





ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ ΚΡΗΤΗΣ  
ΤΜΗΜΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ  
ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟ ΕΤΟΣ: 2010-11  
ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ  
ΦΟΙΤΗΤΡΙΑ: ΑΛΕΞΟΠΟΥΛΟΥ ΕΥΣΤΡΑΤΙΑ  
ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: ΒΑΖΑΚΑΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ  
ΧΑΝΙΑ, ΙΟΥΛΙΟΣ 2011

**Επιφάνεια:** *ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΤΟ ΚΤΙΡΙΟ ΚΑΙ ΤΟ ΡΟΥΧΟ.*

**ΜΙΑ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΣΤΟ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟ ΚΕΛΥΦΟΣ.**





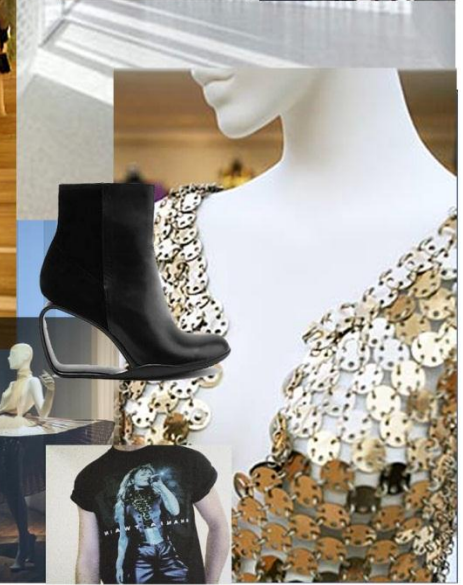
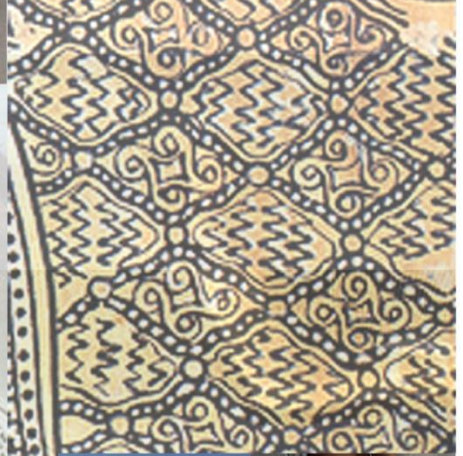


# ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	11
<b>1. ΕΝΔΥΣΗ ΚΑΙ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ. ΠΡΟΣΔΙΟΡΙΖΟΝΤΑΣ ΕΝΑΝ ΚΟΙΝΟ ΤΟΠΟ.</b>	
Η ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΗΣ ΕΠΙΦΑΝΕΙΑΣ.	19
ΟΙ ΔΥΟ ΟΨΕΙΣ ΤΗΣ ΕΠΙΦΑΝΕΙΑΣ.	21
ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΚΑΙ ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΙ.	21
ΠΡΟΣΤΑΣΙΑ /ΚΕΛΥΦΟΣ.	21
ΠΡΟΒΟΛΗ /ΟΨΗ.	22
<b>2. ΙΣΤΟΡΙΚΟΙ ΔΕΣΜΟΙ. Η ΘΕΩΡΙΑ ΤΟΥ SEMPER ΚΑΙ Η ΑΡΧΗ ΤΗΣ ΕΝΔΥΣΗΣ.</b>	
ΤΟ ΘΕΜΑ ΤΗΣ ΚΟΙΝΗΣ ΠΡΟΕΛΕΥΣΗΣ.	29
Η ΘΕΩΡΙΑ ΤΟΥ SEMPER. Η ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΥΦΑΝΤΙΚΗΣ.	29
Ο ΤΟΙΧΟΣ ΩΣ ΑΥΤΟΝΟΜΟ ΧΩΡΙΚΟ ΣΤΟΙΧΕΙΟ.	31
Η ΑΡΧΗ ΤΗΣ ΕΝΔΥΣΗΣ.	32
ΤΟ ΘΕΜΑ ΤΗΣ ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗΣ.	33
<b>3. ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ ΜΕΤΑΦΟΡΑΣ. ΤΟ BAROQUE ΚΑΙ ΤΟ ΜΟΝΤΕΡΝΟ.</b>	
ΟΙ ΔΥΟ ΤΑΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ.	39
Η ΠΤΥΧΩΣΗ ΚΑΙ ΤΟ ΒΑΡΟΚΕ.	41
ΤΑ ΒΑΡΟΚΕ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ.	42
Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΠΤΥΧΩΣΗΣ.	42
Η ΕΚΦΡΑΣΗ ΤΟΥ ΒΑΡΟΚΕ ΣΤΟΝ ΧΩΡΟ.	43
Η ΒΑΡΟΚΕ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ.	43
ΤΟ ΕΝΔΥΜΑ ΤΟΥ ΒΑΡΟΚΕ.	44
Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΟΥ.	47
Ο ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟΣ ΛΟΓΟΣ ΤΗΣ ΝΕΩΤΕΡΙΚΟΤΗΤΑΣ.	47
ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΚΑΙ ΚΑΛΥΨΗ.	48
Η ΔΙΑΜΑΧΗ ΓΙΑ ΤΗ ΜΟΔΑ.	49
ΑΝΑΓΚΗ ΓΙΑ ΜΕΤΑΡΥΘΜΙΣΗ.	50
Η (Γ)ΡΑΠΤΗ ΕΚΦΡΑΣΗ ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΥ.	51
ΤΟ ΕΝΔΥΜΑ ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΟΥ ΚΤΙΡΙΟΥ.	53
Ο ΛΕΥΚΟΣ ΤΟΙΧΟΣ ΚΑΙ Η ΑΡΧΗ ΤΗΣ ΕΝΔΥΣΗΣ.	54
Η ΣΧΕΣΗ ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΥ ΜΕ ΤΗ ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗ.	55

ΕΠΙΛΟΓΟΣ.	61
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.	67
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.	71





Gottfried Semper  
**Style**  
Tells us the background and history of  
the material elements  
of architecture from Gothic to  
modernism by Gottfried Semper and Richard Soper  
Hardcover 160 pages



## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στις μέρες μας, παρατηρούμε ένα ολοένα αυξανόμενο ενδιαφέρον για την σχέση μεταξύ του πεδίου του σχεδιασμού ενδυμάτων και της αρχιτεκτονικής. Πολλοί σύγχρονοι αρχιτέκτονες, σχεδιάζουν ρούχα ή υποδήματα, ή αναλαμβάνουν να ‘κατασκευάσουν’ την εικόνα ενός οίκου μόδας.<sup>1</sup> Από την άλλη πλευρά, η επιρροή της μόδας, ως τρόπος ένδυσης, στο κτιστό περιβάλλον, είναι τόσο ουσιώδης που δεν μπορούμε να την αγνοήσουμε, όπως μαρτυρούν οι θεωρητικές προσεγγίσεις του μοντερνισμού, τις οποίες θα εξετάσουμε στη συνέχεια, αλλά και διάφοροι σύγχρονοι αρχιτέκτονες, οι οποίοι αντλούν έμπνευση από το χώρο της μόδας. Οι πρόσφατες εξελίξεις στα δύο πεδία αποκαλύπτουν πως η σύγχρονη μόδα φλερτάρει με το κτιστό περιβάλλον ή κομμάτια του, επαναπροσδιορίζοντας τα όρια ανάμεσα στην ένδυση και την κατοίκηση. Αρκετοί σχεδιαστές μόδας πειραματίζονται με υλικά που δεν έχουμε συνηθίσει να ‘φοράμε’, όπως μέταλλα, πλαστικά, και άλλα, αναζητούν ‘έμπνευση’ στο χώρο της αρχιτεκτονικής ή ακόμα και ‘νομιμοποίηση’ των έργων τους, φωτογραφίζοντάς τα δίπλα /μέσα σε διάσημα κτίρια. Είναι όμως τα παραπάνω τυχαία γεγονότα ή υπάρχει κάποια βαθύτερη σχέση ανάμεσα στις δύο τέχνες;

Στην παρούσα εργασία θα αναζητήσουμε τα σημεία επαφής των δύο τεχνών και τον τρόπο που αυτά τεκμηριώνονται θεωρητικά. Θα ερευνήσουμε την ιστορική τους εξέλιξη, επικεντρώνοντας σε τυχόν αλληλοτομίες, ώστε να καταλήξουμε σε συμπεράσματα σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο η ένδυση συμβάλει στην αρχιτεκτονική παραγωγή. Με λίγα λόγια, αν βλέπαμε την αρχιτεκτονική σε ένα διαφορετικό πλαίσιο, αυτό του σχεδιασμού ρούχων, πώς θα μεταβαλλόταν η οπτική μας και τα εργαλεία με τα οποία βλέπουμε και σχεδιάζουμε το χώρο;

Εντοπίζοντας το ζήτημα της επιφάνειας ως κοινό τόπο ανάμεσά τους και ως σημείο επαφής με το ανθρώπινο σώμα, θα προσπαθήσουμε να απαντήσουμε στα παραπάνω ερωτήματα. Θα μελετήσουμε σε πρώτη φάση το ρόλο της στην ανάπτυξη των δύο τεχνών, προσδιορίζοντας στη συνέχεια την ιστορική σχέση αρχιτεκτονικής και ένδυσης. Επιμέρους ιστορικά παραδείγματα, θα μας βοηθήσουν στην περαιτέρω εμβάθυνση σε ζητήματα αλληλεπίδρασης μεταξύ αρχιτεκτονικής και ένδυσης. Στόχος μας δηλαδή είναι να μελετήσουμε τη μεταφορά εννοιών και εργαλείων από τη μία τέχνη στην άλλη και να κατανοήσουμε, τελικά, τη σημασία της επιφάνειας ως στοιχείο διαμόρφωσης του χώρου και την επεξεργασία της ως ‘ρούχο’ της αρχιτεκτονικής.

Αρχιτέκτονες και σχεδιαστές μόδας, καλούνται να σχεδιάσουν ‘πολύ -λειτουργικές’ επιφάνειες, οι οποίες εξυπηρετούν τον ίδιο σκοπό, αλλά σε διαφορετική κλίμακα. Η επιφάνεια, λειτουργεί ως προστατευτικό κέλυφος, για ότι βρίσκεται μέσα στο χώρο που περικλείει, δηλαδή το ανθρώπινο σώμα, και ως εικόνα στο δημόσιο χώρο, όσον αφορά στην εξωτερική της πλευρά· δίνοντας στο ‘αντικείμενο’ τις ιδιότητες του, ανάλογα με το υλικό από το οποίο είναι κατασκευασμένη, και την επεξεργασία που έχει υποστεί. Θα μελετήσουμε λοιπόν, το ρόλο κτιρίου και ρούχου στα πλαίσια της ανθρώπινης κοινωνίας, όπως αυτός εκφράζεται μέσω της εξωτερικής επιφάνειας του αντικειμένου, του περιβλήματός του. Σε αυτήν την κατεύθυνση, θα μας βοηθήσουν τα κείμενα των G. Hildebrand<sup>2</sup> και P. Von Meiss,<sup>3</sup> οι οποίοι ασχολούνται με τα θεμελιώδη χαρακτηριστικά του αρχιτεκτονημένου χώρου, αλλά και η μελέτη του M. McLuhan,<sup>4</sup> που συσχετίζει κτίρια και ρούχα υπό το πρίσμα των ‘μέσων επικοινωνίας’ (media).

Στη συνέχεια, θα αναζητήσουμε τα πρώτα ίχνη των δύο τεχνών στην ιστορία της ανθρωπότητας, επιχειρώντας να εντοπίσουμε μία κοινή προέλευση και άρα τα θεμελιώδη κοινά τους σημεία. Εξάλλου, τα αρχιτεκτονικά τεκμήρια του παρελθόντος και ο ρουχισμός που η ανθρωπότητα φορούσε σε όλη την καταγεγραμμένη και προκαταγεγραμμένη ιστορία αποτελούν δύο από τα πιο ισχυρά τεκμήρια της κοινωνίας που λειτουργούν ως προφανής και πανταχού παρόν καθρεπτισμός της. Σε αυτή την κατεύθυνση, θα στηριχτούμε στο έργο του Γερμανού αρχιτέκτονα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, G. Semper, ο οποίος αναπτύσσει μια θεωρία του στυλ, εξετάζοντας ιστορικά και διεξοδικά από την αρχαιότητα μέχρι και τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα τις ‘τέσσερις πρωταρχικές εφαρμοσμένες τέχνες’, επισημαίνοντας τις μεταξύ τους συνδέσεις. Πρόκειται για την υφαντική, την κεραμική, την τεκτονική και την στερεοτομία· τους γεννήτορες, όπως υποστηρίζει, όλων των υπόλοιπων τεχνών, συμπεριλαμβανομένων αρχιτεκτονικής και ένδυσης.

Στη μελέτη του G. Semper, η κοινή προέλευση αρχιτεκτονικής και ένδυσης, νομιμοποιείται μέσω της υφαντικής, που θεωρεί πως είναι η σημαντικότερη μεταξύ των τεχνών. Ο χειρισμός της επιφάνειας, ότι είδους επιφάνεια κι αν είναι αυτή, ταυτίζεται με την τέχνη της ύφανσης. Έτσι, αντιμετωπίζοντας την επιφάνεια, ως προϊόν υφαντουργίας, αναπτύσσει το επιχειρήματά του για την ‘ένδυση’, υποστηρίζοντας πως καμία κατασκευή δεν είναι ‘γυμνή’ και πως ο χώρος τελικά διαμορφώνεται με προϊόντα της υφαντικής.

Η ‘αρχή της ένδυσης’ (Bekleidungsprinzip), και ο τοίχος ως φορέας αυτής, έχει πολύ σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη του επιχειρήματος του G. Semper για την πρωτοκαθεδρία της υφαντικής έναντι των άλλων τεχνών. Ο τοίχος διαχωρίζεται από τη φέρουσα λειτουργία του και αντιμετωπίζεται ως ελεύθερο στοιχείο διαμόρφωσης του χώρου, ανεξάρτητο από την κατασκευή, αλλά άμεσα συνδεδεμένο με την τέχνη της υφαντικής. Για τον G. Semper, η επιφάνεια είναι το μόνο που έχει σημασία. Η υποστηρικτική δομή ως ‘αναγκαίο κακό’ υπάρχει πίσω από τις διακοσμημένες

επιφάνειες που διαμορφώνουν το χώρο και έρχονται σε επαφή με το ανθρώπινο σώμα. Η διακόσμηση, ως οργανικό κομμάτι της υφαντικής, δεν αντιμετωπίζεται ως δευτερεύον χαρακτηριστικό, αλλά ως απαραίτητο και αναπόσπαστο στοιχείο του χώρου.

Εφόσον μας απασχολεί η σύνδεση μεταξύ ένδυσης και αρχιτεκτονικής θα εμβραθύνουμε σε κάποιες ιστορικές περιόδους που υπήρξαν πιο σημαντικές σε αυτήν την πορεία. Λαμβάνοντας υπόψιν το θέμα του χειρισμού της επιφάνειας, θα ασχοληθούμε με δυο αρκετά διαφορετικές στην προσέγγισή τους περιπτώσεις, το Baroque και το Μοντέρνο. Η μελέτη του G. Deleuze *‘Η πτύχωση, ο Leibniz και το Baroque’* θα μας βοηθήσει στην πρώτη περίπτωση και οι μελέτες των M. Wigley και U. Lehman στη δεύτερη.<sup>5</sup>

Πιο συγκεκριμένα, στα πλαίσια του Baroque, έγινε μια προσπάθεια ενοποίησης των τεχνών, και κατά συνέπεια της αρχιτεκτονικής με την ραπτική, διαμέσου της αρχής της αναδίπλωσης. Η κατασκευή δεν απασχολεί το Baroque, καθώς δίνεται βάρος στην επεξεργασία της επιφάνειας. Ως μορφή και διαδικασία η πτύχωση είναι τελικά το στοιχείο εκείνο που διαμορφώνει το χώρο και γίνεται αντιληπτή στην επεξεργασία των επιφανειών, τόσο στην αρχιτεκτονική, όσο και στην κατασκευή /σχεδιασμό ρούχων.

Από την άλλη πλευρά, στα πλαίσια του Μοντέρνου υπερισχύει η δομή έναντι της εμφάνισης, κοιτάζοντας όμως πιο προσεκτικά, βλέπουμε πως η ‘αρχή της ένδυσης’ δεν παύει να ισχύει. Κατά την περίοδο αυτή, έντονη η συζήτηση γύρω από το θέμα της επιφάνειας και τελικά οι δύο τέχνες έρχονται ακόμα πιο κοντά, καθώς η αρχιτεκτονική θεωρία δανείζεται το λεξιλόγιο του χώρου της ένδυσης.

1. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν οι συνεργασίες της Z. Hadid με την εταιρία κατασκευής πλαστικών υποδημάτων Melissa, αλλά και αυτή του R. Koolhaas με τον οίκο Prada.
2. Hildebrand, G. (1999). *Origins of Architectural Pleasure*. Berkeley /Los Angeles /London: University of California Press.
3. Meiss, P. v. (2006 (original 1991)). *Elements of Architecture (From form to place)*.
4. McLuhan, M. (2001). *Understanding Media (The extensions of man)*. Cambridge, Massachusetts /London, England: The MIT Press.
5. Ως προς την ανάγνωση και κατανόηση της μοντέρνας κοινωνίας και το ρόλο του ρουχισμού, κύρια βιβλιογραφική πηγή θα αποτελέσει το βιβλίο *Fashion in Modernity* του U. Lehmann. Ο U. Lehman, μελετώντας κείμενα και φωτογραφίες σημαντικών προσώπων του τέλους του 19<sup>ου</sup> αιώνα, επιχειρεί να προσδιορίσει έμμεσα τη μετάβαση από την πληθωρική αρχιτεκτονική του 18<sup>ου</sup> αιώνα στις λιτές και αυστηρές γραμμές του Μοντερνισμού. Σε ένα άλλο πλαίσιο, ο M. Wigley ασχολείται με το κέλυφος του μοντέρνου κτιρίου, την εμφάνιση του και τη γεωμετρία της όψης του, και πως αυτό συσχετίζεται με τη συζήτηση γύρω από τη μόδα, από τους αρχιτέκτονες της εποχής. Κύριο θέμα της μελέτης του M. Wigley είναι η λευκή επιδερμίδα του μοντέρνου κτιρίου, που απογυμνώνεται από κάθε διακοσμητικό στοιχείο, ώστε να αναδειχθεί η γεωμετρία της. Ο M. Wigley αντιμετωπίζει το κτιριακό κέλυφος ως φόρεμα, και αναζητά μια 'θεωρία της επιφάνειας' όπως αυτή διατυπώθηκε από τους αρχιτέκτονες του μοντερνισμού. Η 'αρχή της ένδυσης' εφαρμόζεται και εδώ, καθώς οι επιφάνειες του μοντέρνου κτιρίου ντύνονται με το ένδυμα της νεωτερικότητας, το λευκό χρώμα, και αρχιτέκτονες όπως ο Le Corbusier και ο A. Loos, επανερμηνεύουν τη θεωρία του Semper.

***ΕΝΔΥΣΗ ΚΑΙ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ.  
ΠΡΟΣΔΙΟΡΙΖΟΝΤΑΣ ΕΝΑΝ ΚΟΙΝΟ ΤΟΠΟ.***









## Η ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΗΣ ΕΠΙΦΑΝΕΙΑΣ.

Ως κοινό τόπο ανάμεσα σε αρχιτεκτονική και ένδυση, αναγνωρίζουμε την επιφάνεια, καθώς όλες οι ιδιότητες που μπορεί να έχει ένα κτίριο, και πολύ περισσότερο, ένα ρούχο, προκύπτουν από την επεξεργασία αυτής. Πολλοί αρχιτέκτονες, άλλωστε, υποστήριξαν πως «η επιφάνεια είναι το μόνο μέρος που μπορείς να κατοικήσεις».<sup>1</sup> Ο P. von Meiss υποστηρίζει πως, «Ο αρχιτεκτονημένος χώρος είναι αποτέλεσμα της σχέσης μεταξύ αντικειμένων /ορίων και επιφανειών, οι οποίες δεν έχουν από μόνες τους το χαρακτήρα αντικειμένου, αλλά λειτουργούν ως όρια.»<sup>2</sup> Τα όρια είναι αυτά που διαμορφώνουν τελικά το χώρο και μπορούν να πάρουν διάφορες μορφές, από συνεχείς επιφάνειες μέχρι και σημεία (κίονες). Για τον Le Corbusier, «Τα στοιχεία με τα οποία αποκαλύπτεται η αρχιτεκτονική είναι ο όγκος και η επιφάνεια.» Ο όγκος ορίζεται ως το στοιχείο εκείνο «μέσω του οποίου οι αισθήσεις μας αντιλαμβάνονται, μετρούν και επηρεάζονται συνολικά», ενώ η επιφάνεια «είναι το περίβλημα του όγκου και μπορεί να εκμηδενίσει ή να ενισχύσει την αίσθησή του».<sup>3</sup> «Η μόδα όμως αποτελεί το χωρικό και ιδεολογικό αντίστοιχο της αρχιτεκτονικής»,<sup>4</sup> υποστηρίζει η E. Manferdini και συσχετίζει την ιδέα του ρουχισμού με τα αρχιτεκτονικά συστήματα επένδυσης. Ενώ, κάπου ανάμεσα στις δύο τέχνες, ο Κορεάτης καλλιτέχνης Do-Ho Suh βασίζεται στην προσαρμογή των τεχνικών υφαντικής για να δημιουργήσει μεγάλης κλίμακας αρχιτεκτονικές δομές. Στο έργο του επεκτείνει τα χωρικά όρια του ρουχισμού, προωθώντας την ιδέα του 'ιματισμού ως χώρου', για να παράξει κατοικήσιμες δομές, όπως δωμάτια, κτίρια και σπίτια από ύφασμα (translucent nylon). Ενώ καλλιτέχνες όπως οι Christo & Jeanne –Claude και M. Friberg 'ντύνουν' τοπία και αρχιτεκτονικά τόποσημα τυλίγοντάς τα με ύφασμα.

Αντιμετωπίζοντας λοιπόν ρούχο και κτίριο, ως τεχνητά κελύφη /προεκτάσεις του ανθρώπινου δέρματος, αρχιτεκτονική και ένδυση είναι δύο τέχνες, που μοιάζει να μοιράζονται περισσότερες ομοιότητες, παρά διαφορές. Ρούχα και κτίρια, δημιουργούν προστατευτικά περιβλήματα γύρω από το σώμα, που διαφέρουν κυρίως ως προς την κλίμακα· με λίγα λόγια, προσδιορίζουν/-ονται μεταξύ άλλων από το χώρο που περικλείουν, ο οποίος είναι ο ελάχιστος (μίνιμουμ) στην περίπτωση του ρούχου. Τα είδη ένδυσης ακολουθούν σε γενικές γραμμές την αρχιτεκτονική του ανθρώπινου σώματος. Είναι, στις περισσότερες περιπτώσεις, απλά επιφάνειες που ως στατικό σύστημα, χρησιμοποιούν αυτό που ήδη υπάρχει, το σώμα. Από την άλλη πλευρά, η αρχιτεκτονική παράγει πολύ πιο πολύπλοκες κατασκευές, αποφερόμενες, οι οποίες μπορούν να χρησιμοποιηθούν από ένα ή και περισσότερα άτομα. Και οι δύο τέχνες όμως, έχουν ως σημείο αναφοράς το ανθρώπινο σώμα και την έννοια του καταφυγίου.

1. (Wigley, 1995 ), σελ.xvi
2. (Meiss, 2006 (original 1991)), σελ. 101
3. (Corbusier, 2004), σελ. 16
4. «Η κυριαρχία της αρχιτεκτονικής στο χώρο είναι δεδομένη, ενώ ο ρόλος της μόδας στη διαμεσολάβηση του χώρου θεωρείται γενικά δευτερεύον· παρ' όλα αυτά η μόδα αποτελεί το χωρικό και ιδεολογικό αντίστοιχο της αρχιτεκτονικής.» (Quinn, 2003), σελ. 15

# ΟΙ ΔΥΟ ΟΨΕΙΣ ΤΗΣ ΕΠΙΦΑΝΕΙΑΣ.

## ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΚΑΙ ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΙ.

Ο ρόλος αρχιτεκτονικής και ένδυσης στα πλαίσια της ανθρώπινης κοινωνίας, είναι αρκετά σύνθετος. Απλοποιώντας θα μπορούσαμε να πούμε πως υπάρχουν δύο πλευρές του, που αναφέρονται στη λειτουργία και τους συμβολισμούς που ρούχα και κτίρια φέρουν. Από το δέρμα στο ρούχο, και μετά στο κτίριο, από το ατομικό στο συλλογικό· η επιφάνεια λειτουργεί ως προστατευτικό κέλυφος, αλλά και ως χώρος εμφάνισης /έκφρασης της ατομικής ή συλλογικής ταυτότητας. Κτίρια και ρούχα, δημιουργούν καταφύγια -‘περιτυλίγματα’ γύρω από το σώμα –μια ενδιάμεση στρώση ανάμεσα στο σώμα και το περιβάλλον και πέρα από τη βασική τους λειτουργία, δηλαδή αυτή της προστασίας του σώματος από τα στοιχεία της φύσης, εκφράζουν την προσωπική, πολιτική και πολιτισμική ταυτότητά του (κοινωνική θέση, φύλο, ηλικία, οικονομική κατάσταση, πολιτικές πεποιθήσεις, στόχους, κ.α.).

