποιητής. Ο Νερούδα του λέει να βαδίζει στην αμμουδιά μέχρι να του έρθει στον νου μια μεταφορά. Εις μάτην, καθώς ο Μάριος, ο νεαρός ντόπιος ταχυδρόμος, δεν μπορεί να σκεφτεί κάτι μετά από προσπάθειες ωρών. Τελικά, ο ποιητής του διαβάζει ένα ποίημα για τη θάλασσα και τότε ο Μάριος λέει ότι ένιωσε σα να είχε πέσει σε μια θάλασσα λέξεων. Ο ποιητής τον συγχαίρει για την πρώτη του μεταφορά. Τότε ο Μάριος εμβρόντητος αναρωτιέται: τι κι αν ο κόσμος όλος είναι μια μεταφορά για κάτι άλλο; Μια μεταφορά μιας μεταφοράς; (Λάββα, 2011).

ΣΗΜΕΙΟ ΕΜΠΛΟΚΗΣ: ΣΥΝΕΧΕΣ		ΤΟΠΟΘΕΣΙΑ						
		ΤΟΠΟΣ	ΤΟΠΙΟ	ΣΥΝΕΧΕΣ	ΔΙΚΤΥΟ	ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΟ ΟΙΚΟΠΕΔΟ	ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ	ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ
	Expo'98 Portuguese National Pavilion, Álvaro Siza Vieira, 1998, Lisbon, Portugal							
	Farnsworth House, Ludwig Mies van der Rohe, 1951, Plano, USA							
	Apan Housing Laboratory, MOS & Infonavit, 2018, Apan, Mexico							
	Forest House, Kengo Kuma, 2018, Tokyo, Japan							
	Sequence, Richard Serra, 2006, USA							
	Solomon R. Guggenheim Museum, Νέα Υόρκη, 1959: Frank Lloyd Wright							
	Optical Glass House, Hiroshi Nakamura & NAP, 2012, Hiroshima, Japan							

Εικόνα 12.14: Γράφημα: Μελέτη περίπτωσης με σημείο εμπλοκής το συνεχές



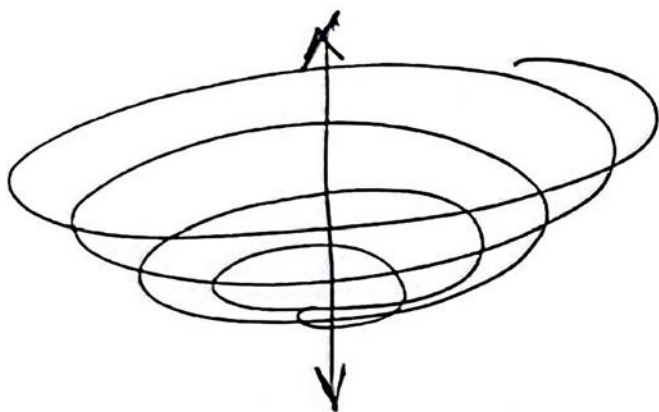
Εικόνα 12.15: Kengo Kuma, *Wangjing Hill*, 2014. Σκίτσο με κάρβουνο πάνω σε ιαπωνικό χαρτί washi.

Η ιδέα του συνεχούς, ενός αχανούς μικρόκοσμου και μακρόκοσμου, ενυπάρχει στην τέχνη, στην επιστήμη και στην ανθρώπινη έκφραση, δίνοντας υπόσταση στο περιέχον και περιεχόμενο σχήμα της ύπαρξης. Στα σκίτσα του Kengo Kuma αναδύεται η αρχιτεκτονική ποιότητα του συνεχούς ως μια επεκτατική και συγχρόνως συνεκτική ποιότητα της ύλης (Εικόνα 12.15). Το συνεχές είναι το ζωντανό, παλλόμενο σώμα της αρχιτεκτονικής.

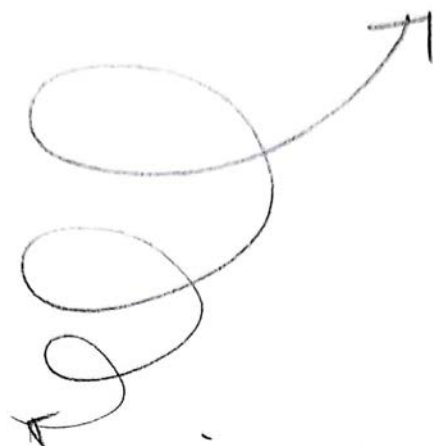
Το (εκτατικό) Συνεχές, ως σημείο εμπλοκής στη συνθετική διαδικασία, πρωτοστατεί στην ιεράρχηση των εννοιολογικών συνθηκών και εργαλείων, όταν κρίνεται ως πιο σημαντική η εγκαθίδρυση μιας φυσικής συνέχειας στη βίωση του αρχιτεκτονικού χώρου. Οι ιδέες της επέκτασης και της αέναης ροής του χώρου συνδέονται με το συνεχές που προσδίδει στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό του χώρου εκθέσεων του Μουσείου Guggenheim της Νέας Υόρκης την πρωτότυπη και δυναμική του ποιότητα.

Σύμφωνα με την τέταρτη έκδοση του προγράμματος τεχνητής ευφυίας Chat GPT4 «Το “συνεχές” είναι ένας όρος που χρησιμοποιείται γενικά για να περιγράψει κάτι που δεν έχει διακοπές, κενά ή αποσπασματικά στοιχεία. Μπορεί να αναφέρεται σε διάφορες περιοχές, όπως τα μαθηματικά, τη φυσική και τη φιλοσοφία. Στα μαθηματικά, στο πεδίο της ανάλυσης μια “συνεχής” συνάρτηση είναι εκείνη που δεν έχει απρόβλεπτες αλλαγές ή διακοπές στην τιμή της κατά μήκος του ορισμένου πεδίου ορισμού της. Αυτό σημαίνει ότι μπορείτε να “σχεδιάζετε” τη συνάρτηση χωρίς να απομακρύνετε την πένα από το χαρτί» (Chat GPT4, επίσκεψη 4.4.2023).

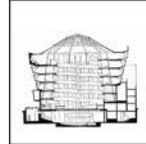
Στο Μουσείο Guggenheim (βλ. Κεφ. 6) ο επισκέπτης μπορεί να βαδίζει πάνω στο κυκλοτερές κεκλιμένο επίπεδο με κλίση 3% χωρίς διακοπή και να ανέβει έξι ορόφους, περιδιαβάζοντας τα εκθέματα κατά μήκος της διαδρομής. Το ίδιο μπορεί να συμβεί κατά την κατάβαση από τον υψηλότερο όροφο προς το ισόγειο. Η «χωρίς απρόβλεπτες αλλαγές ή διακοπές» συνέχεια του δαπέδου σε αυτήν την έκταση προσφέρει το βίωμα μιας αδιάκοπης πορείας προς τα πάνω, σαν να «σχεδιάζεται» η συνάρτηση χωρίς να απομακρύνεται η πένα από το χαρτί» (Εικόνα 12.16). Πρόκειται για μια αρχιτεκτονική ποιότητα που υπερβαίνει τις διαστάσεις του χώρου στην κάτοψη και επιτρέπει τη βίωση του αρχιτεκτονημένου χώρου ως μιας οντότητας που θα μπορούσε να εκτείνεται στο άπειρο. Το συνεχές, ως σημείο εμπλοκής, διατρέχει όλο το έργο. Δευτερευόντως (Εικόνα 12.17) αναφέρεται στον τόπο (η κατάκτηση του τόπου με τον κατακόρυφο άξονα του τρισδιάστατου έλικα), την τοποθεσία (το οικόπεδο στο Manhattan στο όριο του Central Park όπου καταλύεται ο ορθογωνικός κάναβος) και το διάγραμμα (το ανοδικό σπινάλι).



