



## ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

• ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ.....	σελ. 2
• ΠΕΡΙΛΗΨΗ (ABSTRACT) .....	σελ. 3
• ΠΡΟΟΙΜΙΟ .....	σελ. 4
• ΕΙΣΑΓΩΓΗ .....	σελ. 5
• ΚΥΡΙΩΣ ΕΡΓΑΣΙΑ	
<i>ΚΕΦ.1: ΠΟΛΗ ΤΟΥ ΜΕΛΛΟΝΤΟΣ ΚΑΙ ΕΛΠΙΔΑ</i>	
<u>Η Μηχανή , το Όνειρο και ο Ουρανοξύστης</u> .....	σελ. 8
Antonio Sant Elia _ La Citta Nuova (1914) .....	σελ. 13
Bruno Taut _ Alpine Architektur (1919) .....	σελ. 22
Iakov Chernikhov _ Architectural Fantasies (1925) .....	σελ. 30
Hugh Ferriss _ The Metropolis Of Tomorrow (1929) .....	σελ. 37
<i>ΚΕΦ.2: ΠΟΛΗ ΤΟΥ ΜΕΛΛΟΝΤΟΣ ΚΑΙ ΕΠΙΛΥΣΗ</i>	
<u>Οι Επιπτώσεις του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου και οι Νέες Τεχνολογίες</u> .....	σελ. 44
Frank Lloyd Wriht _ Broadacre City (1932) .....	σελ. 48
Le Corbusier _ La Ville Radieuse (1935) .....	σελ. 58
<i>ΚΕΦ.3: ΠΟΛΗ ΤΟΥ ΜΕΛΛΟΝΤΟΣ ΚΑΙ ΚΡΙΤΙΚΗ</i>	
<u>Η Απόρριψη του Μοντέρνου και η Τέχνη των Μέσων Επικοινωνίας</u> .....	σελ. 66
Archigram _ The Walking City (1964) .....	σελ. 74
Superstudio _ Monumento Continuo (1969) .....	σελ. 82
Archizoom _ No Stop City (1969) .....	σελ. 90
<i>ΚΕΦ.4: ΠΟΛΗ ΤΟΥ ΜΕΛΛΟΝΤΟΣ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΑ</i>	
<u>Οι Υπερκατασκευές και η Περιβαλλοντική Κρίση</u> .....	σελ. 93
Kisho Kurokawa _ The Floating City (1961) .....	σελ. 98
Paolo Soleri _ Arcology (1969) .....	σελ. 108
<i>ΚΕΦ.5: ΠΟΛΗ ΤΟΥ ΜΕΛΛΟΝΤΟΣ ΚΑΙ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ</i>	
<u>Η Ιδανική Πόλη και τα Ψηφιακά Μέσα</u> .....	σελ. 115
Madelon Vriesendorp _ Delirious New York (1978) .....	σελ. 119
MVRDV _ Metacity/Datatown (1999) .....	σελ. 123
• ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ .....	σελ. 126
• ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ .....	σελ. 129
• ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ .....	σελ. 133

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Σε αυτήν την ερευνητική εργασία μελετήθηκε το αρχιτεκτονικό σχέδιο με γνώμονα την πρακτική και υλική υπόστασή του αλλά και το θεωρητικό πλαίσιο του. Έγινε η διερεύνηση των δυνατοτήτων του μέσου και της ποικιλίας του πάνω σε συγκεκριμένα αρχιτεκτονικά παραδείγματα, που καλύπτουν ολόκληρο τον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Το αντικείμενο μελέτης ήταν οι «Πόλεις του Μέλλοντος». Οι «πόλεις» έτσι όπως τις φαντάζονταν οι άνθρωποι σε κάθε διαφορετική περίοδο. Η επιλογή συγκεκριμένα του αρχιτεκτονικού σχεδίου και όχι κάποιου άλλου αναπαραστατικού μέσου για ανάλυση, έγινε με βάση τον ποικιλόμορφο χαρακτήρα του, με τις τεχνοτροπίες, τις ποιότητες, τις επεξεργασίες και τις υφές, που μπορεί να αποκτήσει. Ένας επιπλέον καλός λόγος ήταν και το γεγονός ότι το σχέδιο είναι η βάση για την επικοινωνία του τελικού αποτελέσματος στους άλλους. Οπότε με αυτό σαν κίνητρο είχε ενδιαφέρον να δούμε πως το πλούτιζε ο δημιουργός για να πετύχει διαφορετικά πράγματα. Ενώ αντίθετα το σκίτσο, για παράδειγμα, παρόλο που είναι πιο προσωπικό και αυθόρμητο περιορίζεται στον εσωτερικό διάλογο του αρχιτέκτονα κατά την διάρκεια της ιδέας. Μπορεί να χρησιμοποιηθεί στην τελική επικοινωνία του έργου για να δείξει τον στόχο αλλά αυτό δεν είναι απαραίτητο. Το σχέδιο όπως παρατηρήσαμε, σαν απόλυτος και αλάνθαστος «δείκτης» των εξωτερικών συνθηκών και των προθέσεων του αρχιτέκτονα μεταλλάσσονταν διαρκώς, από δεκαετία σε δεκαετία, προσαρμοζόμενο σαν χαμαιλέοντας στο κλίμα των εποχών.

## ABSTRACT

This research paper is a study on architectural design with regard to its practical and material substance as well as its theoretical framework. It is a search on the possibilities of the medium and the variety of the ways it is used in specific architectural examples covering the entire 20th century. The subject of the study is the "Cities of the Future". The way people imagined cities would be built in each artistic period. The choice to specifically analyze architectural design as a means of representation was based on the various ways it can be stylized, manipulated, processed and texturized. One additional good reason was the fact that design is the basis on which the final product relies to be conveyed to others. Motivated by this it would be interesting to examine how the creator enriched their designs to achieve different goals every time. While sketch, for example, despite the fact that it is more personal and spontaneous, it is confined to be a dialogue within the architect during the developing process of a concept. It can be used to convey the idea of the final product but this is not necessary. As it was noticed architectural design acting as a perfect and infallible "indicator" of the external conditions and the intentions of the architect was under constant change, from the one decade to the other, changing like a chameleon to adapt to the characteristics of each time.

## ΠΡΟΟΙΜΙΟ

Στην παρούσα εργασία προσπάθησα να δικαιολογήσω στον εαυτό μου την σημασία του αρχιτεκτονικού σχεδίου σε όλα τα στάδια της αρχιτεκτονικής εργασίας. Από την σύλληψη της ιδέας, μέχρι την ανάπτυξη, την ολοκλήρωση και την μετάδοση της πληροφορίας σε άλλους (π.χ μάστορες, πελάτες). Όντας ενθουσιώδης με το σχέδιο, το σκίτσο και γενικά την γραφιστική πλευρά της αρχιτεκτονικής θέλησα να διερευνήσω ένα θέμα σε σχέση με αυτό. Τα τελευταία χρόνια η είσοδος του υπολογιστή στην καλλιτεχνική διαδικασία, από την οποία δεν εξαιρείται και η αρχιτεκτονική, ήταν τόσο ξαφνική που το πατροπαράδοτο χειροπιαστό σχέδιο, παραγκωνίστηκε έως και εγκαταλήφθηκε. Προβληματίστηκα επίσης με το γεγονός του πόση λίγη σημασία δίνουν στο αρχιτεκτονικό σχέδιο πλέον οι σημερινοί φοιτητές αρχιτεκτονικής, βλέποντάς το σαν κάτι στατικό και συγκεκριμένο, ξεχνώντας ότι στο σχέδιο αποτυπώνεται όλη η ουσία της ιδέας τους. Έκανα σε κάθε φάση της έρευνας έναν εσωτερικό διάλογο, για να δω αν αξίζει, όπως πίστευα, να ξαναδώσουμε στο σχέδιο την θέση που του αρμόζει στην αναπαραστατική διαδικασία, ή αν όντως έχει χάσει την δυναμική του και αδυνατεί να ανταποκριθεί στις σύγχρονες ανάγκες απεικόνισης. Όχι πως το ψηφιακό μέσο θα πρέπει να εξωστρακιστεί σαν «μιάσμα» καθότι έχει και αυτό αρκετές αρετές. Όσο η εργασία όμως προχωρούσε συνειδητοποιούσα όλο και περισσότερο πως η αξία του χειροποίητου σχεδίου όπου ο καλλιτέχνης έχει μια άλλου επιπέδου επαφή με το δημιούργημα του είναι αξεπέραστη. Η ποικιλία των ποιτήτων του και των συναισθημάτων που μπορεί να μεταδώσει είναι ασυναγώνιστη. Γιατί; Διότι την στιγμή που το μολύβι τραβήξει την πρώτη γραμμή ο δημιουργός έχει αποτυπώσει ένα κομμάτι του στο χαρτί. Θα ήθελα να ευχαριστήσω λοιπόν τον επιβλέποντα καθηγητή μου κ. Κωνσταντόπουλο Ηλία για την καθοδήγηση και τις γνώσεις του και τους φίλους μου Τζένη, Μαρία, Παναγιώτη, Ειρήνη, Βασιλική, Λεωνίδα, Σωτηρία, Κατερίνα και Αγαθή, για την ψυχολογική και πρακτική υποστήριξη.



## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η κινεζική ρήση «Μια εικόνα ίσον με χίλιες λέξεις.» χαρακτηρίζει με τον καλύτερο τρόπο το περιεχόμενο της ερευνητικής αυτής. Η παρούσα εργασία είχε στόχο την διερεύνηση και την μελέτη του εύρους του αρχιτεκτονικού σχεδίου. Το υπόβαθρο, οικονομικό, κοινωνικό, πολιτικό και προσωπικό που κρύβονταν από πίσω είχε μεγάλη σημασία για την μελέτη καθώς έδινε κίνητρο, περιεχόμενο και εν τέλει μορφή στο ίδιο το σχεδιαστικό μέσο. Η γνώση που πήρα από την έρευνα αυτή πάνω στην σχεδιαστική διαδικασία και το πως αλληλεπιδρά ο ίδιος ο αρχιτέκτονας με το εργαλείο απεικόνισης την στιγμή της δημιουργίας είναι ανεκτίμητη. Όντας ενθουσιώδης με την γραφιστική πλευρά της αρχιτεκτονικής η αληθινή αφορμή ήταν να εκμαιεύσω μια βάση για περαιτέρω προβληματισμό πάνω στο θέμα του που οδεύει η αρχιτεκτονική απεικόνιση. Τι πρέπει να περιμένουμε; Μπορούμε να κάνουμε άραγε μια πρόβλεψη για το μέλλον; Θα κάνουμε λοιπόν ένα ταξίδι στην αρχιτεκτονική και την αναπαράσταση της στον 20<sup>ο</sup> αιώνα.

Οι παράμετροι της εργασίας προσδιοριστήκαν επακριβώς. Αναλύσαμε συγκεκριμένα μόνο το αρχιτεκτονικό σχέδιο, όχι όμως τις τυπικές, πρακτικές κατόψεις, τομές και όψεις, που μεταφέρουν συγκεκριμένη πληροφορία, ούτε αρχικά σκίτσα ιδεών αλλά τις συνοδευτικές, πιο «εικαστικές» απεικονίσεις των θεμάτων. Αυτές είχαν το προσωπικό άγγιγμα των δημιουργών και έδιναν στο κάθε έργο την ιδιαίτερη χροιά του. Σχεδόν σαν τα σημερινά λεγόμενα «renders». Και αυτό λόγω του οπτικού ενδιαφέροντος που παρουσιάζαν αφού η ιδέα γράφονταν με αυθορμητισμό και ελάχιστους περιορισμούς. Θέμα μελέτης μας η «Πολη του Μέλλοντος». Ουτοπίες, τόσο πλούσιες σε νόημα αφού αντικατόπτριζαν το ιδανικό αύριο βασισμένο στο προβληματικό σήμερα. Οι αρχιτέκτονες, που πίστευαν και οι ίδιοι σε έναν βαθμό πως οι πόλεις τους ήταν γραφτό να μείνουν στο χαρτί και να μην υλοποιηθούν, απελευθέρωσαν την έκφραση τους, φτιάχνοντας πολύ πιο ενδιαφέροντα οπτικά παραδείγματα. Τέλος εστίασαμε χρονικά στον 20<sup>ο</sup> αιώνα, αφενός επειδή πρακτικά επιδεικνύει μεγαλύτερη ποικιλία υλικών και τεχνοτροπιών, και αφετέρου θεματολογικά με μεγαλύτερο αριθμό ουτοπικών έργων.

Αφού κατασταλάξαμε στην χρονική περίοδο επέμβασης, αναζητήσαμε τα αντικείμενα μας. Βρήκαμε πολλά παραδείγματα «Πόλεων του Μέλλοντος» και η διαλογή έγινε με βάση την οπτική κλάση, αλλά κυρίως το ποσό ισχυρή πρόθεση έκρυσαν. Στην συνέχεια τα δείγματα κατατάχτηκαν σε κατηγορίες με βάση το κίνητρο τους και παρατέθηκαν σε γραμμική χρονική σειρά για να μπορέσουμε να τα συσχετίσουμε. Η σύγκριση μεταξύ τους, το «ποιος εμπνεύστηκε από ποιον» ή το «ποιος έκανε το πρώτο βήμα» θα μας οδηγούσαν σε αξιοσημείωτα συμπεράσματα. Η τρίτη φάση περιελάμβανε την συλλογή του υλικού. Όσο περισσότερα σχέδια μπορέσαμε να βρούμε. Έπειτα ακολούθησαν δικές μας, αυθόρμητες σκέψεις και παρατηρήσεις πάνω στις εικόνες, που καταγράφηκαν και στο επόμενο βήμα επιχειρήθηκε να τεκμηριωθούν μέσω βιβλιογραφίας. Όσες δεν τεκμηριώθηκαν και κρίθηκαν αυθαίρετες αμέσως εξαιρέθηκαν. Πρέπει να αναφερθεί ότι η εργασία στηρίχτηκε αποκλειστικά σε αυτές τις παρατηρήσεις που είναι μια προσωπική προσέγγιση πάνω στο θέμα.

Για την παρούσα ερευνητική μελετήθηκαν συνολικά 13 παραδείγματα «Πόλεων του Μέλλοντος» που χωρίστηκαν σε 5 μεγάλα κεφάλαια με ίδια δομή μεταξύ τους. Σε ξεχωριστά υποκεφάλαια παρατίθενται η ανάλυση του έργου κάθε αρχιτέκτονα. Η διάρθρωση της ανάλυσης βασίζεται στην σχέση αίτιας-αποτελέσματος. Δηλαδή η κάθε παράγραφος περιγράφει μια σημαντική επιρροή στον αρχιτέκτονα (αίτιο) και πως αυτή εκδηλώθηκε και μεταφράστηκε πάνω στο αρχιτεκτονικό σχέδιο (αποτέλεσμα). Εδώ κρίθηκε απαραίτητο να μελετηθούν ιστορικά δεδομένα και γεγονότα, ακόμα και ο βίος των αρχιτεκτόνων.

Στο πρώτο κεφάλαιο αναλύουμε στις τρεις πρώτες δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα τα εξής παραδείγματα: την Citta Nuova του Antonio Sant'Elia, το Alpine Architektur του Bruno Taut, το Architectural Fantasies του Iakov Chernikhov και το Metropolis Of Tomorrow του Hugh Ferriss. Εξετάζονται μέσα από το πρίσμα των ραγδαίων εξελίξεων σε όλα τα επίπεδα, με σημείο καμπής φυσικά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο. Όχι μόνο κατά την διάρκειά του αλλά και τα χρόνια πριν και μετά από αυτόν με τις ταλαιπωρημένες και εξουθενωμένες κοινωνίες να αναζητούν ανακούφιση από τα δεινά στην αρχιτεκτονική φαντασία. Στο δεύτερο κεφάλαιο μετακινούμαστε στην δεκαετία του '30 για να εξετάσουμε την Broadacre City του Frank Lloyd Wright και την Radiant City του Le Corbusier και πως αυτά τα πιο «προσγειωμένα» πλέον έργα αναπαραστήθηκαν, τα χρόνια που γίνονταν ακόμα προσπάθεια να καταπολεμηθούν οι συνέπειες του Α' Παγκοσμίου. Η αρχιτεκτονική αναγκάζεται άμεσα να αναλάβει να καταπραύνει τις πληγές που άφησε πίσω του ο σπαραγμός και αυτό αποτυπώνεται στο αρχιτεκτονικό σχέδιο. Στο επόμενο κεφάλαιο, αρκετά χρόνια μετά, το 1960-1970, έχει ήδη λάβει χώρα ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος και οι πληγές του επουλώνονται. Το Μοντέρνο κίνημα επιχειρήσει να απαντήσει σε ερωτήματα επιδεικνύοντας πληθώρα σπουδαίων έργων και ήδη φαίνεται να φτάνει σε ένα τέλμα που εγείρει μια τάση αυστηρής κριτικής στο περιεχόμενό του. Εκπρόσωποι της κριτικής αυτής ήταν οι ομάδες του κινήματος του Radical στην Ιταλία, Superstudio και Archizoom με τα έργα τους Monumento Continuo και No Stop City αντίστοιχα και η αγγλική ομάδα Archigram με το Walking City. Στο προτελευταίο κεφάλαιο είμαστε ακόμα στην δεκαετία του '60 και

εξετάζουμε δύο διαφορετικά παραδείγματα από αυτά της κριτικής μέσα από ένα άλλο πλαίσιο με αφορμές, κίνητρα και προθέσεις στο αρχιτεκτονικό σχέδιο. Πέρα από το τέλμα της ιδεολογίας του Μοντέρνου, στα πιο πρακτικά προβλήματα που έρχονται στο προσκήνιο, όπως οι φυσικές καταστροφές και η αυξανόμενη περιβαλλοντική μόλυνση, επιχειρούν να δώσουν λύση ο Kisho Kurokawa με το Floating City και ο Paolo Soleri με το Arcology με μια σχεδιαστική νοοτροπία που παίρνει άλλη κατεύθυνση. Στο πέμπτο και τελευταίο κεφάλαιο, στα τέλη του '70 με τέλη του '90, επείγοντα πρακτικά προβλήματα δεν φαίνεται να υπάρχουν και μπαίνουμε πλέον σε μια περίοδο ανάπτυξης αρχιτεκτονικής θεωρίας είτε μέσα από φανταστικά διηγήματα και αφήγησεις, όπως το Delirious New York του Rem Koolhaas, είτε μέσα από εικασίες και υποθέσεις για την μελλοντική πόλη στηριζόμενες σε υπερβολικά σενάρια, όπως κάνουν οι MVRDV στο Metacity/Data-town. Τέλος ακολουθεί μια συνοπτική αναδρομή σε όσα είπαμε στον κύριο κορμό της εργασίας και συγκρίσεις-αντιθέσεις μεταξύ των παραδειγμάτων που γεννούν τα συμπεράσματα.



### Η Μηχανή, το Όνειρο και ο Ουρανοξύστης

Στο 1<sup>ο</sup> κεφάλαιο βρισκόμαστε στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα όπου δραματικές αλλαγές σε όλες τις σταθερές της ζωής λαμβάνουν χώρα όχι μόνο σε ευρωπαϊκό επίπεδο αλλά και στην άλλη άκρη του Ατλαντικού. Η τέχνη ανταποκρίνεται στον Νέο Κόσμο που ανατέλλει παίρνοντας θέση απέναντι στις καινούριες συνθήκες. Εδώ θα καλύψουμε την χρονική περίοδο από το 1910-1930 με τα πλέον χαρακτηριστικά παραδείγματα που έχουν το ίδιο ακριβώς κίνητρο αλλά τελείως διαφορετικούς τρόπους που το αποδίδουν. Ποιο είναι το κοινό σημείο των 4 πόλεων; Μα φυσικά το Ύψος. Ο ουρανός. Το βλέμμα που στρέφεται ψηλά και μας δίνει ελπίδα να εξιλεωθούμε εκεί που μέχρι πρότινος μόνο η φαντασία μπορούσε να φτάσει. Το ταξίδι μας ξεκινάει από την Ιταλία του 1914 με τον Antonio Sant'Elia και την φουτουριστική Citta Nuova. Την Πόλη-Μηχανή, την Πόλη-Γρανάζι, την Πόλη εκ του μηδενός, την Νέα Πόλη. Ύψος και διαστάσεις αποτυπώνονται με αυτοπεποίθηση θέλοντας να πλημμυρίσουν τον χώρο. Θα μεταβούμε στην Γερμανία του Εξπρεσιονισμού και τον Bruno Taut με το Alpine Arkitektur που αντιστέκεται στην κατά μέτωπο επίθεση της Μηχανής. Οπλο του η εικαστικότητα, η έκφραση και η φρεσκάδα που μας παρασύρουν σε ένα διαπλανητικό περίπατο να θαυμάσουμε τα αρχιτεκτονικά στολίδια πετώντας ψηλά σαν πουλιά. Έπειτα στην Ρωσία του '20 με το Architectural Fantasies του Iakov Chernikhov και τους Κονστρουκτιβιστές που επιχειρούν να ενώσουν Τέχνη και Βιομηχανία με έργα ανάλαφρα, αέρινα αλλά ορθολογιστικά σχεδιασμένα. Και τέλος τη δεκαετία του '30 στην λαμπερή Αμερική, την Αμερική του Ουρανοξύστη. Στην Αμερική που θέλει να μοιάσει στην Μητρόπολη του Hugh Ferriss που δίνει μορφή στο όνειρο με επιβλητικές μάζες. Με μέγεθος που αν και απόκοσμο γίνεται ανθρώπινο με μια έντονη υλικότητα. Σαν να ξεπετάγεται ένα βουνό από το έδαφος.

Ήδη από το τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα η ανθρωπότητα γίνεται μάρτυρας μεγάλων βημάτων στον επιστημονικό και τεχνολογικό στίβο, του Albert Einstein, του Max Planck, του Granham Bell, του Samuel Morse και του Thomas Edison, που καθιερώνουν νέους τρόπους θεώρησης του κόσμου και σημαίνουν την είσοδο σε μια εξολοκλήρου νέα εποχή μηχανολογική και τεχνοκρατούμενη με ρίζες στην Βιομηχανική Επανάσταση του 18<sup>ου</sup> αιώνα. [Tisdall, 1985] Από την μια ένα μέρος του καλλιτεχνικού κόσμου βλέπει την είσοδο της Μηχανής στην καθημερινότητα σαν απελευθέρωση και σωτηρία από τα δεινά, [Gray, 1962] οραματιζόμενο την νέα εποχή να διέπεται από βιομηχανοποιημένο ύψος, και όχι όπως πίστευε ο λαός σαν «κακό» ανταγωνιστή που θα ανέτρεπε τα πάντα στις συνθήκες εργασίας. Από την άλλη υπήρχαν και οι καλλιτέχνες που με το τέλος του Α' Παγκοσμίου Πολέμου το 1918 τάχθηκαν υπέρ ενός κόσμου κοινωνικά προσανατολισμένου, εμπνευσμένου από τον Μεσαίωνα, όπου ο τεχνητής και χειρωνακτικής και όχι η Μηχανή θα ήταν ο δημιουργός όμορφων και χρήσιμων αντικειμένων. Η τεχνική δεν θα ήταν πλέον η χειρωνακτική επιδεξιότητα του καλλιτέχνη, αλλά το ίδιο το έργο τέχνης. [Parmesani, 2000] Ταυτόχρονα χειροτερεύει η κατ'ήφεια και η μιζέρια των λαών μετά τον σπαραγμό, ακόμα περισσότερο της ηττημένης Γερμανίας, και γίνεται αντιληπτή η ανάγκη για την ύπαρξη μιας αρχιτεκτονικής που θα επιφέρει την εξιλέωση και την αρμονία στις ψυχές των ανθρώπων μεταμορφώνοντας έπειτα ολόκληρη την κοινωνία. Η Μεγάλη Ύφεση που ακολούθησε τον Α' Παγκόσμιο, με αποκορύφωμα το οικονομικό Κραχ το 1929, περιορίζει κατακόρυφα τις κατασκευές. Η κατάσταση αυτή οδηγεί αφενός στην παράγωση μιας μεγάλης ποσότητας αρχιτεκτονικών ιδεών, που εξ αρχής δεν προορίζονται για υλοποίηση και στα όποια αναφερόμαστε ως «Αρχιτεκτονική του χαρτίου» και αφετέρου στην στροφή και ανάδειξη της συναισθηματικής αγωνιάς της τέχνης. [Schank Smith, 2006]

Για τους Εξπρεσιονιστές αρχιτέκτονες στην Γερμανία, που εμφανίζονται την πρώτη δεκαετία του 20<sup>ου</sup> αιώνα και εκπροσωπούνται κυρίως από τους Erich Mendelsohn, Walter Gropius, Bruno Taut, Hermann Finsterlin και Hans Poelzig, η αρχιτεκτονική αυτή θα είναι οικουμενική και εξολοκλήρου κρυστάλλινη και θα διαθλά το φως του ήλιου στα χρώματα της [Colquhoun, 2002] ίριδας σκορπώντας παντού την ομορφιά. Για να επιτευχθεί αυτό οι οπτικές τέχνες έπρεπε να περάσουν σε ένα νέο επίπεδο αφαίρεσης και μια φάση απόλυτης άρνησης της μιμητικής τέχνης, περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη περίοδο, [Brennan, 2001] δίνοντας προβάδισμα στο ένστικτο και την ονειρική διάσταση του έργου τέχνης. Χαρακτηριστική σε αυτό είναι η θεματολογία του Γαλάζιου Καβαλάρη (Blaue Reiter), παρακλάδι του Εξπρεσιονισμού με ιδρυτή τον Wassily Kandinsky. Τα μέλη της ομάδας προτιμούν να απεικονίζουν ζώα διότι ήταν ανώτερα όντα από τον άνθρωπο και διέθεταν μια «έμφυτη αγνότητα που δεν μπορεί να συλλάβει η ανθρώπινη ύπαρξη».

Στην Ιταλία η ξαφνική επίδραση της τεχνολογίας στην νοοτροπία της στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα σε συνδυασμό με την απαισιοδοξία

του ιταλικού λάου , αφού η χώρα την περίοδο εκείνη είναι από τις ασθενέστερες οικονομικά χώρες των Μεγάλων Δυνάμεων, και τις ακτιβιστικές απόψεις του γάλλου φιλοσόφου Henry Bergson (1859-1941) για την «ζωτική ορμή», έκαναν φανερό πως ήταν αναγκαία μια ριζική αλλαγή της τάξης πραγμάτων, πιο σοσιαλιστική. Ο Φουτουρισμός, με ιδρυτή τον ποιητή Filippo Tommaso Marinetti και υποστηρικτές τον Mario Chiattone και τον Antonio Sant'Elia, γεννιέται από τον γαλλικό Φωβισμό του Anri Matisse και έρχεται σε ρήξη με το παρελθόν αποτινάσσοντας την μίμηση στην απεικόνιση και γιορτάζοντας την Μηχανή. [Tisdall, 1985] Το ατύχημα που είχε ο Marinetti το 1908 με το αυτοκίνητο του που συγκρούστηκε κατά λάθος με διερχόμενο ποδηλάτη χρησιμοποιήθηκε από την εφημερίδα "Le Figaro" τον Φεβρουάριο του 1909 , ως συμβολισμός της βίαιης σύγκρουσης της δυναμικής βιομηχανικής μοντερνικότητας με το αργοκίνητο παρελθόν. [Townsend, 2009]

Στην Ρωσία η ατμόσφαιρα πολιτικής αναταραχής που περιέβαλε την αποτυχημένη επανάσταση του 1905 συνοδεύτηκε από μια ανανεωμένη ζωτικότητα και ανάγκη για ενότητα και πίστη στην Τέχνη. [Gray, 1962] Το πρώτο βήμα σ' αυτό ήταν η αποτίναξη κάθε σύνδεσης με την παράδοση και με την αποχαυνωμένη συντηρητική αστική τάξη. Η τέχνη έπρεπε να είναι μια ενεργή δύναμη στην υπόθεση της κοινωνικής μεταρρύθμισης και όφειλε να είναι παρούσα σε κάθε έκφανση της ζωής του ανθρώπου ανελλιπώς και όχι απλώς το καταφύγιο του. [Gabo, Pevsner, 1920] Επιβάλλεται να ενωθεί με την τότε βιομηχανία για την ταχυστάτη εξάπλωσή της ώστε να γίνει γρήγορα μαζική κουλτούρα και σε αυτό βοηθά και ο Προντακτιβισμός ή αλλιώς Παραγωγικισμός. Τα έργα τέχνης συνεπώς οφείλουν να μπορούν να κατασκευαστούν , για να παραχθούν σε μαζικές ποσότητες , να διδάξουν να μορφώσουν και να δείξουν στον λαό τον δρόμο της απελευθερωτικής επανάστασης. Ο Κονστρουκτιβισμός του Kasimir Malevich, του El Lissitzky, αλλά κυρίως του Vladimir Tatlin , που γνωρίζει τον Pablo Picasso στο Παρίσι και αφομοιώνει έννοιες του Κυβισμού , έρχεται να βάλει τέρμα στο «η Τέχνη για την Τέχνη». Ταυτόχρονα για τον ρωσικό λαό ο ερχομός της Μηχανής σημαίνει και την απαλλαγή από την τυραννία της φύσης , που θεωρείται μια δύναμη εχθρική προς τον άνθρωπο. [Gray, 1962]

Τέλος στην Αμερική μετά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, όπου και αναδείχτηκε νικήτρια, ο κόσμος πλημμυρισμένος από αισιοδοξία ενδιαφέρεται να δει, σε όλα τα πεδία, όλο και πιο ρηξικέλευθες ιδέες με πρωτόγνωρα χαρακτηριστικά. [Amoroso, 2010] Ήταν τότε που ο πληθυσμός της Νέας Υόρκης αυξήθηκε πάνω από 1,5 εκατομμύριο το διάστημα 1918-1930. Η συσσώρευση του στο νησί του Manhattan που ήταν το κέντρο επιχειρήσεων , ο Κανονισμός των Ζωνών το 1916 , που περιόριζε το ίχνος του κτηρίου στο οικοδομικό τετράγωνο, και τέλος η δυνατότητα επεξεργασίας του χάλυβα με την ίδρυση της εταιρίας Rockefeller, που έδινε την δυνατότητα θεμελίωσης ψηλών κατασκευών, όλα συγκλίνουν στην δημιουργία νέας κτηριακής τυπολογίας για την ικανοποίηση των αναγκών που δεν έχει πολλές επιλογές πέραν της ανάπτυξης καθ' ύψος. [Gordon, 2010]

A collage of architectural sketches and drawings of buildings, arranged in a grid-like pattern. The sketches show various architectural details, including facades, windows, and structural elements. Four red-bordered boxes are overlaid on the sketches, containing the text 'ANTONIO', 'SANT'ELIA', 'CITTA', and 'NUOVA'.

**ANTONIO**

**SANT'ELIA**

**CITTA**

**NUOVA**



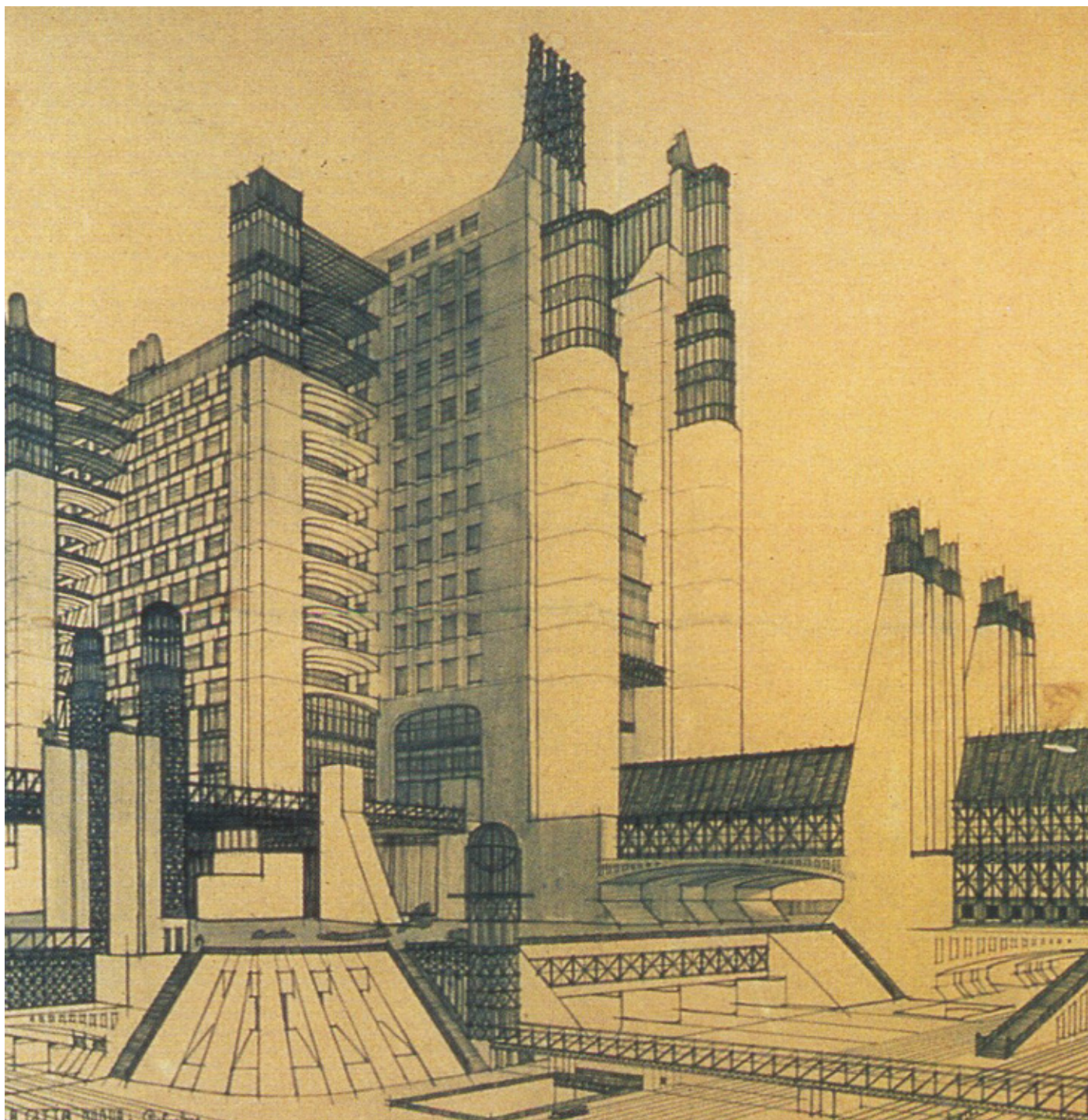
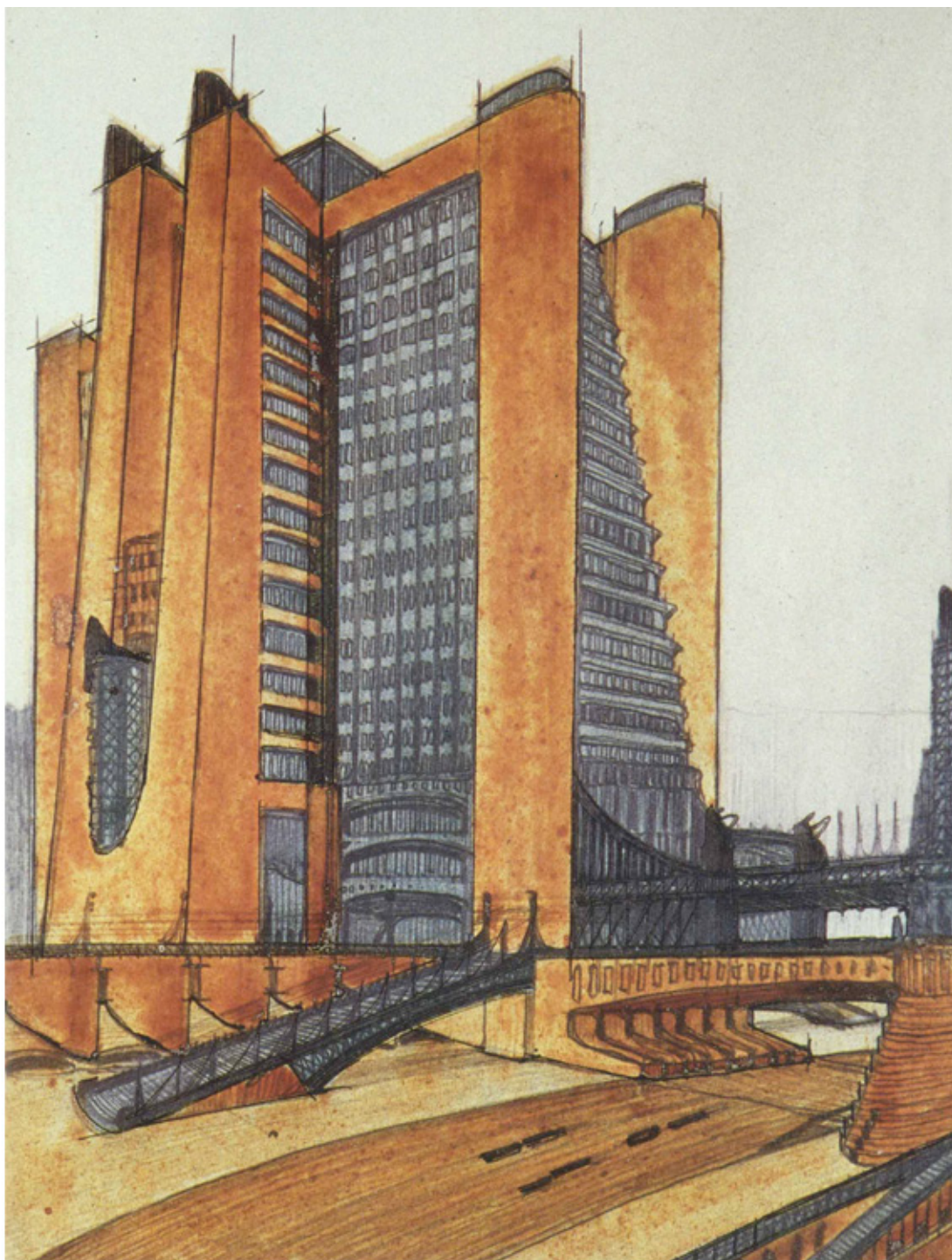


Fig.1. Antonio Sant'Elia, *La Citta Nuova*: building with external elevators, 1914





Εικ.2. Antonio Sant'Elia, *La Città Nuova*, 1914



## Antonio Sant'Elia \_ La Citta Nuova (1914)

Το 1912 ο Antonio Sant'Elia εκπαιδευμένος χτίστης ανοίγει ένα γραφείο σχεδίου στο Μιλάνο και σιγά σιγά έρχεται σε επαφή με το κίνημα του Φουτουρισμού. Η σύμπραξη των δυναμικών φουτουριστικών ιδεολογιών και του αδάμαστου πνεύματος του αρχιτέκτονα για αλλαγή, που είναι μπροστά απ' την εποχή του, γεννά την Citta Nuova το 1914. Η πρόταση αυτή για μια τεχνοκρατούμενη, βιομηχανοποιημένη μελλοντική πόλη, εξολοκλήρου απο την αρχή, έμεινε πιθανόν ημιτελής λόγω του πρόωρου θανάτου του στον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο το 1916, σε ηλικία μόλις 28 ετών. Οι στιβαροί εργοστασιακοί όγκοι του που ορθώνονταν από το έδαφος με προοπτική που προκαλούσε δέος, τονίζονταν από την σκληρή μολυβένια γραμμή διατυμπανίζοντας την κυριαρχία της Μηχανής.

Τα καλλιτεχνικά παραδοσιακά κινήματα του Νατουραλισμού και του Αισθητισμού, που αναφέρονταν στην ρεαλιστική απεικόνιση αντικειμένων και θεμάτων στο φυσικό τους περιβάλλον (κήποι, χωράφια, βουνά, τοπία, γενικότερα φύση) αναπτύχθηκαν τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα και άρχισαν να παρακαμάζουν στις αρχές του 20<sup>ου</sup>. [Tisdall, 1985] Ο Φουτουρισμός που έρχεται σε απόλυτη ρήξη με το παρελθόν εξοστρακίζει κάθε αναφορά στο φυσικό στοιχείο. Ο Sant'Elia πουθενά δεν απεικονίζει δέντρα, θάμνους και οποιοδήποτε δείγμα φύσης. Αποφεύγει το πράσινο χρώμα αλλά παρόλα αυτά σχεδιάζει με γήινους τόνους και ώχρες, χρώματα που υποδεικνύουν την προέλευση από το ίδιο το έδαφος, παρουσιάζοντας την μεγαλούπολή του να αντικαθιστά την ίδια την φύση. Όπως λει η Caroline Tisdall «...Η Citta Nuova ήταν ένα πανέμορφο 'τοπίο', σε αντίθεση με το παρελθόν που ταύτιζε το 'όμορφο' με το φυσικό τοπίο, σκητικό της ανθρώπινης δράσης που διαδραματίζεται εκεί.» [Tisdall, 1985, pp.189] Στα σχέδιά του στα οποία δεν γίνεται καμία νύξη για τον περιβάλλοντα χώρο ή τα προϋπάρχοντα κτήρια αποτυπώνεται ακριβώς αυτό που διακηρύσσει στο μανιφέστο του (Σημ.1) το 1912 «...Την παροδικότητα της φουτουριστικής αρχιτεκτονικής αφού κάθε γενιά θα πρέπει να φτιάχνει την δική της και να απορρίπτει την προηγούμενη.» [Sant'Elia, 1914] Η Αρχιτεκτονική λοιπόν ξεκινά βίαια από την αρχή.

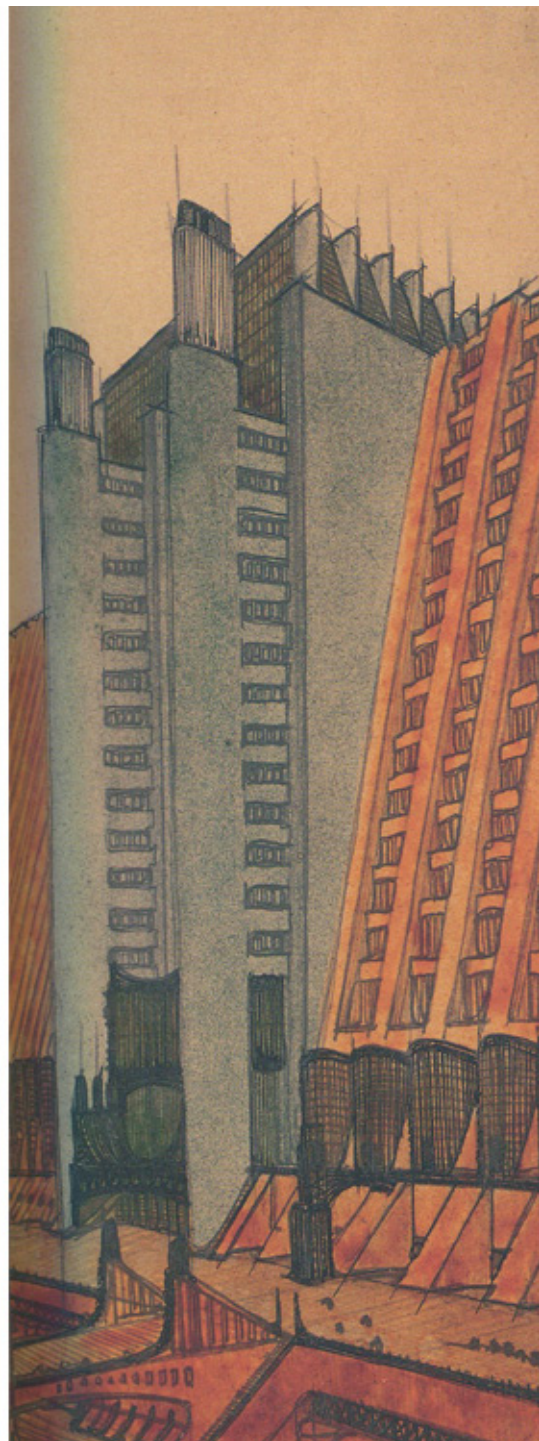
Στην Ιταλία, που αντιμετώπιζε πολύ σοβαρά οικονομικά προβλήματα το 1900-1920, ο λαός της βιώνοντας ανέχεια και μια δυσάρεσκια που διαρκώς μεγάλωνε, χρησιμοποίησε μαζί με τους συνδικαλιστές και τους κομμουνιστές αφίσες και φυλλάδια για να επιταχυνθεί η ανατροπή της παλαιάς τάξης και για να εκφράσουν τον φόβο τους ότι οι μηχανές αυτοματοποιημένης παραγωγής θα παραγκώνιζαν το εργατικό δυναμικό. [Tisdall, 1985] Η αρχιτεκτονική απεικόνιση αντιλαμβάνεται το κλίμα και σαν άλλη «αφίσα» γίνεται και αυτή βίαιη. Μια οπτική βόμβα. Η εικόνα γίνεται απλή, άμεση και δυναμική. Οι περιττές λεπτομέρειες και οι καλλωπισμοί φεύγουν και αφήνουν το θέμα απογυμνωμένο να κυριαρχήσει στο χαρτί που σχεδιάζεται με αυστηρές, σίγουρες, ευθείες γραμμές. Το σχέδιο είναι τυπικό γραμμικό φτιαγμένο με σχεδιαστικά όργανα και χάρακες. Δεν είναι σκίτσο ούτε πρόχειρη δοκιμή αλλά τελειοποιημένη πρόταση του αρχιτέκτονα που φαίνεται ότι έχει ξεδιαλύνει όλα τα σημεία του πριν προβεί στο βήμα της σχεδίασης. Το χαρτί ακουαρέλας με λίγη τραχύτητα δεν ενοχλεί τον γραφίτη του μολυβιού. Το μολύβι από την άλλη δεν τρέχει απαλά πάνω στο χαρτί αλλά πιέζεται με δύναμη αφήνοντας μαύρο παχύ ίχνος. Πολλές φορές η ίδια γραμμή ξαναπατιέται από πάνω 2-3 φορές είτε για να τονιστεί και να βγει πιο μπροστά, κάνοντας την πιο παχιά, είτε για να προβάλλει την σιγουριά των αποφάσεων του. Ο Sant'Elia «χαράζει» ουσιαστικά στο χαρτί την ιδέα του. Οι μελλοντικοί αυτοκινητόδρομοι θα είναι έτσι ακριβώς. Τα κτήρια θα έχουν αυτήν ακριβώς την όψη. Τα φουγάρα θα έχουν αυτήν ακριβώς την μορφή. Καμία εναλλακτική. Η Citta Nuova ήρθε για να μείνει. Η αέναη κίνηση και η εγρήγορση που περιγράφει ο Henry Bergson (Σημ.2) εντοπίζεται στο έργο με τον συμβολισμό των τεράστιων αυτοκινητόδρομων. Ο Sant'Elia αφιερώνει σημαντικό χώρο του κάρδου στον δρόμο και μας απομακρύνει από το αντικείμενο γιατί είναι σημαντικό να φανεί το πολυδαίδαλο σύστημα κυκλοφορίας που αθρώνεται στη βάση του κτηρίου και συμβολίζει ταχύτητα, ρευστότητα, αλλαγή. (Εικ.2) Ως θεατές θαυμάζουμε με δέος τα «κτήρια-μηχανές» του προοπτικά και από απόσταση αλλά πάντα μέσα στο γενικότερο περιβάλλον τους. Κάτι που έχει τις ρίζες του στην ομάδα των Macchiaioli (Κηλιδιστές) και το πως προσεγγίζουν εκείνοι το περιβάλλον στα θέματα τους. [www.wordpress.com] Η εικόνα κατακεραυνώνει με μηνύματα και ταρακούνα τον απαθή θεατή.

Η Caroline Tisdall λέει: «...Το παρελθόν που πολεμούσε ο Φουτουρισμός ήταν κυρίως ο Νεοκλασικισμός, με τη συναισθηματική αναθίωση των ογκωδών άκαμπτων μορφών του παρελθόντος και του φορτωμένου διάκοσμου, της ρεαλιστικής περιγραφικότητας και της δραματικότητας μέσω των σκληρών αντιθέσεων φωτός-σκιάς.» [Tisdall, 1985] Τα θέματα του αρχιτέκτονα, αντίθετα, σχεδιάζονται σαν δυναμικές μορφές που ξεπηδούν από το έδαφος προς τον ουρανό γι' αυτό και χρωματικά διακρίνουμε μόνο 2 ενιαίες κηλίδες γήινων αποχρώσεων. Ένας τόνος για ουρανό και ένας για κτήριο και έδαφος που δείχνει το κτήριο να πλάθεται από την ίδια την γη. (Εικ.3) Οι αντιθέσεις είναι απαλές μεταξύ τους, η γλυπτική ποιότητα έχει χαθεί και η χρήση υποτυπώδους φωτοσκίασης, κυρίως μαύρισμα του φόντου προς ανάδειξη του αντικειμένου, είναι ελάχιστη αν όχι ανύπαρκτη.

Ταυτόχρονα, η πρόοδος της επιστήμης και της τεχνολογίας, η εξέλιξη της κβαντομηχανικής θεωρίας, η εφεύρεση του τηλεφώνου που φαινόταν επιστημονική φαντασία μέχρι τότε και η χρήση του ηλεκτρισμού σε φωνογράφους, ηλεκτρικούς λαμπτήρες και μικρόφωνα εξίταραν τη φαντασία και έδωσαν στην Μηχανή, που γέννησε όλα αυτά, ένα ύφος ευλάβειας. [Tisdall, 1985] Στην Citta Nuova, συνεπώς, τον πρώτο ρόλο παίζει η Μηχανή και όχι η Αρχιτεκτονική. Επιλέγονται οπτικές που βολεύουν για να «εξυμνούνται» τα μηχανολογικά στοιχεία του κτηρίου, που μπαίνουν σε πρώτο πλάνο. Η απεικόνιση σε  $\frac{3}{4}$  είναι κυρίαρχη τεχνική. Λειτουργίες, που είναι δευτερεύουσες, όπως κλιμακοστάσια, φουγάρα, ανεγκυστήρες, μπαίνουν εμφανώς στην όψη, «σαν μεταλλικά φίδια που σκαρφαλώνουν στο κτήριο», (Εικ.1, 3) και η οπτική πειράζεται αναλόγως για την μεγιστοποίηση της εντύπωσής τους. Η αρχιτεκτονική ποιότητα της Citta Nuova δεν είναι εξεζητημένη, είναι απλά επίπεδα που αναπτύσσονται καθ' ύψος. Αυτό που εκπέμπεται, όμως, είναι η ακράδαντα τεχνοκρατούμενη ατμόσφαιρα της. Η πόλη είναι για τον αρχιτέκτονα μια γιγάντια ενιαία μηχανή που τα στοιχεία της, αυτοκινητόδρομοι, γέφυρες, γυάλινες προσόψεις, κεραιές, δουλεύουν όλα μαζί σαν γρανάζια, που είναι η «καρδιά» της Μηχανής, και γι' αυτό πρέπει να σχεδιαστούν λεπτομερώς. Πράγματι, αφιερώνει χρόνο για να σχεδιάσει με λεπτότητα αυτά τα στοιχεία, και αρκετές φορές αμήχανα αφού σε κάποια οι γραμμές μπλέκονται μεταξύ τους χωρίς να είναι σαφές τι βλέπεις. Την υπόλοιπη σύνθεση την αντιμετωπίζει χοντρικά.

Ο Marinetti επηρεάζεται έντονα από τους γάλλους Συμβολιστές που εμφανίστηκαν στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα και εναντιώνονταν στην ευτελή χυδαία και γεμάτη ιδιοτέλεια ζωή του σύγχρονου αστού, εξυμνώντας όπως λέει η Tisdall: «...το εξαιρετικό το μεγαλεπήβολο ανήθικο και το περιπετειώδες.» [Tisdall, 1985] Μια επιρροή που μεταλαμπαδεύτηκε σε όλο το κίνημα του Φουτουρισμού και συνεπώς και στον Sant'Elia. Ο αρχιτέκτονας δίνει έναν ακόμα πιο «άναρχο» και «ανήθικο» τόνο στη δουλειά του και παρουσιάζει τις γραμμές των ακμών του να προεξέχουν επίτηδες δηλώνοντας έναν έμφυτο δυναμισμό και μια τάση για επ' άπειρον επέκταση προς κάθε κατεύθυνση. (Εικ.7) Τα κτήρια εδράζονται πάνω σε ένα φαινομενικό βάθρο, μια βάση που τους προσφέρει φοβερότητα και μνημειακότητα και τους δίνει το νόημα του εκθέματος. (Εικ.9) Η παντελής απουσία κάθε πληροφορίας για το εσωτερικό αυτών των κτηρίων ή της θεμελίωσής τους μας φανερώνει πως ο αρχιτέκτονας, παρόλο που δεν πρόλαβε να ολοκληρώσει το έργο του λόγω του πρόωρου θανάτου του, αντιμετώπισε εξ' αρχής την πόλη μόνο σαν ένα Όραμα. Ένα ιδανικό. Μια περιπέτεια.