## ΠΡΟΣΤΑΣΙΑ /ΚΕΛΥΦΟΣ.

Όσον αφορά στο θέμα της προστασίας, αυτό που χρειάζεται και πάντα χρειαζόταν ο άνθρωπος είναι ένα καταφύγιο· ένα μέρος που να τον προστατεύει από τις καιρικές συνθήκες, και γενικότερα από τα εχθρικά ως προς αυτόν στοιχεία του περιβάλλοντος του, ειδικά τις στιγμές που είναι ιδιαίτερα ευάλωτος.<sup>1</sup> Κατασκευάζοντας επιφάνειες, ο άνθρωπος έφτιαξε για τον εαυτό του ένα πιο ανθεκτικό δέρμα για να καλυφθεί, και στη συνέχεια ένα μεγαλύτερο, μέσα στο οποίο μπορούσε να κινηθεί και να συνυπάρξει με τους ομοίους του –το ρούχο και το σπίτι του. Ο Μ. McLuhan υποστηρίζει πως ρούχα και κτίρια ταυτίζονται λειτουργικά, καθώς και τα δύο, αποθηκεύουν θερμότητα και ενέργεια, και επιτρέπουν την πραγματοποίηση δραστηριοτήτων, που υπό άλλες συνθήκες θα ήταν αδύνατες. Η διαφορά τους έγκειται στο γεγονός ότι η στέγαση επεκτείνει ουσιαστικά τον εσωτερικό μηχανισμό ελέγχου θερμότητας του οργανισμού μας, ενώ τα είδη ένδυσης είναι μια πιο άμεση προέκταση της εξωτερικής επιφάνειας του σώματος.<sup>2</sup> Δηλαδή, η ένδυση αντιμετωπίζει το πρόβλημα πιο άμεσα αλλά περισσότερο ιδιωτικά /ατομικά παρά κοινωνικά /συλλογικά. Με άλλα λόγια, αν δεχτούμε τα είδη ένδυσης ως προέκταση του ‘ιδιωτικού’ μας κελύφους για την αποθήκευση και διοχέτευση της θερμότητας και της ενέργειας μας, η κατοίκηση είναι ένα συλλογικό μέσο για την επίτευξη του ίδιου σκοπού για την οικογένεια ή την ομάδα.<sup>3</sup>

Ο Α. Κωνσταντινίδης αναγνώρισε την κατοικία σαν στέγαση και σαν «επένδυση για το ανθρώπινο σώμα». <sup>4</sup> Όπως γράφει: «(...) επειδή δε μπορούμε να ζήσουμε εντελώς γυμνοί μέσα στην φύση, δεχθήκαμε ένα ρούχο για το κορμί μας, μετά μια στέγη κι έναν τοίχο. Και προφυλάξαμε το κορμί μας (-από το κρύο, από τη ζέστη, από το χιόνι, από τη βροχή) όταν του δώσαμε μια επένδυση (-με ένα ύφασμα, με μια στέγη, με έναν τοίχο) κι όπως χτίζαμε (-και χτίζουμε) 'δοχεία' για μιαν άνετη διαβίωση, δηλαδή σπίτια, στην κλίμακα που μας ταιριάζει και για όλες τις ανάγκες μας, υλικές μα και ψυχικές.» <sup>5</sup> Για τον Le Corbusier, το σπίτι είναι «ένα καταφύγιο από τη ζέστη, το κρύο, τη βροχή, τους κλέφτες, τους αδιάκριτους», με το δωμάτιο να αποτελεί «μια επιφάνεια για να κυκλοφορείς ελεύθερα». <sup>6</sup> Μια υφασμάτινη επιφάνεια όμως «κατασκευάζει ένα δεύτερο ελαστικό δέρμα, στην ανθρώπινη κλίμακα, που καλύπτει και κρύβει το πλαίσιο του σώματος.» <sup>7</sup> αναφέρει ο Β. Quinn. Συνεχίζοντας την παραπάνω υπόθεση, ο Μ. Margela προσεγγίζει το ρούχο ως «αρχιτεκτονική που 'εφαρμόζει' στο σώμα». <sup>8</sup> Αν φτάσουμε αυτήν την υπόθεση στα άκρα, θα μπορούσαμε να πούμε πως το ρούχο είναι το σπίτι μας.

Αρχιτεκτονική και ένδυση λοιπόν, προσφέρουν προστασία στο ανθρώπινο σώμα, δημιουργώντας 'περιτυλίγματα' γύρω από αυτό, μία ή περισσότερες ενδιάμεσες στρώσεις ανάμεσα στο σώμα και το περιβάλλον. Ανακαλώντας την πολεμική του G. Simmel, ενός από τους πρώτους ακαδημαϊκούς που εξίσωσαν τη μόδα με την αρχιτεκτονική, η L. Orta εξηγεί: «Δεδομένου ότι το να κατοικήσει κανείς ένα χώρο σημαίνει το θεωρήσει ως μέρος του σώματός του, τα ενδύματα έχουν όλες τις προϋποθέσεις για να γίνουν αρχιτεκτονικές κατοικίες, προσωρινά καταφύγια που παρέχουν προστασία ενάντια στο κρύο και τις θύελλες στις θέσεις-παύσης στο μακρύ ταξίδι της ανθρώπινης ύπαρξης.» <sup>9</sup>

## ΠΡΟΒΟΛΗ / ΟΨΗ.

Ο Μ. McLuhan όμως προσεγγίζει πρώτα απ' όλα, κτίρια και ρούχα, ως μέσα επικοινωνίας, «με την έννοια ότι σχηματίζουν και αναδιατάσσουν τα πρότυπα της ανθρώπινης συσχέτισης και κοινότητας» <sup>10</sup> Ο Ρ. Schumacher υποστηρίζει πως, η μόδα είναι αυτή που δημιουργεί την τρίτη στρώση γύρω από το σώμα· πριν από αυτήν, υπάρχει το αστικό τοπίο και οι μεμονωμένες κατοικίες /κτίρια. <sup>11</sup> Κοιτάζοντας αυτή τη μεταφορά αντίστροφα βλέπουμε πως μέσω διαδοχικών επιπέδων φτάνουμε από το σώμα στην πόλη (εσώρουχα, ρούχα, πανωφόρια, υπνόσακοι, σκηνές, (...) κατοικίες, ουρανοξύστες). Δημιουργείται έτσι μια δομή που διαχειρίζεται τη μετάβαση από τον ιδιωτικό στον δημόσιο χώρο. Σε οποιαδήποτε περίπτωση όμως, η κατασκευή ρούχων και αρχιτεκτονημάτων δημιουργεί χώρους 'κρυμμένους' και η επαφή με το υποκείμενο -θεατή- γίνεται μέσω της εξωτερικής επιφάνειας, της όψης στο δημόσιο χώρο. <sup>12</sup>

Στην αρχιτεκτονική, βασική έκφραση της προβληματικής της εμφάνισης αποτελεί η 'όψη'. Κατά τον P. von Meiss, η όψη είναι απλά ένα κομμάτι του κτιρίου, αυτό που καλύπτει και προστατεύει τον εσωτερικό χώρο.<sup>13</sup> Για την τέχνη της ραπτικής, το ρούχο, η εξωτερική επιφάνεια, είναι αντίστοιχο του κτιριακού κελύφους· ένα περίβλημα που καλύπτει το ίδιο το ανθρώπινο σώμα και όχι τον χώρο που αυτό κινείται. Συζητώντας για την όψη, δεν αναφερόμαστε αποκλειστικά στην εξωτερική όψη ενός κτιριακού όγκου, αλλά στην εξωτερική επιφάνεια κτιρίου, ρούχου, ακόμα και του ανθρώπινου σώματος, που αναλαμβάνει τον επικοινωνιακό ρόλο του αντικειμένου /υποκειμένου. Η όψη μπορεί πολλές φορές να μην ανταποκρίνεται στην εσωτερική διαμόρφωση του κτιρίου και να λειτουργεί ανεξάρτητα από αυτό, όπως και το ρούχο δεν είναι απαραίτητο να ακολουθεί τις γραμμές του σώματος. Για τον Semper μάλιστα, όπως θα δούμε στη συνέχεια, η πρόσοψη (αυτή που παρουσιάζεται στο εξωτερικό) γίνεται κάτι πολύ περισσότερο από απλή επένδυση, και εξυπηρετεί έναν ρόλο αρκετά πέρα από αυτόν της προστασίας. (βλ. σημείωση 1)

Ρούχα και κτίρια, σχετίζονται άμεσα σε χρηστικό επίπεδο, καθώς λειτουργούν ως προστατευτικά κελύφη για το ανθρώπινο σώμα, ρυθμίζοντας παράλληλα, ως ένα βαθμό, τις κοινωνικές σχέσεις. Ένδυση και αρχιτεκτονική δημιουργούν δομές οι οποίες περικλείουν το ανθρώπινο σώμα και καλούνται τόσο να το προστατεύσουν όσο και να επι-κοινωνήσουν το 'περιεχόμενο' του. Το θέμα όμως της επιφάνειας, που εντοπίσαμε ως κοινό τόπο έχει τεκμηριωθεί θεωρητικά, όπως θα δούμε στη συνέχεια, μέσω μιας αναζήτησης της κοινής προέλευσης των τεχνών.

1. (Hildebrand, 1999), σελ.21
2. (McLuhan, 2001), σελ.119
3. (McLuhan, 2001), σελ. 126

4. (Κωνσταντινίδης, Για την Αρχιτεκτονική (1987), σελ. 119
5. (Κωνσταντινίδης, Για την Αρχιτεκτονική (1987), σελ. 171
6. (Corbusier, 2004), σελ. 89
7. (Quinn, 2003), σελ. 234
8. (Quinn, 2003), σελ. 71
9. (Quinn, 2003), σελ. 135

10. (McLuhan, 2001), σελ. 127
11. (Quinn, 2003), σελ.16
12. (Quinn, 2003), σελ.6
13. «*Η όψη τότε δεν είναι τίποτα παραπάνω από μια μάσκα που κρύβει τον αληθινό χώρο.*» (Meiss, 2006 (original 1991)), σελ. 201



## ***ΙΣΤΟΡΙΚΟΙ ΔΕΣΜΟΙ.***

***Η ΘΕΩΡΙΑ ΤΟΥ SEMPER ΚΑΙ Η ΑΡΧΗ ΤΗΣ ΕΝΔΥΣΗΣ.***







## ΤΟ ΘΕΜΑ ΤΗΣ ΚΟΙΝΗΣ ΠΡΟΕΛΕΥΣΗΣ.

Στην μακρά ιστορία της ανθρώπινης ύπαρξης, ο ρουχισμός παρείχε ένα φορητό /φορητό καταφύγιο, με την αρχιτεκτονική να παρουσιάζεται τελικά ως υποστηρικτικό πλαίσιο για τα δέρματα και τα υφάσματα που δημιούργησαν τις οροφές και τους 'τοιχούς'. Στα πρώτα στάδια της εμφάνισής τους, αρχιτεκτονική και ένδυση, χρησιμοποιούν τα ίδια υλικά, ενώ πολλές φορές, το ίδιο το ρούχο μετατρέπεται σε 'σπίτι' για να λειτουργήσει σαν 'ομαδικό ρούχο'.<sup>1</sup> «Η χρήση των υφασμάτων στη δημιουργία του χώρου, τοποθετήθηκε σε ένα θεωρητικό πλαίσιο από τον G. Semper, ο οποίος ερμήνευσε τους υφασμένους τάπητες που κρεμάστηκαν από τα πλαίσια των νομαδικών σκηνών ως πρόωρη αρχιτεκτονική», σημειώνει ο B. Quinn. «Αν και σταδιακά αντικαταστάθηκαν από τους τοίχους, δεν θεώρησε ποτέ πως αυτά τα κλωστοϋφαντουργικά προϊόντα είχαν χαθεί εντελώς, αναγνωρίζοντας τα απομεινάρια των υφάνσεων τους στα σχέδια της πλινθοδομής και των μωσαϊκών.»<sup>2</sup> Ταύτισε μάλιστα αυτές τις πρωτόγονες υφασμάτινες δομές με τα υφάσματα που φορέθηκαν στο σώμα, περιγράφοντας το πόσο ουσιώδεις υπήρξαν για την παραγωγή του χώρου, και ιδιαίτερα της κατοικίας.<sup>3</sup> Είδε το κτιριακό κέλυφος σαν παράδειγμα ρουχισμού, σχετίζοντας άμεσα τις γερμανικές λέξεις Gewand (φόρεμα) και Wand (τοίχος) και παρομοιάζοντας τα κλωστοϋφαντουργικά προϊόντα με τις κτιστές επιφάνειες, τις οποίες θεωρούσε περισσότερο πρότυπα κάλυψης, παρά καθαρά τεκτονικές δομές.

Σε ένα πιο γενικό πλαίσιο, ο G. Semper αναφέρει για την αρχιτεκτονική πως αποτελεί «έκφραση και κατοικία για τους κοινωνικούς οργανισμούς» και υποστηρίζει πως τα πρώτα ίχνη της είναι δύσκολο να βρεθούν, όπως και τα πρώτα διαμορφωτικά στάδια της κοινωνίας.<sup>4</sup> Απορρίπτοντας την απλοϊκή θεώρηση της ανάπτυξής της, από σχεδόν-μυθικές προελεύσεις, θεωρεί πως «η αρχιτεκτονική δανείστηκε τους τύπους της από τις προ-αρχιτεκτονικές συνθήκες της ανθρώπινης κατοίκησης»<sup>5</sup> και αυτοί οι τύποι –τα σχεδιαστικά μοτίβα που βρίσκονται πίσω από τις τέσσερις εφαρμοσμένες τέχνες (κεραμική, ξυλουργική, τεκτονική και υφαντική) –συνέχισαν να επηρεάζουν την αρχιτεκτονική παραγωγή στα μεταγενέστερα στάδια ανάπτυξης, όπου προήχθησαν στη θέση συμβόλων ή εμβλημάτων. (βλ. σημείωση 2)

## Η ΘΕΩΡΙΑ ΤΟΥ SEMPER. Η ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΥΦΑΝΤΙΚΗΣ.

Για τον G. Semper, η ένδυση έπεται της κατασκευής καταφυγίου, αλλά ο ίδιος ο χώρος διαμορφώνεται με προϊόντα της υφαντικής. Καθώς η τελευταία είναι η αρχαιότερη και μητέρα όλων των τεχνών, μαζί με την κεραμική, την τεκτονική και τη στερεοτομία.<sup>6</sup> Με βάση τη θεωρία του, θεμελιώδεις στόχοι της υφαντικής ως τεχνική είναι η ανάπτυξη ενός συστήματος υλικών μονάδων των οποίων ιδιότητες είναι η ευκαμψία,

η απαλότητα και η ανθεκτικότητα. Η τελευταία ήρθε στο προσκήνιο για δύο λόγους: πρώτον για να βάλλει σε σειρά και να δέσει, ώστε να επιτρέψει τη δημιουργία γραμμικών μορφών· δεύτερον για να καλύψει, να προστατέψει και να εσωκλείσει.<sup>7</sup> Ο σκοπός της κάλυψης είναι αντίθετος με αυτόν της σύνδεσης. Καθετί κλειστό, προστατευμένο, εσωκλειόμενο, τυλιγμένο, και καλυμμένο παρουσιάζεται ως ενοποιημένο, ως συλλογικό, ενώ όλα τα συνδεδεμένα εμφανίζονται ως αρθρωτά, ως πολλαπλότητα. Έτσι, αν θεωρήσουμε πως η βασική μορφή σύνδεσης είναι γραμμική, η επιφάνεια εμφανίζεται ως διαμορφωτικό στοιχείο σε όλα όσα προορίζονται για να καλύψουν, να προστατεύσουν, και να εσωκλείσουν (π.χ. δάπεδα που ντύνονται με τάπητες, καλύπτονται με μάρμαρο ή μωσαϊκά, επενδύονται με ξύλο).

Ο G. Semper είναι πεπεισμένος πως η αρχή του κτίζει συμπίπτει με την πρώτη εμφάνιση της υφαντικής. Όπως διαπίστωσε στη μεγάλη έκθεση του Λονδίνου το 1851, τα «υφαντικά προϊόντα των πρωτόγονων και εξημερωμένων λαών των μη ευρωπαϊκών πολιτισμών»<sup>8</sup> παρουσίαζαν στενή σχέση με την αρχιτεκτονική και την καθημερινή ζωή. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η 'ύφανση' φρακτών για περίφραξη και ενίσχυση της άμυνας του χωριού. Η μετάβαση από το πλέξιμο των κλαδιών στο πλέξιμο της ίνας, θεωρεί πως ήταν φυσική και εύκολη.<sup>9</sup> Η ποικιλομορφία του φυσικού χρώματος στους μίσχους οδήγησε σύντομα στη χρήση τους σε εναλλασσόμενους συνδυασμούς, οδηγώντας στη δημιουργία μοτίβων. Αυτά τα φυσικά υλικά (μίσχοι και άλλες φυτικές ίνες) βελτιώθηκαν σύντομα με πρόσθετη επεξεργασία όπως βαφή και ύφανση, που δημιούργησαν τελικά τους ζωηρόχρωμους τάπητες για το ντύσιμο των τοίχων και των δαπέδων. Η πρώτη, ακατέργαστη, ύφανση ξεκίνησε με την κατασκευή του ορίου, του τοίχου, για το διαχωρισμό της εσωτερικής ζωής από την εξωτερική και στη συνέχεια για τη διαίρεση των επιμέρους χώρων μέσα στο ίδιο το σπίτι. Αυτό το πρώτο κατασκεύασμα της χωρικής ιδέας προηγήθηκε του απλού τοίχου από πέτρα ή άλλο υλικό.

1. Ως δείγματα τέτοιας αρχιτεκτονικής παρουσιάζονται οι νομαδικές σκηνές, οι καλύβες, οι τέντες.

2. (Quinn, 2003), σελ. 172

3. (Wigley, 1995), σελ. 11

4. (Semper, 2004), σελ. 105

5. (Semper, 2004), σελ. 15

6. Η τέχνη της ένδυσης της γύμνας του σώματος, εάν εξαιρέσουμε τη ζωγραφική στο σώμα, όπως αναφέρει, είναι μια εφεύρεση πιο πρόσφατη από τη χρήση καλυμμάτων για δημιουργία χώρου. Υπάρχουν 'άγριες' φυλές, που δεν χρησιμοποιούν ενδύματα, αλλά δέρματα και μια υποτυπώδη 'βιομηχανία' ύφανσης, για να εφοδιάσουν και να προστατεύσουν τους χώρους διαβίωσής τους. (Semper, 2004), σελ. 173

7. Η κλωστή εμφανίζεται ως "πιθανόν το παλαιότερο καλλιτεχνικό προϊόν" και ο Semper υποδεικνύει το στεφάνι ως την παλαιότερη σειρά. Η ζώνη με τη σειρά της παρουσιάζεται ως υφαντικό προϊόν, που σε αντίθεση με την 'σειρά' ενώνει τα μέρη που δεν ανήκουν σε αυτήν, ή τα συνδέει πλαισιώνοντάς τα. (Semper, 2004), σελ. 113

8. (Semper, 2004), σελ. 254

9. (Semper, 2004), σελ. 175

## Ο ΤΟΙΧΟΣ ΩΣ ΑΥΤΟΝΟΜΟ ΧΩΡΙΚΟ ΣΤΟΙΧΕΙΟ.

Αρχιτεκτονικός σχεδιασμός και σχεδιασμός ρούχων εξαρτώνται από την 'στατική μελέτη', η οποία επιτρέπει σε περίπλοκες μορφές να διατηρούν την ακεραιότητά τους, και στους σχεδιαστές να προχωρήσουν πέρα από αυτό που θα μπορούσε κανείς να θεωρήσει ως συμβατική αρχιτεκτονική του κελύφους. Κατά τον P. von Meis, «ο χάλυβας και το οπλισμένο σκυρόδεμα εισήγαγαν νέους τρόπους κατασκευής, που μετέτρεψαν τη λειτουργία του τοίχου από φέρουσα σε μη φέρουσα».<sup>1</sup> Το γεγονός αυτό άνοιξε τον δρόμο για την ανάπτυξη ενός μεγάλου μορφολογικού πλούτου σε επίπεδο όψεων, καθώς η όψη μπορούσε πλέον να στηθεί ανεξάρτητα από το φέροντα οργανισμό του κτιρίου, χωρίς περιορισμούς για τις θέσεις και τα μεγέθη των ανοιγμάτων. Κατά τον Semper όμως, ο οποίος γράφει για την αρχιτεκτονική πριν από την εποχή του σκυροδέματος, «ένα δωμάτιο ή ένας χώρος δεν τελειώνει με το *Mauer* (φέρων τοίχος), που κρύβεται συχνά από την όψη, αλλά με το *Ge-wand* (οθόνη, χώρισμα, επιφάνεια), δηλαδή με την ορατό κάλυψη ή το *Bekleidung*».<sup>2</sup>

Ο G. Semper αναζήτησε την προέλευσή του τοίχου ως κρεμασμένο ύφασμα, μια ζωηρόχρωμη ύφανση που παρέχει κάθετη περίφραξη. Σαν διαχωριστικό στοιχείο, ο υφασμένος τοίχος, στην αρχική μορφή του ως 'επίσημο κατασκευάσμα της χωρικής ιδέας', ήταν ένας τρόπος να διαχωρίσει κανείς το σπίτι, την εσωτερική /ιδιωτική ζωή από την εξωτερική /δημόσια και τα ικριώματα που χρησίμευσαν στο κράτημα, στην ασφάλεια ή τη στήριξη της χωρικής περίφραξης δεν είχαν καμία σχέση με το χώρο ή το διαχωρισμό του. Ήταν ξένοι στην πρωτότυπη αρχιτεκτονική ιδέα και μορφή και δεν ήταν ποτέ μορφοπλαστικά στοιχεία. «Αυτός ο αρχέγονος καθορισμός του μέσα, και επομένως, για πρώτη φορά, και του έξω, με προϊόντα υφαντικής, όχι μόνο προηγείται της οικοδόμησης των στέρεων τοίχων, αλλά συνεχίζει να οργανώνει το κτίριο και μετά από αυτήν. Η στερεά δομή ακολουθεί, και είναι κατώτερη αυτών που εμφανίζονται ως απλά εξαρτήματα.»<sup>3</sup> Στην περίπτωση των Ασσυρίων για παράδειγμα, οι «κρεμαστοί τάπητες παρέμειναν οι αληθινοί 'τοίχοι' αυτοί ήταν τα ορατά όρια του δωματίου. Οι συχνά στερεοί τοίχοι από πίσω τους ήταν απαραίτητοι για λόγους που δεν είχαν καμία σχέση με τη δημιουργία του χώρου· ήταν απαραίτητοι για την προστασία, για την υποστήριξη του φορτίου, για τη μονιμότητά τους».<sup>4</sup> Επομένως η επίσημη εξέλιξη του τοίχου επισημαίνεται στην αναφορά στο «αρχικό μοτίβο της χωρικής περίφραξης και όχι στην τεκτονική λειτουργία της φέρουσας ακαμψίας».<sup>5</sup>

Ανεξάρτητα από της διαμάχες σχετικά με τους τρόπους χειρισμού της όμως, η επιφάνεια είναι απαραίτητη τόσο στην αρχιτεκτονική, όσο και στην ένδυση. Στην πρώτη περίπτωση, ο σκελετός πρέπει να 'ντυθεί' τόσο για λόγους προστασίας, όσο και για διακοσμητικούς.<sup>6</sup> Στη δεύτερη περίπτωση, η έννοια της ένδυσης, αφορά σε επιφάνειες που καλύπτουν τον προϋπάρχον σκελετό, το ανθρώπινο σώμα. Έτσι, οι έννοιες της κάλυψης, της προστασίας, και της περίφραξης συνδέονται άρρηκτα με εκείνες τις φυσικής και συνθετικής κάλυψης και ένδυσης.