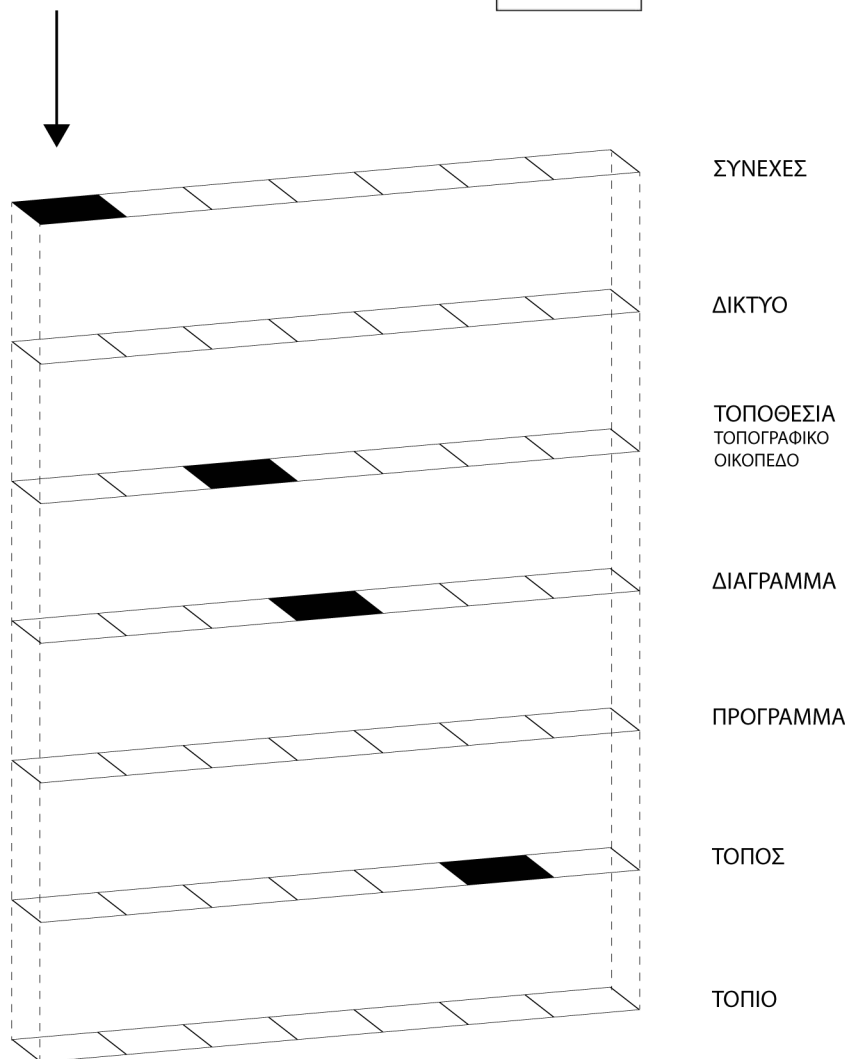
Εικόνα 12.16: Κεντροβαρική συνεχής σπείρα ως κύριος χώρος του Μουσείου Guggenheim στη Νέα Υόρκη Σκαρίφημα: Ρίβα Λάββα



Εικόνα 12.17: Αποτύπωση του εργαλείου του συνεχούς στο Μουσείο Guggenheim στη Νέα Υόρκη. Σκαρίφημα: Ρίβα Λάββα.



Solomon R. Guggenheim Museum, Frank Lloyd Wright, 1959, New York, USA

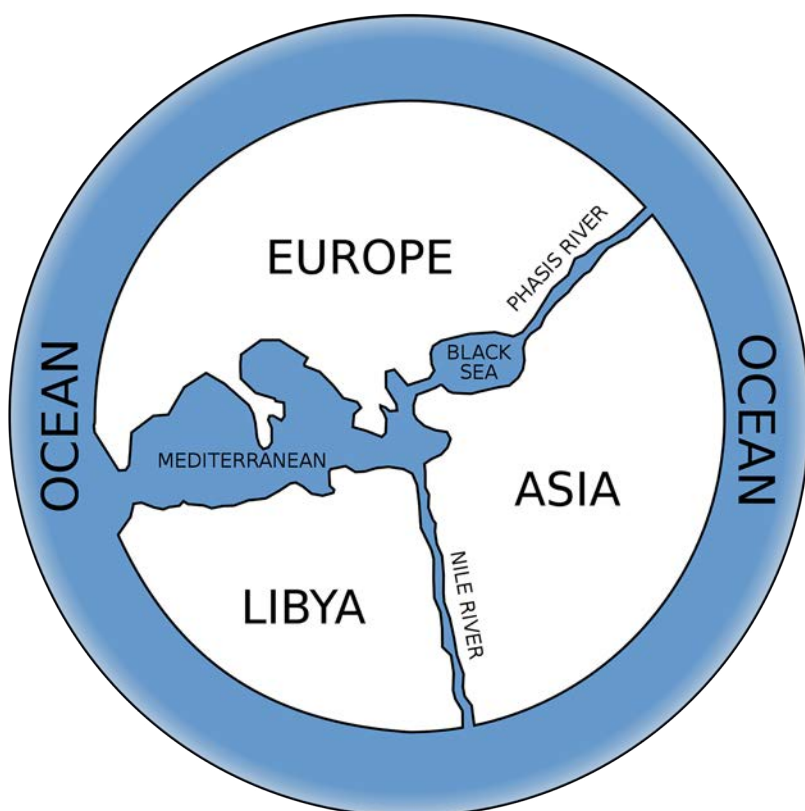


Εικόνα 12.18: Μελέτη περίπτωσης Solomon R. Guggenheim Museum. Frank Lloyd Wright, 1959, New York, USA.

Είδαμε και σε προηγούμενα κεφάλαια (βλ. Κεφ. 7, 8) πως η συνθήκη του δικτύου δημιουργεί άυλες δομές και συνδέσεις, οι οποίες ασκούν ισχυρές επιρροές στο υλικό επίπεδο. Η ύπαρξη μέσα στη συνθήκη του δικτύου προϋποθέτει τον άλλον (κόμβο). Οι οντότητές του υφίστανται ως προς άλλες οντότητες. Η συνθήκη αυτή δεν είναι καινούργια, ούτε οφείλεται στον τεχνοπολιτισμό. Υπήρχε ακόμα και όταν ο άνθρωπος δεν είχε τη δυνατότητα να δει τη γη από ψηλά. Υπήρχε στον νου του ανθρώπου.

Στον Φαίδωνα (Πετράκης, 2014), ο Σωκράτης συνομιλεί με αυτούς που τον συντροφεύουν στη φυλακή —πριν πάρει το κώνειο— για τον μεγάλο κόσμο που απλώνεται έξω από το κελί. Μιλά για τον αχανή κόσμο όπου κατοικεί ο άνθρωπος «από τον Φάση ποταμό μέχρι τις Ηράκλειες στήλες σαν τους βατράχους που μένουν γύρω από τη θάλασσα» (Εικόνα 12.19). Ο Σωκράτης αναφέρεται στα όρια του κόσμου εκείνης της εποχής και στα όριά του. Οι τόποι είναι κόμβοι ενός δικτύου (Εικόνα 12.22).

ΔΙΚΤΥΟ



Εικόνα 12.19: Ο τότε γνωστός κόσμος σύμφωνα με τον Αναξίμανδρο από τη Μίλητο. 200 π.Χ. Ανακτήθηκε 5 Οκτωβρίου 2024 από (PD), https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%91%CE%BD%CE%B1%CE%BE%CE%AF%CE%BC%CE%B1%CE%BD%CE%B4%CF%81%CE%BF%CF%82#/media/%CE%91%CF%81%CF%87%CE%B5%CE%AF%CE%BF:Anaximander_world_map-el.svg

Εικόνα 12.20: Ευρωπαϊκή Στήλη του Ηρακλή: Ο Βράχος του Γιβραλτάρ (πρώτο πλάνο), με τη βόρεια αφρικανική ακτή στο βάθος. Ανακτήθηκε 8 Απριλίου 2023 από (PD), https://en.wikipedia.org/wiki/Pillars_of_Hercules



Η ιστορία μας κληρονομεί αυτόν τον κόμβο, τις Ηράκλειες Στήλες, ως ένα παλαιότερο άκρο του γνωστού κόσμου (Εικόνα 12.19). Σύμφωνα με τον μύθο, εκεί ήταν, ίσως, οι παλαιότερες φρυκτωρίες. Οι αρχαίοι Έλληνες πίστευαν ότι βρίσκονταν στην Ιβηρική χερσόνησο, στο σημερινό Γιβραλτάρ. Εκεί θεωρούσαν ότι ήταν η άκρη του κόσμου (Εικόνα 12.20). Οι Ηράκλειες Στήλες ήταν δύο στύλοι που είχε ορθώσει ο Ηρακλής όταν πήγε τα μήλα των εσπερίδων στον Ευρυσθέα. Ήταν φάροι που ειδοποιούσαν τα πλοία για το σημείο από το οποίο έπρεπε να στρίψουν, ώστε να μπουν από τον Ατλαντικό Ωκεανό στη Μεσόγειο.

Στις ακτές της Λισαβόνας, στην απόληξη της μεγάλης ιστορικής πλατείας Praça do Comércio, σήμερα υψώνονται δύο πέτρινοι στύλοι —σαν τοπιακή υπενθύμιση μιας ιστορικής/μυθολογικής καταγωγής. Το πέρας του κόσμου είναι ένα κομμάτι του δικτύου (Εικόνα 12.21).

Εικόνα 12.21: *Cais das Colunas* (Λισαβόνα), Ιστορική αποβάθρα με πέτρινους στύλους. Φωτογραφία: Ρ. Λάββα.



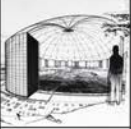
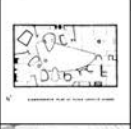
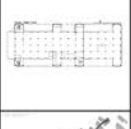


Εικόνα 12.22: *Τραπέζι Mediterraneo Love Difference (Mediterranean Table Love Difference)*, 2005, Michelangelo Pistoletto (Cittadelarte-Fondazione Pistoletto, Biella, Italy).