Η μη ισορροπημένη και ανήσυχη απεικόνιση, όπως κάνει και στα σχέδιά του ο Erich Mendelsohn (1887-1953), με έντονα σημεία φυγής και προοπτική στους άξονες x,y, είναι κυρίαρχη, με προσοχή όμως να μην παραμορφωθεί η διάσταση του ύψους. (Εικ.9) Η αναφορική οπτική με τον παρατηρητή στο ύψος του ματιού, δείχνει το κτήριο σαν γιγάντιο θηρίο και εντείνει την ακάθεκτη ανοδική κίνησή του. Σπάνια, όμως, όπως για παράδειγμα στο «Stazioni Aeroplani» επιλέγει να τοποθετήσει ψηλά τον παρατηρητή για να φανεί ο διάδρομος προσγείωσης πίσω από το κτήριο. [Perrone, Buchler, pp.10] Τα format του είναι κυρίως κατακόρυφα. Αφενός για ένδειξη ύψους και αφετέρου γιατί το θέμα φαίνεται να συμπιέζεται από τα στενά πλαϊνά του κάδρου δημιουργώντας την εντύπωση ότι το κτήριο, που δεν χωράει, θέλει να ξεχειλίσει έξω από το όριο του χαρτιού ή ότι υπάρχει έξω από αυτό πολύ περισσότερο κτήριο που δεν βλέπουμε. (Εικ.8) Φυσικά αυτό δεν είναι απροσεξία στις μετρήσεις που έκανε ο Sant'Elia αλλά ένα τέχνασμα για να ενδυναμωθεί η έννοια της «επέκτασης». Η αρμονία και η ισορροπία της σύνθεσης πάνω στον καμβά σε ορισμένα σχέδια δείχνουν αδυναμίες, σαν να μην δόθηκε αρκετή προσοχή. Παρόλα αυτά δουλεύουν άψογα στο να αγγίζουν, με το ριζοσπαστικό ύφος τους, όσο το δυνατόν πλατύτερο κοινό που ήταν και ο στόχος του Φουτουρισμού γενικά. [Tisdall, 1985]

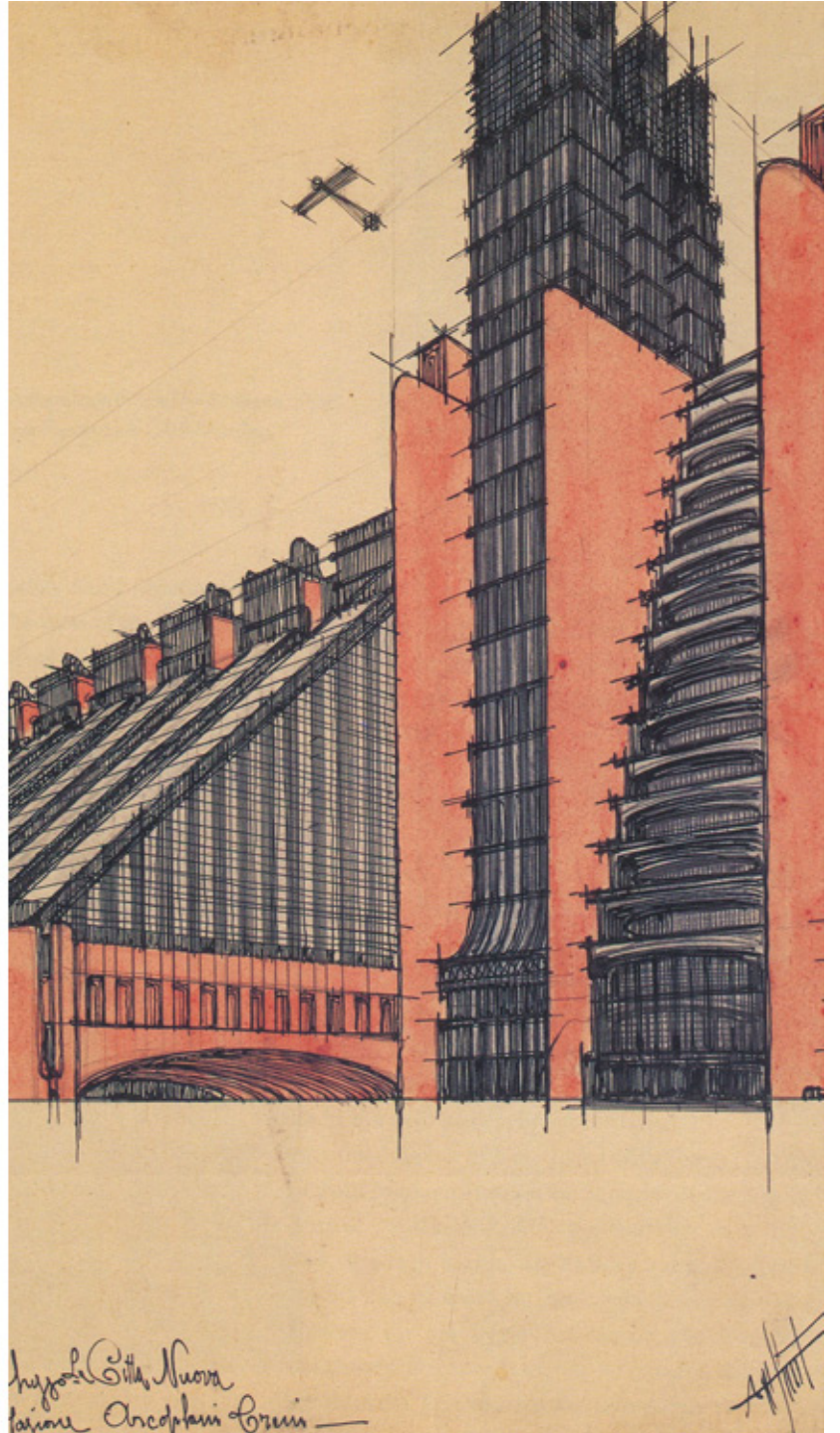


Εικ.3, Εικ.4 Antonio Sant'Elia, *La Citta Nuova*, 1914





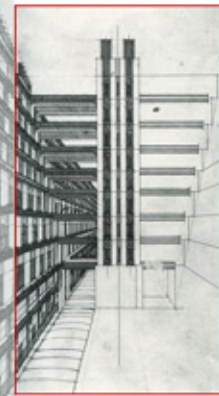
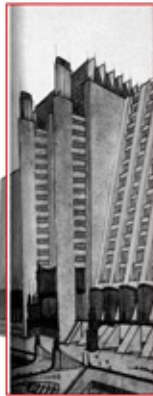
Ек.5, Antonio Sant'Elia, *La Citta Nuova: Setback High Rise*, 1914



ipotesi Citta Nuova  
stazioni Aeroplani Orvini

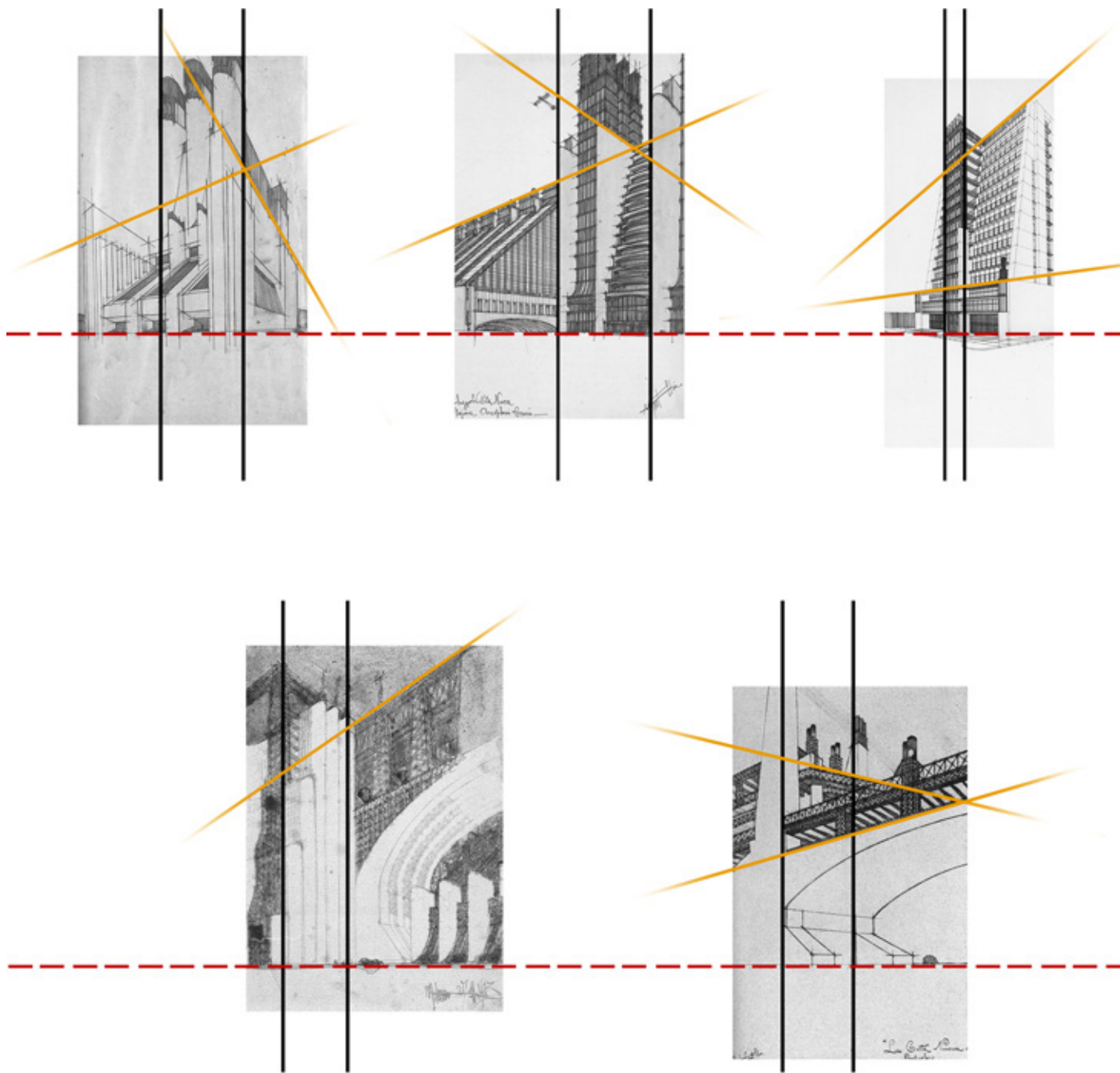
Ек.6, Antonio Sant'Elia, *La Citta Nuova: Stazioni Aeroplani*, 1914



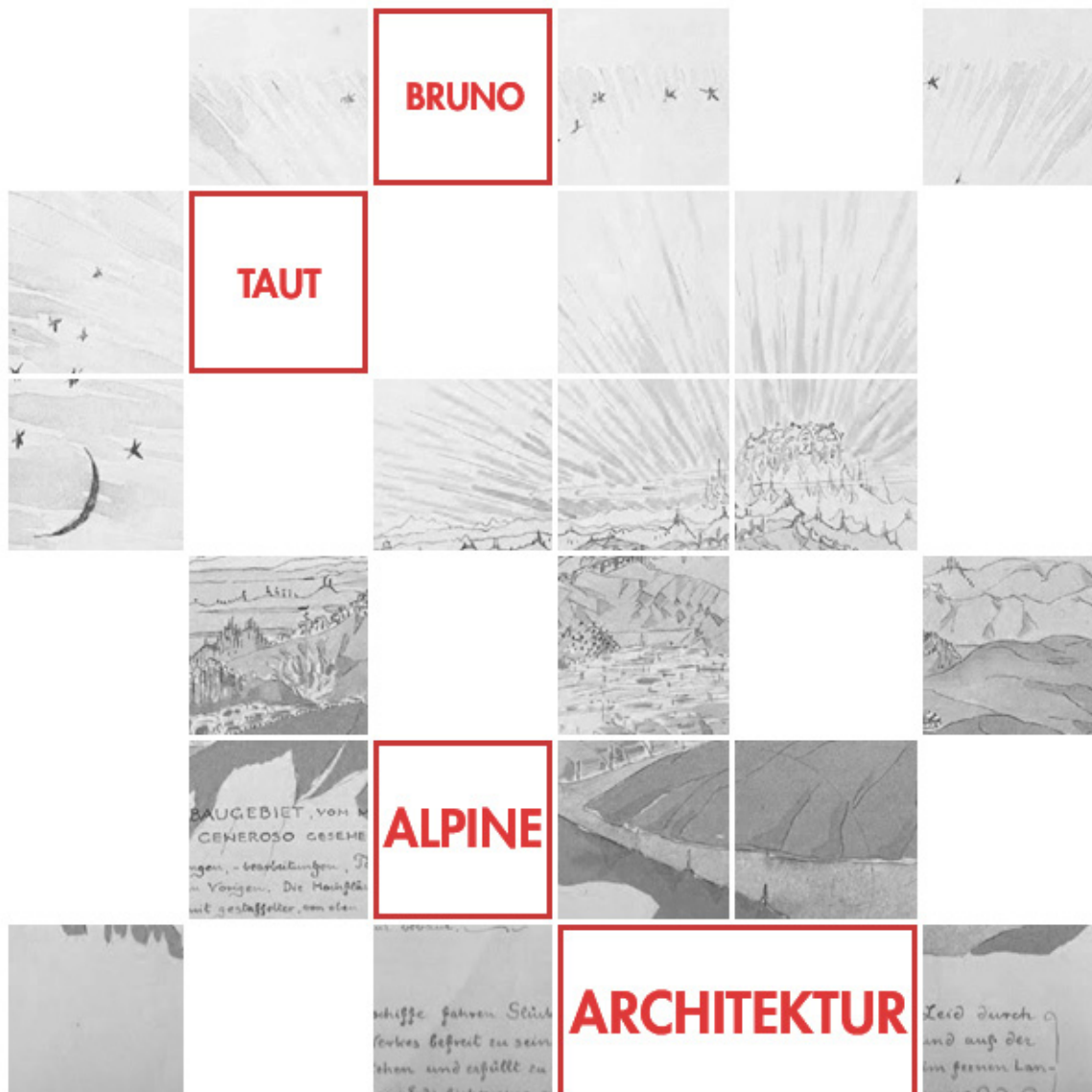


Εικ.7, (πάνω), Οι ακμές προεξέχουν δυναμικά του σχήματος

Εικ.8, (κάτω) Το στενό format δίνει εντύπωση γιγάντιων κτηρίων



Εικ.9, Τα κτήρια έχουν το δικό τους βάθρο.Εντονες προοπτικές φυγές,αναλοίωτο ύψος



**BRUNO**

**TAUT**

**ALPINE**

**ARCHITEKTUR**

BAUGEBIET, VON W  
GENEROSO GESEHE  
ngen, - besetzungen, Di  
n Vöngen. Die Hauptflä  
mit gestaffelter, von stei-

schiffe fahren Stlich  
ferkes befreit zu sein  
ehen und erfüllt zu  
und fide dicker eine a

Leid durch  
und auf der  
im fernem Lan-  
nung





Ek.10, Bruno Taut, *Alpine Architektur*, 1919





Fig. 11, Bruno Taut, *Alpine Architektur*, 1919

## Bruno Taut \_ Alpine Architektur (1919)

Το 1919 ο εξπρεσιονιστής Bruno Taut, 5 χρόνια μετά την έκθεση της Deutscher Werkbund στην Κολωνία, όπου εξέθεσε το GlassHaus του, οραματίζεται μια ουτοπία καθαρά από γυαλί και κρύσταλλο. Εκδίδει την πρόταση αυτή σε ένα διήγημα την ίδια χρονιά. Ένα παραμύθι που μεταφέρει τον αναγνώστη σε έναν πανέμορφο κόσμο μέσα από τα ζωηρά **σκίτσα** του. Το θείο ταξίδι που συνοδεύεται από **χρωματιστές, αυθόρμητες** εικόνες μιλάει για έναν κόσμο, χωρίς συγκεκριμένη τοποθεσία, που «κουκουλώνει» όλη τη γη και διέπεται από τις αρχές που πρόσβευε τότε η αρχιτεκτονική του Εξπρεσιονισμού. Ο Taut με **μολύβι, κραγιόν** και **ακουαρέλες**, μας τοποθετεί στην μέση ενός **ονείρου** και μας αφήνει να το ανακαλύψουμε σταδιακά βομβαρδίζοντας μας με αισθήσεις.

Τον 19<sup>ο</sup> αιώνα ο ποιητής και συγγραφέας William Morris (1834 – 1896), στενά συνδεδεμένος με το αγγλικό κίνημα Arts and Crafts, εκφράζει τις απόψεις του για την θέση που θα έπρεπε να ξανακερδίσει ο δημιουργός άνθρωπος απέναντι στο δημιούργημά του, το έργο τέχνης. Όπως λέει ο Ruth Eaton: «...Μια σχέση πρωτόγονη που είχε εν μέρει κατακερματιστεί από την εισβολή της μηχανής στην καλλιτεχνική διαδικασία.» [Eaton, 2002] Έπρεπε το έργο τέχνης, δηλαδή, να γίνει πάλι κάτι το μοναδικό που θα εξέπεμπε την σωματική ενεργεία που έβαλε ο καλλιτέχνης για να γίνει. Στην ουσία, το ίδιο το αριστούργημα θα ήταν η προσπάθεια αυτή και όχι η θεματολογία του έργου. Σπουδαία έμπνευση για τον Taut πάνω σε αυτό αποτέλεσε η παράδοση της γερμανικής ξυλογραφίας με την πίεση στα χέρια για να σκαλιστεί το ξύλο και το ραφινάρισμα της ανάγλυφης επιφάνειας για να τελειοποιηθεί η γλυπτική μορφή. [Parmesani, 2000] Ο αρχιτέκτονας σαν άλλος «μάστορας» έρχεται και στην κυριολεξία «πλάθει» με τα χέρια του την εικόνα. Στην ξυλογραφία έχουμε το κομμάτι του ξύλου και αφαιρούμε με το καλέμι όσο θέλουμε. Έτσι, δημιουργείται ένα σύνολο από σκαλισματα με σαφές περίγραμμα, ένα παιχνίδι καθαρού κενού και πλήρους. Ο Taut ζωγραφίζει με αυστηρά σχήματα, με κηλίδες χρώματος και ταυτόχρονα άγριες φωτοσκιάσεις δημιουργούν ένα αντιθετικό αποτέλεσμα που αιχμαλωτίζει το βλέμμα. Δύναμη, ζωηράδα και αναρχία στην απεικόνιση. Αρκεί να μεταφράσουμε την εικόνα σε ασπρόμαυρο κώδικα για να φάνουν οι ομοιότητες. (Εικ.13) Χειρίζεται πάντα μολύβι για να σχεδιάζει περιγράμματα, καθορισμένα, μυτερά και άγρια, τα οποία μαλακώνει με ακουαρέλες και απαλά νερά. (Εικ.15) Δουλεύει πάντα με αυτή την σύγκρουση σκληρού-μαλακού σε λείο και ελαφρά γυαλιστερό χαρτί που δεν έχει κόκκους.

Η στενή φίλια του με τον γερμανό ποιητή και συγγραφέα Paul Scheerbart του εμφύσησε την λατρεία του για το γυαλί και το κρύσταλλο, όπως και στους υπόλοιπους εξπρεσιονιστές αρχιτέκτονες. Το βιβλίο του Scheerbart, Glasarchitektur (Γυάλινη Αρχιτεκτονική) που εκδίδεται το 1914 θεωρείται το 1<sup>ο</sup> μανιφέστο της εξπρεσιονιστικής αρχιτεκτονικής [Weston, 2010] και υποστηρίζει πως για να φτάσει το ανθρώπινο είδος ένα υψηλότερο πολιτισμικό επίπεδο ήταν αναγκαίο να μεταμορφώσει την αρχιτεκτονική του με την χρήση καθαρού και χρωματιστού γυαλιού. (Σημ.3) Άποψη με βιβλικές και ψυχολογικές αναφορές, αλλά κυρίως με βάση στην βιομηχανική εποχή που δίνει την δυνατότητα της μαζικής παραγωγής του γυαλιού. [Eaton, 2002]

Επιδίωξη, λοιπόν, του Εξπρεσιονισμού γίνεται η κρυστάλλινη καθαρότητα. Οι οπαδοί του κινήματος με αρχιτεκτονικό ντετερμινισμό, πιστεύουν ότι η σωστή και καλή αρχιτεκτονική μπορεί να επηρεάσει θετικά την ψυχολογία του ανθρώπου, κάνοντάς τον καλύτερο και συνεπώς να αναμορφώσει ακόμα και ολόκληρη την κοινωνία. [Siegel, 2007] Ό,τι δηλαδή, είχε ανάγκη ο ταλαιπωρημένος γερμανικός λαός πριν άλλα και μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Όπως περιγράφει και ο Walter Kruff: «...Το γυαλί διασπά το φως του ήλιου και πλημμυρίζει τις εικόνες του Alpine Architektur με ζωηρά χρώματα και δυναμικά φώτα που μιλούν στην ψυχή και γιατρέυουν τις πληγές του πολέμου.» [Kruff, 1996, pp. 372] Η απόλυτη κρυστάλλινη κυριαρχία φαίνεται όταν πλέον έχουμε απορροφηθεί από την εκτυφλωτική λάμψη των γυάλινων στολιδιών και ξαφνικά διακρίνουμε νυχτερινά σύμβολα, αστέρια και φεγγάρια. (Εικ.10.12) Μπορεί ένας καθεδρικός ανάμεσα στις βουνοκορφές να αστράφτει τόσο δυνατά ακόμα και τη νύχτα; Η απόλυτη υπερβατική ομορφιά που εναντιώνεται στο πολεμόχαρες κλίμα της εποχής.

Σαν οπαδός του γερμανού ψυχολόγου και φιλόσοφου Gustav Theodor Fechner (1801-1887) πιστεύει στην «παγκόσμια αναζωογόνηση», ότι δηλαδή τα πάντα στον πλανήτη είναι ζωντανά και ότι κάθε προσπάθεια της ανθρωπότητας να απομακρυνθεί από τη φύση ήταν εσφαλμένη αν όχι μοιραία. Συνεπώς, ο απόλυτος ρόλος του αρχιτέκτονα για αυτόν ήταν να ερμηνεύσει τη φύση (Σημ.4) και να δημιουργήσει αρχιτεκτονική που υποσυνείδητα να προκαλεί στον θεατή την αίσθηση του φυσικού περιβάλλοντος. [S. Hernandez, Brebbia, 2012] Η φύση είναι το μόνιμο φόντο του που ποικίλει από βραχώδες τοπίο με θάλασσα σε καθαρά ορεινό αλλά και πεδινό τοπίο με βουνό. (Εικ.10,11,12) Υποδηλώνεται η εξάπλωση της γυάλινης αρχιτεκτονικής που σαν μανδύας καλύπτει κάθε μεριά του πλανήτη. Τα πλαίσια τότε ορίζονται σαν αυστηρά καρέ και πότε όχι, οργανώνοντας την σύνθεση με τα άλλα στοιχεία, όπως το κείμενο. Και στα 2 όμως πάντα υποδηλώνεται η «διάχυση» της πόλης. Οι νατουραλιστικές αναφορές περνάνε και στα αρχιτεκτονήματα με πανέμορφα κτήρια λουλούδια

με ανθισμένα πέταλα στη μέση του πουθενά. Η φύση εικονίζεται μυτερή και επικίνδυνη με μολυβένιες γραμμές που ηρεμεί κάτω από το γαλήνιο χρωματιστό φως δοσμένο με ακουαρέλα. Τα ουράνια σύμβολα, μισοφέγγαρο, νεφελώματα, αστέρια και ήλιοι, υπονοούν την ένωση με το συμπαντικό πνεύμα και την αποκατάσταση της ανθρώπινης παρουσίας μέσα στην πλάση ενώ επιδιώκουν να προκαλέσουν τον πρωτόγονο φόβο του αγνώστου και του άορατου.

Οι θεωρίες του Konrad Fiedler (1841-1895), ενός σημαντικού γερμανού θεωρητικού τέχνης του 19<sup>ου</sup> αιώνα, για την «καθαρή ορατότητα» και του ιστορικού τέχνης Robert Vischer (1847-1933) για την «ενσυναίσθηση» (Σημ.5), έρχονται σε άμεση ρήξη με την παραδοσιακή προσέγγιση της τέχνης ως μίμηση και αφομοιώνονται από τον Taut που σχεδιάζει αφαιρετικά, συνθετικά και δομικά. Τρεις λέξεις αντιπροσωπεύουν τις εικόνες του Alpine Architektur, έκφραση, ρυθμός, δυναμική. Όπως λέει και η Loredana Parmesani: «...Οι ήρεμες προοπτικές γωνίες, οι φανταστικές φόρμες και η θιασιότητα της γραμμής και του χρώματος μεταδίδουν άμεσα το σπινθηροβόλο μήνυμα της αλλαγής.» [*Parmesani, 2000, pp.17*] (Σημ.6) Η ζωηρή εικαστικότητα του Alpine, όμως, που εκπέμπει μια παιδικότητα και αθωότητα αντίθετα στην τυπική αρχιτεκτονική απόδοση, επιβεβαιώνουν ότι ο Taut ποτέ δεν εκπαιδεύτηκε επίσημα σαν αρχιτέκτονας, ενώ στα πρώτα του καλλιτεχνικά βήματα το 1902 σκεφτόταν να μείνει καθαρά ζωγράφος, επειδή μέσω της απόλυτης ελευθερίας της ζωγραφικής θα μπορούσε να μεταδώσει τα φλέγοντα πιστεύω του με τον καλύτερο τρόπο χωρίς δεσμεύσεις.

Οι Εξπρεσιονιστές μελέτησαν τα κινήματα του «Garden City» (Κηπούπολη) και του «City Beautiful» (Όμορφη Πόλη), από τα όποια δανείστηκαν την ανάγκη της φύσης στον αστικό χώρο, την απομάκρυνση από τα μεγάλα κέντρα, την ωραιοποίηση του χώρου με την προσθήκη «όμορφων» στοιχείων, που στην περίπτωση του Taut είναι τα απaráμιλλης γοητείας γυάλινα κτήρια, και την μνημειακότητα. [*Colquhoun, 2002*] Τοποθετεί το γυάλινο στολίδι κάθε εικόνας πότε σε κεντρική θέση τονίζοντας το χρωματικά, πότε στο φόντο με έξυπνα τεχνάσματα. (Εικ.10,11) Στη δεύτερη περίπτωση βλέπουμε δύο εκδοχές. Αφενός τοποθετεί το θέμα έκκεντρα φτιάχνοντας μια ανήσυχη και ανισόροπη σύνθεση και το τονίζει με ακτινωτές δέσμες φωτός, που σαν σημείο φυγής συγκλίνουν όλες πάνω του. Έτσι, το βλέμμα οδηγείται κατευθείαν εκεί. Οι ακτίνες είναι μυτερές πινελιές για επιθετικό, εκτυφλωτικό εφέ που επιχειρεί να καθηλώσει τον θεατή. (Εικ.14) Αφετέρου σκαρφίζεται την ιδέα του μεγάλου λαμπερού κίτρινου δίσκου που περιέχει το κτήριο εξομοιώνοντάς το με τον ίδιο τον Ήλιο. Ο κύκλος συμβολίζει την προστασία, ενώ αφιερώνεται γενναιόδωρα αρκετός χώρος του κάδρου στο στοιχείο της «φωτεινότητας» που είναι περίπου και το μισό της συνολικής εικόνας. (Εικ.16) Δεν επεμβαίνει ποτέ σε όλη την επιφάνεια του χαρτιού. Άλλα τμήματα ζωγραφίζονται και άλλα μένουν απείραχτα και άδεια. Επικρατεί η αίσθηση ότι τα θέματά του κάθονται πάνω σε λευκό χαρτί, ένα *tabula rasa*, και ξαφνικά αρχίζουν να ξεχύνουν τα χρώματά τους βάφοντας σιγά σιγά την υπόλοιπη εικόνα. Πριν προλάβουν να ολοκληρωθούν απαντανίζονται ημιτελή. Σαν να βλέπουμε με μισόκλειστα μάτια μια οπτασία που έρχεται και φεύγει. Επιπλέον, οι εναλλαγές της κλίμακας και της εγγύτητας από το θέμα, πότε από ψηλά πότε από πιο χαμηλά αλλά πάντα πολύ απομακρυσμένες από αυτό, κάνουν το γυαλί να δείχνει κυρίαρχο σε κάθε απόσταση και το αντικείμενο καθόλου προσιτό, όπως αρμόζει σε ένα όνειρο.

Ο Alan Colquhoun περιγράφει: «...Ο Εξπρεσιονισμός πάλευε για την ένωση της Τέχνης με τη Ζωή. Η Τέχνη έπρεπε να είναι απόλαυση όχι μόνο των λίγων αλλά και της γενικότερης μάζας. Ήθελε να συγχωνευτούν οι τέχνες κάτω από τα φτερά της Αρχιτεκτονικής.» [*Colquhoun, 2002, pp.95*] Κάτι το οποίο βοηθήθηκε, χωρίς να το επιδιώξουν, από την Μεγάλη Ύφεση που ακολούθησε τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο που περιορίσε κατακόρυφα τις κατασκευές. [*Schank Smith, 2006*] Περισσότερο από όλες τις άλλες μοντέρνες κινήσεις, ο Εξπρεσιονισμός διατηρούνταν από ένα ελαστικό δίκτυο κοινωνικής ανταλλαγής μεταξύ των ατόμων του που επικοινωνούσαν με γράμματα, άρθρα, μανιφέστα και βιβλία. [*O. Benson, Dimendberg, Frisby, 2001*] Αυτοί οι λόγοι επέβαλαν δικούς τους οπτικούς περιορισμούς στις απεικονίσεις. Αφενός όλοι, ακόμα και ο καλλιτεχνικά απαίδευτος λαός, θα έπρεπε να μπορεί να κατανοήσει ένα έργο τέχνης, που οφείλει να είναι αυθόρμητο, απαλλαγμένο από ακαδημαϊσμό, αρχιτεκτονική επιτήδευση και περιττή κατασκευαστική πληροφορία. [*Colquhoun, 2002*] Ο Taut υιοθετεί ένα εύπεπτο, γρήγορο και γεμάτο νόημα στυλ που συνοδεύει με αφηγηματικό κείμενο. Ας μην ξεχνάμε ότι το Alpine Architektur είναι ένα διήγημα. Με την αρχιτεκτονική κατασκευή τελειώς μετέωρη, η αρχιτεκτονική «κτισμένη» στο χαρτί και καταδικασμένη να μείνει εκεί ενδιαφερόταν περισσότερο για τη φόρμα και την ιδέα από τη λειτουργία και την εφαρμογή.

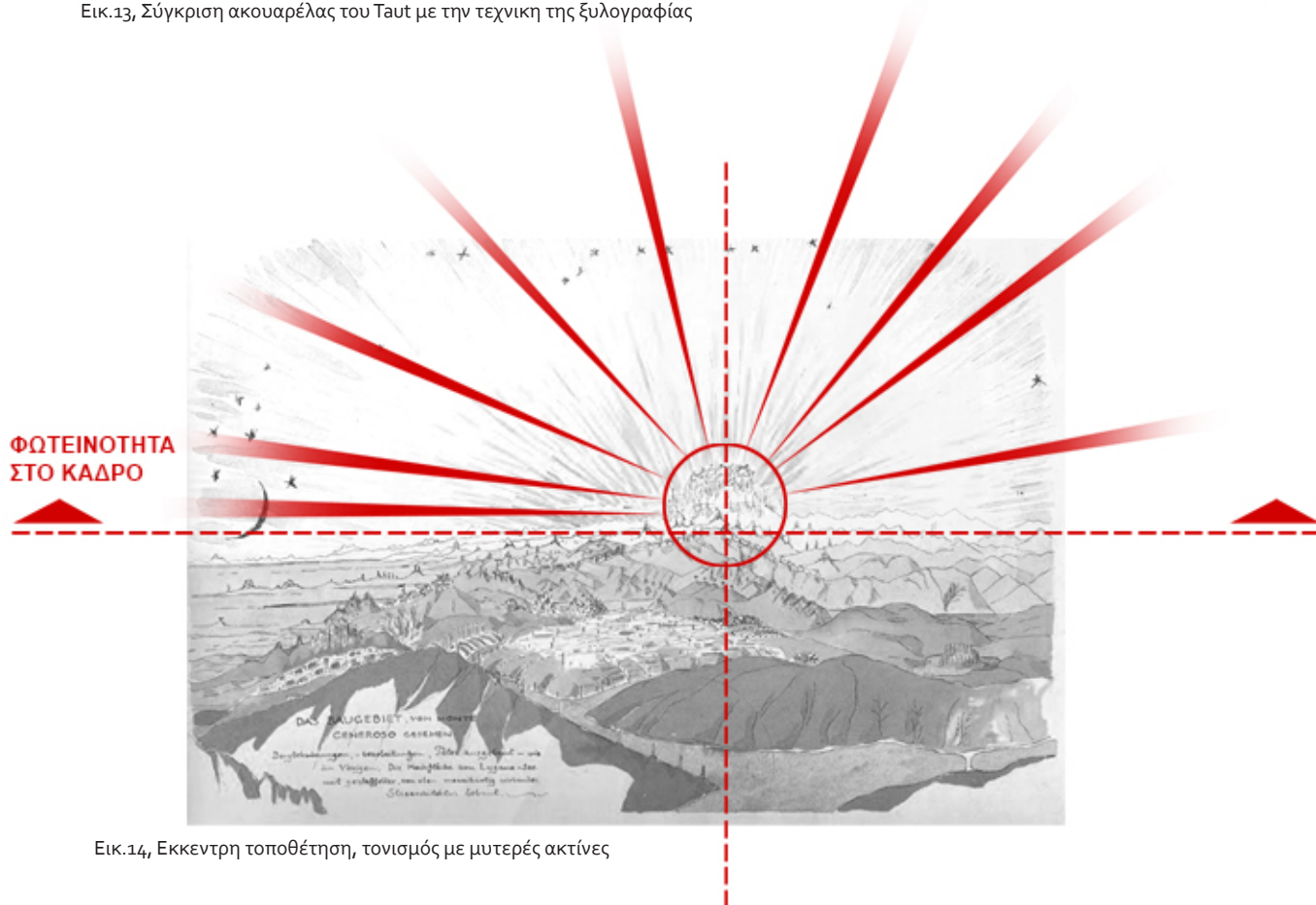




Етк.12, Bruno Taut, *Alpine Architektur*, 1919

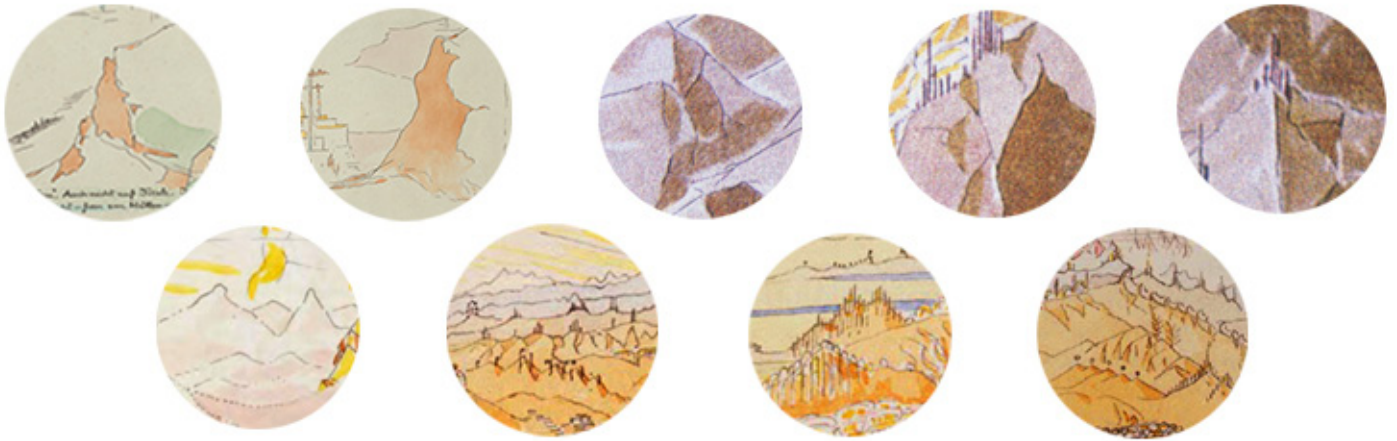


Εικ.13, Σύγκριση ακουαρέλας του Taut με την τεχνική της ξυλογραφίας

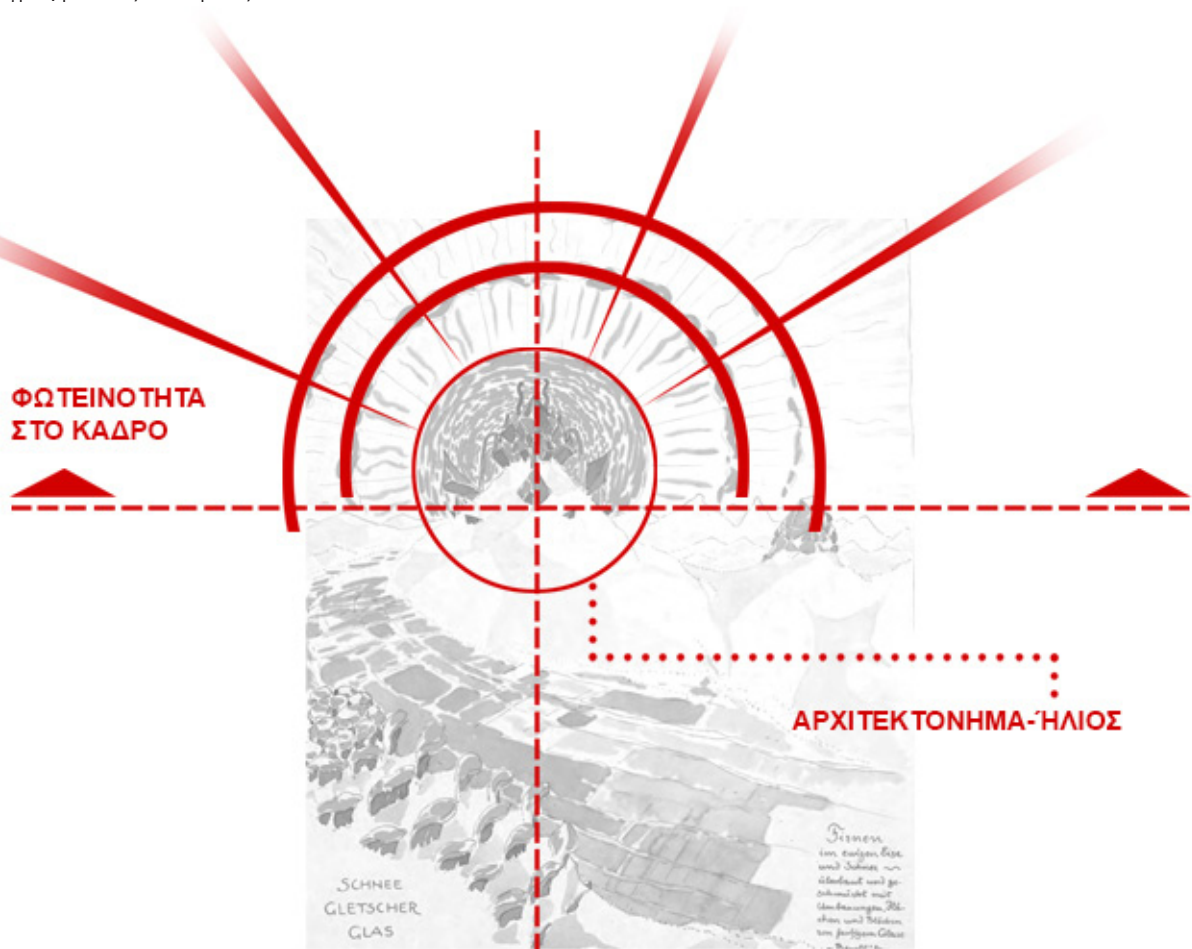


Εικ.14, Εκκεντρη τοποθέτηση, τονισμός με μυτερές ακτίνες





Εικ.15, Φύση άγρια , μαλακές ακουαρέλες



Εικ.16, Το θέμα εκτυφλωτικό και φωτεινο σαν Ηλιος



**ARCHITECTURAL**

**FANTASIES**

**IAKOV**

**CHERNIKHOV**



Εικ.17, Ιακoβ Chernikhov, *Architectural Fantasies*, 1925





Εικ.18, (πάνω) Ιakov Chernikhov, *Architectural Fantasies*, 1925

Εικ.19, (κάτω) Ιakov Chernikhov, *Architectural Fantasies*, 1925

## Iakov Chernikhov \_ Architectural Fantasies (1925)

Ριζοσπάστης όπως άλλωστε και όλοι οι Κονστρουκτιβιστές της Ρωσίας ο Iakov Chernikhov είχε ως πρώτη προτεραιότητα την απώθηση της παράδοσης για να επιτευχθεί το «η Τέχνη στη Ζωή». Για τον ρώσο αρχιτέκτονα και παιδαγωγό η Τέχνη ήταν το μέσο για να προκαλέσει, να ενοχλήσει και να επιτεθεί σε όλα τα ρηχά σημεία της μίζερης τότε καθημερινότητας. Το Architectural Fantasies, που παρουσιάζεται το 1925, είναι μια σπουδή, μια μελέτη, πάνω στα χρώματα και τη θεωρία των σχημάτων με αντικείμενο τη μελλοντική πόλη. Με σχέδια από πλακάτα χρώματα μαρκαδόρων, με το καθένα να έχει το δικό του συμβολισμό, με αναλογίες και «ιπτάμενα» σχήματα, (Εικ.17) που αψηφούν τη βαρύτητα, εξυμνείται η Μηχανική Κοινωνία που για τον αρχιτέκτονα βρίσκεται προ των πυλών. Αρκεί να απλώσουμε το χέρι μας να την αγγίξουμε.

Ο Κονστρουκτιβισμός, σαν ένα συνονθύλευμα από άλλα καλλιτεχνικά κινήματα, δανείζεται από τον Φουτουρισμό και τον Κυβισμό, την δυναμική και την γεωμετρική μετάφραση των μορφών αντίστοιχα. [Parmesani, 2000] Σε αυτό προστίθεται και η θεωρία της εξπρεσιονιστικής κίνησης του Γαλάζιου Καβαλάρη (Der Blaue Rieter) που μιλάει για τις πνευματικές αξίες στην Τέχνη με πρωταρχικό μηχανισμό το χρώμα. [www.visual-arts-cork.com] Ο Chernikhov, που στο μεγαλύτερο μέρος της ζωής του ήταν δάσκαλος γραφικών τεχνών και μηχανολογικού σχεδίου, προσεγγίζει ορθολογικά τα σχέδια του Architectural Fantasies με γεωμετρία και κανόνες. [Gray, 1962] (Εικ.22) Ταλαντευόταν πάντα ανάμεσα στις 2 πτυχές του, την καλλιτεχνική και την ακραιφνώς τεχνική, που τον βοήθησε στον παιδαγωγικό τομέα. Η πρώτη εκφράζεται ως Δυναμική, με καμπύλες, ελλείψεις και σπείρες (Εικ.17) και η δεύτερη ως Γεωμετρία με ιδεώδεις αναλογίες και ακρίβεια. Η Deborah Elliot αναφέρει ότι: «...Ο πλούτος των χρωμάτων στις εικόνες του κάνουν τον θεατή να τις εκτιμήσει περισσότερο από ένα απλό αξονομετρικό, και τις μορφές να φαίνονται σαν κάτι παραπάνω από απλά κτήρια.» [E. Elliott, 2006, pp.15] ενώ όπως λέει η Loredana Parmesani: «...Τα ζωηρά ψύχρα και θερμά χρώματα, χωρίς όμως γήινη υπόσταση, γρήγορα συνδόμηκαν με τους προλετάριους που συγκρούονται ή τρυπάνε άλλα στατικά, βαριά σχήματα (αστική τάξη), προπαγανδίζοντας την Οκτωβριανή Επανάσταση του 1917.» [Parmesani, 2000, pp.32]

«...Το 'η Τέχνη στη Ζωή' γίνεται το κυρίαρχο δόγμα στη Ρωσία των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα ενώ η τέχνη αναλαμβάνει το ρολό να αφυπνίσει την συμπίνα και το ενδιαφέρον για τον απλό άνθρωπο.» [Gray, 1962, pp.20] Έπρεπε να μορφώνει, να διαπλάθει, να γαλουχεί, να χειραφέτει και να ψυχαγωγεί. Έπρεπε συνεπώς η Τέχνη, όπως λέει και το μανιφέστο του Κονστρουκτιβισμού, «...Να αποκοπεί από τις παραδοσιακές αναφορές της και να αλλάξει τελείως την μέχρι τότε θεματολογία της για να μην είναι μια κενή διασκέδαση.» [Gabo, Pevsner, 1920] Το κλειδί ήταν ένα θέμα προσφιλές, συνδεδεμένο με τις καθημερινές ανάγκες, ελπιδοφόρο, απτό αλλά πάνω από όλα οραματικό. Τι πιο ταιριαστό από ένα βιομηχανικό κτήριο; Ο Chernikhov υιοθετεί ένα «βίαιο» και «ευθύ» σχεδιαστικό ύφος. Βασίζεται στην καθαρή αφαίρεση και σύνθεση χωρίς συναισθηματισμούς και διακόσμηση, που εκπλήσσει τον θεατή. Το τρίπτυχο «σχήμα, χρώμα, τοποθέτηση». Κυριαρχεί η ιδέα της καμπύλης που είναι η ιδανική έκφραση «απελευθέρωσης» με μια έμφυτη ορμή και ανησυχία. Η τεχνοτροπία θυμίζει αρκετά κολάζ, πιθανόν προερχόμενη από τον Picasso στο Παρίσι, καθώς οι χρωματιστοί σχηματισμοί έχουν μια αυτόνομη αίσθηση, σαν να ζωγραφιστήκαν ξεχωριστά ο ένας μετά τον άλλο, κοπήκαν και, τέλος, κολλήθηκαν όλοι μαζί πάνω σε ένα ουδέτερο λευκό φόντο. Το κολάζ από την φύση του είναι ριζοσπαστική τεχνική αφού συνήθως τα υλικά του είναι άχρηστα κομμάτια, πιθανόν σκουπίδια, χωρίς καλλιτεχνική αξία, που δημιουργούν συνθέσεις εντελώς αντίθετα στην λογική της υψηλής τέχνης. [www.the-art-world.com] Αποδομείται η αναπαράσταση στα βασικά της στοιχεία οριζόντια και κάθετα δίνοντας την εντύπωση του μεγαλείου και της ανοδικής τάσης.

Το ρώσικο κίνημα ήταν ίσως το μοναδικό το οποίο πήρε σημαντικές ανακαλύψεις στο πεδίο των Μαθηματικών και της Φυσικής και τις αποκωδικοποίησε για να τις εφαρμόσει στην τέχνη του. Οι καλλιτέχνες είχαν ανάγκη να κατανοήσουν πλήρως πως λειτουργεί ο χώρος και όχι η μάζα. [www.artmag.gr] Η 4<sup>η</sup> διάσταση της «θεωρίας της σχετικότητας» του Einstein εκδηλώθηκε στο Architectural Fantasies ως η λεγόμενη «κινητική γλυπτική». Ο Chernikhov δημιουργεί την εντύπωση πως οι επιφάνειες που αποτελούν το αντικείμενο βρίσκονται σε μια διαρκή κίνηση και το σχέδιο απαθανατίζεται ένα κλάσμα του δευτερολέπτου πριν την ολοκλήρωσή της. Πριν, δηλαδή, τα σχήματα κουμπώσουν απόλυτα μεταξύ τους φτιάχνοντας τις κλειστές δομές. Μόνο με αρκετό ζουμ στις ακμές και τις ενώσεις 2 σχημάτων μπορούμε να διακρίνουμε την απειροελάχιστη απόσταση που έχουν. Ταυτόχρονα, ο κενός χώρος ανάμεσα στα σχήματα, που το κίνημα θεωρεί ότι έχει λανθασμένα ξεχαστεί, αποκτά πάλι υπόσταση και γίνεται τόσο σημαντικός όσο το πρωταρχικό στοιχείο. Το κενό χειρίζεται με μαεστρία έτσι που να μπορεί να υπονοεί ακόμα και μορφές. (Εικ.21) Οι αραχνοϋφαντες απεικονίσεις του που είναι ένα συνονθύλευμα από γραμμές, και πιθανόν να αντιστοιχούν και σε οικοδομικά στοιχεία, καταφέρνουν και ορίζουν μορφολογίες και επαναπροσδιορίζουν τον χώρο μέσα από το παιχνίδι κενού-πλήρους. [www.uni.edu]

«...Το ότι η φόρμα γίνεται αντιληπτή όχι σαν οριοθετημένη γλυπτική μάζα αλλά σαν δυναμική ανοικτή κατασκευή που λαξεύει τον χώρο οδηγεί στο αξίωμα ότι η πραγματικότητα δεν θα πρέπει να είναι διαχωρισμένη από την τέχνη, με την δεύτερη να εισχωρεί και να συγχωνεύεται με την πρώτη.» [Gray, 1962, pp.208-211] Το πλαίσιο των εικόνων καταργείται σαν ένας περιορισμός χωρίς νόημα και δημιουργείται μια νέα χωρική φόρμα από αλληλοτεμνόμενους ρυθμούς επίπεδων. Έτσι γεννιέται η ιδέα της «πτήσης» στην εικόνα που ο Chernikhov εφαρμόζει με επιβλητικές καμπύλες που αιωρούνται πάνω από τον παρατηρητή στα τοπία. (Εικ.17,19) Η οπτική είναι στο ύψος του ματιού και τα

σχήματα φαίνεται να ίπτανται αφηφώντας την βαρύτητα, μέσα από την παραμορφωμένη ισορροπία της σύνθεσης. (Σημ.7)

Βασισμένοι στην αρχή του «πνεύματος των υλικών» (Σημ.8) αλλά κυρίως στην πίστη τους ότι σε κάθε καλλιτεχνικό μέσο μετράει μόνο η ψυχολογική διάσταση των ιδιοτήτων του, οι κονστρουκτιβιστές απορρίπτουν το χρώμα σαν εικονογραφικό στοιχείο, και επικεντρώνονται στον ψυχολογικό αντίκτυπο που έχει στον θεατή. [Gabo, Pevsner, 1920] Ο αντίκτυπος, αυτός, εκμαιεύτηκε με την μορφή συμπερασμάτων από έρευνες συνδυαστικών περιπτώσεων, όπως π.χ. βασικό χρώμα-απλή γεωμετρία, συμπληρωματικό χρώμα-απλή γεωμετρία, συμπληρωματικό χρώμα-ελεύθερη γεωμετρία κ.ο.κ. Η Camilla Gray αναφέρει μερικά από αυτά τα αποτελέσματα: «...Προκύπτει λοιπόν πως το κόκκινο προκαλεί ένταση και εγρήγορση και καθιερώνεται ως το χρώμα του Κομμουνισμού συμβολίζοντας την επανάσταση. Το μαύρο αποδίδει σκιά και δραματικό-κτυπητό αποτέλεσμα. Συνδεδεμένο με τα «μαύρα ράσα» των ιερέων, δηλαδή την Εκκλησία, που σε περιόδους εξεγέρσεων είναι από τα πρώτα πράγματα που αμφισβητούνται, αλλά και ως ένδειξη θανάτου, προκαλεί έμφυτη αποστροφή και τάση να το απομακρύνουμε. Το λευκό συμβολίζει το Κενό, την Αγνότητα και εκπέμπει ψυχική ανάταση. Επιπλέον, όμως, για τους αρχιτέκτονες το να αφήνουν το φόντο τους λευκό ήταν και μια πολύ φθηνή λύση.» [Gray, 1962, pp. 271] Στο Architectural Fantasies τα σχήματα με πλακάτα ομοιόμορφα χρώματα δηλώνουν έντονα την παρουσία τους. Τα ντεγκραντέ αποφεύγονται και κόκκινοι επιθετικοί ουρανοξύστες υψώνονται στον ουρανό σαν δέντρα. (Εικ.20) Λευκό για φόντο, μαύρο για σκιά. Θα ήταν υπερβολή άραγε να υποθέσουμε πως η μαύρη παχιά γραμμή εδάφους πάνω στην οποία εδράζεται η νέα πόλη είναι το ηττημένο και ταπεινωμένο συντηρητικό καθεστώς; Η πολυχρωμία σε μερικά σχέδια με πάνω από 3 χρώματα, δεν μπορεί να ερμηνευτεί διαφορετικά παρά μόνο ως καθαρός πειραματισμός της ανάλυσης που περιγράψαμε παραπάνω. Άλλωστε όλο το project του Architectural Fantasies είναι ένας πειραματισμός, κλίμακας και χρώματος.

Το λεπτολόγημα με το οποίο σχεδιάζει τα επιμέρους τμήματα που θυμίζουν γρανάζια ενός ενιαίου μεγάλου μηχανήματος και το λεξιλόγιο που χρησιμοποιεί το οποίο περιλαμβάνει πληθώρα οικοδομικών στοιχείων, κολώνες, δοκάρια, χωροδικτυώματα, και θόλους, εκπέμπει ένα αδυσώπητο τεχνοκρατικό ύφος. (Εικ.18) Ο αρχιτέκτονας μας βάζει να κοιτάμε ψηλά, γιγαντώνοντας το μεγαθήριο μπροστά στα ματιά μας, και σε πολλές περιπτώσεις, τελείως απομακρυσμένα, το θαυμάζουμε σαν μνημείο. Η παχιά μαύρη γραμμή εδάφους, που είδαμε παραπάνω, είναι μια βάση, ένα «πιάτο» οπου κάθετα η πόλη-έκθεμα. Η πόλη του δέους. Η πόλη-Μηχανή. (Εικ.23) Κάτι αντίστοιχο με αυτή του Sant'Elia. Οι οπτικές δεν μας επιτρέπουν να δούμε τι γίνεται στην ισόγεια στάθμη, και αυτό γιατί ο Chernikhov αδιαφορεί πλήρως για στοιχεία όπως δρόμους, πάγκα ή την φύση την οποία εξοστρακίζει. Η πόλη κατακτά τα ύψη, ό,τι διαδραματίζονταν στο έδαφος τώρα ίπταται και συμβαίνει στον αέρα και το έδαφος μένει κενό. Ακόμα και σε λήψεις από ψηλά ο αρχιτέκτονας δεν σχεδιάζει καμία βάση για το αρχιτεκτόνημα που φαίνεται μετέωρο. Στις λιγοστές περιπτώσεις της οπτικής από ψηλά, μπορεί να δούμε μια μαύρη κηλίδα απλωμένη σαν μια υποτυπώδη βάση αλλά κενή και άδεια, χωρίς καμία πληροφορία για το τι συμβαίνει εκεί. Επειδή ο αρχιτέκτονας δουλεύει αποκλειστικά με κραγιόν που δεν επιτρέπουν τις απαλές διαβαθμίσεις σκαρφίστηκε το σταδιακό ξεθώριασμα της κηλίδας με τελείες που χάνουν πυκνότητα. Δεν είναι μόνο το έδαφος όμως για το οποίο αδιαφορεί ο Chernikhov. Δεν παρουσιάζει ούτε τον χώρο στον οποίο εντάσσεται η πόλη, το φόντο είναι άδειο. (Εικ.17,18,19,20) Καμία αναφορά σε προηγούμενη αρχιτεκτονική. Το Architectural Fantasies κάθετα πάνω στο λευκό χαρτί, σαν σε tabula rasa, όπως είδαμε και στην Citta Nuova. Αφενός όλες οι προηγούμενες αρχιτεκτονικές εκμηδενίζονται μπροστά στη νέα μελλοντική τάση, αφετέρου το ανύπαρκτο πλαίσιο για την πόλη σημαίνει ότι μπορεί να προσαρμοστεί και να επεκταθεί οπουδήποτε. Η Πόλη εκρήγνυται, καταπίνει και κουκουλώνει τα πάντα στο διάβα της. Οι λιγες κατοικίες οπτικές του είναι κατάλληλες για να φανεί η επεκτατικότητα της πρότασης και προτιμούνται αξονομετρικές για να μένουν αναλλοίωτες οι διαστάσεις.

Πηγή έμπνευσης για τον Chernikhov, κυρίως ως προς την διαχείριση των χρωμάτων και την απόδοση των καμπύλων ρυθμών σε διδιάστατο επίπεδο, ήταν και η τέχνη της αιογραφίας με την οποία ήρθε σε επαφή μέσω του Tatlin που την αγαπούσε ιδιαίτερα. [Gray, 1962] Η αιογραφία βρήκε από «στρουμπουλές» μορφές με απαλές αντιθέσεις και ανάγλυφη ποιότητα και βρίσκει την εφαρμογή της στο project μέσα από ριζοσπαστικές ροϊκές καμπύλες που αν και ισοπεδωμένες χωρίς γλυπτική απόδοση, οι σκληρές γυαλάδες τους σε μερικά σημεία υποδηλώνουν υλικότητα και ταυτόχρονα κάτι το μεταλλικό. Έχει σημασία να αναφέρουμε ότι η καμπύλη παλιότερα έβγαζε μια δυνατή μελλοντική αύρα επειδή για να κατασκευαστεί κυριολεκτικά μια καμπύλη θα απαιτούνταν εξειδικευμένη τεχνολογία για την κύρτωση του υλικού που στην εποχή εκείνη δεν υπήρχε. Φυσικά στον 21<sup>ο</sup> αιώνα έχουμε τιθασειί την κύρτωση των υλικών και δεν μας απασχολεί, βρισκόμαστε όμως σε πειραματισμό και αναζήτηση άλλων πρωτοποριακών τεχνικών με βάση τα υλικά. Διαδραστικά με την ανθρωπινή παρουσία υλικά, βιοκλιματικά, παραμετρικά κ.α.