## Η ΑΡΧΗ ΤΗΣ ΕΝΔΥΣΗΣ.

Κατά τον Semper, η κάλυψη είναι η παλαιότερη επίσημη αρχή και το σημαντικότερο στοιχείο συμβολισμού στην αρχιτεκτονική,<sup>7</sup> είναι ανεξάρτητη της κατασκευής και βασισμένη στην έννοια του χώρου, καθώς «είχε εξελιχθεί από το μοτίβο της υφασμένης περιφραξης, και έτσι μόνο η ένδυση συμβόλισε την αρχική χωρική ιδέα που περιλήφθηκε στην περιφραξη».<sup>8</sup> Για να επιβεβαιώσει μάλιστα τη θεωρία της ένδυσης ως ουσιαστικό προ-αρχιτεκτονικό όρο, στράφηκε στη γλωσσολογία, υποστηρίζοντας πως πολλές τεχνικές εκφράσεις δεν είναι γλωσσικά σύμβολα που εφαρμόζονται στο κτίζειν σε ένα μεταγενέστερο στάδιο αλλά σαφείς ενδείξεις της υφαντικής προέλευσης αυτών των στοιχείων οικοδόμησης. Όπως σημειώνει ο μεταφραστής του έργου του Semper, H. Mallgrave, η έννοια της *Bekleidung* (ένδυση) προέρχεται από το γερμανικό ρήμα *kleiden*, που σημαίνει 'να ντύσει, να φορέσει', και στην 'ραπτική' ερμηνεία της είναι ιδιαίτερα σημαντική στη χρήση του όρου από τον G. Semper, αφού την εισήγαγε ως έννοια της υφαντικής.<sup>9</sup> (βλ. σημείωση 3)

Η αρχή της ένδυσης μπορεί να εφαρμοστεί σε όλες τις περιπτώσεις όπου η υφαντική χρησιμοποιείται: «Ισχύει για τον ιματισμό και τα ενδύματα όπως και για την ταπετσαρία, τις κουρτίνες, τις σκηνές, και τους τάπητες. Επεκτείνεται επίσης σε εκείνα τα έργα της τέχνης που συσχετίζονται καλλιτεχνικά με την εν λόγω τεχνική.»<sup>10</sup> Σύμφωνα με την αυτήν, το κτήριο αποτελείται από δύο συστατικά: το κέλυφος και την πλήρωση. Αυτή η αντίθεση είχε μέχρι ενός ορισμένου βαθμού, ήδη προκύψει ως ανάγκη της φύσης στις απλούστερες, αρχαιότερες δομές -για παράδειγμα, το χωμάτινο ανάχωμα ντύνεται με χλόη για να ενισχυθεί, καθώς η φύση πάντα καλύπτει 'τις οργανικές δημιουργίες τις' είτε με συνεχείς επιφάνειες (π.χ. δέρμα), είτε με κλιμακωτές (π.χ. λέπια).<sup>11</sup> Ομοίως, στην αρχιτεκτονική, οι κατασκευές δεν είναι ποτέ γυμνές. Τα υλικά (επ-)ένδυσης επιλέγονται σύμφωνα με τις περιστάσεις, με τα ανθεκτικότερα και ισχυρότερα να προορίζονται για εκείνα τα μέρη του κτηρίου που εκτίθενται περισσότερο. Έτσι για παράδειγμα, η πέτρινη επένδυση της κατασκευής, απαιτείται για να εξασφαλίσει τον πυρήνα. Στα πρώτα στάδια της εμφάνισης της αρχιτεκτονικής, η κάλυψη ήταν το πιο εφήμερο στοιχείο της κατασκευής. Τα ανθεκτικότερα υλικά επέζησαν, ενώ τα πιο εφήμερα εξαφανίστηκαν. Μερικά καρφιά ή άλλα υπολείμματα αποτελούν ενδείξεις. Σε κάθε περίπτωση η αρχή της ένδυσης είναι η ίδια, αυτό που αλλάζει είναι το υλικό.

Η ιδέα της *Bekleidung* έφερε ακόμη στον G. Semper την έννοια του *veiling*, της κάλυψης της δομής και την καταστροφή του υλικού σε αναζήτηση της κατάλληλης εμφάνισης. Όπως γράφει και ο H. Mallgrave, «Μέσω της περιγραφής του αυτής της 'κάλυψης' των δομικών μερών ο Semper προσπάθησε να ανατρέψει, τρόπον τινά, την τεκτονική βάση σχεδόν δύο χιλιάδων ετών αρχιτεκτονικής θεωρίας. Η μνημειακή αρχιτεκτονική, όπως την είδε, δεν είναι πλέον η κατασκευή ενός οικοδομήματος, αλλά μάλλον η κάλυψη των κατασκευαστικών μερών σε ένα δραματικό, αινιγματικό, καλλιτεχνικό παιχνίδι.»<sup>12</sup>



## ΤΟ ΘΕΜΑ ΤΗΣ ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗΣ.

Για τον G. Semper, το κτίζειν προήλθε από τη χρήση των υφασμάτων στον καθορισμό του κοινωνικού χώρου, του χώρου κατοίκησης. Τα κλωστοϋφαντουργικά προϊόντα δεν τοποθετήθηκαν απλά μέσα στο χώρο για να διαχωρίσουν το μέσα από το έξω, δεν τακτοποιήθηκαν απλά στο τοπίο για να ξεχωρίσουν ένα μικρό χώρο που θα μπορούσε να καταληφθεί από μια οικογένεια, αλλά είναι η παραγωγή του χώρου του ίδιου. Η ύφανση χρησιμοποιήθηκε «ως μέσο για να γίνει το 'σπίτι', η εσωτερική ζωή, και ως επίσημη δημιουργία της ιδέας του χώρου»,<sup>13</sup> η κατοικία τότε είναι αποτέλεσμα της διακόσμησης.<sup>14</sup> Η (διακοσμητική) ύφανση παράγει την ίδια την ιδέα μιας οικογένειας που θα την κατοικήσει, με τον ίδιο τρόπο που μια γλώσσα παράγει την ιδέα μιας ομάδας που θα την μιλήσει. Ο χώρος, το σπίτι και η κοινωνική δομή έρχονται με τη διακόσμηση και το εσωτερικό δεν καθορίζεται από μια συνεχή περιήφραξη των τοίχων αλλά από τις πτυχές, τις συστροφές, και τις στροφές σε μια συχνά ασυνεχή διακοσμητική επιφάνεια.

Ο G. Semper έδωσε μεγάλη σημασία στο θέμα της επιφάνειας και της κάλυψής της, με την τελευταία να αντιμετωπίζεται ως ένδυση, διακόσμηση, ως κάτι αυτονόητο ή απαραίτητο. Επισημαίνει παράλληλα πως η 'ένδυση' ήταν πάντα πιο επίσημη και διακοσμημένη απ' ό τι χρειαζόταν, φέρνοντας ως παράδειγμα την Ασσυριακή αρχιτεκτονική, όπου είχε τόσο δομικό όσο και διακοσμητικό ρόλο.<sup>15</sup> Σύμφωνα με τον H. Mallgrave, «η αρχική άποψη του Semper ήταν ότι υπάρχει μια στενή σύνδεση μεταξύ του υματισμού και των καλών τεχνών, ή μάλλον - σχεδόν όλα τα σύμβολα, καθώς επίσης και τα μέλη που χρησιμοποιούνται στην αρχιτεκτονική, είναι μοτίβα δανεισμένα από τη σφαίρα του κοστούμιού και των στολιδιών».<sup>16</sup> Γενικότερα, υποστηρίζει πως αρχιτεκτονική και ένδυση έχουν κοινές ρίζες στην τέχνη της υφαντικής. Το 'ντύσιμο' της κατασκευής είναι αυτονόητο και απαραίτητο, αφού η κατασκευή παρουσιάζεται απλά ως υποστηρικτικό πλαίσιο για τις επιφάνειες που δημιουργούν το χώρο. Η επιφάνεια, και στις δυο περιπτώσεις, ως προϊόν υφαντικής, αυτονομείται σε σχέση με το στατικό σύστημα, ενώ η διακόσμηση έχει οργανικό ρόλο και είναι αναπόσπαστο χαρακτηριστικό της.

1. (Meiss, 2006 (original 1991)), σελ. 4

2. Παράδειγμα αποτελεί η παραδοσιακή κινέζικη αρχιτεκτονική, «Η εξωτερική επιφάνεια του τοίχου είναι εδω πλήρως χωριστή υλικά από τον ίδιο τον τοίχο· στην πραγματικότητα είναι συνήθως κινητή.» (Semper, 2004), σελ. 255

3. (Semper, 2004), σελ. 12

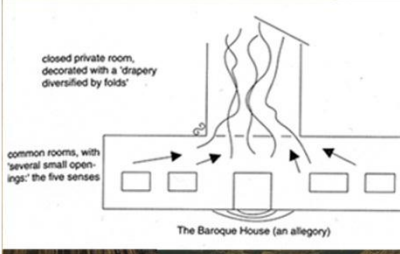
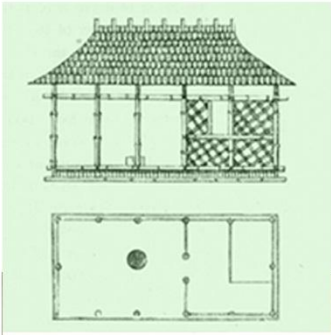
4. Τα πέτρινα πανέλα της Ασσυριακής αρχιτεκτονικής είναι, κατά τον Semper, απομιμήσεις (πιο 'αρχιτεκτονικές' και μόνιμες) των πολύτιμων κεντημένων ταπήτων, που χρησιμοποιούνταν στη διακόσμηση ναών και παλατιών. ((Semper, 2004), σελ. 325) Οι πέτρινες επενδύσεις, όπως αναφέρει, «ήταν στιλιστικά εξαρτώμενες από την τέχνη του φινιρίσματος του τοίχου» καθώς «ο συμβολισμός οποιασδήποτε κάλυψης, ακολουθώντας την αρχαιότερη παράδοση, προήλθε από ή προσαρμόστηκε στις διακοσμητικές μορφές που προήλθαν από τις διαδικασίες όπως η ύφανση, το πλέξιμο, η κεντητική,

και το *τρόχισμα*.» (Semper, 2004), σελ. 736) Οι τάπητες και οι επενδύσεις τοίχων της αρχαιότητας βρήκαν τη μετάφρασή τους στα χρωματισμένα κεραμίδια και τις αλαβάστρινες επενδύσεις των τοίχων. Τα αλαβάστρινα πανέλα, για τον G. Semper, συνέλαβαν την ακριβή στιγμή κατά την οποία το στυλ του κεντημένου μοτίβου ταπήτων βρήκε τη μνημειακή έκφρασή του ή μεταφέρθηκε σε ένα σκληρό υλικό επένδυσης.

5. (Semper, 2004), σελ. 247
6. (Hildebrand, 1999), σελ. 34
  
7. Σύμφωνα με τον Semper, η αρχή της ένδυσης υπήρξε μεγάλης σημασίας για την καλλιτεχνική ανάπτυξη της αρχαιότητας. Στην Αρχαία Ελλάδα για παράδειγμα, «μεταξύ αυτών των αρχαίων και παραδοσιακών επίσημων στοιχείων της ελληνικής τέχνης, κανένα δεν είναι τέτοιας βαθιάς σπουδαιότητας όπως η αρχή της ένδυσης», αναφέρει, έχοντας όμως πάντα υπόψη πως εξυπηρετεί «την ομορφιά και τη μορφή μόνο, από μία άποψη πιο δομικό-συμβολική παρά δομικό-τεχνική», (Semper, 2004), σελ. 242) καθώς « η μορφή της τέχνης και η διακόσμηση είναι τόσο βαθιά και στενά δεμένες και επηρεασμένες από αυτή την αρχή της ένδυσης της επιφάνειας που είναι αδύνατο να τις ξετάσουμε χωριστά.» (Semper, 2004), σελ. 447)
8. (Semper, 2004), σελ. 128
9. (Semper, 2004), σελ. 65
10. (Semper, 2004), σελ. 740
11. (Semper, 2004), σελ. 315
12. Η αρχή της εξωτερικής διακόσμησης και της ένδυσης του δομικού πλαισίου, είναι για τον Semper, απαραίτητη για τα αυτοσχέδια εορταστικά κτήρια. Επιστρέφοντας στις θεατρικές εμπνεύσεις του, έγραψε ότι «σκέφτομαι ότι η ένδυση και η μάσκα είναι τόσο παλαιές όσο και ο ανθρώπινος πολιτισμός και ότι η χαρά και στις δύο είναι ίδια με τη χαρά σε εκείνα τα πράγματα που οδήγησε τους ανθρώπους να είναι γλύπτες, ζωγράφοι, αρχιτέκτονες, ποιητές, μουσικοί, δραματουργοί - εν ολίγοις, καλλιτέχνες. Κάθε καλλιτεχνική δημιουργία, κάθε καλλιτεχνική ευχαρίστηση, προϋποθέτει ένα ορισμένο πνεύμα καρναβαλιού, ή για να το εκφράσω με έναν σύγχρονο τρόπο, η ελαφριά ομίχλη των κεριών του καρναβαλιού είναι η αληθινή ατμόσφαιρα της τέχνης. Η καταστροφή της πραγματικότητας, του υλικού, είναι απαραίτητη εάν η μορφή είναι να προκύψει ως σημαντικό σύμβολο, ως αυτόνομη ανθρώπινη δημιουργία.» Με άλλα λόγια, είτε στην αρχιτεκτονική, το δράμα είτε τη μουσική, το υλικό της μάσκας πρέπει το ίδιο να καλυφθεί ώστε η καλλιτεχνική δημιουργία να είναι υπέρτατη. Η έννοια της *Beikleidung* (ένδυση) υποστηρίζει την άποψή του για την πρωτοκαθεδρία της φανταστικής (και έτσι του τοίχου), και οδηγεί στην πίστη του ότι «Η εορταστική κατασκευή (*festival apparatus*) - το αυτοσχέδιο ικρίωμα με όλα τα διακοσμητικά στοιχεία του που χαρακτηρίζουν συγκεκριμένα την κατάσταση για τον εορτασμό, ενισχύει, διακοσμεί, και εξωραϊίζει την εξύμνηση της γιορτής, ντύνεται με ταπεσαρίες και γιρλάντες, και διακοσμείται με εμβλήματα και τρόπαια - είναι το μοτίβο για το μόνιμο μνημείο, το οποίο προορίζεται να πιστοποιήσει στις μελλοντικές γενεές τη σοβαρή πράξη του εορτασμού του γεγονότος». Εξάλλου, όπως ο Mallgrave έχει επισημάνει πως η μνημειοποίηση της αρχιτεκτονικής ήταν για τον Semper η μονοποίηση της εορταστικής σκηνής (*festival stage*). (Semper, 2004), σελ. 50
  
13. (Semper, 2004), σελ. 254
14. Κατά τον Semper, στην φανταστική και την κεραμική «βρίσκουμε τις πρώτες προσπάθειες εξωραϊσμού των λειτουργικών αντικειμένων μέσω μιας συνειδητής επιλογής της μορφής και της διακόσμησης». Θεωρώντας την φανταστική «τρόπον τινά, ως αρχέγονη τέχνη από την οποία όλες οι άλλες τέχνες - όχι εξαίρεσει της κεραμικής - δανείστηκαν τους τύπους και τα σύμβολά τους, ενώ η ίδια φαίνεται αρκετά ανεξάρτητη από αυτή την άποψη», της δίνει ένα προβάδισμα, την τοποθετεί σε βάθρο και την καθιστά σημείο αναφοράς. Σύμφωνα με τον Semper λοιπόν, το θέμα της διακόσμησης εμφανίζεται συνειδητά στα πλαίσια της φανταστικής, με μορφές όμως που αναφέρονται στη φύση, καθώς όπως υποστηρίζει «οι τύποι ύφανσης εξελίχθηκαν μέσα η ίδια στην τέχνη ή προέκυψαν άμεσα από τη φύση». (Semper, 2004), σελ. 113
15. (Semper, 2004), σελ. 378
16. (Semper, 2004), σελ. 50

***ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ ΜΕΤΑΦΟΡΑΣ.***  
*ΤΟ BAROQUE ΚΑΙ ΤΟ ΜΟΝΤΕΡΝΟ.*







## ΟΙ ΔΥΟ ΤΑΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ.

Η αναζήτηση των απαρχών της αρχιτεκτονικής είναι ένα ζήτημα που έχει απασχολήσει αρκετά την θεωρία. Σε γενικές γραμμές, το 'κτίζειν' προήλθε από τη δυναμική σχέση μεταξύ των αναγκών (προστασία, λατρεία, κ.α.) και διαθέσιμων μέσων (υλικά και δεξιότητες). Καθώς οι ανθρώπινες κοινωνίες αναπτύσσονταν και η γνώση άρχισε να τυποποιείται μέσω προφορικών παραδόσεων και πρακτικών, έγινε 'τέχνη' (craft), που σε μια πιο εξευγενισμένη μορφή της παρουσιάστηκε ως 'αρχιτεκτονική'.

Στο προηγούμενο κεφάλαιο είδαμε την άποψη του G. Semper σε σχέση με την προέλευση της αρχιτεκτονικής. Όπως υποστηρίζει ο G. Semper, όσον αφορά στην ιστορία της αρχιτεκτονικής, δεν πρόκειται για γυμνές δομές που ντύνονται βαθμιαία με τη διακόσμηση –«μάλλον, ήταν με όλη την απλότητα των βασικών μορφών που ήταν ιδιαίτερα διακοσμημένες και που ακτινοβολούσαν από την έναρξη, από την παιδική ηλικία της. Η αρχιτεκτονική αρχίζει με τη διακόσμηση. Δεν είναι μόνο πως η αρχιτεκτονική ενός κτηρίου εντοπίζεται στη διακόσμηση, που είναι δομικής σημασίας. Δεν υπάρχει κανένα κτήριο χωρίς διακόσμηση. Είναι η διακόσμηση που χτίζει.»<sup>1</sup> Βασικό σημείο της θεωρίας του όμως, είναι πως η διακόσμηση δεν διαχωρίζεται από την κάλυψη της κατασκευαστικής δομής που είναι αυτονόητη ως καθοριστικό στοιχείο διαμόρφωσης του χώρου. Ο G. Semper χρησιμοποιεί ως πρότυπο αρχέτυπης κατοίκησης, μία καλύβα από την Καραϊβική.<sup>2</sup> Χρησιμοποιεί το ρεαλιστικό παράδειγμα της καλύβας, δανεισμένο από την εθνολογία, ως υπόμνηση των τεσσάρων στοιχείων της αρχιτεκτονικής -της εστίας, του δαπέδου, της οροφής και του τοίχου-, δηλαδή ως εμπειρικό δείγμα επιβεβαίωσης της γενικότερης κοσμοθεωρίας του. Τρία από τα τέσσερα στοιχεία στα οποία εστιάζει αφορούν σε επιφάνειες –επιφάνειες που δημιουργούν το χώρο.

Από την άλλη πλευρά, έναν αιώνα πριν, ο M. Laugier εκθέτει το δικό του πρότυπο για την πρωταρχική αρχιτεκτονική κατασκευή. Πρόκειται για την περίφημη 'πρωτόγονη καλύβα' του, ένα θεωρητικό μοντέλο μέσω του οποίου αναζητά ένα δομικό πρότυπο.<sup>3</sup> Η προσέγγισή του αφορά στο να καταδείξει τα 'ελαττώματα' της Αναγεννησιακής και μετά –Αναγεννησιακής αρχιτεκτονικής, σχετικά με τη χρήση των στηλών και των αετωμάτων. Βασική του ένσταση αποτελεί το θέμα της ενσωμάτωσης των στηλών στον τοίχο (και η τοποθέτησή τους σε βάθρα), καθώς θεωρεί πως κατ' αυτόν τον τρόπο η χρήση τους είναι 'ανακριβής' και παράλληλα μειώνει την αισθητική τους αξία. Ο N. I. Τερζόγλου τονίζει τον ορθολογιστικό και οικουμενικό χαρακτήρα του προτύπου του Laugier, που φαίνεται να ταιριάζει με την απαίτηση του μοντερνισμού για απλότητα, καθαρότητα, οικουμενικότητα.

Ουσιαστικά G. Semper και M. Laugier ξεκινούν με το διαχωρισμό του φέροντα οργανισμού από τα στοιχεία πλήρωσης. Η διαφορά τους έγκειται στο γεγονός ότι ο πρώτος δίνει βαρύτητα στο χειρισμό της επιφάνειας, ενώ ο δεύτερος σε αυτόν των στηρίξεων. Όπως είδαμε, σύμφωνα με τον G. Semper, η αρχιτεκτονική δεν προέρχεται

από την κατασκευή της υλικής προστασίας, ένα απλό ξύλινο καταφύγιο, που συμπληρώνεται αργότερα και, κατά τον M. Laugier, αντιπροσωπεύεται από διαδοχικές διακοσμητικές παραδόσεις -τέτοιες ώστε η διακόσμηση να είναι πάντα αντιπροσωπευτική, και κατώτερη, της αρχικής δομής, αλλά ξεκινά με τη διακόσμηση που ο M. Laugier επιχειρεί να αγνοήσει.

Το Baroque και το Μοντέρνο ως αντιπροσωπευτικές περίοδοι της τέχνης που φαίνεται να συμπνέουν με τις απόψεις του G. Semper και του M. Laugier αντίστοιχα θα μας απασχολήσουν στην πορεία της εργασίας. Οι προαναφερθείσες περίοδοι της τέχνης παρουσιάζουν διαφορετικές, ίσως αντίθετες, προσεγγίσεις ως προς το θέμα του κελύφους, ενώ ταυτόχρονα το θέμα του ιματισμού φαίνεται να έχει ιδιαίτερη σημασία. Στην πρώτη περίπτωση, οι αρχές του Baroque στις άλλες τέχνες, πέραν της αρχιτεκτονικής εκφράζονται μέσω της απεικόνισης υφασμάτων /ενδυμάτων, ενώ στη δεύτερη υπάρχει πολύ έντονη η συζήτηση γύρω από τη μόδα, ως τρόπου ένδυσης. Σκοπός μας λοιπόν είναι να εξετάσουμε τη σχέση μεταξύ κτιρίου και ρούχου στις εν λόγω περιόδους και το ρόλο της επιφάνειας στην αρχιτεκτονική.

1. (Wigley, 1995 ), σελ. 10

2. (Semper, 2004), σελ. 665

3. Ο M.Laugier ήταν Ιησουΐτης ιερέας και θεωρητικός της αρχιτεκτονικής, ευρύτερα γνωστός για το δοκίμιό του *'Essai sur l'Architecture'* (1753). Στη δεύτερη έκδοση του έργου του (1755) απεικονίζεται η διάσημη 'πρωτόγονη καλύβα' του, που παρουσιάζεται ως δομικό πρότυπο για την αρχιτεκτονική. [http://en.wikipedia.org/wiki/Marc-Antoine\\_Laugier](http://en.wikipedia.org/wiki/Marc-Antoine_Laugier)



## Η ΠΤΥΧΩΣΗ ΚΑΙ ΤΟ BAROQUE.

Το Baroque, μας απασχολεί στην παρούσα μελέτη, ως ιστορικό παράδειγμα συνένωσης όλων των τεχνών, και κατά συνέπεια της αρχιτεκτονικής με την ένδυση, αλλά και ως αντιπροσωπευτικό της θεωρίας του Semper σε σχέση με το ρόλο της επιφάνειας. Στα πλαίσια του Baroque, όλες οι τέχνες φαίνεται να ολισθαίνουν η μία μέσα στην άλλη, να επεκτείνονται και να 'αναδιπλώνονται'. Η τέχνη γενικά, αντιμετωπίζεται ως 'παράσταση' με τη μουσική στον πρωταγωνιστικό ρόλο, ενώ το θέατρο αποκαλύπτεται σαν όπερα, ωθώντας όλες τις τέχνες προς την ύψιστη ενότητα.<sup>1</sup> Το κείμενο αναδιπλώνεται σύμφωνα με τις συμφωνίες, και 'τυλίγεται' από την αρμονία. Ο Semper συμπληρώνει στην πρωτοκαθεδρία της μουσικής και την αρχιτεκτονική, «*δύο υψηλότερες καθαρά κοσμικές τέχνες, των οποίων τη 'νομοθετική' υποστήριξη χρειάζονται όλες οι άλλες*» και αιτιολογεί την επιλογή του γράφοντας πως αναπτύχθηκαν από τις ίδιες αρχές, τη «*ρυθμική ακολουθία κινήσεων χώρου και χρόνου, στα στεφάνια, στις σειρές των μαργαριταριών*».<sup>2</sup>

Η ζωγραφική εγκαταλείπει το πλαίσιο /ξεφεύγει από το κάδρο για να γίνει γλυπτική, και τελικά, η γλυπτική ενσωματώνεται στην αρχιτεκτονική μέσω του ανάγλυφου παιχνιδίσματος των πτυχών που δημιουργούν το χώρο. Η συνένωση επιτυγχάνεται μέσω της αρχής της αναδίπλωσης, το πιο σημαντικό ίσως από τα χαρακτηριστικά του Baroque. Η αναδίπλωση ως μορφή και διαδικασία 'εισβάλλει' στους χώρους και μαζί με την απαίτηση του διαχωρισμού εσωτερικού και εξωτερικού, δίνει μια άλλη διάσταση στην επεξεργασία της επιφάνειας, η οποία εντέλει αυτονομείται. Η επιφάνεια παύει να είναι παράθυρο στον κόσμο και γίνεται ένα αδιαφανές πλέγμα πληροφορίας. Η ύλη υπερχειλίζει το χώρο και καταλαμβάνει την επιφάνεια, βγαίνοντας από το 'κάδρο'. Ακόμα στα πλαίσια της ένδυσης, όπως παρουσιάζεται κυρίως μέσα από τα ζωγραφικά έργα της εποχής, το ρούχο δε φαίνεται να χρειάζεται την υποστήριξη του ανθρώπινου σκελετού, αφού παύει να ακολουθεί τις γραμμές του. Επομένως, ο χειρισμός της επιφάνειας στα πλαίσια του Baroque αντικατοπτρίζει την Bekleidungsprinzip του Semper. Η επιφάνεια αυτονομείται και ο τοίχος, ως στοιχείο διαμόρφωσης του χώρου δε φαίνεται να λειτουργεί στατικά, παραπέμποντας στην εικόνα ενός πτυχωμένου υφάσματος που κρεμιέται από τον φέροντα οργανισμό. Η διακόσμηση υπό μορφή αναδιπλώσεων κατακλύζει τις επιφάνειες, επιβεβαιώνοντας τον, κατά Semper δομικό της ρόλο. Έτσι, το Baroque ορίζεται από την ανέναη διαδικασία αναδίπλωσης και αναγνωρίζεται από την αυτονόμηση των πτυχών.