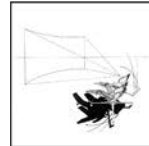
Το δίκτυο, όπως είδαμε, είναι η συνέχουσα δομή για χώρους, ιδιωτικούς και δημόσιους, που αναφέρονται σε νοερές χωρικές ενότητες. Στη Βαμβακού, ένα χωριό του Πάρνωνα, υπάρχει ένα χαρακτηριστικό πλάτωμα στην είσοδο του χωριού γνωστό ως «Σταθμός Συγκινήσεως» (Εικόνα 12.23) (Σερράος κ.ά., 2020). Εκεί διαδραματίστηκαν οι σκηνές αποχαιρετισμού ανάμεσα στους Βαμβακίτες που ξεκινούσαν το ταξίδι της μετανάστευσης και τους δικούς τους. Κατά το μεγάλο μεταναστευτικό κύμα στο τέλος του 19ου αιώνα, πολλοί έφυγαν για την Αμερική, τη Νότια Αφρική, την Αυστραλία, την Αίγυπτο και τη Ρωσία με τελευταία ανάμνηση από τον τόπο τους τον Σταθμό Συγκινήσεως.



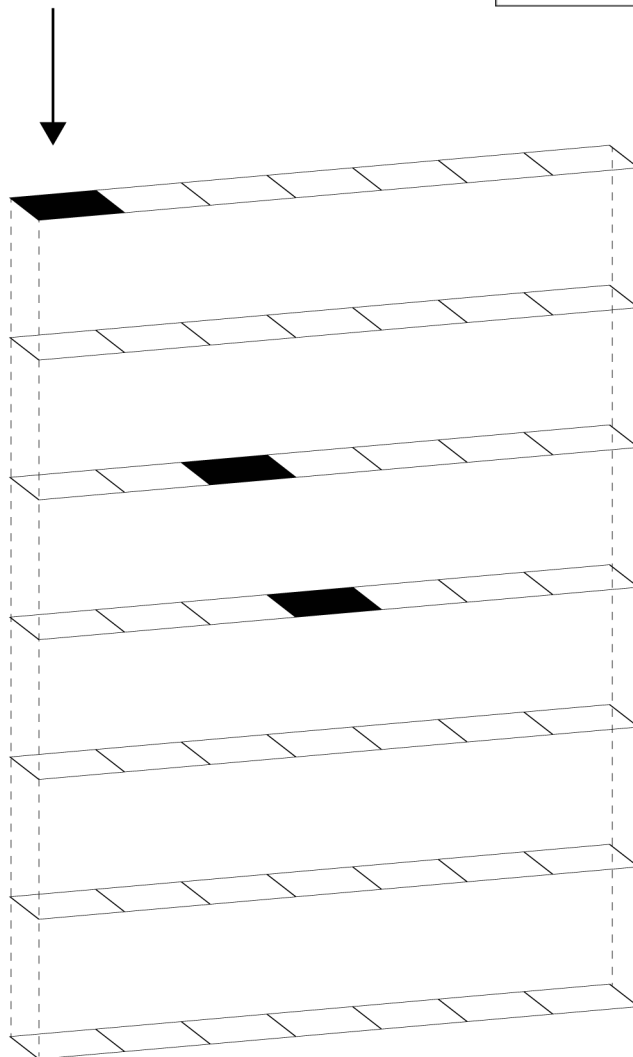
Εικόνα 12.23: Πλάτωμα Σταθμός Συγκινήσεως, στο χωριό Πάρνω-να στη Βαμβακού. [Αεροφωτογραφία] Ανακτήθηκε 13 Απριλίου από [Google Maps](https://www.google.com/maps)

ΣΗΜΕΙΟ ΕΜΠΛΟΚΗΣ: ΔΙΚΤΥΟ						ΤΟΠΟΘΕΣΙΑ		ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ	ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ
		ΤΟΠΟΣ	ΤΟΠΙΟ	ΣΥΝΕΧΕΣ	ΔΙΚΤΥΟ	ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΟ ΟΙΚΟΠΕΔΟ			
	Ηλεκτρονική Πολεοδομία : Τάκης Ζενέτος								
	Minnesota Experimental City, Athelstan Spilhaus								
	House of the Future, Alison and Peter Smithson, 1956, London, UK								
	Fishermen warehouses, Irisarri & Piñera Arquitectos, Cangas, Spain								
	The Datacenter of Santander Bank, LoebCapote Arquitetura e Urbanismo, 2013, São Paulo, Brazil								
	Long Line Building, John Carl Warnecke, 1971-1974, New York, USA								
	Floating Piers, Christo & Jeanne-Claude, 2016, Venice, Italy								

Εικόνα 12.24: Γράφημα: Μελέτες περίπτωσης με σημείο εμπλοκής το δίκτυο.



Ηλεκτρονική
Πολεοδομία, Τάκης
Ζενέτος, 1969



ΔΙΚΤΥΟ

ΤΟΠΟΘΕΣΙΑ
ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΟ
ΟΙΚΟΠΕΔΟ

ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

ΤΟΠΟΣ

ΤΟΠΙΟ

ΣΥΝΕΧΕΣ

Εικόνα 12.25: Μελέτη περίπτωσης
Ηλεκτρονική Πολεοδομία, Τάκης Ζε-
νέτος, 1969.

Οι εργασιακοί νομάδες, οι τηλε-συνεδρίες και τα εικονικά περιβάλλοντα εργασίας εγκαθίστανται με μονιμότητα μετά την πανδημία του κορονοϊού. Σαράντα χρόνια μετά την Ηλεκτρονική Πολεοδομία, στο γύρισμα του 20ού αιώνα, η εργασία από το σπίτι θα γίνει σήμα κατατεθέν για το καινοτόμο real estate της Νέας Υόρκης με παρασύνθημα το «Tomorrowland New York». Η ιδέα ότι πρέπει να εξορκίσουμε τις υπηρεσίες διεκπεραίωσης και να εξοικονομήσουμε κάτι —τον χρόνο μεταφοράς;— γίνεται η εμμονή του fast track καπιταλισμού. Οι εμπνευστές των δικτυωμένων διαμερισμάτων της Wall Street διαφημίζουν «μια ανθρώπινη κυψέλη μέσα σε ένα κουβάρι καλωδιώσεων και αναμονών όπου θα επικρατεί ένταση, πυκνότητα, φρενίτιδα, συνέργειες όλων των ειδών και γειτνιάσεις όλων των τύπων», μια «κριτική μάζα τέχνης, βιομηχανίας και επικοινωνιών, ένα γνήσιο προϊόν «μανχατανισμού» όπου οι μελλοντικοί κάτοικοι της Wall Street θα ζουν και θα εργάζονται στον ίδιο χώρο. Έτσι, θα καταργηθούν και οι τελευταίες αποστάσεις με την επικράτηση της τηλεόρασης, του remote control, του υπολογιστή, των λεωφόρων της πληροφορίας και του διαδικτύου —όλα θα γίνονται επί τόπου (Λάββα, 1997).

Η «τηλε-επιμόρφωση» και η «τηλε-έρευνα», με μέσα τεκμηριώσεως παγκόσμιας κλίμακος, θα εξισώσει τις τοποθεσίες διαμονής του ανθρώπου (Ζενέτος, 1969).

«...τα δευτερεύοντα κέντρα θα αρχίσουν ν' αναπτύσσονται μέχρις ότου φτάσουν σε optima μεγέθη πόλεων με αυτοδύναμη οικονομική και πνευματική δραστηριότητα...» (Ζενέτος, 1969).

Ο Τ. Ζενέτος οραματιζόταν ότι μέσα από μια αυθόρμητη αυτορρύθμιση του συστήματος θα επιτυγχανόνταν μια «ομοιόμορφη κατανομή ισοδύναμων κέντρων σε όλες τις περιοχές της γης» (Ζενέτος, 1969). Χρειάστηκαν εξήντα χρόνια σχεδόν για να πάρει σάρκα και οστά η ιδέα του Τάκη Ζενέτου —και όχι ακριβώς σαν επίτευξη ενός οράματος, αλλά σαν μια λύση ανάγκης εν μέσω μιας πανδημίας. Η έλευση του κορονοϊού το 2019 επέδρασε παγκόσμια σαν τροχοπέδη στην ταχύτητα των συναλλαγών και των μεταφορών της παγκοσμιοποιημένης οικονομίας. Καθώς ο πλανήτης άρχισε να επιστρέφει κατ' ανάγκη στα ιδρυτικά του μεγέθη, οι πόλεις έγιναν ήσυχες κι ο αέρας καθαρός. Η δουλειά από το σπίτι έγινε ο κανόνας —για όσους είχαν ακόμα τη δουλειά τους.

Σύμφωνα με τη θεωρία των κοινωνικών δικτύων, «ο σημαντικότερος παράγοντας δεν είναι η επικοινωνία. Πιο σημαντική είναι η ικανότητα του ανθρώπινου νου να εντοπίζει τις κοινωνικές

σχέσεις» (Fowler, Χρηστάκης, 2010) και να κατανοεί τις σχέσεις ανάμεσα στους άλλους στην ομάδα —πράγμα που διακόπτεται με τη μοναδιαία φύση στο δίκτυο (Fowler, Χρηστάκης, 2010). Τα δίκτυα, η ταχύτατη ανταλλαγή πληροφορίας, η υπερσύνδεση και η εμπλοκή περισσότερων και διαφορετικών κοινωνιών κάνουν τον Homo Dictyous να μοιάζει με έναν υπερ-οργανισμό που λειτουργεί για έναν κοινό σκοπό (Λάββα, 2020).