Fig. 20, Iakov Chernikhov, *Architectural Fantasies*, 1925

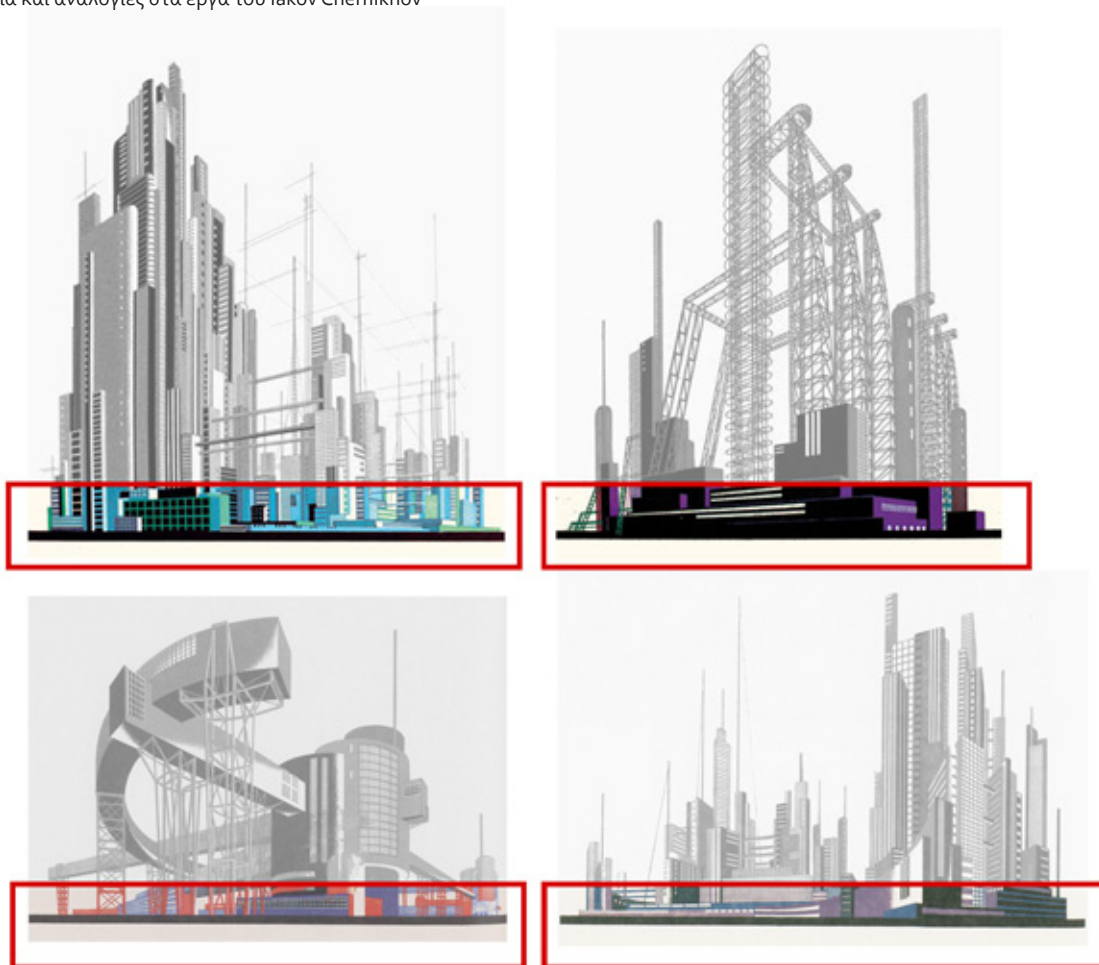


Fig. 21, Iakov Chernikhov, *Architectural Fantasies*, 1925





Εικ.22, Συμμετρία και αναλογίες στα έργα του Ιakov Chernikhov



Εικ.23, Το Architectural Fantasies , έκθεμα πάνω σε μαύρη παχιά βάση



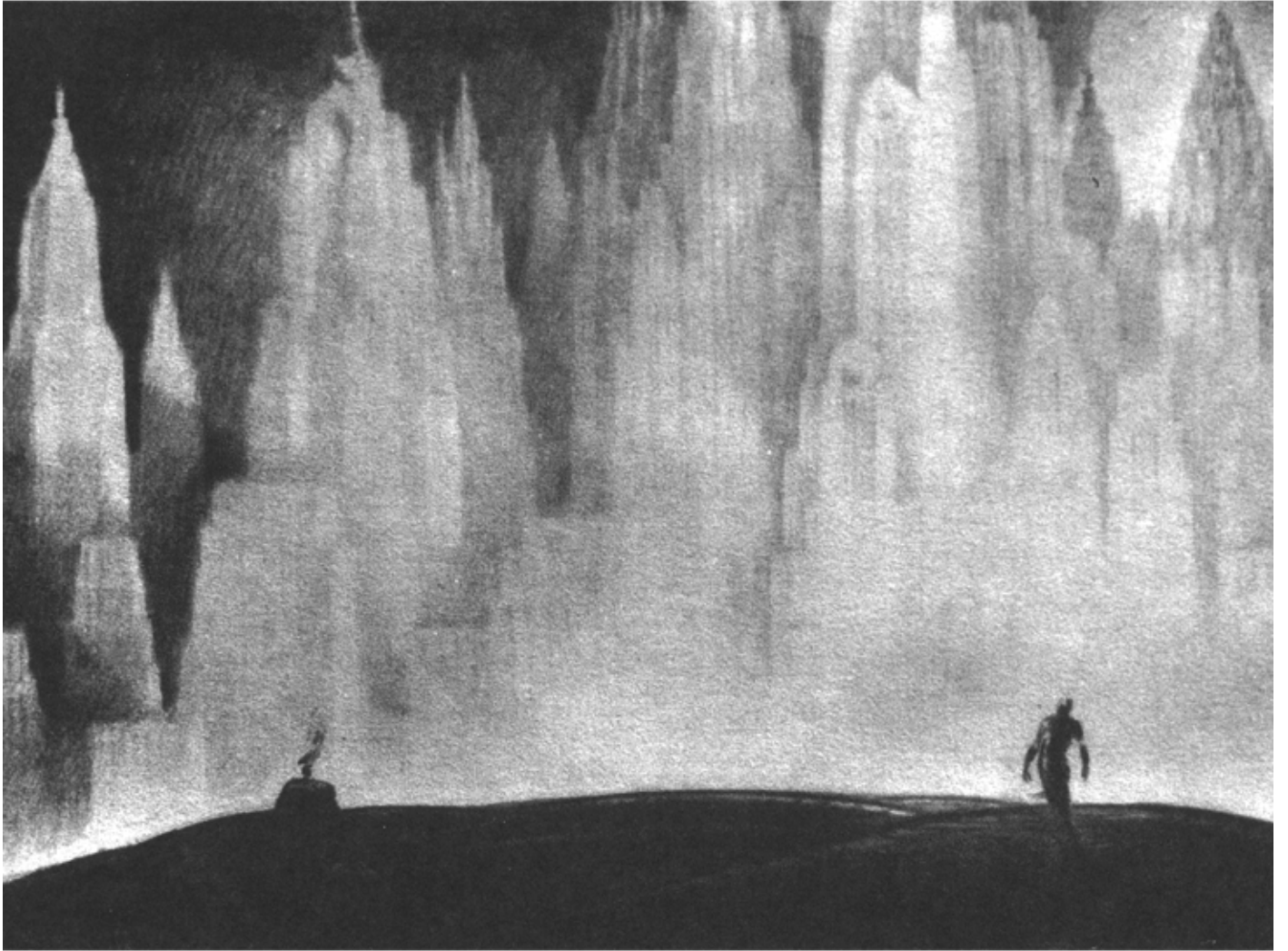
**METROPOLIS**

**OF**

**TOMORROW**

**HUGH**

**FERRISS**



Εικ.24, Hugh Ferriss, *The Lure Of The City*, 1929



## Hugh Ferriss \_ The Metropolis Of Tomorrow (1929)

Ο Αμερικανός Hugh Ferriss , αρχικά εργαζόταν ως «delineator» , δηλαδή αναλάμβανε να επιμεληθεί τις αναπαραστάσεις των έργων άλλων αρχιτεκτόνων ή γραφείων. Σε αυτό το μοτίβο συνεργάστηκε με πολλούς μεγάλους αρχιτέκτονες της εποχής και πρωτοπόρους στα ψηλά κτήρια, όπως ο Harvey Wiley Corbett (1873-1954) και ο Cass Gilbert (1859-1934). Μετά απο αρκετά χρόνια δουλειάς για άλλους εργοδότες αποφασίζει να ανοίξει ένα δικό του γραφείο στο κεντρικό Manhattan. Ενθουσιώδης με τους ουρανοξύστες και γοητευμένος από την μεγαλοπρέπεια τους, το 1929 εκδίδει το βιβλίο του με τίτλο The Metropolis Of Tomorrow. Εκεί συνοψίζει δουλειές περασμένων ετών που χρησιμοποίησε σαν πάτημα για να δημιουργήσει την δική του άποψη για την πόλη του Αύριο. Η Μητρόπολη του Ferriss είναι ένα δάσος από μυτερά, πανύψηλα , ογκώδη κτήρια που τρυπάνε τον ουρανό χωρισμένα σε τρεις μεγάλους πυρήνες. Τον τομέα της επιστήμης, των επιχειρήσεων και των τεχνών. Δοσμένη με μια μυστηριακή αύρα από μαύρο κάρβουνο και ανεξήγητους φωτισμούς, η πόλη του γιορτάζει την μάζα και η αρχιτεκτονική γίνεται φορέας ελπίδας και ονείρου. (Εικ.26)

Ο Hugh Ferriss ήταν κατά κάποιο τρόπο ένας απόστολος που διακήρυξε την ιδέα του «μεγάλου» , που διεγείρονταν από την θέα και την κλίμακα μιας κατασκευής. Όπως έλεγε: «...Από την μεριά ενός delineator ( 'διεπεραιωτής των αρχιτεκτονικών απεικονίσεων ενός αρχιτέκτονα η γραφείου' ) ένα κτήριο σε πρώτη φάση είναι μια υλική μάζα. Θα πρέπει λοιπόν να συνειδητοποιηθεί η παρουσία της μάζας αυτής πριν μπορέσει να αποτυπωθεί οποιαδήποτε άλλη ιδιότητα του στο χαρτί.» [Ferriss, Willis, 1986] Η δουλειά του ξεκινούσε πάντα με τις χονδρικές μολυβιές που σχημάτιζαν την γενική φόρμα του αντικειμένου, ακολουθούσαν επιπρόσθετες γραμμές , τόνοι, σκιές με την χρήση γόμας κάρβουνο και paper stump (εργαλείο σαν μολύβι φτιαγμένο από χαρτί που χρησιμεύει για την δημιουργία ντεγκραντέ διαβαθμίσεων και ενδιάμεσων τόνων σε σχέδια από κάρβουνο) και ολοκληρωμένες με γυαλάδες που έκαναν το κτήριο να ξεπηδάει μέσα από μια φωτεινή ομίχλη. Το κάρβουνο , που είναι το αποκλειστικό του μέσο, δραματοποιεί το σχέδιο και απεικονίζει σαγηνευτικά και ατμοσφαιρικά, κάνοντάς το να μοιάζει με κινηματογραφική εικόνα βουβής ταινίας. Η βαριά φωτοσκίαση με άγριο contrast πάνω στο αδρό canson χαρτί ταιριάζει απόλυτα στον τονισμό της μάζας αφού με το δίπολο σκιάς-φωτός της ασπρόμαυρης ποιότητας μπορούμε να δείξουμε με μεγάλο εύρος 2 αξίες. Την φωτεινότητα και την γλυπτική ενός όγκου. Τα βασικά στοιχεία ενός Οράματος. Επιπλέον το κάρβουνο καλύπτει και ατέλειες. [Amoroso, 2010] Η οπτική από κάτω προς τα πάνω σε συνδυασμό με τον φωτισμό που ξεκινάει χαμηλά και σβήνει όσο ανεβαίνουμε , αφήνοντας ολόκληρο κομμάτι του κτηρίου στο σκοτάδι, δείχνει ένα κτήριο πρωτοφανούς κλίμακας και απόλυτα μυστηριώδες. Η απόκοσμη αύρα του μαλακώνει κάτω από τα ταπεινά ντεγκραντέ. [Gordon, 2010] Στα σχέδια του εκθέτει και γιορτάζει το «μεγαλειώδες» του ύψους. Προβολείς πίσω από τα κτήρια, φώτα στον νυχτερινό ουρανό και φαντασμαγορία είναι μερικά τεχνάσματα του αρχιτέκτονα. (Εικ.30) Η Μητρόπολη του Ferriss ξεπηδά μανιωδώς από παντού. Ο κενός χώρος όμως , ήταν κάτι το απτό μέσα από το οποίο ο φανταστικός θεατής βίωνε τον κόσμο, και για τον Ferriss, αυτό το απτό στιχείο, ήταν ο δρόμος. Απεικονίσεις συνεπώς στο ύψος του ανθρώπινου ματιού την ώρα που είμαστε μέσα στον δρόμο κοιτάζοντας το κτήριο, προσομοιώνουν μια φυσική επαφή με την αύρα του, εγείροντας ανάλογα συναισθήματα. (Εικ.31) Επιπλέον λιγοστές οπτικές από ψηλά σαν αεροφωτογραφίες που έδειχναν ξεκάθαρα το ενδιαμέσο από τα κέντρα (Σημ.9) αστικό περιβάλλον πρόβαλαν πιο πολύ άλλες ποιότητες όπως η επέκταση της πόλης.

Αυτό που δίνει στον λαό της αμερικής ο Ferriss είναι μια μητρόπολη φιλόδοξη και ελπιδοφόρα. Ο θεατής θέλει να δει κάτι άγνωστο τολημρό και πρωτότυπο που θα τον σοκάρει. Ο κόσμος είχε ανάγκη περισσότερο παρά ποτέ ένα ξεκάθαρο, και σαφές όραμα. Έτσι επικεντρώνεται στην ουσία του αντικειμένου , και το θέμα απεικονίζεται αφαιρετικά, με ακατέργαστο αλλά ξεκάθαρο ύφος και ελάχιστη γλαφυρότητα. Οι διαγραμμίσεις, παρότι εξαιρετικά προσεγγμένες, δεν είναι τελειοποιημένες με τις γραμμώσεις να φαίνονται έντονα. Ένα άγριο ύφος που προσφέρει γλυπτική ποιότητα, υφή, και μας φανερώνει τον τρόπο που δουλεύονται τα hatch. Διαγραμμίσεις διαφορετικής κατεύθυνσης, διαγώνιες, κάθετες, οριζόντιες, η μία πάνω στην άλλη. (Εικ.29) Σαφή αναφορά στο ύφος του αποτελεί και η τέχνη της σκηνογραφίας της εποχής με σκηνοθέτες και παραγωγούς να φτιάχνουν εντυπωσιακά σκηνικά από αφαιρετικές φόρμες και φως. [Ferriss, Willis, 1986] Η συνεργασία του με τον Harvey Wiley Corbet και τον Raymond M.Hood , 2 αρχιτέκτονες που εξορθολόγησαν τις φόρμες τους και απέρριπταν κάθε διακόσμηση, συμβάλλουν σε αυτό. [www. encyclopedia.com]

Ο ουρανοξύστης ,κατεξοχήν αμερικάνικη τυπολογία και σήμα κατατεθέν της χώρας, έπρεπε να εκθειαστεί με κάθε τρόπο. [Mansfield, 2014] Στο σχέδιο του The Lure of the City (Εικ.24) απεικονίζει την μελλοντική πόλη να απλώνεται στιβαρά μπροστά σε έναν μαχητικό θεατή που κοιτάζει το πέτρινο αυτό δάσος από την κορυφή ενός λόφου. Τα κτήρια διακρίνονται από τα διπλανά τους αλλά σκανάροντας την εικόνα μεμιάς αντιλαμβανόμαστε αυτό που ο Ferriss ονόμαζε «Η ασχημάτιστη αλλά αστραφτερή μητρόπολη». Ο Eric Gordon λέει: «...Είμαστε αποφασιστικά απομακρυσμένοι από το μεγαλειώδες θέαμα που ατενίζουμε αισιόδοξα, ενώ ο λόφος εμποδίζει μέρος του πεδίου μας. Με την πεντακάθαρη εικόνα της όμως, δείχνει προσθάσιμη. Το κλειδί εδώ είναι το δίπολο απόστασης-εγγυτήτας. Η υπερφωτισμένη, άρα ζωντανή, προσιτή και κοντινή πόλη μέσα στο σκοτεινό άρα μακρινό, απρόσιτο, γενικό τοπίο.» [Gordon, 2010, pp.85]

Υπερτονίζεται η «αλήθεια» του αντικειμένου, το σημείο δηλαδή εκείνο σε μια στατική εικόνα που το θέμα μας εκπέμπει το 100% της αύρας του. Πολλές φορές η επακριβής απεικόνιση αποτυγχάνει να μας δώσει την πραγματική ουσία του. [Amoroso, 2010] Ο Ferriss που δουλεύει κυρίως ουρανοξύστες (στοιχείο με ιδιόρρυθμη αναλογία μήκους-πλάτους) , με μαεστρία συχνά παραμορφώνει το σχέδιο ,

πειράζει τα σημεία φυγής και παίζει με τη φωτοσκίαση. Στόχος; Να φανεί ο ουρανοξύστης ακόμα ψηλότερος από ότι είναι. Όπως έλεγε χαρακτηριστικά «...Γιατί να μην υπερβάλλουμε στο σχέδιο, χάνοντας λίγη πραγματικότητα, κερδίζοντας όμως σε πολύ αλήθεια;».

Το ταλέντο του να ζωντανεύει φανταστικά σκηνικά, προσεγγμένα στην λεπτομέρεια, που σε παρασύρουν σε ένα νοητικό ταξίδι ήταν ο λόγος που το Metropolis of Tomorrow αγκαλιάστηκε με θέρμη από το κοινό που πίστεψε βαθιά σε αυτή τη νέα μεγαλοπρεπή όψη της Αμερικής. Το σχέδιο ήταν για αυτόν όχι μια απαθής εικόνα αλλά ένας κόσμος που αλληλοεπιδρούμε μαζί του. Γιατί όμως το έργο του προκάλεσε γενικό ενθουσιασμό; Γιατί διέπονταν από «μυστήριο». Μυστήριο που τρεφόταν από τον χειρισμό του κάμβρου. Οι αινιγματικοί φωτισμοί του χωρίς να γνωρίζεις από που προέρχονται και τα δυσνόητα βάθη στους χώρους. Η τεχνική της βινιέτας φέρνει αφενός στο προσκήνιο το κτήριο αφήνοντας τα αδιάφορα στοιχεία στο φόντο αφετέρου όμως προκαλεί και ερωτήματα μέσα από την σύγκρουση της σκοτεινής μάζας του κτηρίου και του φωτισμένου background ή το αντίστροφο. (Εικ.25) Τι συμβαίνει στον ενδιάμεσο χώρο που ακουμπάνε αυτά τα δύο; Πολλές από τις βινιέτες του αποδίδονται σταδιακά σε κύματα με το κτήριο να είναι μια φωτεινή πηγή που διαλύει το πυκνό σκοτάδι. Οι φωτεινές δέσμες του , με απαλά σβησίματα γόμας, δεν υπονοούν πάντα φωτισμό αλλά και έναν οδηγό για να εστιάσει το μάτι στο θέμα. Τα σχέδια του σαν ένα είδος σπουδής, τον βοηθάνε να καταλήξει πως η κατάλληλη στιγμή για να αποδοθεί το μεγαλείο ενός ουρανοξύστη είναι τα μεσάνυχτα. (Εικ.27) Γιατί όπως λέει ο Michael Sorkin: «...Ο ήλιος εκείνη την στιγμή έχει χαθεί, και υπάρχει μόνο το ηλεκτρικό φως από τις λάμπες στους δρόμους, που φωτίζει το κτήριο στην βάση του, μόνο μέχρι ένα σημείο αφήνοντας το υπόλοιπο καλυμμένο στο σκοτάδι. Κανείς δεν γνωρίζει που σταματάει ή τι συμβαίνει εκεί πάνω.» [Sorkin,1994, pp.280] Προτιμά να αποδίδει τα θέματα του σε νυχτερινές, μελαγχολικές λήψεις, που το σκοτάδι εγύρει το φόβο του άγνωστου. Σε σπάνια πρωινά του όμως όπως για παράδειγμα το The City at Dawn ενώ θα έπρεπε η πόλη να φαίνεται ξεκάθαρη και ορισμένη, βλέπουμε μια ομιχλώδη ατμόσφαιρα να την περιβάλλει. Η πόλη φαίνεται χωρίς τοπικότητα και σταθερότητα. Ενα νεφελώδες πανόραμα, πάλι μυστηριακό, με πύργους κρυμμένους στην ομίχλη. (Σημ.10)

Περήφανος για την Αμερική που βγήκε νικήτρια από τον Α΄ Παγκόσμιο πόλεμο, θεωρεί κατάλληλη την στιγμή για την ενδυνάμωση της αμερικάνικης κουλτούρας και την τόνωση του φρονήματος. Τα έργα του σε μεγάλο μέγεθος, συχνά κατακόρυφο format, ακόμη και δύο φορές το ύψος ενός ανθρώπου δημιουργούν χώρο, αιχμαλωτίζουν το βλέμμα, εκπέμπουν κυριαρχία και υπερβολή, και επιτρέπουν την σχεδίαση λεπτομερειών. Οι μάζες μπλέκονται μεταξύ τους από ίδιους τόνους σκιάς που χρησιμοποιεί χωρίς να καταλαβαίνεις που σταματάει ο όγκος και που ξεκινάει. (Εικ.32) Την ίδια λογική βρίσκουμε και στα στοιχεία του φόντου. Ο Ferriss προτείνει έξυπνα μέχρι ένα σημείο μια εκδοχή της σύνθεσης και διεγείρει την φαντασία μας να αναπλάσουμε μόνοι μας το υπόλοιπο ή να σκεφτούμε καινούριες εκδοχές. Χωρίς να είναι τα πάντα οριστικοποιημένα πρόσφερε την κατάλληλη «δόση οράματος» για να παρακινήσει τον θεατή και να εξάψει την περιέργεια του. Ο καθένας δίνει την δική του προσωπική ερμηνεία στα ασαφή σημεία, σαν ένα παιχνίδι, μια αλληλοδιάδραση του αρχιτέκτονα με το κοινό. Όλες οι εικόνες του Metropolis δίνουν την εντύπωση ότι ένα μεγάλο κομμάτι πηλού βγήκε από τη γη και περιμένει κάποιον να έρθει να του δώσει μορφή και ζωή.

Πιστεύει ότι ο άνθρωπος πρέπει να επανασυσχετιστεί με την φύση και αν και η ατμόσφαιρα της πόλης του είναι καθαρά αστική εισάγει με ευαισθησία το στοιχείο αυτό άλλοτε κυριολεκτικά άλλοτε μεταφορικά. [Ferriss, Willis, 1986] Η οπτική στις γενικές απόψεις της μητρόπολης σε bird's eye view, στοχεύουν να δείξουν την παρουσία της φύσης στο αστικό τοπίο και το μέγεθος της. Στυλιζαρισμένη και οριοθετημένη μας θυμίζει το κίνημα της «Όμορφης Πόλης». Από μόνος του απέδιδε στις δημιουργίες του νατουραλιστικούς χαρακτηρισμούς όπως «βουνά» και «πεδιάδες» στα κτήρια και τις πλατείες αντίστοιχα. [Ferriss, Willis, 1986] Σε αυτά ας προσθέσουμε και τις κατακόρυφες αυλακώσεις που τρέχουν σε όλο το ύψος του κτηρίου των οικονομικών θυμίζοντας μας τεράστιους καταρράκτες που ξεπηδούν από τις κορυφές των πυργίσκων.

Παρόλο που ο Ferriss σχεδίασε τις τελικές παρουσιάσεις πολλών διάσημων έργων εκ μέρους μεγάλων γραφείων, η δουλειά για την οποία είναι ευρέως γνωστός ήταν η ενασχόληση του με το Διάταγμα Ζωνών της Νέας Υόρκης, το 1916. (Σημ.11) Σαν απάντηση στον ασταθή ρυθμό που τα ψηλά κτήρια επεκτεινόταν στο Manhattan το διάταγμα μελετήθηκε από τον αρχιτέκτονα που παράθεσε μια ποικιλία μορφών και κτιριολογικών λύσεων και δημοσιεύτηκε με το όνομα Evolution of the Set-Back Buildings. [Amoroso, 2010] Αν και δεν συνδέεται άμεσα με το Metropolis of Tomorrow αξίζει μια μικρή αναφορά του project αφού επηρέασε τις αναπαραστατικές επιλογές του αρχιτέκτονα. Όπως αναφέρει η Nadia Amoroso: «...Οι μελέτες του έγιναν σε τετράπτυχα εικόνων που στο πρώτο σχέδιο όπου το κτήριο είναι στην αρχή της μορφοποίησης του η πηγή φωτισμού είναι αόριστη, ενώ η μάζα του, ως η μεγίστη δυνατή παρατίθεται με κενό φόντο, σαν 'tabula rasa'.» [Amoroso, 2010, pp.28] Δεν υπάρχει γύρω περιβάλλον και το αντικείμενο είναι απομονωμένο, αφού μας ενδιαφέρει μόνο η αναλογία και ο όγκος του. Στα επόμενα στάδια μορφοποίησης το φως παίζει σπουδαίο ρόλο με σαφές σημείο πλέον προβολής και αντίκτυπο στο φόντο που διαμορφώνει. Στα δύο πρώτα καρέ δεν υπάρχει κατακόρυφη προοπτική, τα κτήρια επεκτείνονται επ' άπειρον και η φωτοσκίαση τους εξασθενεί λίγο προς τα πάνω, στα τελευταία όμως η μάζα παίρνει μια πυραμιδοειδή μορφή για να προταθεί ένα οριστικό ύψος.

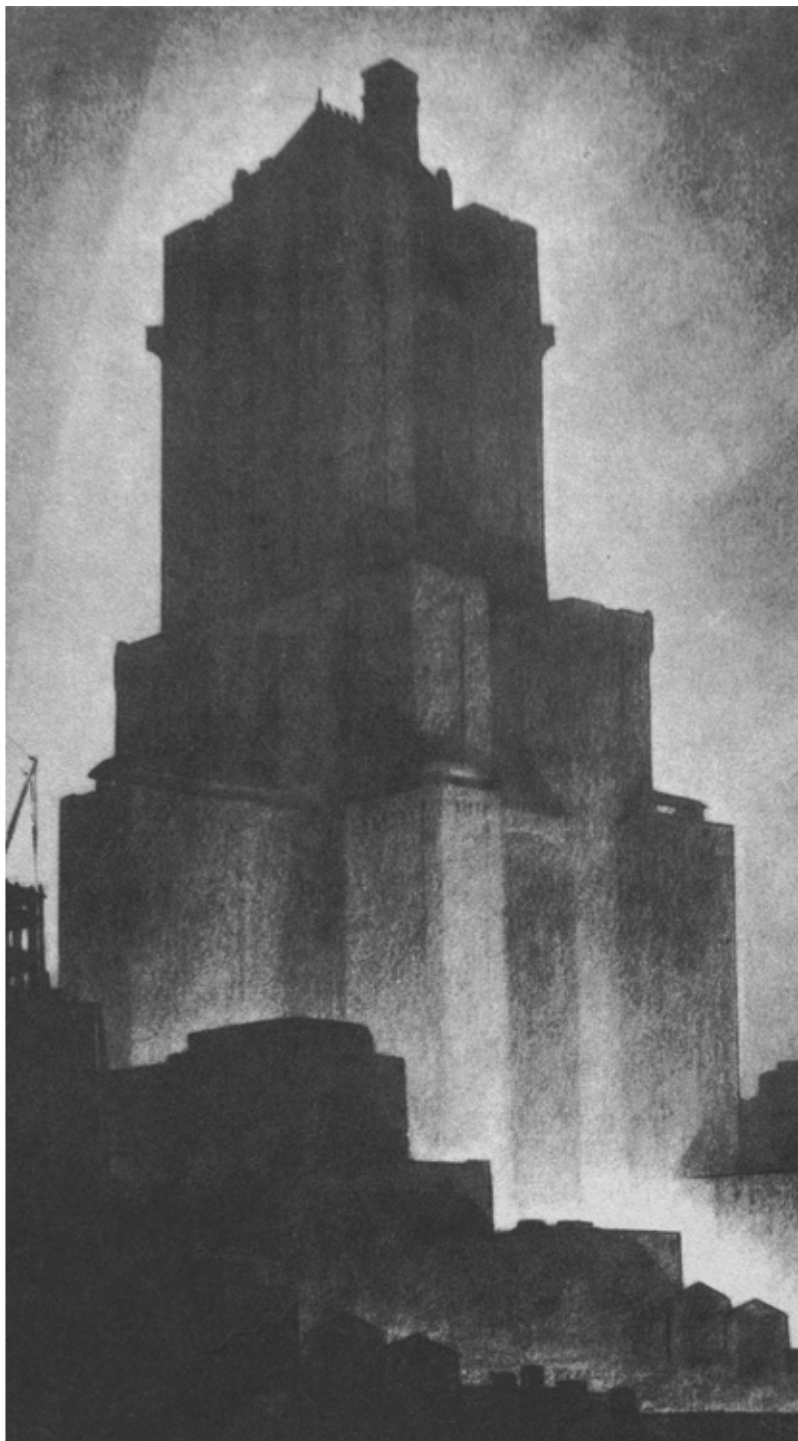
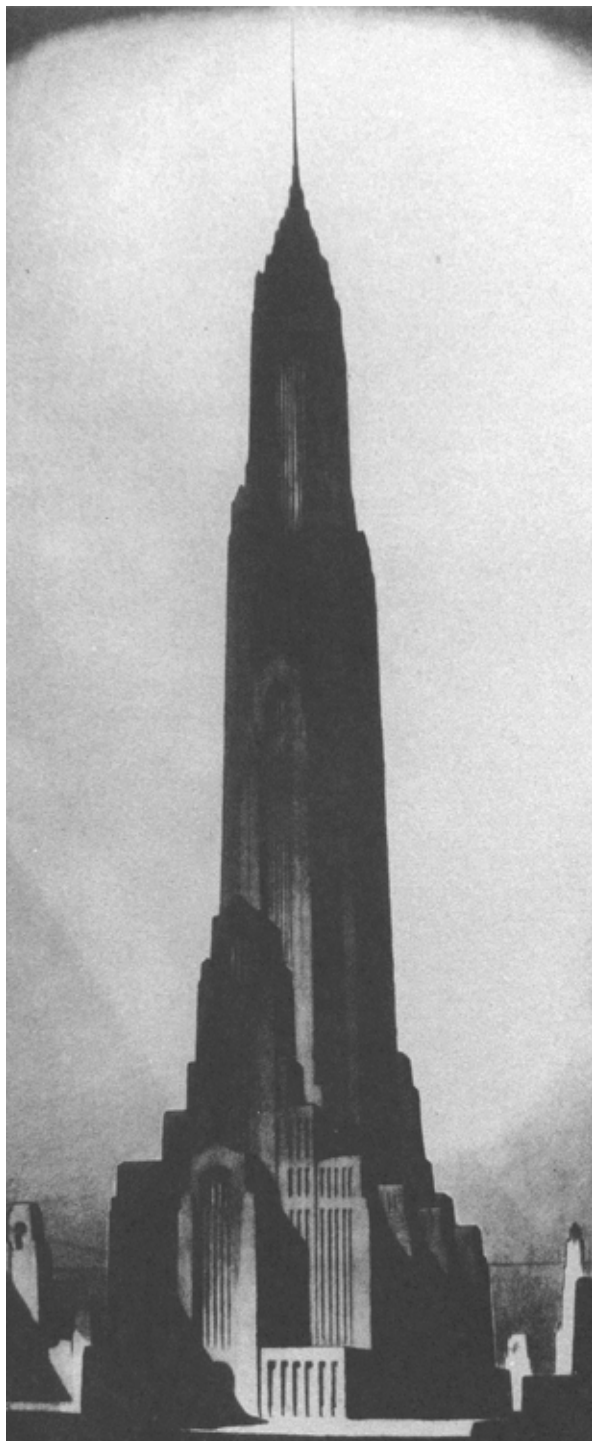


Fig. 25, 26 Hugh Ferriss, *The Metropolis Of Tomorrow*, 1929



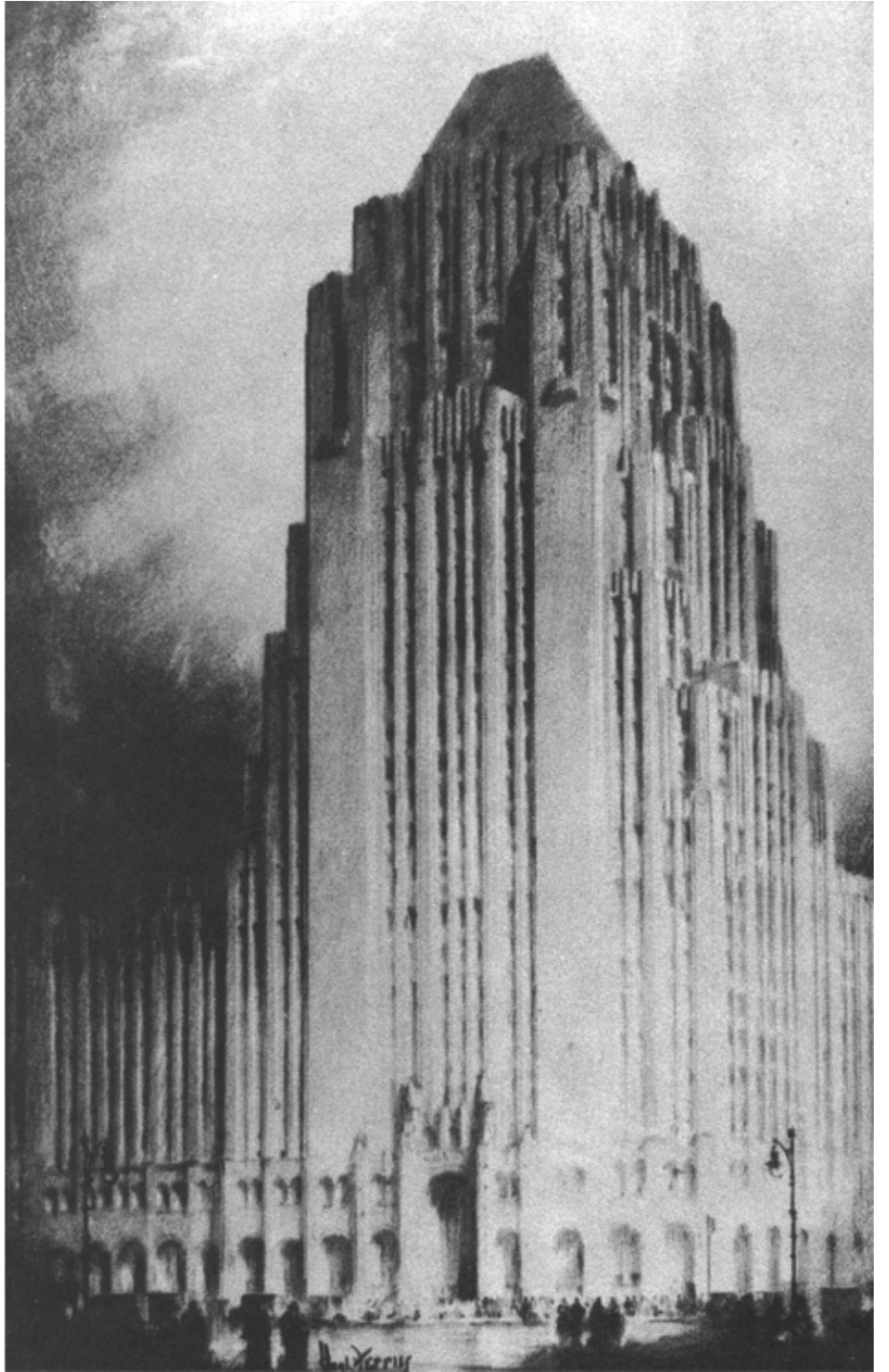
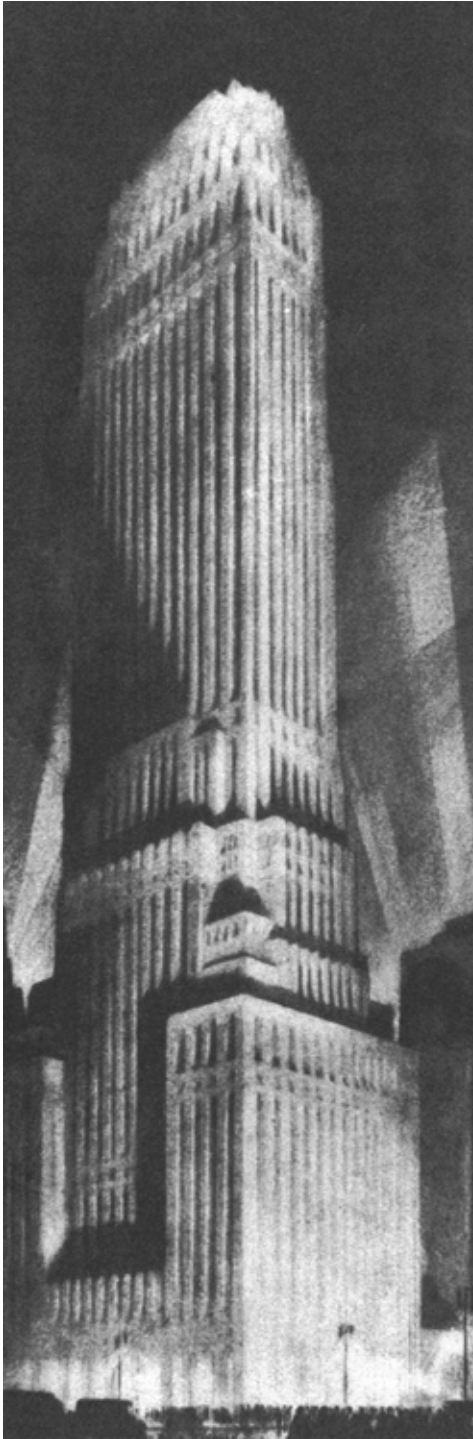
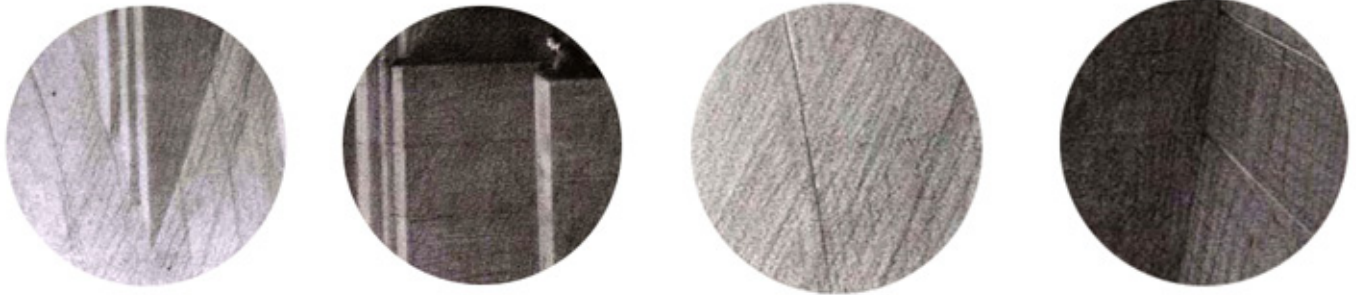


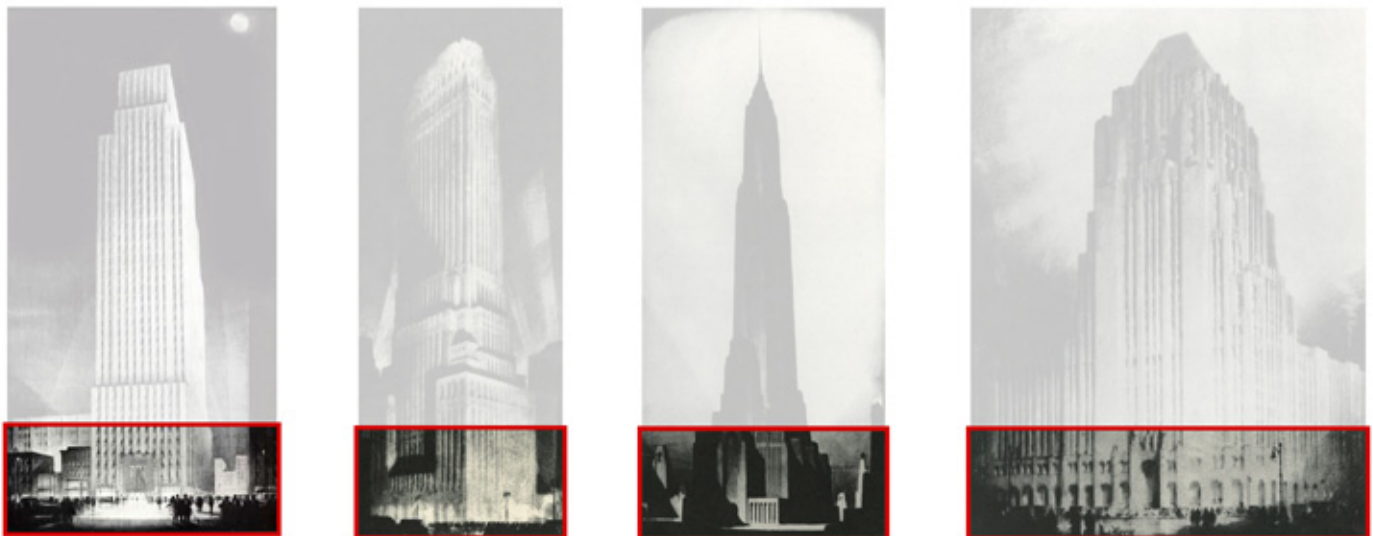
Fig. 27, 28 Hugh Ferriss, *The Metropolis Of Tomorrow*, 1929



Εικ.29, Διαγραμμίσεις στα έργα του Hugh Ferriss



Εικ.30, Προβολείς και φώτα γιορτάζουν το "όνειρο" και τον ουρανοξύστη



Εικ.31, Ο Ferriss μαστροποθετεί μέσα στον δρόμο, σε άμεση επαφή με τα κτήρια



Εικ.32, Οι όγκοι του θέματος μπλέκονται από τον ίδιο τόνο σκιάς



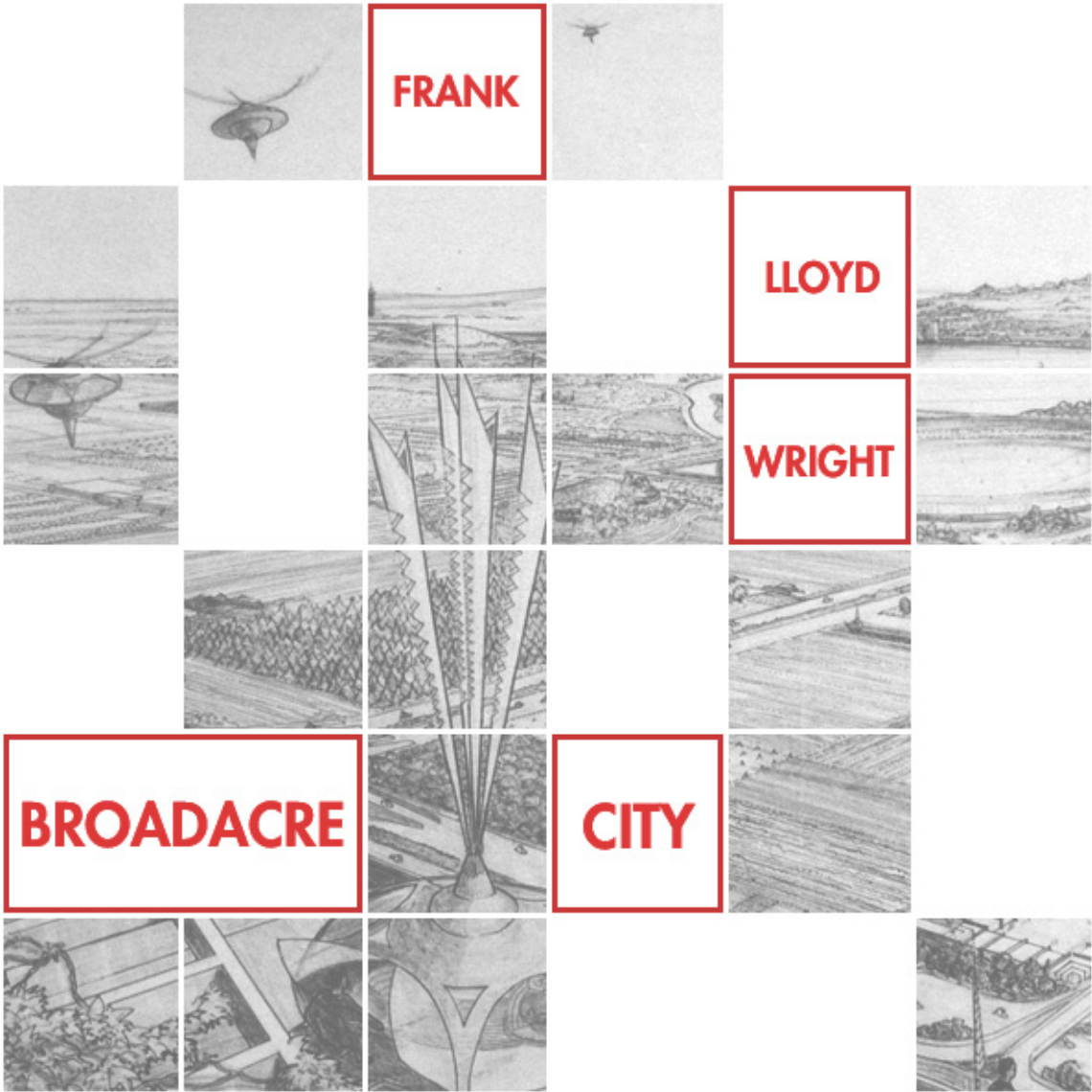


### Οι Επιπτώσεις του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου και οι Νέες Τεχνολογίες

Στο 2<sup>ο</sup> κεφάλαιο είμαστε στις αρχές της δεκαετίας του '40 την οποία εξετάζουμε από ένα διαφορετικό πρίσμα μέσα από τα παραδείγματα του Frank Lloyd Wright και του Le Corbusier. Ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος που λήγει το 1918 μπορεί να ανέδειξε την Γαλλία και την Αμερική νικήτριες αλλά οι πληγές ήταν βαθιές και η ανάγκη επούλωσης επιτακτική. Η **Αποκέντρωση** φάνηκε αρκετά δελεαστική , προκειμένου να αποφευχθεί η μίζερη, ανθυγιεινή πόλη και ξανασυνδεόμαστε και με την **Φύση** που από τις αρχές του αιώνα είχε εσοκμεμένα παραμεληθεί. Στην Αμερική του 1930 λοιπόν θα συναντήσουμε την Broadacre City του Frank Lloyd Wright. Την «πλατιά» Πόλη. Έναν δυναμικό **πλέξιμο** πόλης -φύσης που προάγει την κοινωνική ισότητα απλώνοντας το διάσπαρτο χαλί του στον **οριζόντιο** άξονα. Ένα ατελείωτο προάστιο. Λίγα χρόνια αργότερα στη Γαλλία , στα μέσα του '40 ο Le Corbusier δίνει τη δική του εκδοχή των πραγμάτων με μια συμπακνωμένη **κατακόρυφη** πόλη , σχεδόν μετέωρη, αφήνοντας την Φύση **αυτόνομη** να οργιάσει κάτω από τα πόδια της.

Η Μηχανή ήταν ο σωτήρας του ανθρώπου όχι μόνο επειδή τον απάλλαξε από την χειρωνακτική εργασία αλλά κυρίως επειδή με τα μέσα της μπορούσε να δημιουργήσει μια παγκόσμια τέχνη που να απευθύνεται σε ένα ευρύτερο κοινό, την ενωμένη κοινωνία. Αυτή η περίοδος ιδεαλισμού έδωσε ζωή στο Μοντέρνο κίνημα την δεκαετία του '30, ένα ύψος διεθνούς φιλοδοξίας , που θέλει να ενσωματώσει στην αρχιτεκτονική τα νέα παραγωγικά και κατασκευαστικά μέσα. [Hall, 2002] Το ενισχυμένο σκυρόδεμα ήδη έχει έρθει στο προσκήνιο από το 1849 από τον τον γάλλο Joseph Monier , και το 1889 κατασκευάζεται η πρώτη γέφυρα εξολοκλήρου από αυτό , διευρύνοντας το κατασκευαστικό και μορφολογικό ρεπερτόριο των αρχιτεκτόνων. Γίνονται οι πρώτες συζητήσεις προς την κατεύθυνση της αποκέντρωσης, της Αποαστικοποίησης (Deurbanism), αφού ο ηλεκτρισμός και οι νέες τεχνολογίες στις μεταφορές κυρίως το αυτοκίνητο θα επέτρεπαν την σταδιακή εκκένωση των πόλεων. [Hall, 2002] Το αυτοκίνητο που σταδιακά παίρνει μια διαφορούμενη σημασία. Από την μια πλευρά αυτοί που εξυμνούσαν και προωθούσαν το νέο αυτό παράγωγο της τεχνοκρατικής εποχής που αλλάζει τα δεδομένα σε αστικό και επικοινωνιακό επίπεδο και από την άλλη όλοι εκείνοι που κατηγορούσαν τις παρενέργειες του αυτοκινήτου και των οδικών αρτηριών για τον στραγγαλισμό της πόλης και την καταστροφή της ομορφιάς της ,εδικά του κέντρου της που ασφυκτιούσε από το κυκλοφοριακό. Βέβαια υπήρχαν και οι αρχιτέκτονες που προσπάθησαν να βρουν μια χρυσή τομή στα θετικά και τα αρνητικά του θέματος όπως ο Le Corbusier.

Ο αμερικανικός σχεδιασμός το πρώτο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα χαρακτηρίστηκε από ένα ανόθευτο ενθουσιασμό για τα οφέλη των υλικών που έφερε η τεχνολογική επανάσταση και η βιομηχανοποίηση. Η Μεγάλη Ύφεση φαίνεται ότι απλά επέτεινε ακόμα παραπάνω αυτήν την τάση με την Μηχανή και την Επιστήμη να είναι το κλειδί της εξιλίωσης που υπόσχονται μια καλύτερη ζωή. [Hall, 2002] Στην Ευρώπη και συγκεκριμένα στην Γαλλία ο Le Corbusier τελειοποιούσε το σχέδιό του για την μελλοντική του πόλη ακριβώς όταν η Μεγάλη Ύφεση χειρότερη. Όπως και ο Frank Lloyd Wright είδε αυτήν την οικονομική καταστροφή σαν απόδειξη ότι ένας νέος ρυθμός έπρεπε να έρθει. Ήταν μια περίοδος μετελάδων που όμως θα οδηγούσε στην 2<sup>η</sup> Εποχή της Μηχανής. Την 1<sup>η</sup> Εποχή της Μηχανής, από το 1830-1930, η Μηχανή καταδυνάστευε τον άνθρωπο ,ήταν η εποχή της απληστίας και της διαμάχης. Στην 2<sup>η</sup> εποχή όμως η απελευθερωτική δυναμική της θα αναδυόταν και θα επέφερε την αρμονία. Ο Le Corbusier μιλούσε για την πόλη του , την Radiant City, σαν να είχαν ήδη λυθεί τα προβλήματα της Οικονομικής Κρίσης. Όπως έλεγε «...Η πόλη είναι στα χαρτιά , όταν όμως ένα τεχνικό έργο σχεδιάζεται τότε υπάρχει. Το μόνο που πρέπει να περάσει είναι επιθεωρήσεις για να εκτελεστεί». Πέρα όμως από αυτό το πνεύμα αισιοδοξίας , ο αρχιτέκτονας φοβόταν πολύ ότι το χάος που επικρατούσε γύρω του δεν θα άφηνε την 2<sup>η</sup> Εποχή της Μηχανής να φτάσει. Οι δυτικές δημοκρατίες είχαν παραλύσει μπροστά στο Κραχ του '29 ενώ η παραγωγή της Δύσης καταποντίζονταν από μια μείωση 50%. Η ανεργία έφτανε το 25%. Το Πενταετές Πλάνο του Stalin διπλασίαζε την παραγωγή της Σοβιετικής Ένωσης , ο Hitler αποκαθιστούσε σταδιακά την απασχόληση στην Γερμανία ενώ οι τοποθετήσεις του Mussolini έπειθαν ότι η Ιταλία δυνάμωνε γρήγορα. [Fishman, 1982] Στο Χάρτη των Αθηνών το 1941 που καταγράφει τα αποτελέσματα των συζητήσεων γύρω από το πρόβλημα της «Λειτουργικής πόλης» ο Le Corbusier λέει: «...Η αρχιτεκτονική μετά τις εκτροπές της τα τελευταία εκατό χρόνια πρέπει να μπει πάλι στην υπηρεσία του ανθρώπου. Πρέπει να αποκολληθεί από την στείρα επίδειξη, να στραφεί στον άνθρωπο και να δημιουργήσει τα μέσα για την ευτυχία του, που αποτελούν το πλαίσιο όλων των εκφράσεων της ζωής του.» [Conrads , 1975] Για τον Le Corbusier και τον Frank Lloyd Wright ένα βήμα σε αυτήν την κατεύθυνση ήταν η επανεξέταση της σύνδεσης με την φύση που τελευταία είχε παραγκωνιστεί ενώ ο αμερικανός αρχιτέκτονας υποστήριξε ένα νέο είδος οικοδόμησης βασισμένο σε εργοστασιακά προκατασκευασμένα υλικά ελαφριά και εύκολα στην μεταφορά .



**FRANK**

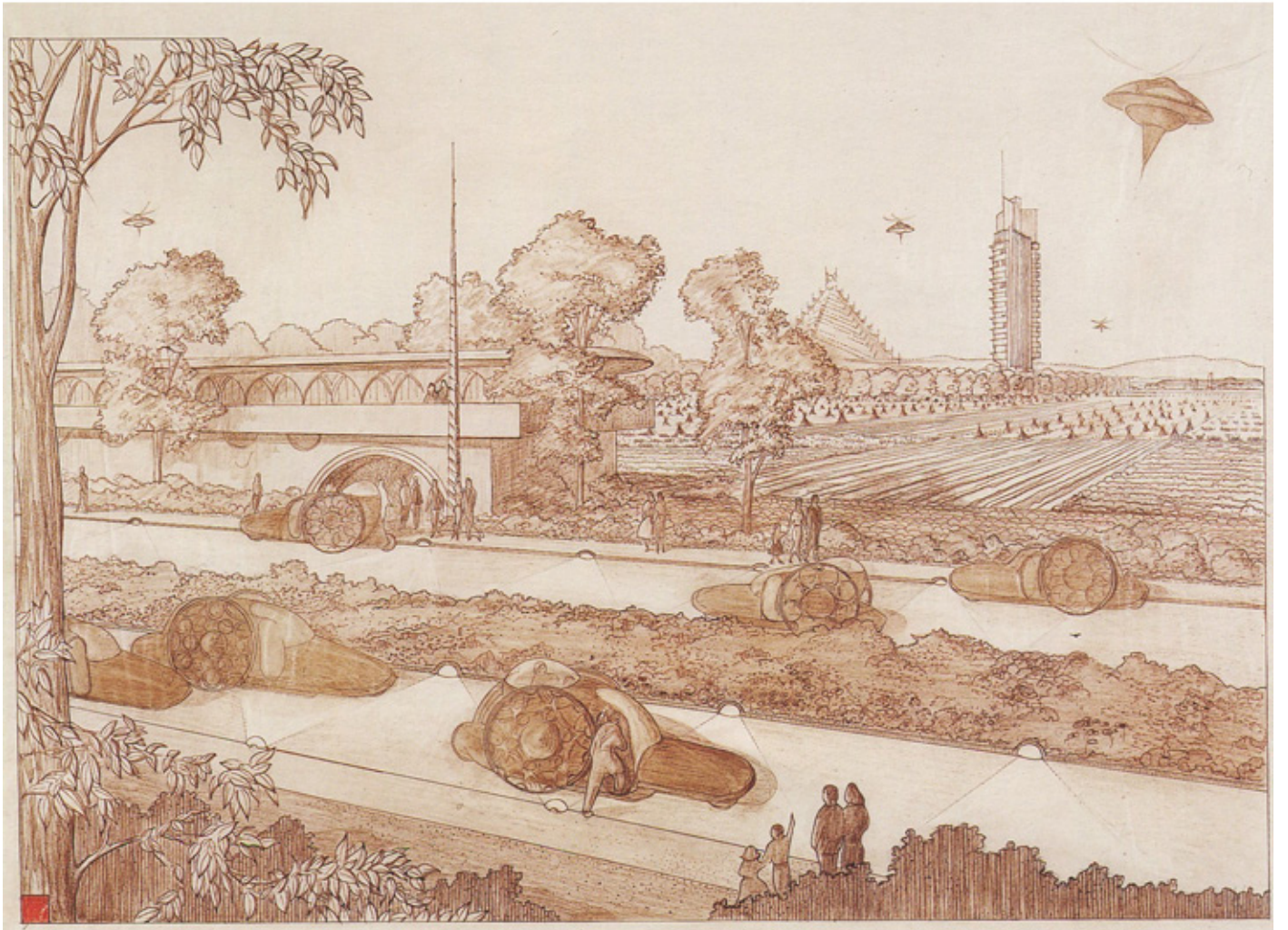
**LLOYD**

**WRIGHT**

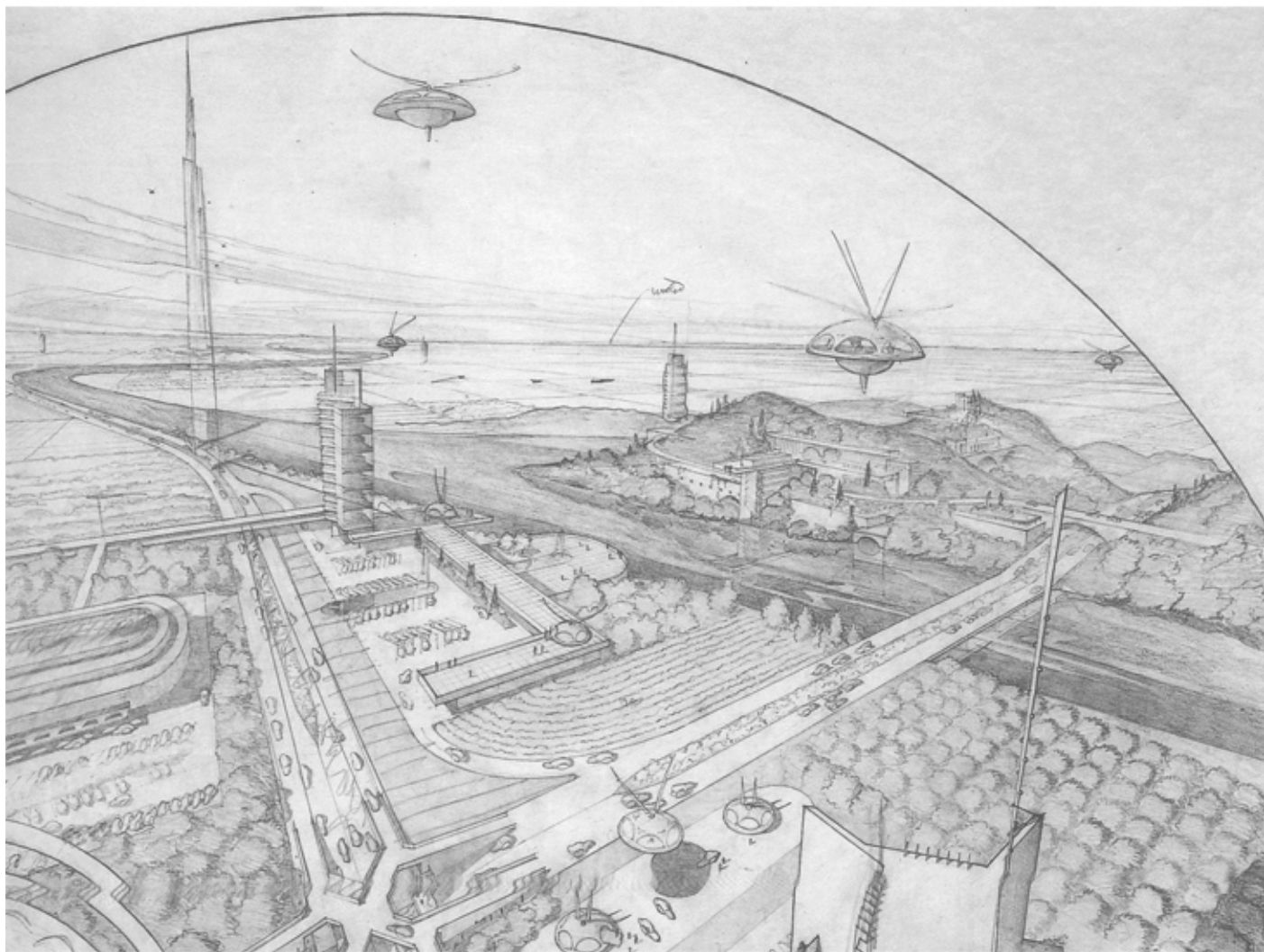
**BROADACRE**

**CITY**





Ек.33, Frank Lloyd Wright, *The Broadacre City*, 1932



Εικ.34, Frank Lloyd Wright , *The Broadacre City*, 1932



## Frank Lloyd Wright \_ Broadacre City (1932)

Το 1932 ο Frank Lloyd Wright εκδίδει το βιβλίο του «The Disappearing City» στο οποίο παρουσιάζει για πρώτη φορά μια πρόταση μελλοντικής κοινωνίας με το όνομα «Broadacre». Η πόλη κομμένη και ραμμένη για «υγιείς» οικογένειες παρουσιάζει ένα concept αποκέντρωσης λίγα χρόνια πριν τον Le Corbusier στο Παρίσι. Δεν έχει συγκεκριμένη τοποθεσία επέμβασης. Ο χώρος είναι ένα απέραντο πεδινό τοπίο. Λίγα χρόνια αργότερα εξέθεσε μια μεγάλη μακέτα της πόλης με μέγεθος 3,7 x 3,7 μέτρα φτιαγμένη από φοιτητές εθελοντές που μαθητεύαν κοντά του στην κοινότητα Taliesin που είχε ιδρύσει στην Arizona. Το 1952 πλουτίζει την Broadacre City με τρισδιάστατες απεικονίσεις, που είναι αυτές που θα εξετάσουμε, και την μετονομάζει σε «Living City». Τα «ζωντανά» αυτά σχέδια αποκλειστικά από **μολύβι** και **μονοκοντυλιές** βασίζονται στην λεπτομέρεια και την **γλαφυρότητα** για να κάνουν πιστευτό το όραμα της πόλης του αύριο.