## ΤΑ BAROQUE ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ.

Τα έξι χαρακτηριστικά του Baroque σύμφωνα με τον Deleuze είναι τα εξής: 1. Η πτύχωση, 2. Το εσωτερικό και το εξωτερικό, 3. Το υψηλό και το χαμηλό, 4. Η εκπτώχωση, 5. Οι υφές, 6. Το παράδειγμα (paradigme).<sup>3</sup> Πιο συγκεκριμένα, η πτύχωση ανακαλύπτεται εκ νέου στα πλαίσια του Baroque, όχι τόσο ως μορφή, αλλά ως διαδικασία. Μια συνεχής (μορφογενετική) διαδικασία, καθώς το πρόβλημα μετατοπίζεται από το πως να τελειώσεις την πτυχή, στο πώς να την συνεχίσεις και να την διατηρήσεις αιώνια. Η εκπτώχωση (unfold) δηλαδή, δεν εμφανίζεται ως το αντίθετο της πτύχωσης, αλλά ως συνέχιση /επέκτασή της. Ο διαχωρισμός εσωτερικού –εξωτερικού αντιστοιχεί στον διαχωρισμό ύλης και πνεύματος και η πτυχή που συνομιλεί με τα δύο επίπεδα και κινείται ανάμεσά τους. Η ουσία του Baroque είναι η (αρμονική) ενότητα, που αναλύεται σε μονάδες (αρχικά αρμονικές), η υφή. (βλ. σημείωση 4) Οι υφές σχετίζονται με τις δυνάμεις που επιδρούν στην ύλη.<sup>4</sup> Πιο συγκεκριμένα, σχετίζονται με τις παθητικές, ή αλλιώς την αντίσταση του υλικού. Ο τρόπος που αναδιπλώνεται ένα υλικό είναι που καθορίζει την υφή του. Τα σύνθετα συστατικά όμως της αναδίπλωσης δεν πρέπει να κρύβουν το επίσημο στοιχείο της έκφρασης, δηλαδή η υφή να υπερκαλύπτει τα γεωμετρικά χαρακτηριστικά. Το παράδειγμα αφορά στην αναζήτηση ενός μοντέλου αναδίπλωσης και κατ' επέκταση στην επιλογή του υλικού (χαρτί -ανατολή, ύφασμα -δύση).

## Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΠΤΥΧΩΣΗΣ.

Η έννοια της πτύχωσης ήρθε στο προσκήνιο με τη δημοσίευση του κειμένου του G. Deleuze, *'The Fold'*, ο οποίος είδε τον κόσμο με όρους αναδίπλωσης, χώρου, κίνησης και χρόνου. Εντόπισε την πτύχωση στα γραπτά του Leibniz, και τη συσχέτισε με την έννοια του άπειρου που εκφράστηκε στη φιλοσοφία του Baroque. Χρησιμοποιώντας τις θεωρίες του Leibniz ως πλαίσιο για την ανάλυσή του στο σύγχρονο εικονικό πολιτισμό, ερμήνευσε την αισθητική ως σώμα άπειρων πτυχών και επιφανειών που στρέφονται και υφαίνονται μέσω του συμπιεσμένου χρόνου και χώρου. Η συνεχής αλλαγή των αρχιτεκτονικών μορφών και οι μεταμορφώσεις της μόδας μπορούν να ερμηνευτούν μέσω αυτού του προτύπου.

Η ιδέα της αναδίπλωσης εμφανίζεται ως κεντρική στο Baroque, όχι επειδή την ανακαλύπτει,<sup>5</sup> αλλά γιατί μέσα από μια αέναη διαδικασία παραγωγής επιχειρεί να την επεκτείνει στο άπειρο. Η πτυχή προϋπήρχε και εξελίσσεται μέσα στο χρόνο. Στην εποχή του Baroque, χρησιμοποιείται με διπλή σημασία, ως μορφή αναδεικνύοντας το υλικό και την ελαστικότητα του και ως έννοια που εξελίσσει και δίνει νόημα σε ανώτερες έννοιες όπως την ψυχή, οδηγώντας την προς τον απώτερο σκοπό, την αιωνιότητα. Γενικότερα, το Baroque, στις μορφές του, χρησιμοποιεί την καμπύλη

τονίζοντας την αίσθηση της συνεχείας και της ατέρμονης κίνησης, εντείνοντας την αίσθηση του μεγαλειώδους. «Μια πτυχή αλλάζει τα πάντα», σημειώνει ο Β. Quinn, «Ενώνει τις επιφάνειες διαχωρίζοντας τις ταυτόχρονα, ή κάμπτει τη μια μέσα σε άλλη, οργανώνοντας το χώρο που καταλαμβάνουν. Αν και είναι απλοϊκή στη μορφή, η πτυχή έχει πολλά μέρη. Πραγματοποιείται τόσο υλικά όσο και οπτικά, και προϋποθέτει επανάληψη και πολλαπλότητα.», ενώ γίνεται κατανοητή με όρους μελέτης της επιφάνειας.<sup>6</sup> Το ξεδίπλωμα ακολουθεί την αναδίπλωση της επόμενης πτυχής, μικρότερες πτυχές δημιουργούνται από άλλες χωρίς τη διαίρεση σε σημεία, διατηρώντας έτσι τη συνεκτικότητα του όλου. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργούνται εννοιολογικά δίπολα: σύμπτυξη -επέκταση, ένταση -χαλάρωση, συστολή -διαστολή, εσωστρεφές -εξωστρεφές, σκοτεινό -φωτεινό, θάλαμος -πρόσοψη.

## Η ΕΚΦΡΑΣΗ ΤΟΥ BAROQUE ΣΤΟΝ ΧΩΡΟ.

Η ένταση και η αρμονία, που αναζητά το Baroque, επιτυγχάνονται μέσω της διαίρεσης σε δύο επίπεδα, ένα που βυθίζεται και αντιπροσωπεύει την ύλη (όψη), και ένα που εξυψώνεται, η ψυχή (δωμάτιο). Η Baroque αρχιτεκτονική μπορεί να οριστεί ως η αποκοπή της πρόσοψης από το εσωτερικό και η πτυχή είναι αυτή που κινείται μεταξύ ύλης και ψυχής, πρόσοψης και κλειστού δωματίου, εξωτερικού και εσωτερικού. Αντίστοιχα, στην ενδυμασία, το ρούχο διαχωρίζεται από τον 'φέροντα οργανισμό' και πτυχώνεται ανεξάρτητα από τις καμπύλες του σώματος.

## Η BAROQUE ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ.

Ο Η. Woefflin έδειξε ότι ο κόσμος του Baroque οργανώνεται σε δυο άξονες, ένα βύθισμα, και μια ώθηση προς τα πάνω. Το γεγονός ότι το ένα κομμάτι είναι μεταφυσικό (ψυχές), ή ότι το άλλο είναι φυσικό (σώματα), δεν εμποδίζει τους δυο άξονες από το να περιλαμβάνουν έναν κόσμο, ένα σπίτι. Ο αρχιτεκτονημένος χώρος του Baroque ακολουθεί τον παραπάνω διαχωρισμό. Το εσωτερικό ακολουθεί τις μεταφυσικές αναζητήσεις και απομονώνεται από τον έξω κόσμο, χρησιμοποιώντας πάντα την πτύχωση ως μορφογενετική διαδικασία. Ο Deleuze μάλιστα, είδε το έξω ως ακριβή αντιστροφή του εσωτερικού, διαβάζοντας τον κόσμο ως υφή, αντιστοιχίζοντας μακροσκοπικό 'με το μικροσκοπικό'.<sup>7</sup>

Ο Η. Woelfflin έχει επισημάνει διάφορα υλικά χαρακτηριστικά του Baroque: την οριζόντια διαπλάτυνση του κάτω μέρους, τα χαμηλά και κυρτά σκαλοπάτια, τον χειρισμό της ύλης ανά μάζες ή συναθροίσεις που τείνει να υπερχειλίσει τον χώρο, το στρογγύλεμα των γωνιών και την αποφυγή της ευθείας, ή τη συγκρότηση μιας περιδινούμενης μορφής που τρέφεται πάντοτε από καινούριες δίνες, απολήγοντας απλώς εν είδη χαιτίης αλόγου ή αφρού κύματος και άλλα. Μεγαλύτερης σημασίας όμως, όσον αφορά στην αρχιτεκτονική, αναδεικνύεται ο διαχωρισμός της όψης από το εσωτερικό, του μέσα από το έξω. Ο Deleuze, αναδιατυπώνοντας τον Woelfflin, ορίζει την μπαρόκ αρχιτεκτονική ως *«την σχάση της πρόσοψης και του ένδον, του εσωτερικού και του εξωτερικού, σε συνθήκες τέτοιες ώστε ο καθένας από τους δύο όρους να ανακαλεί τον άλλο.»*<sup>8</sup>

Η σχέση μεταξύ ύλης και ψυχής με βάση την έννοια της πτυχής στο Baroque αποτυπώνεται με ένα διαγραμματικό σκίτσο, που αποτελείται από δύο επίπεδα. Το κάτω επίπεδο απεικονίζει μια όψη με ανοίγματα και το πάνω μια τομή που δείχνει ένα χώρο κλειστό με άνοιγμα μόνο από πάνω. Μέσα σε αυτά τα δύο επίπεδα φαίνεται με βέλη μια ανοδική πορεία η οποία ξεκινάει από κάτω και μετασχηματίζεται πάνω, σε πτυχωτά νήματα τα οποία γεμίζουν τον κλειστό σκοτεινό χώρο. Η όψη η οποία δηλώνει την ύλη ικανοποιεί την όραση, τις απλές ζωώδεις ανάγκες. Την πρόσοψη χαρακτηρίζει η σχέση της με το έξω και το φώς σε αντίθεση με τον χώρο από πάνω ο οποίος είναι σκοτεινός και κλειστός. Αυτός ο κλειστός χώρος<sup>9</sup> αναφέρεται στην κατάσταση που πρέπει να βρίσκονται οι ψυχές οι οποίες είναι εσωστρεφείς και περιγράφονται για τον κάθε άνθρωπο ξεχωριστά ως πτυχές της έμφυτης γνώσης του καθενός. Οι ψυχές έχουν ανάγκη να βρίσκονται πάνω όπου ανήκουν, πρέπει να ακολουθούν αυτή την πορεία προς την αιωνιότητα και αυτό καλείται να πετύχει η ύλη με την μορφοπλασία και την ανάπτυξη των πτυχών.

## ΤΟ ΕΝΔΥΜΑ ΤΟΥ BAROQUE.

Στο Baroque το ύφασμα ως υλικό κατέχει σημαντική θέση. Σύμφωνα με τον G. Leibniz, ο σκοτεινός θάλαμος του ορόφου είναι *«επικαλυμμένος μ' ένα τεντωμένο ύφασμα 'που βρίθκει πτυχώσεων', σαν το γυμνό ζωντανό δέρμα.»*<sup>10</sup> Μέσω των υφασμάτων και των πτυχώσεων τους εμφανίζεται το μπαρόκ και στη ζωγραφική. Οι πίνακες χωρίζονται σε δύο επίπεδα στο κάτω υπάρχουν τα σώματα που το ίδιο τους το βάρος τα τραβάει προς τα κάτω, ενώ στο πάνω βρίσκονται οι ψυχές οι οποίες εξυψώνονται κατά μήκος μιας πτυχής. Στα έργα των Tintoretto και El Greco η αυτονομία κατακτάται μέσω των πτυχών των ενδυμάτων που εισχωρούν σε ολόκληρη την επιφάνεια, μεσολαβούν και διευρύνουν τη σχέση του ενδύματος με το σώμα.

Το Μπαρόκ υπάρχει παντού σε όλες τις εποχές σε χιλιάδες πτυχές ρούχων που τείνουν να γίνουν ένα με αυτόν που τα φοράει, να υπερβούν τη στάση του και να ξεπεράσουν τις σωματικές του αντιφάσεις. Το βλέπουμε στη ζωγραφική, όπου η αυτονομία, χάρη στις πτυχώσεις του ρούχου που καταλαμβάνουν ολόκληρη την επιφάνεια, γίνεται το απλό αλλά ασφαλές σημείο ρήξης με την Αναγέννηση. Και όταν οι πτυχώσεις του ρούχου βγαίνουν από τον πίνακα, είναι με τη μορφή του γλυπτού (π.χ. στα έργα του Bernini). Σε όλες τις περιπτώσεις, οι πτυχώσεις του ρούχου αποκτούν αυτονομία και εύρος, κάτι που δεν οφείλεται μονάχα σε μια μέριμνα διακόσμησης, αλλά γίνεται για να εκφραστεί η ένταση μιας πνευματικής μορφής που επενεργεί στο σώμα.

Στην αρχιτεκτονική, το εσωτερικό διαχωρίζεται από το εξωτερικό (αποκόλληση /σχάση πρόσοψης), στην ενδυμασία, το ρούχο διαχωρίζεται από τον 'φέροντα οργανισμό' και πτυχώνεται ανεξάρτητα από τις καμπύλες του σώματος. Αν θεωρήσουμε πως υπάρχει μια εγγενώς Baroque φορεσιά, πρόκειται για ένα ένδυμα που η δομή του πρέπει να απελευθερώνει τις πτυχές από τη συνηθισμένη υποταγή στο πεπερασμένο σώμα που καλύπτει. Το ένδυμα του Baroque είναι πλατύ, φαρδύ, διογκωμένο, κυματώδες. Μεταφέρει την ένταση μιας πνευματικής δύναμης, προσδίδοντας κύρος, εξουσία και μεγαλοπρέπεια, περιβάλλοντας το σώμα με τις αυτόνομες πτυχώσεις του. Οι πτυχές δεν ακολουθούν τις γραμμές του σώματος, λειτουργούν αυτόνομα σε σχέση με αυτό και πολλαπλασιάζονται διαρκώς χωρίς να αποκαλύπτουν τις ατέλειές του. Η αναδίπλωση στο ρούχο αποκτά αυτονομία και πληρότητα που δεν είναι μόνο διακοσμητική, αλλά και φέρουσα.

Βλέπουμε λοιπόν πως αν και πρόκειται για ένα ρεύμα της τέχνης, προγενέστερο του G. Semper, φαίνεται να επιβεβαιώνει τις υποθέσεις του σχετικά με το θέμα της επιφάνειας. Στο Baroque, το ύφασμα, σαν υλικό, έχει σημαντική θέση, η επιφάνεια αναδιπλώνεται και αυτονομείται από τον φέροντα οργανισμό, με την αναδίπλωση να παρουσιάζεται ως διακόσμηση και μέρος της δομής της επιφάνειας ταυτόχρονα. Στη συνέχεια, θα προχωρήσουμε στην περίοδο του Μοντέρνου Κινήματος, όπου δόθηκε ιδιαίτερη έμφαση στο θέμα της κατασκευής, εξετάζοντας όμως τη θέση και το ρόλο της επιφάνειας στα πλαίσια του σχεδιασμού τόσο των κτιρίων και όσο και του ματισμού.

1. (Deleuze, 2006), σελ. 267
2. (Semper, 2004), σελ. 82
  
3. (Deleuze, 2006), σελ. 80
4. Η φυσική επιστήμη του Leibniz περιλαμβάνει δύο κεφάλαια, το ένα αναφέρεται στις δράσεις ή τις αντίθετες δυνάμεις που σχετίζονται με την ύλη και το άλλο στις παθητικές δυνάμεις ή αλλιώς την αντίσταση του υλικού, την υφή του.
  
5. «Η πτύχωση δεν επινοήθηκε από το Baroque: υπάρχουν όλες αυτές οι πτυχώσεις που μας έρχονται από την Ανατολή, οι αρχαιοελληνικές πτυχώσεις, οι ρωμαϊκές, οι ρομανικές, οι γοθτικές, οι κλασικές.» (Semper, 2004), σελ. 15
6. (Quinn, 2003), σελ. 215
  
7. «Αντιμετωπίζοντας το εξωτερικό σαν μια ακριβή αντιστροφή, ή ‘μεμβράνη’ του εσωτερικού, διαβάζοντας τον κόσμο σαν μια οικεία υφή, λαμβάνοντας το μακροσκοπικό σαν μια αντιστροφή του μακροσκοπικού: αυτές είναι οι διαδικασίες που αποτελούν την πραγματική χρηστικότητα της ιδέας της αναδίπλωσης.» (Cache, Earth Moves: The Furnishing of Territories, 1995), σελ. xvi
8. (Deleuze, 2006), σελ. 82
9. Η χωρική μονάδα της Baroque αρχιτεκτονικής είναι ένα κελί, χωρίς πόρτες ή παράθυρα, όπου όλη η δραστηριότητα λαμβάνει χώρα στο εσωτερικό. Η ανεξαρτησία της όψης μπορεί να οριστεί από αυτόν τον διαχωρισμό της όψης από το εσωτερικό, και κατά συνέπεια την αυτονομία του δεύτερου. (Deleuze, 2006), σελ. 18
  
10. (Deleuze, 2006), σελ. 17

## Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΟΥ.

Όσον αφορά στο Μοντέρνο Κίνημα, πρόκειται για μια ιδιαίτερη περίπτωση, καθώς στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, η Ευρώπη βρίσκεται σε ένα μεταβατικό στάδιο, σε όλους τους τομείς της κοινωνίας, με την έλευση της μηχανής και την πολιτική ήττα των τάξεων. Ο ρόλος του ανθρώπου μεταβάλλεται και οι τέχνες καλούνται να συνεργαστούν και να συγκροτήσουν από κοινού τη μοντέρνα ταυτότητά του. Όπως αναφέρει ο R. Barthes, στο βιβλίο του *‘Η γλώσσα της μόδας’*, για αιώνες υπήρχαν τόσα ενδύματα όσες και οι κοινωνικές τάξεις, για κάθε κοινωνική περίπτωση υπήρχε και το αντίστοιχο ένδυμα.<sup>1</sup> Η νέα κοινωνία της ισότητας όμως, απαιτεί διαφορετική αντιμετώπιση. Μια νέα ταυτότητα συγκροτείται, όπου ρούχο και κτίριο αποτελούν την δημόσια απόδειξή της.

Εκ πρώτης όψεως, οι αρχιτέκτονες της εποχής φαίνεται να δίνουν έμφαση στο θέμα της κατασκευής, πλησιάζοντας περισσότερο στις αναζητήσεις του Laugier για ένα δομικό πρότυπο. Το θέμα όμως της επιφάνειας και κατ’ επέκταση της εμφάνισης του μοντέρνου κτιρίου δεν παύει να τους απασχολεί. Γενικότερα, αναπτύσσεται η συζήτηση γύρω από το θέμα της επιφάνειας, τη σχέση της με την κατασκευή και την εμφάνιση τελικά του κτιρίου, με την αρχιτεκτονική θεωρία να δανείζεται το λεξιλόγιο του χώρου της ένδυσης. Οι μοντερνιστές γνωρίζουν τη θεωρία του G. Semper και πολλοί από αυτούς την ασπάζονται. Η βασική αντίθεσή τους αφορά στο θέμα της διακόσμησης, καθώς προσπαθούν να διαφοροποιήσουν το μοντέρνο στυλ από την υπερβολικά διακοσμημένη αρχιτεκτονική του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Η απόρριψη του άκριτου διακοσμητισμού, όπως αντιπροσωπεύεται από τη γυναικεία ένδυση, η επιμονή στη λειτουργικότητα και η αναζήτηση ενός στυλ ανθεκτικού στο χρόνο, οδηγούν στην υιοθέτηση του μοντέρνου αντρικού κοστουμιού ως σύμβολο της νεωτερικότητας. Εξάλλου, σύμφωνα με τον Honore de Balzac, η Γαλλική Επανάσταση ήταν θέμα της μόδας.<sup>2</sup>

## Ο ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟΣ ΛΟΓΟΣ ΤΗΣ ΝΕΩΤΕΡΙΚΟΤΗΤΑΣ.

Στα πλαίσια του Μοντέρνου κινήματος, η αρχιτεκτονική γίνεται αντιληπτή ως μια μορφή σχεδιασμού ρούχων και ο μοντέρνος άνθρωπος διαμορφώνεται πρώτα μέσω του ρουχισμού του. Ο ιματισμός φαίνεται να είναι ο ευκολότερος τρόπος να κοινωνηθούν οι αρχές και οι αρετές της νέας αρχιτεκτονικής, καθώς η οικεία λογική του προβάλλεται επάνω σε ένα ανοίκειο, από την άποψη του άγνωστου, του νέου, είδος οικοδόμησης. Όπως επισημαίνει ο M. Wigley, οι αρχιτέκτονες του μοντέρνου, όχι μόνο ασχολούνται με τον σχεδιασμό ρούχων, αλλά αντλούν τα επιχειρήματά τους για την αρχιτεκτονική από τη λογική της μεταρρύθμισης του ιματισμού.

Με τα πρώτα επιχειρήματα για τη σχέση ρούχου και κτιρίου να διατυπώνονται στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, οι σύγχρονοι αρχιτέκτονες παρουσίασαν ουσιαστικά μια περίπλοκη θεωρία της επιφάνειας, εκμοντερνίζοντας την αρχιτεκτονική και μετασχηματίζοντας το ρόλο της. Μόδα, ρούχο και διακόσμηση είναι έννοιες γύρω από τις οποίες αναπτύσσεται η συζήτηση, που φτάνει σε επίπεδο διαμάχης, για τη νέα αρχιτεκτονική. Οι αρχιτέκτονες επιχειρούν να αποκηρύξουν τα προηγούμενα στυλ, προπαγανδίζοντας τις απόψεις τους μέσω όρων ρουχισμού. Ρούχο και κτίριο νοηματοδοτούνται εκ νέου, και αναπτύσσουν μια έντονη σχέση, καθώς προσπαθούν να 'ντύσουν' από κοινού τη νέα εποχή, το μοντέρνο άνθρωπο που γεννιέται. Υπάρχει όμως διχασμός ως προς το χαρακτήρα του σχεδιασμού (design). Η μία πλευρά υποστηρίζει ότι είναι αναγκαίο να βρεθούν νέοι δημιουργικοί δρόμοι, ενώ η άλλη εμμένει στα κλασσικά ακαδημαϊκά πρότυπα. Το σίγουρο είναι ότι σε αυτή τη μεταβατική περίοδο συστήνεται ένα νέο μοντέλο ανθρώπου, και σε πρώτη φάση η έκφραση της νέας ταυτότητας είναι 'ραπτή'.

## ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΚΑΙ ΚΑΛΥΨΗ.

Στα πλαίσια του Μπαρόκ, «η πτυχή απομακρύνεται από την υποστηρικτική δομή και κρεμιέται από αυτή σαν ένα μεγάλο μεγέθους κομμάτι ιματισμού. Δύο αρχιτεκτονικές αρχές αντιμετωπίζουν έτσι η μια την άλλη: η αρχή της δομής και αυτή της κάλυψης. Η σύγχρονη αρχιτεκτονική θα μπορούσε να περιγραφεί ως περιοχή αντιπαράθεσης μεταξύ αυτών των δύο αρχών.»<sup>3</sup> Εντέλει, όπως επισημαίνει ο H. R. Hitchcock, στα πλαίσια του Μοντέρνου Κινήματος 'η αρχιτεκτονική της μάζας' αντικαθίσταται από την 'αρχιτεκτονική της επιφάνειας' και οι αρχιτέκτονες τίθενται κατά της διακόσμησης ακριβώς επειδή απειλεί την ακεραιότητά της.<sup>4</sup>

Για τον S. Giedion, καλοί αρχιτέκτονες είναι αυτοί που δίνουν έμφαση στην κατασκευή και αντιμετωπίζουν το εξωτερικό απλά σαν περιτύλιγμα. Είναι αρκετά επιλεκτικός ως προς τους αρχιτέκτονες που υποστηρίζει, επαινώντας αυτούς που όπως ο Henri Labrousse «είδαν την κατασκευή ως την οικεία πλευρά της αρχιτεκτονικής και κατακρίνοντας αυτούς που, όπως ο 'κομψός', 'φορμαλιστής' Rob Mallet –Stevens, ασχολούνται μόνο με το δέρμα και έτσι βοηθούν την οπισθοδρόμηση της αρχιτεκτονικής στη 'διακοσμητική τρέλα της μόδας'».<sup>5</sup> «Η καλή αρχιτεκτονική ξεκινά πάντοτε με μια καλή κατασκευή», θα γράψει και ο Κωνσταντινίδης, «Χωρίς κατασκευή δεν υπάρχει αρχιτεκτονική. Και κατασκευή θα πει: -υλικό, και το δούλεμά του σύμφωνα με τις δικές του ιδιότητες. Γιατί άλλον τρόπο κατασκευής επιβάλλει η πέτρα, άλλον τρόπο το σίδηρο, άλλον τρόπο το μπετόν, κλπ.»<sup>6</sup> Ο W. Gropius και ο Le Corbusier,<sup>7</sup> επικαλούνται την πρωτοκαθεδρία της δομής από αυτήν της κάλυψης και επικεντρώνονται στο σχεδιασμό του φέροντος οργανισμού, επιτρέποντας στην πρόσοψη να κρεμαστεί σαν ένας φάκελος.<sup>8</sup> Αυτό θα ήταν το πέμπτο στοιχείο της σύγχρονης αρχιτεκτονικής: η ελεύθερη πρόσοψη.



