

προ-ορθολογικές χωρικές εκδηλώσεις

μία ανάγνωση του ιδιοματικού χαρακτήρα της πόλης της Αθήνας

Εύα Γρηγοριάδου



ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ ΚΡΗΤΗΣ
Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών

Ερευνητική Εργασία | **Εύα Γρηγοριάδου**

Επιβλέποντες Καθηγητές | Σωκράτης Γιαννούδης, Νίκος Πατσαβός

Χανιά, Ιανουάριος 2012

προ-ορθολογικές χωρικές εκδηλώσεις
μία ανάγνωση τος ιδιοματικού ταρακτήρα της πόλης της Αθήνας

| περιεχόμενα |

1.	Εισαγωγικές Έννοιες	
	α. Εισαγωγή	1
	β. Η χωρική έκφραση του διπόλου φύση – πολιτισμός	1
	γ. Θεωρητική προσέγγιση του διπόλου φύση – πολιτισμός	2
	δ. Ερευνητικό ερώτημα, μεθοδολογική προσέγγιση και δομή της εργασίας	4
2.	Θεματικές ανάπτυξης των τριών αρχετύπων	7
3.	M. A. Laugier	
	α. Η καθολική προέλευση των απαρχών	8
	β. Νεοκλασικισμός _ Η μετεγγραφή του αρχετύπου στην Αθήνα	12
4.	Le Corbusier	
	α. Το αρχέτυπο Dom-ino	14
	β. Dom-ino _ Η μετεγγραφή του αρχετύπου στην Αθήνα	22
5.	G. Semper	
	α. Περί πρωταρχικών εφαρμοσμένων τεχνών	23
	1. Εφαρμοσμένες τέχνες – κατηγορίες υλικών	26
	2. Υφαντική και η αρχή της (επ)ένδυσης	28
	3. Προ-αρχιτεκτονικές συνθήκες κατοίκησης	29
	4. Χρώμα – χροιά	31
	β. Προσέγγιση του αθηναϊκού μορφώματος _ μέσω της θεωρίας του G. Semper	37
6.	Σύγχρονες αρχιτεκτονικές διατυπώσεις των θέσεων του G. Semper	
	α. Βιο-ψηφιακή αρχιτεκτονική	45
	1. Η θεωρία του G. Semper κατά τον B. Cache	46
	β. Χαμηλής τεχνολογίας υβριδική αρχιτεκτονική	48
7.	Συμπεράσματα _ Επίλογος	50
	Βιβλιογραφία	54

1.α | εισαγωγή |

Στις μέρες μας, η ανάγκη επαναπροσδιορισμού της έως τώρα σχέσης ανθρώπου και φυσικού περιβάλλοντος γίνεται ολοένα και πιο επιτακτική. Ωστόσο, το ζήτημα της επαναπροσέγγισης της φύσης, στα πλαίσια του δυτικού πολιτισμού και τρόπου σκέψης, εξετάζεται συνήθως μέσω της έννοιας και του έργου της οικολογίας. Η οικολογική στάση, αποτελώντας ιδεολογικό δημιούργημα του ίδιου του πολιτισμού, έχει ως στόχο την εισαγωγή 'φυσικών μερών' (κυρίως διαδικασιών) στα πλαίσια αυτού, καθώς και την ανάπτυξη πολιτισμικών επαφών με αυτά. Στην παρούσα εργασία, θα γίνει προσπάθεια οι έννοιες φύση και πολιτισμός να ειπωθούν σε ένα κατά το δυνατόν ευρύτερο και ανεξάρτητο μεταξύ τους πλαίσιο (και όχι η μία μέσω της άλλης) με στόχο τον προσδιορισμό της δυναμικής, έως και αντιθετικής μεταξύ τους σχέσης.

Αν και από την εποχή του Δαρβίνου (μέσα 19^{ου} αιώνα) έχει αποδειχθεί επιστημονικά η κοινή απαρχή μεταξύ ανθρώπου και ανώτερων πιθηκοειδών, η σχέση μεταξύ ανθρώπου και ζώου, μεταξύ ανθρώπου και 'άγριας' φύσης, προκαλεί μία ανοίκεια αίσθηση ανασφάλειας και αποστροφής. Είναι κοινός τόπος ότι ο άνθρωπος διαχωρίζεται από αυτή τη χαώδη και ζωώδη φύση μέσω και λόγω της πολιτισμικής του εξέλιξης.

Στις σύγχρονες κοινωνίες, ο διαχωρισμός μεταξύ φύσης ('άγριας' και μυστηριακής) και πολιτισμού, μεταξύ ενστίκτων και λογικής, επιδιώκεται να είναι σαφής και ακατάλυτος. Ο διαχωρισμός αυτός, όπως έχει υποστηρίξει ο Freud που θα αναφερθεί στη συνέχεια, είναι απαραίτητος προκειμένου να λειτουργούν ομαλά και με ασφάλεια οι κοινωνίες των ανθρώπων.



1.
Είδος πιθήκου ύψους 1.50μ.
δίχως ουρά

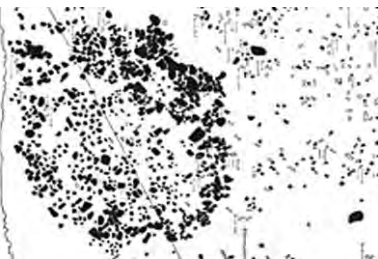
1.β | η χωρική έκφραση του διπόλου φύση – πολιτισμός στη σύγχρονη πόλη |

Ο διαχωρισμός φύσης και πολιτισμού εκφράζεται εμφανώς χωρικά και ειδικότερα στην περίπτωση του αστικού χώρου. Στη σύγχρονη πόλη το 'πράσινο' (όταν δεν εκλείπει τελείως) χρησιμοποιείται συνήθως ως εργαλείο – μέσο απόδοσης συγκεκριμένων χαρακτηριστικών στο χώρο παρά ως ενεργό πεδίο κατά τη διαδικασία παραγωγής του.



2.

Γένοβα, Ιταλία
Φύση και πόλη στα πλαίσια μιας
πλατείας



3.

Mary Leakey, ίχνη καλύβας,
Olduvai, Τανζανία
Τα πρωιμότερα ίχνη κατασκευής
ανθρώπινου καταλύματος

«Είναι οι αρχέγονες κατασκευές
στο Olduvai αποτέλεσμα
<ενσυνείδητων επιλογών> ή
<φυσικής προδιάθεσης>, όπως
οι φωλιές των μυρμηγκιών;
Είναι οι καλύβες στην Terra
Amata, στη Νίκαια της Νότιας
Γαλλίας, <τέχνημα> ή μέρος του
φαινοτύπου του πρωτόγονου
ανθρώπου;»

Λέφας Παύλος, *Αρχιτεκτονική και
Κατοίκηση, από τον Heidegger
στον Koolhaas*, εκδόσεις Πλέθρον,
Αθήνα, 2008, σελ. 118

Στα πλαίσια της εργασίας θα μελετηθούν χωρικές ποιότητες (ένστικτο, αυθορμητισμός, μη γνώση) και όχι αποδόσεις της φύσης. Η στάση αυτή θα αναλυθεί περισσότερο στη συνέχεια, μέσω της αναφοράς στην ανώνυμη αρχιτεκτονική.

1.γ **I θεωρητική προσέγγιση** του διπόλου φύση – πολιτισμός _ L. Mumford, S. Freud I

Με σκοπό τη διερεύνηση του παραπάνω διπόλου, η αναζήτηση στράφηκε αρχικά σε ψυχολογικές και ανθρωπολογικές πραγματεύσεις. Κύριες βιβλιογραφικές πηγές αποτέλεσαν το έργο του L. Mumford *Οι μεταμορφώσεις του ανθρώπου (1956)* και το έργο του S. Freud *Πολιτισμός πηγή δυστυχίας (1929)*.

Στο έργο *Οι μεταμορφώσεις του ανθρώπου*, ο Mumford, μέσω μιας ανθρωπολογικής κατά βάση προσέγγισης, μελετά τη σχέση μεταξύ πολιτισμού (τον οποίο προσδιορίζει ως ένα ορθολογικό σύστημα μηχανικής λογικής) και φύσης του ανθρώπου (νοούμενη ως μία κατάσταση ύπαρξης 'ολοκληρωμένη' – πρωτόγονα φυσική¹ και πολιτισμένη ταυτόχρονα). Ως βασικά στοιχεία συγκρότησης του πολιτισμού θεωρεί την αντικειμενικότητα, την αιτιότητα και την αποδοτικότητα, στοιχεία τα οποία κατ' αυτόν έρχονται σε αντίθεση με τις πρωταρχικές ποιότητες του ανθρώπου και τις λειτουργίες που διατηρούν τη ζωή.

Τον πρωτόγονο άνθρωπο τον στηρίζε μια αίσθηση ένωσης με τον κόσμο του: οι πέτρες, τα δέντρα, τα ζώα, οι άνθρωποι, τα πνεύματα, όλα του μιλούσαν και του απαντούσαν κι ο ίδιος ήταν μέσα τους κι ανάμεσά τους. Ο πολιτισμένος άνθρωπος αναπτύχθηκε βασιζόμενος στην πάλη και την εναντίωση: έπρεπε να δαμάσει ή να δαμαστεί, και όσο πιο σκληρή ήταν η πάλη, τόσο πιο δυνατό ήταν το αίσθημα ζωής του.

L. Mumford²

¹ Υπό την έννοια της ενότητας ανθρώπου και φύσης. Ο άνθρωπος μέσα στη φύση. Ο άνθρωπος είναι φύση.

² Mumford Lewis, *Οι μεταμορφώσεις του ανθρώπου*, Τομανάς Β. (μετάφραση), εκδόσεις Νησίδης, Σκόπελος, 1998, σελ. 74

Ο Freud στην έρευνά του πραγματεύεται το 'πρόβλημα', όπως χαρακτηριστικά το προσεγγίζει, της εμφάνισης και εξέλιξης του πολιτισμού³ εις βάρος της ευτυχίας του ανθρώπου. Προσδιορίζοντας μία αντιθετική σχέση μεταξύ φύσης και πολιτισμού δίνει ιδιαίτερη έμφαση στο ζήτημα των εγγενών ορμών και τάσεων του ανθρώπου⁴, οι οποίες, αποτελώντας 'υπόλειμμα' μίας πρωτόγονης και προ-πολιτισμικής περιόδου της ανθρωπότητας, συνιστούν κίνδυνο γι' αυτήν. Για το λόγο αυτό η πραγματική τους φύση καταπνίγεται και δεν εκφράζεται παρά μόνο μέσω της μετουσίωσης⁵ της.

1.δ **I ανώνυμη αρχιτεκτονική** _ ερευνητικό ερώτημα, μεθοδολογική προσέγγιση και δομή της εργασίας **I**

Η ανώνυμη αρχιτεκτονική και πολεοδομία θεωρείται μέχρι σήμερα σαν πραγμάτωση της ιδανικής σχέσης ανάμεσα στον άνθρωπο και τη φύση ... Κυνηγώντας την αυθεντική

³ Είναι σημαντικό να διευκρινιστεί πως στον S. Freud, καθώς και στα συγγράμματα στα οποία θα γίνει αναφορά στη συνέχεια, η έννοια του 'πολιτισμού' λαμβάνεται κατά τη δυτική και κυρίως μετα-αναγεννησιακή της θεώρηση.

Ο Freud συγκεκριμένα ως πολιτισμό ορίζει «το σύνολο των επιτευγμάτων και θεσμών, με τα οποία ο τρόπος ζωής μας απομακρύνεται από αυτόν των ζωδών προγόνων μας και τα οποία εξυπηρετούν δύο σκοπούς: την προστασία του ανθρώπου από τη φύση και τη ρύθμιση των σχέσεων μεταξύ των ανθρώπων.».

Freud Sigmund, *Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας*, Βαμβαλής Γ. (μετάφραση), εκδόσεις Επίκουρος, γ' έκδοση, Αθήνα, 2005, σελ. 46

⁴ Ο Freud αναφέρει ότι σε οποιαδήποτε δομή (ατομική, κοινωνική), ενυπάρχουν δύο αντίρροπες ψυχικές ορμές. Εκτός από την ορμή που αποσκοπεί στη διατήρηση και τη σύνδεση του ατόμου σε διαρκώς μεγαλύτερες ενότητες, την ορμή του έρωτα όπως χαρακτηριστικά την ονομάζει, πρέπει να υπάρχει και μία αντίθετη, που τείνει να διαλύει αυτές τις ενότητες και να τις επαναφέρει στην πρωταρχική τους, μη οργανική κατάσταση, η ορμή του θανάτου.
ό.π., σελ. 85

⁵ «Ο Freud θεωρεί ότι τα ανθρώπινα όντα έχουν έναν πρωτογενή ναρκισσισμό και μία πρωτογενή επιθετικότητα και η συγκρότηση του πολιτισμού περιλαμβάνει μία μετουσίωση και των δύο, κατευθύνοντάς τα προς τα έξω σε υψηλότερους στόχους. Μέρος της πρωτογενούς επιθετικότητας αποσπάται συνεπώς από το Εγώ και γίνεται ένα με τον Έρωτα για να κυριαρχήσει στη φύση και να δημιουργήσει κουλτούρα. Η ενόρμηση θανάτου, που παραμονεύει μέσα στην επιθετικότητά μας, καλύπτει τις ειδικές προθέσεις της και χαλιναγωγείται για να εγκαθιδρύσει την κοινωνική τάξη. Αλλά αυτή η κοινωνική τάξη εμπεριέχει αναπόφευκτα μίαν αποκήρυξη της ικανοποίησης των ενστίκτων.»

Eagleton Terry, *Η Ιδεολογία του Αισθητικού*, Εσπερίδες – Ρηγοπούλου Σ. (μετάφραση), Ρηγοπούλου Π. (επιμέλεια), εκδόσεις Πολύτροπον, Αθήνα, 2006, σελ. 343



4.
Marrakesh, Μαρόκο



5.
Η πόλη Dogon στο νότιο
Tombouctou, Μάλι
Χωρικές ποιότητες της ανώνυμης
αρχιτεκτονικής και πολεοδομίας,

<πρωταρχική ομορφιά>, ο άνθρωπος μοιάζει να ψάχνει <για το νόημα των δικών του αναγκών, πέρα από μορφές που έχουν χάσει το νόημά τους>. Έτσι τα νερά θολώνουν με συναισθηματισμούς και μεταφυσικές έννοιες που δυσκολεύουν την επιστημονικά σωστή έρευνα.
Δ. Φιλιππίδης⁶

Στόχος της εργασίας είναι η εφαρμογή ενός νέου εργαλείου στην ανάγνωση της (σύγχρονης)⁷ ανώνυμης αρχιτεκτονικής, η οποία θεωρείται δυναμικό πεδίο χωρικής απόδοσης του δίπολου φύση - πολιτισμός. Η ανώνυμη αρχιτεκτονική θα προσεγγισθεί μέσω των μικρής κλίμακας, επενδυτικών / επικαλυπτικών επεμβάσεων των χρηστών του χώρου, στο άμεσο παράδειγμα της πόλης της Αθήνας.

Με στόχο την πληρέστερη κατανόηση του ρόλου και της δράσης των παραπάνω επεμβάσεων κρίθηκε σκόπιμο, σε πρώτη φάση, να παρουσιαστούν και να αναλυθούν οι χωρικές – αρχιτεκτονικές δομές επί των οποίων αναπτύσσονται. Ως τέτοιες θα αναφερθούν το νεοκλασικό και το μοντέρνο κτίριο (η μοντέρνα πόλη-κατοικία), τα οποία διαμορφώνουν την πολεοδομική εικόνα της πόλης.

Οι δομές αυτές, θα εξετασθούν μέσω του θεωρητικού υποβάθρου των αρχετύπων από τα οποία προήλθαν, καθώς και μέσω της άμεσης χωρικής τους μετεγγραφής στην πόλη. Πιο συγκεκριμένα το νεοκλασικό μοντέλο θα μελετηθεί μέσω της αναφοράς του στο μοντέλο απαρχών που περιέγραψε ο Γάλλος θεωρητικός της αρχιτεκτονικής Marc Antoine Laugier (18^{ος} αιώνας), ενώ η μοντέρνα πολυκατοικία θα μελετηθεί μέσω της αναγωγής της στο κατά Le Corbusier δομικό αρχέτυπο dom-ino. Οι επί των παραπάνω δομών επενδυτικές δράσεις των χρηστών θα προσεγγισθούν και θα ερμηνευτούν μέσω των θέσεων και του μοντέλου απαρχών που διατύπωσε ο Γερμανός αρχιτέκτονας και θεωρητικός του 19^{ου} αιώνα Gottfried Semper.

Η επιλογή ανάπτυξης του θέματος μέσω της συγκριτικής αναφοράς στα τρία μοντέλα απαρχών οφείλεται στη σαφήνεια

⁶ Φιλιππίδης Δημήτρης, «Αναζητώντας την ανώνυμη αρχιτεκτονική», *Αρχιτεκτονικά Θέματα*, Αθήνα, 1972, τεύχος 6 / 72, σελ. 63

⁷ Στην περίπτωση της ανώνυμης αρχιτεκτονικής δεν υπάρχει τόσο χρονική όσο πολιτιστική διαφοροποίηση. Υπό αυτή την έννοια ο όρος 'σύγχρονη' χρησιμοποιείται περισσότερο για να αναφερθεί στις συγκεκριμένες καταστάσεις που περιγράφονται - στην πόλη της Αθήνας- και όχι τόσο για να προσδιορίσει μία χρονική περίοδο έκφρασης του φαινομένου.

και την επάρκεια των αρχιτεκτονικών θέσεων, όπως αυτές εκφράζονται μέσω των αρχετυπικών διατυπώσεων, καθώς και στην προσπάθεια συνδιαλλαγής με την αρχιτεκτονική ιδέα την ακριβή στιγμή γέννησής της, τη στιγμή όπου -μη έχοντας επηρεαστεί (ακόμη) από μετέπειτα διαχωρισμούς και παρερμηνείες- λειτουργεί άμεσα ως πολιτισμικό μέσο και προϊόν.