Βαθειά επιρροή για τον Frank Lloyd Wright από την παιδική του ηλικία είναι η ανάμνηση της φάρμας του θείου του στο Winsconsin στην οποία πέρασε μεγάλο μέρος της παιδικής του ηλικίας. Από την εμπειρία αυτή κληρονόμησε και την αγάπη του για τη φύση αλλά και την τάση να σχεδιάζει ευρύχωρους και άνετους χώρους. [Larkin, Brooks Pfeiffer, 2000] Η φυσιολατρεία του ενισχύεται με την συνεργασία που έχει με τον Louis Sullivan που χρησιμοποιεί οργανικές αναλογίες και διακοσμητικά στοιχεία σαν πεποίθηση ότι η αρχιτεκτονική και η κοινωνία έχουν τις ρίζες τους στην τάξη της φύσης. [J.R. Curtis, 1996] Τα φυσικά στοιχεία, όπως δέντρα και θάμνοι, αφιερώνει χρόνο και τα σχεδιάζει γλαφυρά, με ενδιαφέρουσα λεπτομέρεια, δείχνοντας τα φύλλο-φύλλο. (Εικ. 33, 36) Το χρώμα του μολυβιού και της ξυλομπογιάς στις χρωματιστές απεικονίσεις, είναι γήινο, απαλό στους τόνους, σαν ένας άμεσος συμβολισμός της σύνδεσης της Broadacre με το χρώμα και την γη. Μήπως εν τέλει το γεγονός ότι ο γραφίτης είναι ένα άμεσο παράγωγο της γης τον ωθεί να σχεδιάζει μόνο με μολύβι; Η κηλίδα της χώρας απλώνεται στην εικόνα με μαλακά ντεγκραντέ και μεταβάσεις, αλλά πάντα σε μόνο έναν τόνο. Η Broadacre μαζί με το τοπίο ενώνονται σε ένα και μοναδικό σύστημα, μια ενιαία ολότητα. Οι κοντινές απεικονίσεις προσεγγμένες στην ατμόσφαιρα «σκηνοθετούνται» με αντικείμενα πρώτου πλάνου, που σκισάρε με ιδιαίτερη αναπαραστατικότητα.

Η σχεδιαστική λογική του έχει ρίζες στις επιταγές του κινήματος Arts and Crafts που άνθισε στην Αμερική τις τελευταίες δεκαετίες του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Το κίνημα υπαγορεύει συγκρατημένη απλότητα, ειλικρινή και άμεση χρήση των υλικών και ολοκλήρωση του κτηρίου με τη φύση. Ο Wright αναζητά μια ολοκληρωτική τρισδιάστατη έκφραση όπου το εξωτερικό να μπλέκεται με το εσωτερικό. [J.R. Curtis, 1996] Η απλότητα στις εικόνες εκφράζεται με την αποφυγή πολλών σχεδιαστικών μέσων. Αρκείται σε απλό σχέδιο με μολύβι, που χειρίζεται επίδεξια, δίνοντας ένα ευρύ φάσμα ποιοτήτων. Από χάραξη περιγραμμάτων μέχρι τόνους, σκιές, λεπτομέρειες και στοιχεία όπως ανέμους. Όλα αυτά αλλάζοντας την κλίση του μολυβιού και την πίεση στην μύτη. Απεικονίζονται όλα τα στοιχεία της Broadacre που μπλέκονται μεταξύ τους με αδιάκριτα όρια, με αφαίρεση και όχι γλαφυρότητα. Τα σχήματα δεν είναι σαφή ενώ το μολύβι στην συνεχή πορεία του μεταλλάσσεται από περιγράμματα κτηρίων σε φύση, σε ανθρώπινη φιγούρα μετά πάλι σε φύση, σε θάμνο και σε δρόμο. (Εικ. 33, 34)

Ξεκινούσε από ένα αρχικό σκίτσο, αρκετά εξελιγμένο καθώς το μεγαλύτερο κομμάτι του ήταν ήδη λυμένο στο μυαλό του πριν το εναποθέσει στο χαρτί, και με συνεχείς διορθώσεις πάνω του κατέληγε σε ένα τελικού τύπου σχέδιο πρότασης αφού ένιωθε άνετα να πειράζει, να σβήνει και να ξαναγράφει πάνω στο αρχικό. Τα σχέδια του λοιπόν, κατέληγαν συνδυασμοί σχεδίου με χάρακα και σχεδίου με ελεύθερο χέρι. Αυτό έδινε ταυτόχρονα ανεπίσημο αλλά και οριστικοποιημένο ύφος στην εικόνα. Όπως λέει η Kendra Shank Smith: «...Πολλά σχέδια του έχουν διάφορα layers βοηθητικών γραμμών, οδηγών, σθησιμάτων, σκιών και σημειώσεων. Γρήγορα σκίτσα στο κενό χαρτί, δίπλα αποσαφηνίζουν και εξερευνούσαν την ιδέα ταυτόχρονα ενώ σημάδια από τα χέρια του αρχιτέκτονα πάνω στο χαρτί δείχνουν την πλήρη απορρόφηση του την ώρα που στοχάζεται τις αλλαγές.» [Shank Smith, 2006, pp.175] Αγαπάει ιδιαίτερα την ιαπωνική ζωγραφική και εφαρμόζει την γλώσσα των σχημάτων και των χρωμάτων της. Όπως το είδος του χαρτιού με την χαρακτηριστική μπλε απόχρωση, τη λακωνικότητα στο μέσο αλλά και την λεπτομέρεια σε στοιχεία που ζωντανεύουν το ερέθισμα όπως οι φυλλωσιές. [J.R. Curtis, 1996]

Τα σημεία προβολής του θέματος στόχευαν πάντα στην καλύτερη δυνατή παρουσίαση 2 παραγόντων: της φύσης και της τεχνολογίας. Οι οπτικές του υποστηρίζουν εξαιρετικά την επέκταση σε βάθος ενώ ο θεατής είναι μακριά από το θέμα, έχοντας όμως γενική άποψη και σε τόσο ψηλό σημείο όσο χρειάζεται για να φαίνονται οι τονισμένες οδικές αρτηρίες να αλληλοδιασταυρώνονται γεωμετρικά. (Εικ. 38) Τα κτήρια δεν κυριαρχούν στην εικόνα γιατί μας ενδιαφέρει η επέμβαση στο οριζόντιο επίπεδο και χάνουν σε ύψος με το μάτι να είναι σε μέτριο υψόμετρο. Σαν να βρίσκομαστε σε λόφο. Οι σχεδόν μετωπικές εικόνες του που πετυχαίνουν μια ισοροπημένη αναλογία γης-ουρανού χωρίζονται, πιθανόν απρόσμενα, σε 3 ζώνες. Ουρανός, πόλη-έδαφος, και κάτω νερό ή δρόμος. Τι καταφέρνει μ' αυτό; Μα φυσικά να παρουσιάσει ολικά την τεχνολογική πλευρά της Broadacre, δηλαδή τα οχήματα, σε μια συμπηκνωμένη εικόνα. (Εικ. 40)

Τα τεχνολογικά μέσα μεταφοράς που εισάγει στο concept, εξαιρετικής ταχύτητας για να καλύπτουν τις τεράστιες αποστάσεις, περιλαμβάνουν αυτοκίνητα, ένα είδος ελικοπτερου με το όνομα «aeroton» και ένα ταχύπλοο για μετακινήσεις στην θάλασσα. (Εικ. 40) Οι δυσανάλογα μεγάλες ρόδες των αυτοκινήτων συμβολίζουν την ταχύτητα, την γρήγορη κίνηση [Eaton, 2002] και τοποθετούνται σε



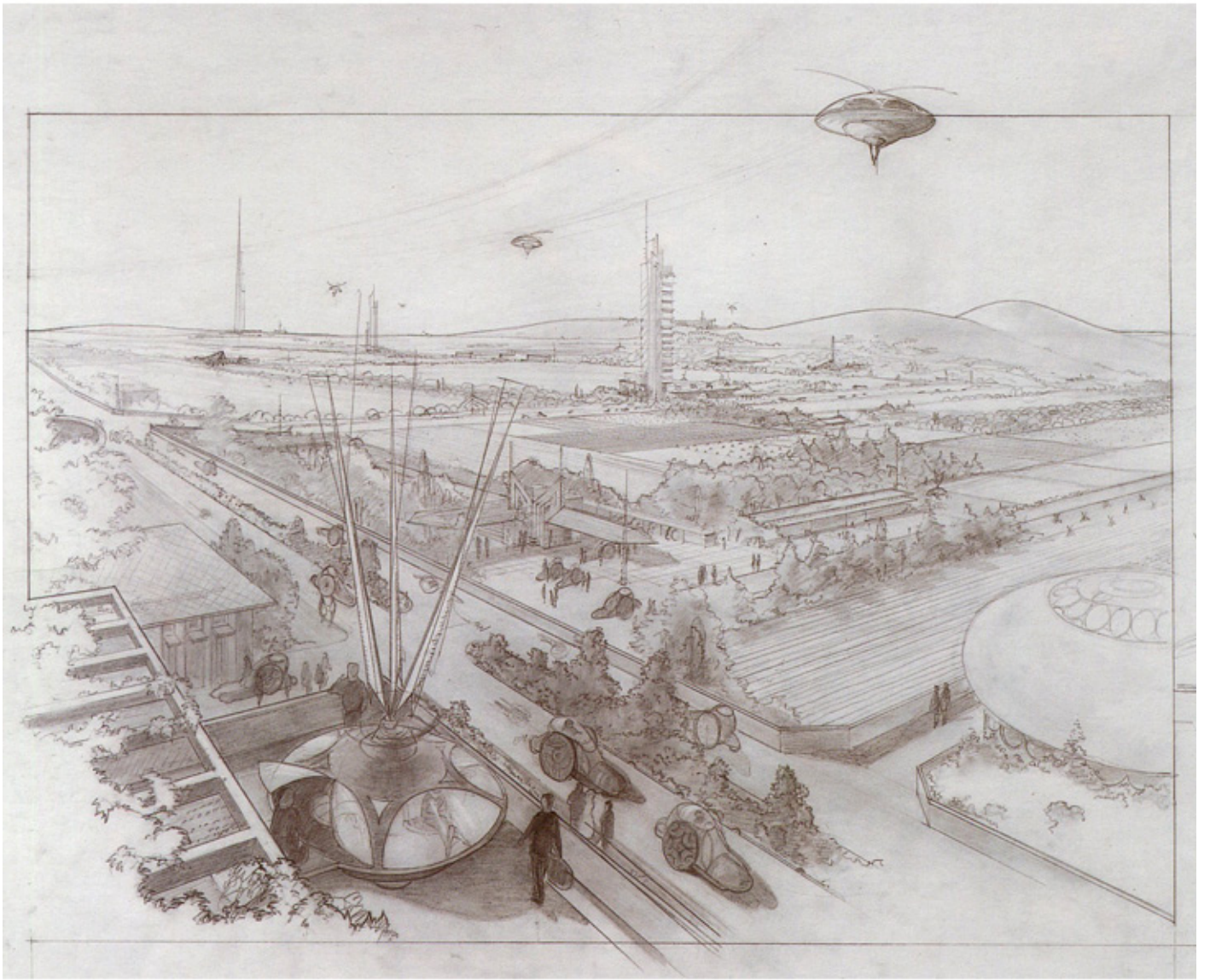
περίοπτο σημείο στο χαρτί, αποτελώντας το κύριο θέμα. Ο Wright βλέπει για συντελεστή της αποκέντρωσης τούς αυτοκινητόδρομους. Κάτι που οφείλεται στα δικά του υπερηπειρωτικά ταξίδια με αυτοκίνητο που έκανε τακτικότερα ήδη από το 1920. [G.De Long,1998] Θέτει μια νέα μονάδα μέτρησης, τον άνθρωπο που κάθεται στο όχημα του. Οι δρόμοι συμβολίζουν την ελευθερία, τονίζονται με δραματική προοπτική και μεγάλο βάθος πεδίου. Βρισκόμαστε αρκετά ψηλά από το έδαφος για να μπορέσουμε να δούμε την πόλη να χάνεται στον ορίζοντα και τον ουρανό να κατακλύζεται από την εναέρια κίνηση. Το μεγαλύτερο μέρος της εικόνας μιλάει για το έδαφος και την επέμβαση που δέχτηκε αλλά σημαντικό μέρος αυτής αφιερώνεται και στον ουρανό, με τα aerotors «εν δράσει». Τα οδοντωτά φτερά τους θυμίζουν έντομα και είναι μέχρι και 2 φορές μεγαλύτερα από το ίδιο το κουβούκλιο. Εκφράζουν ασφάλεια και σιγουριά στην πάλη με την βαρύτητα ενώ οι μορφές τους είναι οργανικές. Η τυχαία θέση τους στην αναπαράσταση δεν επηρεάζει την αρμονία του συνόλου, αντιθέτως η ανισοροπία τους δίνει στην σύνθεση δυναμικότητα, κίνηση και ταχύτητα. Τα γυάλινα μέτωπα είναι μια νύξη της καλοζωίας στην Broadacre, με την ανεμπόδιστη θέα στο πανέμορφο τοπίο της, την ώρα της μετακίνησης. Ο βαθμός λεπτομέρειας στην εσωτερική διαρρύθμιση των καθισμάτων, η μορφολογία, οι κλίμακες και ο διάκοσμος δείχνουν όλη την σκέψη του Wright που κρύβεται από πίσω.

Όπως πίστευε, η πραγματική δημοκρατία θα επιτάχωνταν εάν οι πάντες ήταν ιδιοκτήτες γης. (Σημ.12) Κάτι που προσπαθούσε να προωθήσει και ο Thomas Jefferson, τρίτος πρόεδρος Αμερικής. [Eaton, 2002] Βέβαια η δημοκρατία της Broadacre βασίζεται στην ατομικότητα του κάθε ατόμου που ο Wright την αποτυπώνει στα πιο αναπάντεχα πράγματα. Όπως τα ποικίλα σχέδια ρόδας σε κάθε automobile. Έχουμε δηλαδή τόσες ρόδες όσοι και οι διαφορετικοί άνθρωποι που οδηγούν. Τα οχήματα έρχονται στο κέντρο των εικόνων παρόλο που είναι εκτός κλίμακας σε σχέση με το υπόλοιπο σχέδιο, εσκεμμένα για να φαίνονται ξεκάθαρα τέτοιες προθέσεις. (Εικ.33,36)

Ο θεσμός της οικογένειας ήταν αναπόσπαστο κομμάτι μιας υγιούς και ελεύθερης δημοκρατίας και σοβαρό κίνητρο για τον Wright. [Larkin, Brooks Pfeiffer, 2000] Έχοντας υποστεί τον χωρισμό των γονιών του σε πολύ μικρή ηλικία, που τον τραυματίζει ψυχικά, κατηγορεί το ανθυγεινό αστικό περιβάλλον για την διάβρωση των ανθρώπινων σχέσεων. Οι υγιείς οικογένειες συνεπώς πρέπει να ζουν σε έναν αντίστοιχα υγιές χώρο, συνδυασμό αστικού τοπίου και φύσης. [J.R.Curtis,1996] Η ανθρώπινη παρουσία στα σχέδια βρίσκεται σε κάθε σημείο για ένδειξη κλίμακας και ατμόσφαιρας, ζωγραφίζοντας ομάδες ατόμων που συνομιλούν ή κάνουν βόλτα στο υπέροχο τοπίο της Broadacre. Το ενδιαφέρον εδώ όμως είναι ότι εντοπίζουμε πάντα μικρές οικογένειες, συνήθως τετραμελείς που απολαμβάνουν την πόλη και μπαίνουν πάντα σε πρώτο πλάνο σε σχέση με τις υπόλοιπες φιγούρες. (Εικ.39)

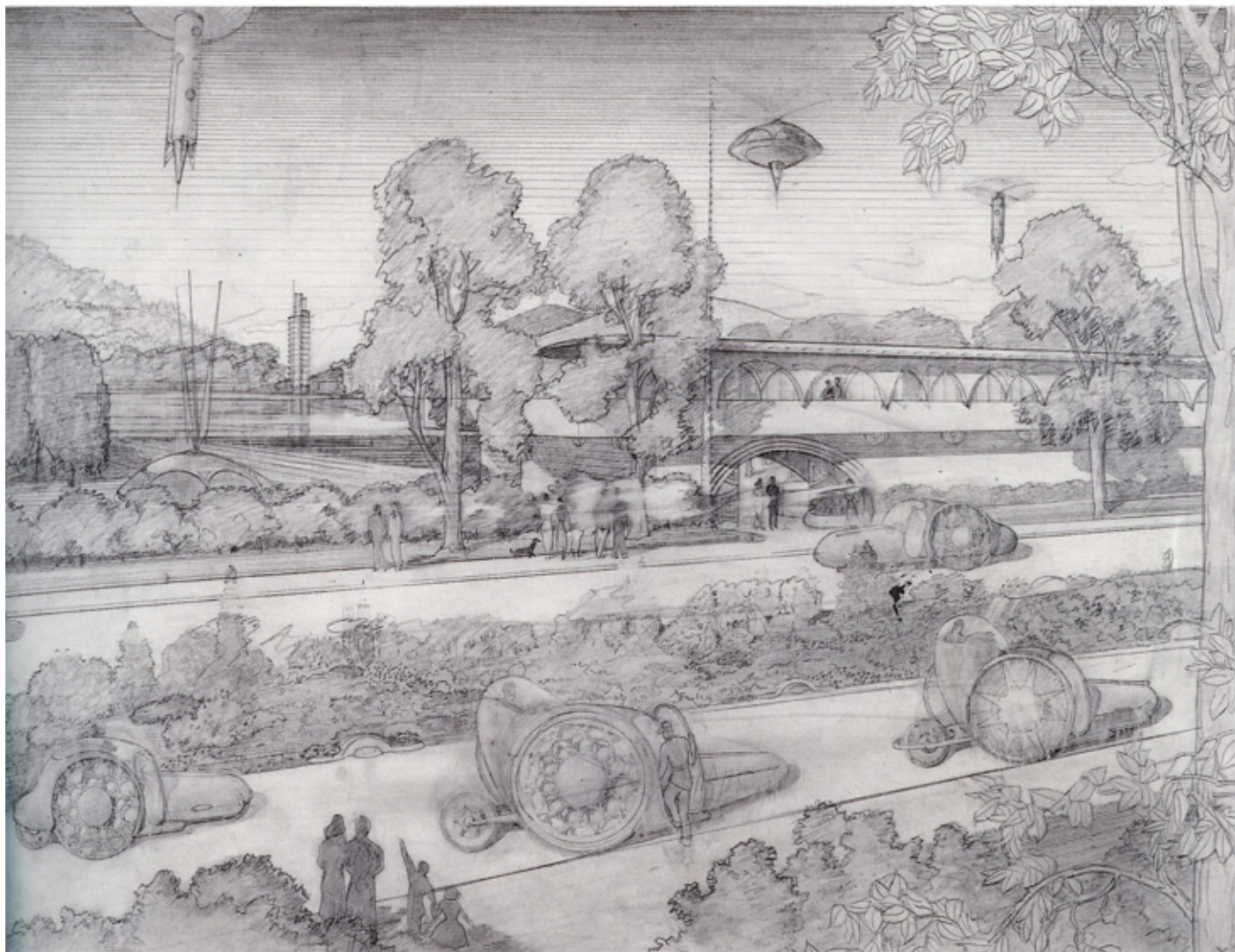
Η «οργανική» αρχιτεκτονική του προσδιορίζεται ως η κατάλληλη (Σημ.13) για την εποχή, τον χώρο και τον άνθρωπο. [Larkin, Brooks Pfeiffer, 2000] Ένα κτήριο που ταιριάζει με την λογική της εποχής του, είναι αυτό που κτίζεται με υλικά της εποχής του. Και η εποχή του Wright έχει το γυαλί. Πλησιάζοντας στα κτήρια, που λειτουργούν ως σημεία εστίασης και εξισσοροπούν την αρμονία στην εικόνα, βλέπουμε την διαφάνεια τους που αποδίδεται με χάραξη μόνο των ακμών. Το κύριο σώμα του κτηρίου λείπει και από πίσω διαγράφεται το φόντο. (Εικ.34)

Το όνομα Broadacre City δόθηκε αρχικά το 1932. Αργότερα όμως το 1952, ο Wright φτιάχνει μια εμπλουτισμένη έκδοση της πόλης όπως είπαμε μετονομάζοντας την σε Living City. Όπως λέει και ο David De Long: «...Το όνομα υπονοούσε μια πόλη συνεχόμενης εξέλιξης, ανάπτυξης και αλλαγής σαν ολοζώντανος οργανισμός.» [G.De Long,1998,pp.42] Στις εικόνες η έννοια της «δράσης» είναι πολύ σημαντική για να αποδοθεί η ατμόσφαιρα. Η ανεξήγητη καμπύλη, πιθανόν τμήμα κάδρου, σε μια από τις απεικονίσεις (Εικ.34) αφενός είναι ένας θόλος που κουκουλώνει την πόλη την προστατεύει και της δίνει τόνο οικουμενικότητας, αυτονομίας και αυταρέκειας, αφετέρου είναι ένα «όριο» που βάζει ο ίδιος ο Wright. Η μύτη του κτηρίου σταματά ακριβώς πάνω στην γραμμή σαν να ανακόπτεται η ανάπτυξη της πόλης καθ' ύψος. Ας θυμηθούμε το concept της Broadacre, «εξάπλωση» και όχι «ύψος». Σπάει τα κάδρα που ο ίδιος ζωγραφίζει, τα «έντομα» ελικόπτερα πετάνε έξω απ' την εικόνα με φτερά ζωγραφισμένα θολά με motion blur, οι άνεμοι διαλύουν τις γραμμές και οι δρόμοι τρυπάνε τα όρια. Η εικόνα και η πόλη ζωντανεύει μπροστα στα μάτια μας, θέλει να βγει από το χαρτί και να ξεχυθεί. Οι διαγραμμίσεις δίνουν μια έμμεση ζωτικότητα. Η απόδοση του ουρανού και της θάλασσας με οριζόντιες, στατικές γραμμές εκτείνονται παντού με τον ίδιο ρυθμό. Από την άλλη η διαγράμμιση των δέντρων είναι διαγώνια, ανήσυχη, με εντάσεις, που βγαίνει έξω και από το όριο της φυλλωσιάς. Μια φύση που κινείται και συγκρούεται με την ηρεμία του ουρανού. Ο Wright απαθανατίζει αυτήν ακριβώς την στιγμή που όλα είναι εν κινήσει. (Εικ.37)



Ек.35, Frank Lloyd Wright , *The Broadacre City*, 1932

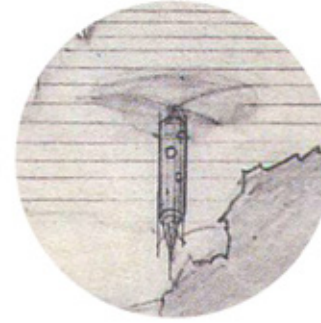
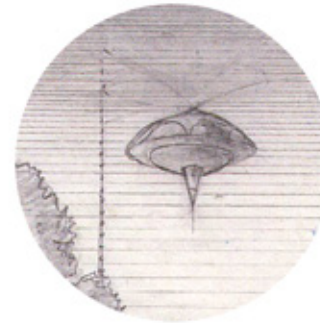
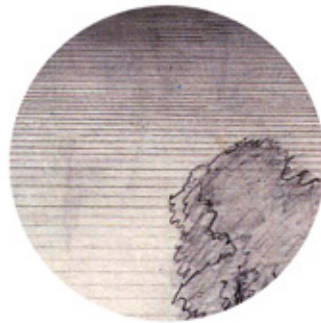
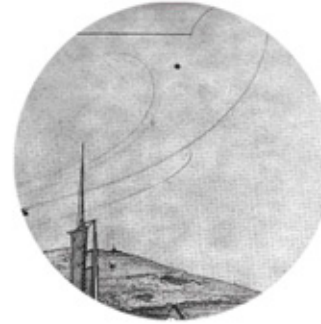




Εικ.36, Frank Lloyd Wright , *The Broadacre City*, 1932



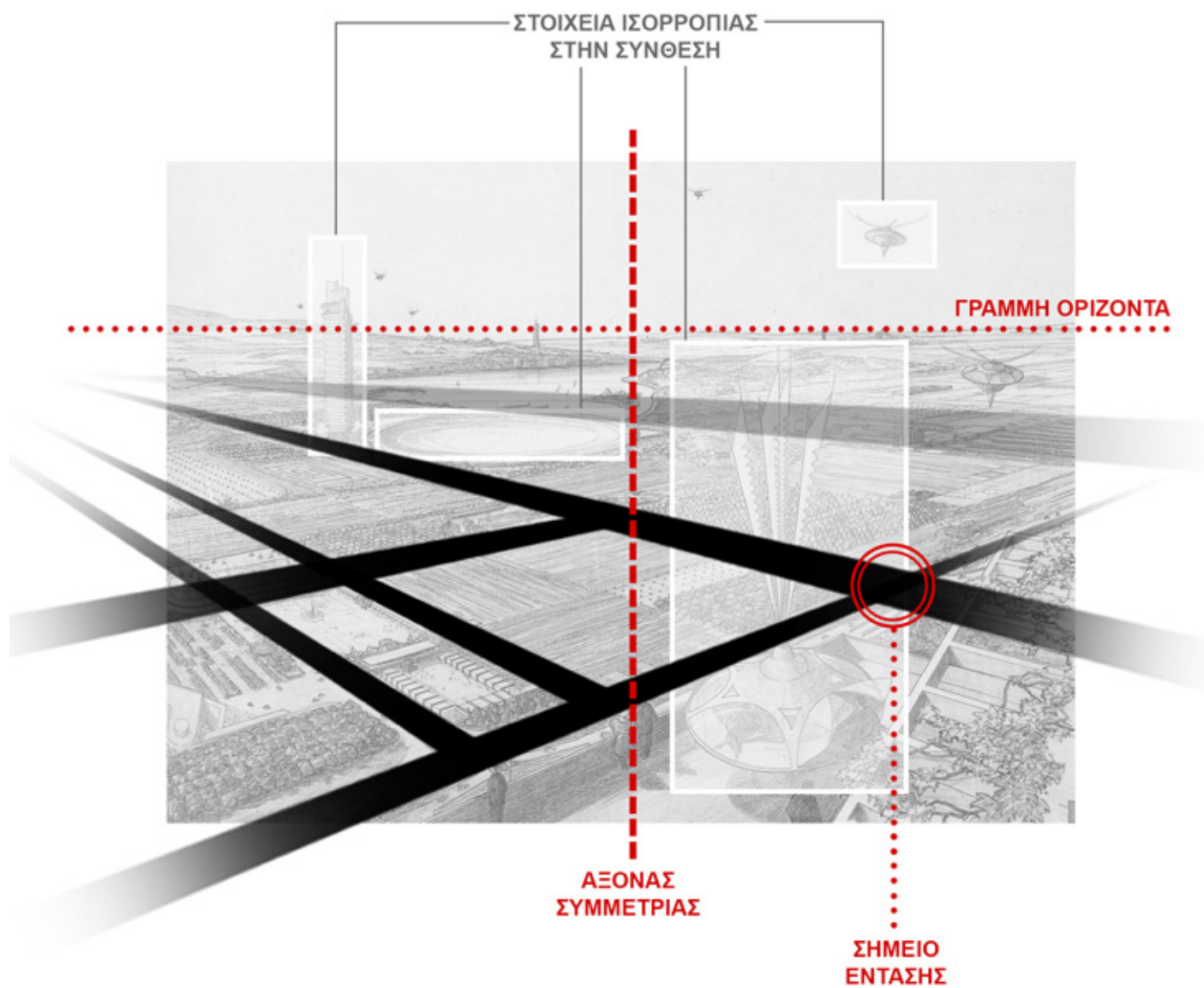
**ΤΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΣΠΑΕΙ  
ΕΙΚΟΝΑ ΣΕ ΚΙΝΗΣΗ**



**ΕΦΕ ΘΟΛΟΤΗΤΑΣ  
ΑΝΤΙΘΕΤΕΣ ΔΙΑΓΡΑΜΜΙΣΕΙΣ**

Εικ.37, Στοιχεία ζωής και κίνησης στο σχέδιο





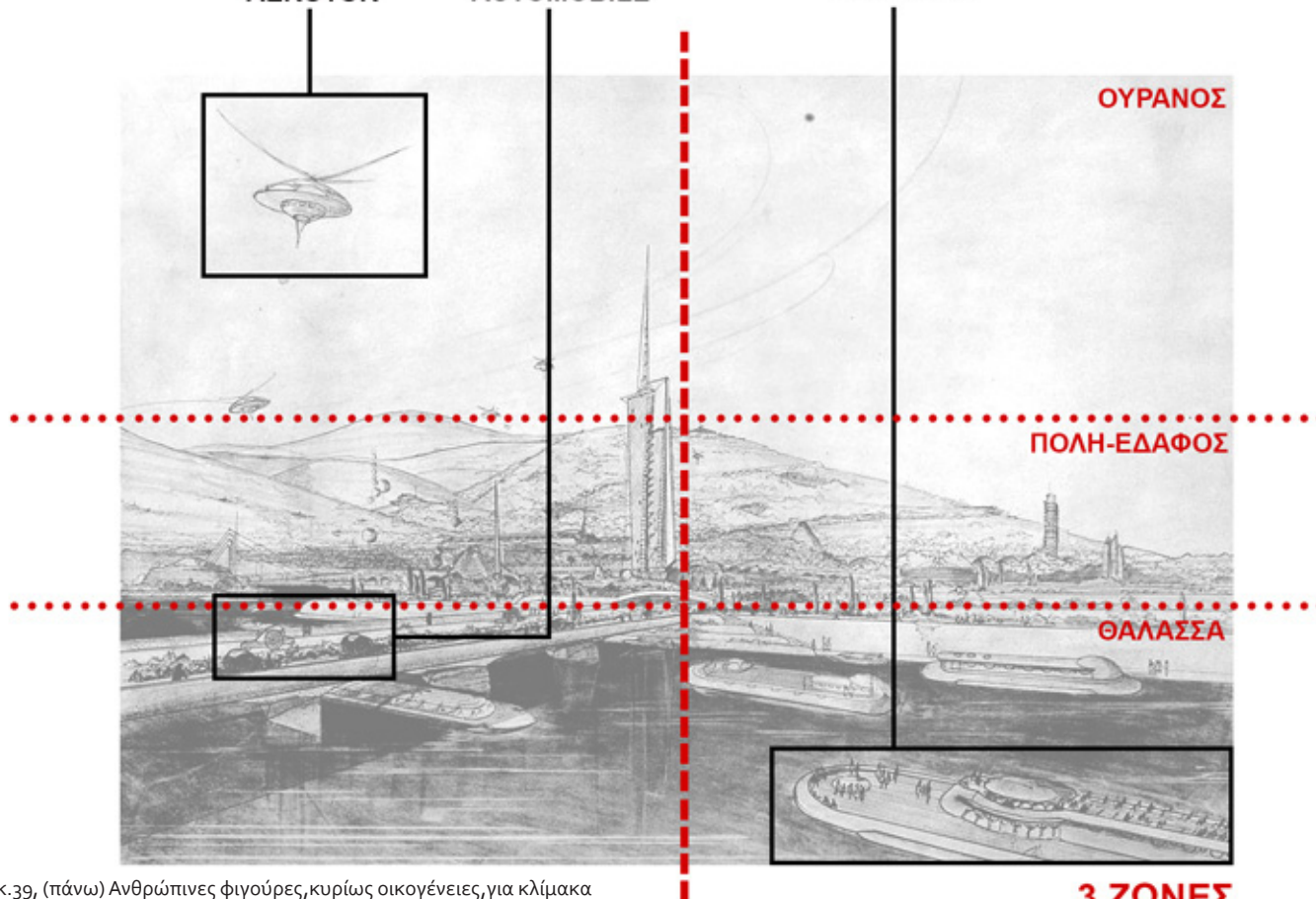
Εικ.38, Εντονι άξονες στην εικόνα για να φανεί το οδικό δίκτυο



**AEROTOR**

**AUTOMOBILE**

**ΤΑΧΥΠΛΟΟ**



**ΟΥΡΑΝΟΣ**

**ΠΟΛΗ-ΕΔΑΦΟΣ**

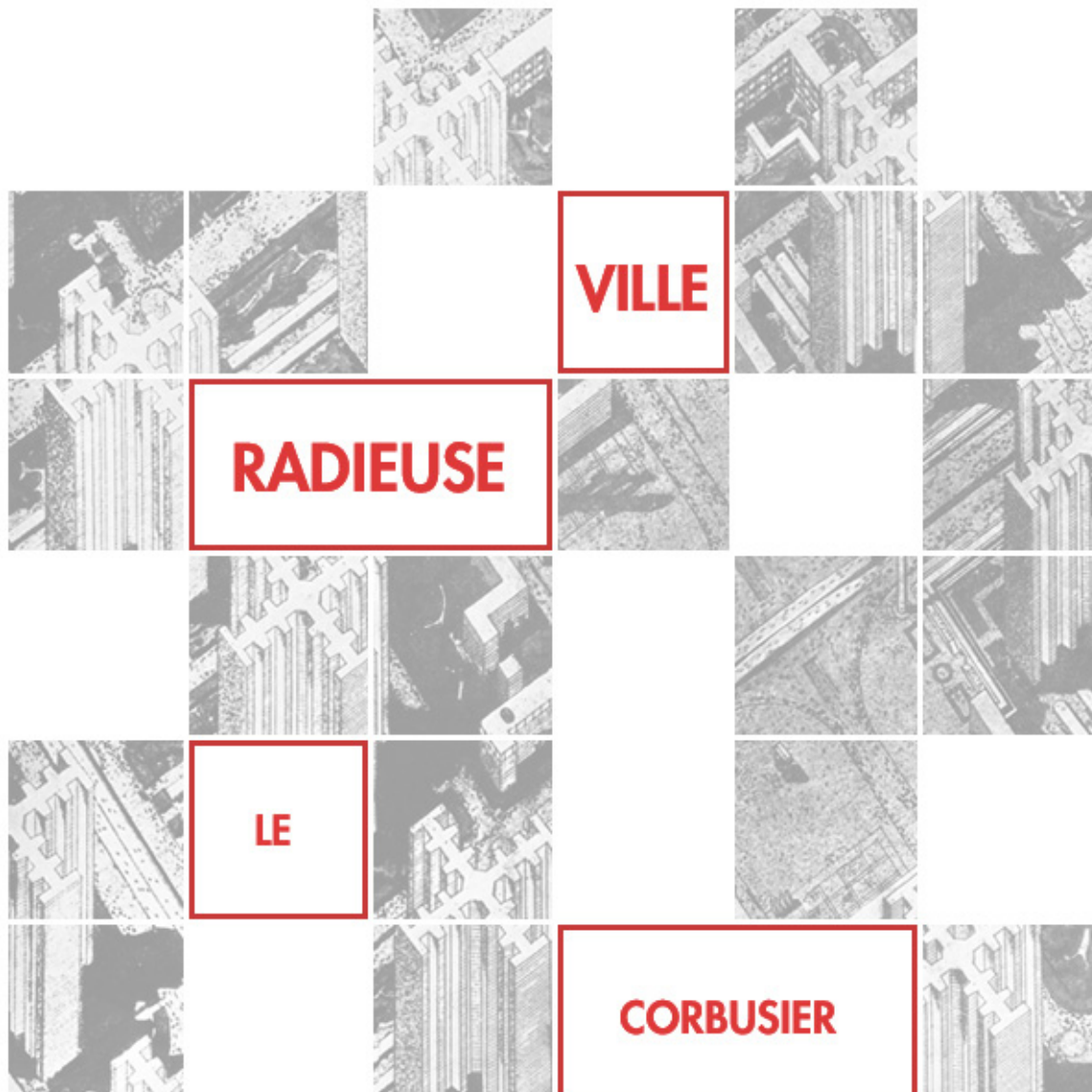
**ΘΑΛΑΣΣΑ**

**3 ΖΩΝΕΣ**

**ΑΞΟΝΑΣ  
ΣΥΜΜΕΤΡΙΑΣ**

Εικ.39, (πάνω) Ανθρώπινες φιγούρες, κυρίως οικογένειες, για κλίμακα

Εικ.40, (κάτω) Χωρισμός των σχεδίων σε 3 ζώνες



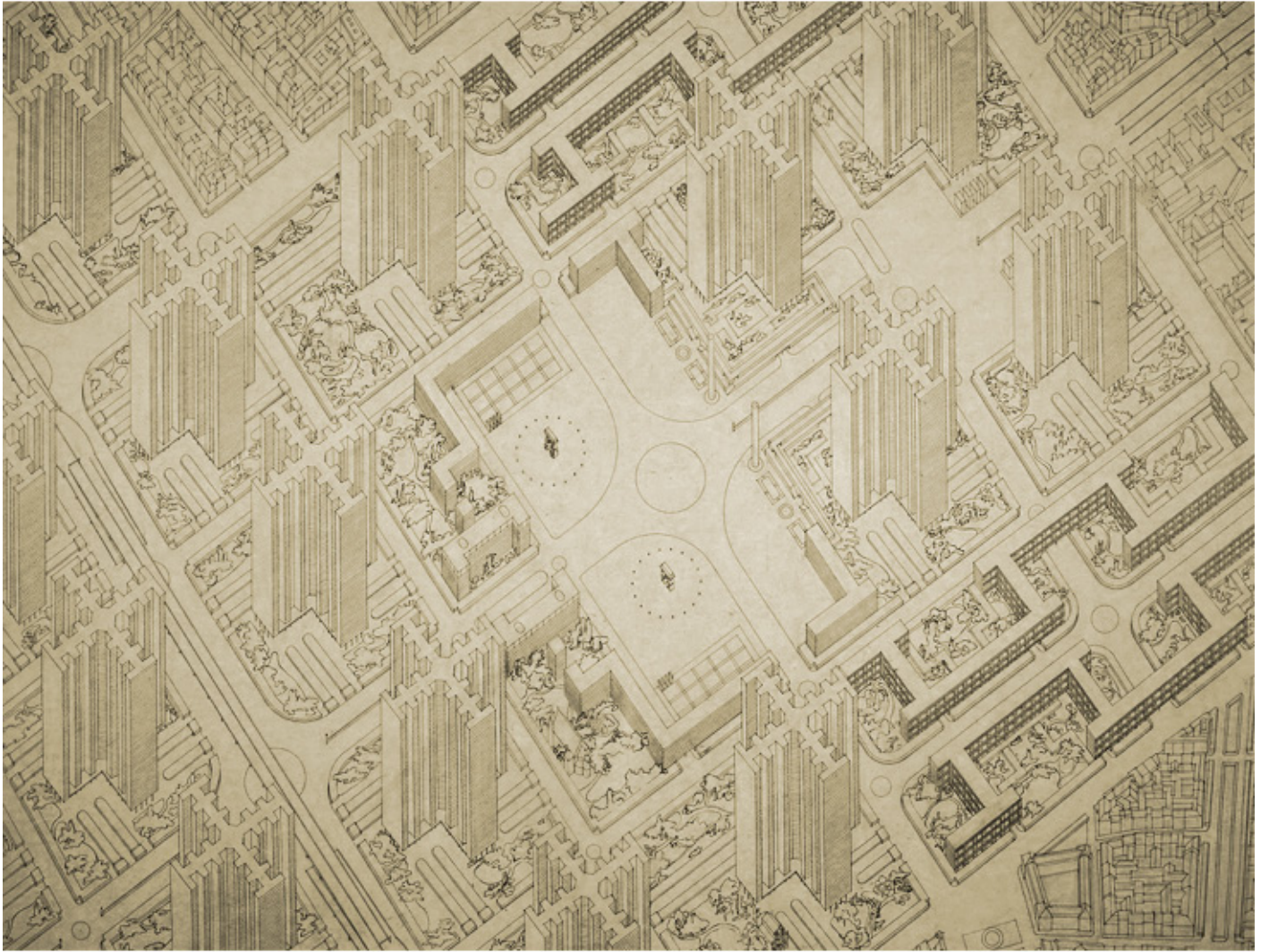
**VILLE**

**RADIEUSE**

**LE**

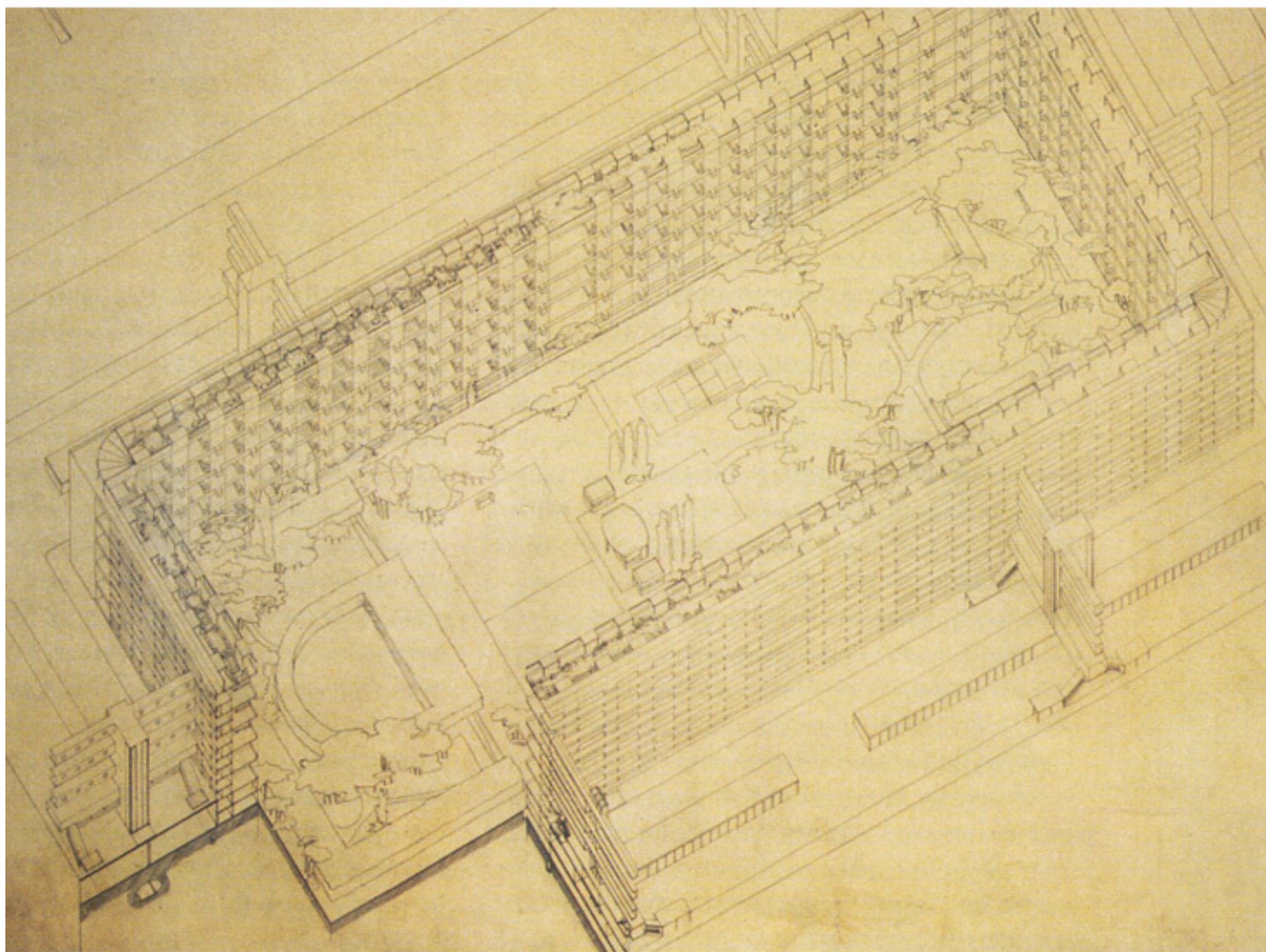
**CORBUSIER**





Εικ.41, Le Corbusier, *Ville Radieuse*, 1935





Εικ.42, Le Corbusier, *Ville Radieuse*, 1935

## Le Corbusier \_ La Ville Radieuse (1935)

Το 1922 ο Le Corbusier παρουσιάζει για πρώτη φορά την μελέτη του για την πόλη «Contemporary City» στο Salon d'Automne, την ετήσια έκθεση τέχνης του Παρισιού που σαν θεσμός μετρούσε ήδη 19 χρόνια. Η πόλη στηριζόταν σε λόγιους του 19<sup>ου</sup> αιώνα όπως ο φιλόσοφος Charles Fourier (1772-1837), ο θεωρητικός σοσιαλισμού Henri Saint-Simon (1760-1825) και ο αρχιτέκτονας Ebenezer Howard. Ένα σύνολο απο σταυρόμορφους ουρανοξύστες 6ο ορόφων φιλοξενούν μια κοινωνία αυστηρής ιεραρχίας, με την ελίτ στα ψηλά πατώματα, έπειτα τους υπαλλήλους, τους διοικητικούς, και τέλος αγρότες και απλούς πολίτες. Το 1925 με χορηγό τον βιομήχανο αεροσκαφών Gabriel Voisin ο αρχιτέκτονας εκθέτει το Plan Voisin, μια άμεση, απaráλλακτη μεταφορά της Contemporary City σε κανονική πλέον πρόταση, που παίρνει το όνομα του χορηγού της. Έτσι επεμβαίνει σε ένα τεράστιο μέρος της δεξιάς πλευράς του Σηκουάνα. Η μοναδική τροποποίηση που δέχτηκε έκτοτε είναι η αλλαγή της ιεραρχίας της με βάση πλέον σοσιαλιστικά κίνητρα και όχι την οικονομική θέση, χωρίς όμως να επηρεαστεί καθόλου το σχέδιο και η μορφή. Η αλλαγμένη εκδοχή της πόλης εκδόθηκε με την ονομασία Radiant City το 1935. (Εικ. 41) Και εδώ, θα εξετάσουμε σχέδια που αφορούν όλα τα στάδια εξέλιξης της πρότασης. Το μολύβι και ενίοτε το μελάνι χειρίζονται δογματικά σε αξονομετρικά και προοπτικά εκφράζοντας την πανίσχυρη γεωμετρία και το επιβλητικό ύψος αντίστοιχα.

Η νοοτροπία του Le Corbusier ήταν ένα παιχνίδι αντίθεσης και δεικνότητας, ελευθερία-εξουσία, οργάνωση-ατομικότητα, μηχανοποίηση-μαστοριά, σχεδιασμός-αυθορμητισμός. Η Radiant City, η κατ'εξοχήν διοικητική και συγκεντρωτική πόλη ήταν ταυτόχρονα και η «πράσινη πόλη», βασιλείο της φύσης και του παιχνιδιού. Σε αυτήν την στάση είχε συμβάλει ο πατέρας του, που ήταν ωρολογοποιός αλλά και πρόεδρος του συλλόγου ορειβασίας, μεταδίδοντας του τήν αγάπη του για την φύση. [Fishman, 1982] Όπως έλεγε ο αρχιτέκτονας: «...Μια πόλη είναι κατάσχεση της φύσης από τον άνθρωπο. Μια πράξη εναντίον της.» [Conrads, 1975, pp.77] Σύμφωνα με την Ελένη Αμερικάνου: «...Στις απεικονίσεις της Radiant City η Φύση δεν είναι ένα απλό φόντο ή αισθητική ποιότητα, αλλά ένα ανεξάρτητο στοιχείο σε αλληλεπίδραση με τον δομημένο χώρο.» [Αμερικάνου, 1997] Η φύση αφενός απεικονίζεται σαν μια ενιαία μάζα, μια «φέτα» πρασίνου, που διακόπτεται όπου είναι απαραίτητο. (Εικ. 49) Με την ροϊκή αυτή «υγρή» μορφή φαίνεται να έχει κατακλύσει το παντελώς ανεμπόδιο έδαφος που αφήνουν τα «...pilotis» [Conrads, 1975, pp.86] των κτηρίων. Είναι κάτι αυτόνομο και ατίτασο, ενώ το «στρουμπουλό» της περιγράμμα δηλώνει πως παίρνει ό,τι μορφή θέλει χωρίς στυλιζάρισμα και ανθρώπινη επέμβαση. Παρθένα ανεπεξέργαστη φύση. Αφετέρου το πράσινο με την μορφή μαύρης κηλίδας δίνει στην φύση μια κυρίαρχη παρουσία, η οποία φιλτράρει το δομημένο χώρο. Η απόδοση των δέντρων με κηλίδες συγκρούεται με την γραμμικότητα των κτηρίων.