«Από την άλλη πλευρά, Ο Loos (στο *'Spoken into the Void'*), ακολουθώντας τον *Semper*, απαίτησε την πρωτοκαθεδρία της κάλυψης που ήταν 'αρχαιότερη από την κατασκευή', τονίζοντας πως 'πρώτα, υπήρξε η ενδυμασία'. Το δομικό πλαίσιο παρέχει στο άτομο μια κάλυψη καθώς βγάζει τα ρούχα του όταν πηγαίνει στο σπίτι: η αρχιτεκτονική γίνεται μια κρεμάστρα. Η πρόσοψη μπορεί έπειτα να εμφανιστεί στην ακριβέστερη δομική αλήθειά της, υπό τον όρο ότι η αρχιτεκτονική υπάγεται στη διαρρύθμιση του εσωτερικού. Ενώ οι εξωτερικοί τοίχοι ξεγυμνώνονται εξ ολοκλήρου, οι τοίχοι των δωματίων είναι ευθυγραμμισμένοι με τις κουβέρτες, τα ξύλινα πάνελ, ή οποιαδήποτε άλλη κάλυψη.»<sup>9</sup> Ο T. van Doesburg χαρακτηριστικά αναφέρει πως «Μόνο η επιφάνεια είναι σημαντική για τους ανθρώπους. Ο άνθρωπος δε ζει μέσα στην κατασκευή, στον αρχιτεκτονικό σκελετό, αλλά μόνο αγγίζει την αρχιτεκτονική ουσιαστικά μέσω της τελευταίας επιφάνειάς του», και συνεχίζει συνδέοντας την επιφάνεια με τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα των ανθρώπων (στάση, βηματισμός) και καταδικάζοντας προηγούμενες μορφές αρχιτεκτονικής για την «παραβίαση της αγνότητάς της».<sup>10</sup>

## Η ΔΙΑΜΑΧΗ ΓΙΑ ΤΗ ΜΟΔΑ.

Η έννοια της μόδας<sup>11</sup> εμφανίζεται πολύ έντονα εκείνη την εποχή, κυρίως ως τρόπος έκφρασης του ατόμου. Η αντίληψη της αρχιτεκτονικής ως ένδυση όμως, δεν ταυτίζεται με τη μόδα, καθώς «από το ξεκίνημά της, η νεωτερικότητα αυτοπροσδιορίζεται στενά συνδεδεμένη, αλλά παράλληλα αυστηρά διαχωρισμένη από αυτήν.»<sup>12</sup> Ο J.M. Richards, για παράδειγμα, «χρησιμοποιεί επανειλημμένα την αναλογία του φορέματος και αντιτάσσει τη σύγχρονη αρχιτεκτονική στις υποθετικά ακανόνιστες διακυμάνσεις της μόδας.»<sup>13</sup> Διατηρώντας όμως τη λογική του ιματισμού, «η μοντέρνα αρχιτεκτονική συμμετέχει σε πολλές από τις οικονομίες από τις οποίες τόσο δυνατά αναγγέλλει την αποσύνδεσή της.»<sup>14</sup>

Η διαμάχη γύρω από τη μόδα βασίζεται, σε μεγάλο βαθμό, στη σχέση της με το χρόνο. Ο C. Baudelaire στο κείμενό του *'The Painter of Modern Life'*, αναζητά στη μόδα, αναφερόμενος στο ρουχισμό, -ποιότητες διαχρονικές,<sup>15</sup> τονίζοντας τη μοναδική της ικανότητα να αποκρυσταλλώνει την συνεχή εξέλιξη σε μία χρονική ιστορική στιγμή. Από την άλλη ο W. Benjamin υποστηρίζει ότι η μόδα είναι παροδική αλλά ταυτόχρονα εμπεριέχεται στο αιώνιο. Η επαναστατικότητα που χαρακτηρίζει τελικά τη μόδα, είναι και αυτή που τη διαχωρίζει από τη στατική αντίληψη περί της αιώνιας ομορφιάς: «Μόδα και μοντερνικότητα είναι παροδικές, στιγμιαία φαινόμενα, που όμως, κατά ένα περίεργο τρόπο, συνδέονται με το αιώνιο. Είναι κινούμενες εικόνες μιας ακίνητης αιωνιότητας.»<sup>16</sup> Μόδα και Νεωτερικότητα, εμφανίζονται ως εκφράσεις της εξέλιξης, χρησιμοποιούν το παρελθόν ως πηγή και σημείο αναφοράς, ώστε να το μεταλλάξουν υπό το πρίσμα της συνεχούς προόδου και τελικά η μόδα γίνεται το εργαλείο για την εξάπλωση των αρχών της νεωτερικότητας.

Παράλληλα, οι αρχιτέκτονες του Μοντερνισμού, θεωρούν πως η επιρροή της μόδας στην αρχιτεκτονική, θέτει σε κίνδυνο την πρώτη, λόγω της έμφασης στη διακόσμηση, που ταυτίζεται με τη γυναικεία ένδυση. Το εξωτερικό /όψη, αντιμετωπίζεται ως ψέμα /διακοσμητική μάσκα και αντιπαραβάλλεται με την αλήθεια της κατασκευής.<sup>17</sup> Γενικότερα, την περίοδο του Μοντέρνου Κινήματος, οι αρχιτέκτονες προσπαθούν να αποφύγουν οποιαδήποτε συσχέτιση με τη 'μόδα', αποφεύγοντας οτιδήποτε μπορεί να θεωρηθεί διακοσμητικό. Οι επιλογές των χρωμάτων, των υφών και των μορφών παρουσιάζονται ως ορθολογικές, αισθητικές επιταγές, παρά ως στιλιστικές.

Από τη μία πλευρά λοιπόν, το 19ο αιώνα, η μόδα είχε συνδεθεί με ότι εφήμερο και 'πλουμιστό', ακριβώς ότι η μοντέρνα αρχιτεκτονική προσπαθούσε να αποφύγει. Από την άλλη, εμφανίζεται να ενσωματώνει με ευκολία και αμεσότητα τους όποιους νεωτερισμούς. Έτσι οι αρχιτέκτονες του Μοντέρνου φαίνεται να αναπτύσσουν μια σχέση μίσους και πάθους με τη μόδα, προσπαθώντας να μείνουν ανεπηρέαστοι από την εφήμερη διάθεσή της, ακολουθώντας όμως παράλληλα το πνεύμα της αλλαγής που αυτή εκφράζει.

### *ΑΝΑΓΚΗ ΓΙΑ ΜΕΤΑΡΥΘΜΙΣΗ.*

Η 'δημοκρατικοποίηση' της κοινωνίας, αίτημα της Γαλλικής Επανάστασης, σημαίνει κοινωνική εξίσωση, επομένως και ενδυματολογική. Όπως σημειώνει ο R. Barthes, η ένδυση υπάκουε σε συγκεκριμένες αρχές, που δεν αφορούσαν τόσο στο γούστο, αλλά στον κοινωνικό διαχωρισμό που προβαλλόταν καθημερινά στην πόλη μέσω του ενδυματολογικού διαχωρισμού. Οποιαδήποτε αλλαγή, στον ρουχισμό, σήμαινε αλλαγή της κοινωνικής οργάνωσης. Η νεοσύστατη δημοκρατική κοινωνία απαιτεί ισότητα και ένας τρόπος να επιτευχθεί, είναι μέσω της ομοιομορφίας. Η μορφή προσδιορίζεται από τις λειτουργικές ανάγκες (*form follows function*) και προωθείται το ενοποιημένο 'στυλ' της μηχανής με το μαζικό χαρακτήρα της μόδας να ταιριάζει με τη φιλοσοφία του Μοντέρνου περισσότερο απ' ότι οι αρχιτέκτονες θέλουν να παραδεχτούν. Ο W. Gropius ένας από τους σημαντικότερους αντιμαχόμενους της μόδας, προτείνει ένα μοντέλο καθολικού σχεδιασμού από το οποίο θα παράγονται τυποποιημένα αντικείμενα, κατοικίες, έπιπλα κλπ., με την πλήρη εξάλειψη της προσωπικής έκφρασης του δημιουργού, καθώς ο κάτοικος της μοντέρνας πόλης και το μοντέρνο κτίριο, δεν έχουν πρόθεση να ξεχωρίσουν. Ο άνθρωπος, πάνω από όλα είναι μοντέρνος, κομμάτι της πόλης, της νέας κοινωνίας, και οφείλει να εναρμονιστεί με αυτή, αφομοιώνοντας το νέο στυλ, δημιουργώντας μια νέα προσωπικότητα, έναν νέο τρόπο ζωής. Τελικά η τυποποίηση, αν και έχει ως βάση της την αντίσταση στη μόδα, γίνεται αντιληπτή ως αποτέλεσμα αυτής.

Ο J. Hoffmann απορρίπτει τον καθολικό ρουχισμό, το ίδιο κάνει και ο H. van de Velde, θεωρώντας πως αποτελεί στην ουσία ένα είδος μάσκας. Το 1900 δημοσιεύει μια μελέτη με τίτλο *'Die Künstlerische Hebung der Frauentracht'* (η καλλιτεχνική βελτίωση

του φορέματος των γυναικών), παραλληλίζοντας την φιλοσοφία του ιματισμού με αυτήν της αρχιτεκτονικής, και παρουσιάζοντας τελικά την ενδυμασία ως το τελευταίο προπύργιο για μια καλλιτεχνική μεταρρύθμιση. Οι αναφορές στο ρουχισμό ή τη μόδα γενικά, που αφορούν σχεδόν κατ' αποκλειστικότητα στη ράπτη έκφρασή της, είναι πάρα πολλές. Οι διαλέξεις του H. van de Velde καθιστούν σαφές ότι δεν σχεδίασε τα φορέματά του για να ταιριάζουν με την αρχιτεκτονική του, αλλά τα θεώρησε ως παραδείγματα των ίδιων (αρχιτεκτονικών) αρχών. Ούτως ή άλλως, υποστήριζε πως μία και μόνη αρχή, αυτή της κατασκευής, είναι η μοναδική αρχή της τέχνης, η οποία περνά από την αρχιτεκτονική στην ένδυση.

Όπως αναφέρει στο κείμενό του 'Was ich will' του 1901, η έννοια της ένδυσης πρέπει να επαναπροσδιοριστεί με δομικούς όρους, καθώς η ομορφιά του σκελετού έχει κρυφτεί πίσω από διακοσμήσεις, που την καθιστούν μη ανιχνεύσιμη. Σε γενικές γραμμές, ο H. van de Velde υποστηρίζει πως πρέπει να σκεφτούμε το φόρεμα σαν κτίριο, του οποίου η βασική δομή πρέπει να παραμείνει ορατή και να διαρθρωθεί με διακοσμητικές επιφάνειες, των οποίων η κατασκευαστική λογική πρέπει επίσης να είναι ορατή. Παρόμοιες απόψεις ενστερνίζονται και οι Secessionists καθώς τόσο τα κτίρια όσο και τα ρούχα που σχεδιάζουν διακατέχονται από την ίδια θεμελιώδη αρχή της κατασκευής. Η αφοσίωση τους στον σχεδιασμό ρούχων είναι τελικά υπεύθυνη για τις κατασκευαστικές αρχές τους, παρά ένα μέσω απόρριψής τους.

## Η (Γ)ΡΑΠΤΗ ΕΚΦΡΑΣΗ ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΥ.

Η μηχανή, εκτός από ένα νέο κατασκευαστικό μέσο αποτέλεσε τελικά και όχημα για αλλαγή της οπτικής σε σχέση με το χώρο και την κατασκευή. Χαρακτηριστικό το 'Για μια αρχιτεκτονική', του Le Corbusier, όπου τοποθετεί πλοία, αεροπλάνα και αυτοκίνητα σε θέση αρχιτεκτονικών προτύπων, γράφοντας: «Τα μεγάλα προβλήματα της μοντέρνας κατασκευής θα επιλυθούν με βάση τη γεωμετρία.»<sup>17</sup> Υποταγμένοι στους αυστηρούς περιορισμούς ενός προγράμματος το οποίο είναι επιτακτικό, οι μηχανικοί προσφεύγουν στις γενέτειρες και τις ορίζουσες των μορφών. Δημιουργούν έργα πλαστικά, διαυγή, εντυπωσιακά.»<sup>18</sup> Ο F. Naumann, ανάμεσα σε άλλους, ενθουσιάζεται από τις νέες δυνατότητες που προσφέρονται με την έλευση της μηχανής και τη χρήση του σιδήρου και υποστηρίζει την ιδέα της λειτουργικότητας έναντι της διακόσμησης, καθώς θεωρεί πως τέχνη και κατασκευή δεν πρέπει να συγχέονται, και πως ο διάκοσμος δεν έχει θέση στην κατασκευή.<sup>19</sup>

Η λογική της 'πειθαρχημένης', λείας επιφάνειας αντικατοπτρίζεται στο μοντέρνο κοστούμι, όπου η εσωτερική 'καθαρότητα' αντικατοπτρίζεται στο εξωτερικό του. Η εξωτερική επιφάνεια αντιμετωπίζεται ως αντανάκλαση των βαθύτερων αξιών που διέπουν το Μοντέρνο άνθρωπο και τα κτίρια που κατοικεί, όπως υποστηρίζει ο T. Van

Doesburg. Ο μοντέρνος άνθρωπος πρέπει να ντυθεί και να κατοικήσει σύμφωνα με τις αρχές της νεωτερικότητας και η καθαρή επιφάνεια του κοστούμιού προκύπτει από τη δομή, την ίδια δομή που αναζητά και η αρχιτεκτονική. Η όψη του μοντέρνου κτιρίου πρέπει να 'ραφτεί' πάνω σε μια αντίστοιχου κύρους δομή και να την αναδείξει, χωρίς να λειτουργεί σαν μια παραπλανητική μάσκα, όπως αυτή της γυναικείας ένδυσης. Ο T. Van Doesburg, στα άρθρα του για το *Het Bouwbedrijf* (1925) υποστηρίζει ότι, ο νέος στόχος της Ευρωπαϊκής αρχιτεκτονικής είναι να βρει εκείνο το ράψιμο που θα προβάλλει τον τύπο και τη μορφή έναντι της διακόσμησης, ενώ στη Γερμανία (P. Behrens, W. Gropius, O. Wagner, A. Loos) δίνεται έμφαση από τους αρχιτέκτονες στην αναζήτηση ενός πιο λειτουργικού φορέματος για την αρχιτεκτονική. Η αφαίρεση του διακόσμου όμως, δε συνεπάγεται την αφαίρεση οποιασδήποτε μάσκας, καθώς το εξωτερικό της κατοικίας πρέπει διακριτικά να καμουφλάρει το εσωτερικό, με τον ίδιο τρόπο που το αμήχανο άτομο βρίσκει καταφύγιο σε ένα κοστούμι ή σε ένα καλό σακάκι μέσα στην υπερπληθή μητρόπολη, επισημαίνει η B. Colomina, σχολιάζοντας τον Loos.<sup>20</sup>

Μόδα και αρχιτεκτονική συνδέθηκαν έντονα στο ξεκίνημα του μοντερνισμού, με την άποψη της εποχής απέναντι στον ιματισμό να παρουσιάζεται ως κατάλληλη στάση απέναντι στα κτήρια, καθώς η αρχιτεκτονική πρέπει να είναι τόσο σύγχρονη όσο το ρούχο κάποιου.<sup>21</sup> Ρούχο και κτίριο, λειτουργούν αλληλένδετα και η 'κτισμένη έκφραση' (built expression- buildings) γίνεται η συνέχεια της 'ραμμένης έκφρασης' (sartorial expression- clothing).<sup>22</sup> Αρχιτεκτονική και ένδυση διαμορφώνουν από κοινού τη μοντέρνα ταυτότητα και το ρούχο ως συμβολισμός, καλείται να γεφυρώσει τις ταξικές διαφορές και να προάγει το δημοκρατικό και κοινωνικό χαρακτήρα της νεωτερικότητας. Η μέχρι τότε αρχιτεκτονική παραγωγή ταυτίζεται με την ελαφρότητα και τον υπερβολικό διάκοσμο της γυναικείας ένδυσης, που αντιπροσωπεύει όλα αυτά που η νεωτερικότητα απορρίπτει (εφημερότητα, αναλήθεια, πρακτικότητα). Οι 'μεταρρυθμιστές' του ιματισμού του 19<sup>ου</sup> αιώνα, αναζήτησαν μια νέα μορφή και χρήση του, μέσω της οποίας προήγαγαν μια νέα οπτική για την ομορφιά, συνδέοντας το θέμα της χειραφέτησης με την αισθητική. Ο μοντέρνος ρουχισμός, διακρίνεται από πρακτικότητα και η αυστηρή του μορφή φέρει τις ηθικές αξίες της νέας εποχής (απλότητα, λειτουργικότητα, συγκροτημένη δομή, διαχρονικότητα). Το ανδρικό κοστούμι, γίνεται σύμβολο της νεωτερικότητας με τη 'διαχρονική επαναστατικότητα' του. Πρόκειται για μια καθαρή και αναγνωρίσιμη δομή που δύναται να ενσωματώνει τις όποιες στιλιστικές αλλαγές παραμένοντας ουσιαστικά αναλλοίωτο στο χρόνο και που ανταποκρίνεται στην αλήθεια του σώματος, σε αντίθεση με τη γυναικεία ένδυση.

## ΤΟ ΕΝΔΥΜΑ ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΟΥ ΚΤΙΡΙΟΥ.

Η ενασχόληση με τα ενδύματα δεν αποτελεί έκπληξη, αφού πολλοί αρχιτέκτονες όπως οι J. Oud και T. van Doesburg, είχαν παρακολουθήσει την ανάγνωση του Berlage στο έργο του Semper.<sup>23</sup> Γενικότερα, πολλοί αρχιτέκτονες κάνουν αναφορά στα επιχειρήματα του 19<sup>ου</sup> αιώνα για τη σχέση αρχιτεκτονικής και ρουχισμού.<sup>24</sup> Κατά τον M. Wigley, το *'A Coat of Whitewash: The Law of Ripolin'* του Le Corbusier αποτελεί αναφορά στην 'αρχή της ένδυσης' (Gesetz der Bekleidung) του Semper.<sup>25</sup> Αντίστοιχη αναφορά κάνει και ο A. Loos στην αρχή του γερμανού αρχιτέκτονα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, ο οποίος ορίζει ως ουσία της αρχιτεκτονικής την κάλυψη, παρά την υλική δομή. Αυτός ο καθορισμός περιλαμβάνει έναν θεμελιώδη μετασχηματισμό του απολογισμού της προέλευσης της αρχιτεκτονικής στην οποία τόσο μεγάλο μέρος της παραδοσιακής συζήτησης για την αρχιτεκτονική σιωπηλά ή ρητά βασίζεται. Ο Adolf Loos, αν και εμφανίζεται ως ο ειλικρινέστερος αντίμαχος της μόδας, ακολουθώντας τον Semper, θεωρεί τον ιματισμό όχι ακριβώς μια αναλογία για την αρχιτεκτονική αλλά το πρότυπό της, τόσο ως γενική φιλοσοφική αρχή, όπως αρθρώνεται στο Law of Dressing, αλλά και ως κυριολεκτικό παράδειγμα, στο σύγχρονο στυλ ρουχισμού, καθώς θεωρεί πως «ο ράφτης και οι άλλοι βιοτέχνες είχαν ήδη ήσυχα και ανώνυμα παράγει το ύφος του 20<sup>ου</sup> αιώνα.»<sup>26</sup>

Ο A. Loos, ακολουθώντας τη λογική του Semper, αναγνώρισε την πρωτοκαθεδρία της ένδυσης ως βασικό καταφύγιο. Και οι δύο υποστηρίζουν πως στα αρχαϊκά κομμάτια υφάσματος εντοπίζεται η απαρχή των δύο τεχνών. Αυτά τα κομμάτια υφάσματος που προσαρμόστηκαν στο σώμα έγιναν ρουχισμός, ενώ εκείνα που δέθηκαν σε σταθερά πλαίσια δημιούργησαν τα κτίρια. Ουσιαστικά αρχιτεκτονική και ένδυση παρέμειναν πιστές στην πρωταρχική τους λειτουργία της χωρικής περιφραξης γύρω από το ανθρώπινο σώμα, δημιουργώντας δομές σε μακρο- και μικρο-κλίμακα αντίστοιχα. Οι αρχιτέκτονες του Μοντέρνου Κινήματος, όπως οι Le Corbusier, H. Muthesius, P. Behrens, φαίνεται να αντιλήφθηκαν περισσότερο αυτή τη σχέση μεταξύ κτιρίου και ρούχου, ταυτίζοντας το μοντέρνο κτίριο με το ανδρικό κοστούμι, για να προωθήσουν μέσω του ιματισμού την αντίθεσή τους προς την 'διακοσμημένη' αρχιτεκτονική του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Παρομοιάζοντας τη χρήση του διακόσμου στην αρχιτεκτονική με τη γυναικεία μόδα, αναζήτησαν ένα νέο ένδυμα για την αρχιτεκτονική, απλό και λειτουργικό, όπως το αντρικό κοστούμι.

Όπως και στο Baroque, έτσι και στο Μοντέρνο, η όψη διαχωρίζεται από το εσωτερικό. Η εξωτερική επιφάνεια λειτουργεί ως μάσκα, που ταυτίζεται με την αυστηρότητα και τον ενιαίο χαρακτήρα του ανδρικού κοστούμιού. Σκοπός της είναι να προστατέψει το ευάλωτο εσωτερικό, που χαρακτηρίζεται ως 'θυληπρεπές', αφού λόγω της διακόσμησης ταυτίζεται με τη γυναικεία ένδυση. Το νέο ένδυμα της αρχιτεκτονικής πρεσβεύει την αλήθεια και την ισότητα, μέσω την τυποποίησης και της απαλλαγής από τα ιστορικά πρότυπα. Ο H. Berlage, εξέφρασε επιφυλάξεις για την έμφαση του

Semper στη μάσκα της επιφάνειας, από την άποψη της απόκρυψης, της συγκάλυψης, των δομικών μερών, και προσπάθησε να μετατρέψει τον τοίχο σε ένα ύφασμα από τούβλα, αντιμετωπίζοντας έτσι τη διάκριση του G. Semper μεταξύ του δομικού στηρίγματος και του υφάσματος πάνω σε αυτό.<sup>27</sup> «Επιχειρηματολογώντας ενάντια σε κάθε διαχωρισμό μεταξύ σώματος και ρούχου,<sup>28</sup> επέμεινε ότι οι αρχιτέκτονες πρέπει να μελετήσουν το σκελετό πρώτα, προκειμένου να συγχωνευθεί ύφασμα με αυτόν, ενώ ο Semper είχε υποστηρίξει ότι το δομικό στήριγμα έπρεπε να μελετηθεί πρώτα προκειμένου να κρεμαστεί καλύτερα το ύφασμα του τοίχου σε αυτό.»<sup>29</sup> Η λευκή επιφάνεια του μοντέρνου κτηρίου φάνηκε να ικανοποιεί την έκκληση του H. Berlage για κατάλληλη ένδυση, το επιχείρημα του Semper μεταφράστηκε εκ νέου σε μια έκκληση για μια μορφή ρουχισμού που εξέφραζε το ξεγύμνωμα από τα περιττά layer ώστε να εκθέσει το ύφασμα του χώρου.

## Ο ΛΕΥΚΟΣ ΤΟΙΧΟΣ ΚΑΙ Η ΑΡΧΗ ΤΗΣ ΕΝΔΥΣΗΣ.

«Όταν οι Έλληνες στους ναούς τους μετέθεσαν τις στερεές επενδύσεις τοίχων της Ανατολής σε ένα λεπτό πέπλο χρώματος -'την πιο λεπτή και άυλη επένδυση'- εξύψωσαν συγχρόνως την έννοια της ένδυσης σε μια νέα καλλιτεχνική σημασία», υποστηρίζει ο Semper. «Η ένδυση έγινε μια κάλυψη πέπλου, μια καλλιτεχνική μάσκα: μια φυσική κάλυψη του υλικού κάτω από το χρώμα αλλά και μια συμβολική ή αλληγορική κάλυψη του θεματικού περιεχομένου της εργασίας».<sup>30</sup> Έτσι λοιπόν, ούτε η αρχιτεκτονική του Μοντέρνου είναι τελικά γυμνή. Το λευκό χρώμα είναι ένα μια κάλυψη, ένα layer, που όσο λεπτό κι αν είναι παραμένει κάλυψη. Εξάλλου, «Η επιλογή του χρώματος έγινε αντιληπτή αυτήν την περίοδο ως επιλογή του κατάλληλου ιματισμού»,<sup>31</sup> όπως σημειώνει ο Wigley και αρχιτέκτονες όπως ο Le Corbusier και ο Bruno Taut επανειλημμένα ταύτιζαν το χρώμα με το ρούχο.