The site is the base of the architectural composition

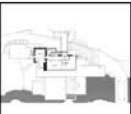
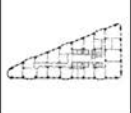
(Le Corbusier, 1999)

ΤΟΠΟΘΕΣΙΑ (ΟΙΚΟΠΕΔΟ /
ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΧΕΔΙΟ)

Πριν από την αστική πυκνότητα όπως την ξέρουμε σήμερα και ως μέρος ενός τοπίου —πολλές φορές χωρίς την επέμβαση του ανθρώπου— η τοποθεσία (οικόπεδο/τοπογραφικό) αναδύεται ως επιλεγμένη περιοχή για την υποδοχή του αρχιτεκτονήματος. Ο Vincent Scully αναγνωρίζει το γεγονός ότι ο αρχαίος ελληνικός ναός χωροθετείται σε τοποθεσίες προσεκτικά επιλεγμένες, τοποθεσίες όπου η παρουσία του θεϊκού είναι αισθητή. Ο ναός, όταν χτίζεται σε αυτή την τοποθεσία, κι αυτός ενσωματώνει το θεϊκό, έτσι όπως το προσλαμβάνει ο άνθρωπος (Scully, 1962, 1979). Εδώ επισημαίνεται η εξαιρετική σημασία της τοποθεσίας ως προς τα νοήματα που θα εκφράσει η αρχιτεκτονική. Ως όροι της τοπομορφής —τοποθεσία και ναός— παραμένουν άρτιοι.

Η τοποθεσία, παρά την άρρηκτη σχέση της με τον φυσικό τόπο και το τοπίο, είναι συγχρόνως ένα πεδίο απόσχισης από τα τελευταία. Συσχετισμένη με τους πιο σύγχρονους ορισμούς του οικοπέδου και του τοπογραφικού σχεδίου, η τοποθεσία (site) δεν συγκροτείται ως συνθήκη, αλλά ως εργαλείο του σχεδιασμού. Ταυτίζεται με το πεδίο ελέγχου του αρχιτέκτονα και είναι ένα από τα πιθανά σημεία εμπλοκής στην ιεράρχηση των συνθηκών και των εργαλείων στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό.

Το Μουσείο της Ιστορίας της Πόλης στο Ningbo του Wang Shu (βραβείο Pritzker, 2012) είναι ένα έργο που έχουμε παρουσιάσει στο κεφάλαιο του Τόπου ως παράδειγμα ενσώματης μνήμης. Το μουσείο ενσωματώνει αυτή τη μνήμη με τη χρήση των οικοδομικών υλικών που συλλέχθηκαν από τα τριάντα περίπου χωριά που έπρεπε να κατεδαφιστούν για να απελευθερωθεί το οικόπεδο του έργου (Εικόνα 12.26). Η επανάχρηση των επιτόπιων υλικών (κεραμίδια, τούβλα και πέτρες) είναι στο πνεύμα της επανάχρησης των τοπικών ανακυκλώσιμων υλικών, αλλά κάνει κι ένα βήμα παραπέρα: ανασυνθέτει τα ίδια τα οικόπεδα, την ύλη τους στο νέο, μεγάλης κλίμακας έργο. Είναι μια χειρονομία συμβολική και μαστορική, απόλυτα συνυφασμένη με αυτό που

ΣΗΜΕΙΟ ΕΜΠΛΟΚΗΣ: ΤΟΠΟΘΕΣΙΑ		ΤΟΠΟΘΕΣΙΑ ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΟ ΟΙΚΟΠΕΔΟ					
		ΤΟΠΟΣ	ΤΟΠΙΟ	ΣΥΝΕΧΕΣ	ΔΙΚΤΥΟ	ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ	ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ
	Fallingwater House, Frank Lloyd Wright, 1939, Pennsylvania, USA						
	Aloni, deca ARCHITECTURE, 2008, Antiparos, Greece						
	Nuevo Edificio para el Ayuntamiento de Murcia, Rafael Moneo, 1998, Murcia, Spain						
	FRAC Dunkerque, Lacaton & Vassal, 2013, Dunkirk, France						
	Flatiron Building, Daniel Burnham & Frederick P. Dinkelberg, New York City						
	Δημοτικό σχολείο στα Πευκάκια, Δημήτρης Πικιώνης, 1932, Αθήνα, Ελλάδα						
	Κτήριο ΔΕΗ, Κλέων Κραντονέλλης, 1973-1977, Αθήνα, Ελλάδα						

Εικόνα 12.26: Γράφημα: Μελέτες περίπτωσης με σημείο εμπλοκής την τοποθεσία.

υπήρξε πριν. Επίσης, είναι μια επίμονη υπόμνηση της ζωής που υπήρξε εκεί πριν, μια μορφή αντίστασης στον σαρωτικό ρυθμό αστικοποίησης και δυτικοποίησης της Κίνας. Με τη μικροκλίμακα των ανακυκλωμένων υλικών ο Wang Shu και η Lu Wenyu μνημονεύουν την καταγωγή του οικοπέδου τους.

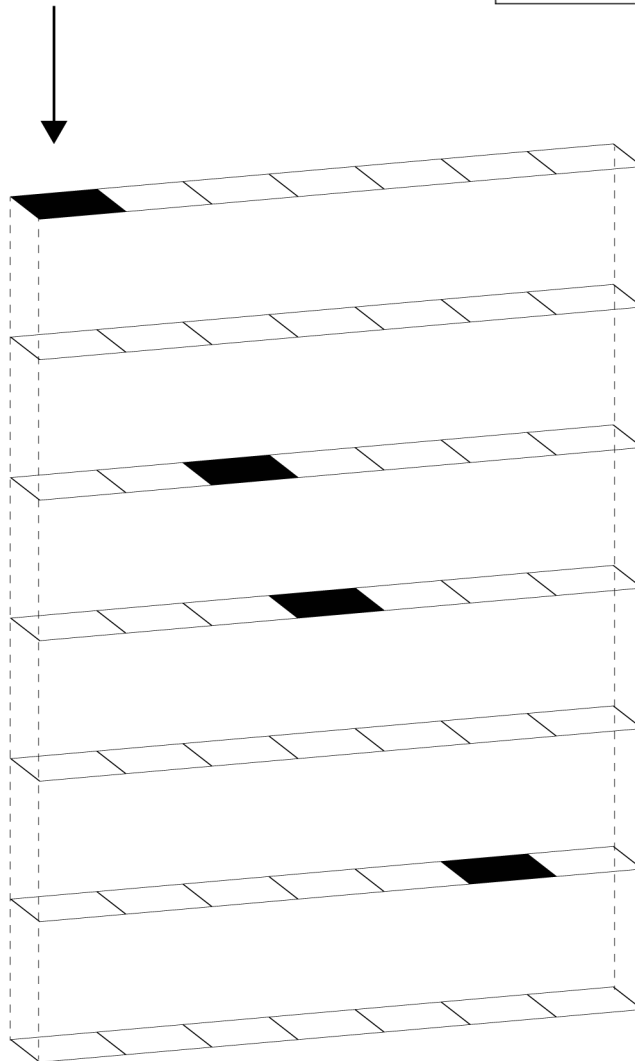
Σήμερα, η αρχιτεκτονική καλείται να αναδιπλωθεί απέναντι στο φαινόμενο των κορεσμένων πόλεων, του συνονθυλεύματος (agglomeration) και του ολοένα διογκούμενου κτηριακού αποθέματος, που αφήνει πίσω της η άναρχη, χωρίς σχέδιο βιωσιμότητας ανάπτυξη, αλλά και η κατανάλωση του χώρου (Sayce et al., 2022). Κάτω από αυτή τη συνθήκη, αλλά και σύμφωνα με τις επιταγές του ευρωπαϊκού κινήματος του New European Bauhaus, η αντιμετώπιση και η διαχείριση του κτισμένου χώρου ως ανανεώσιμου πόρου γίνονται επίκαιρες όσο ποτέ.