Στο βιβλίο του «Για μια Αρχιτεκτονική» αναφέρει: «...Τα μεγάλα προβλήματα των σύγχρονων κατασκευών θα λυθούν με βάση την γεωμετρία.» [Conrads, 1975, pp.54] Ενώ επίσης λέει ότι: «...Η ορθή γωνία είναι απαραίτητο και κατάλληλο εργαλείο για την δουλειά μας, γιατί μας βοηθάει να ορίσουμε τον χώρο με απόλυτη σαφήνεια.» [Conrads, 1975, pp.81] Η ατρόμητη γεωμετρία γι'αυτον συμβόλιζε την νίκη της λογικής πάνω στην πιθανότητα, του σχεδιασμού πάνω στην ανάρχη ατομικότητα, της τάξης πάνω στην παραφωνία. [Fishman, 1982] Η τακτοποίηση των εικόνων με αψεγάδιαστη γεωμετρία, σαν να οδηγείται από έναν άορατο ολόισιο κάρναβο, προβάλλει ορθές γωνίες και εξυμνεί την καθετότητα. Επιπλέον, βοηθά και την ιεραρχική νοοτροπία της Radiant City. Φαίνεται η ανάγκη να δημιουργηθεί ένας αυστηρός οριζόντιος διαχωρισμός ανάμεσα στα κτήρια και το γενικό τοπίο. Προκύπτει μια φαινομενική βάση, όπου πατάνε οι ουρανοξύστες χωρίς να εκθειάζονται είτε μνημειακά είτε τυπολογικά όπως είδαμε μέχρι τώρα, αλλά μόνο σαν σύμβολα γραφειοκρατίας πάνω από την περιοχή που αφορούσε τις δραστηριότητες του προλεταριάτου. Στο σκίτσο /διάγραμμα, που στην αρχιτεκτονική το διάγραμμα έφτασε μέσω των σχολών των μηχανικών με την Βιομηχανική επανάσταση, ο αρχιτέκτονας δίνει το μανιφέστο της απόλυτης γεωμετρικοποίησης της πόλης με γρήγορες γραμμές από μελάνι σε 3 στάδια μετάλλαξης. Η κατάλληλη οπτική για να φανεί αυτό; Η όψη. (Εικ. 46,47,48)

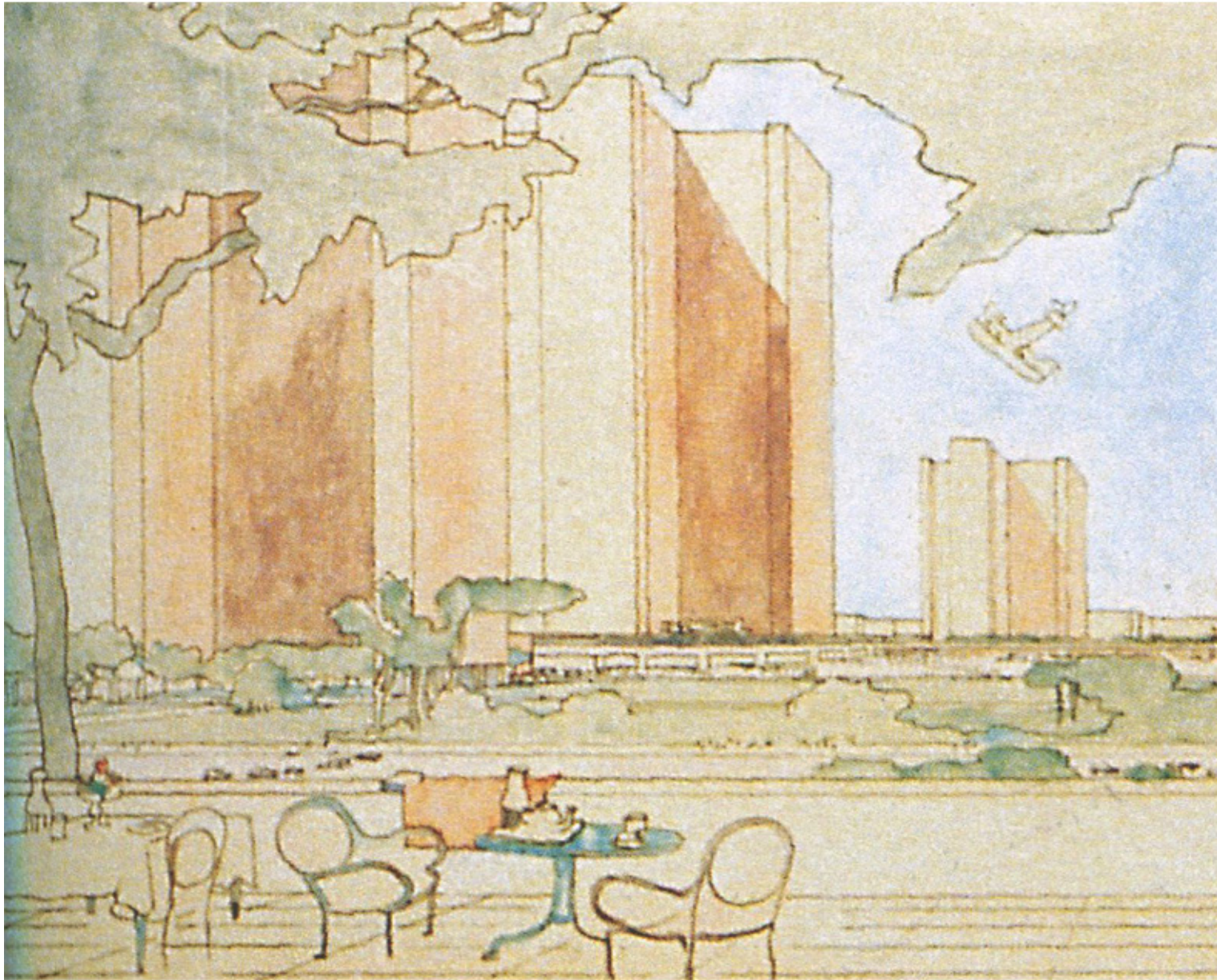
Βαθεία επιρροή άσκησε επίσης, η συνεργασία του με τον Auguste Perret (1874-1954). Ο Perret, γάλλος αρχιτέκτονας και εκπαιδευμένος μηχανικός, έβλεπε την τεχνολογία σαν την μόνη ελπίδα της αρχιτεκτονικής και ήταν ενθουσιώδης με το ενισχυμένο σκυρόδεμα. Η τεχνολογία του ήταν γνωστή για πολλά χρόνια, όμως ο Perret ήταν αυτός που εκμεταλλεύτηκε πλήρως την δυναμική του. Με την καθοδήγηση του, ο Le Corbusier μνήθηκε στον ρασιοναλισμό ενώ η αρχιτεκτονική του σπλισμένου σκυροδέματος σήμαινε γι'αυτόν το «ζενίθ» της τόλμης και του θάρρους. [Fishman, 1982] Το αυτοκίνητο και το αεροπλάνο σαν κατεξοχήν τεχνολογικές εκφάνσεις κυριαρχούν και συντηρούν την ζωή της Radiant. Η ταχύτητα είναι ελευθερία και η ελευθερία είναι ανταπόδοση, συνάντηση, ανταλλαγή, συντονισμός. Στο κέντρο της πόλης, όπου τα πάντα είναι σε διαρκή κίνηση τοποθετείται ο θερματικός σταθμός. [Fishman, 1982]

Για τον αρχιτέκτονα το αεροσκάφος συμβόλιζε το βλέμμα του αετού. Πετάμε στον αέρα, ψάχνουμε στο έδαφος και η ματιά μας

διδεισδύει την στιβαρή και ακίνητη πραγματικότητα. Η οπτική των εικόνων μας τοποθετεί στον αέρα, με φορά από πάνω προς τα κάτω. (Εικ.41,42,44) Ένα bird's eye view που εκπέμπει ένα έντονο ταπεραμέντο στον τρόπο που ο αρχιτέκτονας χειρίζεται τον χώρο. Ο Le Corbusier έρχεται και με θράσος απογυμνώνει μια τεράστια έκταση για να τοποθετήσει την Radiant City. Μας δίνεται η εντύπωση ότι έχει κατακτηθεί ο «χώρος» και μπορούμε να τον προσαρμόσουμε, να τον χειραγωγήσουμε και να τον φέρουμε στα μέτρα μας. Η αρχιτεκτονική έχει ξεπεράσει με τις τεχνολογικές καινοτομίες την ανθρώπινη κλίμακα και αυτή η σχεδόν αεροφωτογραφία προβάλλει την μεγαλειώδη έκταση της. Χρησιμοποιεί καθαρό ισομετρικό αξονομετρικό που υποδηλώνει μια τρίτη διάσταση αλλά πάντα τεχνικά κρατάει αναλοιώτε τις σχέσεις των μεγεθών. Προοπτικό, πολύ ήπιο, αρκετά κοντά στην αξονομετρία, όπου εντάσσει την παράμετρο του βάρους σαν μια πρώτη αίσθηση. Τέλος, κανονικό προοπτικό με έντονες φυγές και βάθος πεδίου που δείχνει την γοητεία και την φιλοδοξία των λεωφόρων και των πολεοδομικών χαράξεων. Συνήθως βρισκόμαστε μέσα σε μια τέτοια λεωφόρο ατενίζοντας την μητρόπολη. (Σημ.14) Όπως λέει και η Ελένη Αμερικάνου «...Χωρίς την αληθοφάνεια που θα έδινε μια λήψη από το ύψος του ματιού στο έδαφος, εξωστρακίζεται το παρελθόν και η αξονομετρία αποστασιοποιείται από την μετωπικότητα.» [Αμερικάνου,1997, pp.384] Μεγάλο μέρος του χαρτιού αφιερώνεται εξίσου στο κτηριακό κομμάτι, αλλά και τους αυτοκινητοδρόμους, που είναι τόσο σημαντικοί και σχεδιάζονται μονολιθικά και τολμηρά. Συμβολίζουν την ταχύτητα, την ανέαη κίνηση και για την Radiant City την ίδια την ζωή. Το concept τονίζεται σκιτσάροντας πολλά αμάξια (Εικ.47) δείχνοντας την κλίμακα σε όλα τα σημεία αλλά και την ποικιλία των χώρων όπως αερογέφυρες, έξοδοι, παρακάμψεις κ.α. Μεγάλο μέρος του πλαισίου αποτελεί και ο ουρανός, δίνοντας την αίσθηση ότι τα κτήρια θα εκτιναχθούν προς τα πάνω, οπότε το χαρτί τους δίνει τον χώρο να αναπτυχθούν. Στην αρχική έκδοση της πόλης του, της Contemporary City, ο Le Corbusier τοποθέτησε δίπλα στα κτήρια βουνά (Εικ.49) στην ίδια ακριβώς περασιά και σε αντιπαραβολή μ'αυτά ενώ γνωρίζουμε πως σχεδιάστηκε σε έναν τελείως απροσδιόριστο χώρο, σαν tabula rasa. Παρόλο που το σχέδιο είναι προοπτικό αυτό το τέχνασμα αποτελεί εξαιρετική νύξη του ύψους της πόλης που παρομοιάζεται με οροσειρά. Το μέλλον της κοινωνίας βρίσκεται «ψηλά», σε μια διάρθρωση ιεραρχική. Μια στάση που ενδυναμώνεται με σύννεφα και αεροπλάνα σε κοντική απόσταση από τα κτήρια πάνω στο χαρτί, ακόμα και εφαπτομενικά με την κορυφή των πύργων. (Εικ.49) Άλλωστε η τεχνολογία μας βοηθά να σηκώσουμε την πόλη μας και να την δούμε από ψηλά, για το οποίο έχουμε επίσης την λύση, το αεροπλάνο. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η γραμμή των κτηρίων που όσο κατεβαίνει γίνεται αχνή μέχρι που εξαφανίζεται τελείως κάνοντας το κτήριο ένα αντικείμενο που ίπταται. (Εικ.45)

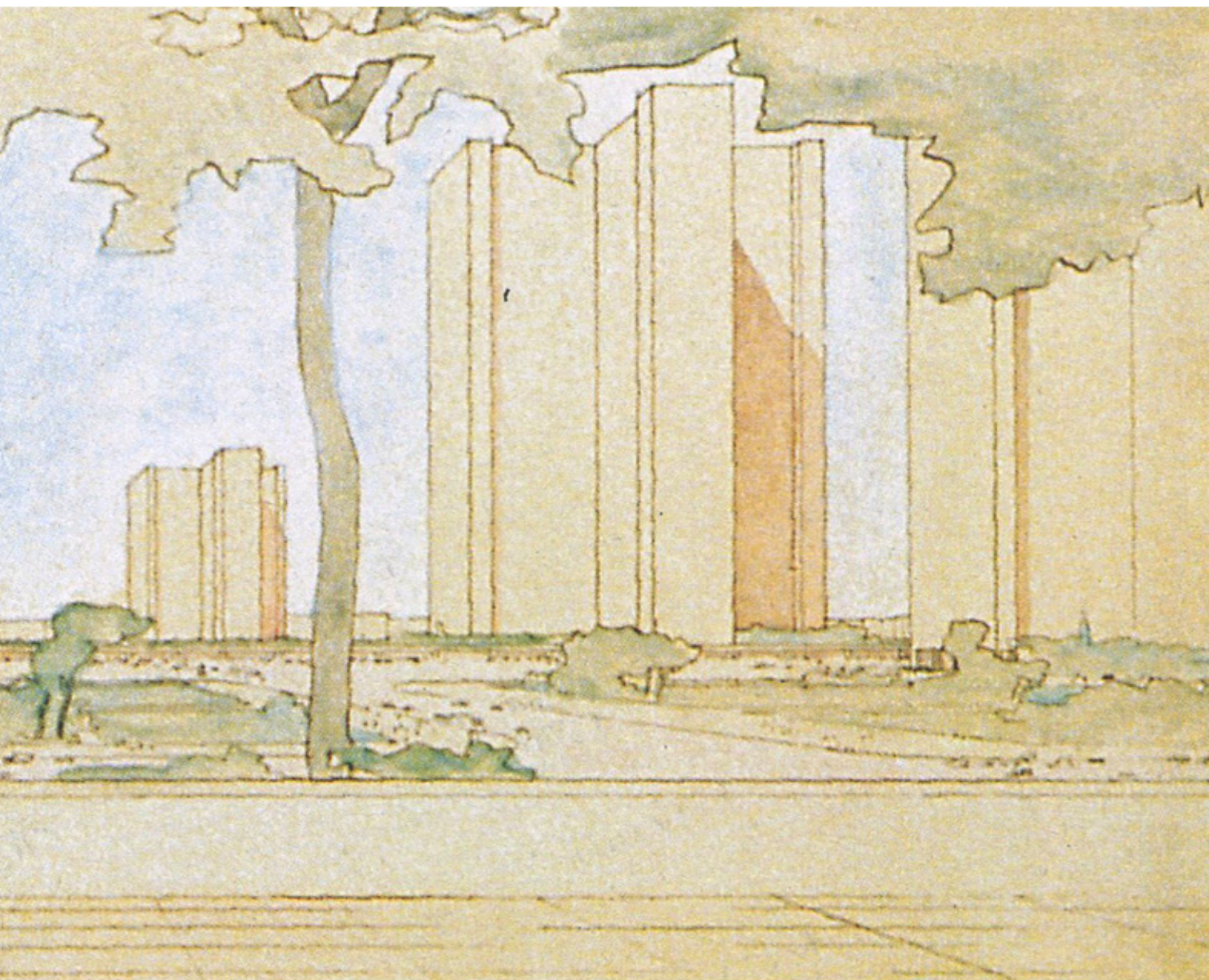
Μέσω του Perret, ο Le Corbusier γνωρίζεται με τον Amedee Ozenfant (1886-1966), νεαρό ζωγράφο και διανοούμενο, εξίσου ενθουσιασμένο με την μοντέρνα τεχνολογία που τον πείθει να ασχοληθεί με την ζωγραφική. Μαζί φτιάχνουν ένα είδος μανιφέστου με το όνομα «Apres Le Cubisme». Μια επίθεση κατά του πεσιμισμού του Πολέμου. Καλούν για αντικατάσταση του Κυβισμού από τον Πουρισμό, μια νέα τάση στην τέχνη, που διατηρούσε τις ισοπεδωμένες προοπτικές, τα πολλά σημεία οπτικής και τις παραμορφώσεις οικείων αντικειμένων από τον Κυβισμό, αλλά μιλούσε για αρμονική ισορροπία, πρωτεύοντα χρώματα και αγνές φόρμες. [Fishman, 1982] Στα σχέδια κατά βάση επικρατεί η συμμετρία, που στον κάθετο άξονα με το σημείο φυγής κεντρικά, προσδίδει επιβλητικότητα, δραματικότητα, και εστίαση στο απέραντο με τον ουρανοξύστη μέχρι εκεί που φτάνει το μάτι. Η γραμμή των όγκων στο βάθος χαλαρώνει και χωρίς πολύ πίεση στο μολύβι η θολότητα εντείνει την «επέκταση». Ο Le Corbusier αντισταθμίζει την πιθανή έκκεντρη ισορροπία κάποιων σχεδίων με οβελίσκους, πλαινά κτήρια, σύννεφα κ.α. Τα χρώματα είναι κυρίως ασπρόμαυρα, για να αναδυθεί η βασική ποιότητα της Radiant City που είναι η μορφολογία της. Μαζικοί κατακόρυφοι πύργοι που απελευθερώνουν την ισόγεια στάθμη. Εκτός από την περίπτωση που θέλει να αναδείξει ατμόσφαιρα και αισθήσεις σε πιο κοντινές λήψεις. Στην άποψη της (Εικ.43) βεράντας βλέπουμε απαλά χρώματα, ήπιες σκιές και αντιθέσεις, όχι περιττό λεπτολόγημα, και όμορφες καμπύλες στα διάφορα στοιχεία. Ο Le Corbusier αποδίδει μια ρομαντική, φιλική, προσίτη και ζεστή ατμόσφαιρα ενός πρωινού στο μπαλκόνι. Οι καρέκλες, πιθανότατα Thonet, δείχνουν πολυτέλεια και συμπεραίνουμε πως είμαστε μέσα στο διαμέρισμα κάποιου που ανήκει στην «αφρόκρεμα» της πόλης. Στο καθράρισμα της ματιέρας, όπου τα κτήρια στο βάθος πλαισιώνονται από το μπαλκόνι και τα φουντωτά δέντρα, αντιλαμβάνομαστε την παρουσία του «...συνεχούς παραθύρου» (Εικ.50) για το οποίο μιλούσε στα 5 σημεία του. [Conrads, 1975, pp.87] Πάνω στο τραπέζι τα αφημένα σερβίτσια υπονοούν την ανθρώπινη παρουσία. Όπως πάντα, σκηνοθετούσε την υπόθεση ότι πιθανόν κάποιος ήταν εκεί πριν ένα λεπτό και μόλις έφυγε. Αυτή η προσέγγιση ήταν χαρακτηριστική στο έργο του Le Corbusier και κυρίως στην φωτογραφία με την οποία ασχολήθηκε εκτενώς. Η φωτογραφία γενικά, σαν μέσο, σύμφωνα πάλι με την Ελένη Αμερικάνου: «...Έκανε τους δημιουργούς να ξανασυνειδητοποιήσουν ότι η αρχιτεκτονική πάνω απ' όλα είναι μορφές στον χώρο και αίσθηση και όχι μόνο γραμμές όπως επέβαλε η παντοδυναμία του σχεδίου. Ο Le Corbusier επηρεάζεται από την φωτογραφία που, αγαπά ιδιαίτερα αφού το παιχνίδι φωτός - σκιάς που τον γοήτευε τόσο αποτυπωνόταν σε αυτήν. Μέσα από την φωτοσκίαση προσπάθησε να φτάσει την αισθητική της στο σχέδιο.» [Αμερικάνου,1997, pp.185] Οι αντιθέσεις του έβγαζαν πλαστική γλυπτικότητα καθώς τονίζονταν οι φοβερές μαύρες σκιές των κτηρίων που κυριαρχούσαν στην εικόνα. Εξάλλου η αρχιτεκτονική για τον Le Corbusier «...Είναι το παιχνίδι των όγκων κάτω από το φως.» [Conrads, 1975, pp.53] (Σημ.15)



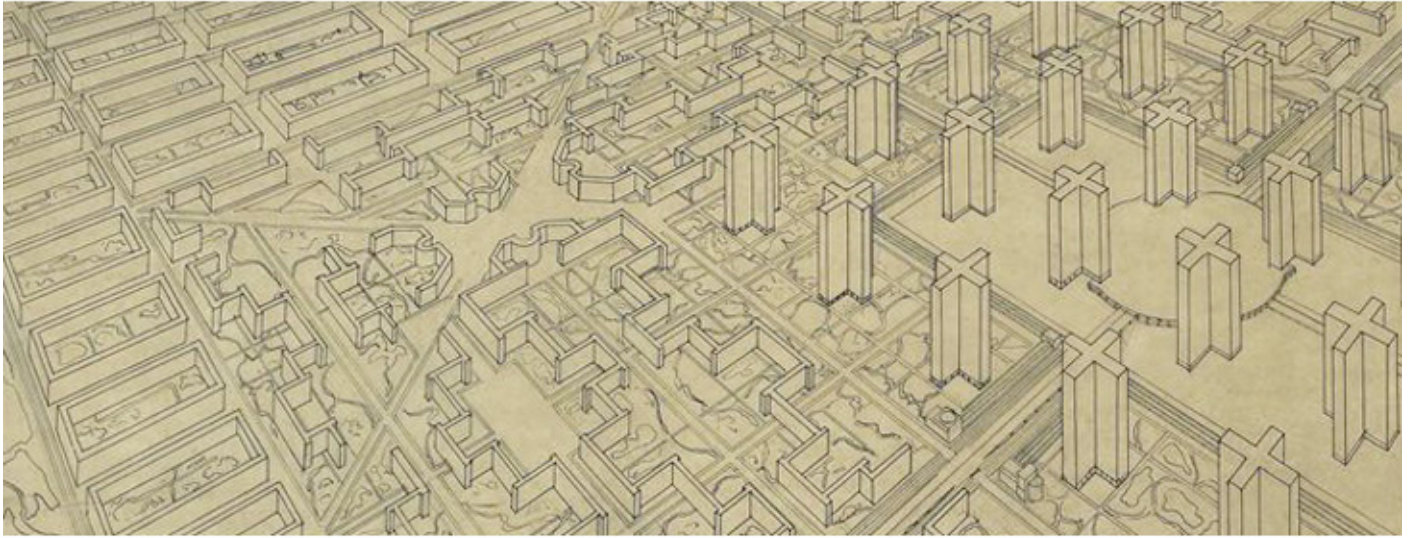


Етк.43, Le Corbusier, *Ville Contemporaine*, 1922

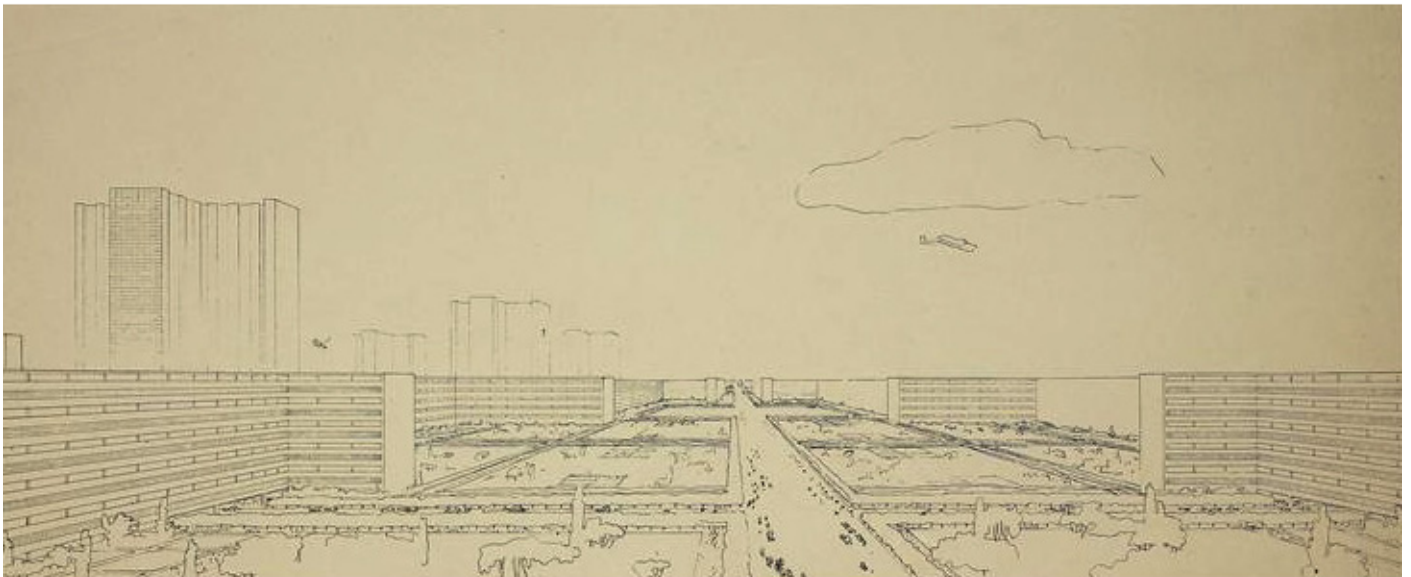






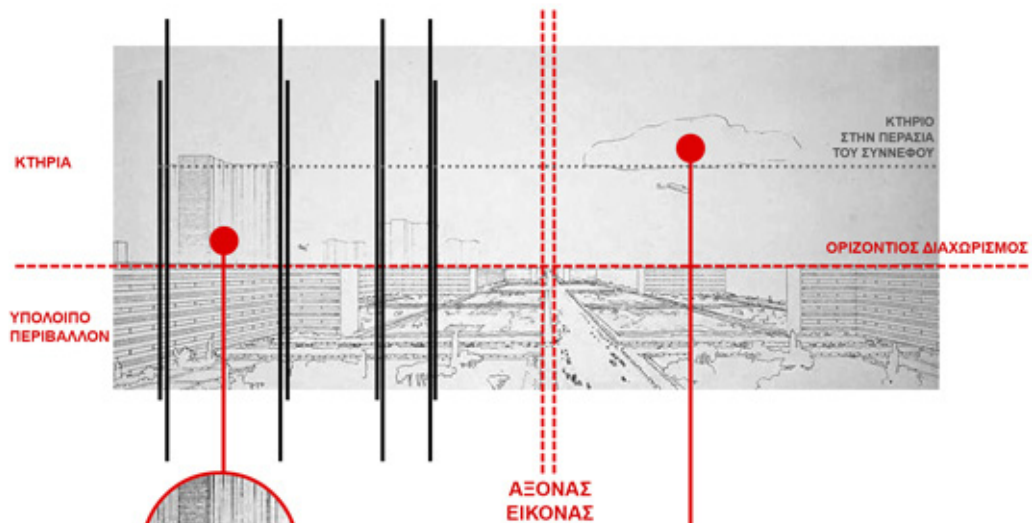
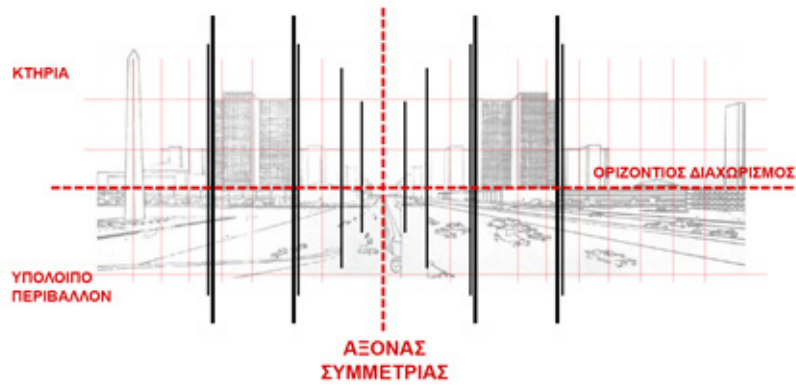
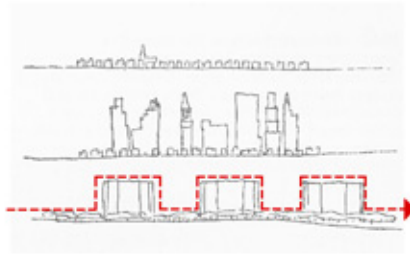


Етк.44, Le Corbusier, *Ville Contemporaine*, 1922



Етк.45, Le Corbusier, *Ville Radieuse*, 1922

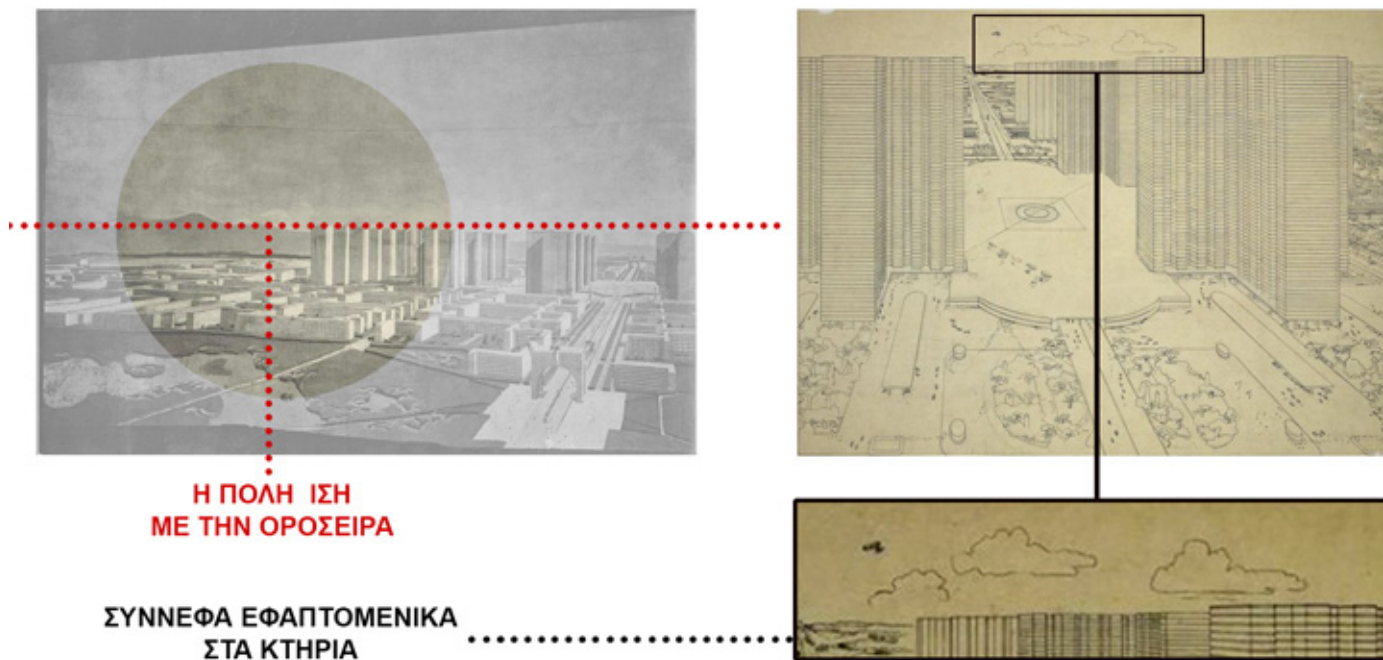




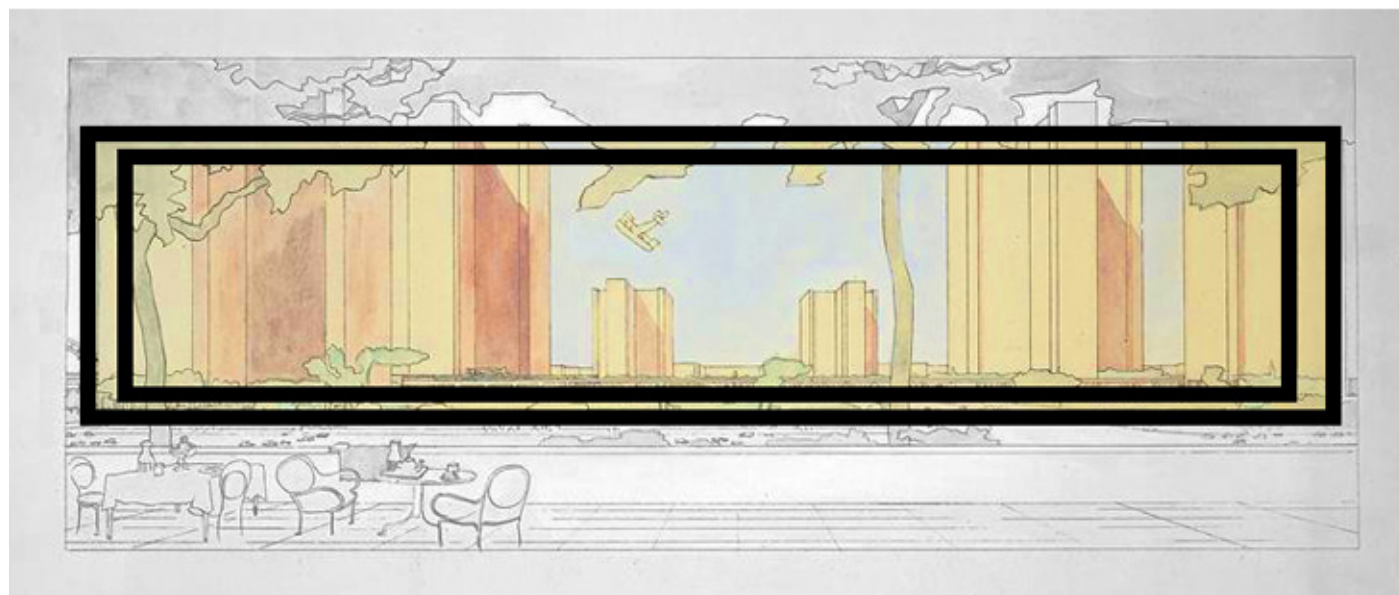
**Η ΓΡΑΜΜΗ ΣΒΗΝΕΙ - ΤΟ ΚΤΗΡΙΟ ΙΠΤΑΤΑΙ**

**ΣΥΝΝΕΦΑ/ΑΕΡΟΠΛΑΝΑ - ΕΝΙΣΧΥΟΥΝ ΤΟ "ΥΨΟΣ"**

Εικ.46, (πάνω) Le Corbusier, *Ville Contemporaine*, 1922  
 Εικ.47, (στη μέση) Κυριαρχία της γεωμετρίας στα σχέδια  
 Εικ.48, (κάτω) Γεωμετρία, ενίσχυση του Ύψους



Εικ.49, Ενίσχυση της έννοιας του Υψους



Εικ.50, Το "Συνεχές Παράθυρο"





#### Η Απόρριψη του Μοντέρνου και η Τέχνη των Μέσων Επικοινωνίας

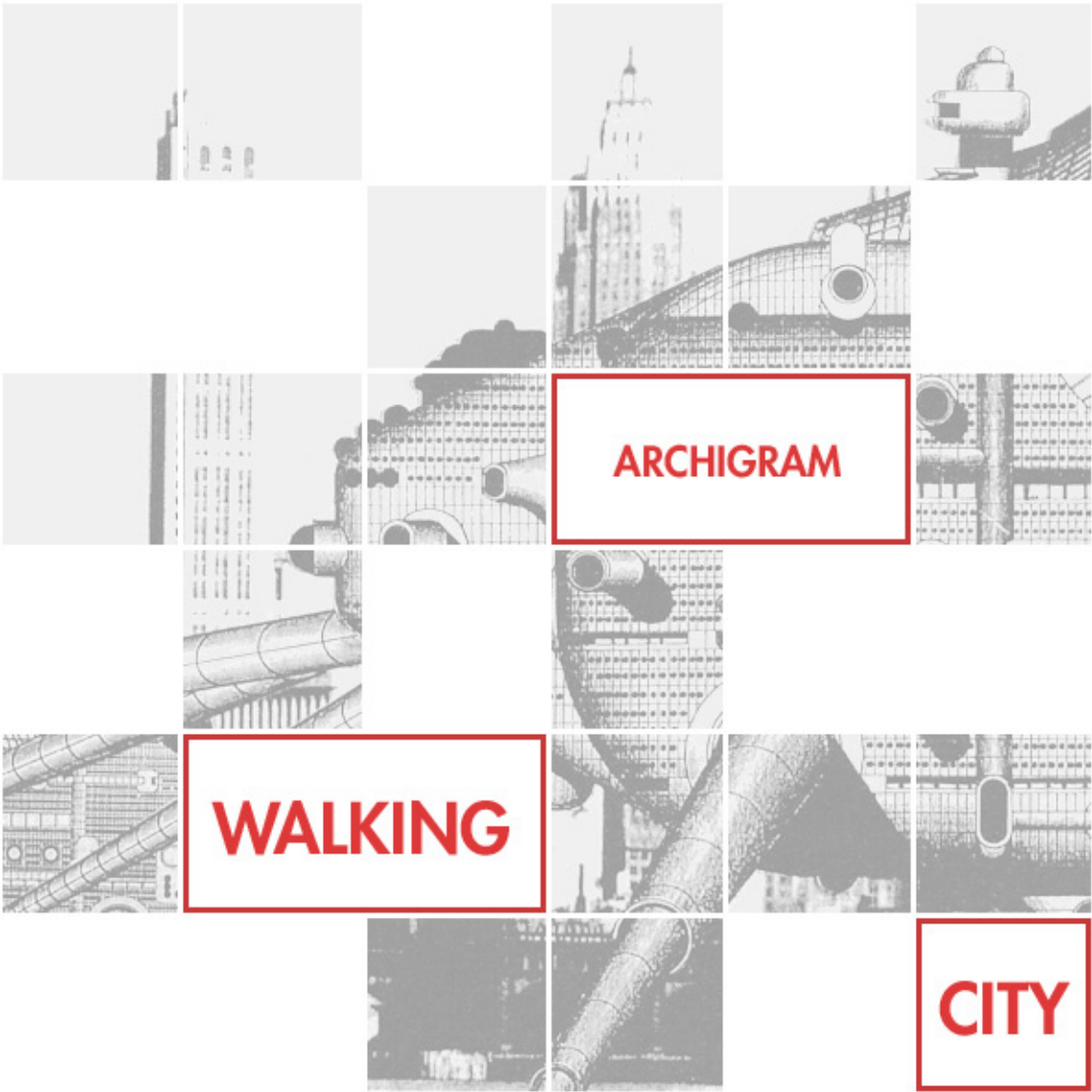
Συνεχίζοντας στο τρίτο κεφάλαιο βρισκόμαστε στο 1960-1970. Ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος λήγει το 1945 και αφήνει βαθειά σημάδια στην κοινωνία και την Τέχνη. Η Αρχιτεκτονική πληγώνεται ανεπανόρθωτα και τις 2 επόμενες δεκαετίες αποκρυσταλλώνεται προσπαθώντας να διορθώσει τα κακώς κείμενα του παρελθόντος. Όταν περίπου το 1960 καταφέρει να ορθοποδήσει, κάτι έχει αλλάξει. Αναζητά την στήριξη και την επιβεβαίωση σε άλλους τομείς, όπως η **Τεχνολογία** και η **Επιστημονική Φαντασία** χωρίς να έχει διάθεση να προτείνει ουσιαστικές λύσεις. Αποστασιοποιημένη περνά σε μια φάση **κριτικής** του παρελθόντος αναζητώντας τα λάθη που οδήγησαν στο αδιέξοδο. Τα αρχιτεκτονικά γραφεία των Archigram, Archizoom και Superstudio, με έντονο Pop Art ύφος διατυπώνουν σαρκαστικά σχόλια για το παρελθόν, το καθένα όμως βασισμένο στο δικό του συναρπαστικό και «αλλοπρόσαλλο» concept. Επόμενος σταθμός, η Αγγλία και το Walking City, η **κινούμενη** πόλη των Archigram στα μέσα του '70. Τεράστια μεταλλικά «σκαθάρια» που περιπλανιούνται στην Γη σε σκηνές βγαλμένες από κομικ. Επειτα το Monumento Continuo των Superstudio στα τέλη της δεκαετίας στην Ιταλία, ένα αδηφάγο **μονολιθικό** φίδι που τυλίγει τον κόσμο από την μια άκρη του ως την άλλη σε μια τόσο απλή και ταυτόχρονα ασυναγώνιστη χειρονομία. Και τέλος το No Stop City, η **ατελείωτη** πόλη -πάζλ, των Archizoom επίσης στην Ιταλία, που όπως φαίνεται ήταν ο πυρήνας της αντίδρασης και της αμφισβήτησης.

Με την λήξη του Β΄ Παγκοσμίου το 1945 η αρχιτεκτονική καλείται να ανοικοδομήσει επειγόντως ερημωμένες από τον όλεθρο μαζικές εκτάσεις για την στέγαση των θυμάτων του πολέμου. Τον ρόλο αυτό αναλαμβάνει το Μοντέρνο με τις αρχές της τυποποίησης, της προκατασκευής, και της ταχείας οικοδόμησης. Όταν τελικά η κοινωνία μετά από μια δεκαετία καταφέρει να ορθοποδήσει και φαίνονται τα πρώτα σημάδια ανάπτυξης το Μοντέρνο ξεφεύγει από την πορεία του και ξεκινά έναν αγώνα εντυπωσιασμού δίνοντάς μας παραδείγματα μοντέρνου ύφους που αποτυγχάνουν όμως παταγωδώς στον στόχο τους. Σε απάντηση, το 1960 αναδεικνύει μια γενιά αρχιτεκτόνων, τους Μεταβολιστές στην Ιαπωνία, τους Archigram στο Λονδίνο και τους Ριζοσπάστες (Radical Movement) στην Ιταλία και τη Αυστρία, σε πλήρη εναντίωση στις θεμελιακές αξίες του κινήματος. [Riley, 2002] Τα μέλη της γενικότερης αυτής κίνησης επιδόθηκαν στην κριτική του απομακρυσμένου από τον εξανθρωπισμό μοντερνισμό και τον άκαμπτο φονξιοναλισμό. Δυσारेστημένοι από τις συνθήκες εργασίας βλέπουν την πορεία που είχε πάρει η αρχιτεκτονική προς ένα παγερά βιομηχανικό ύφος, ευτελές και πρόχειρο με σκοπό την κατανάλωση. [Marshall, 2008] Μια αρχιτεκτονική του life-style και της αφρόκρεμας. Επιπλέον ο σχεδιασμός των ιδανικών πόλεων και οι ουτοπίες γρήγορα φανέρωσαν τα δυσ-τοπικά χαρακτηριστικά τους φτιάχνοντας εφιαλτικά σενάρια. Δεν άργησε λοιπόν να έρθει η αμφισβήτηση της τάξης και της ομοιομορφίας.

Την δεκαετία του '60 η Ιταλία είχε γίνει ένα μικρό μοντέλο στο οποίο γίνονται ζυμώσεις και συζητήσεις γύρω από το σύγχρονο σχέδιο και την σαφήνεια της γλώσσας του ενώ η τέχνη του Jackson Pollock και του Jasper Johns πρότειναν ένα νέο άτυπο και ανεπίσημο αυθόρμητο πνεύμα. [Sadler, 2005] Δύο Αρχιτεκτονικά γκρουπ ξεχώρισαν στην Ιταλία την περίοδο αυτή. Οι Superstudio και οι Archizoom. Και οι δύο ομάδες ιδρύονται το 1966 στην Φλωρεντία και συμβάλουν σημαντικά στο κίνημα του Radical κάνοντας την πρώτη τους αρχιτεκτονική εμφάνιση και οι 2 στην έκθεση Superarchitettura, που οργάνωσαν από κοινού, το 1966 στην Πιστόια της Τοσκάνης. Συμφώνα με το μανιφέστο του Ριζοσπαστικού Κινήματος η Υπεραρχιτεκτονική (Superarchitettura) είναι «η αρχιτεκτονική της υπερ-παραγωγής, της υπερκατανάλωσης, της υπεραγοράς, του υπεράνθρωπου και της υπεραερολογίας». Δηλαδή της Υπερβολής. Τα μέλη των Superstudio, ο Adolfo Natalini, ο Cristiano Toraldo di Francia, οι Alessandro και Roberto Magris και ο Piero Frassinelli, καθόρισαν 3 τομείς έρευνας, την «αρχιτεκτονική της κίνησης», την «αρχιτεκτονική της εικόνας» και την «τεχνομορφική αρχιτεκτονική». Οι Archizoom αποτελούνταν από τους αρχιτέκτονες και σχεδιαστές Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello και Massimo Morozzi.

Το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου έφερε επίσης και τις πρώτες θεωρητικές σκέψεις αλλά και εφαρμογές πάνω στην ιδέα της «κίνησης» που πρωτοεμφανίστηκαν στην Αγγλία. Το πνεύμα της εποχής ήταν εμποτισμένο με την έννοια αυτή καθώς η κατάσταση στην αγορά και την εργασία είχε βελτιωθεί και οι μισθοί βοήθησαν στην αύξηση της αγοράς αυτοκινήτων. Ξεκινά μια συζήτηση λοιπόν για την παροδικότητα της ίδιας της αρχιτεκτονικής με αφορμή την έννοια της μεταφοράς. [Fassi, 2010] Ταυτόχρονα πιστεύεται ότι η τέχνη δεν θα έπρεπε να εγκλειστεί στα αυτοαναφερόμενα όρια της αισθητικής αλλά να επεκταθεί και στις μαζικές επικοινωνίες για να παραχθεί σε κοινωνικό πλαίσιο. [A. Steiner, 2013] Υποστηρίζεται ότι έπρεπε να τερματιστεί η κυριαρχία της λειτουργικής αρχιτεκτονικής που χρησιμοποιούνταν

για να επανοικοδομηθεί η Βρετανία μετά τον πόλεμο και να συγχωνευτεί με την τεχνολογία και την δημοφιλή κουλτούρα. [De Jong, 2006] Έτσι ξεκινά μια έμμονη αναθεώρηση αρχιτεκτονικής γλώσσας. Ταυτόχρονα έρχεται στο προσκήνιο και το θέμα της τυποποίησης και προκατασκευής που μειώνει το κόστος παραγωγής. Η ομάδα Archigram που ιδρύονται το 1960 στο Λονδίνο από τους Peter Cook, Warren Chalk, Ron Herron, Dennis Crompton, Michael Webb και David Greene , δείχνει την θέληση να καταπιαστεί με αυτά τα ζητήματα σχεδιάζοντας και παρουσιάζοντας όχι προτάσεις αλλά προβληματισμούς. Τα αντι-ηρωικά και προκλητικά σχέδια τους εμπνέουν μελλοντικούς αρχιτέκτονες όπως τους Rogers και Renzo Piano που το 1977 σχεδιάζουν το Κέντρο Pompidou στο Παρίσι ,πατώντας στην high tech αρχιτεκτονική που πρόβαλε η ομάδα.

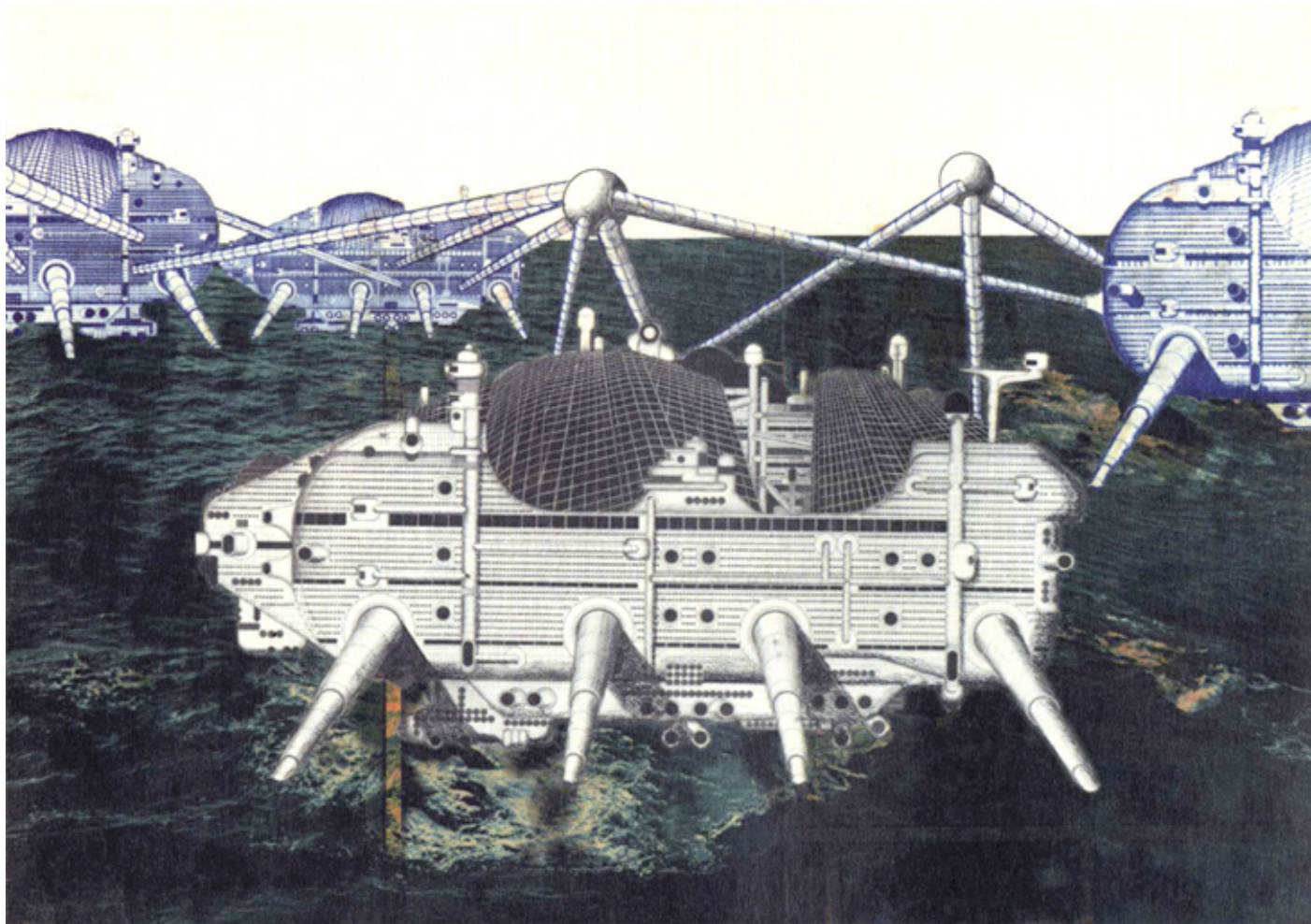


**ARCHIGRAM**

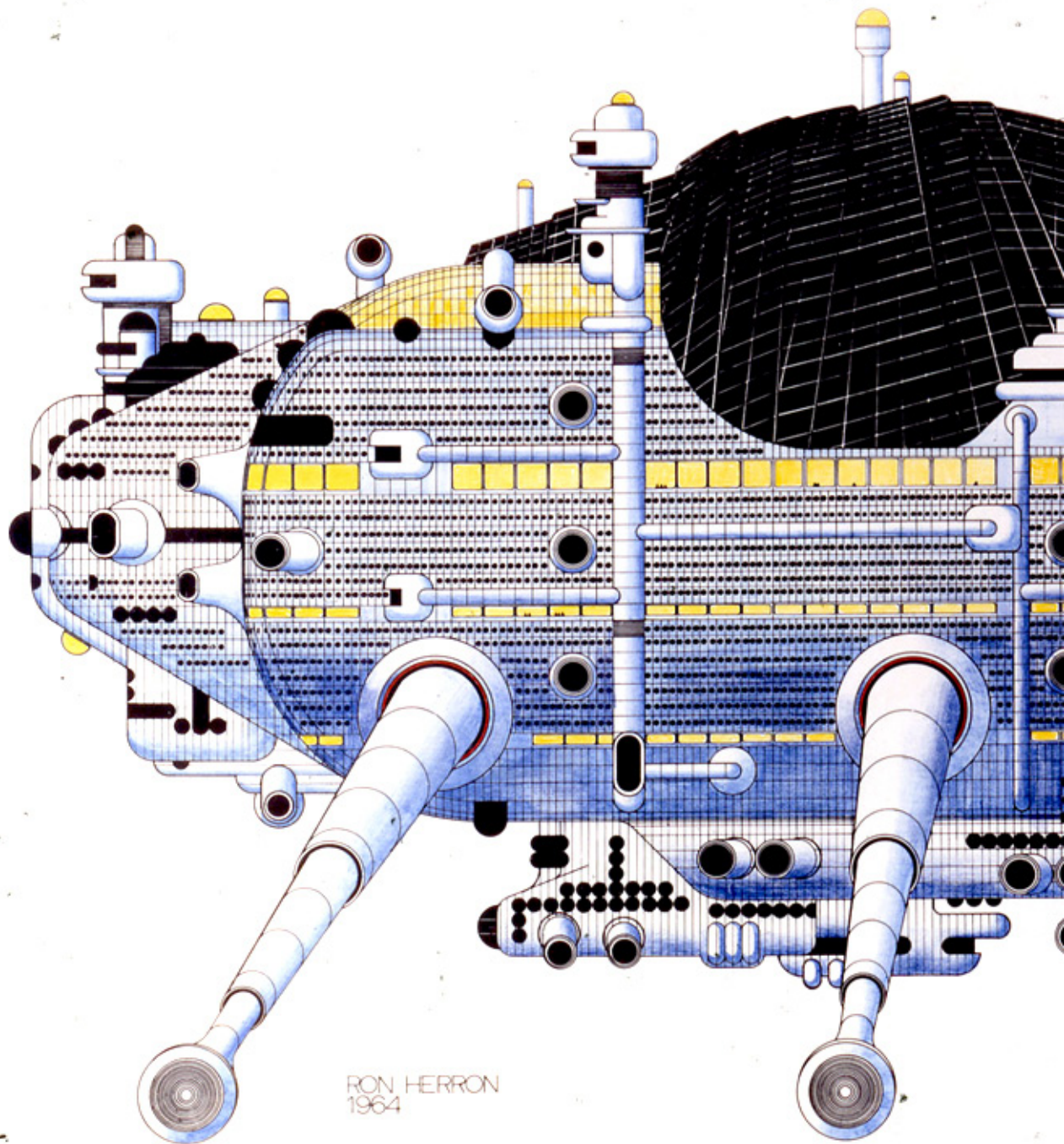
**WALKING**

**CITY**

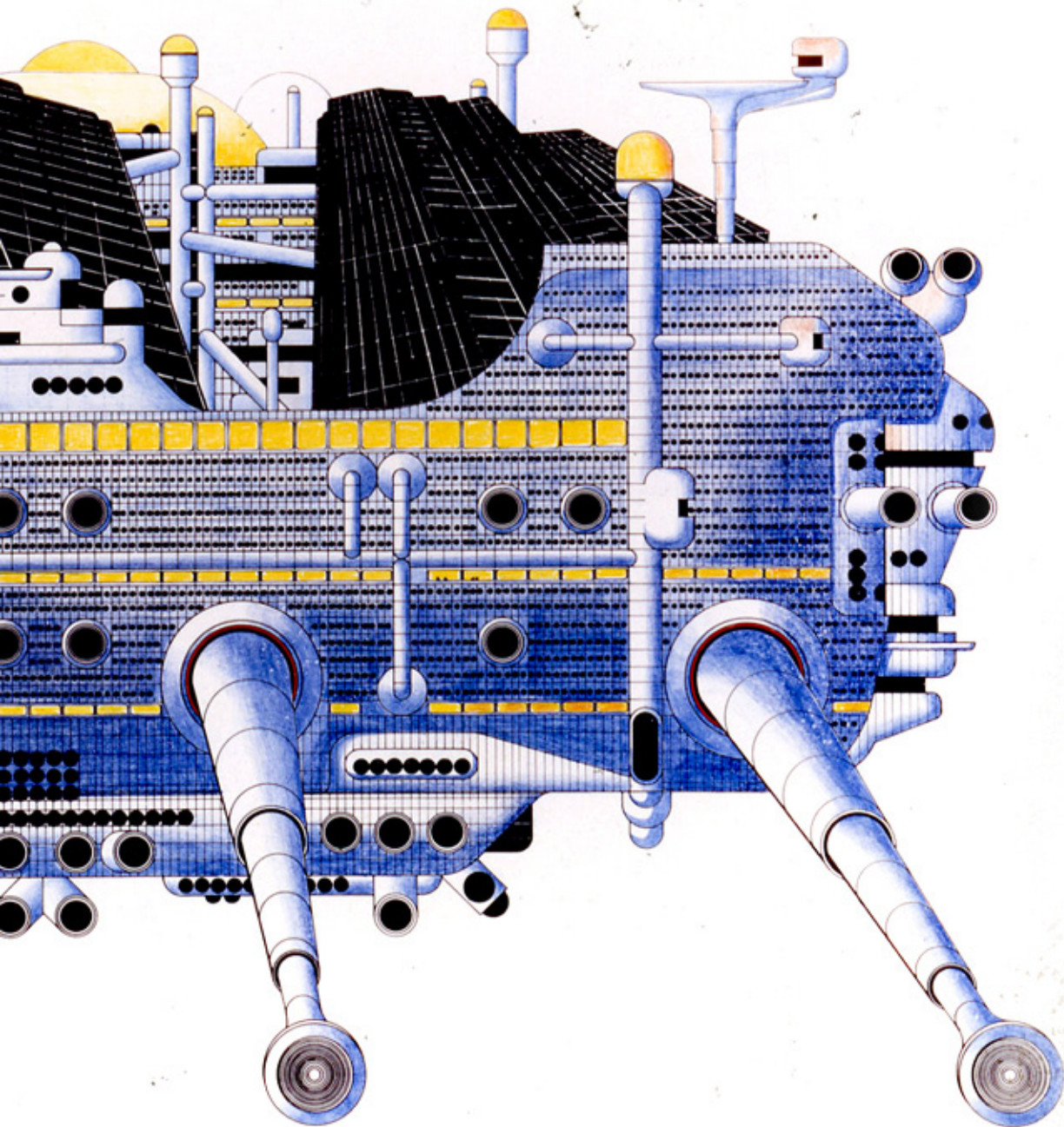




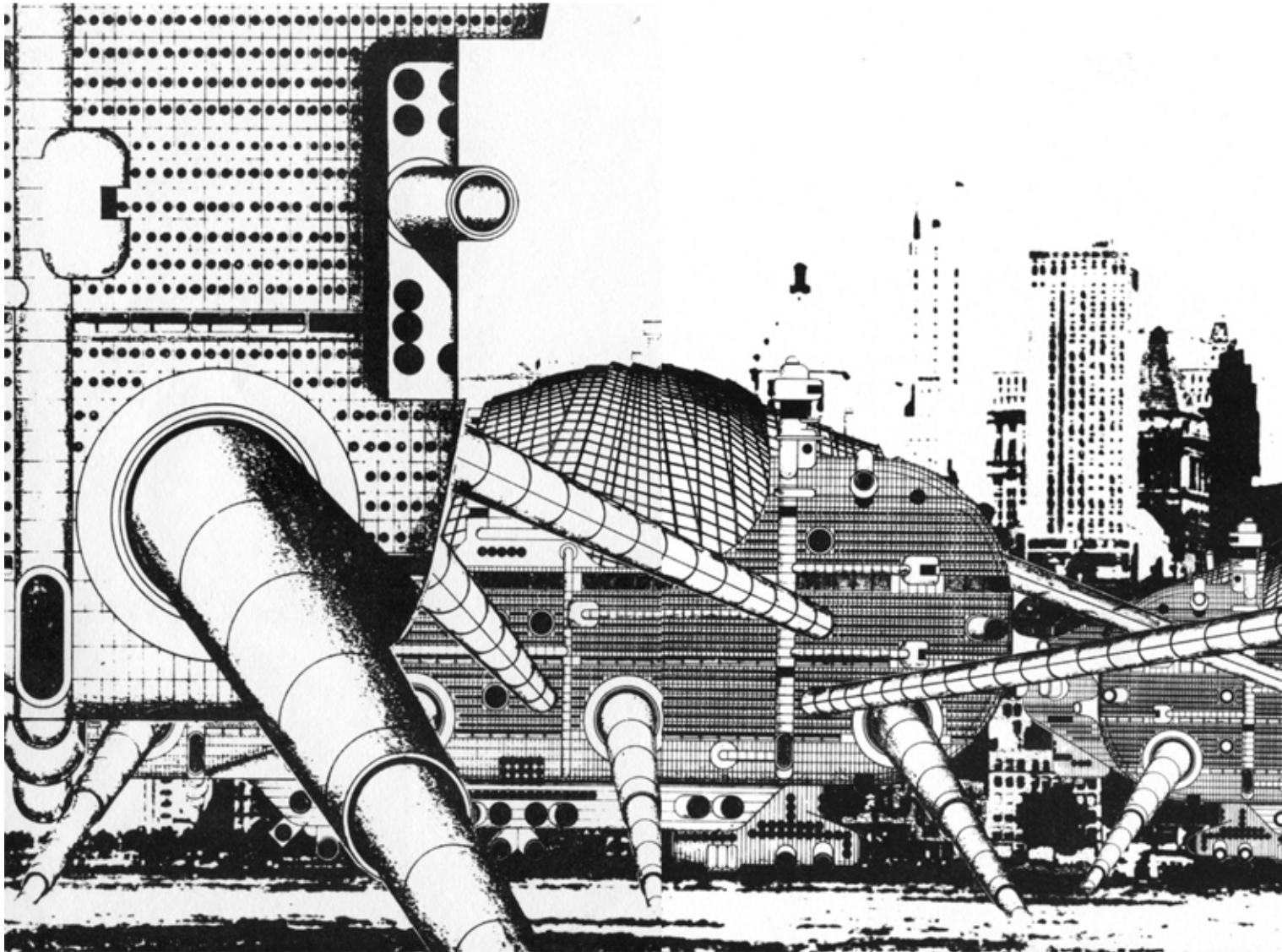
Ек.51, Archigram, *Walking City*, 1964



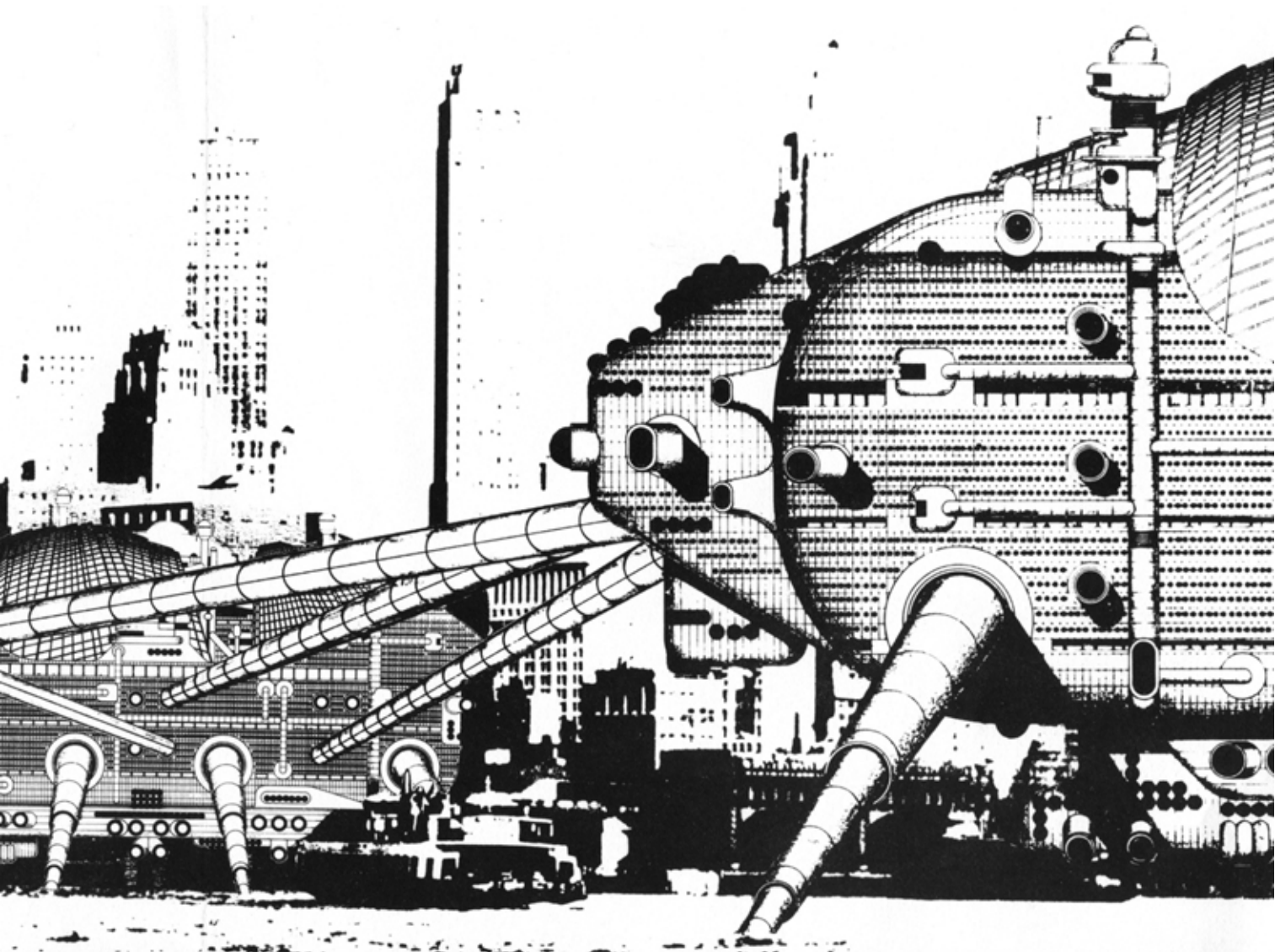








Ек.53, Archigram, *Walking City*, 1964



## Archigram \_ The Walking City (1964)

Το όνομα «Archigram» συνδυασμός του «Architecture» και του «Telegram» μας δίνει επακριβώς το ύφος της εξέχουσας αρχιτεκτονικής ομάδας που ιδρύεται το 1960 στην Αγγλία. Τα έργα τους αφοσιωμένα σε μια τεχνολογική προσέγγιση εκδίδονταν στο ομώνυμο περιοδικό Archigram, για να αγγίζουν ένα μαζικό κοινό, που συνολικά κυκλοφόρησε 9 τεύχη, από το 1961-1970. Το έντυπο αυτό αν και φτωχό σε προτυπολογισμό υπήρξε μια «αποθήκη» πρωτοποριακών ιδεών που έθεσαν τις βάσεις για προβληματισμό και επηρέασαν πολλούς μεταγενέστερους δημιουργούς. Μια από τις μελλοντικές αστικότητες που σχεδίασαν, το Walking City, (Εικ.52) εκδίδεται το 1964 και παρουσιάζει την εκδοχή είτε μιας μετακινούμενης πόλης, είτε πολλών συνδεδεμένων σε μια ενιαία μητρόπολη. Το έργο φαίνεται να είναι καθαρή εφαρμογή του ρητού του Le Corbusier «...Η κατοικία είναι μια μηχανή για να ζεις». Δοσμένη με **πλαστικοποιημένα κολάζ** κριτικάρει και **απαξιώνει** ταυτόχρονα Μοντέρνο και Μιμητική Τέχνη.