Η μοντέρνα αρχιτεκτονική τάχθηκε ρητά ενάντια στη μόδα, ως αντιπροσωπευτική έννοια σε σχέση με την υπερβολικά διακοσμημένη αρχιτεκτονική του 19<sup>ου</sup> αιώνα, και οι λευκές επιφάνειές τις έπαιξαν πολύ σημαντικό ρόλο σε αυτήν την κατεύθυνση.<sup>32</sup> Αν και η χρήση του λευκού τοίχου αντιπροσωπεύει το ξεγύμνωμα του κτιρίου από την υπερβολική διακόσμηση του 19<sup>ου</sup> αιώνα, το μοντέρνο κτίριο δεν είναι επί της ουσίας γυμνό. «Η ακραία εκλογίκευση του φορέματος γίνεται ένα πρότυπο για την 'αρχιτεκτονική γύμνια'. Φαινομενικά οι γυμνές βιομηχανικές δομές προσεγγίζονται ως ένα νέο είδος φορέματος. Αυτό που ο Duiker αποκαλεί 'φόρεμα γυμνισμού' είναι η μορφή ιματισμού που αντιπροσωπεύει την απογύμνωση από τα παλαιά ενδύματα για να αποκαλύψει το νέο σώμα του κτηρίου, ένα σύστημα αναπαράστασης που χαρακτηρίζεται από την απουσία αναπαράστασης.»<sup>33</sup> Το 'σώμα' του κτιρίου αλλάζει, όπως και ο τρόπος ζωής των ανθρώπων, και πρέπει να βρεθεί μια φορεσιά που να ταιριάζει στις νέες ανάγκες, ο λευκός τοίχος λοιπόν γίνεται το 'νέο ρούχο' της αρχιτεκτονικής.

## Η ΣΧΕΣΗ ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΥ ΜΕ ΤΗ ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗ.

Εξετάζοντας συνοπτικά την περίοδο των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα αντιλαμβανόμαστε την συμβολή του ιματισμού στη διάδοση του μοντέρνου γίνεσθαι. Αν και πολλοί ασπάζονται τις απόψεις του Semper περί ένδυσης, οι αρχιτέκτονες τίθενται κατά της διακόσμησης ως αντίθετο της καθαρότητας της μορφής. Ο Le Corbusier στο 'L' art decorative d' aujourd' hui', εξετάζει αντικείμενα της σύγχρονης του καθημερινότητας, γράφοντας: «*Το ψέμα της διακόσμησης είναι ότι προστίθεται στα αντικείμενα ως ένα είδος μάσκας. Είναι μια μορφή 'μεταμφίεσης', ένα αναπαραστατικό επίπεδο μεταξύ της νέας πραγματικότητας του σύγχρονου αντικειμένου που προκύπτει από τις σύγχρονες τεχνικές παραγωγής και της νέας πραγματικότητας της σύγχρονης ζωής που εκείνες οι τεχνικές καθιστούν πιθανή.*»<sup>34</sup> Ο A. Loos, με ακόμα πιο αυστηρό τρόπο, καταδικάζει τη διακόσμηση, υποστηρίζοντας πως αφορά τους αμόρφωτους και απολίτιστους, καθώς ο πολιτισμένος άνθρωπος αρκείται, για την ένδυσή του σε ένα καλοραμμένο κουστούμι, βρίσκοντας απόλαυση σε βιβλία και έργα τέχνης.<sup>35</sup> Όπως επισημαίνει στο 'Ornament and Crime', «*η εξέλιξη του πολιτισμού είναι συνώνυμη με την αφαίρεση του διακόσμου από όλα τα χρηστικά αντικείμενα*», και συνεχίζει γράφοντας πως «*Η απουσία του διακόσμου έχει ανυψώσει τις τέχνες*». Γενικότερα υποστήριξε πως «*το στέρεο εξωτερικό κέλυφος ενός κτηρίου πρέπει να διαφοροποιηθεί εξ' ολοκλήρου από τους εσωτερικούς χώρους του. Απομακρύνοντας τον τύπο διακόσμησης που συνδέθηκε με το γυναικείο φόρεμα ως 'κάτι που πρέπει να υπερνικηθεί'*» και «*τάχθηκε υπέρ ενός τύπου αρχιτεκτονικής που βασίζεται στην ανδρική μόδα, εκθειάζοντας την 'συγκρατημένη' εικόνα ενός κοστούμιού ως ιδανική πρόσοψη για τη μοντέρνα αισθητική.*»<sup>36</sup>

Στα πλαίσια του Μοντέρνου Κινήματος, οραματιστές αρχιτέκτονες όπως οι S. Giedion και W. Gropius, ακολούθησαν την υπόθεση που ο G. Semper είχε διατυπώσει περίπου μισό αιώνα πριν, επισύροντας συγκρίσεις μεταξύ ένδυσης και αρχιτεκτονικής. Στηρίχθηκαν στην ένδυση ως μεταφορά για την αρχιτεκτονική καταγγέλλοντας τη διακόσμηση και επαινώντας τις σχεδιαστικές αρχές της. Ουσιαστικά προώθησαν τις αρχές της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής μέσω μιας συζήτησης περί της ανάγκης για μεταρρύθμιση του ιματισμού. Όπως σημειώνει ο Bradley Quinn: «*Η απελευθέρωση του ανθρώπου και η ελεύθερη κάτοψη δε μπορούν να είναι διαφορετικά το ένα από το άλλο.*»<sup>37</sup>

Οι αρχιτέκτονες του Μοντερνισμού, λοιπόν, ενώ στην πλειοψηφία τους έχουν μελετήσει τη θεωρία του Semper, εκ πρώτης όψεως δίνουν βαρύτητα στο θέμα της κατασκευής, παραμελώντας, ακόμα και απορρίπτοντας το ζήτημα της επιφάνειας ως κάτι που αξίζει την προσοχή τους. Αυτή η άρνηση όμως αφορά περισσότερο στην αντίθεσή τους προς την υπερβολική διακόσμηση της αρχιτεκτονικής του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Δηλαδή, οι αρχιτέκτονες του Μοντέρνου Κινήματος στην ουσία αναγνωρίζουν την αξία

της επιφάνειας ως το πιο σημαντικό στοιχείο διαμόρφωσης του χώρου και αντιμετωπίζουν το κτιριακό κέλυφος σαν το 'ρούχο της αρχιτεκτονικής', αναζητώντας μια καινούρια εμφάνιση γι' αυτό, διαφορετική από τα προηγούμενα στυλ, πιο πρακτική και ειλικρινέστερη σε σχέση με την κατασκευή που βρίσκεται πίσω από αυτό.

Τελικά και στις δυο περιπτώσεις, του Baroque και του Μοντέρνου, η επιφάνεια, πάρα τις διαφορές στους τρόπους χειρισμού της (διακόσμηση ή μη, αναδίπλωση /κρέμασμα) αναγνωρίζεται ως ο συνδετικός κρίκος ανάμεσα σε αρχιτεκτονική και ένδυση, προϊόν υφαντικής, και ως το σημαντικότερο στοιχείο διαμόρφωσης του χώρου, ανεξάρτητο από την κατασκευή. Δηλαδή, ανεξάρτητα από τις διαφορετικές αφετηρίες τους, και στις δύο περιόδους υιοθετείται η θεωρία του Sempreg σε σχέση με την ένδυση.



1. (Barthes, 2006), σελ. 65
2. «(...) η Επανάσταση (Γαλλική) ήταν και θέμα Μόδας, μια διαμάχη ανάμεσα στο μετάξι και το πανί. (...) οι Γάλλοι έγιναν ίσοι στα δικαιώματά τους αλλά και στα ρούχα τους, έτσι η διαφορά στο ύφασμα ή το κόψιμο του κουστουμιού τους δεν διέκρινε πλέον τις κοινωνικές τους θέσεις.» (Lehman, 2000), σελ. 162
3. (Cache, Earth Moves: The Furnishing of Territories, 1995), σελ. 71
4. (Wigley, 1995 ), σελ. 350
5. (Giedion, 1995), σελ. 106
6. (Κωνσταντινίδης, Για την Αρχιτεκτονική , 1987), σελ. 150
7. «Η διαμόρφωση ενός προτύπου συνίσταται στην οργάνωση ορθολογικών στοιχείων, που ακολουθεί μια εξίσου ορθολογική πορεία. Το περίβλημα δεν σχεδιάζεται ποτέ πρώτο; Προκύπτει, και μπορεί εκ πρώτης όψεως να μοιάζει παράξενο.(...)» (Corbusier, 2004), σελ.109
8. Το ενδιαφέρον είναι πως, στο ίδιο μοτίβο κινείται και ο Laugier, υποστηρίζοντας πως οι κολώνες δεν πρέπει να ενσωματώνονται στον τοίχο, καθώς αυτό μειώνει την ομορφιά και τη γενικότερη αισθητική της στήλης, αλλά να χρησιμοποιούνται ως ελεύθερα στοιχεία. Η αφετηρία του Laugier είναι διαφορετική από του Semper, καθώς αυτός επιθυμεί την ανάπτυξη της κατασκευής και όχι των 'στοιχείων πλήρωσης'.
9. (Cache, Earth Moves: The Furnishing of Territories, 1995), σελ. 71
10. (Wigley, 1995 ), σελ. 348

11. Η λέξη 'μόδα' πρωτοεμφανίστηκε στη γαλλική γλώσσα, ως *mode*, το 1830. Καθιερώθηκε με τη σημασία που γνωρίζουμε σήμερα (sartorial style) μετά τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα. (Lehman, 2000), σελ. 18
12. (Lehman, 2000), σελ. 145
13. (Wigley, 1995 ), σελ. Xix
14. (Wigley, 1995 ), σελ. Vii
15. «Όλες οι μορφές ομορφιάς, όπως όλα τα πιθανά φαινόμενα, περιλαμβάνουν ένα στοιχείο του αιώνιου και ένα στοιχείο του εφήμερου- του απόλυτου και του ιδιαίτερου. Η απόλυτη και αιώνια ομορφιά δεν υπάρχει, ή μάλλον είναι μόνο μια αφαίρεση που διαβάζεται επιτόλεια στις επιφάνειες διαφορετικών ειδών ομορφιάς. Το ιδιαίτερο στοιχείο σε κάθε εκδήλωση προέρχεται από τις αισθήσεις: και ακριβώς όπως έχουμε τις ιδιαίτερες συγκινήσεις μας, έτσι έχουμε την ομορφιά μας.» (Lehman, 2000), σελ 27,
16. (Levebnre, 1995), σελ. 171
17. (Wigley, 1995 ), σελ. 38
  
18. (Corbusier, 2004), σελ. Xxvi
19. Γενικότερα, αναπτύσσεται η συζήτηση γύρω από τη χρήση της μηχανής, πέρα από τα πλαίσια της βιομηχανίας, ως μέσω καλλιτεχνικής έκφρασης. Οι δύο κυρίαρχες τάσεις αντιπροσωπεύονται από τις απόψεις των Muthesius και Van de Velde, οι οποίοι τοποθετούνται πάνω στο θέμα στη συνάντηση του Deutsche Werkbund στην Κολωνία το 1914. Το Deutsche Werkbund, μια 'συντεχνία' ουσιαστικά, από εκπροσώπους των τεχνών, του εμπορίου και της αναπτυσσόμενης βιομηχανίας, θεωρεί πως το αποτέλεσμα που παράγεται από τη χρήση της μηχανής είναι χαμηλού επιπέδου, λόγω ανικανότητας χειρισμού της ως εργαλείο. Στόχος λουπόν του Werkbund είναι τόσο η προσπάθεια για υψηλού επιπέδου αποτελέσματα, αλλά και η διάδοση των αρχών της Νεωτερικότητας στη Γερμανία. Αντίστοιχη κίνηση στην Αγγλία είναι το Design and Industries Association.
20. (Wigley, 1995 ), σελ. 91
21. (Wigley, 1995 ), σελ. xx
22. (Lehman, 2000), σελ. 18
  
23. (Wigley, 1995 ), σελ. 340
24. (Wigley, 1995 ), σελ. xxi
25. (Wigley, 1995 ), σελ. 10
26. (Wigley, 1995 ), σελ. 89
27. (Wigley, 1995 ), σελ. 341
28. «Το 'τύσιμο' του κτηρίου γίνεται κατανοητό υπό την άποψη του ιματισμού του σώματος. Στο καλό κτήριο, (δομή και κάλυψη) γίνονται ένα, ακριβώς όπως το σώμα γίνεται ένα με τα ενδύματα πάνω σε αυτό.» (Wigley, 1995 ), σελ. 412
29. (Wigley, 1995 ), σελ. 342
  
30. (Semper, 2004), σελ. 50
31. (Wigley, 1995 ), σελ. 314
32. (Wigley, 1995 ), σελ. 37
33. (Wigley, 1995 ), σελ. 346
  
34. (Wigley, 1995 ), σελ. 2
35. «Ο χωρικός λατρεύει τα στολίδια και διακοσμεί τους τοίχους του. Ο πολιτισμένος άνθρωπος φορά ένα καλοκομμένο κοστούμι και έχει στην κατοχή του πίνακες και βιβλία.» (Wigley, 1995 ), σελ. 92
36. (Wigley, 1995 ), σελ. 9
37. (Quinn, 2003), σελ. 26





## ΕΠΙΛΟΓΟΣ.

Με βάση το αρχικό ερώτημα για τη σχέση μεταξύ ένδυσης και αρχιτεκτονικής, εντοπίσαμε το θέμα της επιφάνειας ως κοινό τόπο. Επεκτείνοντας στη συνέχεια το ερώτημα στον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε και σχεδιάζουμε το χώρο και εξετάζοντας το κτίριο υπό το πρίσμα του ιματισμού. Αναζητήσαμε δηλαδή τη σημασία της επιφάνειας ως στοιχείο διαμόρφωσης του χώρου και την επεξεργασία της ως 'ρούχο' της αρχιτεκτονικής. Σε πρώτη φάση μελετήσαμε το ρόλο της στην ανάπτυξη των δύο τεχνών, ερευνώντας την ιστορική προέλευση των δύο τεχνών. Εξετάζοντας, τέλος, επιμέρους ιστορικά παραδείγματα εμβαθύνουμε σε ζητήματα αλληλεπίδρασης μεταξύ αρχιτεκτονικής και ένδυσης.

Πιο συγκεκριμένα, είδαμε πως αρχιτεκτονική και ένδυση ταυτίζονται λειτουργικά μέσω της ιδιότητάς τους να περικλείουν το ανθρώπινο σώμα σε δομές που καλούνται τόσο να το προστατεύσουν όσο και να επι-κοινωνήσουν το 'περιεχόμενο' του. Η διαφορά τους έγκειται κυρίως στην κλίμακα του κελύφους που η κάθε μία δημιουργεί, αφού το ρούχο ακουμπά στο ανθρώπινο δέρμα και γίνεται προέκτασή του, ενώ το κτίριο λειτουργεί σαν ομαδικό ρούχο, στεγάζοντας περισσότερους από έναν ανθρώπους.

Επιχειρώντας τη θεωρητική τεκμηρίωση της επιφάνειας, ως κοινό τόπο, ανατρέξαμε στην ιστορική πορεία των δύο τεχνών, αναζητώντας τις απαρχές τους. Μέσω της θεωρίας του G. Sempfer εντοπίσαμε την κοινή αφετηρία αρχιτεκτονικής και ένδυσης στην τέχνη της υφαντικής. Η επιφάνεια, ως προϊόν της υφαντικής, λειτουργεί με τον ίδιο τρόπο και στις δυο τέχνες, ως περίβλημα, που αυτονομείται σε σχέση με το στατικό σύστημα, με τη διακόσμηση να αποτελεί απαραίτητο και αναπόσπαστο χαρακτηριστικό της. Με λίγα λόγια ο G. Sempfer υποστηρίζει πως καμία κατασκευή δεν είναι 'γυμνή' αφού το υποστηρικτικό πλαίσιο λειτουργεί βοηθητικά, στηρίζοντας τις επιφάνειες που δημιουργούν το χώρο.

Τέλος, εξετάσαμε δύο περιόδους της τέχνης που παρουσιάζουν διαφορετικές, ίσως αντίθετες προσεγγίσεις ως προς το θέμα του κελύφους, ενώ ταυτόχρονα ο ιματισμός έχει ιδιαίτερη σημασία σε αυτές. Σκοπός μας ήταν να διαπιστώσουμε κατά πόσο συμφωνούν με τον ισχυρισμό του Sempfer για το ρόλο της επιφάνειας στην αρχιτεκτονική. Το Baroque, χωρίς να έχει επαφή με τη θεωρία του Sempfer, καθότι προγενέστερο, ουσιαστικά αποτελεί την απόδειξή της. Η επιφάνεια αντιμετωπίζεται σαν ύφασμα που καλύπτει την κατασκευή και αναδιπλώνεται συνεχώς δημιουργώντας τον εσωτερικό χώρο και διαχωρίζοντάς τον από το εξωτερικό περιβάλλον. Η πτύχωση λειτουργεί τόσο ως δομικό χαρακτηριστικό της επιφάνειας όσο και ως διακόσμηση. Από την άλλη, οι αρχιτέκτονες του Μοντέρνου, ενώ στην πλειοψηφία τους έχουν μελετήσει τη θεωρία του Sempfer, εκ πρώτης όψεως φαίνεται να την απορρίπτουν, δίνοντας ιδιαίτερη βαρύτητα στο θέμα της κατασκευής. Η άρνηση τους όμως αφορά περισσότερο στην υπερβολικά διακοσμημένη αρχιτεκτονική του 19<sup>ου</sup> αιώνα και όχι

στην απόρριψη της επιφάνειας ως γενέτειρα του χώρου. Το κύριο σημείο διαφωνίας, το θέμα της διακόσμησης, ουσιαστικά δεν υφίσταται, αφού οι αρχιτέκτονες του μοντερνισμού δεν την απέρριψαν εντελώς, αλλά αναζήτησαν μια άλλη μορφή από αυτήν που είχε πάρει μέχρι και τον 19<sup>ο</sup> αιώνα. Δηλαδή, απαίτησαν την ενσωμάτωση της ως δομικό στοιχείο της επιφάνειας, και απέρριψαν τη λειτουργία της ως παραπλανητική μάσκα που καλείται να κρύψει τις σχεδιαστικές αστοχίες.

Παρ' όλα αυτά, ο διάλογος γύρω από την επιφάνεια και τη σχέση της με την ένδυση και την αρχιτεκτονική δεν τελειώνει εδώ. Στις μέρες μας, η αναζήτηση της ταυτότητας του ατόμου, όπως αυτή απεικονίζεται στο κτιστό και ραπτό περιβάλλον, συνεχίζεται. Μια ταυτότητα που πάντα αποτυπώνεται πάνω σε και εκφράζεται μέσω της επιφάνειας καθώς η επιφάνεια είναι που δημιουργεί το χώρο, είναι το ρούχο της αρχιτεκτονικής. Κατασκευή και επιφάνεια συνυπάρχουν και συνδιαλέγονται και οι αρχιτέκτονες δίνουν έμφαση στη μία ή την άλλη ανάλογα με τις ανάγκες του σχεδιασμού. Πώς όμως αντιλαμβανόμαστε την αρχιτεκτονική σύμφωνα με τη θεωρία του Sempër, θεωρώντας την επιφάνεια δηλαδή ως πιο σημαντικό στοιχείο για τη διαμόρφωση του χώρου και /ή αντιμετωπίζοντάς την ως προϊόν υφαντικής;

Στη σύγχρονη αρχιτεκτονική θα μπορούσαμε να πούμε πως υπάρχουν δύο τάσεις που ακολουθούν τις απόψεις του Sempër με διαφορετικό όμως τρόπο. Η αναδίπλωση ως έννοια και μορφή, αντιπροσωπεύει στη σύγχρονη αρχιτεκτονική παραγωγή την έννοια της συνέχειας και προωθεί το δομικό ρόλο της επιφάνειας. Από την άλλη πλευρά, η ταύτιση του ρούχου, και άρα της επιφάνειας, ως ρούχο της αρχιτεκτονικής, με τη διακόσμηση, μας προκαλεί να αναζητήσουμε τους διαφορετικούς τρόπους επεξεργασίας του κτιριακού κελύφους, αλλά και τη στάση των σύγχρονων αρχιτεκτόνων πάνω στο θέμα της διακόσμησης.

#### Δομικό κέλυφος, συνέχεια, ενσωμάτωση.

Στην πρώτη περίπτωση η επιφάνεια κυριαρχεί ως φορέας νοήματος. Υπό τη μορφή του δομικού κελύφους φέρει τις έννοιες της συνέχειας και της ενσωμάτωσης στο έργο του Saarinen, ενώ στις δουλειές των UN Studio ενσωματώνει και την αρχή της αναδίπλωσης. Το Folding ως Neo –Baroque έκφραση στην αρχιτεκτονική έχει κερδίσει έδαφος τα τελευταία χρόνια, εξάλλου, η τεχνική της πτύχωσης δεν εφευρέθηκε από το Baroque, εκεί όμως αναδείχθηκε. (βλ. σημείωση 5) Αν και η θεωρητική αφητηρία είναι κοινή τα αποτελέσματα που παράγονται σήμερα, χρησιμοποιώντας την ιδέα της αναδίπλωσης, διαφέρουν κατά πολύ από εκείνα της εποχής του Baroque, γεγονός που αφορά κυρίως στις τεχνολογικές δυνατότητες που παρέχονται σήμερα, καθιστώντας την χρησιμοποίηση της αναδίπλωσης ως μορφή πολύ πιο εύκολη και απλή. Μια άλλη άποψη σε σχέση με το δομικό κέλυφος είναι τα blobs, μια πτυχή του 'οργανικού σχεδιασμού', όπως τα περιγράφει στο έργο του ο Greg Lynn.

Τις διάφορες τοπολογικές επιφάνειες συνδέει εύστοχα ο B. Cache με τη θεωρία του G. Semper,<sup>1</sup> καθώς ο κόμπος (knot) βασικό στοιχείο της υφαντικής, είναι το ίδιο σημαντικός και για την αρχιτεκτονική. Κατά τον Semper, αυτό ισχύει κυρίως στην περίπτωση που η αρχιτεκτονική εξαρτάται από την 'αρχή της επένδυσης' (cladding principle, Bekleidungsprinzip). Ο G. Semper αντιμετωπίζει τον κόμπο ως καλλιτεχνικό και μυστικιστικό σύμβολο, είναι αυτό το στοιχείο σύνδεσης που συνδυάζει δύο επιφάνειες σε μια και είναι «σχεδόν αρχέγονης ισχύος και σημασίας καλλιτεχνικό σύμβολο»,<sup>2</sup> ενώ παρακάτω αναφέρεται σε αυτό ως μυστικιστικό και θρησκευτικό σύμβολο, ταυτίζοντάς το με τις έννοιες του λαβύρινθου, του βρόχου, κ.α.

Ως παράδειγμα κτιρίου που χρησιμοποιεί την επιφάνεια ως σημαντικότερο στοιχείο στη διαμόρφωση του χώρου και της εξωτερικής όψης, με παράλληλη αναφορά στη λειτουργία του ρουχισμού, θα μπορούσαμε να αναφέρουμε το κτίριο των Selfridges, στο Birmingham των Future Systems. Η μορφή του κτιρίου κάνει αναφορά στην πτώση του υφάσματος, και οι καμπύλες του 'δέρματος' γύρω από το εσωτερικό περίβλημα μοιάζουν με τις απαλές γραμμές του σώματος. Δεν υπάρχει διάκριση μεταξύ των τοίχων και της οροφής, ούτε γωνίες που διασπούν την οργανική ροή του υφάσματος. Είναι μία συνεχής αρχιτεκτονική κίνηση που διακόπτει την κορυφογραμμή της πόλης με ένα «φολιδωτό μπλε κύμα».<sup>3</sup> Το εσωτερικό του κτιρίου εγκιβωτίζεται μέσα σε ένα δέρμα που αποτελείται από 16.000 δίσκους αλουμινίου, και μοιάζει σε μια επιφάνεια από λαμπερούς κόκκους. Οι Future Systems εμπνεύστηκαν το 'κύμα' από τις πούλιες στα φορέματα της δεκαετίας του 1960, του P. Rabanne, και από τη σειρά των 'chain dresses', επίσης του P. Rabanne.