Ολοκληρώνοντας, στο τελευταίο μέρος της εργασίας, θα γίνει αναφορά σε σύγχρονες τάσεις της 'επίσημης' αρχιτεκτονικής πρακτικής, οι οποίες, επαναπροσεγγίζοντας τις θέσεις του *Semper*, αναδεικνύουν νέες προοπτικές αξιοποίησής τους.



6.

Τα χωρικά κατασκευάσματα της ανώνυμης αρχιτεκτονικής φέρουν αναφορές σε προϊστορικές, προ-αρχιτεκτονικές συνθήκες διαβίωσης του ανθρώπου.



2. I Θεματικές ανάπτυξης των τριών αρχετύπων I

Η ανάπτυξη του θεωρητικού υποβάθρου των τριών αρχετύπων, θα δομηθεί με βάση τις εξής θεματικές - ερωτήματα, ώστε να συντάσσεται συγχρόνως και ένα πεδίο μεταξύ τους σύγκρισης:

1. Ποια η *δυναμική* τοπικών, χρονικών, κοινωνικών, πολιτισμικών κ.ά. μεταβολών του κάθε αρχετύπου;
2. Ποια η (υποστασιακή) θέση του κάθε αρχετύπου σε σχέση με τη *φύση*;
3. Πώς πλαισιώνεται μέσω του κάθε αρχετύπου η έννοια και η φύση του *ορίου*;
4. Πώς αντιμετωπίζεται το ζήτημα της *διακόσμησης* ή πως λειτουργεί *η αρχιτεκτονική ως 'διερμηνέας του κόσμου'*⁸ στην κάθε περίπτωση (*κόσμος = τάξη, στολίδι*)⁹;

Η ετυμολογία της λέξης 'κόσμος', φανερώνει μία ακατάλυτη σχέση μεταξύ φυσικής και πολιτιστικής τάξης. Ο άνθρωπος έχει την παρόρμηση να κάνει φανερό, να διακηρύττει (εξωτερικά) τις εμπειρίες του και να κοσμεί το περιβάλλον του με αυτές τις αναπαραστάσεις. Η διακόσμηση δηλώνει τον τρόπο νόησης του κόσμου και λειτουργεί ως η ερμηνευτική κλίμακα της αντίληψής του. Πρόκειται για τον αντίκτυπο της κοσμικής εικόνας στην απόδοση της μορφής, την ανάκλαση του κόσμου σε έναν 'μικρόκοσμο'.

Απέναντι σελίδα

7.

Όψεις πολυκατοικιών στο κέντρο της Αθήνας

⁸ «Συνθέτοντας τον εαυτό της ως ένα μικρόκοσμο, η αρχιτεκτονική σχεδιαγραφεί τον κόσμο και προβάλλει τη σκιά του Μεγάλου Αρχιτέκτονα που βρίσκεται πίσω του. Χωρίς αρχιτεκτονική ο κόσμος θα παρέμενε δυσανάγνωστος.»

Hollier Denis, *Against Architecture_ The writings of Georges Bataille*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts, London England, 1992, σελ. 60

⁹ Ο Semper υποστηρίζει πως η συνάφεια μεταξύ φυσικής και πολιτιστικής τάξης αποδίδεται άμεσα στην ετοιμολογία της ελληνικής λέξης 'κόσμος', η οποία υποδηλώνει την τάξη αλλά και το κόσμημα. (απόδοση της τάξης του κόσμου μέσω μίας μικροσκοπικής του αναπαράστασης)

Hvattum Mari, *Gottfried Semper and the problem of historicism*, Cambridge University Press, New York, 2004, σελ. 66

3.α | Η καθολική προέλευση των απαρχών _ **Marc Antoine Laugier** |

Στο έργο του *Essay on Architecture*¹⁰ (1753), ο Γάλλος Ιησουίτης ιερέας και θεωρητικός της αρχιτεκτονικής Μ. Α. Laugier, εκθέτει το πρότυπό του για την 'αρχέγονη καλύβα'. Σκοπός της έρευνάς του ήταν να συλλάβει μία αρχιτεκτονική μορφή που να διαθέτει λογική συνοχή, καταδεικνύοντας τους αιώνιους, αναλλοίωτους και οικουμενικούς κανόνες που τη διέπουν. Ξεκινά λοιπόν να αναζητήσει τους σταθερούς κανόνες και τους σκοπούς της αρχιτεκτονικής στην πιο πρώιμη και 'φυσική' τους έκφραση, στις απαρχές των κατασκευών, καθώς πίστευε ότι τα πρώτα και ουσιαστικότερα χαρακτηριστικά της αρχέτυπης καλύβας, εδραιώνουν όλη την αρχιτεκτονική.

Η αρχέγονη καλύβα του Laugier, «τέσσερις κορμοί δέντρων μπηγμένοι στο έδαφος σε τετραγωνικό σχήμα, στοιχειωδώς συνδεδεμένοι μεταξύ τους και με μία στέγη»¹¹, συνιστά ένα καθολικό θεωρητικό μοντέλο. Οι αρχές της αρχιτεκτονικής, τις οποίες ο Laugier παρουσιάζει μέσω αυτού, φαίνεται να εκφράζονται τέλεια στη μετεγγραφή τους σε μάρμαρο στον αρχαίο ελληνικό ναό. Έτσι, θεωρεί τον αρχαίο ελληνικό ναό, πρότυπο που θα πρέπει να έχουν οι αρχιτέκτονες εσαεί.

Δυναμική μεταβολών του αρχέτυπου

Ο Laugier, επιθυμώντας να ταιριάξει την αρχιτεκτονική σε ένα 'καλούπι ρασιοναλιστικής αισθητικής', προβάλλει ένα καθολικό και οικουμενικό αρχέτυπο κατοίκησης, το οποίο δεν επιτρέπει χρονικές, τοπικές ή άλλης φύσης μεταβολές.

Η αρχέτυπη καλύβα του Laugier, αποτελεί έναν καθολικό νόμο, ένα αφηρημένο, ιδεατό πρόταγμα του Λόγου, ένα κανονιστικό υπόδειγμα-μοντέλο, μία καθαρή, απλή, γενική αρχή (principle general). Η καταγωγή της, είναι καθαρά ορθολογική. Ο Laugier προτείνει ένα οικουμενικό ιδεώδες που ισχύει για όλους τους τόπους και τους ανθρώπους, ένα ρυθμιστικό πεδίο ελέγχου της αυθαιρεσίας στο σχεδιασμό, ένα καθολικό ιδεόγραμμα της Δομής, το οποίο, σύμφωνα με τον Rykwert, είναι μία: <... έκθεση του a priori λογισμού...>. Ι. Ν. Τερζόγλου¹²



8.
Η αρχέγονη καλύβα κατά τον
Μ. Α. Laugier

¹⁰ Γαλλικός τίτλος πρωτοτύπου *Essai sur l'Architecture*.

¹¹ Μαρτινίδης Π. (μετάφραση), *Αρχιτεκτονική Θεωρία _ από την Αναγέννηση μέχρι σήμερα*, εκδόσεις Taschen / Γνώση, Αθήνα, 2006, σελ. 310

¹² Τερζόγλου Ι. Ν., «Η Ιδέα της Αρχέτυπης Κατοικίας στη Σύγχρονη Εποχή: Αρχιτεκτονικός Χώρος και Φιλοσοφικός Λόγος», *Αρχιτέκτονες*, Αθήνα, 2009 τεύχος 77, σελ. 1

Βασικό χαρακτηριστικό του αρχετύπου είναι η πρωταρχικότητα των στηρίξεων ως θεμελιώδη στοιχεία της αρχιτεκτονικής έναντι των πληρώσεων (τοιχοί, παράθυρα, πόρτες) που όπως υποστηρίζει «δε συμβάλλουν σε τίποτα στην <ομορφιά> του κτιρίου»¹³. Ωστόσο, παρά την ιδιαίτερη σημασία που δίνεται στο ρόλο του σκελετού, η καλύβα του Laugier βασίζεται στην καθορισμένη μορφολογική της απόδοση. Γίνεται δηλαδή περισσότερο αντιληπτή ως μορφολογικό παρά ως δομικό αρχέτυπο, καθότι η δομή στην οποία αναφέρεται είναι έντονα στατική και άκαμπτη.

Θέση σε σχέση με τη φύση

Μετά τα μέσα του 18^{ου} αιώνα, η θεωρία της αρχιτεκτονικής μπορούσε στο εξής να αποτελεί τμήμα ενός ευρύτερα διανοητικού και φιλοσοφικού λόγου περί φύσεως, ανθρώπου και κοινωνίας. Αυτή η αντίληψη εκφράζει και τα γραπτά του Laugier, σύμφωνα με τον οποίο, τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό θα έπρεπε να τον καθορίζουν «αιώνιοι και αναλλοίωτοι κανόνες, άρα οι νόμοι της φύσης»¹⁴.

Ωστόσο, στην περίπτωση του κατά Laugier αρχετύπου, η φύση φαίνεται να λειτουργεί περισσότερο ως αβαθές σκηνικό παρά ως ενεργό χωροποιητικό πεδίο. Ο Laugier, αποφεύγοντας να λάβει υπόψη τις εγγενείς δυναμικές ποιότητες του φυσικού τοπίου, αναφέρεται σε μία φαινομενική φυσικότητα της εξωτερικής εμφάνισης.

Η έννοια του ορίου

Ο αρχαίος ναός, τον οποίο ο Laugier έχει ως πρότυπο, δεν αποτελούσε χώρο λατρείας (η λατρεία γινόταν γύρω από αυτόν και όχι στο εσωτερικό του), αλλά περισσότερο αφιέρωμα της πόλεως στους θεούς. Ως εκ τούτου διαμορφώθηκε ως κτίσμα στραμμένο προς τα έξω και όχι ως έργο με εσωτερικό χώρο. Μην έχοντας κοινωνικό περιεχόμενο, ο χώρος μέσα στο κτίριο δεν τύγχανε ειδικής προσοχής.¹⁵ Ακολουθώντας τις παραπάνω αρχές το μοντέλο που περιγράφει, εξωστρεφές και ανοχύρωτο, φαίνεται να κινείται μεταξύ γλυπτικής και αρχιτεκτονικής.



9. Ο ναός του Επικούριου Απόλλωνα στις Βάσσεις. Ο Laugier θεωρεί τον αρχαίο ελληνικό ναό, πρότυπο που θα πρέπει να έχουν οι αρχιτέκτονες εσσει.

¹³ Rykwert Joseph, *On Adam's House in Paradise _ the idea of the primitive hut in architectural history*, The Museum of Modern Art, New York, 1972, σελ. 44

¹⁴ Μαρτινίδης Π. (μετάφραση), ό. π.

Τον Laugier τον ενδιαφέρει πρωτίστως η εξωτερική εμφάνιση.

¹⁵ Μπούρας Χαράλαμπος Θ., *Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής*, εκδόσεις Συμμετρία, Αθήνα, 1999, τόμος 1^{ος}, σελ. 174

Η αρχιτεκτονική ως διερμηνέας του κόσμου _ ή η σημασία της διακόσμησης

Ο Laugier, σε μία κατά βάση μορφοκρατική προσέγγιση του αρχιτεκτονικού αρχετύπου, θεωρεί πως η διακόσμηση είναι όλα αυτά τα στοιχεία τα οποία προστίθενται εν καιρώ στην κατασκευή και αποκρύπτουν την αλήθεια της. Στοχεύοντας στην ανάδειξη της κατασκευαστικής αρτιότητας (υπό την έννοια της αρτιότητας της μορφής), καλεί σε επιστροφή στην αρχέγονη κλασική διαύγεια, όπου «όλος ο αναγκαίος διάκοσμος θα εξαλειφόταν με τη μετατροπή των ρυθμών σε λειτουργικούς και όχι διακοσμητικούς»¹⁶.

¹⁶ Watkin David, *Ιστορία της Δυτικής Αρχιτεκτονικής*, Κουρεμένος Κ. (μετάφραση), Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2005, σελ. 389

3.β **I νεοκλασικισμός** – η μετεγγραφή του αρχετύπου στην πόλη της Αθήνας I



10.
Σύνταγμα, οδός Ερμού 1885



11.
Πλάκα 2011

Οι δηλώσεις του Laugier περί αυθεντικότητας και ενάργειας της αρχαίας ελληνικής ναοδομίας προφήτεψαν την εμφάνιση του νεοκλασικισμού στην Ευρώπη περί τα τέλη του 18^{ου} αιώνα.¹⁷

Το ρεύμα του νεοκλασικισμού εισάγεται και στο νεοσύστατο τότε ελληνικό κράτος. Αν και ξενόφερτο, έχει τις ρίζες και τα πρότυπά του στην αρχαία Ελλάδα και δίνει την εντύπωση πως θα μπορούσε να εκφράσει και να προβάλει τη σχέση της αναγεννημένης Ελλάδας με την αρχαία πρόγονό της. Σταδιακά το ρεύμα του νεοκλασικισμού περνά από την επίσημη αρχιτεκτονική (δημόσια κτίρια και μέγαρα των οικονομικά ισχυρών) και στις λαϊκές κατοικίες, όπου η χρήση νεοκλασικιστικών στοιχείων (κυρίως στις προσόψεις) εξασφάλιζε και την απόδειξη της ελληνικότητας των κατοίκων.¹⁸ Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η περιοχή της Πλάκας, όπου τα νεοκλασικά αρχοντικά εναλλάσσονται με λαϊκά αθηναϊκά σπίτια, αποτελώντας μία από τις εικόνες – πτυχές του ιδιαίτερου χαρακτήρα της Αθήνας.¹⁹

Στα μέσα της δεκαετίας του '30, και ενώ τα έργα του μοντέρνου κινήματος έχουν κάνει την εμφάνισή τους και στον ελλαδικό χώρο, πραγματοποιείται μία τελευταία στροφή προς τον

¹⁷ «Το κίνημα του νεοκλασικισμού συμβάδιζε και με παρόμοιες μεταβολές σε άλλους τομείς: με την επικράτηση του ρασιοναλισμού στη φιλοσοφία και της κανονικότητας στην ποίηση και τη μουσική, με την ανάδειξη των Ελλήνων και Λατίνων κλασικών σε πρότυπα της λογοτεχνίας, και με τη γενικότερη τάση για ξεκάθαρους κανόνες σε όλες τις τέχνες.»
Furieux Jordan R., *Ιστορία της Αρχιτεκτονικής*, Δ. Ηλίας (μετάφραση), Εκδόσεις Υποδομή, Αθήνα, 1981, σελ. 343

¹⁸ «Η ελληνικότητα έπρεπε να προβάλλεται προς τα έξω, άρα αρκούσε μία κλασικιστική πρόσοψη για να ικανοποιηθεί ο στόχος της κοινωνικής προβολής. Ό,τι βρισκόταν πίσω από την πρόσοψη όμως αντανάκλουσε την πραγματικότητα: κλείσιμο της οικογένειας από τα αδιάκριτα βλέμματα, <ημι-υπαίθρια> ζωή, μεταβατικοί χώροι από το κλειστό <μέσα> στο ανοιχτό <έξω>.»

Φιλίππιδης Δημήτρης, *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική*, εκδοτικός οίκος Μέλισσα, Αθήνα, 1984, σελ. 101

¹⁹ «Πρόκειται για τη νεοκλασική Αθήνα των Βαυαρών και των λαϊκών τεχνιτών του 19^{ου} αιώνα, μία πόλη η οποία υπήρξε αποτέλεσμα αρχιτεκτονικού σχεδιασμού σε διαφορετικές κλίμακες, ένα έργο υψηλής αρχιτεκτονικής το οποίο όμως κατάφερε να διατηρήσει αρμονικές σχέσεις με τα ζωντανά λαϊκά στοιχεία του παρελθόντος.»

Δραγώνας Πάνος, «Η ανάγκη ανακαίνισης της αθηναϊκής αστικής ταυτότητας», *Η μετάβαση της Αθήνας*, Κάλμπαρη Χριστίνα – Ντάφλος Κώστας (επιμέλεια), εκδόσεις futura, Αθήνα, 2005, σελ. 172

νεοκλασικισμό. Μία νέα έξαρση και αναβίωση του εθνικισμού καλλιεργείται στην Ελλάδα, στο πλαίσιο ανάλογων ιδεολογικών και αισθητικών ροπών στον ευρύτερο ευρωπαϊκό χώρο. Μέσω της δικτατορίας του Ι. Μεταξά, αναβιώνεται ο εθνικισμός που θα αναζητήσει την έμπνευση και τις μορφές στο «ένδοξο παρελθόν της φυλής».²⁰ Ο 'μοντέρνος' αυτός κλασικισμός χρησιμοποιεί ευρέως το οπλισμένο σκυρόδεμα.

²⁰ Λάββας Γεώργιος Π., *Επίτομη Ιστορία της Αρχιτεκτονικής*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2002, σελ. 306

4.α | Το αρχέτυπο dom-ino _ **Le Corbusier** |

Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, με την εμφάνιση του κινήματος του μοντερνισμού, ο Le Corbusier, ως πρωτοπόρος και βασικός εκφραστής του, εκθέτει τους προβληματισμούς του στο έργο του *Για μία Αρχιτεκτονική*²¹ (1923). Κύριος άξονας των μελετών του ήταν το πρόβλημα της κατοικίας - κυρίως το πρόβλημα της ελάχιστης κατοικίας - που καλύπτει τις ανάγκες στέγασης του ανθρώπου, την οποία ονόμαζε <στεγαστική μηχανή>. Στόχος του ήταν η δημιουργία δομών που ν' αξιοποιούν στο έπακρο τις ιδιότητες του οπλισμένου σκυροδέματος, την ελαφρότητα και ευελιξία στο σχεδιασμό, εσωτερικά και εξωτερικά. Σε ένα σχέδιο του το 1914, το γνωστό dom-ino, διατυπώνεται πολύ χαρακτηριστικά το πρόβλημα αυτό όσο και η λύση του.