Αρχικά το ενδιαφέρον της ομάδας για την οργανικότητα και τα Cybernetics, που ασχολούνταν με την ανάλυση συστημάτων και την επιστήμη έμβιων όντων και μηχανών εν μέρει πήγαζε από το οικολογικό κίνημα που οι βάσεις του τέθηκαν στα μισά του αιώνα. Όπως λέει χαρακτηριστικά ο Sadler Simon «...Στο 9<sup>ο</sup> και τελευταίο τεύχος του περιοδικού Archigram η ομάδα προχώρησε σε μια ενδιαφέρουσα χειρονομία προσφέροντας από ένα φακελάκι με σπόρους σε κάθε τεύχος.» [Sadler, 2005, pp.124] Οι βιολογικές αναφορές στις εικόνες της πόλης εκφράζονται με κατασκευές που μοιάζουν με γιγαντιαίες εξωγήινες αράχνες που περπατάνε. Αμφισβητήθηκαν βέβαια από κριτικούς λέγοντας ότι τα φερόμενα ως πόδια μοιάζουν περισσότερο με τηλεσκοπία, κάτι που όμως απορρίφθηκε διότι ο διαχωρισμός σε 3 χωνευτά κομμάτια αντιστοιχεί αναμφίβολα σε κλειδώσεις άκρων. Επιπλέον το συνδετικό σύμπλεγμα μεταξύ των εντόμων παραπέμπει σε μοντέλα μοριακών χημικών ενώσεων.

Οι Archigram κεντρίστηκαν από εικόνες zeppelin, διαστημικών αεροσκαφών, υποβρυχίων, γυναίκες μοντέλα και υπολογιστές. Όπως έλεγε ο Peter Cook: «...Το κατεψυγμένο προπακεταρισμένο φαγητό των αστροναυτών είναι πιο σημαντικό από τον Palladio.» Εννοώντας ότι οι σοβαρές καινοτομίες γίνονται σε άλλα πεδία έξω από την αρχιτεκτονική όπως τα διαστημικά ταξίδια, τα μέσα επικοινωνίας και η αυτοκινητοβιομηχανία. Ο Peter Cook έλεγε επίσης πως: «...Οι μηχανικοί του Cape Kennedy πιθανόν να μην ήξεραν καν τους Archigram που τόσο πολύ επηρέασαν με τις σαρανταόροφες μηχανές τους που περιπλανιόνταν γαλήνια στο τοπίο.» [Cook, 1999, pp.48] Η ομάδα δήλωνε ρητά πως έργα όπως το Walking City και το Plug In City, δεν έλυναν κανένα πρόβλημα. Ήταν μια εξερεύνηση ιδεών. Παρόλα αυτά όμως είναι ένα εξαιρετικό παράδειγμα εικονογράφησης πραγματικής μηχανικής. (Εικ.52) Αρκεί να αναφέρουμε ότι τα περισσότερα μέλη ήταν παιδαγωγοί που σημαίνει ότι χειρίζονταν με ευχέρεια την λεπτομέρεια για να κατατοπίσουν και να διδάξουν. Οι εικόνες δεν παρουσιάζουν αληθοφάνεια, αλλά παρέχουν πλούτο τεχνικής λεπτομέρειας με πληροφορία οικοδομικού σχεδίου. Και αυτό γιατί σκοπός τους ήταν να μας προβάλλουν μια φαντασία όπου πόλεις με πόδια που περπατάνε είναι κάτι σύνηθες. [McQuaid, 2002] Μπορεί τα έργα τους να ανήκαν στην «Αρχιτεκτονική του χαρτιού», αλλά δεν ήταν αποκλειστικά παραμύθι. [J. da Sousa, 2013]

Η ιδέα της «κίνησης» (Σημ.16) στόχευε να δώσει λύση στην υπερσυσσώρευση πληθυσμού και σε αδιέξοδα αρχιτεκτονικής τυπολογίας μελετώντας την διάρθρωση και την επικοινωνία. Το 1957 συγκροτείται μια ομάδα από νέους γάλλους, ολλανδούς και πολωνούς αρχιτέκτονες που ασχολήθηκαν με τέτοια ζητήματα. Η GEAM, από το «Groupe d'études d'architecture mobile», κυκλοφόρησε το 1958 μανιφέστο με τίτλο «Για μια Κινητική Αρχιτεκτονική» προτείνοντας κατασκευές μεταβλητές και εναλλακτικές [Conrads, 1975] όπως τα γιγάντια «έντομα» των Archigram. Περιπλανιούνται σε «παλιές» πόλεις όπως η Νέα Υόρκη και το Λονδίνο, βουτάνε στους ωκεανούς και σέρνονται στις ερήμους δίπλα στις Πυραμίδες που μοιάζουν με παιχνίδια. Το σκηνικό μεταβάλλεται διαρκώς με έντονο νομαδισμό και διαφορετικά backgrounds εναλλάσσονται. (Εικ.55) Το φίλτρο προσαρμόζεται ακολουθώντας το φόντο από κόκκινο στην έρημο σε μπλε στην θάλασσα και γκρι στην πόλη. Το Walking City ταξιδεύει στην Γη, προσαρμόζεται παντού και πουθενά, αλλά ποτέ δεν βρίσκει προορισμό. [McQuaid, 2002]

Σπουδαία επιρροή υπήρξε και η αντιμνημειακότητα του Buckminster Fuller. [J.R.Curtis, 1996] Ενώ ο Fuller, στο Dome Over Manhattan, ήθελε να φτιάξει έναν γιγάντιο γεωδαιτικό θόλο πάνω από την 22<sup>η</sup> μέχρι την 64<sup>η</sup> οδό της πόλης για να προστατέψει τους κατοίκους από τη μόλυνση της ατμόσφαιρας, οι Archigram δεν ενδιαφέρονταν καθόλου για την σφαίρα των υλικών [De Jong, 2006], αλλά εστίασαν στη λογική της «επιβίωσης» (Survivalism) του. Μια στάση προερχόμενη και από τον φόβο του Ψυχρού Πολέμου. Η έννοια της κίνησης εκφράστηκε μέσω του concept της επιβίωσης του Fuller. Στη μεγαλειώδη παρέλαση του Walking City (Εικ.53) τα «έντομα» είναι πολλά και συνδεδεμένα με κεραίες και αγωγούς σε ένα μαζικό κοπάδι που εγκαταλείπει τη μολυσμένη πόλη για να σωθεί. Ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται το τέλμα του μεταπολεμικού αστικού χώρου και τρέπεται σε φυγή. Χλευάζοντας το Μοντέρνο η ομάδα δε σχεδιάζει μια παγωμένη και στατική όψη της πρότασης αλλά σκηνοθετεί ένα event, ένα επεισόδιο. Μια υπόθεση που η Γη καταστρέφεται και ερημώνεται. Η απαρχαιωμένη πόλη στο φόντο, στη συγκεκριμένη περίπτωση το Manhattan, απεικονίζεται άχρωμη, ξεφτισμένη και ξεθωριασμένη, φαγωμένη και μισοκατεστραμμένη. Η φωτογραφία αποχρωματίζεται, με πολύ έντονο contrast και επαναφωτοτυπείται πολλές φορές για να χάσει ευκρίνεια, παίρνοντας αυτή την αποκρουστική ποιότητα που θυμίζει εξπρεσιονιστική ταινία του '20. Η οπτική μάς τοποθετεί σε τέτοια απόσταση ώστε να βλέπουμε πεντακάθαρα την μετανάστευση και την γενική μορφή των «εντόμων» με το



πλέγμα σύνδεσης. Ταυτόχρονα όμως είμαστε και τόσο κοντά ώστε να μπορούμε να εξετάσουμε τις μηχανολογικές λεπτομέρειες που αποδίδονται σε μετωπική όψη. Δεδομένου του μεγέθους των μηχανών βρισκόμαστε σε κάποιο ύψωμα ή μέσα σε έναν ουρανοξύστη σε ψηλό όροφο. Μήπως είμαστε και εμείς μέσα σε ένα έντομο και φεύγουμε;

Μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο η Βρετανία έρχεται αντιμέτωπη με τις πληγές της και την ανάγκη να οικοδομήσει τις βομβαρδισμένες πόλεις για στέγαση των κατοίκων. Το Μοντέρνο, που εδώ αντιπροσωπεύεται χαρακτηριστικά από το Manhattan σαν ένα δάσος από ουρανοξύστες, πληγώνεται ανεπανόρθωτα και παραγκωνίζεται. Έτσι αρχίζει μια φρενήρης αναζήτηση νέων μορφών και αρχιτεκτονικής γλώσσας. [J.R.Curtis,1996] Όπως λέει ο William Curtis: «...Τα σχέδια τους εγκαταλείποντας έννοιες όπως 'αντοχή' και 'ταυτότητα', βρίσκουν σίγουρο πάτημα πάνω στη θεωρία του Sant'Elia για τη μελλοντική πόλη ως 'ζωντανή, δυναμική μηχανή'». [J.R.Curtis,1996,pp.539] Το Walking City έχει ίδιο τόνο και χροιά με την παλιά πόλη και ξεχωρίζει μόνο από την καθαρή σχεδιάσή του, την υψηλή λεπτομέρεια και τη σαφή ανάλυση πάνω στο θολό, κουνημένο φόντο. Δηλαδή μια πλήρης αντίθεση με το Manhattan ξεθωριασμένο στο χρόνο να καταπατάται από την ευκρινή, ολοκαίνουρια νέα πόλη. Τα «έντομα» σχεδιάζονται γραμμικά με μελάνι και όργανα σχεδίασης και αναπαράγονται στο φωτοτυπικό μηχανήμα σε επάλληλα layers κάνοντας το μαύρο όλο και πιο συμπαγές. Η φωτοσκίαση με μολύβι είναι περιποιημένη με απαλά ντεγκραντέ. Οι διαγραμμίσεις του αναδεικνύουν γλυπτικότητα και καμπυλότητα στις μορφές ενώ η χρήση σκληρών γυαλάδων υπονοεί την μεταλλική ποιότητα. Παρόλα αυτά όμως δεν υπακούει σε κανόνες φωτισμού. Είναι έτσι επειδή βολεύει να μη μπλέκονται οι μορφές. Η απόδοση του Walking City με γλαφυρότητα έρχεται σε σύγκρουση με αυτή της πόλης που αρκείται απλοϊκά σε δύο μόνο αξίες, φως – σκιά. Στην περίπτωση του Walking City το background είναι πάντα επεξεργασμένη φωτογραφία.

Μαζί με την «κίνηση» ξανάρχεται στο προσκήνιο η συζήτηση για την ένωση της Τέχνης με τη Ζωή και το σύνθημα «Η Τέχνη για όλους». Η ανάγκη για μια εύληπτη, προσιτή, κατανοητή και πάνω από όλα μαζική τέχνη περά από την καλλιτεχνική ελίτ. Το Independent Group, το Ινστιτούτο Σύγχρονων Τεχνών του Λονδίνου (ICA) που συστάθηκε το 1946 από ζωγράφους, γλύπτες, αρχιτέκτονες, συγγραφείς και κριτικούς, προωθεί την ιδέα της επέκτασης της τέχνης στην αναπαράσταση της καθημερινότητας μέσα από τις μαζικές επικοινωνίες. [A.Steiner,2013] Οι Archigram ταυτίζονται με το κίνημα της Pop Art που η θεματολογία του είναι αντικείμενα της καθημερινής ζωής, και αφομοιώνουν τεχνικές της όπως το κολάζ, η φωτοτυπία και οι εκτυπώσεις. Οι δύο τελευταίες περιπτώσεις δίνουν τις πρώτες εικόνες στον 20<sup>ο</sup> αιώνα που δεν προκύπτουν εξολοκλήρου απ' τον δημιουργό, αλλά παρεμβάινει η τεχνολογία για να ενοποιησει πολλά υλικά και τεχνοτροπίες. Ο Michael Wedd περιγράφει χαρακτηριστικά τη διαδικασία παραγωγής «...Έτσι γίνεται. Πρώτα παίρνεις το σχέδιο με μελάνι σχεδιασμένο σε ριζόχαρτο στον εκτυπωτή και αναζητάς να αναζωογονήσεις μια νεκρή αλήθεια στο μηχανήμα TTS. Με αυτήν την τεχνική το μελάνι θα φαίνονταν ένα συμπαγές χρώμα της επιλογής σου σε χαρτί της επιλογής σου. Τότε χρησιμοποιούσες τον αερογράφο για επιστρώσεις από διαφανή χρώματα και τέλος ξανά πίσω στον εκτυπωτή για την πλαστική επίστρωση που θα έθαβε αιωνίως τα εύθραυστα layers που συνέθεταν το σχέδιο, όπως οι παλιοί δάσκαλοι άπλωναν το βερνίκι στην τελειωμένη ελαιογραφία τους.» [Cook,1999, pp.2] Στο Walking City τα έντονα χρώματα των εικόνων που τραβάνε την προσοχή και αιχμαλωτίζουν το μάτι θυμίζουν κόμικς και προϊόντα με πολύχρωμες συσκευασίες. Δεν ξεχνάμε ότι οι εικόνες του project προορίζονταν εξ'ορισμού για το περιοδικό της ομάδας, οπότε δεν θα εκπλήρωναν αρχιτεκτονικό σκοπό. Εστιάζοντας αντιλαμβανόμαστε τον αερογράφο, και τα χρωματιστά σπρέι, που μπαίνουν σποραδικά, και κάποιες μαύρες ανεξήγητες κηλίδες πάνω στις κατασκευές. Τι να απεικονίζουν άραγε; Μια προσπάθεια βινιέτας; Κάποιες σκιές; Καψίματα; Ή βρωμιά από την περιπλάνησή τους στην έρημο; Σαν UFO, που ήρθαν από το διάστημα και καταστρέφουν τη γη, το κολάζ, ριζοσπαστικό και ιδιόρρυθμο, είναι κατάλληλο για την αίσθηση του ξένου πάνω σε ξένο. Αταίριαστα στοιχεία διαφορετικής γλώσσας που ενώνονται φτιάχνοντας μια «υπερπραγματικότητα» που δεν κατανοεί η ανθρώπινη αντίληψη. Ένα ακατέργαστο ύφος διέπει τις αναπαραστάσεις χωρίς ομαλοποίηση στις ενώσεις των layers παρά μόνο στην τελική εκτύπωση που πατιούνται όλα μαζί σε ένα γυαλιστερό διαφημιστικό πόστερ.

Η «τυποποίηση» και η «προκατασκευή», ιδέες πολύ γοητευτικές, προωθούνται από το μανιφέστο της Geam για την μείωση κόστους και γνωρίζουν μεγάλη άνθιση. [Conrads, 1975] Επιπλέον το σύστημα προκατασκευής CLASP, που χρησιμοποιείται ευρέως την περίοδο του '60 στην οικοδόμηση σχολείων με την προσθήκη νέων κομματιών που φορμάρονται πάνω στα προηγούμενα, ενισχύει το πλαίσιο των ιδεών. [Sadler,2005] Οι Archigram ήταν αποτελεσματικά οργανωμένοι με προσχεδιασμένα και κομμένα μέρη της σύνθεσης που τα αναπαρήγαγαν και τα κολλούσαν όλα μαζί σε μια ενιαία δομή, κατασκευές, φόντο, πόδια. Διαφορετικά κομμάτια πέρα από το πατρών σχεδιάζονταν κατόπιν και προσθέτονταν από πάνω χωρίς ιδιαίτερη προσοχή στη σειρά που στοιβάζαν τα στοιχεία όπως βλέπουμε και στον χαρακτηριστικό σφαιρικό κόμβο με τις ακτίνες. (Εικ.56) Τυποποιημένα κομμάτια βλέπουμε και στους τριγωνικούς αμμόλοφους αλλά και ολόκληρες μηχανές.



Εικ.54, Archigram, *Walking City*, 1964





CITIES : MOVING

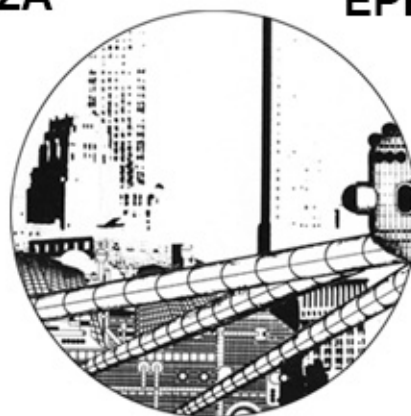




**ΘΑΛΑΣΣΑ**



**ΕΡΗΜΟΣ**



**ΠΟΛΗ**



Εικ.55, (πάνω) Εναλλαγή των τοπίων

Εικ.56, (κάτω) Αδιαφορία στην συγκόλληση του κολλάζ



**SUPERSTUDIO**

**MONUMENTO**

**CONTINUO**



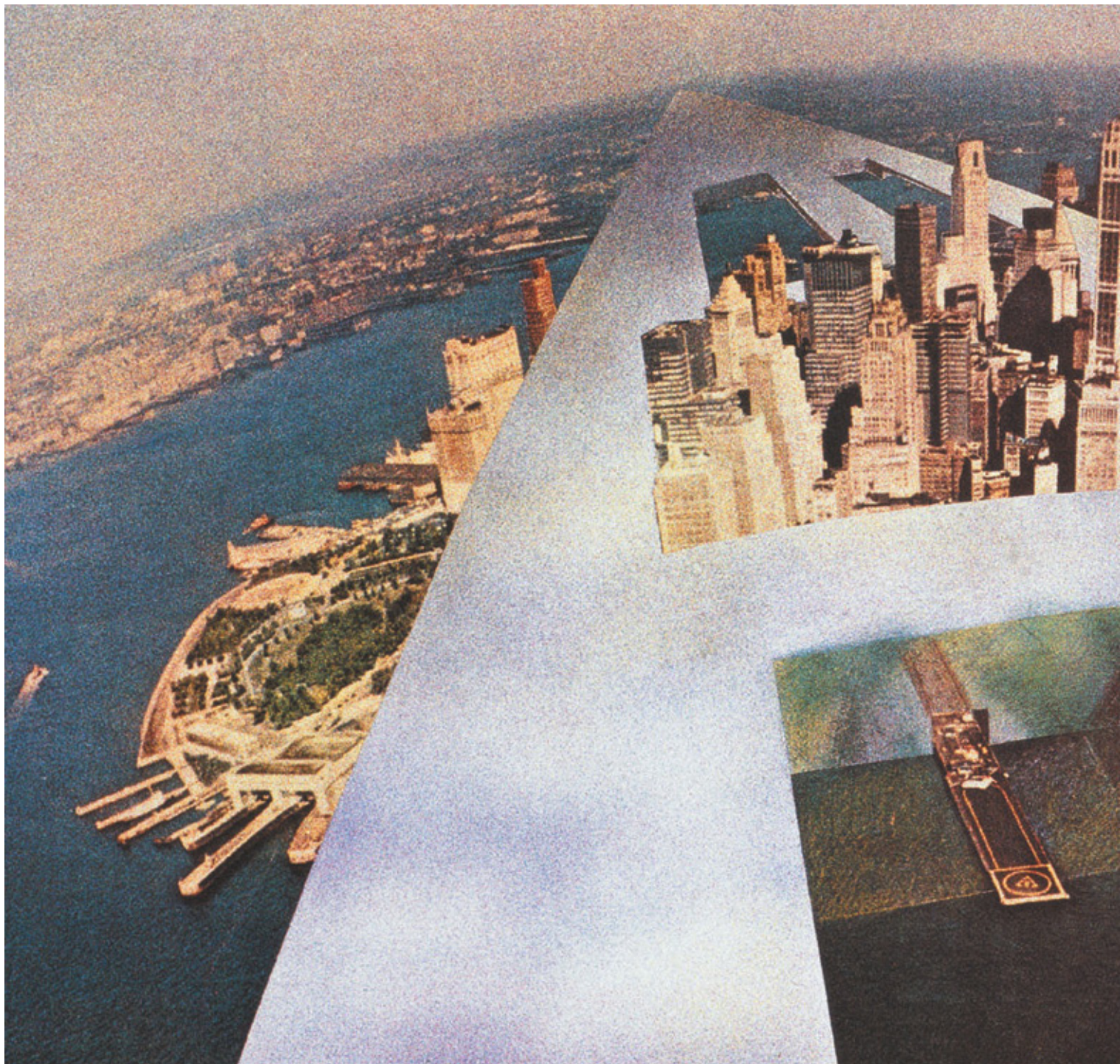


Fig. 57, Superstudio, *Monumento Continuo*, 1969







## Superstudio \_ Monumento Continuo (1969)

Το 1969 το αρχιτεκτονικό γκρουπ Superstudio, που ιδρύεται στην Ιταλία από φίλους και συμφοιτητές αρχιτέκτονες, παρουσιάζει το έργο Monumento Continuo. Μια σαρκαστική πρόταση για μια ενιαία μονολιθική αστικότητα ειρωνευόμενο τις πεποιθήσεις του Μοντέρνου. Το project διατρέχει με συναρπαστικό μήκος όλη την Υφήλιο, ακουμπώντας παρασιτικά στο έδαφος και «κλέβοντας» αρχιτεκτονική από το γύρω τοπίο. Το οπτικό υλικό, **φωτομοντάζ** και **κολάζ**, που συνοδεύεται από αναλυτικό **storyboard** περιγράφει με υπερβολική δόση μια υπεραπλουστευμένη και μονότονη χειρονομία, που γίνεται τρομακτική από την **παραμορφωτική προοπτική**.

Η Pop Art ανοικτή σε όλες τις μορφές επικοινωνίας στόχευε στη δημιουργία μιας τέχνης προσιτής, αλλά αυτή τη φορά και φθηνής στο ευρύτερο κοινό διατυπώνοντας κριτικό σχολιασμό. Όπως λέει η Loredana Parmesani: «...*Το αντικείμενο των Pop Art καλλιτεχνών έχανε την τρισδιάστατη υπόσταση και υλικότητά του για χάρη της διαφημιστικής αναπαραγωγής του που ήταν ελκυστικότερη με την τεχνολογική επεξεργασία της εικόνας. Δεν κατέκρινε και δεν απέρριπτε κανένα προϊόν, απλά δεχόταν. Όλα ήταν δυνατόν να μετατραπούν σε τέχνη, όμορφα, άσχημα, καλά, κακά.*» [Parmesani, 2000, pp.73] Όπως και οι συνάδελφοί τους στην Βρετανία Archigram, οι Superstudio χειρίζονται και αυτοί κατά βάση κολάζ στις απεικονίσεις του Monumento Continuo (Σημ.17) προχωρώντας ένα βήμα παραπέρα φωτογραφίζοντας και πρεσάροντάς το σε γυαλιστερό χαρτί. Είναι η τεχνοτροπία που συγγενεύει θεωρητικά με τις ιδέες της Pop Art που μιλά για ευτελή αντικείμενα που γίνονται έργα τέχνης. Το κολάζ δεν είναι πρωτογενής δουλειά, αλλά συνίσταται από άλλα κομμάτια, σχεδόν σκουπίδια που από μόνα τους δεν έχουν καμία καλλιτεχνική αξία. Η σύνθεσή τους όμως αποκαλύπτει δυναμικές ποιότητες. Όπως η αίσθηση ανησυχίας επειδή το κολάζ έχει ύφος υπερπραγματικότητας («hyperreality»), που ακόμα το ανθρώπινο μάτι δεν μπορεί να συλλάβει το νόημά της, εγείροντας ερωτηματικά. Τα χρώματα απαιτούνταν να είναι έντονα προκειμένου να συλλαμβάνουν αμέσως το βλέμμα και να κεντρίζουν τη σκέψη. Μην ξεχνάμε ότι η Pop Art χειρίζεται μέσα διαφήμισης και αφίσας για την μετάδοση μηνυμάτων και επιβάλλονται εύπεπτα, κατανοητά, άμεσα και τολμηρά ερεθίσματα. Στις φωτογραφίες φίλτρο το λευκό Monumento ξεχωρίζει πάνω στη μονοχρωμία. Τα τμήματα της εικόνας που καλύπτονται από το από πάνω χαρτί αναπληρώνονται ζωγραφιστά.

Τη δεκαετία του '60, που εργάζονται οι Superstudio, στην Ιταλία γίνονται ζυμώσεις και συζητήσεις γύρω από το σύγχρονο σχέδιο και τη σαφήνεια της γλώσσας του, στα πλαίσια της ιταλικής Neo Avant-Garde (Νέο-Πρωτοπορίας). Το Monumento σαν ένα αδυσώπητο, λευκό, κανναβωτό αντικείμενο εκπέμπει πραγματική και συνάμα αλλόκοτη αύρα. [Pimlott, 2007] Οι εικόνες είναι συνδυασμός δύο ξένων και τελειώς διαφορετικών γλωσσών. Η βάση φωτογραφία και το στοιχείο σχέδιο ή ζωγραφιά. (Εικ. 57,58,59) Οι αρχιτέκτονες παίζουν με την ιδέα της γραμμικής ιστορίας κάνοντας νύξεις για μελλοντικές τεχνολογίες μιας εφευρετικής και κριτικής αρχιτεκτονικής πέρα από ορθολογισμό και φονξιοναλισμό. Το έντονο contrast και στο φόντο και στο Monumento προσδίδει δραματικότητα, ενώ ο υπερτονισμός του λευκού όγκου σε αντιπαράθεση με το μαύρο κάνναβο δηλώνει ένα αντικείμενο σχεδόν αυτόφωτο. Η εικόνα είναι τόσο ακατέργαστη όσο χρειάζεται για να είναι χιουμοριστική, προκλητική και να διεγείρει τη φαντασία. Το Monumento δεν υπακούει σε κανέναν κανόνα. Η φωτογραφία σβήνει σταδιακά και απαλά λόγω βάθους, ενώ το περίγραμμα του μνημείου παραμένει αυστηρά σαφές και ορισμένο σε όλο του το μήκος. Τα σημεία που εδράζεται το μνημείο στο τοπίο είναι κακοκολλημένα και άτσαλα συνεισφέροντας στο οπτικό σοκ μιας υπερκατασκευής. [Moroni, Chirumbolo, 2010]

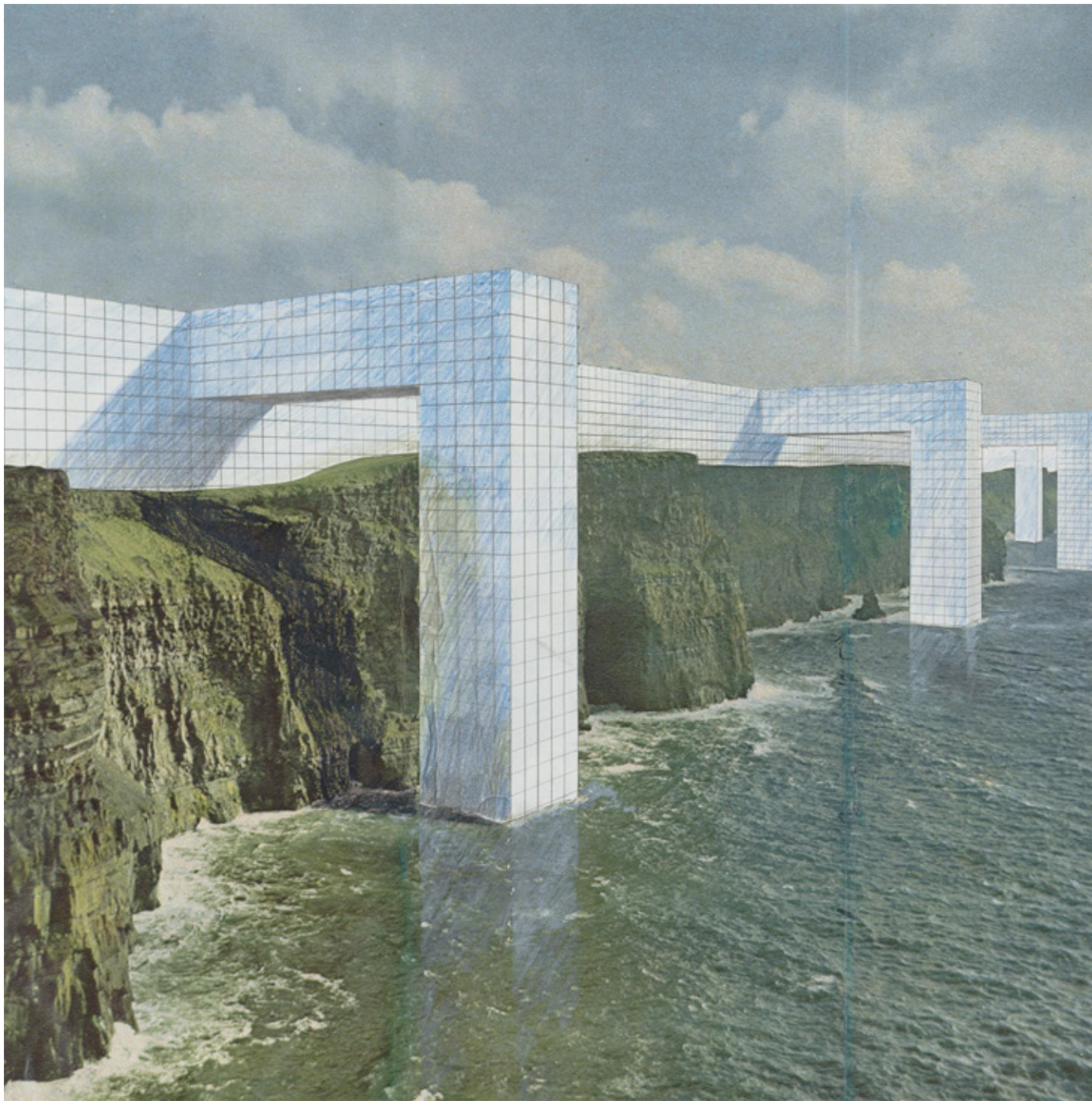
Η τάση του «αντί-σχεδίου» (anti-design) δημιουργήθηκε σαν αντίδραση στην πορεία που είχε πάρει η μεταπολεμική αρχιτεκτονική προς τη μαζική οικοδόμηση, το «to build» όπως το ανέφεραν, με αποτέλεσμα μια ασήμαντη ευτελή αρχιτεκτονική της κατανάλωσης χωρίς θεωρητική σκέψη, του life style και της «αφρόκρεμας». [Pimlott, 2007] Η κριτική τους πάνω στα βιομηχανικά προϊόντα οδήγησε σε ένα ανανεωμένο ενδιαφέρον για το φωτομοντάζ, τα μικρά storyboards, και τις ιδέες για μελλοντικούς κατοικήσιμους κόσμους [Marshall, 2008], όπως το Monumento που απεικονίζεται αδρά και «βίαια» για να θορυβήσει και να αφυπνίσει το θεατή. Η απλή και αδιάλλακτη λογική του σχήματος του Monumento δεν αφήνει κανένα ερωτηματικό και ταυτόχρονα με απάθεια εισχωρεί παντού. Οι αρχιτέκτονες σχεδιάζουν μια παγερή, αφιλόξενη και βάρβαρη κατασκευή, η οποία κατά περίεργο τρόπο δεν ανήκει ούτε στη σφαίρα της αρχιτεκτονικής ούτε της εφεύρεσης, ένα γυάλινο φίδι το οποίο διατρέχει διαφορετικά τοπία, για αυτό και η ποικιλία στα φωτογραφικά backgrounds. Περικυκλώνει, συνθλίβει, καταπίνει, εισχωρεί, διαλύει κτήρια, σκίζει βουνά, τρυπάει ποτάμια. Η γιορτή του θανάτου της μοντέρνας αρχιτεκτονικής. [Moroni, Chirumbolo, 2010] Το Monumento σχεδιάζεται ακραϊφνώς γυάλινο, ένα κενό κουτί που αντιγράφει και «κλέβει» την ταυτότητα του περιβάλλοντος αφού στερείται δικού του χαρακτήρα. Το ανακλώμενο κομμάτι αποδίδεται ζωγραφιστά και με αφαιρετικότητα για να αφήνει βήμα στο μολυβένιο κάνναβο πάντα να αναδεικνύεται. Τα σύμβολα λάμψης ενισχύουν την ιδέα της φωτεινότητας του αντικειμένου σε σκοτεινές και μουντές εικόνες. Οι ποιότητες αυτές αποδίδονται αφενός με κηλίδες ακουαρέλας σε ενιαίο τόνο σε όλο το αντικείμενο για ένδειξη μονολιθικότητας. Αφετέρου κραγιόν και χρωματιστά μολύβια με διαγώνια διαγράμμιση για

σύγκρουση με το ύψος της φωτογραφίας, δυναμικότητα και επιθετικότητα στην εικόνα. (Εικ.62) Η γραμμή ξυλομπογιάς είναι σκληρή και πρόχειρη, ραφινάρεται πολύ δύσκολα, ενώ σαν μέσο ενδείκνυται μόνο για μικρές επιφάνειες. Εδώ όμως βλέπουμε χρήση σε μεγάλο τμήμα χαρτιού και αδιαφορία για την τραχύτητα που βγάζει. Μήπως τελικά το μνημείο ανακλά ένα περιβάλλον, όχι αυτούσιο, αλλά χαρακωμένο και στραπατσarisμένο; Σε μερικά σημεία το Monumento καταβροχθίζει κτήρια και τα αφομοιώνει. (Εικ.60) Είναι ένας τρόπος να φανεί ότι το έργο που στερείται ταυτότητας επιβάλλεται με τη βία σε όλες τις υπόλοιπες αρχιτεκτονικές.

Παρόλο που το Monumento όμως είναι μια καρικατούρα, μια ειρωνεία της μοντέρνας αστικής αρχιτεκτονικής, δοσμένο με υπερβολική ματιά, οι ποιότητες του ζητούν και διαφορετικές οπτικές για να αναδειχθούν. Οι εναλλαγές στη θέση του θεατή, οι κατευθύνσεις, το εύρος και το κάδρο είναι όπλα στη φαρέτρα των Superstudio για να δείξουν μια καίρια κάθε φορά λεπτομέρεια ενός φαινομενικά αφελούς θέματος. Τα σχέδια είναι κατά κανόνα προοπτικά, άλλα με τρομερές αλλοιώσεις στους άξονες και τα σημεία φυγής θυμίζοντας έντονα κόμικς και άλλα με πιο ήπιες οπτικές. Γενικά οι άξονες του Monumento δεν ταιριάζουν απόλυτα με αυτούς της εικόνας, ενισχύοντας την αίσθηση ότι κάτι αλλοπρόσαλλο και άγνωστο προσγειώθηκε ξαφνικά μπροστά μας. Η εξάπλωση του «φιδιού» παρασύρει το μάτι να ταξιδέψει μαζί του καθώς χάνεται στον ορίζοντα. Πώς πετυχαίνεται αυτό; Με μια θέση μετωπική σε μέτριο ύψος όπου η οροφή του φαίνεται σαν μια στενή φλοίδα κάτω από ένα γενναϊόδωρο ουρανό. Η αντιπαράθεση των δύο στοιχείων κρύβει το σημείο που συγκλίνουν οι ακμές του αμφιβάλλοντος για το πού τελειώνει το αντικείμενο ακόμα και για το αν πραγματικά τελειώνει. Η σαφής απομάκρυνση του θεατή από το έδαφος σε μια bird's eye view θέση με διαφορετικές κλίσεις, μας θυμίζει Le Corbusier, από μια εγωιστική πλευρά, όπου η μισή αν όλη η υδρόγειος καταστρέφεται για να «κάτσει» το Monumento, ενώ ταυτόχρονα παρουσιάζεται το τερατώδες της φύσης του σε όλο του το μεγαλείο. (Εικ.57,60) Ο κάνναβος παίζει πολύ έξυπνο ρόλο στο οπτικό παιχνίδι. Με καταβολές στο Διάταγμα Κατανομής Γης που θέσπισε το 1785 ο Thomas Jefferson, τρίτος πρόεδρος της Αμερικής [Pimlott, 2007] οι Superstudio κάνουν ένα σαρκαστικό σχόλιο πάνω στην τυποποίηση της αρχιτεκτονικής. Η ατομικότητα εξαλείφεται αφού όλοι θα ζούμε σε πανομοιότυπα λευκά κυβικά δωμάτια κολλητά το ένα στο άλλο. Αφενός είναι μια οπτική γλώσσα που σε προοπτική έρχεται σε ρήξη με την υπόλοιπη εικόνα που είναι λίγο πολύ χαοτική και αφετέρου ως σύστημα γραμμών τονίζει ταυτόχρονα το μήκος και το ύψος.

Στην μέση του κάδρου το βάθος πεδίου διευρύνεται και το σημείο φυγής χάνεται στο άπειρο. Άλλες φορές ο θεατής τοποθετείται πολύ κοντά στο αντικείμενο, στο επίπεδο του εδάφους και στο ύψος του ματιού. Η επέμβαση απεικονίζεται με φοβερότητα προκαλώντας δέος και έναν αρχέγονο φόβο του αγνώστου. Το πιο ενδιαφέρον όμως είναι η αλλόκοτη αίσθηση όταν σκανάρουμε το σκηνικό και το ίδιο το παρθένο φυσικό τοπίο διακόπτεται απότομα και μεταμορφώνεται σε μια τεχνοκρατική μεγακατασκευή που το αντικαθιστά. Οι αναπαραστάσεις δείχνουν τότε το Monumento με τυχαίες μορφές και τότε ακολουθώντας συγκεκριμένο κανόνα. Καταλαμβάνει μεγάλο μέρος του φωτομοντάζ και αρκεί να μισοκλείσουμε τα μάτια για να αντιληφθούμε την ισορροπία των σχημάτων στο χαρτί. Πιθανόν η πιο χαρακτηριστική εικόνα του project όμως να είναι η αεροφωτογραφία στο Manhattan. (Εικ.57) Η υπερκατασκευή κυκλώνει και σφίγγει μια χούφτα ουρανοξύστες ενώ η επιθετική μύτη του στο βάθος για πολύ λίγο δεν ακουμπάει εσκεμμένα την απαλή καμπύλη της Γης δίνοντας ένταση στο θέαμα. Ένα οξύ λευκό τρίγωνο απειλεί να τρυπήσει την γαλήνια Υφήλιο. (Εικ.63) Σταματά εκεί; Συνεχίζει πιο πέρα; Καταφέρνει τελικά να συγκρουστεί μαζί της ή μήπως δεν το επιδιώκει καν; Η καμπύλη που κυριαρχεί στην εικόνα διαμορφώνει την ισορροπία και τη σύνθεση των σχημάτων εκπέμποντας ταυτόχρονα την έννοια του παγκόσμιου. Η οπτική που κόβει την ανάσα, μιλάει για μια γενική οικουμενική χειρονομία, που μαρτυρά ότι η αρχιτεκτονική σκέψη τότε κινούνταν πέρα από κάθε τοπικότητα.





Εικ.58, Superstudio, *Monumento Continuo*, 1969



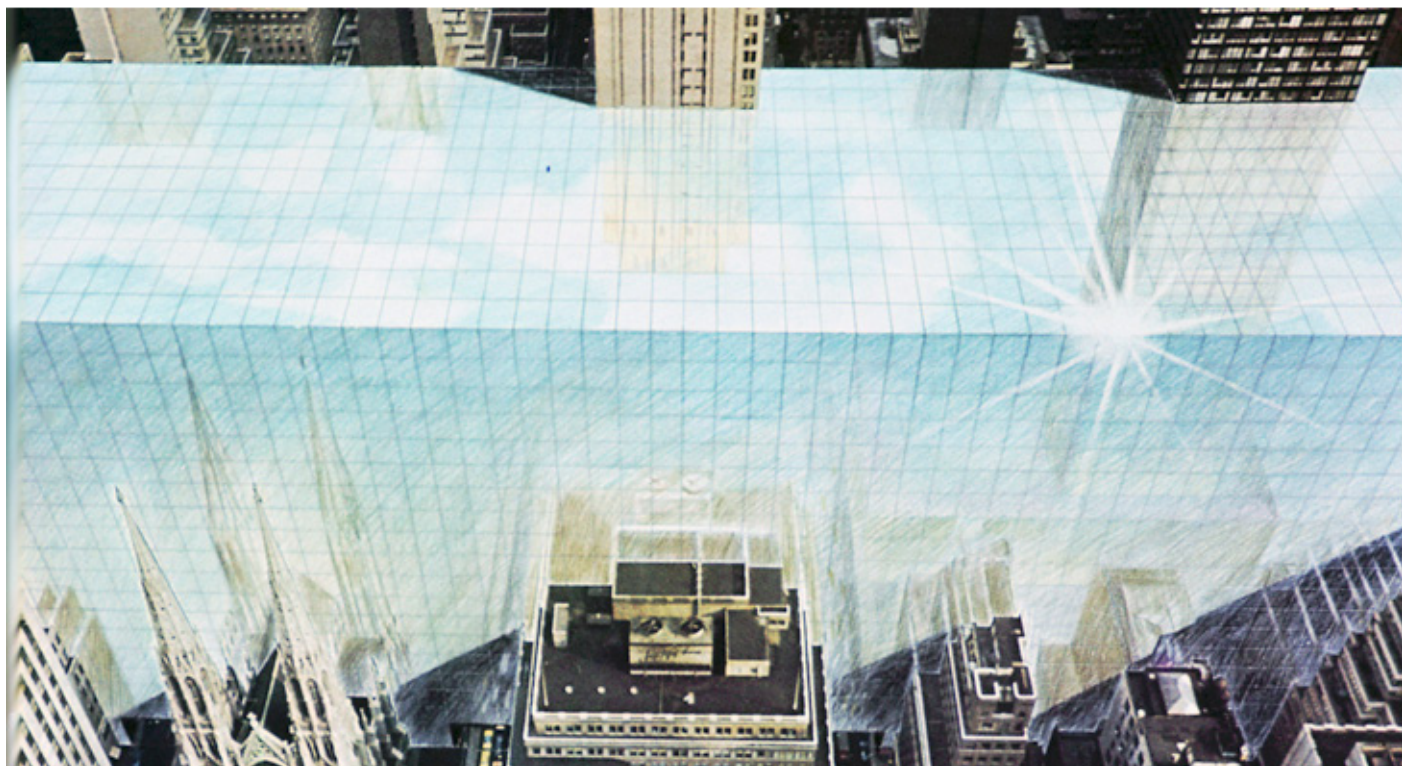
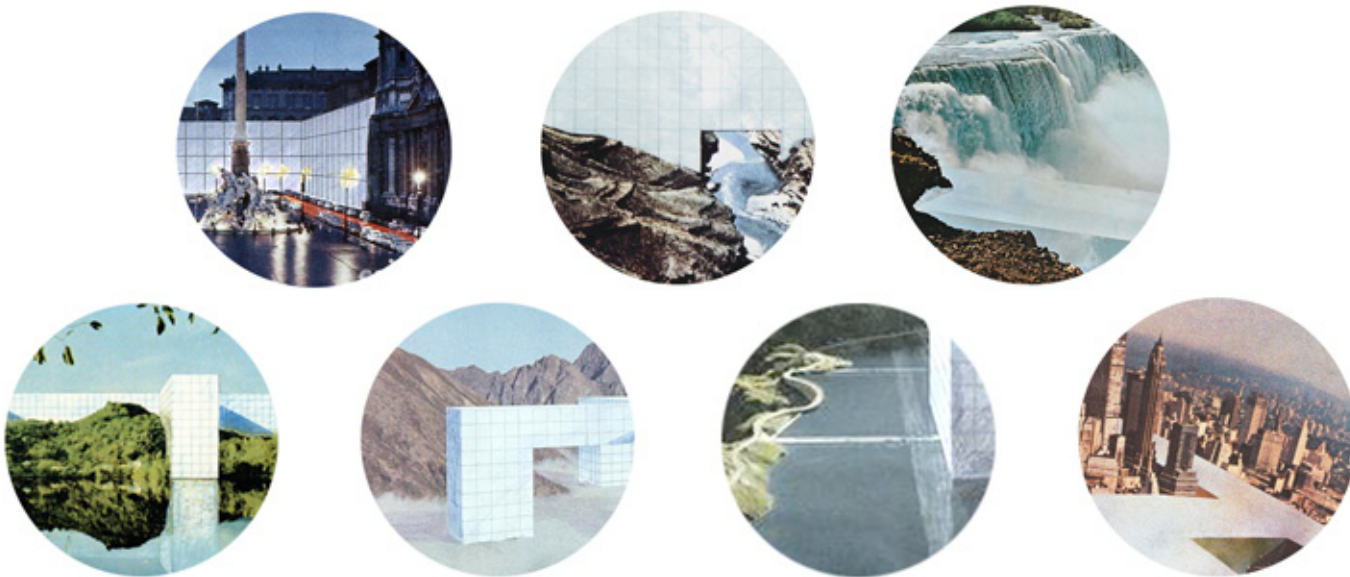


Fig. 59,60, Superstudio, *Monumento Continuo*, 1969

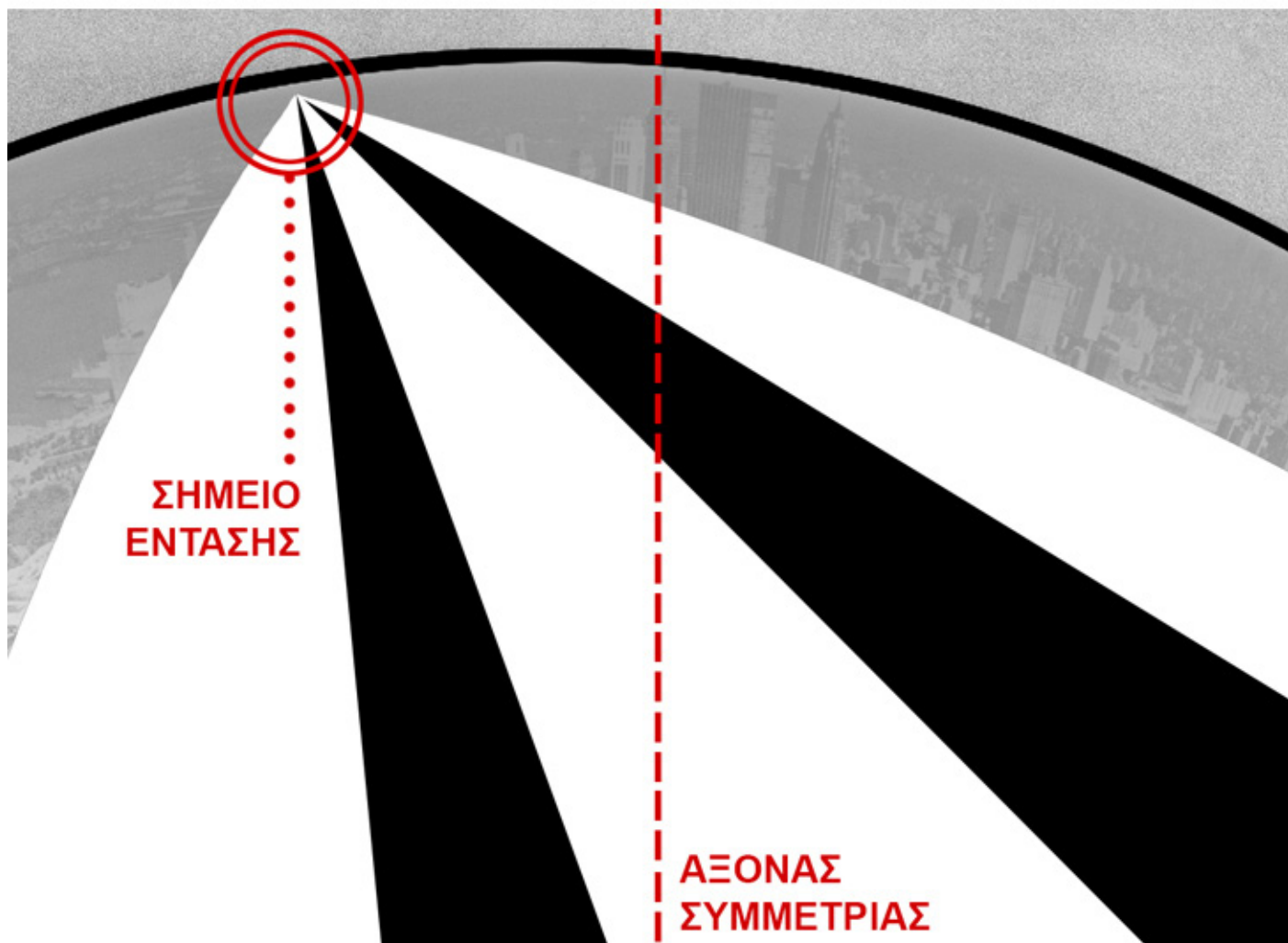


Εικ.61, Εναλλαγή των φόντων και των τοπίων



Εικ.62, Εφαρμογή της άγριας ποιότητας της ξυλομπογιάς





Εικ.63, Δυναμικότητα στο σχέδιο του Monumento Continuo



**ARCHIZOOM**

**NO STOP**

**CITY**

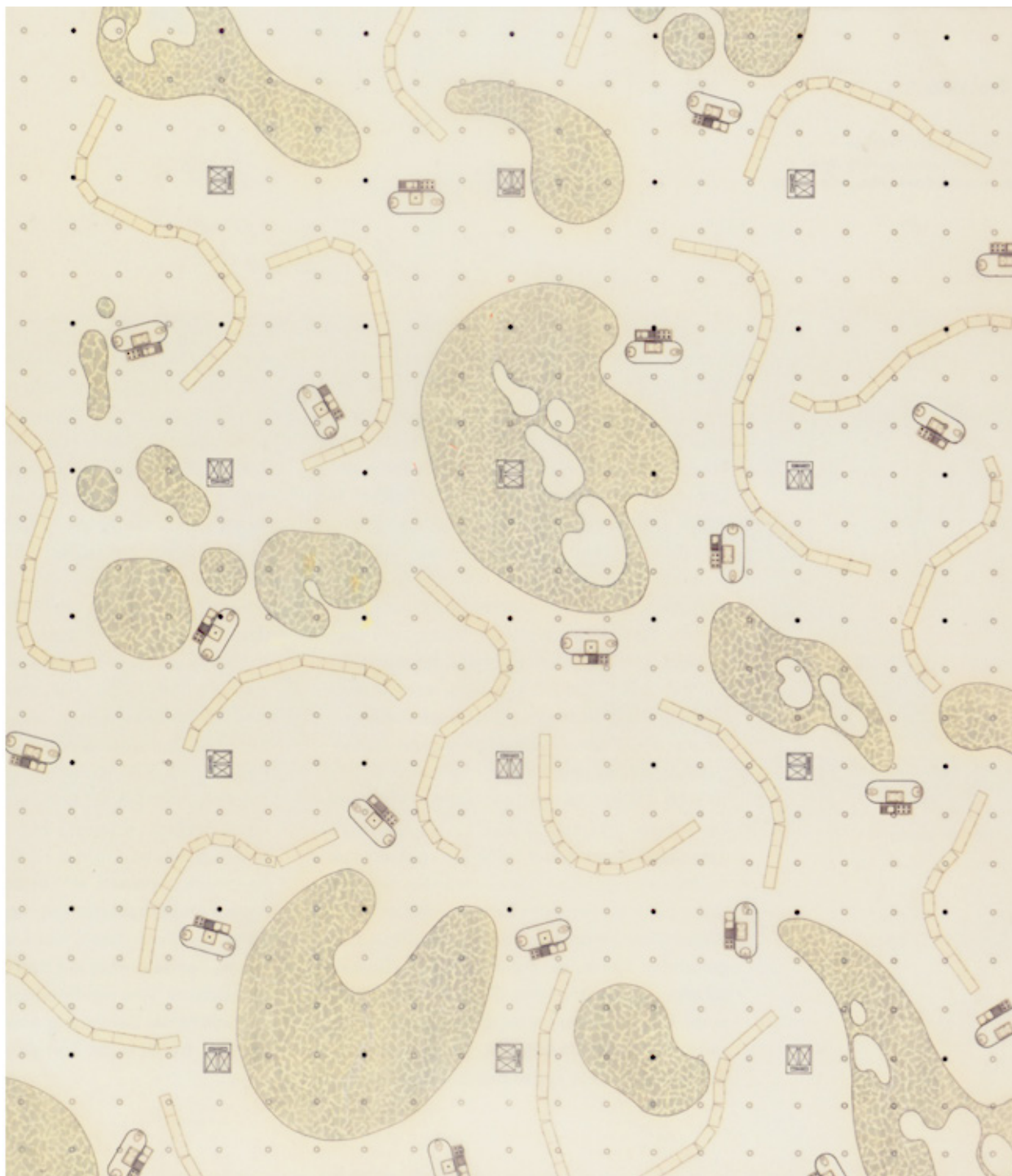


Fig. 64, Archizoom, *No Stop City*, 1969



## Archizoom \_ No Stop City (1969)

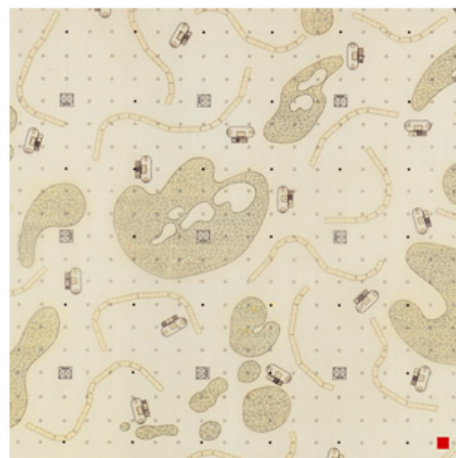
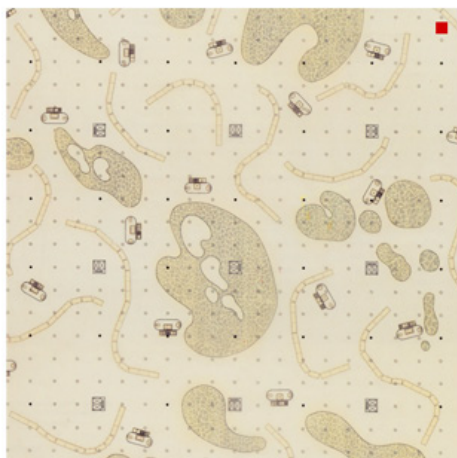
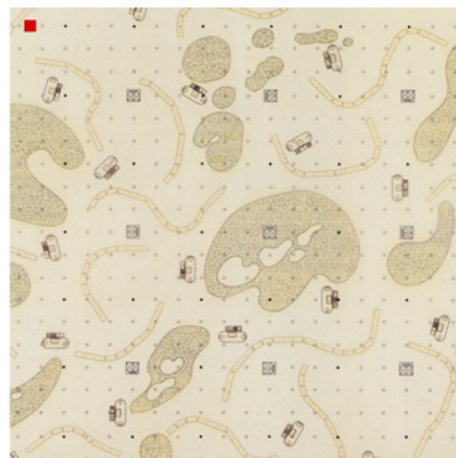
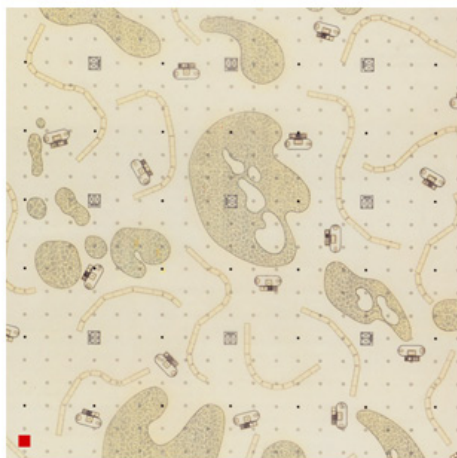
Την ίδια χρονιά με το Monumento Continuo των Superstudio το 1969, οι Archizoom επίσης ιταλοί δημιουργοί εκπρόσωποι του κινήματος του Radical, σχεδιάζουν την δική τους άποψη για την αστικότητα του αύριο, με μια ριζικήλευθη ιδέα πόλης. Το No Stop City προκάλεσε ταραχή με μια «διάχυτη» μορφή μητρόπολης. Μια ερμητική τοποθεσία σε διαρκή κατασκευή δέχεται νέα ευέλικτα κομμάτια δημιουργώντας ένα ατέρμονο τοπίο χωρίς όρια, αρχή και τέλος. Τα γραμμικά σχέδια της πρότασης δεν έχουν καμία επιτηδευμένη οπτική ποιότητα αλλά πετυχαίνουν άριστα να αποδώσουν το δυστοπικό χαρακτήρα.