#### Επιφάνεια / Διακόσμηση.

Για τη δεύτερη περίπτωση, ίσως πιο αντιπροσωπευτικό είναι το έργο των Herzog & de Meuron, με τις χαρακτηριστικές 'κεντημένες' επιφάνειες που αναρτώνται στο φέροντα οργανισμό, καλύπτοντάς τον εν είδη μανδύα. Η C. Asman, στον κατάλογο της έκθεσης του CCA (2002) γράφει για το έργο των H. & de M., πως αφορά στην απενοχοποίηση της διακόσμησης ως δυαδικό αντίθετο του μινιμαλισμού. «*Ποιοι άλλοι αρχιτέκτονες θα είχαν τολμήσει για να επαναπροσδιορίσουν τον τοίχο ως απλή χωρική περιφραξη, μετατοπίζοντας την έμφαση από την φέρουσα λειτουργία του σε κάτι τόσο τετριμμένο όπως οθόνη, χώρισμα, ή κάτι που καλύπτεται από διακοσμητική, επανεντοπίζοντας κατά συνέπεια την προέλευση της αρχιτεκτονικής και της τέχνης μέσα σε μια ασταθή κατασκευή;*» Στρεφόμενη στη θεωρία του G. Semper, υποστηρίζει πως οι H. & de M. Σβήνουν τους διαχωρισμούς «μεταξύ του Mauer ως φέρον στοιχείο αδιαφανούς δομής, και του Mauer ως ημιδιάφανες Ge-wand».<sup>4</sup>

Η σύγχρονη 'κρεμαστή' όψη, η πρόσοψη –παραπέτασμα -στην οποία αναφέρεται ο A. Κωνσταντινίδης και ταιριάζει με την υπόθεση του Semper για την αυτονομία της επιφάνειας- εκφράστηκε έντονα μέσα από το έργο του M. van der Rohe. «*Ο Mies van der Rohe ήτανε ένας από τους πρώτους αρχιτέκτονες που πραγματοποίησε ότι ονομάζουμε ελεύθερη κάτοψη, όταν με αφετηρία τα νέα υλικά και μια νέα στατική, χρησιμοποίησε λεπτά χαλύβδινα υποστυλώματα, σαν κατασκευαστικά στοιχεία*

(-που αυτά θα φέρανε την οροφή) έτσι ώστε οι 'τοιχοί' (-που δε φέρανε τίποτα) να στέκουν σαν μεμβράνες, για να διαχωρίζουν εσωτερικούς χώρους μεταξύ τους, ή έναν εσωτερικό χώρο από το εξωτερικό τοπίο.»<sup>5</sup> Μπορεί να υποστηριχτεί ότι η αρχιτεκτονική του M. van der Rohe επιδίωξε να συλλάβει το αρχικό μοτίβο του τοίχου ως υφάσματος, μεταχειριζόμενος τον τοίχο ως στοιχείο που κρεμίζεται, που ταλαντεύεται ελεύθερα με το ελάχιστο της ορατής σύνδεσης με το υποστηρικτικό σύστημα.

Διαπιστώνουμε λοιπόν, πως η επιφάνεια, ανεξάρτητα από τις διαφορετικές απόψεις ως προς τον τρόπο χειρισμού της είναι το κύριο στοιχείο διαμόρφωσης του χώρου. Στο ρούχο ή στο κτίριο λειτουργεί με τον ίδιο τρόπο, προστατεύοντας και ταυτόχρονα προβάλλοντας το ανθρώπινο σώμα. Αρχιτεκτονική και ένδυση, λειτουργούν αλληλένδετα και συχνά δανείζονται στοιχεία η μία από την άλλη, κατάλοιπό ίσως της κοινής τους αφετηρίας στην τέχνη της υφαντικής. Στο Baroque ή το Μοντέρνο και στις διάφορες σύγχρονες τάσεις σχεδιασμού, η επιφάνεια είναι το 'ρούχο της αρχιτεκτονικής', καθώς καμία κατασκευή δε μπορεί να μείνει γυμνή. Είτε έχοντας δομικό ρόλο, είτε ρόλο κάλυψης, η επιφάνεια παραμένει ένα ζήτημα που απασχολεί τους αρχιτέκτονες σε κάθε χρονική περίοδο της ιστορίας και σε κάθε σχεδιαστικό πρόβλημα.

1. «Η αντίληψη του για τα υφάσματα προλαμβάνει σαφώς τη θεωρία της τοπολογίας και των κόμβων, και αναβιώνει την κύρια γεωμετρική έννοια του Αναξίμανδρου, το άπειρο.» (Cache, Digital Semper, 1999)

2. (Semper, 2004), σελ. 155

3. (Curtis, 2005), σελ. 206

4. <http://www3.cca.qc.ca/pages/Niveau3.asp?page=herzogdemeuron&lang=eng>

5. (Sealy)







## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.

- Arendt, H. (1998). *The Human Condition*. University of Chicago Press.
- Barthes, R. (2006). *The language of Fashion*. (A. Stafford, Μεταφρ.) Oxford: Berg.
- Baudrillard, J. (1996). *Η διαφάνεια του κακού*. (Ζ. Σαρικός, Μεταφρ.) Αθήνα: Εξάντας-Νήματα.
- Berkel B. & Boss C. (2008 (First published: 1999)). *Move (Imagination, Techniques, Effects)*. Amsterdam: UNStudio & Goose Press.
- Cache, B. (1995). *Earth Moves: The Furnishing of Territories*. (M. Speaks, Επιμ., & A. Boyman, Μεταφρ.) Cambridge, Massachusetts /London, England: The MIT Press.
- Cache, B. (1999). *Digital Semper. Any Conference*. Paris: Anymore.
- Cache, B. (2002). Geometries of the Simulacra. Στο P. Beauce, & B. Cache, *Objectile*.
- Cache, B. (2002). Gottfried Semper: Stereotomy, Biology and Geometry. *Perspecta no.33*.
- Corbusier, L. (2004). *Για μια αρχιτεκτονική*. (Π. Τουρνικιώτης, Μεταφρ.) Αθήνα: Εκκρεμες.
- Curtis, E. (2005). *Fashion Retail*. West Sussex, England: John Wiley & sons.
- Dawood, A. (2006, Απρίλιος 3). Fashion and Architecture. *Ego Magazine*.
- Deleuze, G. (2006). *Η Πτύχωση, ο Λάμπνιτς και το Μπαρόκ*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Eng, M. (n.d.). Animate Semper. Ανάκτηση από [http://courses.washington.edu/arch587/3.assignments/4.Form\\_Making/form-markus.pdf](http://courses.washington.edu/arch587/3.assignments/4.Form_Making/form-markus.pdf)
- Giedion, S. (1995). *Building in France, Building in Ferro-concrete*. (J. D. Berry, Μεταφρ.) Los Angeles: The Getty Center For The History Of Art.
- Hildebrand, G. (1999). *Origins of Architectural Pleasure*. Berkeley /Los Angeles /London: University of California Press.
- Kanarek, B. (2009, Αυγουστος 8). *Fashion and Architecture*. Ανάκτηση από Benjamin Kanarek Blog: <http://www.benjaminkanarekblog.com/2009/08/08/fashion-and-architecture/.Quinn>
- Lehman, U. (2000). *Tigersprung*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Levebvre, H. (1995). *Introduction to Modernity*. (J. Moore, Trans.) London: Verso.

- Lynn, G. (1998). *Folding in Architecture* (1993). Στο G. Lynn, *Folds, Bodies & Blobs (Collected Essays)*. London: Architectural Design.
- McLuhan, M. (2001). *Understanding Media (The extensions of man)*. Cambridge, Massachusetts /London, England: The MIT Press.
- Meiss, P. v. (2006 (original 1991)). *Elements of Architecture (From form to place)*.
- Menkes, S. (2008, Απρίλιος 28). London exhibit probes parallels between architecture and fashion. *The New York Times*.
- Quinn, B. (2003). *The fashion of Architecture*. Oxford, UK: Berg.
- Sealy, P. (n.d.). *Surface and The Space of Appearance (M. Arch. Thesis Project)*. (D. M. Bressani, Επιμ.) Design Research and Methodology, Ανάκτηση από McGill University School of Architecture:  
<http://www.arch.mcgill.ca/prof/mellin/arch671/winter2005/student/sealy/>
- Semper, G. (2004). *Style in the Technical and Tectonic Arts; or Practical Aesthetics*. (H. F. Mallgrave, & M. Robinson, Μεταφρ.) Los Angeles: Getty Research Institute.
- Vyzoviti, S. (2003). *Folding Architecture (Spatial, Structural and Organizational Diagrams)*. Amsterdam: BIS Publishers.
- Wigley, M. (1995 ). *White Walls, Designer Dresses (The Fashioning of Modern Architecture)*. Cambridge, Massachusetts /London, England: MIT Press.
- Θεμιστοκλέους, Γ. (2001, Ιανουάριος). *Ο Κωνσταντινίδης στα ίχνη του Le Corbusier: Η αιώνια επιστροφή*. Ανάκτηση από Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο:  
<http://www.ntua.gr/open-space/yiola.htm>
- Κογκέλλη, Ν. (2010). *Mode/rn|ity, Η σχέση Αρχιτεκτονικής και Μόδας ως Έκφραση της Νεωτερικότητας*. (Ν. Πατσαβός, Επιμ.) Χανιά.
- Κωνσταντινίδης, Ά. (1987). *Για την Αρχιτεκτονική (δημοσιεύματα σε εφημερίδες, σε περιοδικά και σε βιβλία 1940 -1982)*. Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα.
- Μικελάκης, Μ. (n.d.). *Η Εφήμερη Αρχιτεκτονική των Νομάδων στα Οικομυσειά των Βαλκανίων*.
- Ουγγρίνης Κ., Παπαμανώλης Ν. & Λιάπη Μ. (Χειμερινό Εξάμηνο 2010). Ξύλα-Υφάσματα-Χαρτιά, Διάλεξη 6. *Σύγχρονα Υλικά & Μέθοδοι Κατασκευής*. Χανιά.
- Πατέστος, Κ. Γ. (2008, Φεβρουάριος 16). *Ο Μύθος της αρχιτεκτονικής, κατασκευή και κόσμηση στη διαδικασία του σχεδιασμού*. Ανάκτηση από greekarchitects.gr:  
<http://www.greekarchitects.gr>
- Τερζόγλου, Ν.-Ι. (. (2009, Νοέμβριος). Η Ιδέα της Αρχετυπικής Κατοικίας στη Σύγχρονη Εποχή, Αρχιτεκτονικός Χώρος και Φιλοσοφικός Λόγος. *ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΕΣ(77)*.





# ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Σημείωση 1:

## ΤΟ ΖΗΤΗΜΑ ΤΗΣ ΕΜΦΑΝΙΣΗΣ

Ότι ζει και δεν ζει, εξαρτάται για την ύπαρξη του, από την εμφάνιση του και την ικανότητα των άλλων όντων να την αντιληφθούν, η ύπαρξη δηλαδή θα μπορούσε να θεωρηθεί μια συνεχής δυαδικότητα ανάμεσα στο αντικείμενο (που εμφανίζεται) και στο υποκείμενο (στο οποίο φαίνεται ότι εμφανίζεται). Η Η. Arendt σχολιάζει το θέμα της εμφάνισης σε σχέση με την ύπαρξη υποστηρίζοντας πως οι άνθρωποι συνεχώς αναζητούν την αλήθεια (πραγματικότητα) που βρίσκεται υποθετικά πίσω από την εμφάνιση /αντίληψη, καθώς το δέρμα πολλές φορές χαρακτηρίζεται ως ασπίδα ή μανδύας που προστατεύει τις ουσιαστικές διαδικασίες της ζωής, οι οποίες τελικά είναι κρυμμένες από την όψη.

Η αρχιτεκτονική εμφανίζεται στον κόσμο υπό μορφή εικόνων, καθορίζοντας την οπτική μας αντίληψη για το χτισμένο περιβάλλον. Συνεπώς, η οπτική διάστασή της είναι αναπόφευκτη. Το ίδιο συμβαίνει και στην περίπτωση της ένδυσης, καθώς το ρούχο εμφανίζεται ως εικόνα στο δημόσιο χώρο. Ρούχα και κτίρια φέρουν την έννοια των πολιτισμών που τα δημιουργούν, άρα η εμφάνισή τους, και κατά συνέπεια η ύπαρξή τους πρέπει να επιβεβαιωθούν μέσω της σχέσης τους με μια αυτόνομη δημόσια σφαίρα. Η ερώτηση είναι τότε πώς να σχεδιάσει κανείς τις επιφάνειες ως απάντηση στην ανθρώπινη ανάγκη για εμφάνιση και πώς να τις δημιουργήσει ως αναπαραστατικές μάσκες, που φέρουν τη συλλογική μνήμη της δημόσιας σφαίρας.<sup>1</sup>

Ο P. Von Meiss υποστηρίζει πως ως τεχνική, η αρχιτεκτονική πρέπει να ικανοποιεί τις ανάγκες μας, ως τέχνη όμως, μπορεί να παραμελεί κάποιες φορές τη χρηστικότητα στο όνομα της αναζήτησης αρχών, φιλοσοφικών ίσως, πέρα από το καθημερινό και το συνηθισμένο.<sup>2</sup> Αρχιτεκτονική και ένδυση αναφέρονται στην έννοια του σχεδιασμού (design) όχι μόνο ως ενεργητική πράξη, αλλά και ως σύστημα παραγωγής προτύπων ανάλογα των επιθυμιών αλλά και των αναγκών της αγοράς και της κοινωνίας. Αμφιταλαντεύονται συνεπώς ανάμεσα στην τέχνη και την επιστήμη χωρίς ουσιαστικά να είναι κάτι από τα δύο. Ως προϊόντα εργασίας φέρουν την ευθύνη της διατήρησης της συλλογικής μνήμης,<sup>3</sup> αλλά και της διαμόρφωσης της ταυτότητας του ατόμου και ως επικοινωνιακά μέσα, της κοινωνίσεώς της στη δημόσια σφαίρα.

Σύμφωνα με τον A. Raporort, υπάρχουν δύο τύποι εκδηλώσεων της ταυτότητας. Ο πρώτος έχει να κάνει με την επιβεβαίωση της ταυτότητας του ατόμου στο ίδιο το άτομο και την οικεία του ομάδα (ιδιωτική ταυτότητα). Ο δεύτερος αφορά στη δημόσια εικόνα –ταυτότητα του ατόμου, όπου το άτομο καθιερώνει μια διάκριση μεταξύ του 'αυτοί' και του 'εμείς'. Στη δεύτερη περίπτωση, οι ενδείξεις της διαφοροποίησης πρέπει να είναι «σαφείς, πλεονάζουσες και δημοσιοποιημένες».<sup>3</sup> Έτσι, πέρα από τη βασική τους λειτουργία, δηλαδή αυτή της προστασίας, αρχιτεκτονική και ένδυση εκφράζουν την προσωπική, πολιτική και πολιτισμική ταυτότητα του ατόμου.

Συνεχίζοντας με την υπόθεση του A. Raporort, που αναφέρουμε παραπάνω, ο P. Von Meiss τη μεταφέρει στη διαδικασία του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού: «Έτσι ώστε αυτές οι δυο έννοιες της ταυτότητας να μπορούν να παρεμβληθούν επικερδώς στη διαδικασία του αρχιτεκτονικού σχεδίου, πρέπει να εξετάσουμε την πρακτική και τις κωδικοποιημένες εικόνες εκείνων για τους οποίους ενεργούμε ως έμπιστοι όταν χτίζουμε».<sup>4</sup> Η απεικόνιση της ταυτότητας μιας ομάδας

ανθρώπων μπορεί να επιτευχθεί με τρεις τρόπους /στρατηγικές. «Η πρώτη είναι ερμηνευτική, προϋποθέτει την προσεκτική παρατήρηση και βαθιά την κατανόηση των αξιών και της συμπεριφοράς των σχετικών ανθρώπων και των ομάδων, καθώς επίσης και τους τόπους και τα αρχιτεκτονικά στοιχεία που είναι σημαντικά για την ταυτότητά τους. Η δεύτερη συνίστανται στον συμμετοχικό σχεδιασμό. Η τρίτη προτείνει την αναζήτηση μιας αρχιτεκτονικής που επιτρέπει στους χρήστες να δημιουργήσουν μόνοι τους τους χώρους και τα σύμβολα της ταυτότητάς τους μετά από την ολοκλήρωση μιας ισχυρής προσχεδιασμένης δομής.»<sup>5</sup>

Σε γενικές γραμμές, ο P. Von Meiss θεωρεί πως η αρχιτεκτονική έχει τελικά το ρόλο 'τέχνης του συμβιβασμού' αφού καλείται «να καθορίσει χώρους που εξυπηρετούν την αστική ταυτότητα, διατηρώντας ταυτόχρονα ένα περιθώριο ικανό να φιλοξενήσει χώρους όπου οι ιδιωτικές ταυτότητες μπορούν να εκφραστούν».<sup>6</sup> Εξάλλου το 'κτίζειν', όπως υποστηρίζει, «προϋποθέτει δημιουργία, καθορισμό ορίων και αναλογιών σε μια μερίδα του εδάφους ξεχωριστή και ευδιάκριτη από το υπόλοιπο του κόσμου και απόδοση σε αυτήν ενός ιδιαίτερου ρόλου».<sup>7</sup> Το όριο είναι τελικά αυτό που δημιουργεί τον χώρο, φέρει το φορτίο της προστασίας του εσωτερικού από το εξωτερικό περιβάλλον και πάνω σε αυτό προβάλλονται όλες οι εκφράσεις της ταυτότητας του ατόμου. Έτσι η αρχιτεκτονική, ξεπερνώντας τη βασική λειτουργία της παροχής στέγης /καταφυγίου, γίνεται προθήκη επίδειξης (προσωπικού γούστου /στυλ, οικονομικής κατάστασης, κ.τ.λ.). Μπορεί δηλαδή να εκφράσει το βιοτικό επίπεδο ή τις απόψεις των οικοδόμων ή των κατοίκων /χρηστών της. Για παράδειγμα ένα μεγάλο και επιμελημένο σπίτι λειτουργεί ως ένδειξη πλούτου, ενώ ένα σπίτι κατασκευασμένο από ανακυκλωμένα υλικά μπορεί να δηλώσει την οικολογική συνείδηση του ιδιοκτήτη.

«Το χτισμένο περιβάλλον δεν είναι το μόνο που επηρεάζει την αίσθηση ταυτότητάς μας. Οι χειρονομίες και τα τελετουργικά, τα ενδύματα και τα αντικείμενα, η γλώσσα και πολλοί άλλοι παράγοντες είναι εξίσου σημαντικοί»,<sup>8</sup> υποστηρίζει ο P. Von Meiss, και ο U. Lehman συνεχίζει γράφοντας πως πρόσωπο, σώμα και ρούχο, δημιουργούν τον άνθρωπο, καθώς το ρούχο καθιερώνει τον άνθρωπο ως κοινωνική ύπαρξη, προσδιορίζοντας το φύλο και το χρόνο στον οποίο υπάρχει.<sup>9</sup> Η ένδυση, με το πέρασμα των αιώνων, απέκτησε σημαντικές κοινωνικές και πολιτιστικές λειτουργίες. Τα ρούχα που φοράμε μαρτυρούν πολλά πράγματα για το χαρακτήρα μας, τη δουλειά μας, την κοινωνία στην οποία ζούμε. Μια στολή για παράδειγμα, λειτουργεί ως σύμβολο, δηλώνοντας το επάγγελμα /ιδιότητα αυτού που την φοράει. Όπως αναφέρει ο U. Lehman, γράφοντας για την ενδυματολογική μεταρρύθμιση του τέλους του 19<sup>ου</sup> αιώνα, «τα ενδύματα δεν κάνουν πλέον το άτομο, δεδομένου ότι δεν υπάρχει κανένα απλό άτομο, αλλά κάνουν μάλλον το δικηγόρο, τον συνήγορο, το μέλος του Κοινοβουλίου, το λόρδο, τον υπουργό».<sup>10</sup>

1. Η δημόσια σφαίρα, σε αντίθεση με αυτήν του ιδιωτικού, είναι ένας τόπος όπου η ανθρωπότητα και τα τεχνήματα /κατασκευές της εμφανίζονται. Αυτή η σφαίρα παρέχει έναν 'χώρο της εμφάνισης' που «δημιουργείται όποτε τα άτομα είναι μαζί με τον τρόπο της ομιλίας και της δράσης». ((Arendt, 1998), σελ. 50) Η αρχιτεκτονική έχει έναν διπλό ρόλο στην εκδήλωση αυτής της δημόσιας σφαίρας: είναι προϊόν εργασίας, που σταθεροποιεί τη δημόσια σφαίρα και τη διαχωρίζει από το ιδιωτικό.
2. (Meiss, 2006 (original 1991)), σελ. 136
3. Κατά την H. Arendt, στο 'The Human Condition', η εργασία είναι η δραστηριότητα που αντιστοιχεί στο αφύσικο της ανθρώπινης ύπαρξης και παρέχει έναν 'τεχνητό' κόσμο των πραγμάτων. Η δράση, η μόνη δραστηριότητα που συνεχίζεται άμεσα μεταξύ των ατόμων χωρίς το μεσάζοντα των πραγμάτων ή της ύλης, αντιστοιχεί στον ανθρώπινο της πολλαπλότητας, στο γεγονός ότι άτομα, όχι άτομο, ζουν στη γη και κατοικούν στον κόσμο. Οι δραστηριότητες της εργασίας και της δράσης πραγματοποιούνται στα πλαίσια του δημόσιου χώρου, που διαχωρίζεται σαφώς από τον ιδιωτικό.
4. (Meiss, 2006 (original 1991)), σελ. 161



5. (Meiss, 2006 (original 1991)), σελ. 161
6. (Meiss, 2006 (original 1991)), σελ. 162
7. (Meiss, 2006 (original 1991)), σελ. 162
8. (Meiss, 2006 (original 1991)), σελ. 148
9. (Meiss, 2006 (original 1991)), σελ. 161
10. (Lehman, 2000), σελ. 6

## Σημείωση 2:

### *Η ΘΕΩΡΙΑ ΤΟΥ SEMPER περί στυλ...*

O G. Semper, στο βιβλίο του *'The Four Elements of Architecture'*<sup>1</sup> διατυπώνει τη θεωρία του περί των τεσσάρων βασικών μοτίβων στην αρχιτεκτονική (εστία, ανάχωμα, οροφή και τοίχος). Στο πέμπτο κεφάλαιο, που φέρει και τον τίτλο του βιβλίου, επιχειρεί μια πιο εκλεπτυσμένη προσέγγιση, συσχετίζοντας τα μοτίβα της θεωρίας του με τέσσερις καλλιτεχνικές δραστηριότητες (κεραμική, στερεοτομία, τεκτονική, υφαντική). Λίγα χρόνια αργότερα, στο *'Style in the Technical and Tectonic Arts'*<sup>2</sup> αναζητά τις αρχές μιας θεωρίας του στυλ για την αρχιτεκτονική, εξετάζοντας υλικά, τεχνικές και προϋποθέσεις.<sup>3</sup>

Πιο συγκεκριμένα, διαχωρίζει σε πρώτη φάση τα υλικά, με βάση τις φυσικές τους ιδιότητες, σε τέσσερις κατηγορίες:<sup>4</sup>

- Αναδιπλούμενα (υφάσματα), των οποίων ιδιότητες είναι η ευκαμψία και η ανθεκτικότητα στο σκίσιμο.
- Μαλακά (άργιλος) τα οποία είναι εύπλαστα με τη δυνατότητα όμως να σκληρύνουν, διατηρώντας μια συγκεκριμένη μορφή.
- Ελαστικά (ξύλο, ραβδόσχημα με υψηλή αντοχή σε δυνάμεις που δρουν κάθετα στο μήκος τους.
- Πυκνά (πέτρα), ανθεκτικά σε θλίψη και συμπίεση, μπορούν να παρουν μορφή με αφαίρεση ή πρόσθεση υλικού.