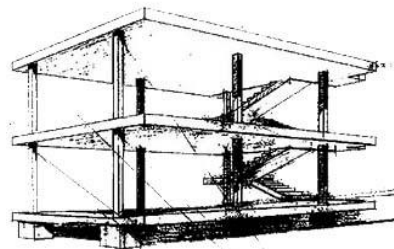
Το dom-ino τεκμηριώνει τη δομική φιλοσοφία του Le Corbusier. Εξασφαλίζοντας το σκελετό του κτιρίου με τα ελάχιστα δομικά στοιχεία, μπορούσε κατόπιν να διαμορφωθεί ποικιλοτρόπως (εξωτερικοί τοίχοι, παράθυρα ή ένα γυάλινο περίβλημα, μπορούσαν να προστεθούν επί του πλαισίου). Η ίδια δομή μπορούσε να επαναληφθεί στο κτίριο απεριόριστα, οριζόντια ή κατακόρυφα, σε πολλαπλές παραλλαγές.

Αν διώξουμε από την καρδιά και το νου μας όλες τις νεκρές θεωρίες σε σχέση με τα σπίτια και αν αντιμετωπίσουμε το ζήτημα από κριτική και αντικειμενική σκοπιά, θα καταλήξουμε στο <Σπίτι-Μηχανή>, ένα σπίτι που παράγεται μαζικά είναι υγιές (και ηθικά) και όμορφο, όπως όμορφα είναι και τα μηχανικά εργαλεία και τα όργανα που συνοδεύουν την ύπαρξή μας.

*Le Corbusier*²²

Δυναμική μεταβολών του αρχτύπου

Η τυποποίηση του μοντέλου του dom-ino απευθυνόταν άμεσα στη διαδικασία της παραγωγής (η απλή δομή εξυπηρετεί την ανα-παραγωγή). Πρόκειται για έναν αρχιτεκτονικό τύπο που προορίζεται για απεριόριστες επαναλήψεις και τροποποιήσεις. Για το λόγο αυτό η δομή του πρέπει να είναι απλή, σαφής και 'ουδέτερη' (υπό την έννοια της ρασιοναλιστικής της ορθότητας, καθώς και της αιτιολογικής σχέσης της με την απόδοση της μορφής).



12.

Το σκίτσο της μονάδας Dom-ino. Πρόκειται για το προοπτικό σχέδιο μιας δομής που αποτελείται από έξι λεπτές κολόνες. Οι κολόνες αυτές ξεκινούν από μια επίπεδη βάση και στηρίζουν δύο ακόμη επίπεδα, τα οποία μπορούν να ερμηνευθούν ως πρώτος όροφος και στέγη του κτιρίου. Οι όροφοι συνδέονται με μια ελεύθερη σκάλα μικρού εμβαδού, ενώ κάθε κολόνα στηρίζεται σε ένα συμπαγές κυβικό πέλμα από μπετόν.



13.

Le Corbusier
Η μονάδα dom-ino μπορούσε να επαναληφθεί απεριόριστα, οριζόντια ή κατακόρυφα.

²¹ Γαλλικός τίτλος πρωτοτύπου *Vers une architecture*.

²² Le Corbusier, *Για μία Αρχιτεκτονική*, αναφορά στο: Frampton Kenneth, ό.π., σελ. 143



14.



15.

Η δυναμική μεταβολών του dom-ino έγκειται κυρίως στις δυνατότητες πλήρωσης της αρχικής στατικής του δομής.

Η δυνατότητα αυτή έχει ερμηνευθεί ποικιλοτρόπως από την ανώνυμη αρχιτεκτονική.

Το αρχέτυπο Dom-ino επιδεχόταν προφανώς διαφορετικά επίπεδα ερμηνείας. Ενώ από τη μία ήταν ένα απλό τεχνικό εύρημα με στόχο την παραγωγή, από την άλλη ήταν ένα παιχνίδι με τη λέξη <Dom-ino>, μία πρωτότυπη βιομηχανική ονομασία, που υπαινισσόταν ένα σπίτι εξίσου τυποποιημένο με το ντόμινο ... (ο Le Corbusier) ήθελε να αντιμετωπίσει το dom-ino ως στοιχείο εξοπλισμού, ανάλογο στη μορφή και τον τρόπο συναρμολόγησης με ένα τυπικό προϊόν του βιομηχανικού σχεδιασμού.

*K. Frampton*²³

Υπό αυτή την έννοια, το dom-ino, λειτουργεί ως ένα ανοιχτό πεδίο μεταβολών. Ωστόσο, οι μεταβολές αυτές (πληρώσεις, επεκτάσεις κ.ά.) αφορούν στην κατά περίπτωση χρηστική απόδοση του μοντέλου και όχι στο νοηματικό συσχετισμό του με τον εκάστοτε χρήστη.

Σε αντίθεση με την καλύβα του Laugier, όπου η δομή είναι στατική και εκφράζεται τέλεια μόνο μέσω μίας και μοναδικής μορφολογίας (αυτής του αρχαιοελληνικού ναού), στο dom-ino η δομή είναι δυναμική και προσδιορίζεται από την εκάστοτε λειτουργία την οποία καλείται να φιλοξενήσει. Αν και ισχύει η γενική αρχή πως η μορφή πρέπει να εκφράζει τη δομή, η δομή προκύπτει κάθε φορά από την έκφραση της μεμονωμένης λειτουργικής ανάγκης.²⁴

Θέση σε σχέση με τη φύση

Το επιστημονικό πνεύμα του δυτικού πολιτισμού από τον 17^ο αιώνα και μετά αντιμετωπίζει τον κόσμο ως ένα καλά δομημένο σύνολο, τους νόμους του οποίου μπορούσε να αποκρυπτογραφήσει ο άνθρωπος νους, επειδή απαιτήσε την απομάκρυνσή του από τα πράγματα. Αυτό ακριβώς το

²³ Frampton Kenneth, *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, ιστορία και κριτική*, Ανδρουλάκης Θ., Πάγκαλου Μ. (μετάφραση), β' έκδοση, εκδόσεις Θεμέλιο, Αθήνα, 1999, σελ. 143

²⁴ Στην αρχιτεκτονική του μοντέρνου, η κάτοψη είναι ο γεννήτορας. «Ο σχεδιασμός προχωρεί από μέσα προς τα έξω. Το εξωτερικό είναι αποτέλεσμα του εσωτερικού.» ό.π., σελ. 154
«Το περιβλήμα δε σχεδιάζεται ποτέ πρώτο. <Προκύπτει>, και μπορεί εκ πρώτης όψεως να μοιάζει παράξενο.» ό.π., σελ. 109

*πνεύμα επιχείρησε να εκφράσει στο χώρο το μοντέρνο κίνημα στην αρχιτεκτονική και την τέχνη.*²⁵

M. Heidegger

Το σπίτι αποκαλείται από τους μοντέρνους <μηχανή κατοίκησης>, και αποτιμάται με βάση την αποτελεσματικότητά του ως χρηστικό εργαλείο. Η επιθυμία να ζει ο άνθρωπος με τη φύση υπάρχει, αλλά από μία εξωτερική θέση - θέασης και όχι μέσα σε αυτή. Μέσα σε αυτό το κλίμα ορθολογικό-επιστημονικής θεώρησης του κόσμου, η φύση γίνεται αντιληπτή ως αισθητικό αντικείμενο²⁶, λειτουργώντας κυρίως ως περιβάλλον που μπορεί να προσφέρει ενδιαφέρουσες θεάσεις στον κάτοικο του κτιρίου. Ο χρήστης, θεωρούμενος ως (αποκλειστικά σχεδόν) έμφρονο ον, τοποθετείται απέναντι και όχι μέσα στη φύση και η παρουσία της σε πόλη και κατοικία θεσμοθετείται.²⁷

Η ορθολογική δομική ουδετερότητα που διακρίνει το dom –ino, λειτουργεί ως εφελτήριο χωρικής αποδοχής αλλά όχι και ενσωμάτωσης. Το αρχέτυπο του μοντερνισμού φαίνεται να στέκεται σα 'μοναδικό (χρηστικό) αντικείμενο', απέναντι από το περιβάλλον του (πολιτισμικό, τοπικό, κοινωνικό, ιστορικό) και όχι μέσα σε αυτό.

Η έννοια του ορίου

Στα πλαίσια της 'ειλικρινούς' δήλωσης της κατασκευής, καθώς και της προσπάθειας εξυγιάνσης των εσωτερικών των κτιρίων μέσω της εισχώρησης άπλετου φυσικού φωτισμού, η χρήση διάφανων γυάλινων πετασμάτων, αποκτά νέες διαστάσεις στην περίπτωση του μοντέρνου κινήματος. Όμως, η διαφάνεια και η ανακλαστικότητα των υαλοστασίων, μέσω των στρεβλώσεων



16.

Villa Savoye, Le Corbusier, 1931

Το κτίριο σχετίζεται με το γύρω φυσικό περιβάλλον οπτικά, μέσω των θεάσεων.



17.

Domino house στο φεγγάρι, έργο της Alison Moffett, 2008

²⁵ Heidegger M., αναφορά στο: Λέφας Παύλος, Αρχιτεκτονική και Κατοίκηση, από τον Heidegger στον Koolhaas, εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα, 2008, σελ. 77

²⁶ «Από το 19^ο αιώνα μελετητές όπως ο Jacob Burckhardt, ή πιο πρόσφατα ο Joachim Ritter, έχουν επισημάνει τη διαφορετική οπτική που ανέπτυξαν οι διανοούμενοι έναντι της φύσης –σε σχέση με τους αγρότες από τη μια μεριά και τους φυσιοδίφες από την άλλη-, από τον ύστερο Μεσαίωνα και μετά. Η διαφορετική αυτή οπτική, μας λένε, συνίστατο στην <αισθητικοποίηση> της φύσης, στην αντιμετώπισή της ως αισθητικού αντικειμένου, ως <τοπίου>. Ούτε ως μητέρας-τροφού ή ως εδάφους που δουλεύουμε, ούτε ως πεδίου επιστημονικής παρατήρησης και αντικειμένου μελέτης.» ό.π., σελ. 173

²⁷ Πολλοί υποστηρίζουν πως η σημασία που απέδιδαν πολλοί αρχιτέκτονες του μοντέρνου στις αναλογίες εμφανίζεται ως αποτέλεσμα της αναζήτησης ενός αντίβαρου στην απώλεια της 'φυσικότητας'.



18.
Villa La Roche, Le Corbusier,
1923
Το τζάμι ως μέσο χωρικού
διαχωρισμού ή σύνδεσης

και των αντανakλάσεων που προκαλούνται, διαστρέφουν τη σαφή οπτική αντίληψη των ορίων του χώρου.²⁸

Ο μοντερνισμός, εκθέτοντας τη ζωή του κατοίκου ως μία μορφή σινεματικού ή ψυχαναλυτικού εσωτερικού μέσα σε <διάφανο φάκελο>, τοποθετεί εσωτερικό και εξωτερικό στον ίδιο υπαρξιακό άξονα.

*C. Ingraham*²⁹

Τα πάντα είναι εν δυνάμει αντικείμενα παρατήρησης. Η σύνδεση εσωτερικού και εξωτερικού χώρου είναι κατά βάση οπτική. Τα άτομα, οι κόσμοι (ιδιωτικό – δημόσιο) απομακρύνονται από την άμεση, απτή επαφή. Οι σχέσεις και τα όρια που δομούν το μοντέρνο χώρο είναι οπτικά. *Το τζάμι δεν έχει καν υφή.*

Το παραπάνω χαρακτηριστικό της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, σε συνδυασμό και με την προτίμηση του λευκού χρώματος, στην οποία γίνεται αναφορά στη συνέχεια, φανερώνει μία προσπάθεια απομάκρυνσης από την απτική αίσθηση – αντίληψη του χώρου, η οποία θεωρείται υποδεέστερη της οπτικής και σχετίζεται με μία πιο πρώιμη (ενδεχομένως πρωτόγονη και ζώδη), αντίληψη του χώρου από τον άνθρωπο.

Η αρχιτεκτονική ως διερμηνέας του κόσμου _ ή η σημασία της διακόσμησης

Τα μάτια μας είναι φτιαγμένα για να βλέπουν τις μορφές στο φως. Οι κύβοι, οι κώνοι, οι σφαίρες, οι κύλινδροι ή οι πυραμίδες είναι οι μεγάλες πρωτογενείς μορφές που αποκαλύπτονται καλύτερα στο φως. Η εικόνα τους μας γίνεται σαφής και απτή, χωρίς να μας αφήνει αμφιβολία.

²⁸ «Το όνειρο του Διαφωτισμού για έναν ορθολογικό και διάφανο χώρο, όπως αυτό υιοθετήθηκε και από τον μοντερνιστικό ουτοπισμό, κλονίστηκε όταν κατέστη πλέον σαφές ότι ο χώρος ορίζεται στη βάση μιας αισθητικής της αβεβαιότητας και της κίνησης και μιας ψυχολογίας της φοβίας και του άγχους. Αναβιώνοντας το μύθο της <διαφάνειας> του τέλους του δέκατου όγδοου αιώνα, τόσο της κοινωνικής όσο και της χωρικής, οι μοντερνιστές προώθησαν την εικόνα μιας γυάλινης πόλης με αόρατα κτίρια και ανοικτούς κοινωνικούς θεσμούς. Ο προκύπτων <χώρος> θα ήταν ανοικτός, επεκτάσιμος δίχως όρια, και, άρα, καθαρός από κάθε νοητική διαταραχή: ο τόπος υγιών και, όπως θεωρούσαν οι ίδιοι, αεροβικά τέλειων σωμάτων.»

Vidler Anthony, *Warped space. Art, Architecture and anxiety in Modern Culture*, The MIT Press, second printing, Cambridge, Massachusetts / London, England, 2001, Νίκος Πατσαβός (υπό μετάφραση)

²⁹ Ingraham Catherine, *Architecture, Animal, Human: The Asymmetrical Condition*, Routledge, London / New York, 2006, σελ. 57

Γί' αυτό ακριβώς είναι ωραίες μορφές, οι πιο ωραίες μορφές.

Le Corbusier³⁰

Κατά τους μοντερνιστές ο κόσμος είναι ένα ιδεατό σύστημα πραγμάτων, δομημένο με βάση σαφείς και λογικές αρχές. Η αρχιτεκτονική μέσω της αποκάλυψης των καθαρών - απόλυτων όγκων και των λευκών επιφανειών, δηλαδή μέσω της αφαίρεσης, αναδεικνύει τα υψηλότερα χαρίσματα. Το σπίτι είναι μία <μηχανή κατοίκησης>. Για το λόγο αυτό όλα τα μέρη του θα πρέπει να λειτουργούν όπως τα γρανάζια μίας μηχανής. Οποιοδήποτε διακοσμητικό στοιχείο είναι περιττό και παρενοχλεί την ορθή λειτουργία. Η διακόσμηση είναι παραπλανητική, περιττή και αποκρύβει την αλήθεια της κατασκευής. Ο Le Corbusier μάλιστα σε μία προκλητική του δήλωση αναφέρει πως «ο διάκοσμος είναι το απαραίτητο πλεόνασμα, μερίδιο του χωριάτη, ενώ οι αναλογίες είναι το απαραίτητο πλεόνασμα, μερίδιο του καλλιεργημένου.»³¹

Στο σημείο αυτό έχει ενδιαφέρον να γίνει αναφορά στην έννοια της *τελικότητας*³², σύμφωνα με την οποία ένα αντικείμενο δεν είναι απαραίτητο να υπηρετεί έναν σκοπό, αλλά μπορεί να εννοηθεί μόνον αν «φαίνεται σα να είχε φτιαχτεί για κάποιο σκοπό, αν και δεν μπορούμε να πούμε για ποιο σκοπό (λ.χ. στην περίπτωση του Γαλαξία). Τουλάχιστον φαίνεται σα να είχε κατασκευασθεί για να κατανοηθεί.»³³ Η διακόσμηση μην έχοντας κάποια εμφανή σκοπιμότητα και λειτουργία, άρα μην έχοντας *τελικότητα*, είναι δύσκολο να εννοηθεί στα πλαίσια μίας ορθολογικής προσέγγισης. Ωστόσο το χαρακτηριστικό αυτό αναδεικνύει την πολυπλοκότητα του θέματος και τους συσχετισμούς της διακόσμησης με προ-ορθολογικούς, ενδεχομένως πρωτογονικούς μηχανισμούς αντίληψης του χώρου.



19.

Η villa Savoye κατά τη διάρκεια των επισκευών.

Η αδρή υλικότητα της φθοράς δίνει μία εντελώς διαφορετική εντύπωση του κτιρίου.

³⁰ Le Corbusier, *Για μία Αρχιτεκτονική*, Τουρνικιώτης Παναγιώτης (μετάφραση), εκδόσεις Εκκρεμές, β' έκδοση, Αθήνα, 2005, σελ. 16

³¹ ό.π., σελ. 113

³² Στην έννοια της τελικότητας πρώτος αναφέρθηκε ο Γερμανός φιλόσοφος Immanuel Kant.

³³ Beardsley Monroe C., *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*, Κούρτοβικ Δ - Χριστοδουλίδης Π. (μετάφραση), Χριστοδουλίδης Π. (επιμέλεια), εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα, 1989, σελ. 206

Η περίπτωση του χρώματος_ λευκό



20.

Οικισμός Weissenhof , Le
Corbusier, 1927

«Το μονοπώλιο του λευκού
στηρίχτηκε και από την
έντυπη παρουσίαση της
μοντέρνας αρχιτεκτονικής
που συνοδευόταν φυσικά από
μαυρόασπρες φωτογραφίες
της εποχής, οι οποίες δεν
ήταν σε θέση να αποδώσουν
ούτε το χρώμα
ούτε το υλικό.»