Η πραγματική επανάσταση για τους αρχιτέκτονες του κινήματος του Radical στην Ιταλία ήταν η επανάσταση του «κιτς». Η νοοτροπία της Pop Art περιελάμβανε την ισοπέδωση της πραγματικότητας και την απόρριψη της υψηλής και χαμηλής κουλτούρας, προκειμένου να παραχθεί μια ενιαία τέχνη προσιτή σε όλους, παραγμένη από την καθημερινή ζωή, χωρίς διαχωρισμούς και τάξεις. Το σχέδιο του No Stop City έχει γίνει με μελάνι, (Εικ. 64) σε πλαστικό χαρτί με πρόσθετη πλαστικοποίηση από πάνω. Ας θυμηθούμε ότι η Pop Art χειρίζεται μέσα διαφήμισης για την μετάδοσή της. Βέβαια υπάρχουν και εκδοχές της πόλης σαν πρίσματα στο τοπίο δοσμένες σε κολάζ και φωτομοντάζ για αδρό και επιθετικό αποτέλεσμα, που όμως δεν θα εξετάσουμε αναλυτικότερα γιατί δεν αποτελούν χαρακτηριστικό οπτικό μέσο της ιδέας αλλά κυρίως υποστηρηκτικό υλικό. Όπως γράφει και ο Pablo Capdevilla: «...*Τα στοιχεία της σύνθεσης, τα πάρκα με το πράσινο χρώμα και τα καμπύλα 'φίδια' που αντιπροσωπεύουν την κατοίκηση, παρουσιάζονται σαν 'προϊόντα', δηλαδή σε πληθώρα και δεδομένης της απουσίας κάποιου περιβλήματος είναι αυτά που εν τέλει διαμορφώνουν το χώρο.*» [Martinez Capdevila] Η ακραιφνής ομοιογένεια του σχεδίου τονίζει την ισότητα σε όλα τα σημεία της. Παρουσιάζεται η οριζόντια διάρθρωση απελευθερωμένη από βάθος, γραμμή ορίζοντα και ιεραρχία που θα πρόεκυπτε από την ύπαρξη περιφέρειας και κέντρου στην εικόνα. Μάλιστα είναι τόσο έντονη που αν παίξουμε με το κάδρο αναποδογυρίζοντάς το, σε οποιαδήποτε γωνία θέλουμε, πάντα προκύπτει μια λογική άποψη της πόλης. (Εικ. 65)

Η ιδέα πίσω από το No Stop City ήταν ότι η ανεπτυγμένη τεχνολογία θα μπορούσε να εξαλείψει την ανάγκη μιας συγκεντρωτικής μοντέρνας πόλης. [McQuaid, 2002, pp. 158] και να δώσει τη δυνατότητα ενός άτοπου, αχαρακτήριστου και άχρονου συνεχούς. Το όραμα ενός κενού παρόντος. Αναπαριστάται λοιπόν ένα αστικό τοπίο συνεχούς ρευστότητας, κίνησης και αλλαγής [Mason, 2010], αυτοδύναμο και αυτόνομο. Η απλή κάτοψη, άριστη επιλογή για να φαίνεται η «επέκταση» τελείως ποσοτικά χωρίς άλλη περιττή ένδειξη, είναι ένα μόνο θραύσμα από την γενικότερη μητρόπολη που μπορεί να επεκτείνεται επ' άπειρον προσθέτοντας ομογενή τμήματα. Σαν ένας μικροοργανισμός η πόλη φαίνεται να υποδιαιρείται και να εξαπλώνεται χωρίς κέντρο ή εστίαση. [McQuaid, 2002] Οπτικά παρατηρούμε δύο συστήματα, όχι πολύ ταιριαστά μεταξύ τους. Αφενός τον αόρατο κάρναβο που ορίζεται από το σύστημα σημείων πάνω στο χαρτί, τυπωμένα με γραφομηχανή, και αφετέρου την καμπυλότητα των οργανικών σχημάτων, είτε τα πάρκα που μοιάζουν με αμοιβάδες, είτε τα «φίδια» που αντιπροσωπεύουν την κατοίκηση. Οι δύο γλώσσες συγκρούονται μεταξύ τους προκαλώντας ανησυχία στην εικόνα. Μοιάζει με λήψη μικροσκοπίου που δείχνει μικροοργανισμούς σε διαρκή ζωηρή κίνηση. Περιμετρικά της εικόνας οι Archizoom έχουν ορίσει ένα σαφές και σχετικά λεπτό πλαίσιο αλλά τα ημιτελή στοιχεία που χτυπούν πάνω του και προεξέχουν του ορίου προτείνουν την επ' άπειρον επέκταση.

Το No Stop City δεν μπορεί να ερμηνευτεί σαν ένας πιθανός ουτοπικός, για την ακρίβεια δυστοπικός, κόσμος αλλά περισσότερο σαν μια κριτική των δυνάμεων που σχηματίζουν τις σύγχρονες αστικές συνθήκες. [Mason, 2010, pp. 22] Μια κριτική γενικά του Μοντέρνου κινήματος και μια παρωδία της ιδέας της σχεδιασμένης πόλης. Όπως αναφέρει ο Peter Cook: «...*Το σχέδιο ήταν στην ουσία ένα σχόλιο πάνω στο τυπικό σχεδιασμό των πόλεων.*» [Cook, 2008, pp. 23] Η εικόνα σαν φωτομοντάζ συνιστά ότι σκοπός της ήταν εξαρχής η παράθεση μιας ιδέας και η δημοσιοποίησή της πιθανόν σε κάποιο έντυπο, και όχι το να χρησιμεύσει σε σχέδιο μιας εν δυνάμει πραγματικής πόλης. Χαρακτηριστικό του ότι οι Archizoom δεν ενδιαφέρονταν για την εφαρμογή της ιδέας τους σε κανένα επίπεδο, παρά μόνο για το αρχιτεκτονικό σχόλιο, ήταν το συμβάν στο διεθνή διαγωνισμό «Università Degli Studi» στη Φλωρεντία το 1970, στον οποίο έλαβαν μέρος. Το No Stop City ήταν η συμμετοχή τους στον διαγωνισμό και παρά τους όρους της προκήρυξης υπέγραψαν επίτηδες το project και αμεσως αποκλειστηκαν. [Martinez Capdevila] Η πόλη σκιαγραφεί το ενδιαφέρον για την περιγραφή του αδυσώπητου οριζόντιου επιπέδου και τις συνθήκες του. [Mason, 2010] Η αξιοσημείωτη ποιότητα του σχεδίου έγκειται στο γεγονός ότι παρόλο που είναι ένα σχόλιο έχει προκλητική αυθεντικότητα. Τα φρεάτια των ανελκυστήρων είναι όντως φρεάτια και σχεδιάζονται επακριβώς και ολόσωστα στην κάτοψη ολοκληρωμένα και λεπτομερή. Οι πύργοι έχουν και αυτοί τις σκάλες τους άφογα σχεδιασμένες. Η εικόνα έχει την ουσία ενός λεπτομερούς μηχανικού σχεδίου ενώ όπως λέει και ο Peter Cook: «...*Μια απόδοση πιο κοντά σε σκίτσο δεν θα έβγαζε την ίδια προκλητικότητα που βγάζει αυτή η αντίθεση του σχολίου σε ένα κατεξοχήν συστημικό σχέδιο.*» [Cook, 2008, pp. 23] Ενώ άλλες προτάσεις της πρωτοπορίας του '60 και του '70 βασίζονταν σε μια οραματική ακραία τεχνολογία που άγγιζε πολλές φορές την επιστημονική φαντασία το No Stop City παρουσιάζει την

τεχνολογία που ήταν ήδη γνωστή και διαθέσιμη. Ένας ακόμα λόγος για τη χρήση της απλής κάτοψης και όχι κάποιας πιο επιτηδευμένης τεχνοτροπίας που θα απεικόνιζε το άπιαστο, το ακατανόητο, το καινοτόμο. [Martinez Capdevila] Τα βιομορφικά στοιχεία βλέπουμε ότι τοποθετούνται ανοργάνωτα πάνω σε κάτι που μοιάζει με επιτραπέζιο παιχνίδι. [Cook, 2008] Επικρατεί η τυχαιότητα στη θέση τους, την μορφή, το μέγεθος και την ποσότητα. Τα πάντα είναι σχεδόν «πεταμένα» χωρίς προγραμματισμό εδώ κι εκεί. Παρόλα αυτά όμως διατηρείται μια σχετική ισορροπία. Βέβαια αφού η εικόνα που βλέπουμε είναι ένα μικρό θραύσμα της απέραντης μητρόπολης το οποίο επιλέχτηκε τυχαία, θα μπορούσαμε να εστιάσουμε εξίσου σε ένα άλλο σημείο της που να διέπεται από μια ανισόρροπη συμπύκνωση. Βέβαια αν επιχειρήσουμε να αναλύσουμε περαιτέρω το εικονογραφικό υλικό του No Stop City συναντάμε ένα αδιέξοδο διότι δεν μπορεί να αναλυθεί με συμβατικούς όρους όπως ποσότητα, εφαρμογή, σύνθεση, ιεραρχία, λειτουργία και κατανομή γιατί απλά στερείται αυτών των ιδιοτήτων. [Martinez Capdevila]



Εικ.65, Απόλυτη ομοιγένεια, οποιαδήποτε επιλογή μας δίνει μια εκδοχή της πόλης





### Οι Υπερκατασκευές και η Περιβαλλοντική Κρίση

Στην ίδια δεκαετία, το 1960-1970, μαζί με την σχολιαστική διάθεση παρατηρούμε και προτάσεις από δημιουργούς που νιώθουν την ανάγκη να προτείνουν λύσεις, βασισμένες σε συστηματική μελέτη και επιχειρήματα. Αρκετοί, όπως ο Kisho Kurokawa και ο Paolo Soleri, κινήθηκαν στο μοτίβο των **Υπερκατασκευών** που έρχονται στο προσκήνιο σαν απάντηση στην διάσπαση των λειτουργιών της πόλης, την οικολογική κρίση και την αποξενωση της κοινωνίας. Οι αντίθετες όμως προσεγγίσεις τους στο θέμα παρουσιάζουν μεγάλο ενδιαφέρον. Στη συνέχεια του ταξιδιού μας λοιπόν θα βρεθούμε στην Ιαπωνία στις αρχές του '60 να μάθουμε για το κίνημα του Μεταβολισμού και να αναλύσουμε την πλωτή πόλη, το Floating City, του Kisho Kurokawa. Μια φορμαλιστική πόλη όμοια με DNA που γεννιέται σαν ζωντανός οργανισμός με **βιολογική** διαδικασία. Έπειτα θα επιστρέψουμε στην Ιταλία, τέλη του '70, όπου ο Paolo Soleri με τις Αρκολογίες του μας δείχνει πως θα είναι μια πόλη-γλυπτο, **πλασμένη** από τα χέρια του ανθρώπου για τον ίδιο τον άνθρωπο.

Οι δεκαετίες του '60 και του '70 ήταν δεκαετίες σπουδαίων αλλαγών και μεταρρυθμίσεων. Ο Ψυχρός Πόλεμος, ο αγώνας για το διάστημα και η κοινωνική εξέγερση των φοιτητών του Μάη του '68 κάνουν φανερές κοινωνικοεθνικές αστάθειες που χρήζουν άμεσης αντιμετώπισης. Ταυτόχρονα η οικονομική ευημερία και η πρωτοφανής αστική ανάπτυξη από την βιομηχανική έκρηξη που ακλούθησε μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο [Riley, 2002] ήταν παράγοντες που λίγο έως πολύ χειροτέρεψαν μια υποβόσκουσα δυσάρεστη κατάσταση. Την περιβαλλοντική κρίση. Η κρίση αυτή που αρχικά εμφανίστηκε στις πρώτες βιομηχανικές περιοχές, την περίοδο της Βιομηχανικής επανάστασης τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, με την μορφή γενικευμένης ανησυχίας για τα υψηλά επίπεδα καπνού στην ατμόσφαιρα, ολοένα και μεγάλωνε με την εξάπλωση και τον πολλαπλασιασμό των εργοστασίων. Ο κίνδυνος εξαφάνισης ενός σπάνιου είδους αμερικανικού βίσωνα και ο θάνατος του τελευταίου περιστεριού της οικογενείας των Passenger Pigeon στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα ήταν οι πρώτες συνέπειες της μόλυνσης στην πανίδα και τα πρώτα γεγονότα που πυροδότησαν αγώνες για την προστασία της φύσης. Σε αυτό προστίθεται και η απόλυτη δυσπιστία των αρχιτεκτόνων στα αξιώματα του μοντέρνου κινήματος και τον ρασιοναλισμό και οι υπόλοιπες αλλαγές της κοινωνίας προστάζουν να βρεθεί ένας νέος αρχιτεκτονικός τύπος που να μπορεί να ανταπεξέλθει στις ανάγκες της νέας καταναλωτικής περιόδου αλλά και να συνεισφέρει στην επούλωση των πληγών. [Pernice, 2012] Ο Daniel Burnham δηλώνει: «Μην σχεδιάζετε μικρά σχέδια, δεν έχουν καμία απολύτως μαγεία να εξάψουν το αίμα των ανθρώπων.» Οι πρώτες κινήσεις που έγιναν ομιлагαν κυρίως για κτήρια-πολεις, ξεχωριστές γιγάντιες κατασκευές. Τις «υπερκατασκευές» που όπως όρισε ο Fumihiko Maki θα ήταν «τεράστια πλαίσια που θα φιλοξενούσαν όλες τις λειτουργίες της πόλης». Όχι άλλη εξάπλωση λοιπόν στο οριζόντιο επίπεδο, η μελλοντική πόλη θα είναι αξιοθαύμαστα ταχτοποιημένη, συνεπτυγμένη και μηχανιστική, μια ψηλή δομή με ελαχιστοποιημένο ίχνος. Αναφορικά ο τύπος αυτός χρωστά πολλά στον Yona Friedman και σε Υπερκατασκευαστές πρώτης γενιάς όπως οι Archigram με τις κινούμενες πόλεις τους και οι Archizoom. [Riley, 2002]

Στην Ιαπωνία το 1960 γίνεται ξεκάθαρο ότι μια χαρακτηριστική ιαπωνική αρχιτεκτονική αναδυόταν βασιζόμενη στον δραματικό εμφανή σκελετό και την σχεδόν επιθετική χρήση της μοντέρνας τεχνολογίας. Το «οικονομικό θαύμα» της χώρας διαδραματιζόταν τόσο γρήγορα που μια νέα, φανταχτερή αστική κουλτούρα έρχονταν στο προσκήνιο απειλώντας με εξοστρακισμό το παρελθόν ενώ η ανάγκη ανοικοδόμησης κατεστραμμένων από τον πόλεμο περιοχών και η αύξηση του πληθυσμού της σε συνδυασμό με τον περιορισμένο χώρο, προκάλεσαν μια αμήχανη εξάπλωση που έθιγε το πρόβλημα του σχεδιασμού πόλεων. [J.R.Curtis, 1996] Τότε ήταν που συγκροτήθηκε η ομάδα των Μεταβολιστών επιχειρώντας να δώσει απάντηση στα ερωτήματα. Οι Μεταβολιστές που περιελάμβαναν τον Kiyonori Kikutake, τον Kisho Kurokawa, τον Kenzo Tange, και τον Fumihiko Maki πρότειναν την ευελιξία στην κατασκευή εφαρμόζοντας όχι μόνο βιολογικά πάτερν και μοτίβα αλλά και ιαπωνικές παραδόσεις. Τα έργα τους εμπνευσμένα από την αναπτυσσόμενη τεχνολογία της εποχής και την ιδέα της πόλης σαν μια παροδική οντότητα που αναπληρώνει τον εαυτό της βάσει μιας οργανικής βιολογικής διαδικασίας, αντιπροσώπευαν την φρενήρη οικονομική ανάπτυξη και την μεταμόρφωση της κοινωνίας. Ταυτόχρονα ήταν και η απάντηση τους στην αντιμετώπιση των φυσικών καταστροφών μιας χώρας που είχε ζήσει 3 φορές σε λίγες δεκαετίες την απολυτή καταστροφή από φονικούς σεισμούς και τσουνάμι. [Pernice, 2012] Οι ιδέες περιστρέφονταν κυρίως γύρω από την εξάπλωση της πόλης προς την θάλασσα με διαμορφώσεις λιμανιών. Αφενός σαν λύση για την εύρεση αστικού χώρου φθηνότερου σε τιμές, και αφετέρου για τα οφέλη που έχει ένα τέτοιο τοπίο στην ποιότητα ζωής των ανθρώπων. Ένα πρότζεκτ που έκανε αίσθηση ήταν το Tokyo Bay Project, το 1960, του Kenzo Tange. [J.R.Curtis, 1996]

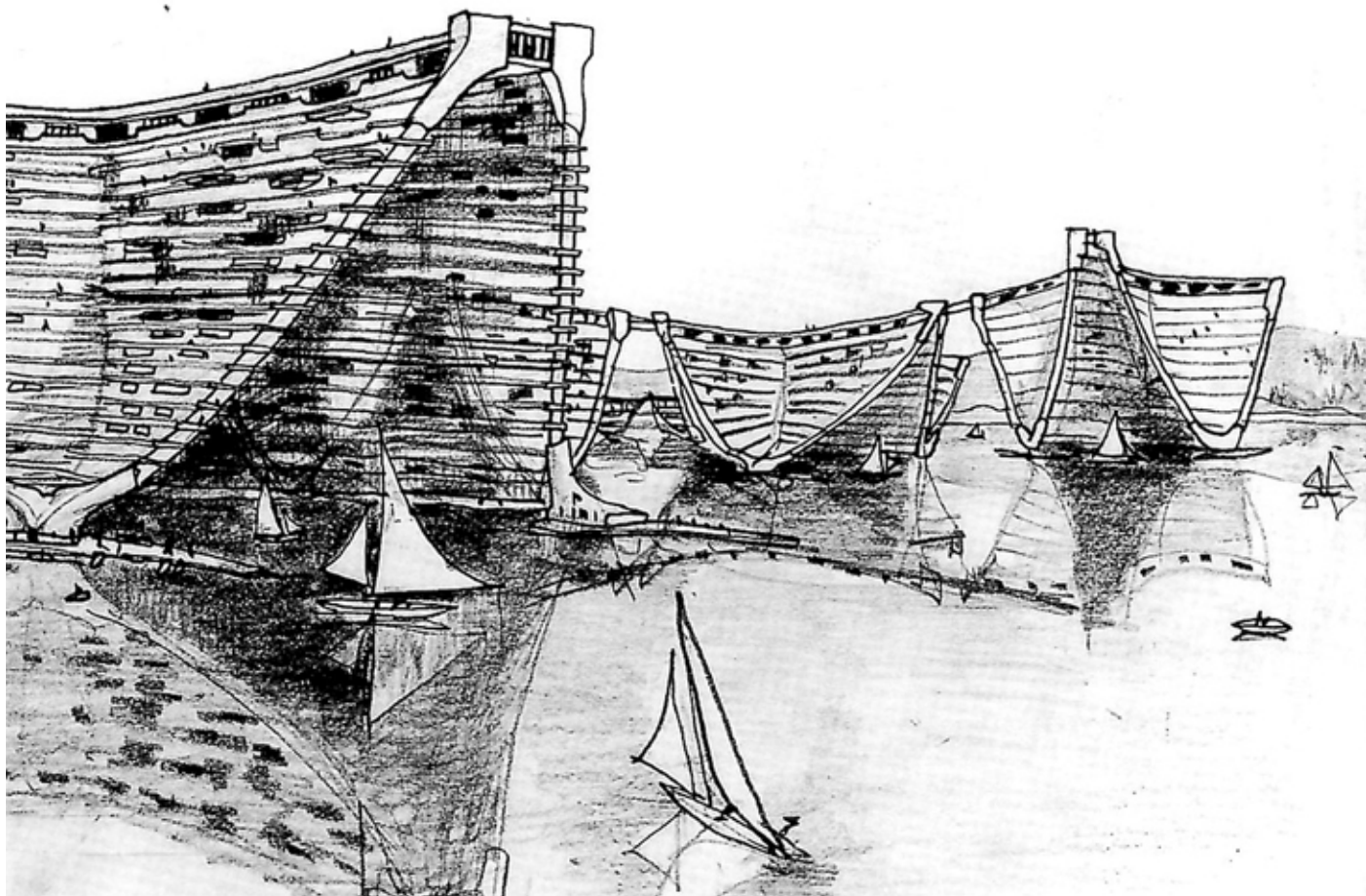


**KISHO**

**KUROKAWA**

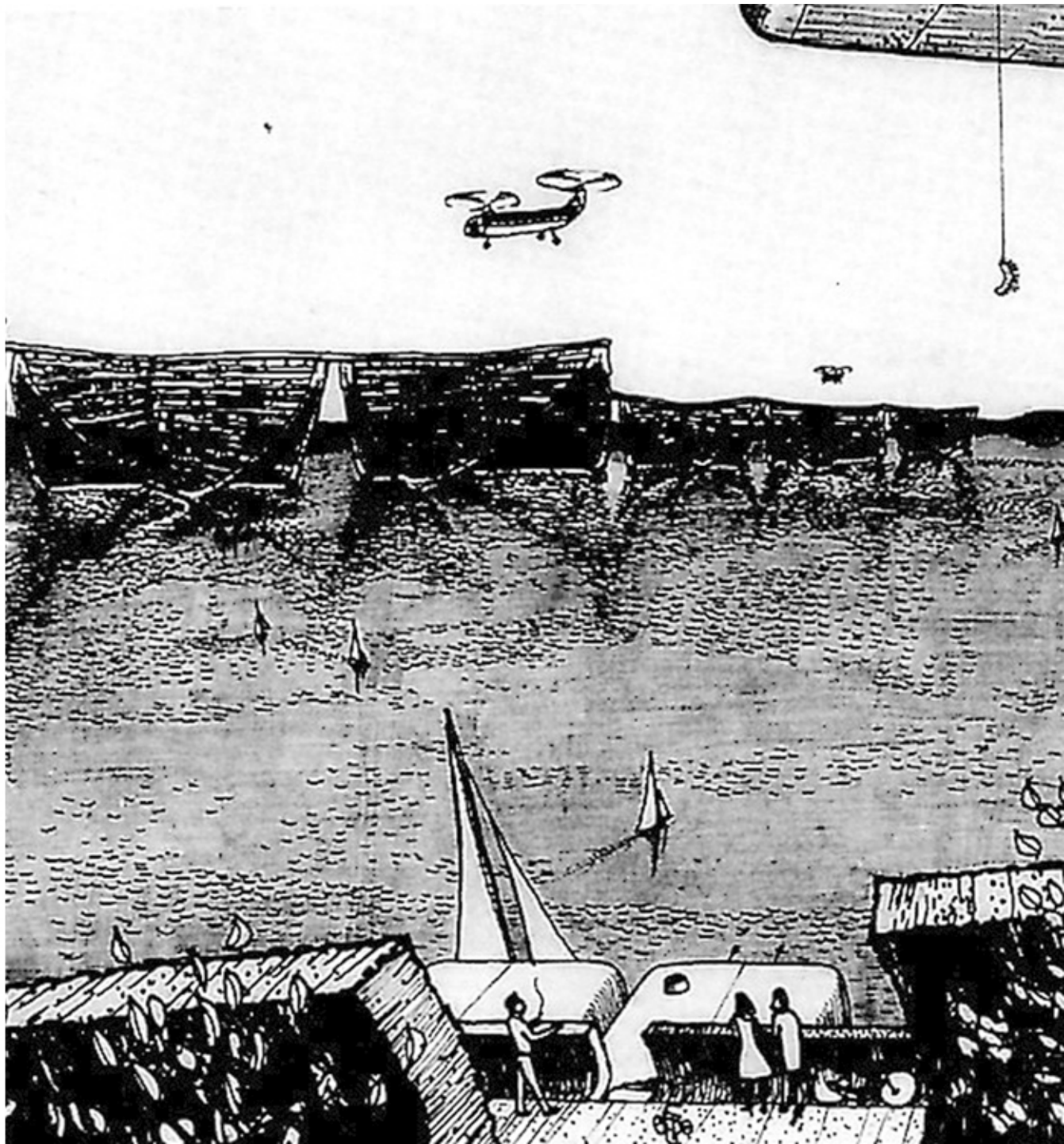
**FLOATING**

**CITY**

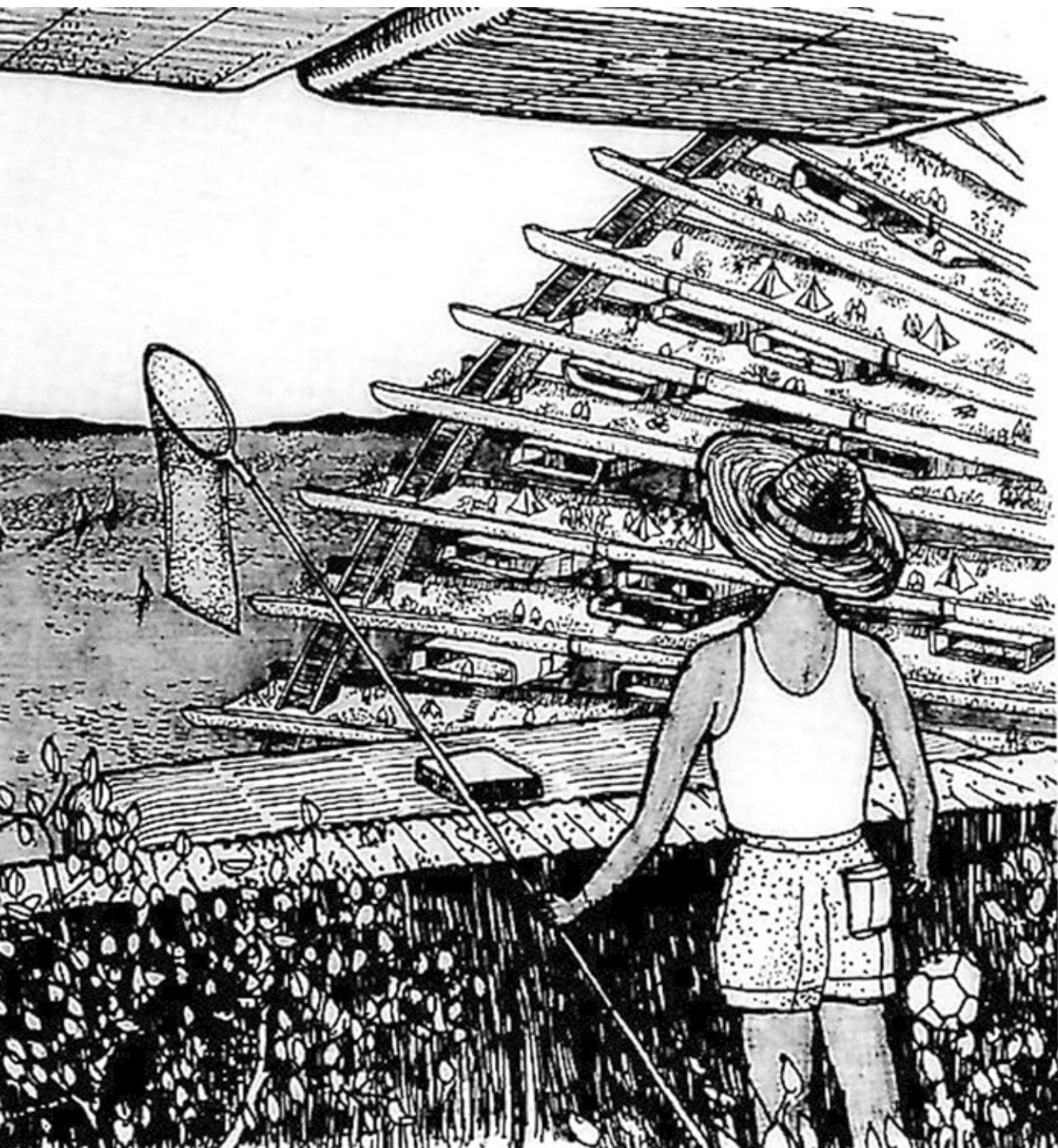


Εικ.66, Kisho Kurokawa, *The Floating City*, 1961





Etik.67, Kisho Kurokawa, *The Floating City*, 1961





## Kisho Kurokawa \_ The Floating City (1961)

Το 1961 ο Kisho Kurokawa σχεδιάζει το Floating City σαν μια πιθανή πρόταση για τα προβλήματα της Ιαπωνίας τον καιρό εκείνο που ταυτόχρονα ενσωμάτωνε αρμονικά τη θεωρία του ως Μεταβολιστή και ως οπαδό των Υπερκατασκευών. Η μελλοντική πόλη του τοποθετείται στην λίμνη Kasumigaura , την 2<sup>η</sup> μεγαλύτερη της Ιαπωνίας και φιλοδοξούσε να ενταχθεί πλήρως στο ευαίσθητο και ανέγγιχτο μέχρι τότε φυσικό περιβάλλον. Λίγο αργότερα βέβαια ο Kurokawa ανέπτυξε το σχέδιο του Floating City σε μια τρισδιάστατη έκδοση. Το Helix City τοποθετείται στην ενδοχώρα της Ιαπωνίας μακριά από το παραλιακό μέτωπο αλλά βασίζεται εξολοκλήρου στο 1<sup>ο</sup> έργο και για αυτό κρίνουμε σκόπιμο οι 2 προτάσεις να εξεταστούν μαζί. Οι αναπαραστάσεις σχεδιάζονται με **δυνατές γραμμές** και την **σιγουριά** που δίνει το **μελάνι**, που εμπλουτίζεται με πρόσθετα υλικά και τεχνοτροπίες, παρουσιάζοντας μια εκδοχή του προσεχούς μέλλοντος πολλά υποσχόμενη.

Ο Kiyonuri Kikutake στο μανιφέστο των Μεταβολιστών κήρυξε πως «...*Σε αντίθεση με την αρχιτεκτονική του παρελθόντος, η σύγχρονη αρχιτεκτονική πρέπει να είναι ευέλικτη, κινητή, εναλλασσόμενη και ικανή να ανταποκριθεί στις διαφορετικές απαιτήσεις της σύγχρονης εποχής.*» Οι Μεταβολιστές εργάστηκαν πάνω στο δίπολο των Υπερκατασκευών, το «hardware» (μόνιμη κατασκευή) και το «software» (κινήτα στοιχεία), με υπαινιγμούς από κύτταρα και κυψέλες. [J.R.Curtis,1996] Τα σχέδια του Kurokawa για το Floating City είναι κυρίως αυθόρμητα σκίτσα από μελάνι, που ενέχει μονιμότητα και δηλώνει σιγουριά στις αποφάσεις, σαν ένα μέσο πολύ δύσκολο να διορθωθεί και να τροποποιηθεί, σε αντίθεση με το μολύβι. Το μελάνι στα χέρια των Μεταβολιστών ήταν κυρίως το εργαλείο για να κάνουν μια δήλωση. Αυτό που βλέπουμε είναι επακριβώς το όραμα που πρεσβεύεται για το μέλλον. Ακόμα και αν σχεδιάζεται πρόχειρα και απρόσεκτα. Τα λάθη, όπως η στραβή προοπτική του σκελετού, παραβλέπονται για να τονιστούν τα βασικά σημεία και να αποδοθεί ατμόσφαιρα. Η λήψη κινείται πλέον, όχι αποκλειστικά, σε εσωτερικό χώρο κοιτάζοντας προς τα έξω. Σκηνοθετείται μια άποψη καθημερινής ρουτίνας με συγκεκριμένο σενάριο και καλλωπίζεται με διάφορα «παιχνιδίσματα». Ταυτόχρονα έχουμε γενική εποπτεία και αρχίζουμε να καταλαβαίνουμε τα πρώτα μεγέθη του αντικειμένου που περιεργαζόμαστε. Λειτουργεί έξυπνα σε 3 επίπεδα βάθους. (Εικ.71) Ένα γενικό overview. Πώς φαίνεται το Floating City συνολικά αλλά και η παρουσία του στο τοπίο. Πιο κοντά στην δομή, παίρνοντας τις πρώτες ενδείξεις σκελετού, οριζοντίων ζωνών, τοποθέτησης των κατοικιών και της κυκλοφορίας στα πλάγια. Και τέλος πιθανόν μέσα από μια κατοικία, βλέποντας τα όμορφα λουλούδια στις βεράντες, τον φράχτη με την ενδιαφέρουσα ανάγλυφη υφή και μια κατασκευή ακριβώς από πάνω μας. Είναι άραγε το πάτωμα ενός σπιτιού; Ο σκελετός; Η ένα απλό σκίαστρο; Στο σκίτσο του Helix City, (Εικ.68) επίσης με μελάνι και ελεύθερο χέρι, κυριαρχεί η απλότητα και η αφαίρεση ενός διαγράμματος. Τα βασικά στοιχεία της μεγακατασκευής, ο σκελετός και οι μονάδες απεικονίζονται ως γραμμές και τετραγωνάκια αντίστοιχα. Αρκετά μακριά από το τοπίο, σε μέτριο ύψος ο Kurokawa δείχνει 3 πράγματα. Την γενική μορφή των πύργων που ορθώνονται στον ουρανό. Την εξαιρετική λειτουργία της μεταβολικής ανάπτυξης σε αστικό επίπεδο που γεννά ολόκληρη την πόλη, σαν ιστός αράχνης. Η έλικα των κτηρίων δηλαδή χαμηλώνει, μεταμορφώνεται σε πλέγμα δρόμων, μετά σε αυτοκινητόδρομο, καταλήγει διαμόρφωση εδάφους και τέλος φύση. (Εικ.68) Και τρίτον βλέπουμε τη υπερυψωμένη παρέμβαση πάνω από το έδαφος ελαχιστοποιώντας το ίχνος της. Ενδιαφέρον είναι ότι η σχεδίαση της έλικας αριστερά σταματάει πολύ πριν φτάσει το όριο του χαρτιού, ένδειξη της εν δυνάμει άπειρης επέκτασης της δομής, ενώ μας έχει ήδη παρουσιάσει στα δεξιά μια μικρότερη εκδοχή της και το πως καταλήγει στην κορυφή.

Ο πρόλογος του μανιφέστου που παρουσιάστηκε το 1960 στο Παγκόσμιο Συνέδριο Design του Τόκιο έλεγε «...*Βλέπουμε την ανθρώπινη κοινωνία σαν μια ζωτική διαδικασία, μια συνεχόμενη ανάπτυξη από το σωματίδιο στο νεφέλωμα. Ο λόγος που χρησιμοποιούμε έναν τέτοιο βιολογικό ορό, 'Μεταβολισμός', είναι επειδή πιστεύουμε ότι το σχέδιο και η τεχνολογία θα πρέπει να είναι ένας προσδιορισμός της ανθρώπινης κοινωνίας.*» [Zhongjie,2010, pp.23-24] Η «Αρχή της Ζωής» δηλαδή πρέσβευε πως τα κτήριά τους στην ουσία θα ήταν κόμβοι της αναπτυσσόμενης οργανικά πλέξης της πόλης. [McQuaid,2002] Επιπλέον οι ολέθριοι σεισμοί και τα φονικά τσουνάμι που χτύπησαν την Ιαπωνία την περίοδο 1900 -1950, αφήνοντας χιλιάδες νεκρούς και υλικές καταστροφές κάθε φορά, είναι η αιτία για να ξεκινήσει και πάλι η αναζήτηση νέων συστημάτων και τύπων με σκοπό αυτή τη φορά την απάντηση στην καταστροφική μανία της φύσης. Απαραίτητη η ανάπτυξη καθ' ύψος που θα απομακρύνει τους ανθρώπους από το μη ασφαλές έδαφος ενώ σε περίπτωση καταστροφής ενός τμήματος της δομής το χαμένο κομμάτι έπρεπε να μπορεί να αναπληρώνεται μέσω μιας συστημικής διαδικασίας, σχεδόν αυτόματα. Ιδέες αντλούνται από τη βιοδυναμική, τους νόμους διαίρεσης του κυττάρου και το DNA. Η λέξη «Μεταβολισμός» υποδηλώνει οργανική διαδικασία και αλλαγή. Σχεδιάζονται όπως είπαμε σκηνές καθημερινής ζωής, με πολλές ανθρώπινες μορφές σε όλα τα σημεία για ένδειξη κλίμακας παντού. Η έννοια της «Ζωής» όμως δεν χρησιμοποιείται από τον αρχιτέκτονα μόνο σε επίπεδο αρχιτεκτονικό αλλά και αναπαραστατικό. Στις σκηνές της ευτυχισμένης ρουτίνας ο Kurokawa απαθανατίζει την γαλήνη. Όλα κυλάνε ήρεμα στο συγκρότημα και οι κάτοικοι είναι ξέγνοιαστοι και απαλλαγμένοι από άγχος και ανησυχία. Ψαρεύουν ανέμελα, καπνίζουν ατενίζοντας την θάλασσα,

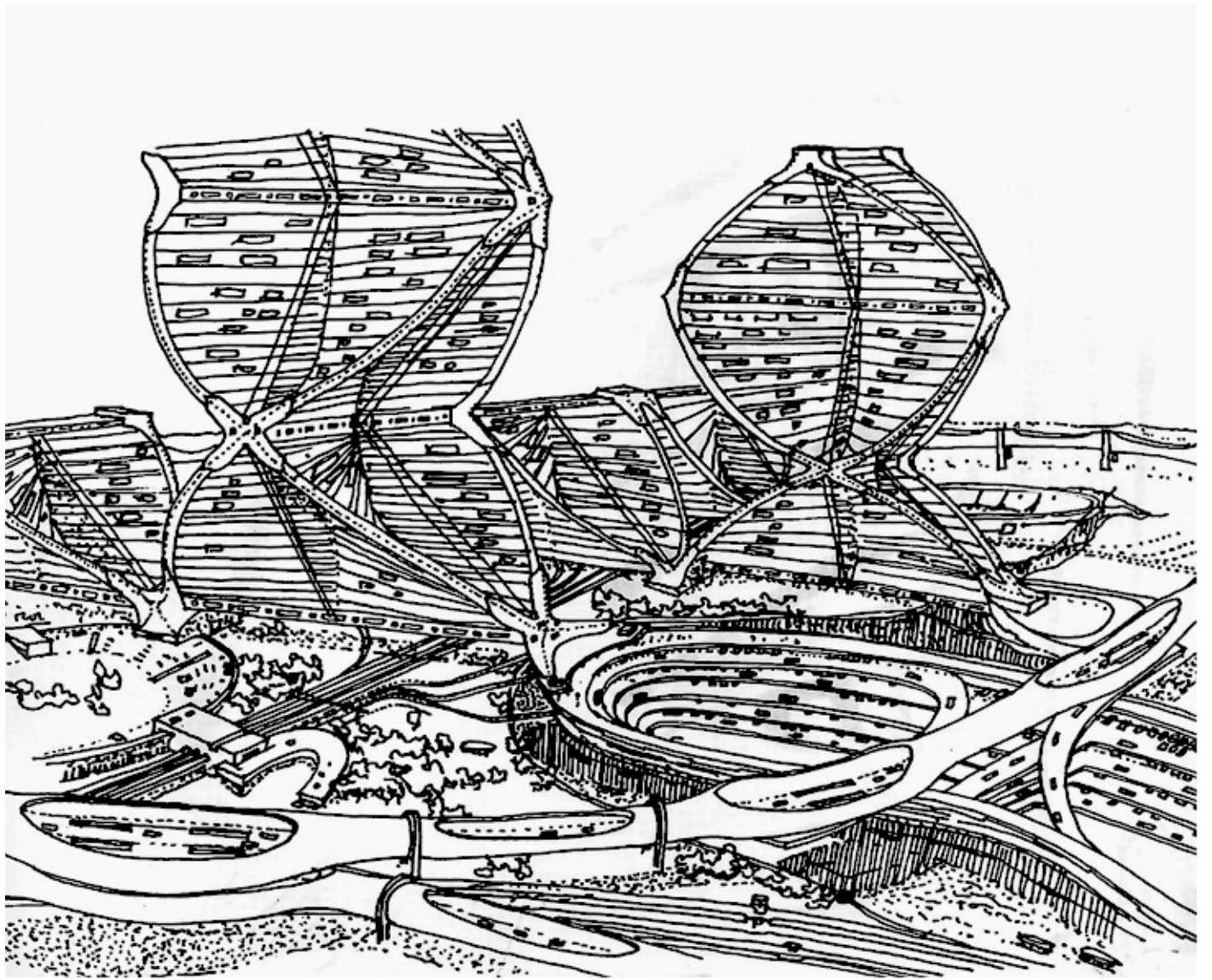


κάνουν βαρκάδες και επικοινωνούν μεταξύ τους. (Εικ.70) Έχουν ελεύθερο χρόνο για χόμπι και αναψυχή. Ο πρωταγωνιστής της εικόνας μας μόλις γύρισε από το ψάρεμα ή ετοιμάζεται να πάει τώρα κρατώντας απόχη και μια λάμπα. Εικόνα κινούμενη και ζωντανή. Στο σκίτσο της πόλης από ψηλά υπάρχουν ενδείξεις ζωής, με караβάκια και αυτοκίνητα. Η οπτική έχει το κατάλληλο βάθος και την σωστή γωνία για να φαίνεται μεν η εξάπλωση της δομής ( που εντείνεται από τις ημιτελείς γραμμές στις άκρες του χαρτιού) και ταυτόχρονα η προοπτική είναι ελάχιστα στρεβλωμένη. Αυτό εξυπηρετεί στο να φαίνεται σαφώς το βιολογικό σχήμα του συνδετήριου δρόμου που θυμίζει νευρώνα.

Η «Αρχή της Συμβίωσης» ήταν μια ακόμα σπουδαία σταθερά για το σχεδιασμό των Μεταβολιστών. Όπως λέει ο Andy White: «...Η έννοια δεν υπαγόρευε την συνύπαρξη και την συγκατάβαση αλλά την αρμονική αλληλεπίδραση μεταξύ 2 αντιθετικών πραγμάτων, ιστορίας και παρόντος, παράδοσης και τεχνολογίας, φύσης και ανθρώπου, επιστήμης και τέχνης, εθνικότητας και παγκοσμιοποίησης.» [Whyte, 2006, pp.7] Η μικρή αράχνη είναι μια χαριτωμένη πινελιά, δείγμα υγιούς προσαρμογής της μεγακατασκευής στο περιβάλλον και υπαιτιγμός για τις μονάδες που κρέμονται από τον σκελετό. Ενώ τοποθετείται κυρίως για να δώσει ζωηράδα η κοντινή της απόσταση με το ελικόπτερο, (Εικ.67) μας προσκαλεί να την δούμε σαν μια άμεση διπλή αντίφαση από το πρίσμα της «Αρχής της Συμβίωσης». Στο πλαίσιο των Μεταβολιστών δηλαδή ένα ελικόπτερο (τεχνολογικό δημιούργημα - μεγάλο) και μια αράχνη (στοιχείο φύσης – μικρό) μπορούν να συνυπάρχουν αρμονικά. Εδώ αξίζει να εστιάσουμε στο πώς διαχειρίζεται την σκιά στην υπερκατασκευή που απλώνεται στο βάθος. Σε μια πρώτη ανάλυση του contrast τα αντικείμενα πρώτου πλάνου και η έλικα στα δεξιά της εικόνας είναι φωτισμένα, ενώ η θάλασσα και το υπόλοιπο Floating City γκριζαρισμένα και μουντά, αποτελώντας αυτόματα το φόντο. Συμβαίνει όμως κάτι περίεργο. Το μαύρο πάνω στην πόλη πυκνώνει όσο απομακρυνόμαστε και απλώνεται σχεδόν θα λέγαμε άτσαλα που στο βάθος του ορίζοντα δεν ξεχωρίζουμε αν η κηλίδα που βλέπουμε είναι η πόλη που φτάνει μέχρι εκεί ή κάποιο βουνό. (Εικ.67) Πιθανότερο λόγω σχήματος να είναι βουνό, χωρίς όμως να μπορούμε να αποφανθούμε με σιγουριά. Τι προσπαθεί λοιπόν να μας πει εδώ ο Kurokawa; Εξομοιώνει την αρχιτεκτονική του με τοπίο; Η υπονοεί ότι η πόλη του μπορεί να δημιουργεί τοπίο αν όχι να το αντικαθιστά; Στο κοντινό σκίτσο της κατασκευής, (Εικ.66) από μελάνι και μολύβι για φωτοσκίαση, ο αρχιτέκτονας αφενός παρουσιάζει τις σκέψεις του για το βάθος, το ύψος της κατασκευής σε σχέση με το караβάκι, τις αρθρώσεις και άλλες οικοδομικές πληροφορίες. Αφετέρου όμως εξυπηρετεί την αποσαφήνιση μιας σπουδαίας ποιότητας της. Την απαλή εφαιπτομενική σχέση της με το νερό χωρίς να καταστρέφει τη λίμνη. Το σκίτσο-αεροφωτογραφία (Εικ.69) ενώ πρακτικά φαίνεται απρόσεκτο και κακοσχεδιασμένο, αφού αποτυγχάνει να μας δώσει την σωστή ογκοπλαστική εντύπωση, είναι επίτηδες «πατημένο» από τον Kurokawa για να φαίνεται σαν πανάλαφρο νούφαρο, χωρίς βαρύτητα, που ανεπαίσθητα ακουμπάει στο νερό.

Ο Kiyonuri Kikutake μετέδωσε την αγάπη του για τις πόλεις-λιμάνια για τα πολλά πλεονεκτήματά τους στην ανθρώπινη κοινωνία. Καθαρός αέρας, ήπιο υγιεινό κλίμα, ευρύ φυσικό σκηνικό, ορίζοντας στο βάθος και διαρκής παρουσία του ήλιου από την ανατολή μέχρι την δύση. [Eaton, 2002] Μεγάλο μέρος της εικόνας αφιερώνεται στην θάλασσα και τον ουρανό, με έντονο βάθος πεδίου για να αναδειχτεί το φυσικό σκηνικό και η αίσθηση του παγκόσμιου. Ο Kurokawa απεικονίζει μια ηλιόλουστη καλοκαιρινή μέρα, που το συμπεραίνουμε από τον ελαφριά ντυμένο άντρα. Ο καιρός είναι όμορφος, ο αέρας φρέσκος, και ενθαρρύνεται μια βόλτα κοντά στο νερό που πλέουν καράβια. Τα ελικόπτερα παρόλα αυτά είναι ένα μικρό στοιχείο τεχνολογικού πολιτισμού που σώζει το θέμα από το να φαίνεται σαν ένα αχανές, απομονωμένο ψαροχώρι.

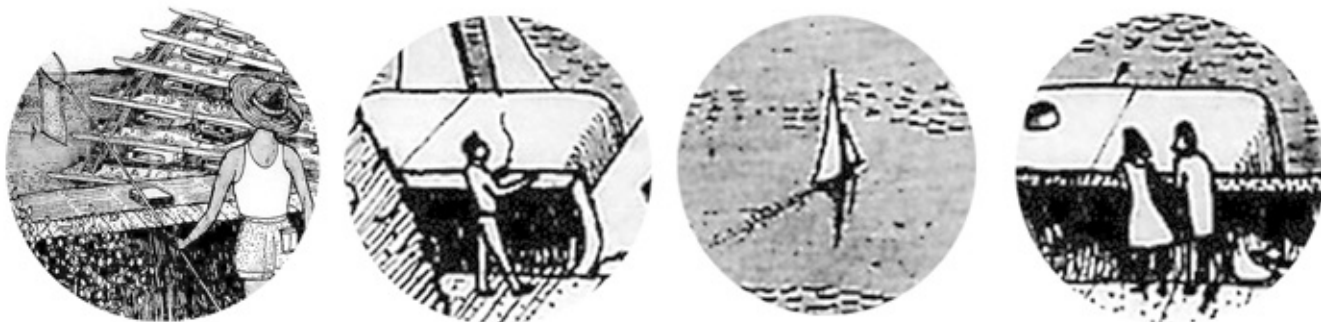
Η προσεκτική λεπτομέρεια του αρχιτέκτονα στα στοιχεία της σύνθεσης περά από το ότι ενισχύει την ζωντάνια και την αισιόδοξη αύρα της εικόνας, κόνοντάς την ακαταμάχητη, μας θυμίζει παραδοσιακή ιαπωνική ζωγραφική. Η ιαπωνική ζωγραφική με μελάνι (ink wash painting) (Σημ.18) βρίθει από σκηνές καθημερινής ζωής, σκηνές αφήγησης, λεπτομέρεια, πολλές φιγούρες στοιβαγμένες στην εικόνα και διακοσμητικό νατουραλισμό. Το υδάτινο στοιχείο στους πίνακες τοπίων είναι το αγαπημένο θέμα της. Η φιλοσοφία έχει να κάνει με το να αιχμαλωτιστεί το πνεύμα του αντικειμένου και να συλληφθεί το αόρατο. [www.wikipedia.org] Ο αρχιτέκτονας περιποιείται στοιχεία όπως το σορτοάκι του ψαρά, το καπέλο, τα φυτά και την απόχη, αντίθετα σε κάθε αφαίρεση. (Εικ.72) Είναι σαν να ξεφεύγει από την κλασική αρχιτεκτονική αναπαράσταση και να ζωγραφίζει μια εικονογράφηση βιβλίου. Στην ιαπωνική ζωγραφική το νερό αποδίδεται με επάλληλες στρώσεις αραιωμένου μελανιού. Έτσι και ο Kurokawa εφαρμόζει ντεγκραντε με συνδυασμό ακουαρέλας και πολλές κοφτές γραμμές. (Εικ.72) Στο τοπογραφικό έχουμε ένα δείγμα τυπικού γραμμικού σχεδίου με χάρακα και κλίμακα. Η θάλασσα αποδίδεται με την παραπάνω τεχντροπία, χωρίς βέβαια ακουαρέλα, που δίνει πειστική υφή νερού, αλλά αντί αυτού οργανώνει τις γραμμώσεις του, με πολλές κατευθύνσεις και πυκνώσεις σε ροϊκούς σχηματισμούς που αντιπροσωπεύουν τα κύματα και τα ρεύματα. Έτσι σχεδιασμένη με ελεύθερο χέρι, έρχεται σε σύγκρουση με τον αυστηρά γραμμικό τόνο της πόλης.