Εικόνα 12.27: Τοποθεσία Μουσείου
Ningbo στην Κίνα. [Φωτογραφία].
Ρίβα Λάββα



FRAC Dunkerque,
Lacaton & Vassal, 2013,
Dunkirk, France



ΤΟΠΟΘΕΣΙΑ
ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΟ
ΟΙΚΟΠΕΔΟ

ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

ΤΟΠΟΣ

ΤΟΠΙΟ

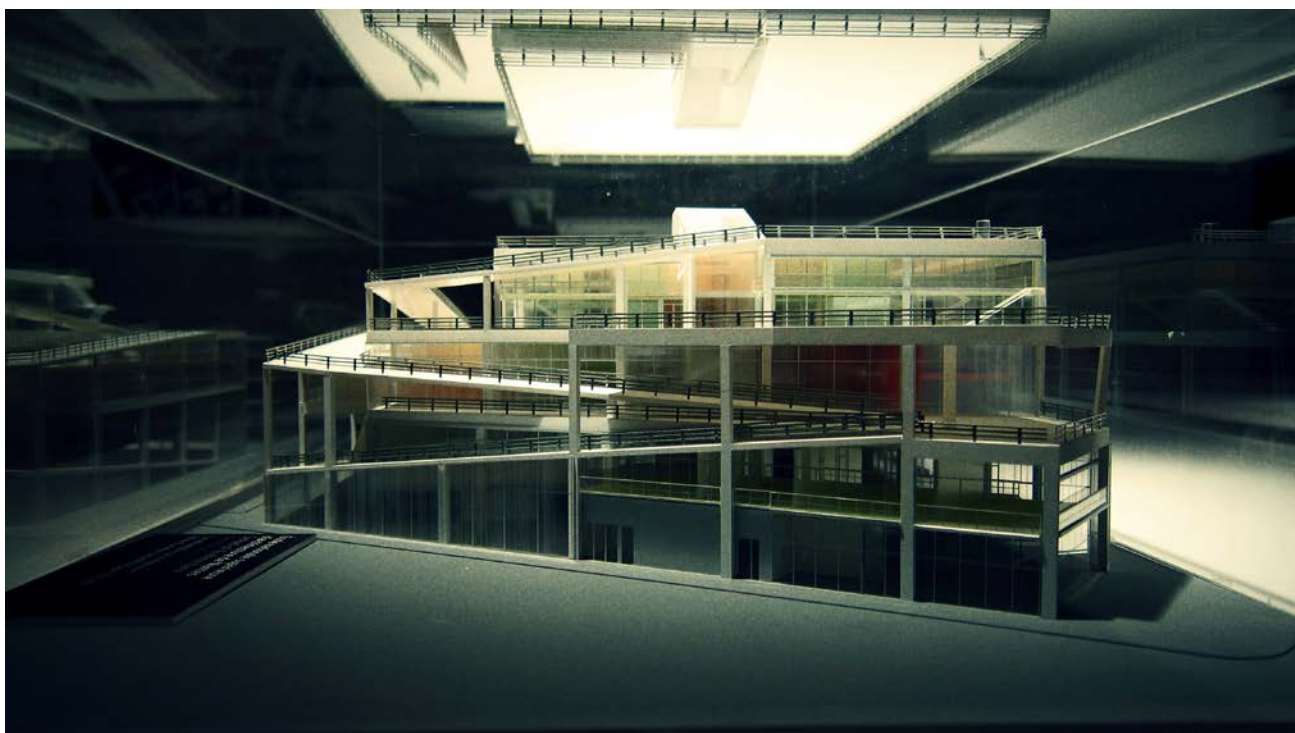
ΣΥΝΕΧΕΣ

ΔΙΚΤΥΟ

Εικόνα 12.28: Γράφημα: Μελέτη περίπτωσης FRAC Dunkerque, Lacaton & Vassal, 2013, Dunkirk, France.

Η διάκριση των αρχιτεκτόνων Lacaton & Vassal με το βραβείο Pritzker 2021 εκφράζει αυτήν ακριβώς τη συνειδητοποίηση εκ μέρους των κοινωνιών και των οικονομιών που τώρα στρέφονται προς την ποιοτική αρχιτεκτονική που μπορεί να δώσει απαντήσεις σε σύγχρονα αδιέξοδα. Οι Lacaton & Vassal εισάγουν μια νέα, καθολική διατύπωση του πεδίου δράσης της αρχιτεκτονικής με την πρακτική του «faire avec», της σύμπραξης, δηλαδή, με αυτό που υπάρχει. Η πρακτική του «faire avec» αφορά υπάρχουσες κατασκευές, τους ανθρώπους που τις κατοικούν, τη φύση, το κλίμα, την οικονομία, την ευφυΐα, τα ελάχιστα υλικά, τον μετασχηματισμό, την εφεύρεση της επανεφεύρεσης, το να κάνει κανείς περισσότερα με λιγότερα (Lacaton, 2021) (Εικόνα 12.29). Στην κατοικία, πρωταρχικό ρόλο παίζει η ιδιοποίηση (appropriation) του μελετημένου, νέου χώρου από τους κατοίκους. Κατά τους Lacaton & Vassal, ο στόχος του σχεδιασμού και της επανάχρησης είναι ο «ελεύθερος χώρος», δηλαδή, «ο χώρος που δεν έχει πρόγραμμα και είναι ανοιχτός σε κάθε χρήση».

Αυτό το αναβαπτισμένο σημείο εκκίνησης του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού επιτρέπει την αναδιατύπωση της έννοιας της τοποθεσίας και του καθορισμού του οικοπέδου ως πεδίου δράσης. Στο έργο των Lacaton & Vassal FRAC Dunkerque (2013) (Εικ. 12.30) το σημείο εμπλοκής εντοπίζεται στην υπάρχουσα δομή και τη δημιουργική επανάχρησή (adaptive reuse) του. Πιστοί στο δόγμα τους «ποτέ μην κατεδαφίζεις», οι δύο αρχιτέκτονες, αντί να γκρεμίσουν το μεταπολεμικό κτήριο ενός ταρσανά κοντά στην ακτή, επισκευάζουν τις υποδομές του και τοποθετούν δίπλα του ένα καινούργιο «δίδυμο» κτήριο του ίδιου όγκου και σχήματος. Με διάφανα υλικά επιτρέπουν την οπτική σύνδεση ανάμεσα στα δύο κτήρια.



Εικόνα 12.29: Μακέτα της Σχολής Αρχιτεκτονικής της Πόλης Ναντ, Lacaton & Vassal, 2009, Ανακτήθηκε 30 Ιουλίου 2024 από Victortsu, (CC BY-NC 2.0) <https://www.flickr.com/photos/victortsu/5182394757/in/pool-lacatonvassal/>



Εικόνα 12.30: FRAC nord-pas de calais (2013), Lacaton & Vassal, Dunkerque, France.

ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ



Εικόνα 12.31: Σκίτσα αντικειμένων, Εκκλησία Ronchamp, Le Corbusier, Γαλλία.



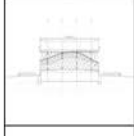
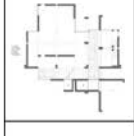
Εικόνα 12.32: Διάγραμμα Τομής, Κέντρο Πολιτισμού Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος, Renzo Piano, Καλλιθέα, Αττική.



Εικόνα 12.33: Προοπτικό σκίτσο, Κέντρο Πολιτισμού Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος, Renzo Piano, Καλλιθέα, Αττική.

Το επόμενο εργαλείο αφορά το διάγραμμα. Κατά τη σύνθεση της εκκλησίας Ronchamp, ο Le Corbusier κάνει ελεύθερους συνειρμούς γύρω από τη μορφή του κτηρίου. Κάθε σκίτσο περιγράφει ένα αντικείμενο σε διαφορετική κλίμακα (Εικόνα 12.31). Καμία από τις μορφές-αντικείμενα των συνειρμών του δεν είναι εκκλησία, όλες όμως είναι διαγραμματικές εκφράσεις της που φέρουν μέσα τους στιγμιαίες προσλήψεις της φόρμας. Τα σκίτσα του Le Corbusier για την εκκλησία της Ronchamp είναι από μόνα τους εύγλωττα. Ανάμεσα στις μορφές και τα σχήματα για τον σχεδιασμό του ναού αναδύεται κι ο εναγκαλισμός της Παναγίας με το θείο βρέφος (Λάββα, 2011).

Συχνά, το διάγραμμα αποκτά μια σκευομορφική έκφραση που σκοπό έχει να συνδέσει αυτό που θα σχεδιαστεί με αυτό που έχει ήδη υπάρξει στο πολιτισμικό συνεχές (Brandt, Eagleman, 2017). Ο Renzo Piano χρησιμοποιεί και τα δύο, διάγραμμα και σκίτσο, ως σημεία εμπλοκής στον σχεδιασμό του Ιδρύματος Σταύρος Νιάρχος. Το διάγραμμα συγκροτεί το σχήμα του τόπου και της τοπομορφής, ενώ το σκίτσο αρχίζει να αναπαριστά το περιβάλλον (Εικ. 12.32, 12.33).

ΣΗΜΕΙΟ ΕΜΠΛΟΚΗΣ: ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ		ΤΟΠΟΘΕΣΙΑ					ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ	ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ
		ΤΟΠΟΣ	ΤΟΠΙΟ	ΣΥΝΕΧΕΣ	ΔΙΚΤΥΟ	ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΟ ΟΙΚΟΠΕΔΟ		
	Igualada Cemetery, Enric Miralles & Estudio Carme Pinos, 1994, Barcelona, Spain							
	Yokohama masterplan, OMA, 1991							
	Parc de la Villette, Bernard Tschumi, 1987, Paris, France							
	ST. Gallen Kunstmuse- um, Greg Lynn, 2001, Switzerland							
	House VI, Peter Eisenman, 1975, New York, USA							
	Glass Pavilion at the Toledo Museum of Art, SANAA, 2001 - 2006, Ohio, USA							
	Metacity / Datatown, MVRDV, 1999, The Netherlands							

Εικόνα 12.34: Γράφημα: Μελέτες περίπτωσης με σημείο εμπλοκής το διάγραμμα.