Hutton Luisa, ό.π., σελ. 74

Η προτίμηση του λευκού χρώματος³⁴ έναντι της διακοσμημένης – χρωματισμένης επιφάνειας από το μοντερνισμό ενδεχομένως ανάγεται στην πλατωνική ιδέα, καθώς η λευκότητα, σε όλους τους πολιτισμούς, συνδέεται συνειρμικά με το φως, την καθαρότητα, την αγιότητα. Αντίθετα, η χρήση του χρώματος αποσπά από την ιδέα και απευθύνεται στην 'υποδεέστερη' περιοχή της πραγματικότητας.

Η λευκότητα απευθύνεται στη διάνοια και είναι ένδειξη μόρφωσης, ενώ το χρώμα ασκεί μια άμεση, και γι' αυτό ύποπτη, επίδραση πάνω στο ένστικτο.

L. Hutton³⁵

³⁴ «Ο Le Corbusier, με τον τρόπο που χρησιμοποιούσε το χρώμα, έκανε την αρχιτεκτονική του λευκότερη απ' ό,τι πραγματικά ήταν. Το χρώμα, στην περίπτωση αυτή, δε συνέβαλε στη γέννηση του χώρου, αλλά στον έλεγχο του.» Batchelor D.

Hutton Louisa, *Το χρώμα και ο χώρος*, στο *Gottfried Semper (1803-1879)_ Η Ελλάδα και η ζωντανή αρχιτεκτονική*, Γεωργιάδης Σωκράτης (επιμ.), University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2005, σελ. 72

³⁵ ό.π., σελ. 64



4.β **I dom-ino** _ η μετεγγραφή του αρχετύπου στην πόλη-κατοικία της Αθήνας I

Πίσω σελίδα

21.

Άποψη της σύγχρονης Αθήνας.
«Παρ' όλη την αντινομία που έκρυβε η υιοθέτησή της, η μοντέρνα αρχιτεκτονική επιβλήθηκε στους νέους πρωτοπόρους αρχιτέκτονες στις αρχές της δεκαετίας του '30. Έτσι βλέπουμε έναν τόπο, όπου <η οικοδομική του βιομηχανία δεν παρουσιάζει τα αναγκαία προσόντα που θα επιτρέπανε μια πλήρη εκμετάλλευση των νέων υλικών και των νέων μεθόδων κατασκευής από την αρχιτεκτονική>, να εφαρμόζει τη μοντέρνα αρχιτεκτονική – αρχικά έστω περιθωριακά αλλά σιγά σιγά σε μεγαλύτερο ποσοστό – ώσπου η αρχιτεκτονική αυτή να διαδοθεί πέρα από την Ύψηλή αρχιτεκτονική, στις τάξεις της ανώνυμης.»
Φιλιππίδης Δημήτρης,
ό.π., σελ. 187

Κατά τη μεταπολεμική περίοδο, και κυρίως κατά τις δεκαετίες του '50 και του '60, η πόλη της Αθήνας αστικοποιείται με δραματικά ταχείς ρυθμούς. Αποτέλεσμα είναι, από μία μικρή πόλη, να μετατραπεί σε έναν τόπο «αστικής υπερσυγκέντρωσης»³⁶.

Ο κτιριακός τύπος της μοντέρνας πολυκατοικίας, του κατά Le Corbusier συστήματος dom-ino, λόγω της σχετικά απλής και οικονομικής του κατασκευής, φάνηκε να μπορούσε να ανταποκριθεί με άμεσο και ικανοποιητικό τρόπο στις ανάγκες ανοικοδόμησης της πόλης. Έτσι, γνώρισε ευρύτατο πεδίο εφαρμογής και, μέσω της συνεχούς επανάληψής του, κατέληξε να συγκροτεί τη βασική δομική μονάδα της πόλης.

Μέσω της αθηναϊκής πολυκατοικίας, ο μοντερνισμός προσέγγισε τα ευρύτερα κοινωνικά στρώματα. Η μονάδα της πολυκατοικίας μετατράπηκε σε αστική, δομική μονάδα μίας νέας λαϊκής αρχιτεκτονικής, η οποία εξελίχθηκε στο λεγόμενο «λαϊκό μοντερνισμό της αντιπαροχής»³⁷.

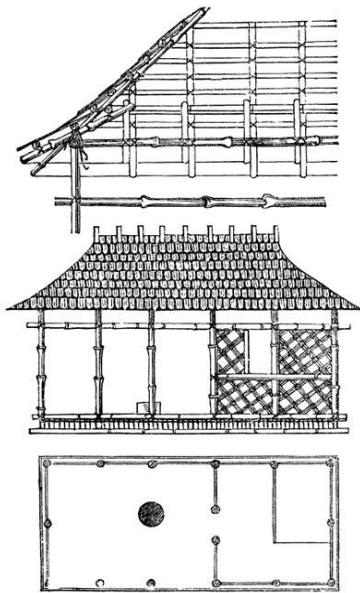
Ωστόσο, η μικροκλίμακα των προγενέστερων προαστικών συνθηκών κατοίκησης, καθώς και των οικισμάτων των προηγούμενων αυτών περιόδων, εξακολουθούσε να είναι εμφανής και να επηρεάζει. Το επίπεδο της μικροκλίμακας διείσδυσε, τροποποίησε, ή ακόμα και αναίρεσε σχεδιαστικές προτάσεις μεγαλύτερης κλίμακας. Η παρουσία και η δράση του ενεργούν ιδιωματικά έως και σήμερα συνιστώντας το ιδιαίτερο μόρφωμα της Αθήνας, της ελληνικής πόλης.

³⁶ Αίσωπος Γιάννης, «Στοιχεία του σύγχρονου αθηναϊκού τοπίου», *Η μετάβαση της Αθήνας*, ό.π., σελ.161

³⁷ Δραγώνας Πάνος, ό.π.

5.a | Περί πρωταρχικών εφαρμοσμένων τεχνών _ **Gottfried Semper** |

Η θεωρία του G. Semper
ως μέσο ανάγνωσης της (σύγχρονης) ανώνυμης αρχιτεκτονικής



22.
Η καλύβα από το νησί Trinidad της Καραϊβικής, αποτέλεσε πρότυπο αρχέτυπης κατοίκησης για τον G. Semper.

Στα μέσα του 19^{ου} αιώνα (1861) ο G. Semper³⁸, αναπτύσσει στο σύγγραμμα του *Style in the Technical and Tectonic Arts or, Practical Aesthetics*³⁹, μία θεωρία περί αρχιτεκτονικού ύφους (στυλ)⁴⁰.

Στην προσπάθειά του να εντοπίσει τους <ενδότερους νόμους> που ορίζουν την καλλιτεχνική μορφή, ο Semper εστίασε την έρευνά του στις λεγόμενες επιουσιώδεις τέχνες (minor arts). Στο βιβλίο του πρότεινε την αναβίωση της <οργανικής ζωής> της μετεξέλιξης αυτών των τεχνουργημάτων, τη διαδικασία της συμβολικής τους εξέλιξης και τη σημασία τους για τη σύγχρονη πρακτική.
H. F. Mallgrave⁴¹

Σημαντική καινοτομία της σκέψης του ήταν ο συσχετισμός των τεσσάρων πρωταρχικών χωροποιοτικών κινήτρων – δράσεων του ανθρώπου με τέσσερις εφαρμοσμένες τέχνες: την εστία με την κεραμική, τον φράκτη-όριο με τη στερεοτομία, τη στέγη με την τεκτονική και την πλήρωση και τη δημιουργία τοίχων – χωρισμάτων με την υφαντική. Τις τέσσερις αυτές εφαρμοσμένες τέχνες τις αποκάλεσε πρωταρχικές και επεσήμανε τη σπουδαιότητα και το ρόλο τους ως γεννήτορες όλων των υπόλοιπων τεχνών, συμπεριλαμβανομένης και της

³⁸ Ο G. Semper ήταν Γερμανός αρχιτέκτονας και κριτικός της τέχνης. «Τα μεγάλα (θεωρητικά) έργα του (του Semper) γνώρισαν γρήγορα την αδιαφορία μιας εποχής που στράφηκε σε άλλες κατευθύνσεις και κράτησε από τον Semper τη θεωρητική διδασκαλία του και τη μοντέρνα διάσταση των γραπτών του. Από την αρχή ως το τέλος του 20^{ου} αιώνα οι θεωρίες του επιστρατεύθηκαν ή επανερμηνεύτηκαν από διαφορετική οπτική γωνία σε κριτικά κείμενα και στα ίδια τα έργα.»
Τουρνικιώτης Παναγιώτης, «Ο Semper και η αρχιτεκτονική του 19^{ου} αιώνα», *Η Ελλάδα και η ζωντανή αρχιτεκτονική*, Γεωργιάδης Σωκράτης (επιμ.), University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2005, σελ. 74

³⁹ Γερμανικός τίτλος πρωτοτύπου *Der Stil in den Technischen und tektonischen Künsten oder, Praktische Aesthetik*.

⁴⁰ Σύμφωνα με τον μεταφραστή του έργου του Semper, H. F. Mallgrave, «το *Der Stil* δεν είναι τόσο ένα βιβλίο για το καλλιτεχνικό δημιούργημα αλλά για τη διαδικασία παραγωγής του, για την ανάδειξη των παραγόντων που δημιουργούν τη μορφή. Δεν πρόκειται για μία ιστορία της τέχνης ή του στυλ. Αντιθέτως, επιζητά να αναδείξει την ενδότερη αναγκαιότητα του ύφους (style) - ιστορικά, μέσω των αρχών που το επηρέασαν. Το βιβλίο δεν είναι μία αφηρημένη θεωρία περί ομορφιάς, αλλά μία συγκεκριμένη θεωρία του ύφους.»

Semper Gottfried, *Style _ in the Technical and Tectonic Arts or, Practical Aesthetics*, Mallgrave H. F. & Robinson M. (μετάφραση), Getty Publications, Los Angeles, 2004, σελ. 18

⁴¹ Από τον μεταφραστή του έργου Mallgrave H. F., στον πρόλογο του Semper Gottfried, ό.π., σελ. 3

αρχιτεκτονικής. Τη θεώρησή του αυτή είδε να λαμβάνει υπόσταση, σε ένα μοντέλο καλύβας από το νησί Trinidad της Καραϊβικής, έκθεμα της Διεθνούς Έκθεσης στο Crystal Palace του Λονδίνου το 1851. Θεώρησε την καλύβα αυτή ως την αυθόρμητη και ειλικρινή χωρική αποτύπωση των συγκεκριμένων ιστορικών συνθηκών που τη μορφοποίησαν και τη χρησιμοποίησε ως πρότυπο αρχέτυπης κατοίκησης.

Η αρχιτεκτονική δανείστηκε τους τύπους της από τις προ-αρχιτεκτονικές συνθήκες της ανθρώπινης κατοίκησης, και αυτοί οι τύποι –τα σχεδιαστικά μοτίβα που θεμελιώνουν τις 4 εφαρμοσμένες τέχνες (κεραμική, ξυλουργική, τεκτονική και υφαντική)- συνέχισαν να επηρεάζουν την αρχιτεκτονική παραγωγή στα επόμενα στάδια ανάπτυξης, όπου προήχθησαν στη θέση συμβόλων ή εμβλημάτων.

G. Semper⁴²

Ο Semper εκτιμά πως κάθε τεχνούργημα ενέχει τις βασικές μορφές ή τύπους που προκάλεσαν την εμφάνιση των πρωταρχικών τεχνών. Οι τύποι αυτοί και οι μορφές σε κάποιες περιπτώσεις είναι ξεκάθαρα διακριτοί, ενώ σε άλλες έχουν υποστεί μετασχηματισμούς δευτέρου ή τρίτου βαθμού. Ωστόσο παραμένουν πάντοτε οι ίδιοι, γεγονός το οποίο τους καθιστά κατά πολύ παλαιότερους από τις κοινωνικές δομές των οποίων ως αποτυπώματα έχουν διατηρηθεί. Πρόκειται για στοιχεία δανεισμένα από τις πρωταρχικές εφαρμοσμένες τέχνες είτε στην πιο αρχέγονη εφαρμογή τους, είτε σε πιο προχωρημένα στάδια εξέλιξης και ενέχουν συμβολικές αξίες πρωτογενούς σημασίας. Μην έχοντας ποτέ αποσυνδεθεί από την αρχική τεχνική και χωρική εφαρμογή τους, εξακολουθούν να εξυπηρετούν ως σημαντικά μέσα για μετέπειτα μετασχηματισμούς των αρχιτεκτονικών μορφών.

Δε γίνεται να εννοήσουμε την αρχιτεκτονική εάν δε μελετήσουμε αυτή, την αρχαιότερη επιρροή, των εφαρμοσμένων τεχνών κατά την ανάδυση των παραδοσιακών μορφών και τύπων της.

G. Semper⁴³

⁴² ό. π., σελ. 15

⁴³ ό. π., σελ. 106

5.α.1 I εφαρμοσμένες τέχνες – κατηγορίες υλικών I

Ο Semper κατηγοριοποιεί τα υλικά με βάση τις φυσικές τους ιδιότητες στις εξής τέσσερις κατηγορίες:

1. ελαστικά, εύκαμπτα, ανθεκτικά στο σκίσιμο (υφάσματα)
2. μαλακά, εύπλαστα, με τη δυνατότητα όμως να σκληρύνουν διατηρώντας τη μορφή τους (πηλός)
3. ραβδό-σχημα, ελαστικά, με αντοχή στις εφελκυστικές δυνάμεις (ξύλο)
4. πυκνά με αντοχή στη θλίψη και τη συμπίεση (πέτρα)

Κάθε μία από τις τέσσερις εφαρμοσμένες τέχνες αναφέρεται άμεσα σε ένα υλικό από τη χρήση του οποίου προήλθαν τα πρωταρχικά της μοτίβα. Ωστόσο όλα τα υλικά σχετίζονται με όλες τις τέχνες συνθέτοντας μία ποικιλία μοτίβων και καλλιτεχνικών προϊόντων.

	Υφαντική	Κεραμική	Τεκτονική	Στερεοτομία
Ύφασμα	Χαλί, κουβέρτα, σημαία, κουρτίνα	Φιάλη από δέρμα ζώου (φλασκι)		Μπαλώματα (patchwork)
Πηλός	Μωσαϊκό, πλακάκια, κεραμίδια, επικάλυψη	Πήλινα σκεύη		Κατασκευές από τούβλο
Ξύλο	Διακοσμητικά ξύλινα πανέλα	Βαρέλια	Έπιπλα, ξυλουργική	Μαρκετερί
Πέτρα	Μαρμάρινη ή άλλου είδους πέτρινη επικάλυψη	Θόλος	Trabeated system	Συμπαγής λιθοδομή

Πίνακας 1⁴⁴

⁴⁴ Ο παραπάνω πίνακας αποτελεί μέρος ενός εκτενέστερου πίνακα (πίνακας 3) που σχημάτισε ο B. Cache με σκοπό την ευκολότερη ανάγνωση των διασυνδέσεων μεταξύ τεχνών και υλικών κατά τη μελέτη της θεωρίας του Semper.



23. Εργαλεία και μέσα επεξεργασίας των υλικών

5.a.2 | η υφαντική και η αρχή της (επ)ένδυσης |



24.
Μαορί, Νέα Ζηλανδία
μανδύες από λινάρι

Ο Semper διακρίνει την τέχνη της υφαντικής μεταξύ των πρωταρχικών εφαρμοσμένων τεχνών, ως την «αρχέγονη τέχνη από την οποία οι άλλες τέχνες δανείστηκαν τύπους και συμβολισμούς»⁴⁵ και θεωρεί πως οι τύποι της εξελίχθηκαν μέσω της ίδιας της τέχνης ή προήλθαν κατευθείαν από τη φύση⁴⁶. Η υφαντική ως τεχνική στοχεύει στην ανάπτυξη ενός συστήματος υλικών μονάδων, των οποίων ιδιότητες θα είναι η ευπλαστότητα, η ευκαμψία και η ανθεκτικότητα. Η εμφάνισή της ως τέχνη, τεκμηριώνεται στην ικανότητά της να δένει, να περικλείει διαφορετικά αλλά ομοιογενή μέρη μεταξύ τους, αλλά και να καλύπτει, να προστατεύει και να εσωκλείει.⁴⁷ Οι μορφές οι οποίες προκύπτουν μέσω των εφαρμογών της ύφανσης είναι είτε γραμμικές (linear), είτε επιφάνειες (planimetric).⁴⁸ Οι επιφάνειες, σύμφωνα με τον Semper, παίζουν καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση, τον ορισμό και τη νοηματοδότηση του χώρου.

Η ανάγκη για προστασία, κάλυψη και χωρική περίφραξη ήταν από τις πρωταρχικές του ανθρώπου, ο οποίος, παρατηρώντας την ουσία και τη σκοπιμότητα των φυσικών καλυμμάτων (όπως ήταν το τρίχωμα των ζώων και ο φλοιός των δέντρων) ξεκίνησε να τα χρησιμοποιεί για τις δικές του ανάγκες. Στη συνέχεια προσπάθησε να τα μιμηθεί μέσω της 'τεχνητής' ύφανσης. Τα πρώτα υλικά, όπως ήταν φυσικό, τα προμηθεύτηκε από την ίδια τη φύση. Με την εξέλιξη της χειρονακτικής εργασίας, ανέπτυξε την ικανότητα να αποδίδει σε αυτά τα φυσικά προϊόντα ιδιότητες και μορφές, συνδυάζοντάς τα ώστε να είναι τα πλέον κατάλληλα για τους σκοπούς του.⁴⁹ Οι αρχές της κάλυψης, της προστασίας και της περικλεισης είναι ακατάλυτα συνδεδεμένες με αυτές τις πρώτες φυσικές και συνθετικές επικαλύψεις, συνιστώντας ενδεχομένως το σημαντικότερο στοιχείο συμβολισμού στην αρχιτεκτονική.⁵⁰

⁴⁵ ό. π., σελ. 113

⁴⁶ Έχει ενδιαφέρον να αναφερθεί η συνήθης φυτική προέλευση των διακοσμητικών μοτίβων.