Στη συνέχεια, προχωρά στο διαχωρισμό των διαδικασιών με βάση τα παραπάνω, που δεν είναι άλλες από τις τέσσερις εφαρμοσμένες τέχνες με τις οποίες είχε ασχοληθεί και στο προηγούμενο έργο του, δηλαδή υφαντική, κεραμική, τεκτονική και στερεοτομία.<sup>5</sup> Το ενδιαφέρον όμως είναι πως υπάρχουν πολύ περισσότερες συνδέσεις μεταξύ υλικών και διαδικασιών, πέρα από τις προφανείς. Ο B. Cache μελετώντας το έργο του G. Semper μας παρέχει μια απλοποιημένη εκδοχή της θεωρίας του. Οι πολλαπλοί συσχετισμοί ανάμεσα στα υλικά και τις διαδικασίες συνοψίζονται σε έναν δυσδιάστατο πίνακα, όπως φαίνεται παρακάτω, στον οποίον ο B. Cache έχει προσθέσει τα νέα υλικά και τεχνολογίες που ο Semper δε θα μπορούσε να είχε λάβει υπόψη δεδομένης της εποχής που διατύπωσε τη θεωρία του (concrete, glass, biology, information). Αυτό που μας ενδιαφέρει περισσότερο στην παρούσα μελέτη είναι η σχέση της υφαντικής με υλικά πέρα του υφάσματος, αλλά και πως το ύφανση μπορεί να χρησιμοποιηθεί σε άλλες διαδικασίες. Ούτως ή άλλως, όπως φαίνεται και στον πίνακα του B. Cache, πολλές από τις πτυχές της υφαντικής εμφανίζονται στις υπόλοιπες τρεις τέχνες,<sup>6</sup> καθώς ο ίδιος ο G. Semper στο *Der Stil*, δίνει μεγαλύτερη έμφαση στην υφαντική, αφιερώνοντας σχεδόν το μισό βιβλίο σε αυτήν.<sup>7</sup>

<i>abstract procedure</i>	textile	ceramics	tectonics	stereotomy
Fabric	carpets, rugs, flags, curtains	animal skin flask		patchwork
Clay	mosaic, tiles, brickwork cladding	vase shape earthenware		brickwork masonry
Wood	decorative wooden panels	barrels	furniture, carpentry	marquetry
Stone	marble and other stone cladding	cupola	trabeated system	massive stonework, goldsmith's
Metal	Hollow metal cladded statuary, metal roofing, articulated metal structures, curtain wall	Metal vases/shells	Cast iron columns	Forge, ironworks
Concrete	Prefabricated concrete screens, light warps, curtain wall	Ruled surfaces	Slabs on stilts	
Glass	Thermoformed glass, curtain wall	Blown glass	System glued glass (pictet)	Glass bricks
Biology	Mollusks	Radiates, D'AT:surfaces de Plateau	Vertebrates, D'AT: squeletons and bridge structures	Articulated D'AT: bees' cells
Information	Modulation interlacing (eurythmy)	Revolving solar, polar coordinates	Translation, Cartesian coordinates	Boolean operation, tiling algorithms

Ίσως η οδηγός προϋπόθεση της θεωρίας του ήταν ότι τα τέσσερα τεχνικά μοτίβα είχαν προηγηθεί της επίσημης ανάπτυξης της αρχιτεκτονικής (που για τον Semper ήταν συνώνυμο με τη μνημειακή αρχιτεκτονική), και έτσι οι νόμοι του αρχιτεκτονικού ύφους θα μπορούσαν να διακριθούν ευκολότερα και να εφαρμοστούν με την εξέταση αυτών των απλούστερων τεχνών. Αφ' ενός, τα κίνητρα θα μπορούσαν να είναι τεχνικά στην προέλευση αλλά συμβολικά στην εφαρμογή, δηλαδή εύκολα μεταφερόμενα από μια τέχνη σε άλλη. Τα διακοσμητικά στοιχεία μιας υφαντικής ραφής, παραδείγματος χάριν, θα μπορούσαν να συσχετιστούν με το σχεδιασμό μιας ραφής σε μια ξυλεπενδυμένη πόρτα. Αφ' ετέρου, μορφές θα μπορούσαν να μεταφερθούν άμεσα χωρίς συμβολισμό, ή με ένα διαφορετικό είδος συμβολισμού.

1. *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, trans. Harry Francis Mallgrave and Wolfgang Herrmann (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1989)
2. Το *'Der Stil'*, δημοσιεύθηκε σε δύο τόμους, το 1860 και 1863. Ο πρώτος τόμος αφορούσε στην Υφαντική, ενώ ο δεύτερος στις υπόλοιπες τρεις τεχνικές, με μια μικρή αναφορά στη Μεταλλουργία. Ο αναμενόμενος τρίτος τόμος, που επρόκειτο να εξετάσει την αρχιτεκτονική θεωρία, δεν ολοκληρώθηκε.
3. Σύμφωνα με τον μεταφραστή του έργου του G. Semper, H. F. Mallgrave, «Το βιβλίο δεν είναι μια αφηρημένη θεωρία της ομορφιάς αλλά μια συγκεκριμένη θεωρία του ύφους (style), δηλαδή μια εξέταση των υλικών, τεχνικών, και ιδανικών προϋποθέσεων του ύφους.» (Semper, 2004), σελ. 18
4. (Semper, 2004), σελ. 109
5. «Ο στόχος ενώπιόν μου απαιτεί διαχωρισμό των τεχνικών σε κατηγορίες και ανάλυση της καθεμίας χωριστά. Αυτό είναι απαραίτητο προκειμένου να καταδειχθεί ο αντίκτυπος καθεμίας στην προέλευση των καλλιτεχνικών συμβόλων γενικά και των αρχιτεκτονικών συμβόλων ειδικότερα. Θα αποδειχθεί ότι οι θεμελιώδεις αρχές του ύφους στις τεχνικές τέχνες είναι ίδιες με εκείνες που κυβερνούν την αρχιτεκτονική, ότι οι απλούστερες και σαφέστερες εκφράσεις αυτών των αρχών πρόκειται να βρεθούν στις τεχνικές τέχνες όπου καθιερώθηκαν αρχικά και αναπτύχθηκαν. Η πρόθεσή μου στις ακόλουθες σελίδες είναι να εξετάσω τις διάφορες τεχνικές τέχνες στην αρχαιότερη σχέση τους με την

αρχιτεκτονική, στο μέτρο που επηρέασαν την ανάπτυξη των βασικών αρχιτεκτονικών μορφών. Θα αντιμετωπιστούν ουσιαστικά ως πράξη of becoming και θα εξεταστούν από τις ακόλουθες δύο απόψεις: 1. Το έργο ως αποτέλεσμα της υλικής υπηρεσίας ή της χρήσης για την οποία προορίζεται, είτε πραγματική είτε μόνο θεωρητική, και υπό μια υψηλότερη συμβολική έννοια. , 2. Το έργο ως αποτέλεσμα του υλικού που χρησιμοποιείται για να παραχθεί, καθώς επίσης και των εργαλείων και των διαδικασιών που εφαρμόζονται.» (Semper, 2004), σελ. 107

6. (Cache, Digital Semper, 1999)

7. Κατανομή κεφαλαίων στο 'Der Stil': Textile (550 σελίδες), Ceramics (200), Tectonics (135), Stereotomy (123).

Σημείωση 3:

### **ΥΦΑΝΤΙΚΗ ΚΑΙ ΤΕΚΤΟΝΙΚΗ.**

Όπως σημειώνει ο μεταφραστής του έργου του, H. F. Mallgrave, «στην προσέγγιση του G. Semper τα τέσσερα πρωταρχικά τεχνικά μοτίβα είναι σχετικά όχι μόνο με μια συγκεκριμένη τεχνική ή το πρωταρχικό υλικό της, αλλά και με την ιδέα πίσω από αυτά. Τα κεφάλαια σχετικά με την υφαντική, παραδείγματος χάριν, σχετίζονται με τις καλλιτεχνικές παραγωγές που αποτελούνται από ισχυρά, εκτατά, και εύκαμπτα υλικά που υφαίνονται, ενώ η τεκτονική περιλαμβάνει όλα τα δομικά πλαίσια. Η αρχή της ένδυσης (dressing), που για τον G. Semper προέρχεται από την υφαντική (originated as a textile motive), μπορεί να εφαρμοστεί στις τρεις άλλες τεχνικές κατηγορίες, για παράδειγμα, ένα μωσαϊκό, που υπάγεται στην στερεοτομία ως προς το υλικό του, μπορεί να εφαρμοστεί ως ένδυση, προϊόν της υφαντικής, ντύνοντας μια οροφή, ένα πάτωμα, ή έναν τοίχο. Μια επένδυση μπορεί να πάρει πολλές μορφές, μπορεί να είναι ένα φύλλο χαλκού, ένα ξύλινο πανέλο, ή κεραμίδια για την κάλυψη της στέγης.<sup>1</sup> Αντίστοιχα λοιπόν, η υφαντική μπορεί να συνδυαστεί με την κεραμική ή την τεκτονική. Η δεύτερη περίπτωση, θεωρείται ιδιαίτερα σημαντική καθώς συνδυάζει το δομικό πλαίσιο με την 'ένδυση'. Για παράδειγμα, σε μια σωληνοειδή κατασκευή, η υφαντική παρέχει το υλικό και η τεκτονική του δίνει τη μορφή, ενώ σε ένα δικτυωτό πλέγμα η τεκτονική παρέχει το υλικό και η υφαντική τη μορφή. Στην περίπτωση της κατασκευής με ξύλινες σανίδες, έχουμε μια άλλη τομή της υφαντικής και της τεκτονικής, όπου τα υφαντικά μοτίβα επιστρατεύονται για την επεξεργασία των σανίδων και την κατασκευή του αντικειμένου.<sup>2</sup> Το μέταλλο είναι το υλικό που ενώνει όλες τις ιδιότητες των προαναφερθέντων πρώτων υλών.

Σε γενικές γραμμές, ο ρόλος της τεκτονικής, της τέχνης δηλαδή της κατασκευής, ορίζεται ως η δημιουργία του πλαισίου. Ο G. Semper χωρίζει τα 'καθήκοντα' της τεκτονικής σε τέσσερις γενικές κατηγορίες: 1. Το πλαίσιο με την αντίστοιχη πλήρωση, 2. Το δικτυωτό πλέγμα (δίχτυ), ένα περίπλοκο πλαίσιο, 3. Οι στηρίξεις, 4. Η δομή, μια ολοκλήρωση (integration) των υποστηρίξεων με το πλαίσιο.<sup>3</sup> Για την πρώτη περίπτωση, αναφέρει πως οι γενικές αισθητικές – επίσημες αρχές της υφαντικής (ζώνη, κάλυψη, ραφή, στρίφωμα, ξάκρισμα) εφαρμόζονται και εδώ. Οι απαιτήσεις της ακαμψίας και της σταθερότητας της πλήρωσης σε σχέση με το πλαίσιο, δημιούργησαν ένα ενεργό στοιχείο που φαίνεται να εξουσιάζει τελικά το σύστημα, τον τοίχο.<sup>4</sup> Το πλαίσιο όμως, δεν θα πρέπει ποτέ να 'συντρίψει' την πλήρωση,<sup>5</sup> τονίζει. Και συνεχίζει γράφοντας πως: «Η σχέση μεταξύ της υφαντικής και της τεκτονικής, τόσο σαφώς εκφρασμένη, είναι τόσο ισχυρή που δανειζόμαστε ακόμα τους τεχνικούς όρους από την υφαντική για να αναφερθούμε στα τεκτονικά στοιχεία (ζώνη, λουρί, στεφάνι, επένδυση, κάλυψη, ένταση, κ.λπ.)»

1. Για τον Semper, η αμέσως πιο σημαντική τεχνική, μετά την υφαντική, είναι η κεραμική. Όπως υποστηρίζει: «Μετά από την υφαντική, η κεραμική είχε τη μέγιστη συμβολή στην καθιέρωση και τον εμπλουτισμό της επίσημης γλώσσας της τέχνης (...)». Η αρχή της ένδυσης εμφανίζεται εδώ υπό τη μορφή των διακοσμήσεων των αγγείων. Οι εικόνες αντιμετωπίζονται ως αληθινοί πίνακες, που δένονται κυριολεκτικά στο σκάφος του αγγείου με τις ραφές και τις ζώνες. Η δομική σημασία αυτών των ζωνών έγκειται στη λειτουργία τους ως σύνορα, και η συμβολική τους σημασία στις απλές διαδικασίες τις δημιουργίας σειρών, του δεσίματος, της ανάρτησης, του στριψίματος, του πλεξίματος, της ύφανσης, του ραψίματος και του στριφώματος. (Semper, 2004), σελ. 530
2. (Semper, 2004), σελ. 658
3. (Semper, 2004), σελ. 624
4. “The general aesthetic-formal principles established under the headings of band, cover, seam, hem, and edging also apply to tectonically framed filling, but the requirements that the filling be rigid and fixed within the frame make it not merely a formally concluding and limiting hem work but a far more active element that completely dominates the system.” (Semper, 2004), σελ. 624
5. (Semper, 2004), σελ. 697

#### Σημείωση 4:

#### ΥΦΗ

Κατά τον P. von Meiss, δύο είναι οι μέθοδοι σύνθεσης ενός αντικειμένου: η συνάρθρωση και η συνέχεια. Όπως αναφέρει στην ενότητα *ύφασμα και αντικείμενο*, «η συνάρθρωση μεταξύ των στοιχείων επιτείνει την αυτονομία των μερών»,<sup>1</sup> ενώ η συνέχεια, ή ‘τήξη’ (‘fusion’) λειτουργεί αντίστροφα, πιθανώς οδηγώντας μας στη δημιουργία μιας υφής.

Η αρχιτεκτονική δρα στις σχέσεις εξάρτησης μεταξύ στοιχείων, μεταβάλλοντάς τις κατά τέτοιο τρόπο ώστε να εγκαθιδρύσει συνοχή ανάμεσά τους. Ως παράγοντες συνοχής ο P. Von Meiss, θεωρεί την επαναληψιμότητα, την ομοιότητα, την εγγύτητα και τον προσανατολισμό των στοιχείων. Τα στοιχεία αυτά, και οι μεταξύ τους σχέσεις, μπορούν να είναι περισσότερο ή λιγότερο οργανωμένες, με μια διαβάθμιση από την ομοιόμορφη υφή στο χάος (η ομοιόμορφη υφή, η ιεραρχημένη δομή, η πολυπλοκότητα και το χάος), όπου χάος θεωρούμε ένα συνονθύλευμα στοιχείων όπου οι μεταξύ τους σχέσεις δεν είναι άμεσα αναγνωρίσιμες. Η υφή ταυτίζεται με την ομοιομορφία, αφού το μάτι την αντιλαμβάνεται όταν τα τμήματα μιας επιφάνειας είναι αρκετά κοντά, παρόμοια και πολλά, ώστε να μην θεωρούνται πλέον μεμονωμένα στοιχεία. Η υφή μπορεί να πάρει διάφορες μορφές, μπορεί να είναι τυχαία σχηματισμένη ή να έχει τη μορφή ιστού, να ενυπάρχει δηλαδή κάποιο σύστημα συντεταγμένων /οργάνωσης. Γενικότερα, γίνεται εύκολα αντιληπτή και είναι καθησυχαστική για το ανθρώπινο μάτι. Επιτρέπει την συνύπαρξη της τάξης με την πολυπλοκότητα, όπως υποστηρίζει ο G. Hildebrand, καθώς είναι μια συλλογή στοιχείων, τα οποία δεν είναι πανομοιότυπα μεταξύ τους, παρουσιάζουν όμως ομοιότητες στη δομή και την κλίμακα. Για παράδειγμα, μια συγκεκριμένη μορφή υφής είναι αυτή η οποία αποτελείται από επαναλαμβανόμενα, κοινά προσανατολισμένα στοιχεία. Βασικά χαρακτηριστικά αυτής της δομής είναι η γραμμικότητα και ο ρυθμός. Πολλές φορές μια υφή μπορεί να δημιουργείται, όχι από στοιχεία, αλλά από ενότητες στοιχείων. Προχωρώντας προς το χάος, η υφή μετασχηματίζεται. Στα πλαίσια της διαβάθμισης (gradation) τα διαστήματα μεταξύ των στοιχείων ή τα ίδια τα στοιχεία που αποτελούν την επαναληπτική δομή (υφή, σειρά), μπορεί να αλλάζουν σταδιακά μορφή ή προσανατολισμό. Στη συνέχεια, η

ιεράρχηση (hierarchy) έγκειται στον συνδυασμό των επιμέρους στοιχείων με βάση μια κλίμακα σημασίας, η οποία συνεπάγεται την ύπαρξη πρωτογενών και δευτερογενών στοιχείων. Χρησιμοποιείται επίσης για την εγκαθίδρυση της κυριαρχίας ενός στοιχείου στο πλαίσιο /περιβάλλον του.

1. (Meiss, 2006 (original 1991)), σελ. 39

Σημείωση 5:

### **NEO-BAROQUE. Η ΠΤΥΧΩΣΗ ΚΑΙ ΤΟ BAROQUE ΣΗΜΕΡΑ.**

Στις μέρες μας, παρατηρούμε πως δίνεται ξανά έμφαση στην έννοια της πτύχωσης, στην αρχιτεκτονική και στις άλλες τέχνες, καθώς τα χαρακτηριστικά που ορίζει ο G. Deleuze για το Baroque, επεκτείνονται έξω από τα ιστορικά του όρια και συνεισφέρουν στην εκτίμηση της σύγχρονης τέχνης.<sup>1</sup> Η διαχρονικότητα της πτυχής οφείλεται πιθανότατα στον πολυδιάστατο χαρακτήρα της, στη μορφολογική και εννοιολογική ευελιξία της. Ασκεί έλξη τόσο στους αρχιτέκτονες, όσο και στους σχεδιαστές μόδας, καθώς το έργο των σχεδιαστών μόδας ενσωματώνει και εκφράζει τα χαρακτηριστικά των πτυχών του G. Deleuze. Η τέχνη τους βασίζεται στη συνεχή αναδίπλωση υφασμάτων και άλλων υλικών γύρω από την ανθρώπινη μορφή, με το σώμα να αντιμετωπίζεται ως κινητή πτυχή. Το ρούχο στην σύγχρονη εποχή αντιμετωπίζεται και δουλεύεται ως μακέτα με συνεχείς αναδιπλώσεις και τσακίσεις. Έτσι ο I. Miyake χρησιμοποιεί τις πτυχές των ρούχων για την ανάδειξη του σώματος, ενώ οι Diller & Scofidio πειραματίζονται με τη μορφολογική ευελιξία του υφάσματος ακολουθώντας διαδοχικές αναδιπλώσεις. Η διαφορετική πλέξη των υφασμάτων δίνει και διαφορετικές δυνατότητες μορφοποίησης.

Η έννοια της πτύχωσης αναδύθηκε στην συζήτηση περί αρχιτεκτονικής φιλοδοξώντας να διαμορφώσει μια νέα αρχιτεκτονική γλώσσα στο τέλος του 20<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>2</sup> Με μια πρώτη ανάγνωση, σε σύγκριση με την εποχή του Baroque, παρατηρούμε ότι ενώ υπάρχει κοινή αφετηρία, παρουσιάζονται μεγάλες αποκλίσεις στα αποτελέσματα που παράγει η κάθε μία, όσον αφορά στη μορφή και την δομή των έργων. Σημαντικό ρόλο παίζουν τόσο τα διαθέσιμα υλικά όσο και οι τεχνολογικές δυνατότητες της κάθε εποχής.

Στο Baroque η δουλειά γινόταν κυρίως χειρονακτικά με αποτέλεσμα να μην υπάρχει ακρίβεια στην απόδοση της μορφής, αλλά στην απόδοση της εντύπωσης. Στη σύγχρονη εποχή η τεχνολογική εξέλιξη προσφέρει νέες μεθόδους σχεδίασης (αλγοριθμική σχεδίαση) οι οποίες δεν περιορίζουν τη διαδικασία μορφοπλασίας. Ο υπολογιστής παίζει πρωτεύοντα ρόλο στην ακριβή σχεδίαση και υλοποίηση του μοντέλου, με την αναδίπλωση να αντιμετωπίζεται ως μορφογενετική διαδικασία. Εξάλλου, ο J. Baudrillard, αντιμετωπίζει το Baroque ως έναν εκλεκτικιστικό ίλιγγο μορφών,<sup>3</sup> καθώς κύρια ιδιότητά της πτύχωσης είναι η ατέρμονη εξελικτική διαδικασία. Στο Baroque αποκτά μια πιο φιλοσοφική ερμηνεία της περιέλιξης στο άπειρο μέσω παραισθήσεων (προοπτική), ενώ σήμερα μεταφράζεται σε μια συνεχή προσαρμογή των μορφών και συνέχιση των χρώρων επ' άπειρον.

Η χρήση των άκαμπτων υλικών επέτρεπε στην εποχή του Baroque την αναπαράσταση της πτύχωσης και όχι τη δημιουργία της. Σήμερα, τα νέα υλικά και οι δυνατότητες που προσφέρουν οδηγούν στην ανάπτυξη νέων μορφών αναδίπλωσης. Από την οπτική της *μορφής*, το μπαρόκ χαρακτηρίζεται από την χρήση της καμπύλης και την αποφυγή των αιχμών, ώστε να τονιστεί η αίσθηση της συνέχειας. Όπως σημειώνει ο G. Lynn, «Εάν υπάρχει μια ενιαία επίδραση στην αρχιτεκτονική μέσω της αναδίπλωσης, θα είναι η δυνατότητα να ενσωματωθούν τα ανεξάρτητα στοιχεία μέσα σε ένα νέο συνεχές μίγμα.»<sup>4</sup> Σήμερα, αντιμετωπίζεται και ως τσάκιση, δίνοντας νέες δυνατότητες παραγωγής μορφών. Η διαδικασία αυτή προέρχεται από την ανατολική τέχνη του Origami<sup>5</sup> η οποία συνεχίζεται και σήμερα με εφαρμογές στην αρχιτεκτονική. Το νέο αρχιτεκτονικό αντικείμενο, βέβαια, κατά την Σ. Βυζοβίτη, δε δίνει σημασία στην όψη. Αυτό που έχει σημασία είναι η διαμόρφωση της τοπολογίας του αντικειμένου.<sup>6</sup>

Στα πλαίσια της αρχιτεκτονικής, η πτύχωση συνδέεται κυρίως με θέματα αντίληψης, διαμόρφωσης και οικειοποίησης του χώρου. Στο Baroque, χαρακτηριστικό στοιχείο του χώρου είναι η αυτονομία του μέσα και του έξω, του πάνω και του κάτω. Η πτυχή εντοπίζεται μεταφορικά ως στοιχείο που περιελίσσεται μεταξύ των δύο επιπέδων (ψυχή -σώμα, σκοτεινό - φωτεινό, εσωστρεφές -εξωστρεφές, όπως στο *Eyebeam Museum of Art and Technology* των Diller & Scofidio.<sup>7</sup>

Στο Baroque, όπως αναφέραμε, η χρήση των υλικών δεν βοηθά την πτυχή να αναδειχθεί και να δημιουργήσει χώρους. Με τη χρήση της όμως ως διάγραμμα αναδεικνύεται ο ρόλος της ως ενοποιητικό στοιχείο. Η ενοποίηση των επιπέδων επιτυγχάνεται με την συνεχή αναδίπλωση, και τελικά την κατάργηση των σαφών ορίων, κάτι που είναι ευδιάκριτο στην *τομή*. Στο Baroque το σώμα, ως ύλη, συνδέεται με την πρόσοψη. Στην σύγχρονη εκδοχή του, το σώμα έρχεται σε επαφή με την πτυχή και οικειοποιείται το χώρο. Έτσι, η πτυχή ξεφεύγει από την *κλίμακα* της διακόσμησης και εντοπίζεται πλέον στην κλίμακα του κτιρίου. Στο Baroque η πτυχή εξυπηρετεί το διάκοσμο και την πολυπλοκότητα, σήμερα η πλέξη χρησιμοποιείται σαν διακοσμητικό στοιχείο.

1. (Vyzoviti, 2003), σελ. 131

2. Όπως αναφέρει ο H. Cornelissen, η διαδικασία της αναδίπλωσης, «απελευθερώνει τη διαδικασία της σχεδιαστικής -σκέψης από προκαταλήψεις και αναιρεί τις όποιες αρχιτεκτονικές εικόνες». Έτσι, είναι πιο πιθανή η ανάδειξη μιας 'νέας αρχιτεκτονικής' μέσω της διαδικασίας της αναδίπλωσης, παρά η ανάπτυξη μιας συγκεκριμένης 8μορφής.(Vyzoviti, 2003), σελ. 130

3. «Εκλεκτικιστικός ίλιγγος των μορφών, εκλεκτικιστικός ίλιγγος των απολαύσεων: αυτό ήταν ήδη το σχήμα του μπαρόκ. Στο μπαρόκ, όμως, ο ίλιγγος του τεχνημάτος είναι ταυτόχρονα ίλιγγος σαρκικός. Σαν το μπαρόκ είμαστε κι εμείς ξέφρενοι δημιουργοί εικόνων, κρυφά όμως είμαστε εικονοκλάστες.» (Baudrillard, p. 25)

4. Η Αποδόμηση αντιπροσωπεύει μια λογική σύγκρουσης και αντίφασης, ενώ η αναδίπλωση μια λογική ρευστότητας και συνδεσιμότητας. Για τον G. Lynn, η καμπυλότητα είναι η νέα γλώσσα της αρχιτεκτονικής.

5. (Quinn, 2003), σελ. 217

6. (Vyzoviti, 2003), σελ. 141

7. Κατά την Σ. Βυζοβίτη, το μη-πραγματοποιημένο project των OMA του 1993, *2 Biblioteques at Jussieu*, στο Παρίσι, είναι ίσως το πρώτο που ενσωμάτωσε τα χαρακτηριστικά που περιγράφει ο Deleuze στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό. Στο εν λόγω project η πτύχωση χρησιμοποιείται τόσο ως διάγραμμα, όσο ως ποιότητα του χώρου, διαμορφώνοντας ένα συνεχές δάπεδο σε ολόκληρο το κτίριο που εκθέτει και ενώνει όλα τα στοιχεία του κτιριολογικού προγράμματος και τελικά μετατρέποντας το εσωτερικό σε ένα αστικό τοπίο. Ο R. Koolhaas επίσης, στο *'S,M, L, XL'* εισάγει την αναδίπλωση του χαρτιού σαν μία νέα στρατηγική αρχιτεκτονικού σχεδιασμού. (Στη συγκεκριμένη περίπτωση όμως, το θέμα της πρόσοψης ατονεί, ώστε να αναδειχθεί το δάπεδο ως χωρικός καταλύτης).



Χανιά, Ιούλιος 2011