Εικόνα 12.35: Διαγράμματα, Οικία Frank ή House VI, Eisenman, Cornwall, Connecticut.

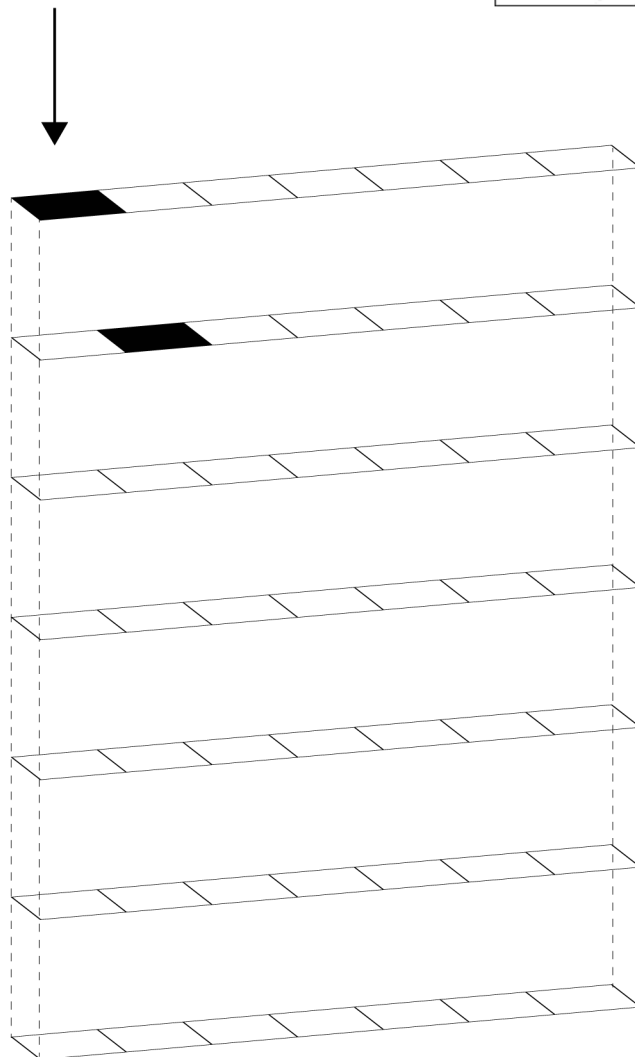


Εικόνα 12.36: Διάγραμμα Κάτοψης, Οικία Frank ή House VI, Eisenman, Cornwall, Connecticut.

Η Οικία Frank ή House VI (1975) του αρχιτέκτονα Peter Eisenman βόρεια της Νέας Υόρκης είναι ένα σπίτι που αναπτύσσεται έξω και πέρα από τις αρχέγονες εικόνες του σπιτιού. Το House VI δομείται ως συνεχής αναδίπλωση της γεωμετρίας του. Οι χώροι του παραμένουν σε ένταση, ακολουθώντας το διάγραμμα που ορίζει την αρχιτεκτονική τους. Ξεκινώντας από τα αξιώματα της ευκλείδειας γεωμετρίας, ο χώρος βρίσκεται σε ενεργό μετασχηματισμό και δεν «ενδίδει» σε στατικές ισορροπίες, ενώ οι θέσεις των τοίχων και των άλλων αρχιτεκτονικών μελών βρίσκονται σε ενδεχομενικές —και όχι τελικές— θέσεις. Επικρατεί μια αίσθηση σκεύρωσης, παραμόρφωσης, ροής ή εξάρθρωσης, καθώς ο ανθρώπινος νους επιχειρεί να φέρει τη συνεχώς αναδιπλούμενη και ρέουσα αρχιτεκτονική σε τάξη. Η κυριαρχία του γεωμετρικού παιχνιδιού επιβάλλει συγκεκριμένες χωροθετήσεις —όπως τα δύο μονά κρεβάτια που τοποθετούνται από τις δύο πλευρές μιας σχισμής-παραθύρου, αντί για ένα διπλό. Συνολικά, το κτήριο γίνεται αντιληπτό σαν αντικείμενο ή σαν έργο τέχνης τοποθετημένο στο οικόπεδο, ακολουθώντας ένα αυτοαναφορικό σύστημα συγκρότησης το οποίο ξεκινάει και καταλήγει στο διάγραμμα (Εικ. 12.35, 12.36).



House VI, Peter Eisenman, 1975, New York, USA



ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

ΤΟΠΟΣ

ΤΟΠΙΟ

ΣΥΝΕΧΕΣ

ΔΙΚΤΥΟ

ΤΟΠΟΘΕΣΙΑ
ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΟ
ΟΙΚΟΠΕΔΟ

Εικόνα 12.37: Μελέτη περίπτωσης House VI. Peter Eisenman, 1975, New York, USA.

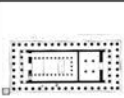
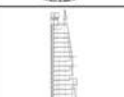
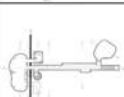
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ Το τρίτο εργαλείο είναι το πρόγραμμα. Το πρόγραμμα —όπως είδαμε και στο Κεφάλαιο 11— συμπυκνώνει την πρόθεση του σχεδιασμού και ξεδιπλώνει την ποιητική φύση του αρχιτέκτονα. Το πρόγραμμα αφορά το νοητικό πεδίο —αποτελείται από λέξεις και συγκροτείται ως κείμενο. Το 1969, μιλώντας σε σπουδαστές της Αρχιτεκτονικής Σχολής ΕΘΝ, ο Louis Kahn παρουσιάζει το πρόγραμμα της μελέτης του για το Palazzo dei Congressi in the Giardini della Biennale (Εικ. 12.38) ως εξής:



Εικόνα 12.38: *Palazzo dei Congressi, Giardini, Biennale 1969, Louis Kahn.*

...σκέφτομαι να χτίσω ένα μέρος για τη συνάντηση του νου και όπου η έκφραση της συνάντησης του νου μπορεί να λάβει χώρα. Επίσης είναι ένα μέρος όπου συμβαίνουν πράγματα. Δεν πιστεύω ότι όταν προσκαλείς κάποιον στην Biennale του λες "Έλα με το έκθεμά σου, φέρε τις μεγάλες σου συσκευασίες, φέρε τα πράγματα που έχεις κάνει", αλλά μάλλον λες "Έλα εδώ, συνάντησε άλλους ανθρώπους, κι όταν τους συναντήσεις κάτι θα σου συμβεί!" - κι έτσι θα γίνει. Εδώ στο Palazzo dei Congressi [οι άνθρωποι] συναντιούνται για να αισθανθούν ο ένας τον νου του άλλου... (Kahn, 2013).

Το πρόγραμμα, ως το μόνο εργαλείο του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού που συγκροτείται ως κείμενο, εκφράζει τον στοχασμό και την ποιητική έκφραση. Όπως είδαμε και παραπάνω, το πρόγραμμα παίρνει ακόμα τη μορφή σεναρίου ή μανιφέστου και τοποθετεί το αρχιτεκτονικό έργο στο πολιτισμικό του συνεχές.

ΣΗΜΕΙΟ ΕΜΠΛΟΚΗΣ: ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ		ΤΟΠΟΘΕΣΙΑ					
		ΤΟΠΟΣ	ΤΟΠΙΟ	ΣΥΝΕΧΕΣ	ΔΙΚΤΥΟ	ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΟ ΟΙΚΟΠΕΔΟ	ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ
	Παρθενώνας, Ακρόπολη, 5ος αι. π.Χ., Αθήνα						
	Maison à Bordeaux, OMA, 1994-1998, Bordeaux, France						
	A Walking city, Archigram, 1961-1964,						
	Panopticon, Jeremy Bentham, 1791						
	Austrian Cultural Forum, Raimund Abraham, 2002, New York, USA						
	Wall House 2 , J. Hejduk, T. Muller/van Raimann & Otonomo Architecten, 2001, Groningen, The Netherlands						
	Frankfurt Kitchen, Margarete Schütte-Li- hotzky, 1926, Frankfurt, Germany						

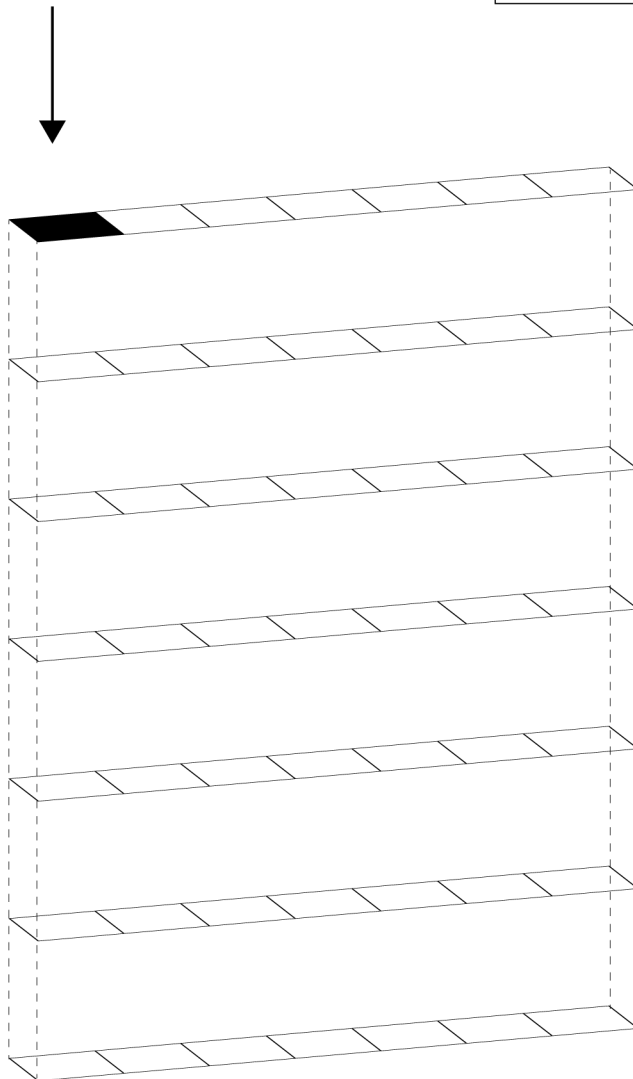
Εικόνα 12.39: Γράφημα: Μελέτες περίπτωσης με σημείο εμπλοκής το πρόγραμμα.