⁴⁷ Σύμφωνα με τον Semper, αυτή η τάση του ανθρώπου για κάλυψη και προστασία, σύντομα συνδέθηκε και με μία 'φυσική προδιάθεση' για διακόσμηση.

⁴⁸ Semper Gottfried, ό. π.

⁴⁹ Σύμφωνα με τον ίδιο, η μετάβαση από το πλέξιμο των κλαδιών στο πλέξιμο της ίνας, ήταν φυσική και εύκολη.

⁵⁰ Semper Gottfried, ό. π., σελ. 123

5.α.3 **I προ-αρχιτεκτονικές συνθήκες κατοίκησης, η** (επ)ένδυση ως 'μάσκα' απόδοσης νοήματος I

Το ζήτημα της σχέσης της πολιτισμικής εξέλιξης του ανθρώπου με δράσεις όπως το παιχνίδι, η τελετουργία και η θεατρική πράξη, έχει αποτελέσει κατά καιρούς πεδίο προβληματισμού για πολλούς θεωρητικούς και φιλοσόφους.⁵¹ Το θέμα απασχόλησε και τον Semper, ο οποίος τοποθετώντας τις απαρχές της αρχιτεκτονικής στην ανάγκη για τάξη και μίμηση, συσχετίζει άμεσα την αρχιτεκτονική με το θέατρο. Οι δύο αυτές τέχνες μετέχουν σε μία υλική και θεματική μεταμπίεση - καταστροφή της πραγματικότητας. Για τον Semper η μεταστροφή αυτή της πραγματικότητας είναι πολύ σημαντική όταν αναφερόμαστε σε ένα καλλιτεχνικό αντικείμενο. Η τέχνη (άρα και η αρχιτεκτονική) καλείται να δημιουργήσει αυτή τη 'μάσκα', η οποία αποτραβώντας το θεατή από την υλική θεώρηση του αντικειμένου, θα αναδείξει τις εγγενείς και πρωταρχικές του αξίες. Μέσω της μάσκας (δηλαδή της επικάλυψης) η μορφή απελευθερώνεται από την υλικότητα και την απλή αναγκαιότητα. Ο ίδιος, σε μία από τις γνωστότερες υποσημειώσεις του έργου του, χαρακτηριστικά αναφέρει:

Πιστεύω πως η ένδυση και η μεταμπίεση είναι όσο πρακτικές τόσο παλιές όσο ο ίδιος ο ανθρώπινος πολιτισμός...Κάθε καλλιτεχνική δημιουργία, κάθε καλλιτεχνική απόλαυση συνεπάγεται ένα κάποιο κλίμα καρναβαλιού, ή για να το εκφράσουμε διαφορετικά, η θολούρα του φωτός του καρναβαλιού είναι η πραγματική ατμόσφαιρα της τέχνης. Η καταστροφή της πραγματικότητας, του υλικού, είναι απαραίτητη για να αναδειχθεί η μορφή ως σημαντικό σύμβολο, ως μία αυτόνομη ανθρώπινη δημιουργία. Ας ξεχάσουμε τα μέσα τα οποία πρέπει να χρησιμοποιηθούν για να επιτύχουμε μία καλλιτεχνική εντύπωση...

*G. Semper*⁵²

⁵¹ Ο Mumford αναφέρει «Ο άνθρωπος εξελίχθηκε διαμορφώνοντας, τελετουργικοποιώντας, συμβολοδοτώντας, θεατροποιώντας όλες τις φυσικές πράξεις που εκτελούσε, και με τον καιρό η ιδιότητα αυτή του έδωσε τη δυνατότητα να μεταμορφώσει ολόκληρο το περιβάλλον του, να το φέρει πιο κοντά στον εαυτό του δίνοντάς του τις ίδιες ιδιότητες.»

Mumford Lewis, ό.π., σελ. 24

⁵² Semper Gottfried, ό.π., σελ. 438 - 439



25.
Παλαιολιθική εποχή, σπήλαιο Lascaux, Νότια Γαλλία
Πρωτόγονη χρωματική 'μεταμπίεση' του χώρου.



26.
Παπούα, Νέα Γουινέα
Ο χρωματισμός του σώματος λαμβάνει ιερή σημασία από πολλές 'πρωτόγονες' φυλές.



27.

Για τον πρωτόγονο άνθρωπο χρώμα και μορφή συν-λαμβάνονταν.

Στο βαθμό που οι έννοιες πρωταρχική και ανώτερη ιδέα σχετίζονται, στο σημείο αυτό γίνεται διακριτός ένας κοινός προσανατολισμός μεταξύ των απόψεων του Semper και της πλατωνικής φιλοσοφίας. Οι δύο προσεγγίσεις, μέσω φαινομενικά αντίθετων συλλογιστικών πεδίων - πορειών, η μία μέσω της διακόσμησης της ύλης ('υπερ-ύλης') και η άλλη μέσω της απαξίωσής της, σκοπεύουν στην ανάδειξη της ανώτερης φύσης των αντικειμένων, της ανώτερης ιδέας τους.

Ο Πλάτωνας με την εισαγωγή της θεωρίας των ιδεών, διαχωρίζει τον κόσμο σε μία υλική και μία ιδεατή κατώτερα, υλικά και φθαρτά είδωλα των ιδεών οι οποίες τα μορφοποιούν.⁵³ 'Μίμηση, 'μέθεξη' και 'ομοίωση' είναι οι όροι που χαρακτηρίζουν τη σχέση ανάμεσα σε μία εικόνα (είδωλο) και το αρχέτυπό της. Οι εικόνες των αντικειμένων μιμούνται την ιδέα του αντικειμένου. Μίμηση κατά κάποιο τρόπο είναι η αντιπροσώπευση, καθώς η ιδανική μορφή (αιώνια, αμετάβλητη και πλήρης) δε μπορεί να υλοποιηθεί ολότελα στη φυσική.

Για τον Semper, η υλικότητα της μάσκας, η υλική επικάλυψη του αντικειμένου, αποκρύβοντας την 'πραγματική' του προβολή στον κόσμο, αναφέρεται στην 'ανώτερη' πρωταρχική του ιδέα. Μέσω της 'υπερ-ύλης', της 'ωμής' υλικότητας της επικάλυψης και μέσω της αισθητηριακής του φύσης, το άτομο συνδέεται - σχετίζεται με την πρωταρχική ιδέα του αντικειμένου.

⁵³ Η πλατωνική φιλοσοφία είναι δυιστική, χωρίζοντας τον κόσμο σε μία υλική και σε μία ιδεατή σφαίρα ύπαρξης. Οι ιδέες είναι τα αιώνια αρχέτυπα των αισθητών, υλικών πραγμάτων, υπερβατικά καλούπια τα οποία γίνονται αντιληπτά μόνο με τη λογική και όχι με τις αισθήσεις.

5.α.4 | χρώμα - χροιά |

Παντού όπου υπάρχει ζωή, υπάρχει και το ζωντανό χρώμα.

G. Semper⁵⁴

Ο Semper πίστευε ότι το χρώμα είναι μία από τις αρχαιότερες επινοήσεις⁵⁵ που έκανε ο άνθρωπος, αποζητώντας ενστικτωδώς την τέρψη και ότι η τέρψη αυτή προηγείται της τέρψης που γεννάται από τη θέαση της μορφής. Την πρακτική του χρωματισμού, την περιγράφει ως συνέχεια της παράδοσης της επικάλυψης με υφάσματα⁵⁶ και της δημιουργίας χώρου μέσω πολύχρωμων επιφανειών.

Το χρώμα είναι το πιο εκλεπτυσμένο και το πιο ασώματο ένδυμα. Είναι το τελειότερο μέσο παραμερισμού της πραγματικότητας, γιατί και το ίδιο, ενδύοντας την ύλη, γίνεται άυλο.

G. Semper⁵⁷

Για τον ίδιο, ο πρωτόγονος άνθρωπος δεν έβλεπε στη φύση 'χρωματιστά καλύμματα', αλλά χρώματα τα οποία δεν ξεχώριζαν από τη μορφή, την οποία και διαπότηζαν. Ο Αριστοτέλης μάλιστα έχει αναφέρει το συσχετισμό μεταξύ των λέξεων 'χροιά' και 'χρώμα', μαρτυρώντας μία προ-Ευκλείδεια πολυχρωματική γεωμετρία στην οποία οι επιφάνειες δε νοούνταν δίχως χρώμα⁵⁸. Ως εκ τούτου, οπτικό και απτικό ερέθισμα συναποδίδονταν.



28.

Φυλή Maori, Νέα Ζηλανδία
Κατά την τέχνη του χρωματισμού του σώματος (tattooing) οι αποκαλούμενες 'πρωτόγονες' φυλές επιδεικνύουν ακριβή γνώση της θέσης και της λειτουργίας των μυών κάτω από το δέρμα, ώστε οι μυς και οι δράσεις τους να αναπαρίστανται στην επιφάνεια του δέρματος γραφικά μέσω του χρωματισμού. Αυτό κατά τον Semper είναι ένα πολύ ενδιαφέρον φαινόμενο το οποίο αποδεικνύει ότι οι φυλές αυτές αντιλαμβάνονται τη δομική και συμβολική αξία του κοσμήματος.

⁵⁴ Γεωργιάδης Σωκράτης, «*O Semper, οι Έλληνες και οι άλλοι*», *Gottfried Semper (1803-1879)_ Η Ελλάδα και η ζωντανή αρχιτεκτονική*, ό.π., σελ. 100

⁵⁵ Ο Semper ήταν ένθερμος υποστηρικτής της πολυχρωμίας των αρχαίων ελληνικών ναών.

«Ασφαλώς δεν είναι ο πρώτος που ανακαλύπτει ίχνη χρώματος σε μέλη αρχαίων κτισμάτων. Όμως είναι εκείνος για τον οποίο το χρώμα γίνεται ο άξονας ενός ριζικού επαναπροσδιορισμού της ελληνικής αρχιτεκτονικής.»

ό.π., σελ. 101

⁵⁶ «Στα λατινικά η λέξη <color> σχετίζεται με το ρήμα <celare> που σημαίνει κρύβω ή καλύπτω.»

ό.π., σελ. 65

⁵⁷ Semper Gottfried, ό. π., σελ. 233

⁵⁸ Cache Bernard, "Gottfried Semper: Stereotomy, Biology and Geometry", *Perspecta: the Yale architectural journal*, no 33 *Mining Autonomy*, the MIT Press, Cambridge Massachusetts / London England, 2002, υποσημείωση 12, σελ. 87

Δυναμική μεταβολών του αρχτύπου

Η πρωταρχική καλύβα του Semper αποτελεί ένα εμπειρικό φαινόμενο το οποίο δεν αποκαλύπτει μία αιώνια αρχή, αλλά τις συγκεκριμένες ιστορικές συνθήκες από τις οποίες προήλθε.

*M. Hvattum*⁵⁹

Πρόκειται για ένα δυναμικό αρχέτυπο το οποίο βασίζεται στην πρωταρχικότητα των τεσσάρων βασικών εφαρμοσμένων τεχνών, οι οποίες όμως μεταλλάσσονται και ερμηνεύονται εκ νέου, στα πλαίσια εκδήλωσής τους στο εκάστοτε ιστορικό – πολιτιστικό περιβάλλον. Ο Semper, εντοπίζει τις απαρχές της αρχιτεκτονικής σε μία δημιουργική αρχή και όχι σε ένα στατικό, αιώνιο και οικουμενικό μοντέλο όπως ο Laugier. Η δυνατότητα μεταβολής και προσαρμοστικότητας φαίνεται να είναι η εξ' αρχής ορισμένη φύση του αρχτύπου.

Θέση σε σχέση με φύση

Ο Semper κατά την περιγραφή του μοντέλου απαρχών, «φιλοδοξεί να χαρτογραφήσει τη σχέση μεταξύ ενός έθνους και της καλλιτεχνικής του έκφρασης, καταλαβαίνοντας την ιστορική, γεωγραφική και πνευματική του ιδιαιτερότητα»⁶⁰. Η απαρχή της αρχιτεκτονικής γι' αυτόν, δεν είναι ένας επίσημος τύπος, αλλά μία υπαρξιακή αναζήτηση του ανθρώπου, η οποία αποδίδεται στο χώρο μέσω τοπικών επιλογών και ιδιωμάτων. Το φυσικό περιβάλλον (πολιτιστικό, κοινωνικό, γεωγραφικό κ.ά.) αποτελεί γενεσιουργό πεδίο και αποδέκτη της έκφρασης της χωρικής ανάγκης του ανθρώπου.

29.

Ξύλινη εκκλησία Urnes Stave
Kirk, Νορβηγία
Διακοσμητικά μοτίβα
εμπνευσμένα από τη φύση.

Η έννοια του ορίου / ο τοίχος- χαλί⁶¹

Κατά τον Semper, η έναρξη της κατασκευαστικής δραστηριότητας συμπίπτει με την εμφάνιση της υφαντικής.⁶² Η

⁵⁹ Hvattum Mari, ό.π., σελ. 35

⁶⁰ ό.π., σελ. 37

⁶¹ Ο Semper αναφέρει έναν πολύ ενδιαφέρον γλωσσολογικό συσχετισμό μεταξύ των λέξεων τοίχος και ενδυμασία στη γερμανική γλώσσα. Η λέξη Wand (τοίχος) έχει την ίδια ρίζα και πρωταρχική σημασία με τη λέξη Gewand (ενδυμασία) υπαινίσσοντας άμεσα την αρχαία προέλευση και τύπο της 'ορατής' χωρικής περιφραξης.

Semper Gottfried, ό. π., σελ. 248

πρώτη, ακατέργαστη ύφανση ξεκίνησε με την περιφραξη, την κατασκευή του ορίου για το διαχωρισμό της εσωτερικής ζωής από την εξωτερική. Αυτό το πρώτο επίσημο κατασκευάσμα της χωρικής ιδέας προηγείται του τοίχου φτιαγμένου από πέτρα ή άλλο υλικό. Τα στοιχεία που χρησίμευαν στην υποστήριξη, την ενίσχυση ή την ασφάλειά του ήταν στοιχεία ξένα ως προς την αρχική ιδέα και δεν αποτέλεσαν ποτέ μορφοπλαστικούς παράγοντες. Είναι σημαντικό, υποστηρίζει, να παρατηρήσουμε πως, όπου δεν ισχύουν αυτοί οι δευτερεύοντες περιοριστικοί παράγοντες, και ιδιαίτερα στις θερμότερες νότιες χώρες, πλεκτές δομές εκπληρώνουν τον πρωταρχικό τους σκοπό ως χωρικοί διαιρέτες. Ακόμα και σε περιπτώσεις που οι συμπαγείς τοίχοι είναι απαραίτητοι, παραμένουν μόνο ως εσωτερική και αόρατη υποστήριξη της 'γνήσιας' χωρικής ιδέας – η οποία είναι ο τοίχος ως προϊόν της υφαντικής.⁶³

Ως παραδείγματα εφαρμογής των παραπάνω, ο Semper, αναφέρει την ασσυριακή και την παραδοσιακή κινέζικη αρχιτεκτονική. Στην περίπτωση των Ασσυρίων, οι κρεμαστοί τάπητες παρέμεναν η χωρική απόδοση του ορίου, του τοίχου⁶⁴, ενώ στην κινέζικη αρχιτεκτονική γίνεται εμφανής ο διαχωρισμός μεταξύ τοίχου και στατικού φορέα δόμησης. Εδώ, η εξωτερική επιφάνεια του τοίχου είναι εξολοκλήρου διαχωρισμένη υλικά από τον ίδιο τον τοίχο. Στην πραγματικότητα είναι συνήθως κινητή. Ο τοίχος ως τέτοιος –ο τοίχος δηλαδή ως πέτρινη κατασκευή και ως φέρον στοιχείο- εμφανίζεται μόνο στο δώμα και τα θεμέλια.⁶⁵

Για τον Semper, η ανάγκη για αρχιτεκτονική δεν εκδηλώθηκε ως ανάγκη για 'υλική προστασία', αλλά ως ανάγκη χωρικής έκφρασης. Τα όρια του χώρου είχαν νοηματική κυρίως αντιμετώπιση. Η πρωταρχική φάση αντίληψής τους, ορίζεται μέσω της νοηματοδότησης του αντικειμένου-ορίου και όχι μέσω της υλικότητάς του. Ένα κρεμασμένο ύφασμα συνιστούσε πλήρη και



30. Κατάλυμα Βεδουίνων, έρημος Σαχάρα. Το ύφασμα – χαλί αποτελεί δομικό στοιχείο του χώρου κατά τον Semper.



31. Νομαδική σκηνή Βεδουίνων, έρημος Σαχάρα. Το χαλί ως όριο του χώρου. «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.» Semper Gottfried, ό. π., σελ. 248

⁶² Θεωρεί μάλιστα πως η τέχνη της κάλυψης της γύμνιας του σώματος, εάν εξαιρέσουμε τη ζωγραφική στο σώμα, είναι μια επινόηση πιο πρόσφατη από τη χρήση καλυμμάτων για τον ορισμό του χώρου.

ό. π., σελ. 247

⁶³ ό. π.

⁶⁴ Στη συνέχεια οι τάπητες αυτοί, μεταφράστηκαν σε χρωματιστά ψηφιδωτά και αλαβάστρινα πλαίσια τοίχων. Τα αλαβάστρινα αυτά πανέλα αποκτούν μεγάλη σημασία, καθώς συλλαμβάνουν την ακριβή στιγμή κατά την οποία το ύφος (style) του κεντημένου μοτίβου βρήκε τη μνημειακή του έκφραση μέσω της μετεγγραφής του σε πιο στέρεο υλικό (η πρωταρχική χωρική ιδέα που εξελίχθηκε από την ψάθα ή το χαλί).