Ο Le Corbusier περιγράφει το σπίτι ως μηχανή:

...Το αεροπλάνο είναι προϊόν κορυφαίων επιλογών.
Το δίδαγμα του αεροπλάνου έγκειται στη λογική που
καθόρισε τη διατύπωση
του προβλήματος και την επίλυσή του.
Το πρόβλημα της κατοικίας δεν έχει τεθεί.
Τα σημερινά έργα της αρχιτεκτονικής δεν ανταποκρίνονται
πλέον στις ανάγκες μας.
Και όμως υπάρχουν τα πρότυπα της κατοικίας.
Η μηχανική είναι φορέας του παράγοντα οικονομία, ο
οποίος έχει επιλεγεί.
Το σπίτι είναι μια μηχανή για να κατοικείς...
(Le Corbusier, 2005)



Λε Κορμπυζιέ, για μια
Αρχιτεκτονική, το σπίτι
ως μηχανή



ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

ΤΟΠΟΣ

ΤΟΠΙΟ

ΣΥΝΕΧΕΣ

ΔΙΚΤΥΟ

ΤΟΠΟΘΕΣΙΑ
ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΟ
ΟΙΚΟΠΕΔΟ

ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ

Εικόνα 12.40: Γράφημα: Μελέτη πε-
ρίπτωσης Λε Κορμπυζιέ, Για μια Αρ-
χιτεκτονική, το σπίτι ως μηχανή

Στον αντίποδα του σπιτιού-μηχανή είναι η περιγραφή του Gaston Bachelard (Bachelard, 1994:53) στην «Ποιητική του Χώρου»:

«... ένα σπίτι συγκροτεί ένα σώμα εικόνων οι οποίες προσφέρουν στην ανθρωπότητα αποδείξεις ή ψευδαισθήσεις σταθερότητας...»

Σύμφωνα με τον G. Bachelard, διαρκώς φανταζόμαστε την πραγματικότητα του σπιτιού, τείνοντας προς την «ψυχή» του σπιτιού. Το σπίτι είναι ο χώρος της ονειροπόλησης, ένας χώρος που οριοθετείται σε ρευστά ψυχολογικά πεδία και αισθήσεις που επανέρχονται διαρκώς ως μνήμες.

Στη μελέτη «Πόλη και Αναπαράσταση» για το σπίτι του μετανάστη (Λάββα, 2009), το πρόγραμμα της κατοίκησης καθορίζεται από την τελετουργική αναπαράσταση του πρώτου σπιτιού στον γενέθλιο τόπο: στην καρδιά του σπιτιού εγκαθιδρύεται η απώλεια, ο κενός χώρος της μνήμης γύρω από τον οποίο οργανώνεται η ζωή.

Σε μια ομιλία του για το σπίτι στον Σύλλογο Αρχιτεκτόνων το 1985, ο Αριστομένης Προβελέγγιος αναρωτιέται αν θα πρέπει να προσεγγίσει το σπίτι ως πρόγραμμα ή ως πρόβλημα, για να καταλήξει στο πρώτο. Ανακοινώνει τον τίτλο «Το σπίτι των επιθυμιών και των πόνων» (Προβελέγγιος, 1990) ως «πρόγραμμα», εντάσσοντας το σπίτι και τα νοήματά του στο «κοινωνικό, πνευματικό και πολιτιστικό continuum».

Στο ελληνικό δημοτικό τραγούδι «Του Κλέφτη το Κιβούρι» υπάρχει η περιγραφή του φέρετρου ως ύστατη κατοικία του μαχητή. Η προγραμματική έκφραση χωράει μέσα εκεί όλη η ζωή που έζησε:

«... Και βγάλτε τα χαντζάρια σας, φκειάστε μ' ωριό κιβούρι να ναι πλατύ για τάρματα, μακρύ για το κοντάρι. Και `ς τη δεξιά μου τη μεριά ν' αφήστε παραθύρι, να μπαίνει ο ήλιος το πρωί και το δροσιό το βράδυ, να μπανοβγαίνουν τα πουλιά, της άνοιξης ταηδόνια, και να περνούν οι γέμορφες, να με καλημεράνε...»(δημοτικό τραγούδι, Passow A., όπως αναφέρεται στο Πολίτης, 2006).

Στο άρθρο του «Δοχεία Ζωής ή Το πρόβλημα για μία αληθινή ελληνική αρχιτεκτονική», ο Άρης Κωνσταντινίδης περιγράφει το σπίτι ως «δοχείο ζωής» και θα επιστρέψει πολλές φορές σε αυτήν την προγραμματική έκφραση. Το «σύγχρονο αληθινό αρχιτεκτονικό έργο, δεν είναι ένα μνημείο που δεν πρέπει να το αγγίξουμε, αλλά είναι ένα “Δοχείο ζωής”». Το «δοχείο ζωής»

είναι μια ρηξικέλευθη προγραμματική έκφραση που συνέδεσε την παράδοση με τον μοντερνισμό και διδάσκεται από γενιά σε γενιά στις σχολές αρχιτεκτονικής. Το πρόγραμμα αυτό απευθύνεται στην ίδια τη ζωή και όχι στο «αρχείο» της αρχιτεκτονικής, απελευθερώνοντας τη δύναμή της από ιστορικές αγκυλώσεις και δόγματα.

Ο Κωνσταντίνιδης θα προχωρήσει και σε μια δεύτερη προγραμματική έκφραση της αρχιτεκτονικής. Το 1965 στις σημειώσεις του καταχωρεί τη σκέψη ότι η αρχιτεκτονική είναι πρωταρχικά καλυπττική, λέγοντας ότι «το σπίτι θα μπορούσε να είναι μόνο και μόνο ένα υπόστεγο και τίποτε άλλο» (Κωνσταντίνιδης, 2013). Και οι δύο προσεγγίσεις εκφράζουν μια στάση ζωής που τιμά τα ουσιώδη και τα ελάχιστα, το «κοινό και το κύριο» (στα λόγια του Διονύση Σολωμού) «έτσι ώστε καθετί “να βρίσκει τη θέση του”» (Κωνσταντίνιδης, 2013). Η αρχιτεκτονική που προτείνει ο Α. Κωνσταντίνιδης δοκιμάζεται μέσα σε αυτήν τη σχεδόν ασκητική συνθήκη και έλκει τις αξίες της από αυτή.

Ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός είναι μια διαδικασία που τροφοδοτείται διαρκώς από το πολιτισμικό του συγκείμενο, χωρίς ωστόσο η σχέση του πολιτισμού και του σχεδιασμού να είναι προκαθορισμένη. Ως δάνειο, το πολιτισμικό συνεχές εμπλουτίζει τον σχεδιασμό και ως αντιδάνειο, το αντικείμενο του σχεδιασμού επιστρέφει ποιότητες και αξίες στο περιβάλλον του. Αυτή η ανταλλαγή και όσμωση, ενώ δεν μπορεί —όπως κάθε δημιουργική πράξη— να υποταχθεί σε συντεταγμένες διαδικασίες, έχει ανάγκη από ένα πλαίσιο μέσα στο οποίο να μπορεί να αναπτυχθεί. Οι τέσσερις συνθήκες (τόπος, τοπίο, συνεχές, δίκτυο) και τα τρία εργαλεία (τοποθεσία, διάγραμμα, πρόγραμμα) συγκροτούν αυτό το πλαίσιο: ενώ είναι ευθύνη του αρχιτέκτονα-συντάκτη (author) να πάρει θέση απέναντι στον σύγχρονο πολιτισμό και να ιεραρχήσει τις αξίες της αρχιτεκτονικής του. Το μεθοδολογικό πλαίσιο που προτείνεται παρέχει τα πεδία διασκέδασης και επεξεργασίας των αξιών αυτών.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ / ΑΝΑΦΟΡΕΣ Άρθρα

Ζενέτος, Τ. (1969). Η ηλεκτρονική πολεοδομία. *Αρχιτεκτονικά Θέματα*, 3, σσ. 114-125, 116, 118.