ό. π., σελ. 313

⁶⁵ ό. π., σελ. 256

σαφή χωρική περιφραξη. Το νόημα – το όριο ήταν απτικό καθώς ο χώρος οριζόταν περισσότερο από υφές παρά από οπτικά όρια.⁶⁶

Η απτή πολύχρωμη επιφάνεια του Semper, σε σχέση με τη διαφανή ή λευκή επιφάνεια του μοντερνισμού, μπορεί να ερμηνευθεί στα πλαίσια μίας υποτιθέμενης ανώτερης αντίληψης του χώρου μέσω της νόησης σε σχέση με τη σωματική αντίληψη του χώρου μέσω των αισθήσεων, καθώς η σωματική – απτική αντίληψη του χώρου φαίνεται να αναφέρεται περισσότερο στα ζώα παρά στον άνθρωπο.⁶⁷



32.

Το εσωτερικό ενός μογγολικού yurt
Η διακόσμηση για τον Semper αποτελεί βασικό χωροποιητικό μηχανισμό.

Η αρχιτεκτονική των ζώων είναι απλή διότι έχει ένα αναμφίβολο σημείο εκκίνησης: το στόμα. Ξεκινώντας από το οποίο ο κόσμος των ζώων ανέπτυξε μία δομή σύμφωνα με μία παρεκβατική οριζόντια γραμμικότητα. Αντιθέτως ο άνθρωπος, στεκόμενος όρθιος, χάνει την αφητηρία του. Χάνει επίσης τη γραμμικότητά του και βρίσκεται μεταξύ δύο αξόνων οι οποίοι μπορούν να περιγραφούν ως ο βιολογικός άξονας (που έγινε κάθετος) και ο ιδεολογικός άξονας ο οποίος έγκειται στο ζεύγος στόμα/ μάτια. Ο ιδεολογικός άξονας παρέμεινε οριζόντιος: ορίζεται ως η οριζοντιότητα: το πεδίο της όρασης. Το στόμα συν-ανήκει στους δύο άξονες.

D. Hollier⁶⁸

Η αρχιτεκτονική ως διερμηνέας του κόσμου _ ή η σημασία της διακόσμησης

Η διακόσμηση γίνεται αντιληπτή από τον Semper ως οργανικό και αναπόσπαστο, δομικής σημασίας στοιχείο του χώρου. Κατά τον ίδιο, ο καλλωπισμός αποτελεί βασική αρχή στην καλλιτεχνική έκφραση των ανθρώπων. Η δημιουργία μοτίβων προηγείται της κατασκευαστικής τεχνικής. Άρα, υπό ορισμένες απόψεις, το στολίδι, προερχόμενο από προγενέστερα στάδια

⁶⁶ Μπορούμε μάλιστα να κάνουμε μία υπόθεση πως ενδεχομένως τα όρια του χώρου διαβαθμιζόνταν με βάση την υφή του υλικού που χρησιμοποιούνταν για κάλυψη.

⁶⁷ Κατά τον W. Benjamin «ο χώρος, ή ακόμα και η <αρχιτεκτονική> βιώνονται αρχικά σε μία κατάσταση <ζάλης>, μία κατάσταση η οποία αγνοεί τα οπτικά χαρακτηριστικά του κτιρίου για χάρη του απτικού και αισθητού του περιβάλλοντος...», ενώ ο A. Riegl υποστηρίζει πως «το απτικό περιβάλλον σχετίζεται με τα πρώτα στάδια ανάπτυξης του παιδιού».

Vidler Anthony, ό.π., σελ. 128 - 129

⁶⁸ Hollier Denis, ό.π., σελ. 80

αναπαράστασης (χειροτεχνίες, τελετουργίες), ήταν πιο θεμελιώδες από την κατασκευή.

Η δημιουργία του χώρου βασίζεται στην 'ατμοσφαιρική', καλλιτεχνική και νοηματική του συνυποδήλωση. Δομή και μορφή συναποδίδονται μέσω της ανάδειξης της διακοσμημένης επιφάνειας.

Η τελική επιφάνεια της αρχιτεκτονικής είναι μια <επιδερμίδα>, μια επένδυση της αναγκαίας ύλης με διάκοσμο και με άλλα πρόσθετα στοιχεία. Δηλαδή, ο Semper κάνει μια καθοριστική διάκριση της τεκτονικής ή σωματικής μορφής και της καλλιτεχνικής μορφής των κτιρίων. Τεκτονική μορφή είναι η μηχανικώς ή στατικώς αναγκαία δομή, ενώ η καλλιτεχνική μορφή εφαρμόζει ιδιότητες στην επιφάνεια της τεκτονικής, καλύπτοντας με διάκοσμο το κτίριο και άρα προσθέτοντας επάνω του μια λεπτή στρώση συμβολικών, παραδοσιακών και ιστορικών σημασιών... Ξεχωρίζοντας το κατασκευαστικό από το διακοσμητικό στοιχείο, ωστόσο, ο Semper τα αντιμετωπίζει ταυτοχρόνως και ως ενότητα, αφού γεννιούνται μαζί και συσχετίζονται διαρκώς.
Σ. Γεωργιάδης⁶⁹



33.
Βόρνεο, Ινδονησία
Διακόσμηση του σώματος

⁶⁹ Γεωργιάδης Σωκράτης, ό.π., σελ. 38



中侨贸易公司

ZHONGQIAO TRADE COMPANY

ΧΟΝΔΡΙΚΗ - ΛΙΑΝΙΚΗ

ΑΓΟΡΑ ΡΟΥΧΑ

ΚΟΡΙΝΘΗΣ 3
ΑΘΗΝΑ 10553

ΤΗΛ./FAX: 2103225928
ΚΙΝ: 6938576788

5.β **I προσέγγιση του αθηναϊκού μορφώματος** _ μέσω της θεωρίας του G. Semper I

*Στην Αθήνα, ενδιάμεσοι πολυπρογραμματικοί χώροι συνεύρεσης και συναλλαγής συνθέτουν ένα ασαφές και απροσδιόριστο, αλλά ιδιαίτερα ζωντανό αστικό σύνολο.
Π. Δραγώνας⁷⁰*

*Στην Αθήνα, εδώ και πολλά χρόνια, ακόμη και σήμερα, ο κάτοικος νιώθει ελεύθερος να χτίσει μόνος το σπίτι του και, αν αυτό έχει ήδη γίνει, να αρχίσει να προσθέτει μια σειρά στοιχείων στο βασικό κορμό του σπιτιού του: γλάστρες, πλαστικά κουτιά, απλωμένα ρούχα, κεραιές τηλεόρασης, θερμοσίφωνες, προσθήκες, κλείσιμο ελεύθερων χώρων, πανωσηκώματα, αναμονές.
Θ. Μουτσόπουλος⁷¹*

*Αυτή η ελεύθερη επιλογή του τόπου και του τρόπου κατοίκησης, αν και σε πρώτη ανάγνωση φαίνεται να συνιστά μία υποβαθμισμένη μορφή της πόλης, στην ουσία πρόκειται για τον σύνδεσμο με τις απαρχές της.
J. Attali⁷²*

Η αστική δομή της Αθήνας χαρακτηρίζεται από διαφόρων τύπων απρογραμματίστες δράσεις οικειοποίησης του χώρου από τους κατοίκους. Σκοπός της εργασίας ήταν η προσέγγιση των παραπάνω δράσεων μέσω των θέσεων του Semper περί πρωταρχικών εφαρμοσμένων τεχνών. Για το λόγο αυτό έγινε μία προσπάθεια καταγραφής και ταξινόμησης των χωρικών αυτών προϊόντων, με βάση τις κατά Semper εφαρμοσμένες τέχνες και κατηγορίες υλικών, με αποτέλεσμα τη συστηματοποίηση μίας κατά Semper ανάγνωσης της ανώνυμης αρχιτεκτονικής στην περίπτωση της Αθήνας, όπως αυτή αποδίδεται στον Πίνακα 2 (πρόκειται για μία εκδοχή του Πίνακα 1 στην περίπτωση της Αθήνας, που επικεντρώνεται στην τέχνη της υφαντικής).

⁷⁰ Δραγώνας Πάνος, ό. π.

⁷¹ Μουτσόπουλος Θανάσης, «Το ανεξέλεγκτο κατοικείν», *Αθήνα 2002: Απόλυτος Ρεαλισμός*, Κούμπης Τάκης, Μουτσόπουλος Θανάσης, Scoffier Richard (επίτροποι), 8^η Διεθνής Έκθεση Αρχιτεκτονικής Μπιενάλε Βενετίας 2002, Υπουργείο Πολιτισμού ΣΑΔΑΣ – Πανελλήνια Ένωση Αρχιτεκτόνων, σελ. 92

⁷² Attali Jean, «Το αθηναϊκό αστικό τοπίο: Από τον κλασικισμό στον νατουραλισμό», ό.π., σελ. 120

Απέναντι σελίδα

34.

(Χαρακτηριστική) όψη πολυκατοικίας στο κέντρο της Αθήνας.



35.



36.



37.

Η καταγραφή αναφέρεται κυρίως στο επίπεδο της όψης, η οποία αποτελεί το μέρος – τμήμα εκείνο του κτιρίου (εν προκειμένω της κατοικίας) το οποίο βρίσκεται μεταξύ οικίας και περιβάλλοντος, μεταξύ ιδιωτικού και δημόσιου χώρου, καθιστώντας την σημαντικό χωρικό στοιχείο κοινωνικών αποτυπώσεων και προβολών⁷³. Ο τρόπος κατά τον οποίο ο χρήστης σχετίζεται με την επιφάνεια της όψης, αποδίδει τον τρόπο με τον οποίο κατοικεί την πόλη.

	Υφαντική
Ύφασμα, χαρτί, πλαστικό	Χαλί, κουβέρτα, σημαία, κουρτίνα, τέντα, απλωμένα ρούχα, διαχωριστικά – προστατευτικά στοιχεία από χαρτόνι ή πλαστικό
Πηλός	Μωσαϊκό, πλακάκια, κεραμίδια, επικάλυψη
Ξύλο	Διακοσμητικά ξύλινα πανέλα, καλαμωτή, πέργκολα
Πέτρα	Μαρμάρινη και άλλου είδους πέτρινη επικάλυψη
Μέταλλο	Μεταλλική οροφή, αρθρωτές μεταλλικές συνθέσεις, curtain wall, συρματοπλεγμα, κουφώματα, κάγκελα, μεταλλικές επεκτάσεις - ενισχύσεις
Οπλισμένο Σκυρόδεμα	Προκατασκευασμένες οθόνες από οπλισμένο σκυρόδεμα, light warps, curtain wall
Γυαλί	Θερμοπλαστικό γυαλί, curtain wall
Φύση	Γλάστρες, κλουβιά πουλιών
Περιβάλλον	Ρωγμές, σκουπίδια, φθορά χρώματος (απόκτηση χροιάς)

Πίνακας 2

⁷³ Το ότι η μελέτη βασίστηκε στις όψεις οφείλεται καταρχήν στο ότι οι όψεις είναι πιο άμεσα προσεγγίσιμες, καθώς και λόγω του ότι το μπαλκόνι, λειτουργώντας ως ένα 'επιπλέον δωμάτιο' του σπιτιού χωρίς κάποια προκαθορισμένη χρήση, έχει εξ' αρχής μία έντονη δυναμική όσο αφορά στην έκφραση των προσωπικών ποιότητων - επιθυμιών του χρήστη.

Για τον *Semper*, κάθε νέα μορφή είναι μία σύνθεση στοιχείων, τα οποία ενέχουν ίχνη όλων των φάσεων μετασχηματισμού τους (και του πρωταρχικού τύπου από τον οποίο προήλθαν) πριν από την έκφρασή τους μέσω αυτής της συγκεκριμένης μορφής.

Οι επεμβάσεις που αναφέρονται στον παραπάνω πίνακα, αποτελούν τον τοπικό – ιδιωματικό τρόπο απόδοσης πρωταρχικών εννοιών της κατοίκησης, στην περίπτωση των κατοίκων της Αθήνας. Ως χωρικά αποτελέσματα δε θα μπορούσαν να υπάρχουν πουθενά αλλού στον κόσμο. Βασικές αρχές της θεωρίας του *Semper*, όπως η αρχή της επικάλυψης, μεταφράστηκαν και ερμηνεύτηκαν εντός του συγκεκριμένου γεωγραφικού – κοινωνικού – πολιτισμικού τόπου. Το ίδιο το αστικό περιβάλλον συνιστά γενεσιουργό πεδίο, εμπνευστή και αποδέκτη των δράσεων.

Οι χρήστες, επεμβαίνοντας στο χώρο με απτές (τραχιές) πολύχρωμες επιφάνειες, επιδιώκουν μία αισθητηριακή αντίληψη των πρωταρχικών του σκοπών και νοημάτων. Η διακοσμητική τάση αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό των επεμβάσεων, ενθυμίζοντας το βαθύ συμβολισμό του κοσμήματος ως σημείο σύνδεσης του ανθρώπου με την κοσμική του εικόνα και αποτελεί εγγενές στοιχείο ακόμα και επεμβάσεων που μοιάζει να έχουν λειτουργικό χαρακτήρα. Για τους ανώνυμους χρήστες-αρχιτεκτονούντες δεν υπάρχει διαχωρισμός διακόσμησης και λειτουργίας, μορφής και δομής. Η αντιμετώπιση του χώρου χαρακτηρίζεται από μία πρωτογενή ευρύτητα. Στο σημείο αυτό έγκειται ο πολύ ενδιαφέρων χαρακτήρας της ανώνυμης αρχιτεκτονικής ως πεδίο συνύπαρξης και ασύνειδων συνδιαλλαγών μεταξύ πολιτισμικών και φυσικών (αυθόρμητων, ενστικτωδών, πρωτογενών) ποιοτήτων.

Ο τρόπος οικειοποίησης του χώρου από τους χρήστες δηλώνει τη διαρκή παρουσία και δράση πρωτόγονων, προ-πολιτισμικών μηχανισμών αντίληψης του χώρου από τον άνθρωπο. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της αθηναϊκής πολυκατοικίας⁷⁴, το οποίο ενώ επιλέχθηκε ως το καταλληλότερο μοντέλο ανοικοδόμησης της πόλης (εργονομικό, οικονομικό και διασφαλίζοντας τις συνθήκες υγιεινής των ενοίκων), κατέληξε να συνιστά μία φέρουσα δομή των εκδηλώσεων των παραπάνω ποιοτήτων, δίχως όμως να συνδιαλέγεται δημιουργικά μαζί τους,

**Επόμενες σελίδες
38.39.40.41.42**

«Τα κτίρια είναι στιγματισμένα από αναρίθμητες μονάδες κλιματισμού και κεραίες τηλεόρασης, οροφές είναι κατειλημμένες από μπουγάδες ή ημιτελείς κατασκευές, αντικείμενα, σπιτάκια σκύλων, ακόμα και κοτέτσια, κλουβιά με κουνέλια, μικρούς κήπους, γιγαντιαίες αφίσες, αποθήκες, πλυσταριά, παλιά μηχανήματα και ανταλλακτικά αυτοκινήτων, ηλιακούς συσσωρευτές, κ.λπ.»
Παναγιωτόπουλος Νίκος,
«Αθήνα: Πραγματικότητες και αναπαραστάσεις», *Η μετάβαση της Αθήνας*, ό.π., σελ. 125

διασφαλίζοντας ένα πεδίο 'ασφαλούς' πολιτισμικής τους έκφρασης. Οι επεμβάσεις των κατοίκων στα μπαλκόνια της Αθήνας είναι 'άσχημες' επειδή βρίσκονται κάπου όπου *δεν θα έπρεπε* να βρίσκονται.⁷⁵ Επειδή ο προ-αρχιτεκτονημένος χώρος δεν τις έλαβε υπόψη, ως ενεργό παράγοντα, κατά τη διαδικασία του σχεδιασμού.

⁷⁵ Οι χρήστες επεμβαίνουν σε κάθε είδους προ-δομημένο χώρο, εξίσου σε νεοκλασικά και μοντέρνα κτίρια. Ωστόσο στην περίπτωση της μοντέρνας αθηναϊκής πολυκατοικίας παρατηρείται μία 'έκρηξη' του φαινομένου. Το γεγονός αυτό ενδεχομένως οφείλεται στο ότι τα περισσότερα από τα νεοκλασικά κτίρια έχουν χαρακτηριστεί πλέον διατηρητέα, οπότε περιορίζεται σημαντικά η ελευθερία επεμβάσεων από τους χρήστες. Μπορεί ωστόσο να ερμηνευθεί και στα πλαίσια ενός ευρύτερου κοινωνικο-οικονομικού προβληματισμού, καθώς στις μέρες μας τα νεοκλασικά κτίρια κατοικούνται συνήθως από πιο ευκατάστατες κοινωνικές ομάδες.

⁷⁶ Ο ορισμός του 'άσχημου' από τον M. Cousins, *The Ugly*, AA Files, v. 28-29-30, London, 1994- 1995









6. | Σύγχρονες αρχιτεκτονικές διατυπώσεις των θέσεων του Semper |

Όσο αφορά στη σύγχρονη 'επίσημη' αρχιτεκτονική πρακτική, παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον το γεγονός ότι διακρίνονται δύο τάσεις επαναπροσέγγισης των απόψεων του Semper.

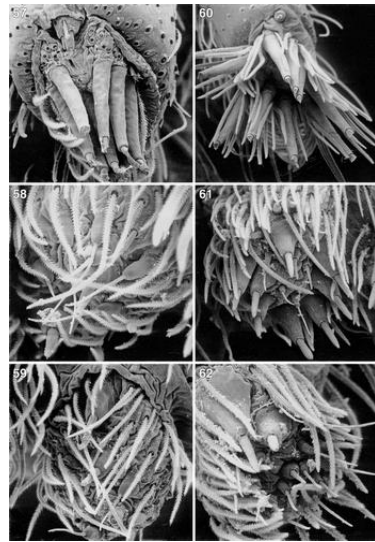
Η μία τάση αναφέρεται κυρίως στις δυνατότητες επεξεργασίας των υλικών που ανέπτυξε ο Semper και εκφράζεται μέσω των εξελιγμένων ψηφιακών μέσων σχεδίασης και ενός νέου αρχιτεκτονικού ενδιαφέροντος γύρω από βιολογικές δομές και διαδικασίες (high tech - bio-digital architecture).

Η δεύτερη τάση, εμβαθύνοντας στις θεμελιώδεις αρχές της θεωρίας του Semper, επιχειρεί την απόδοσή τους μέσω απλών σχεδιαστικών μεθόδων και τεχνολογιών (low tech architecture), στα πλαίσια μίας πιο ανθρωποκεντρικής αρχιτεκτονικής προσέγγισης.

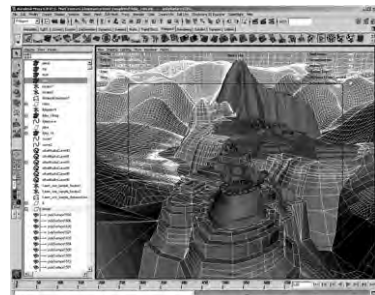
6.a | **βιο-ψηφιακή (bio-digital) αρχιτεκτονική** |

Τα τελευταία χρόνια, στα πλαίσια ενός γενικότερου επαναπροσδιορισμού των εννοιών της αρχιτεκτονικής μέσω της υποστήριξης των ιδιαίτερα εξελιγμένων ψηφιακών μέσων σχεδιασμού, είναι έκδηλο το αρχιτεκτονικό ενδιαφέρον γύρω από το πεδίο της βιολογίας. Αρχιτεκτονική θεωρία και πρακτική τείνουν να δανείζονται και να μεθερμηνεύουν όρους και διαδικασίες οι οποίες μέχρι πρόσφατα δε φαίνεται να είχαν σχέση με τη διαδικασία παραγωγής χώρου. Μέσω της διερεύνησης των νέων τεχνολογικών δυνατοτήτων του σχεδιασμού, πολλοί επανεξετάζουν την ίδια τη φύση, μελετώντας τις δομές που την απαρτίζουν, με στόχο την επίτευξη νέων χωρικών συγκινήσεων.

Γενετικοί αλγόριθμοι βασισμένοι σε βιολογικά μοντέλα μορφογένεσης, μαθηματικά μέσα και εξελιγμένα παραμετρικά εργαλεία σχεδιασμού και τρισδιάστατης απεικόνισης [Rhinoscript (Rhino 3D), Maya Embedded Language (MEL), Catia κ.ά] δίνουν τη δυνατότητα σχεδιασμού ψηφιακών τόπων οι οποίοι είναι σε μεγάλο βαθμό αισθητηριακοί. Μέσω της ανάδειξης κοινών σημείων αναφοράς μεταξύ βιολογίας και αρχιτεκτονικής, είναι εμφανής η προσπάθεια πραγμάτευσης μίας νέας σχέσης μεταξύ αρχιτεκτονημένου χώρου και φυσικού περιβάλλοντος / φύσης. Σε αντίθεση με παλαιότερα μοντέλα και περιόδους της αρχιτεκτονικής (όπως το μοντέρνο και ο νεοκλασικισμός που αναφέρθηκαν) η νέα αυτή αρχιτεκτονική τάση επιθυμεί μία



43.
Μικροσκοπική απεικόνιση μερών εντόμου.
Οι σύγχρονες βιο-ψηφιακές προσεγγίσεις της αρχιτεκτονικής επιδιώκουν έναν νέο συσχετισμό με τη φύση και τις δομικές της διαδικασίες.



44.
Σχεδιαστικό περιβάλλον Maya

«Δεν πιστεύω ότι ακόμα και η πιο εξζητημένη μίμηση έχει την ίδια δύναμη όπως ένα πραγματικό λουλούδι. Για να προσεγγίσουμε το συναίσθημα το οποίο προκαλεί ένα λουλούδι μέσω ενός τεχνητού αντικείμενου, θα πρέπει όχι μονάχα να αντιγράψουμε τη μορφή του, αλλά, ταπεινά, να διδαχθούμε από την αλήθεια και την τάξη του φυσικού κόσμου στον οποίο αυτό γεννήθηκε.»
Kazuo Hashiba, "Thinking about <Second Nature>", Yoshioka Tokujin (director), *Second Nature*, 21_21 DESIGN SIGHT Exhibition 4, Toppan Printing, Iapan 2008

αμεσότερη επαφή με το φυσικό περιβάλλον, προσεγγίζοντάς το άμεσα, μέσω της μίμησης των δομικών του διαδικασιών.

6.a.1 **I πεδίο σύνδεσης (βιο)ψηφιακού - χειροτεχνικού** _ η θεωρία του G. Semper κατά τον B. Cache I



45.

Semper Pavilion _ Objectile

Στα παραπάνω πλαίσια κινείται το ενδιαφέρον των Γάλλων αρχιτεκτόνων Objectile. Οι Objectile, πειραματιζόμενοι με τις νέες τεχνολογίες στην αρχιτεκτονική, επικεντρώνουν το ενδιαφέρον τους στα νέα λογισμικά με σκοπό τον ψηφιακό σχεδιασμό και την κατασκευή οικοδομικών στοιχείων, ενώ το έργο τους έχει γίνει ευρύτερα γνωστό λόγω του ενδιαφέροντός τους για την ψηφιακή επεξεργασία ξύλινων πανέλων.

Ο B. Cache⁷⁶, ιδρυτικό μέλος της ομάδας, στο άρθρο του *Digital Semper (1999)*⁷⁷, συσχετίζει την προσέγγιση των Objectile με τη θεωρία του Semper, βασιζόμενος κυρίως στο κοινό τους ενδιαφέρον για την επεξεργασία των επιφανειών, το οποίο σχετίζεται με την κατά Semper αρχή της επικάλυψης.

Το ενδιαφέρον της διατύπωσης του Cache, είναι ότι επανερμηνεύει τη θεωρία του Semper στα πλαίσια των σύγχρονων βιο-ψηφιακών αναζητήσεων και τοπολογικών προσεγγίσεων της αρχιτεκτονικής. Συσχετίζοντας την τέχνη της Υφαντικής με τις σύγχρονες τεχνικές διαμόρφωσης και απόδοσης υλικών ιδιοτήτων σε ψηφιακό περιβάλλον κατά το σχεδιασμό (modulation) και εισάγοντας νέες διαδικασίες - μηχανισμούς (βιολογία, πληροφορία) και υλικά (οπλισμένο σκυρόδεμα, γυαλί) εμπλουτίζει τη θεωρία προσφέροντας μία σύγχρονη ανάγνωσή της μέσω του παρακάτω πίνακα:

⁷⁶ Ο Bernard Cache είναι ένας από τους πρωτοπόρους αρχιτέκτονες, ο οποίος μάλιστα εισήγαγε τον όρο 'nonstandard', για να προσδιορίσει εκείνη την προσέγγιση της σύγχρονης αρχιτεκτονικής, η οποία ενσωματώνει τη λογική του υπολογιστή στη συνθετική διαδικασία.

⁷⁷ Cache Bernard, *Digital Semper, Any Conference, Anymore*, Paris, 1999, ανάκτηση από <http://fielddesignlab.files.wordpress.com/2009/07/digital-semp2.pdf>

	Υφαντική	Κεραμική	Τεκτονική	Στερεοτομία
Ύφασμα	Χαλί, κουβέρτα, σημαία, κουρτίνα	Φιάλη από δέρμα ζώου (φλασκί)		Μπαλώματα (patchwork)
Πηλός	Μωσαϊκό, πλακάκια, κεραμίδια, επικάλυψη	Πήλινα σκεύη		Κατασκευές από τούβλο, masonry
Ξύλο	Διακοσμητικά ξύλινα πανέλα	Βαρέλια	Έπιπλα, ξυλουργική	Μαρκετερί
Πέτρα	Μαρμάρινη και άλλου είδους πέτρινη επικάλυψη	Θόλος	Trabeated system	Συμπαγής λιθοδομή
Μέταλλο	Μεταλλική οροφή, αρθρωτές μεταλλικές συνθέσεις, curtain wall	Μεταλλικά δοχεία ή κελύφη	Κολόνες από χυτοσίδηρο	Σφυρηλάτηση, σιδηροκατασκευές
Οπλισμένο Σκυρόδεμα	Προκατασκευασμένες οθόνες από οπλισμένο σκυρόδεμα, light warps, curtain wall	Ruled surfaces	Slabs on stilts	
Γυαλί	Θερμοπλαστικό γυαλί, curtain wall	Blown glass	System glued glass (pictet)	Γυάλινοι πλίνθοι
Βιολογία	Μαλάκια	Ακτινωτά, επιφάνειες οροπεδίων	Σπονδυλωτά, σκελετοί και δομές γεφυρών	Αρθρωτά, κυψέλες μελισσών
Πληροφορία	Modulation, interlacing	Revolving, solid polar coordinates	Translation, Cartesian coordinates	Boolean operation, tiling algorithms

Η προσέγγιση του Cache, δίνοντας έμφαση στην απλή διατύπωση της δομής της θεωρίας του Semper, επικυρώνει την δυνατότητα επανερμηνειών και επαναπροσεγγίσεων της στα πλαίσια διαφορετικών χρονικών και τοπικών περιόδων.

Επιπλέον, μέσω της κοινής αναφοράς ανώνυμης και ψηφιακής αρχιτεκτονικής στα θέματα που προσέγγισε ο Semper, διαφαίνεται ένα πολύ ενδιαφέρον κοινό πλαίσιο συσχετισμών και επιδιώξεων των δύο χωρικών – αρχιτεκτονικών πρακτικών.

6.β I χαμηλής τεχνολογίας (low tech) υβριδική αρχιτεκτονική _ Quinta Monroy, Elemental I

Η δεύτερη τάση επαναπροσέγγισης των θέσεων του Semper, εκφράζεται μέσω του έργου των Χιλιανών αρχιτεκτόνων Elemental, και συγκεκριμένα του συγκροτήματος κοινωνικών κατοικιών Quinta Monroy, που κατασκεύασαν στο Σαντιάγο της Χιλής το 2004.

Στόχος της μελέτης τους ήταν η στέγαση όσο το δυνατόν περισσότερων οικογενειών με το μικρότερο δυνατό κόστος, με βασικό γνώμονα τη δυνατότητα άμεσης οικειοποίησης των κατοικιών από τους χρήστες.

Ο σχεδιασμός της δομικής μονάδας - κατοικίας του συγκροτήματος βασίστηκε στη λογική εξασφάλισης των εγκαταστάσεων και των μερών της κατοικίας, τα οποία οι ένοικοι δε θα μπορούσαν να κατασκευάσουν από μόνοι τους. Αυτά ήταν η κουζίνα, το μπάνιο και οι εξωτερικοί - φέροντες τοίχοι. Επιπλέον μεταξύ των μονάδων άφησαν έναν κενό, αλλά ειδικά διαμορφωμένο χώρο ο οποίος θα υποστήριζε αλλά και θα προσδιόριζε τις μελλοντικές επεκτάσεις της κατοικίας από τους χρήστες. Η μονάδα κατοικίας η οποία σχεδιάστηκε ήταν δηλαδή κατά μία έννοια 'ημιτελής'.

Στην ουσία επιχειρήθηκε μία απεμπλοκή μεταξύ αρχιτέκτονα και κτιρίου καθώς και μεταξύ του κτιρίου και της εικόνας του, η οποία παύει να θεωρείται αμετάβλητη. Το αποτέλεσμα ήταν μία ετερογενής αρχιτεκτονική εικόνα, δεδομένου ότι οι χρήστες συμπλήρωσαν τις κατοικίες τους με βάση τις δικές τους ανάγκες, επιλογές και δυνατότητες.

Χαρακτηριστικό του συγκεκριμένου παραδείγματος είναι το γεγονός ότι η 'επίσημη' αρχιτεκτονική λειτουργεί υποστηρικτικά ως προς την ιδιοκατασκευή. Το γεγονός ότι οι μετέπειτα



46.

Η περιοχή πριν την πρόταση των Elemental.



47.

'Επίσημη' και 'υβριδική' αρχιτεκτονική.

Quinta Monroy _ Elemental

επεμβάσεις πραγματοποιούνται από τους ίδιους τους χρήστες είναι πολύ σημαντικό. Μέσω αυτής της 'υλικής' επαφής, το τεχνούργημα λειτουργεί ως μέσο ψυχικού προσδιορισμού του ανθρώπου.⁷⁸

⁷⁸ «Από την αυγή του χρόνου ο άνθρωπος αναγνώρισε ότι το να δημιουργεί τόπους σημαίνει να εκφράζει την ουσία του είναι. Το ανθρωπογενές περιβάλλον στο οποίο ζει δεν είναι απλά ένα πρακτικό εργαλείο ή το αποτέλεσμα αυθαίρετων συμβάντων, αλλά διαθέτει δομή και περιέχει νοήματα. Αυτά τα νοήματα και οι δομές είναι αντανακλάσεις του τρόπου με τον οποίο ο άνθρωπος κατανοεί το φυσικό περιβάλλον και την εν γένει υπαρξιακή του κατάσταση.»

Norberg-Schulz Christian, *Genius Loci: Το Πνεύμα του Τόπου _ Για μια Φαινομενολογία της Αρχιτεκτονικής*, Φραγκόπουλος Μίλτος (μετάφραση), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Ε.Μ.Π., Αθήνα, 2009, σελ. 56

7. | Συμπεράσματα _ Επίλογος |

Η ανώνυμη αρχιτεκτονική μπορεί να ειδωθεί ως πεδίο χωρικής προβολής, θεμελιωδών ψυχικών αναζητήσεων και αναγκών του ανθρώπου. Το υλικό που μας προσφέρει, χαρακτηριζόμενο από μία πρωτογενή ευρύτητα και ψυχική αναφορά, ενέχει, σε ακατέργαστη μορφή πρωταρχικά νοήματα του χώρου. Ρόλος της 'επίσημης' αρχιτεκτονικής πρακτικής είναι να λειτουργήσει ως μέσο επεξεργασίας και ερμηνείας των ακατέργαστων αυτών ποιοτήτων, εντός των πολιτισμικών πλαισίων.

Σκοπός της παρούσας εργασίας ήταν μία εκ νέου ανάγνωση της (σύγχρονης) ανώνυμης αρχιτεκτονικής, στα πλαίσια της χωρικής απόδοσης του διπόλου φύση – πολιτισμός. Αυτό επιχειρήθηκε μέσω της εφαρμογής, ως εργαλείου ανάγνωσης, της θεωρίας G. Semper περί πρωταρχικών εφαρμοσμένων τεχνών.

Λαμβάνοντας ως άμεσο πεδίο παρατήρησης του φαινομένου την πόλη της Αθήνας, η έρευνα ξεκίνησε με την αναφορά σε δύο αρχέτυπα διαμόρφωσης της πόλης, το νεοκλασικό και το μοντέρνο, με σκοπό την πληρέστερη κατανόηση των χωρικών καταστάσεων επί των οποίων οι χρήστες – κάτοικοι επεμβαίνουν. Η νεοκλασική αρχιτεκτονική προσεγγίσθηκε θεωρητικά μέσω του έργου του M. A. Laugier και η μοντέρνα (πολυκατοικία) μέσω των κατευθύνσεων του μοντέρνου κινήματος και συγκεκριμένα του έργου του Le Corbusier.

Μέσω της αναφοράς σε τρία διαφορετικά αρχιτεκτονικά αρχέτυπα (Semper, Le Corbusier / dom-ino, Laugier), διερευνήθηκαν προσπάθειες ορισμού της πλέον 'φυσικής' δομής της αρχιτεκτονικής, εκείνης που, δεδομένου ότι γεννιέται τη στιγμή απαρχής, φέρει τα σαφέστερα νοήματα.

Ο Laugier παρουσίασε έναν στατικό-αμετάβλητο ορισμό του αρχιτεκτονικού αρχετύπου, ο οποίος αφορούσε μία ταύτιση στατικής, κατασκευαστικής και μορφολογικής δομής. Υποστηρίζοντας ότι το αρχέτυπο της πρωτότυπης καλύβας συνιστά ένα πρότυπο προς μίμηση, θεώρησε ότι υποχρέωση μιας 'αληθινής' αρχιτεκτονικής είναι η μίμηση του φυσικού αυτού αρχετύπου.

Ο Le Corbusier αναφερόμενος σε ένα <σπίτι μηχανή>, προσδιόρισε την κατοικία ως ένα 'χρηστικό αντικείμενο' που

μπορεί να σταθεί σε οποιοδήποτε περιβάλλον. Μέσω του dom-ino, υποστήριξε ένα δομικό μοντέλο το οποίο, σε αντίθεση με το μοντέλο του Laugier, διέθετε στοιχεία δυναμισμού. Η δυναμική του έγκειται στις δυνατότητες πλήρωσης της αρχικής του στατικής δομής.

Ο Semper, τέλος, εντόπισε το αρχιτεκτονικό αρχέτυπο – τη δομή στην ίδια τη διαδικασία παραγωγής του χώρου με γνώμονα το πώς η αρχιτεκτονική αλληλεπιδρά με τις πολιτισμικές διαδικασίες, έτσι ώστε στην επιφάνειά της να εγγράφονται και τα πολιτισμικά νοήματα.