Κωνσταντινίδης, Α. (1972). Δοχεία Ζωής ή Το πρόβλημα για μιαν αληθινή ελληνική αρχιτεκτονική. *Αρχιτεκτονικά Θέματα*, 6.

Λάββα, Ρ. (1997). Tomorrowland New York, New York. *Αρχιτεκτονική Αντίληψη*, 2, σσ. 7-11.

Πολίτης, Α. (2006). Αθησαύριστα δημοτικοφανή ποιητικά κείμενα του Γ. Τερτσέτη, ή συνθεμένα κατά μίμηση του ύφους του. Αριάδνη (Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής), 12, σσ. 131-166.

Βιβλία

Bachelard, G. (1994). *The Poetics of Space*. Μπφ. Μ. Jolas. Boston: Beacon Press, σ.53. Brandt, A., Eagleman, D. (2017). *The Runaway Species: How Human Creativity Remakes the World*. Edinburgh: Canongate Books.

Fowler, H. J., Χρηστάκης, Α. Ν. (Μετ.). (2010). *Συνδεδεμένοι: Η εκπληκτική δύναμη των κοινωνικών δικτύων και πώς αυτά διαμορφώνουν τη ζωή μας*. Αθήνα: Κάτοπτρο, σσ. 329, 382.

Kahn, I. L. (2013). *Louis I. Kahn - Silence and Light: The Lecture at ETH Zurich, February 12, 1969*. Zürich : Park Books, σ.37.

Le Corbusier, (2005), *Για μια Αρχιτεκτονική*. Αθήνα: Εκκρεμές, σ.83.

Le Corbusier, Chase, P. (Tr.). (1999). *Le Corbusier Talks with Students*. New York: Princeton Architectural Press, σ.42. Sayce, S., Wilkinson, S., Armstrong, G., Organ, S. (Eds). (2022). *Resilient Building Retrofits: Combating the Climate Crisis*. Huston: Routledge.

Scully, S. (1962). *The Earth, the Temple and the Gods: Greek Sacred Architecture*. Connecticut : Yale University Press, σ.1.

Κωνσταντινίδης, Α. (2013). *Η Αρχιτεκτονική της Αρχιτεκτονικής, ημερολογιακά σημειώματα*. Κρήτη: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, σ.188.

Πετράκης, Ε. Ι. (2014). *ΠΛΑΤΩΝ: ΦΑΙΔΩΝ*. Αθήνα: Εστία, στ. 110b-112e.

Προβελέγγιος, Α. (1990). *Ο Οδοιπόρος προς την Πηγή: Κείμενα Πολεοδομικού Σχεδιασμού*. Αθήνα: Γαβριηλίδης. σ. 106.

Δικτυογραφία

Kyoshi, T. (1874-1959). Takahama Kyoshis haiku poems. [Online]. Ανακτήθηκε 7 Απριλίου 2023 από <https://www.masterpiece-of-japanese-culture.com/literatures-and-poems/haiku/takahama-kyoshis-haiku-poems>

GreekStixoi (Δημοτικό τραγούδι) Του Κλέφτη το Κιβούρι. Ανακτήθηκε 9 Απριλίου 2023 από <https://www.greekstixoi.gr/stixoi/%CF%84%CE%BF%CF%85-%CE%BA%CE%BB%CE%AD%CF%86%CF%84%CE%B7-%CF%84%CE%BF-%CE%BA%CE%B9%CE%B2%CE%BF%CF%8D%CF%81%CE%B9/>

Πτυχιακές Εργασίες- Διδακτορικές Διατριβές

Λάββα, Ρ. (2009). *Πόλη και αναπαράσταση: το ρειχιώτικο σπίτι της γενέτειρας και της διασποράς (1984-2005)*. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (ΑΠΘ). <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/30899>

Ανακοίνωση σε Συνέδριο

Lacaton, A. (2021). *Conferência de abertura, SIZA TALKS 2021 DISCURSOS SOBRE ARQUITETURA - Conversas com o Lugar, 18-19 Νοεμβρίου 2021, Fundação de Serralves, Πόρτο*.

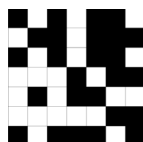
Λάββα, Ρ. (2011). *Η Μορφή ως Δάνεια και Αντιδάνειο, 11ο Πανελλήνιο Συνέδριο ΣΑΔΑΣ, Μάρτιος 2011, Ζάππειο, Αθήνα*.

Λάββα, Ρ. (2020). *ΤΗΛΕ - ΖΩΗ: εκτός τόπου και χρόνου, 60+60 Ηλεκτρονική Πολεοδομία II: Η πρώτη εποχή διδασκαλίας της αρχιτεκτονικής από απόσταση, 15 Ιουλίου 2020, [Online], Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών ΕΜΠ, Αθήνα*.

Ερευνητικά Προγράμματα

Σερράος, Κ., Λάββα, Σ., Ασπρογέρακας, Ε., Βουλέλλης, Π., Γκουμοπούλου, Γ., Κουδούνη, Α., Λούκος, Δ., Μουντανέα, Κ., Παντελοπούλου, Α., Χαζάπης, Α., Χαραλαμπίδου, Β. (2020). *Πολεοδομική/Χωρική Υποστήριξη του Προγράμματος Αναβίωσης της Βαμβακούς. Διαμόρφωση μιας Χωρικής/Αναπτυξιακής Στρατηγικής, Α' Φάση., Ερευνητικό Πρόγραμμα*. <https://www.vamvakourevival.org/wp-content/uploads/2020/06/VUR-%CE%A4%CE%95%CE%A5%CE%A7%CE%9F%CE%A3-%CE%91-%CE%A6%CE%91%CE%A3%CE%97%CE%A3.pdf>

Το βιβλίο «Τόποι Συμπλοκής – Μια μεθοδολογική προσέγγιση στο πολιτισμικό υπόβαθρο του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού» απευθύνεται στις σπουδάστριες και στους σπουδαστές αρχιτεκτονικής και προτείνει μια συστηματική διερεύνηση του πολιτισμικού υποβάθρου του σχεδιασμού και της έρευνας διά του σχεδιασμού. Ξεκινά από τη θέση ότι οι τόποι, τα τοπία, οι ευρύτερες σφαίρες -όπως η οικουμένη, το συνεχές και τα δίκτυα- ενέχουν μορφές φυσικές ή νοητές, οι οποίες συγκροτούν το πολιτισμικό υπόβαθρο για τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό. Στις συνθήκες του τόπου και του τοπίου -φυσικού και ανθρωπογενούς-, αλλά και στις νοερές επικράτειες του συνεχούς και του δικτύου λανθάνουν δεδομένα και νοήματα που όταν καταγραφούν από την αρχιτεκτονική νόηση ενσωματώνονται στο υπό σύσταση αρχιτεκτόνημα ως δάνεια. Στη συνέχεια, παρουσιάζονται τα εργαλεία του τοπογραφικού σχεδίου/οικοπέδου/τοποθεσίας, του διαγράμματος και του προγράμματος και αναλύεται ο ρόλος τους κατά τη συγκρότηση της αρχιτεκτονικής πρόθεσης. Οι τέσσερις συνθήκες και τα τρία εργαλεία παρέχουν το πλαίσιο για την ανάπτυξη των σταδίων του σχεδιασμού. Η μεθοδολογία ή οι μεθοδολογίες του παρόντος συγγράμματος επιτρέπουν πολλαπλές αναγνώσεις και ιεραρχήσεις των αξιών του πολιτισμού κατά την εκπόνηση του σχεδιασμού. Όταν ο σχεδιασμός αποκρυσταλλωθεί στην αρχιτεκτονική πράξη, τα δάνεια επιστρέφονται ως αντιδάνεια στο περιβάλλον, καθώς η αρχιτεκτονική εκπέμπει τις δικές της αξίες και τροφοδοτεί εκ νέου το πολιτισμικό συνεχές.



Το παρόν σύγγραμμα δημιουργήθηκε στο πλαίσιο του Έργου ΚΑΛΛΙΠΟΣ+	
Χρηματοδότης	Υπουργείο Παιδείας και Θρησκευμάτων, Προγράμματα ΠΔΕ, ΕΠΑ 2020-2025
Φορέας υλοποίησης	ΕΛΚΕ ΕΜΠ
Φορέας λειτουργίας	ΣΕΑΒ/Παράρτημα ΕΜΠ/Μονάδα Εκδόσεων
Διάρκεια 2ης Φάσης	2020-2023
Σκοπός	Η δημιουργία ακαδημαϊκών ψηφιακών συγγραμμάτων ανοικτής πρόσβασης (περισσότερων από 700) • Προπτυχιακών και μεταπτυχιακών εγχειριδίων • Μονογραφιών • Μεταφράσεων ανοικτών textbooks • Βιβλιογραφικών Οδηγών
Επιστημονικά Υπεύθυνος	Νικόλαος Μήτρου, Καθηγητής ΣΗΜΜΥ ΕΜΠ
ISBN: 978-618-228-238-0	DOI: http://dx.doi.org/10.57713/kallipos-980