Μέσω της μελέτης των χωρικών επεμβάσεων των χρηστών στην περίπτωση της Αθήνας, έγινε αντιληπτή η δυναμική παρουσία (έως και σήμερα) προ-ορθολογικών μηχανισμών κατά τη διαδικασία ανάγνωσης και λήψης του χώρου από τον άνθρωπο. Οι μηχανισμοί αυτοί, αποτελώντας 'υπολείμματα' προ-πολιτισμικών περιόδων της ανθρωπότητας, είναι δύσκολο να ερμηνευθούν εντός των ορίων του σύγχρονου πολιτισμού, ο οποίος έχει δομηθεί με βάση άλλες αρχές (αντικειμενικότητα, αιτιότητα, αποδοτικότητα) και κατευθύνσεις.

Κατά την ανάπτυξη του ερευνητικού ερωτήματος της εργασίας, δόθηκε ιδιαίτερη σημασία στα ζητήματα της διακόσμησης και του χρωματισμού / της επικάλυψης, τα οποία αποτελούν σημαντικές (ενδεχομένως τις σημαντικότερες) πρακτικές χωρικής εκδήλωσης των παραπάνω μηχανισμών. Η διακόσμηση και το χρώμα, ασκώντας άμεση επιρροή στο συναίσθημα και το ένστικτο, συνιστούν πρακτικές οι οποίες δεν υπόκεινται σε ορθολογικές προσεγγίσεις και ερμηνείες. Έτσι, όπως φάνηκε χαρακτηριστικά στην περίπτωση του μοντέρνου κινήματος, συχνά υποτιμούνται και απορρίπτονται από την 'επίσημη' αρχιτεκτονική πρακτική.

Η οικουμενική και διαχρονική τους παρουσία ωστόσο, αναδεικνύει τον καθοριστικό τους ρόλο ως μέσα αντίληψης του χώρου. Η διακόσμηση, δηλώνοντας τον τρόπο νόησης του κόσμου από τον άνθρωπο, λειτουργεί ως η ερμηνευτική κλίμακα της αντίληψής του. Μέσω αυτής -της μικρής κλίμακας- το άτομο σχετίζεται με το χώρο, ενώ συγχρόνως αντιλαμβάνεται τα όρια της παρουσίας του μέσα σε αυτόν. Το χρώμα από την άλλη, συνιστώντας την 'ευγενέστερη' κατά τον Semper επικάλυψη της ύλης, μεταστρέφει την υλικότητα του αντικειμένου σε μία ανώτερη ιδεολογική του αναφορά.

Σε πρώτη ανάγνωση, διακόσμηση και χρώμα, φαίνεται να αναφέρονται περισσότερο σε μία αισθητηριακή – σωματική αντιμετώπιση του χώρου, η οποία όπως έχει αναφερθεί, απορρίφθηκε από το μοντέρνο κίνημα ως υποδεέστερη της οπτικής, καθώς φάνηκε να σχετίζεται με μία πρωιμότερη αντίληψη του χώρου από τον άνθρωπο.

Σε ένα δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης όμως, παρατηρείται πως μέσω των παραπάνω πρακτικών, επιδιώκεται μία σύγκλιση μεταξύ της αισθητηριακής και της (ανώτερης) διανοητικής αντίληψης του χώρου. Η προσέγγιση του *Semper* δηλαδή φαίνεται να αναφέρεται σε μία ανθρώπινη φύση ανώτερη - ευρύτερη, διανοητική και αισθητηριακή ταυτόχρονα. Όπως άλλωστε έχει υποστηρίξει ο ίδιος, η αρχιτεκτονική εκδηλώθηκε ως ανάγκη χωρικής έκφρασης και προσδιορισμού της (ολοκληρωμένης) φύσης του ανθρώπου.

*Δεν πρόκειται για το σώμα ούτε για τη λογική.
Πρόκειται για κάτι που υπερβαίνει κάθε δυαδικότητα.*

Στο παράδειγμα της μοντέρνας αθηναϊκής πολυκατοικίας (καθώς και των νεοκλασικών κτιρίων, αλλά σε μικρότερη ένταση) έγινε φανερό το πώς χωρικές δομές οι οποίες διαμορφώθηκαν βασιζόμενες σε μία διανοητική αντιμετώπιση του χώρου, μετασχηματίστηκαν και μεθερμηνεύτηκαν από τους χρήστες μέσω αυτής της πιο ολοκληρωμένης (διανοητικής και αισθητηριακής ταυτόχρονα) αντίληψης του χώρου.

Γίνεται πλέον φανερό πως μόνο μέσω μιας σύγκλισης διανόησης και ενστίκτου, λογικής και αίσθησης είναι δυνατή η παρατήρηση και η μελέτη δράσεων και μηχανισμών που σχετίζονται με τις πρωιμότερες χωρικές εκδηλώσεις του ανθρώπου. Στόχος είναι η διαμόρφωση ενός νέου, ευρύτερου πεδίου αρχιτεκτονικών προβληματισμών, το οποίο θα δώσει τη δυνατότητα για μια πιο ολοκληρωμένη ερμηνεία του δυναμικού τρόπου – διαδικασίας παραγωγής τους, των συγκινησιακών ποιοτήτων, καθώς και των πολιτισμικών επικαθορισμών τους.

Κλείνοντας την εργασία θα ήθελα να αναφερθώ στην εγγενή δυσκολία μίας λογικής και αντικειμενικής προσέγγισης του θέματος φύση - πολιτισμός. Μέσω της προσπάθειας απόδοσης μίας (στα πλαίσια μίας ερευνητικής εργασίας) επιστημονικά τεκμηριωμένης μελέτης, αναπόφευκτα απομακρύνθηκε υλικό το οποίο χαρακτηριζόταν από αμεσότητα, αλλά όχι αντικειμενικότητα.

Όταν γίνεται αναφορά σε πρωταρχικές σχέσεις και δομές, όπως αυτή μεταξύ ανθρώπου και φύσης, μεταξύ ανθρώπου και πολιτισμού, είναι πολύ δύσκολο μέσω του λόγου, ο οποίος συνιστά μία 'λογική' ανάπτυξη - διατύπωση συλλογισμών και συμπερασμάτων, να προσεγγισθούν έννοιες οι οποίες αναφέρονται περισσότερο σε αντιληπτικά μέσα πέρα της λογικής.

I βιβλιογραφία I

Beardsley Monroe C. I *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών* I Κούρτοβικ Δ., Χριστοδουλίδης Π. (μετάφραση) I Χριστοδουλίδης Π. (επιμέλεια) I εκδόσεις Νεφέλη I Αθήνα I 1989

Burgin Victor I *In/different Spaces_ place and memory in visual culture* I University of California Press I San Francisco I 1994

Burke Edmund I *A philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful* I Routledge I Boulton James T. (editor) I London I 2008

Cache Bernard I *Gottfried Semper: Stereotomy, Biology and Geometry* I *Perspecta : the Yale architectural journal* I no 33 Mining Autonomy I The MIT Press I Cambridge Massachusetts / London England I 2002

Collins Peter I *Changing Ideals in Modern Architecture* I McGill – Queen's University Press I second edition I Montreal I 2003

Colquhoun Allan I *Modern Architecture* I Oxford University Press I New York I 2002

Cousins Mark I *The Ugly* I AA Files I v. 28-29-30 I London I 1994- 1995

Crary Jonathan I *Techniques of the Observer _ On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* I The MIT Press I Cambridge, Massachusetts / London, England I 1990

Eagleton Terry I *Η Ιδεολογία του Αισθητικού* I Εσπερίδες – Ρηγοπούλου (μετάφραση) I Ρηγοπούλου Π. (επιμέλεια) I εκδόσεις Πολύτροπον I Αθήνα I 2006

Foster Hal I *Vision and Visuality* I Dia Art Foundation, Discussions in Contemporary Culture, Number 2 I Bay Press I Seattle I 1988

Frampton Kenneth I *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, ιστορία και κριτική* I Ανδρουλάκης Θ., Πάγκαλου Μ. (μετάφραση) I β' έκδοση I εκδόσεις Θεμέλιο I Αθήνα I 1999

Freud Sigmund I *Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας* I Βαμβαλής Γ. (μετάφραση) I εκδόσεις Επίκουρος I γ' έκδοση I Αθήνα I 2005

Furneaux Jordan R. | *Ιστορία της Αρχιτεκτονικής* | Δ. Ηλίας (μετάφραση) | εκδόσεις Υποδομή | Αθήνα | 1981

Geertz Clifford | *Η Ερμηνεία των Πολιτισμών* | Παραδέλλης Θ. (μετάφραση) | εκδόσεις Αλεξάνδρεια | Αθήνα | 2003

Hays Michael (editor) | *Oppositions Reader* | Princeton Architectural Press | New York | 1998

Hill Jonathan | *Occupying Architecture, between the architect and the user* | Routledge | 2nd edition | London / New York | 1998

Hollier Denis | *Against Architecture_ The writings of Georges Bataille* | The MIT Press | Cambridge, Massachusetts / London, England | 1992

Hvattum Mari | *Gottfried Semper and the problem of historicism* | Cambridge University Press | New York | 2004

Ingraham Catherine | *Architecture, Animal, Human: The Asymmetrical Condition* | Routledge | London / New York | 2006

Jay Martin | *Downcast Eyes_ the denigration of vision in twentieth-century, French thought* | University of California Press | Berkeley / Los Angeles / London | 1994

Kostof Spiro (editor) | *The Architect _ Chapters in the History of the Profession* | University of California Press | Berkeley / Los Angeles / London | 2000

Leach Neil | *Rethinking Architecture_ a reader in architectural theory* | Routledge | London / New York | 1997

Leatherbarrow David, Mostafavi Mohsen | *Surface Architecture* | The MIT Press | Cambridge, Massachusetts / London, England | 2002

Le Corbusier | *Για μία Αρχιτεκτονική* | Τουρνικιώτης Παναγιώτης (μετάφραση) | εκδόσεις Εκκρεμές | β' έκδοση | Αθήνα | 2005

Midgley Mary | *Beast and Man* | Routledge | London / New York | 2002

Mumford Lewis | *Οι μεταμορφώσεις του ανθρώπου* | Τομανάς Β. (μετάφραση)
| εκδόσεις Νησίδες | Σκόπελος | 1998

Mumford Lewis, White Lynn, Ellul Jacques, Schwartz Eugene S. | *Η φωτιά του Προμηθέα_ κριτικά δοκίμια για το σύγχρονο τεχνολογικό πολιτισμό* | Σαρίκας Ζ. (μετάφραση) | εκδόσεις Νησίδες | Σκόπελος | 1998

Norberg-Schulz Christian | *Genius Loci: Το Πνεύμα του Τόπου _ Για μια Φαινομενολογία της Αρχιτεκτονικής* | Φραγκόπουλος Μίλτος (μετάφραση) | Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Ε.Μ.Π. | Αθήνα | 2009

Perez-Gomez Alberto, Pelletier Louise | *Architectural Representation and the Perspective Hinge* | The MIT Press | Cambridge, Massachusetts / London, England | 2000

Rapoport Amos | *House, Form and Culture* | Foundations of Cultural Geography Series | New Jersey | 1969

Rykwert Joseph | *On Adam's House in Paradise _ the idea of the primitive hut in architectural history* | The Museum of Modern Art | New York | 1972

R&Sie(...) architects | *DD Design Document Series 05 | Corrupted Biotopes_*
R&Sie(...) architects / France | 2nd printing | Seoul, Korea | 2004

Semper Gottfried | *Style _ in the Technical and Tectonic Arts or, Practical Aesthetics* | Getty Publications | Los Angeles | 2004

Sylvester David | *Η Ωμότητα των Πραγμάτων _ συζητήσεις με τον Francis Bacon* | Παντελάκης Σ. (μετάφραση) | εκδόσεις Άγρα | Αθήνα | 1988

Thompson D' Arcy W. | *Ανάπτυξη και Μορφή στο φυσικό κόσμο* | Κώνστα Α. (μετάφραση) | Bonner J. T. (επιμέλεια) | Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Ε.Μ.Π. | Αθήνα | 1999

Thoreau Henry D. | *Walden ή Η ζωή στο δάσος* | Αθανασιάδης Β. (μετάφραση)
| εκδόσεις Κέδρος | 3^η έκδοση | Αθήνα | 2007

Vidler Anthony | *Warped space. Art, Architecture and anxiety in Modern Culture* | The MIT Press | Second Printing | Cambridge, Massachusetts / London, England | 2001

Watkin David | *Ιστορία της Δυτικής Αρχιτεκτονικής* | Κουρεμένος Κ. (μετάφραση) | Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης | Αθήνα | 2005

Wigley Mark | *White Walls, Designer Dresses _ the Fashioning of Modern Architecture* | The MIT Press | Cambridge, Massachusetts / London, England | 1995

Yoshioka Tokujin (director) | *Second Nature* | 21_21 DESIGN SIGHT Exhibition 4 | Toppan Printing | Japan | 2008

Αλεξοπούλου Ευστρατία | *Επιφάνεια: Ανάμεσα στο κτίριο και το ρούχο, μία προσέγγιση στο αρχιτεκτονικό κέλυφος* | Βαζάκας Αλ. (επιβλέπων) | ερευνητική εργασία | Πολυτεχνείο Κρήτης | Χανιά | 2011

Γεωργιάδης Σωκράτης (επιμέλεια) | *Gottfried Semper (1803-1879)_ Η Ελλάδα και η ζωντανή αρχιτεκτονική* | University Studio Press | Θεσσαλονίκη | 2005

Κάλμπαρη Χριστίνα, Ντάφλος Κώστας (επιμέλεια) | *Η μετάβαση της Αθήνας* | εκδόσεις Futura | Αθήνα | 2005

Κούμπης Τάκης, Μουτσόπουλος Θανάσης, Scoffier Richard (επίτροποι) | *Αθήνα 2002: Απόλυτος Ρεαλισμός* | 8^η Διεθνής Έκθεση Αρχιτεκτονικής, Μπιενάλε Βενετίας 2002 | Υπουργείο Πολιτισμού ΣΑΔΑΣ – Πανελλήνια Ένωση Αρχιτεκτόνων

Λάββας Γεώργιος | *Επίτομη Ιστορία της Αρχιτεκτονικής* | University Studio Press | Θεσσαλονίκη | 2002

Λέφας Παύλος | *Αρχιτεκτονική και Κατοίκηση, από τον Heidegger στον Koolhaas* | εκδόσεις Πλέθρον | Αθήνα | 2008

Μαρτινίδης Πέτρος | *Λέξεις και πράγματα στην Αρχιτεκτονική και Επιστημονική Σκέψη* | εκδόσεις Σμίλη | Αθήνα | 1990

Μαρτινίδης Πέτρος | *Μεσιτείες του Ορατού* | εκδόσεις Νεφέλη | Αθήνα | 1997

Μαρτινίδης Πέτρος (μετάφραση) | *Αρχιτεκτονική Θεωρία _ από την Αναγέννηση μέχρι σήμερα* | εκδόσεις Taschen | Γνώση | Αθήνα | 2006

Μπίρης Μ., Καρδαμίτση Μ. | *Νεοκλασική αρχιτεκτονική στην Ελλάδα* | εκδόσεις Μέλισσα | 3^η έκδοση | Αθήνα | 2007

Μπούρας Χαράλαμπος Θ. | *Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής* | τόμος 1^{ος}
| εκδόσεις Συμμετρία | Αθήνα | 1999

Τερζόγλου Ί. Ν. | *Η Ιδέα της Αρχέτυπης Κατοικίας στη Σύγχρονη Εποχή:
Αρχιτεκτονικός Χώρος και Φιλοσοφικός Λόγος* | άρθρο στο περιοδικό
Αρχιτέκτονες | τεύχος 77 | Αθήνα | Νοέμβριος 2009

Φιλιππίδης Δημήτρης | *Αναζητώντας την ανώνυμη αρχιτεκτονική* | άρθρο στο
περιοδικό *Αρχιτεκτονικά Θέματα* | τεύχος 6 / 72 | Αθήνα | 1972

Φιλιππίδης Δημήτρης | *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική* | εκδοτικός οίκος Μέλισσα
| Αθήνα | 1984

| Λεξικό |

Μπαμπινιώτης Γεώργιος Δ. | *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας* | Κέντρο
Λεξικολογίας | δεύτερη έκδοση | Αθήνα | 1998

| διαδίκτυο |

Cache Bernard | *Digital Semper* | *Any Conference* | *Anymore* | Paris |
1999 | [http://fielddesignlab.files.wordpress.com/2009/07/digital-
semper2.pdf](http://fielddesignlab.files.wordpress.com/2009/07/digital-semper2.pdf)

Cache Bernard | *Animate Semper* |
[http://courses.washington.edu/arch587/3.assignments/4.Form_Making/fo
rm-markus.pdf](http://courses.washington.edu/arch587/3.assignments/4.Form_Making/form-markus.pdf)

| πηγές εικόνων |

1. François de Loys
2. <http://www.flickr.com/>
3. Mary Leakey
- 4.5. [http://boiteaoutils.blogspot.com/2007/11/architecture-without-
architects.html](http://boiteaoutils.blogspot.com/2007/11/architecture-without-architects.html)
- 6.7.11.34.35.36.37.38.39.40.41.42. Εύα Γρηγοριάδου
8. M. A. Laugier
- 9.25.28. <http://el.wikipedia.org/>
10. Κωνσταντίνος Αθανασίου
12. Le Corbusier
- 13.16. Fondation Le Corbusier, Paris

14. <http://www.bourbouze-graindorge.com/Maison-Domino.html>
15. Θανάσης Μουτσόπουλος 17. Alison Moffett
18. Antonio Martinelli 19. Victor Gubbins
20. DaimlerChrysler Classic Mediaarchiv 22. G. Semper
23. <http://www.backpackinglight.com>
24. <http://photography.nationalgeographic.com> 26. Stephen Dupont
29. Christian Norberg-Schulz
31. Adrian Chalker 32. Highlanderimages 33. Charles Hose
43. <http://www.bioone.org>
45. Objectile 46.47. <http://www.alejandroravena.com/>