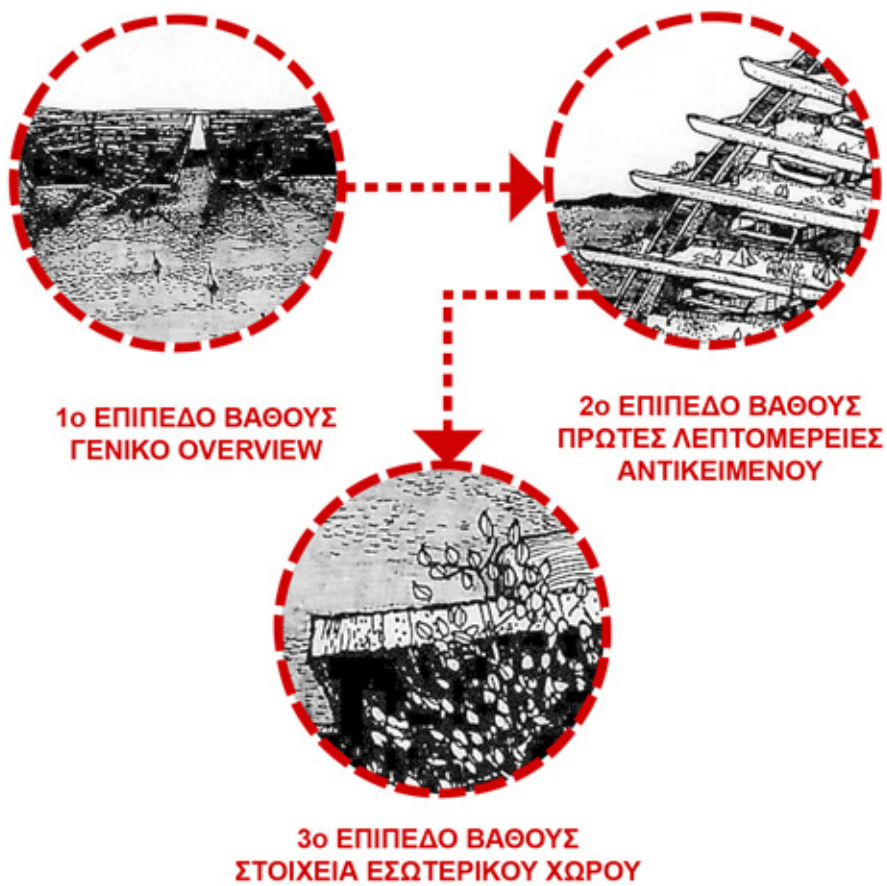


Εικ.69, Kisho Kurokawa, *The Floating City*, 1961



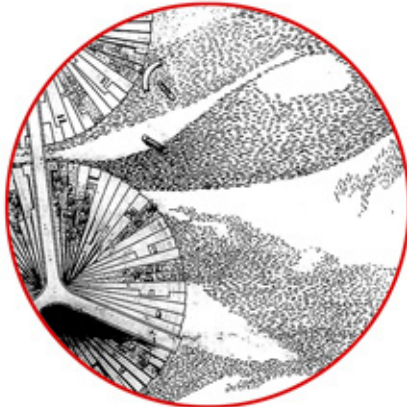


Εικ.70, Στοιχεία ευημερίας στο Floating City

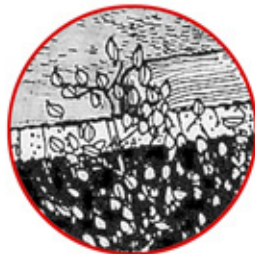
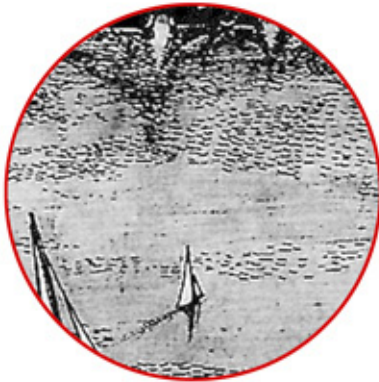


Εικ.71, 3 Επίπεδα βάθους

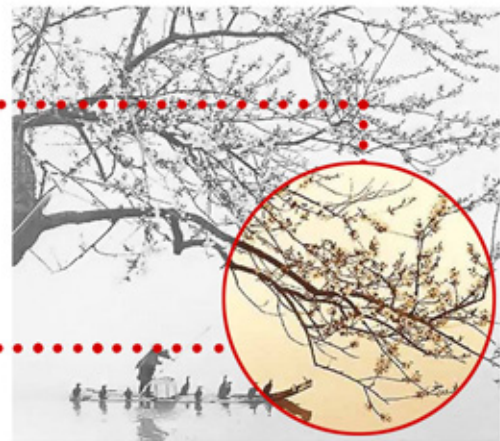
ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗ ΙΑΠΩΝΙΚΗ ΤΕΧΝΗ  
ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΜΕ ΜΕΛΑΝΙ



ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑ ΘΑΛΑΣΣΑΣ



ΣΧΕΔΙΑΣΤΙΚΗ  
ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΑ





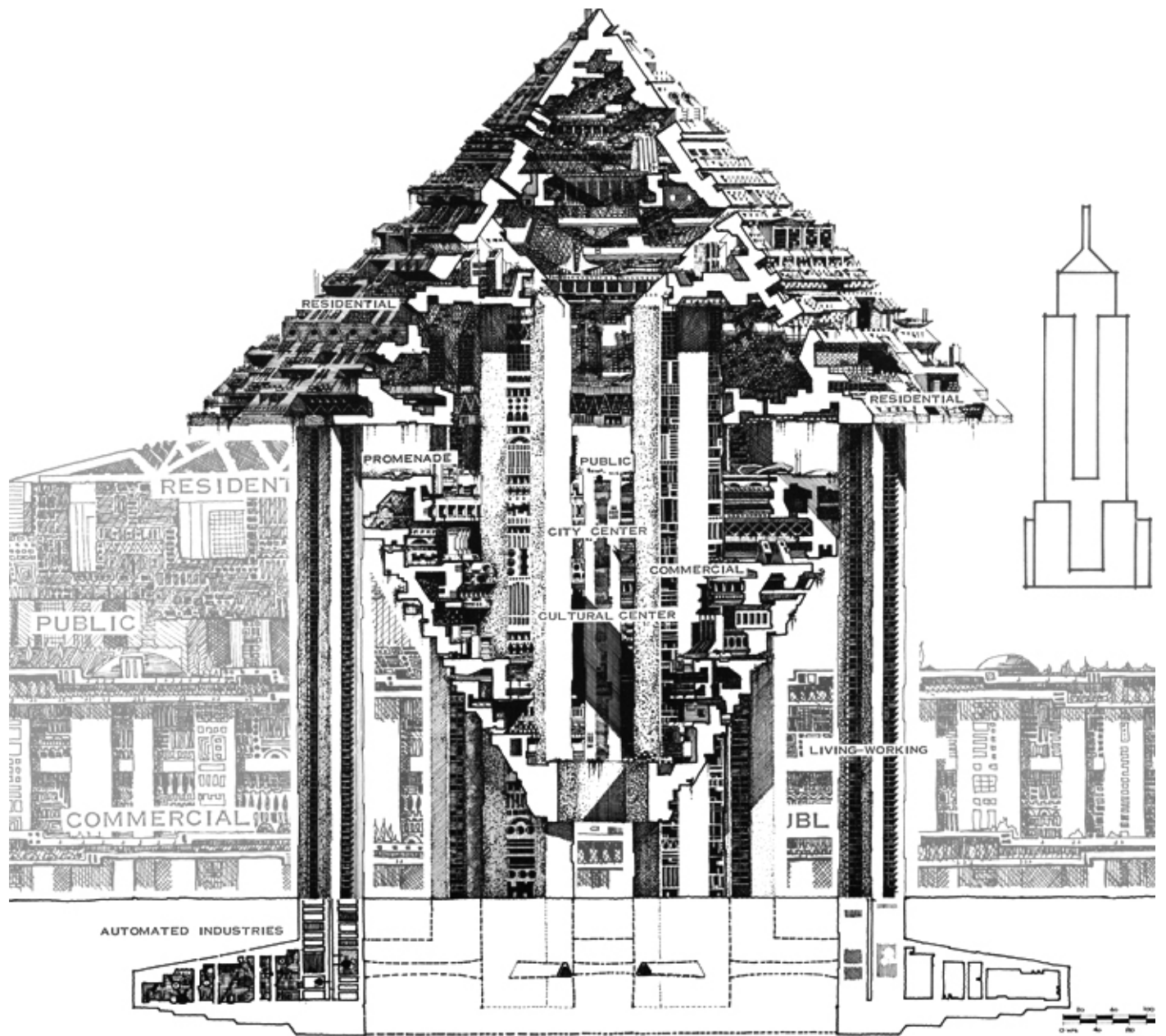
**PAOLO**

**SOLERI**

**ARCOLOGY**

3





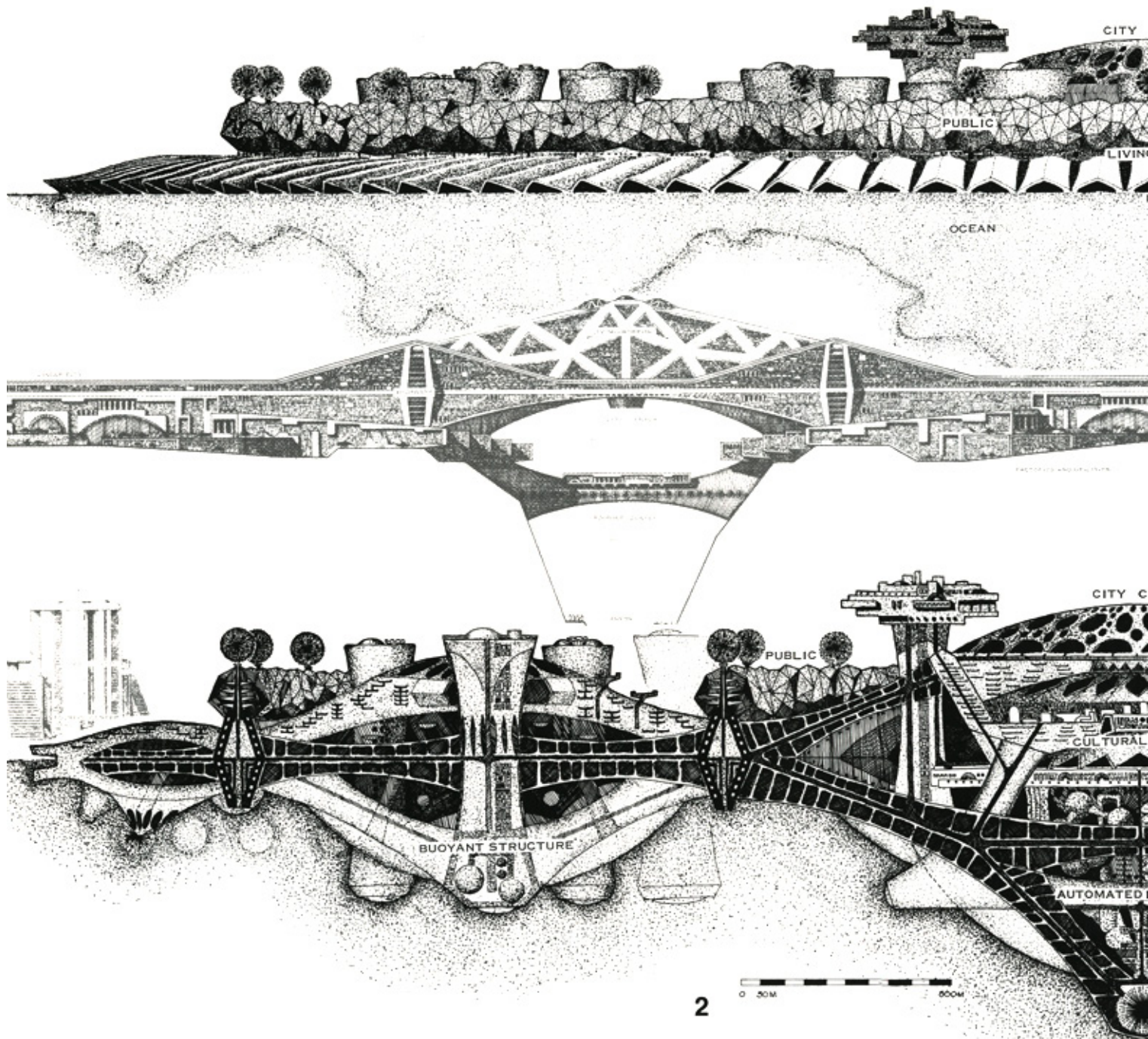
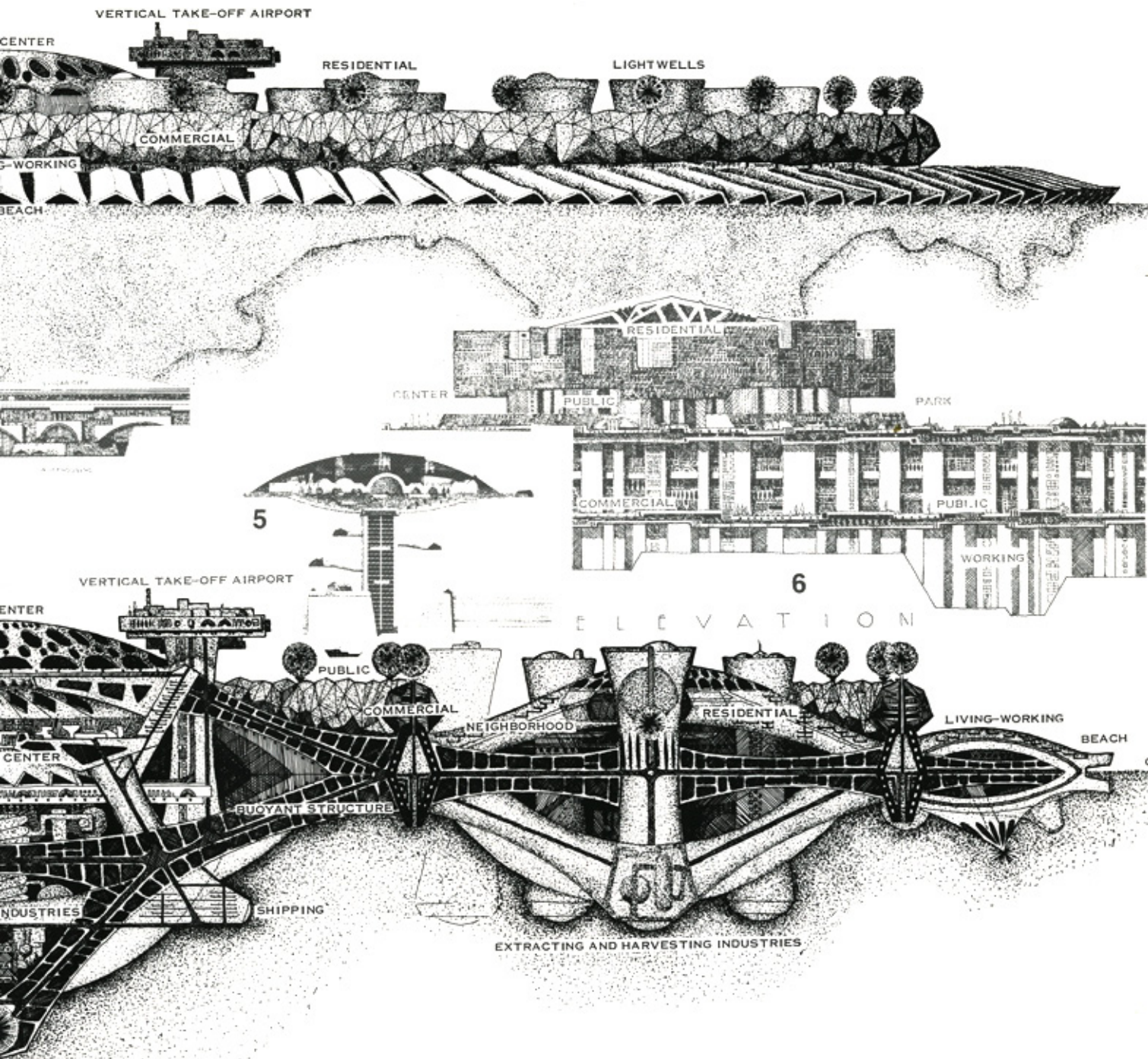


Fig. 74, Paolo Soleri, *Arcology*, 1969







## Paolo Soleri \_ Arcology (1969)

Στην Ιταλία ο Paolo Soleri, με βασική αρχή την προστασία του περιβάλλοντος και την αειφορία, συνδυάζει τις λέξεις «Architecture» και «Ecology», φτιάχνοντας το «Arcology», ένα λογοπαίγνιο που θα γινόταν το όραμα της ζωής του, για την ιδανική μελλοντική πόλη σαν ζωντανό οργανισμό, πλήρως ενσωματωμένη στο φυσικό περιβάλλον. Οι ποικίλες μεταφράσεις του Arcology όπου ο αρχιτέκτονας έφτανε θέτοντας διαφορετικά δεδομένα στον εαυτό του εκδίδονται όλες μαζί το 1969. Η πόλη του «Arcosanti» που κτίζεται ακόμα και σήμερα κομμάτι κομμάτι από εθελοντές φοιτητές, από το 1970 στην Αριζόνα, είναι το ζωντανό πείραμα της κοινωνίας που έκτισε ο μεγάλος οραματιστής. Ο **παχύς** και **στιβαρός** τόνος των σχεδίων του από **μελάνι** εκφράζουν μια γήινη **υλικότητα** προσγειώνοντας τα ουτοπικά οράματα σε μια χειροπιαστή κλίμακα.

Ο Soleri μαθήτευσε κοντά στον Frank Lloyd Wright στην αδελφότητα Taliesin, που είχε ιδρύσει στην Αριζόνα, για ένα καλοκαίρι. [Tafel, 2001] Εκεί εξοικειώθηκε με την ιδέα της βελτίωσης των μελλοντικών πόλεων μέσα από έναν συνδυασμό φύσης και αστικού τοπίου, ακολουθώντας τον μέντορά του, διαφωνώντας όμως στο βαθμό εξάπλωσης περά από την ανθρώπινη κλίμακα που στηρίζονταν στο αυτοκίνητο, βασικό στοιχείο της Broadacre City. Πάλευε να αντιμετωπίσει την μητροπολιτική επέκταση που όπως έλεγε παράγει «άναρχο νομαδισμό». [W. Luke, 1997] Όσο έμεινε στο Taliesin, μέχρι που διαπληκτίστηκε με τον Wright που του ζήτησε να φύγει αποκαλώντας τον «αναιδής» και λέγοντας ότι ήταν κακή επιρροή για τους άλλους νέους αρχιτέκτονες, [www.azcentral.com] γοητεύτηκε από την ιδέα της «κοινότητας» (Σημ. 19) και την εφάρμοσε στο Arcology. Τα βιβλικά ονόματα των πόλεων του, όπως Novanoah, BabelNoah, Babel, αλλά και αυτά που αναφέρονταν σε ιδιότητες, Arcvillage, Hexaedron και Asteromo πλάθουν έναν φανταστικό μύθο. Μια εναπομείνασα ομάδα εκλεκτών ανθρώπων, μια «Κοινωνία», που θα οδηγήσει τις νέες γενιές στην πνευματική ολοκλήρωση. Αυτό ενισχύθηκε από την επαφή του με την θεωρία του γάλλου θεολόγου Teilhard de Chardin (1881-1955) Omega Point, σύμφωνα με την οποία ένα είδος «Παράδεισου» θα μπορούσε να επιτευχθεί πάνω στην γη όσο το ανθρωπινό είδος συνεχίσει να εξελίσσεται σε πνευματικό επίπεδο. [F. Downton, 2009] Στα σχέδια του τα Arcologies (Εικ. 73, 74, 75) παρουσιάζονται σαν σύγχρονες «Κιβωτοί του Νώε» που περιπλανιούνται μετά τον Μεγάλο Κατακλυσμό και μέσα τους έχει σωθεί μια εξαγνισμένη από τις αμαρτίες ανθρωπότητα, πιο σοφή, και κοινωνικά ανώτερη. Δεν γίνεται καμία αναφορά για την γυρω περιοχή, η το κοντινό τοπίο. Απεικονίζονται στο αδειο χαρτί αποκλειστικά οι πόλεις σαν ένας ολοκαίνουριος κόσμος φτιαγμένος από το ο.

Για μεγάλο μέρος της ζωής του ο Soleri δεν είχε εισόδημα από το αρχιτεκτονικό του έργο αλλά έβγαζε τα προς το ζην από μια δική του βιοτεχνία κεραμικών. Η βαθιά αγάπη του για την κεραμική και την τεχνική της άφησαν ανεξίτηλο σημάδι στην τεχνοτροπία του σχεδίου του. [W. Luke, 1997] Όλη η εικόνα είναι ένα παιχνίδι κενού-πλήρους (Εικ. 76) που από την μια έχουμε συμπαγή, παχιά, μαύρα, και από την άλλη σε αντιπαραβολή λευκά, κούφια, με καταβολές στην αγάπη του για την κεραμική. Όπως ο πηλός σμιλεύεται από τις κινήσεις του χεριού μας, και το αποτέλεσμα προκύπτει από την προσθαφαίρεση υλικού, έτσι «σμιλεύονται» και τα Arcologies. Πότε γεμίζοντας, πότε αδειάζοντας αφήνοντας κενούς θύλακες. Η ενδιαφέρουσα αναπαραστατική αντιστροφή, όπου ό,τι κόβεται στο σχέδιο μένει λευκό με μικρό πάχος μελανιού και μαυρίζεται με ντεγκραντέ σκιών όλο το υπόλοιπο, αναδεικνύει καλύτερα τους «θύλακες» της υπερκατασκευής και την γλυπτικότητα του θέματος. Ένα διάγραμμα άσπρο-μαύρο που αφήνει τις ανάγλυφες ποιότητες των όγκων να ξεπηδήσουν. Ο Soleri κτίζει σιγά σιγά το σχέδιο με ένα συνονθύλευμα από τελίτσες, που του δίνουν χειροποίητη χροιά, σαν η καθεμία να είναι ένα μικροσκοπικό «λιθαράκι» στην κατασκευή του σχεδίου. Είναι ο συμβολισμός του πορώδους, και πιθανότατα εδώ, του πηλού. Αυτό ήθελε και ο αρχιτέκτονας, ένα δημιούργημα των χεριών του ανθρώπου, όχι μιας μηχανιστικής διαδικασίας.

Το κύριο πλάνο των Υπερκατασκευαστών ήταν να αντιμετωπίσουν την υπερμεγέθυνση των πόλεων με την τυφλή εμπιστοσύνη στην ανεπτυγμένη τεχνολογία. Επίσης να μελετήσουν τη θεμελιώδη σχέση μεταξύ της γενικότερης μόνιμης κατασκευής μιας πόλης, για την οποία ήταν υπεύθυνος ο αρχιτέκτονας, και των συγκεκριμένων ευέλικτων μονάδων στην δικαιοδοσία των χρηστών. [Eaton, 2002] Τα σχέδια του Soleri δείχνουν διασυνδεδεμένες κατασκευές μέσα σε μεγάλα συμπλέγματα κτηρίων. Η δύναμη της εικόνας είναι η ιδιαίτερη χωρικότητα των «δοχείων». Ήταν απαραίτητος ένας συγκεκριμένος τύπος σχεδίου, όχι αδρός αλλά ουσιαστικά πυκνός, παχύς και δυνατός για να φέρει τα «δοχεία» αυτά. [www.arcosanti.org] Προτιμά λοιπόν την τομή, το πιο αντιπροσωπευτικό σχέδιο για να φανεί η επικοινωνία επιμέρους τμημάτων ενός συνόλου, με εκτενή λεπτομέρεια και επιδεξιότητα σε κάθε κλίμακα. (Εικ. 76) [www.arcosanti.org] Είναι σημαντικό να πούμε ότι τα σχέδια του Soleri μπορεί να σχεδιάστηκαν ξεχωριστά, ένα σε κάθε χαρτί, αλλά οφείλουμε να τα εξετάσουμε με την μορφή που τα παραθέτει στο βιβλίο του «The City In The Image Of Man», δηλαδή σαν σύνθεση από πολλά στοιχεία. Η κίνηση αυτή κρύβει σοβαρές προθέσεις. Παρουσιάζει όλων των ειδών τα τυπικά σχέδια, όψεις, τοπογραφικά, αλλά τοποθετεί κεντρικά πάντα τις τομές, είτε κάθετες είτε οριζόντιες. Σχεδιάζει γραμμικά με όργανα, μπάρες κλίμακας και μελάνι χοντρή μύτη για να διευκολύνεται

το γέμισμα των μαύρων χώρων. Δεν τον ενδιαφέρει να δείξει την ατμόσφαιρα της πόλης του αλλά μόνο την οργανική διάθρωση και αλληλεπίδραση των «θαλάμων».

Η ανορθόδοξη σπατάλη της πόλης σε γη, που αποξένωνε τους κατοίκους [Udy, 2006] και τα προβληματικά προάστια με την υψηλή εγκληματικότητα τους [F. Downton, 2009] ήταν για τον αρχιτέκτονα τα κακώς κείμενα που έπρεπε να αντιμετωπιστούν. Βαθειά συνδεδεμένος με την προστασία της φύσης (Σημ. 20) ο Soleri πρότεινε: «...Πόλεις που μεγιστοποιούν την συνεργασία, την προσβασιμότητα, την ελαχιστοποίηση στην χρήση ενέργειας, τα αδρά υλικά, την μείωση της μόλυνσης και την σχέση με το φυσικό περιβάλλον.» [Schank Smith, 2006, pp.257] Όπως έλεγε: «...Ένα επιβατηγό πλοίο είναι ο πιο κοντινός συγγενής του Arcology. Τα κοινά χαρακτηριστικά είναι, πυκνοτητα, συμπίκνωση, σαφή όρια.» [F. Downton, 2009] Κάθε Arcology προσαρμόζεται στις συνθήκες του περιβάλλοντός του και εκμεταλλεύεται τα πλεονεκτήματά του για μέγιστη φυσική θέρμανση και εξοικονόμηση. Το background απουσιάζει παντελώς από τα σχέδια. Δεν υπάρχει ανάγκη για φόντο και συγκεκριμένη τοποθεσία. Μπορεί να φτιαχτεί από χώμα και ντόπια υλικά, ανά πάσα στιγμή, όπου χρειαστεί. Στο έδαφος, πλωτό, σε κρατήρα ορυχείου, στο φράγμα μιας λίμνης, πάνω σε λόφο, ακόμα και στο διάστημα εξερευνώντας τα αστέρια. Η ιδέα του «earthcasting», μια κατεξοχήν οικολογική πρακτική που μιλάει για πράγματα που γεννιούνται από την ίδια τη γη, διέπει τις απεικονίσεις. Πώς το καταφέρνει αυτό; Με τον τρόπο που χειρίζεται το υπέδαφος στις τομές, με ένα είδους «πιτσιλωτό» φίλτρο από τελείες. Το περίγραμμα της βυθισμένης πόλης, όταν μιλάμε για θάλασσα, σχεδιάζεται αχνά κάτω από την επιφάνεια του νερού. Οι ίδιες τελείες που αποδίδουν, το οποίο πλαίσιο όπου «εδράζεται» η πόλη, συνεχίζουν σε όλη την επιφάνεια του σχεδίου (Εικ. 77) με διακυμάνσεις στην πυκνότητα. Διαμορφώνουν μέχρι και τα σχήματα της ίδιας της πόλης. Πολλά περιγράμματα δεν είναι καν γραμμές αλλά μια τροχιά από τέτοια στίγματα. Όλη η εικόνα, ακόμα και τα δέντρα, φτιάχνεται από αυτό το μοναδικό υλικό, το προερχόμενο από τη γη. Το Arcology γεννιέται από το έδαφος και σαν μια εύπλαστη μάζα περιμένει το χέρι του δημιουργού να του δώσει μορφή, όπως στην κεραμική με το σμίλευμα του πηλού. Δουλεύει μελάνι, σε μεγάλα ακανόνιστα κομμάτια χαρτί. Το μέγεθος ήταν 90-120 cm μήκος και 10-60 cm πλάτος για να απεικονίζονται τα πάντα με την γλαφυρότητα που τους άξιζε. [www.arcosanti.org] Κυρίως στρατσόχαρτο ή αλλιώς «χαρτί του κρεοπώλη» το συγκεκριμένο χαρτί, που χρησιμοποιούνταν από κρεοπώληδες και ψαράδες για να τυλίγουν κρέας και θαλασσινά, ήταν ανέκαθεν πολύ φθινό και πωλούταν σε μεγάλα ρολά. Ο Soleri όμως το προτιμούσε επειδή ήταν από καθαρό, ελαφρώς επεξεργασμένο πολτό χαρτιού, χωρίς συνθετικές προσθήκες, που το κάνει εξαιρετικά φιλικό προς το περιβάλλον, και πλήρως ανακυκλώσιμο. Το μόνο αρνητικό ήταν η λίγο πρόχειρη υφή του που το έκανε ακατάλληλο για εκλεπτυσμένα τελικά σχέδια. Επιπλέον ο Soleri κάνει και συγκρίσεις μεταξύ 2-3 πόλεων (Εικ. 74) στο ίδιο χαρτί στριμύχνοντας τα σχέδια έτσι που το ένα αλληλοκαλύπτει το άλλο. Θα μπορούσε άραγε αυτό να ερμηνευτεί και σαν μια βασική οικονομία χαρτιού; [www.arcosanti.org]

Στο βιβλίο του «The sketchbooks of Paolo Soleri» το 1971 ο αρχιτέκτονας γράφει: «... Δεν μπορώ να εξηγήσω γιατί δουλεύω σε σειρές. Κάθε φορά που βρίσκω μια ιδέα προχωρώ προσπαθώντας να συλλάβω μια ποικιλία πάνω στο θέμα. Μια άλλη εξήγηση είναι ότι δεν υπάρχει αυτό που λέμε τέλεια απάντηση σε μια πρόκληση και έτσι υπάρχουν και οι εναλλακτικές, ανά πάσα στιγμή για επανεκτίμηση.» [Schank Smith, 2006, pp.257] Όντας γιος λογιστή τα σχέδια του ακολουθούνται πάντα από την παρουσία αριθμών και υπολογισμών. Θέλει να παρουσιάζει εμπειριστικά αποτελέσματα συστηματικής μελέτης, για πληθυσμούς και εκτάσεις, χωρίς συναισθηματισμούς, πιθανολογία και εικασίες. Τα σχέδιά του, αποκλειστικά κατόψεις, όψεις και τομές, είναι σχέδια με δυνατή κατασκευαστική λογική που εκφράζουν την πρακτική εφαρμογή μετρήσεων. Ποτέ δεν μας δείχνει μια τρισδιάστατη άποψη για το πως θα ήταν η ατμόσφαιρα μέσα σε ένα Arcology γιατί έχει προτεραιότητα να καταστήσει σαφές το κατασκευάσιμο των πόλεων του. Βλέπουμε διαφορετικές διαγραμμίσεις, σαν υπαινιγμούς 2-3 υλικών. Όλα τα hatch, είτε κόκκοι είτε σταυρωτές γραμμές, είναι κτισμένα σιγά σιγά συνεισφέροντας στην φωτοσκίαση με αραίωση και πύκνωση μέχρι το απόλυτο μαύρο. Η μόνη ποιητική χροιά του project βρίσκεται στα συνοδευτικά επεξηγηματικά κείμενα στα οποία ο Soleri παραθέτει τις θεολογικές αναφορές του. Η κάθε σελίδα είναι μια εικόνα που περιέχει 1-2 σχέδια ενός Arcology και σχέδια άλλων πόλεων για άμεση οπτική σύγκριση, θολωμένα στο φόντο για να μην τραβούν την προσοχή του ματιού. Δεν υπάρχει τακτοποίηση ούτε και λόγος που τα σχέδια είναι πεταμένα το ένα πάνω στ'άλλο. Ο Soleri προσπαθεί να εξάγει συμπεράσματα από την αντιπαραβολή μεταξύ τους και να συλλέξει δεδομένα για να τροποποιήσει πιθανόν κί'αλλο τις εκδοχές του. Ας μην ξεχνάμε ότι η καθεμία πόλη είναι μια πιθανή περίπτωση, όχι η απόλυτη λύση στο πρόβλημα της αστικότητας. Είναι ένα ακόμα στάδιο πειραματισμού, αν και παράδοξα το μελάνι των αναπαραστάσεων αποθαρρύνει τα λάθη και τα πωγωνίσματα. [Schank Smith, 2006]



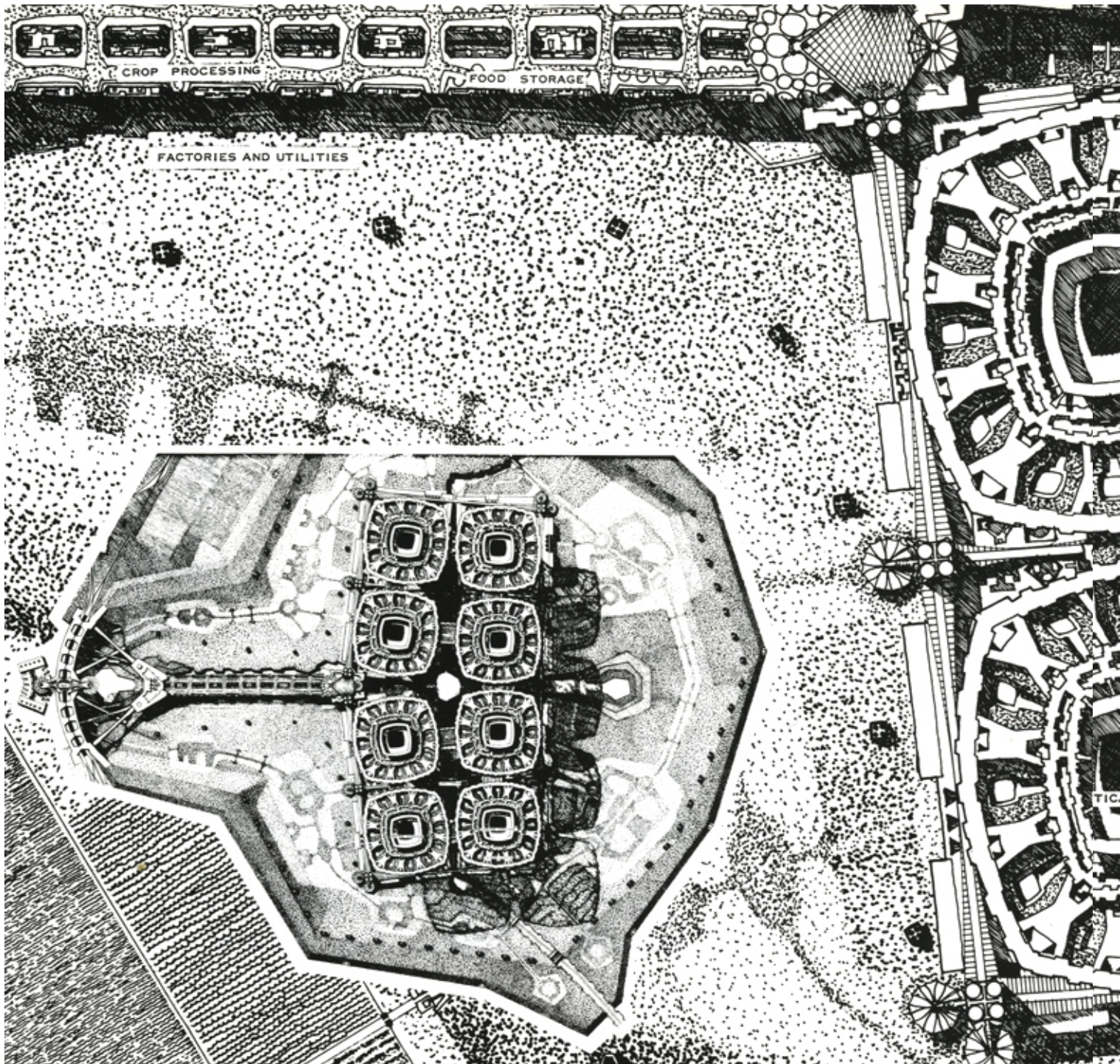
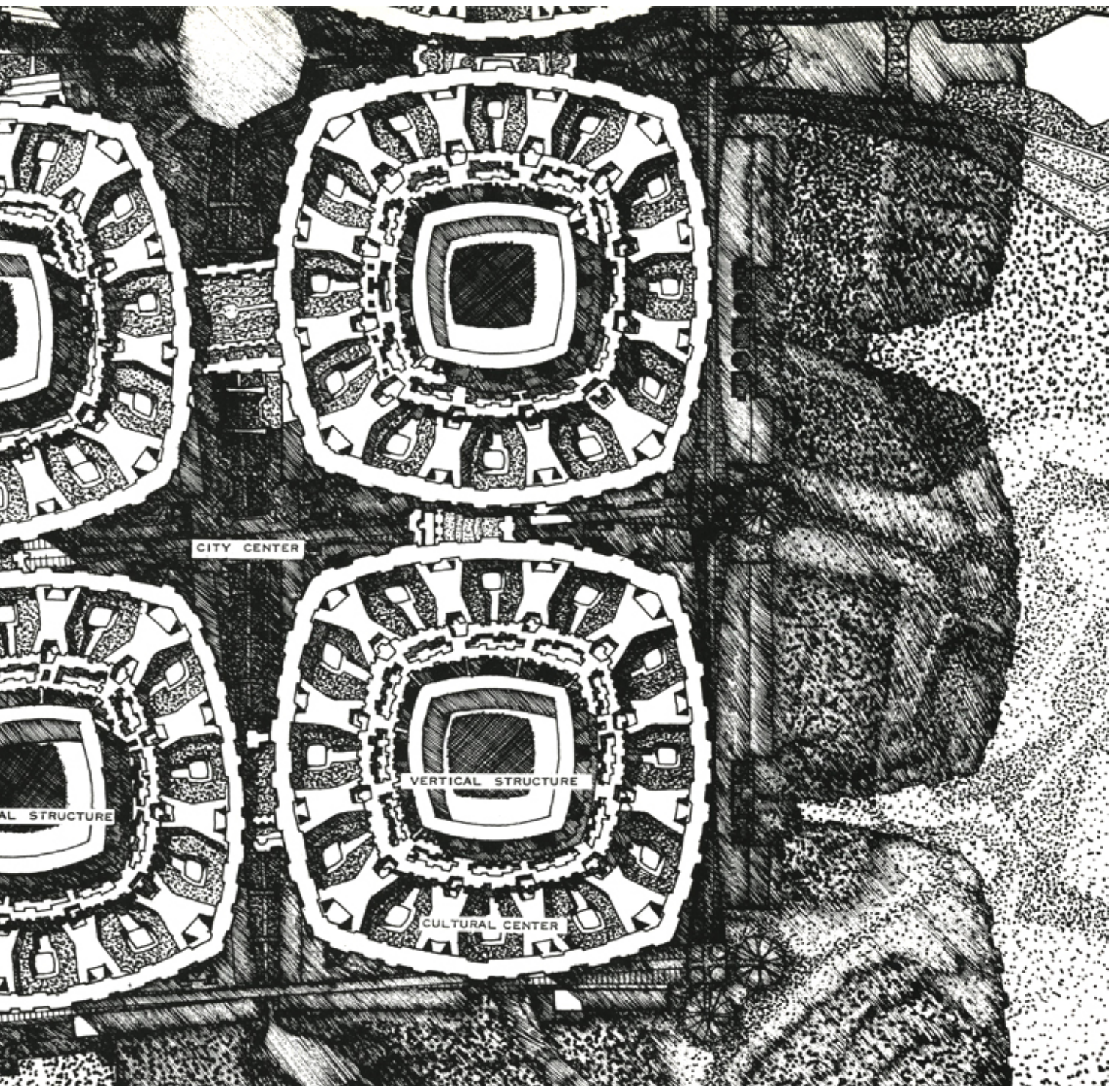


Fig.75, Paolo Soleri, *Arcology*, 1969





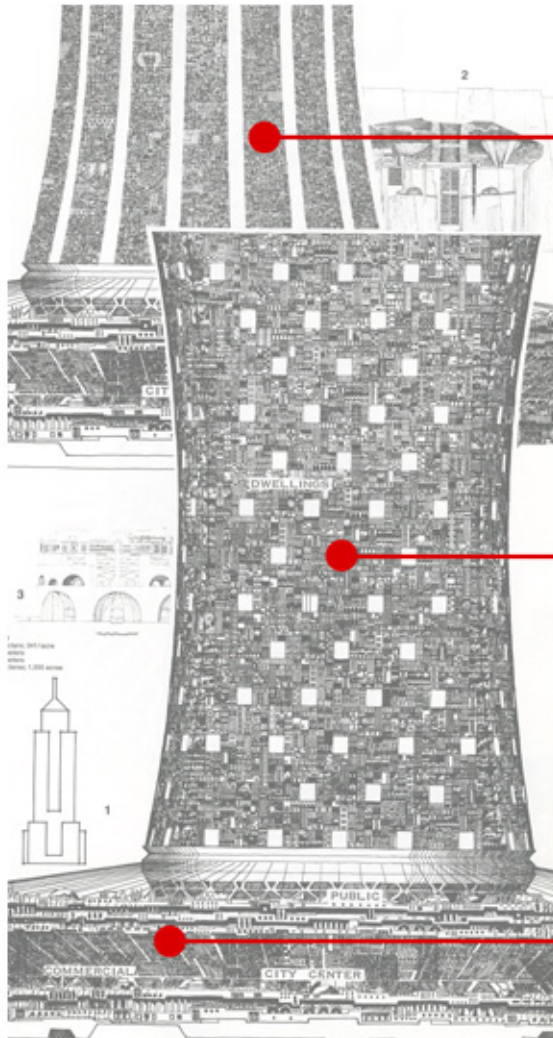
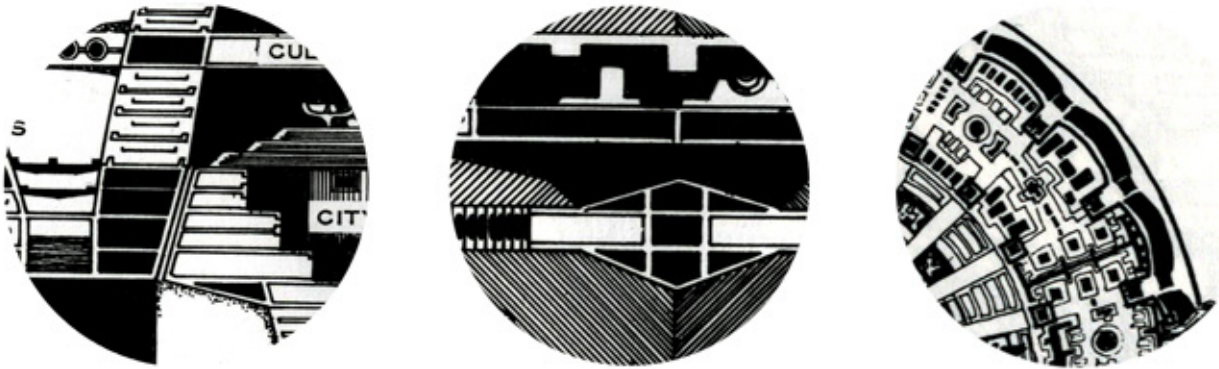
CITY CENTER

VERTICAL STRUCTURE

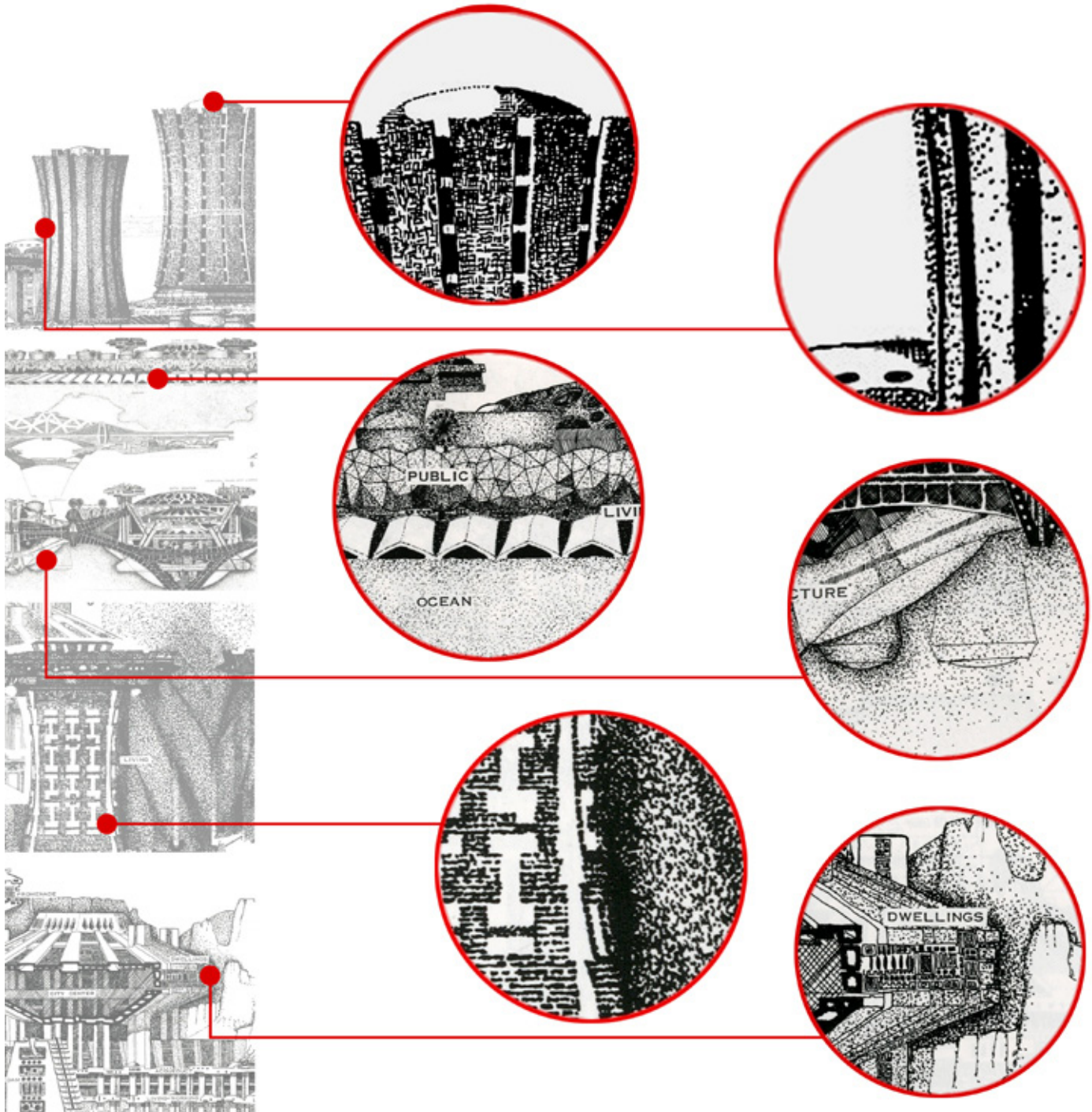
AL STRUCTURE

CULTURAL CENTER





Εικ.76, Λεπτομέρεια σε όλες τις κλίμακες-Κενό/Πλήρες



Εικ.77, Όλα προέρχονται από την γη-Earthcasting





### Η Ιδανική Πόλη και τα Ψηφιακά Μέσα

Στο πέμπτο και τελευταίο κεφάλαιο βρισκόμαστε, στα τέλη του αιώνα που παρατηρείται ένα ανανεωμένο ενδιαφέρον για την ανάπτυξη αρχιτεκτονικής **θεωρίας** και κριτικής. Τα 2 έργα που αναλύονται, το *Delirious New York* και το *Metacity/Datatown*, του Rem Koolhaas και των MVRDV αντίστοιχα, έχουν αρκετή χρονική απόσταση μεταξύ τους όμως χαρακτηρίζονται από την καθαρή πρόθεση της διερεύνησης της αρχιτεκτονικής γλώσσας που εκφράζουν με διαφορετικά μέσα. Ο χώρος παύει πλέον να υπάρχει με την συμβατική του έννοια. Στην Αμερική του '80 ο Koolhaas εκδίδει τις σκέψεις του για την μητρόπολη της «συμφόρησης», όχι σε τυπικό αρχιτεκτονικό σχέδιο όπως είδαμε μέχρι στιγμής, αλλά σε ένα θεωρητικό **κείμενο** με σαρκαστικές και χιουμοριστικές εικονογραφήσεις. Είκοσι χρόνια μετά στην Ολλανδία οι MVRDV εκμεταλλεύονται τα πλεονεκτήματα των ψηφιακών μέσων, μεταφέρουν τον χώρο στην **εικονική πραγματικότητα**, και μας παρουσιάζουν μια εκδοχή πόλης καθαρά αλγοριθμική.

Στα τέλη του '70 και έπειτα κριτικοί και θεωρητικοί επέμεναν ότι το Μοντέρνο είχε πεθάνει μαζί με την κατάρρευση των ιδεολογιών και του ισχυρού θεωρητικού υπόβαθρου που τον στηρίζει. Το Μεταμοντέρνο εμφανίζεται την περίοδο αυτή και συνεχίζει την σκληρή κριτική της προηγούμενης αρχιτεκτονικής. Τομείς όπως η οικονομία φιλοσοφία, η πολιτική, η κοινωνιολογία, η πληροφορία, η διαφήμιση, το σχέδιο και η τέχνη αντιδρούν στα ιδανικά των περασμένων περιόδων και παρατηρείται μια ριζοσπαστική στροφή σε όλες τις πρωτοποριακές και μη πρωτοποριακές γλώσσες τέχνης. Η αντίδραση στόχευε κυρίως σε κινήσεις όπως ο Κονσεπτουαλισμός (Conceptualism) και η *Arte Povera* που εκφράζονταν μέσω της υποβάθμισης της καλλιτεχνικής μορφής. (Σημ. 21) Έτσι στο τέλος της δεκαετίας σαν αντίδραση βλέπουμε, την επανεμφάνιση των χρωμάτων, των συναισθηματικών καταστάσεων, και των διακοσμητικών στοιχείων ενώ ο καλλιτέχνης επιστρέφει στα παραδοσιακά εργαλεία ζωγραφικής (καμβάδες, βούρτσες, χρώματα) που τα προηγούμενα χρόνια είχαν πλήρως εγκαταλειφτεί. [Parmesani, 2000]

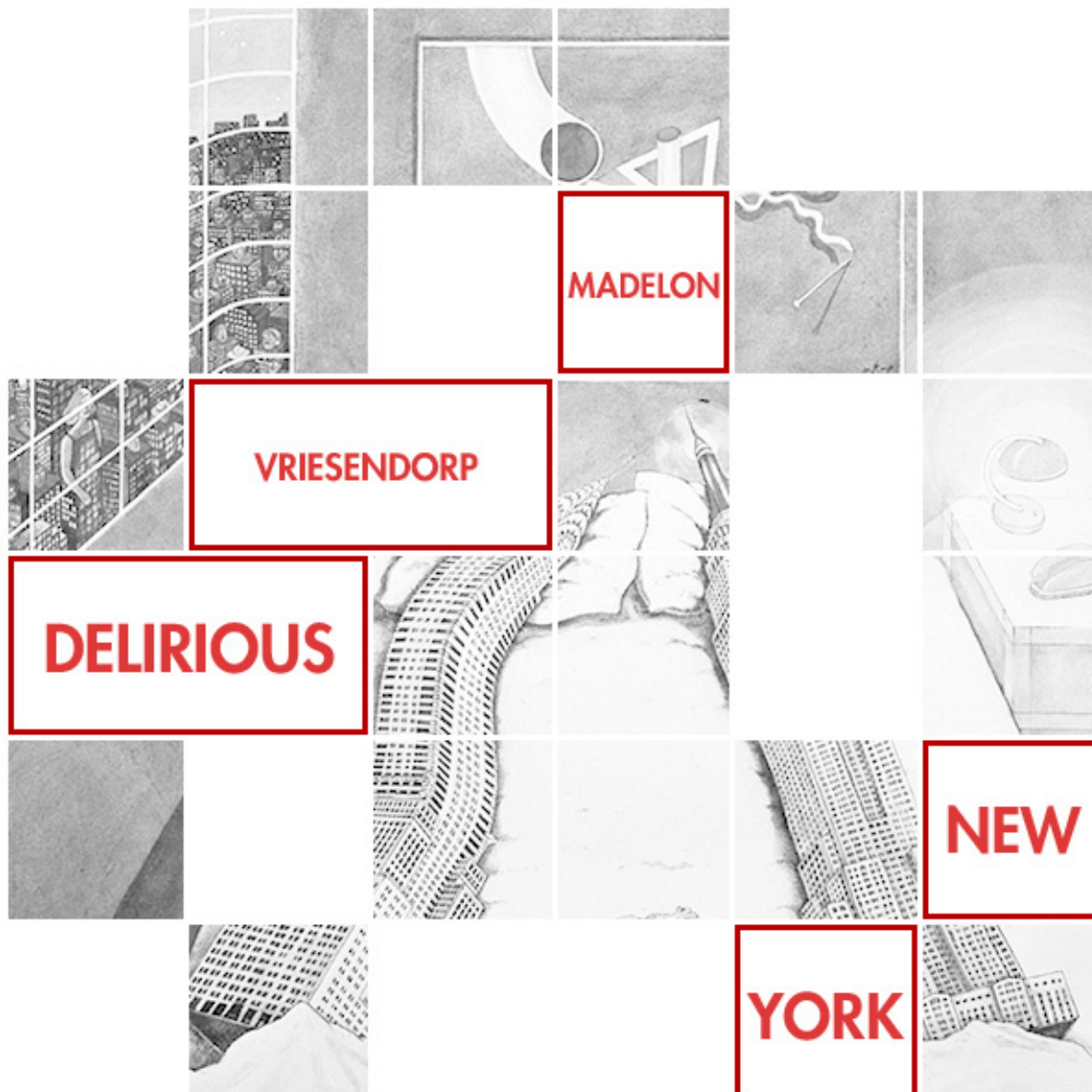
Στην Αμερική το τέλος της δεκαετίας του '70 και έπειτα βρίσκει την Νέα Υόρκη σε οικονομική κρίση με την κυβέρνηση της πόλης στα όρια της χρεωκοπίας λόγω δυσβάστακτων ομοσπονδιακών δανείων και την αυτοπεποίθηση της καταρρακωμένη [www.architectureandurbanism.gr] Σαν συνέπεια έρχεται αντιμέτωπη με την κατακόρυφη ανάπτυξη της εγκληματικότητας αλλά και την κοινωνική δυσαρέσκεια που βρίσκει την έκφρασή της σε μορφές όπως το γκράφιτι. Τα αρχιτεκτονικά γραφεία της Νέας Υόρκης πλήττονται και αυτά από την μείωση των έργων και των αναθέσεων λόγω της οικονομικής δυσχέρειας και πολλοί δημιουργοί καταφεύγουν για άλλη μια φορά στην «αρχιτεκτονική του χαρτιού». Το ίδιο συμβαίνει και στο γραφείο OMA που ιδρύει το 1975 στην Νέα Υόρκη ο Rem Koolhaas μαζί με τους Ηλία και Ζωή Ζέγγελη και την σύζυγο του Madelon Vriesendorp. Οι πρώτες δουλειές του γραφείου ήταν ουτοπικά project. Το 1970 και μετά, όταν το ενδιαφέρον για το αρχιτεκτονικό σχέδιο αναζωπυρώνεται, ο Koolhaas με τους υπόλοιπους συνεργάτες άρχισε να φροντίζει σε τέτοιο βαθμό τα σχέδια του, αντιμετωπίζοντάς τα σαν έργα τέχνης. Η μεγάλη ζήτηση από ιδιώτες, συλλέκτες και δημόσια ιδιαιτούτα, που γνώρισαν τα σχέδια των OMA καθότι πολύ δημοφιλή και αγαπητά, βοήθησαν σημαντικά το γραφείο τον πρώτο καιρό να μην χρεοκοπήσει λόγω έλλειψης κανονικών αναθέσεων. [E.A.Piga, 2013]

Μετά το 1980 γίνεται όλο και πιο έντονη η συζήτηση γύρω από το θέμα της Παγκοσμιοποίησης και το νόημά της, με αντίθετες απόψεις, οπαδούς και πολεμίους. Η Παγκοσμιοποίηση που σαν ζήτημα υπήρχε ήδη από το 1944, προβλημάτισε την καλλιτεχνική κοινότητα και ολόκληρη την κοινωνία για τον αν τελικά η Γη πρέπει να είναι ένα μεγάλο «παγκόσμιο χωριό» η όχι. Το γραφείο MVRDV που ιδρύεται στην Ολλανδία το 1993 από τους Winy Maas, Jacob van Rijs και Nathalie de Vries με βάση το Rotterdam προσπαθεί μέσα από τα έργα του να διατυπώσει μια θέση για το θέμα.

Σίγουρα όμως αυτό που έχει τον μεγαλύτερο αντίκτυπο στο πεδίο της αρχιτεκτονικής μετά το 1980 είναι σαφώς η είσοδος του υπολογιστή και των ψηφιακών μέσων στην σχεδιαστική διαδικασία. Η εξάπλωση των προσωπικών υπολογιστών ( Personal Computers) λόγω του χαμηλού κόστους τους κατά την δεκαετία του '80 και η εμφάνιση των λογισμικών CAD από το 1982 και έπειτα άνοιξαν νέους ορίζοντες στην αρχιτεκτονική εικόνα και ταυτόχρονα προβλημάτισαν. Τα ψηφιακά μέσα γρήγορα αγαπηθήκαν από τους αρχιτέκτονες για την ταχύτητα στην εργασία, την εμβάθυνση στη λεπτομέρεια και τα αψεγάδιαστα και ραφιναρισμένα σχέδια που μπορούσαν να παράγουν. Έτσι εισέβαλαν σε κάθε φάση της σχεδιαστικής διαδικασίας από τις πρώτες ιδέες μέχρι τη διαχείριση της κατασκευής. Για

πολλά χρόνια η συνεισφορά των υπολογιστών στον τομέα αυτό ήταν κυρίως τα λογισμικά του CAD αλλά σιγά σιγά με την εξέλιξη και την πρόοδο αυτής της τεχνολογίας προσφέρθηκαν περισσότερες ευκολίες και στο πεδίο του αρχικού concept και ιδέας, τα πρωταρχικά δηλαδή σκίτσα, που μέχρι τότε με την εκφραστικότητα και την προσωπικότητά τους θεωρούνταν ιερά. Η «αληθινή» όψη στην εικόνα που παρήγαγε ο υπολογιστής βέβαια εξαρτιόταν από την ανάγκη και την πρόθεση του κάθε αρχιτέκτονα. Σε μερικές περιπτώσεις η αμφιλεγόμενη φύση των ψηφιακών αντικειμένων ενθάρρυνε τον δημιουργό να εμπνευστεί από την απροσδιόριστη μορφή. Εξάλλου μερικές φορές η παραμόρφωση και η υπερβολή μπορεί να φανούν πολύ πιο διορατικές από την πιστή αναπαραστατικότητα. Τα ερωτήματα γύρω από την φρενήρη χρήση του υπολογιστή στον τομέα της αρχιτεκτονικής απεικόνισης ήρθαν αργότερα με βασικό επιχείρημα ότι το ψηφιακό μέσο διατάρασσε ανεπανόρθωτα την άμεση εκείνη επαφή μεταξύ του μολυβιού και του χαρτιού που για κάποιους αρχιτέκτονες παρείχε μια ενδόμυχη, οικεία και προσωπική επαφή με το δημιούργημα τους. Την χειρονομία του χεριού την στιγμή που αποτύπωνε στο χαρτί έκφραση και συναίσθημα. [Schank Smith, 2006]





**MADELON**

**VRISENDORP**

**DELIRIOUS**

**NEW**

**YORK**



Етк.78, Madelon Vriesendorp, *The Delirious New York*, 1978



## Madelon Vriesendorp \_ Delirious New York (1978)

Ο Rem Koolhaas γεννήθηκε στο Rotterdam και εργάστηκε σαν δημοσιογράφος στην ολλανδική εφημερίδα Haagse Post , σαν ελεύθερος επαγγελματίας αργότερα και σεναριογράφος, πριν σπουδάσει στο Architectural Association του Λονδίνου. Στο βιβλίο του Delirious New York, που εκδίδει το 1978, ο αρχιτέκτονας προσπαθεί να ανακατασκευάσει το τέλειο Μανχάταν προωθώντας τις μνημειώδεις επιτυχίες του. Το κάνει ένα πρότυπο μοντέρνας μελλοντικής μητρόπολης, μια σύμπραξη οραματιστών, που παλεύουν να κάνουν τη ζωή της μια βαθιά ανορθόδοξη εμπειρία. Και αυτό για να ενδυναμώσει την Νέα Υόρκη, την πρωτεύουσα της πρωτοπορίας και της εξέλιξης, και να της επιστρέψει την θέση που της ανήκει στον παγκόσμιο χάρτη. Την **εικονογράφιση** βέβαια ανέλαβε η συνάδελφος και σύζυγος του, Madelon Vriesendorp. Με **σουρεαλιστική ατμόσφαιρα** και **νερομπογιά** φτιάχνει ζωγραφικές όπου το Manhattan φαίνεται ένα θεαματικό αρχιτεκτονικό project που εκπέμπει το «άψογο». Η **ιστορία** είναι γεμάτη με σκανδαλιστικά γεγονότα, καρτ-ποστάλ, φωτογραφίες και χάρτες.

Στο Delirious New York ο Rem Koolhaas γιορτάζει και αναλύει τη Νέα Υόρκη με επίκεντρο το Manhattan, απεικονίζοντας το σαν μια μεταφορά της απίστευτης ποικιλίας της ανθρώπινης συμπεριφοράς. Εξερευνά την αρχιτεκτονική της Νέας Υόρκης από τα τέλη του 18ου ως τις αρχές του 1940 και πως το γενικότερο κλίμα της βιομηχανικής και μεταβιομηχανικής εποχής εκεί ενέπνευσαν τους αρχιτέκτονες. Από το 1800 μέχρι το 1940 η Νέα Υόρκη έμοιαζε ένα «αρχιτεκτονικό εργαστήριο» σε όλο τον υπόλοιπο κόσμο ενώ στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα η έκρηξη του πληθυσμού, της πληροφορίας και της τεχνολογίας έκαναν το Manhattan ένα εργοτάξιο καινοτομίας, εφεύρεσης και δοκιμής του μητροπολιτικού στυλ παράγοντας δείγματα όπως το Rockefeller Center και η DreamLand στο Coney Island. Έτσι, ο αρχιτέκτονας παρουσιάζει κάποια «επεισόδια» της ιστορίας την Νέας Υόρκης συμπεριλαμβανομένης της επιβολής του καννάβου του Manhattan, της δημιουργίας του Coney Island και την ανάπτυξη του ουρανοξύστη.

Στα σχέδια η λογική φαίνεται να καταρρέει καθώς στερούνται γεωμετρίας, κλίμακας ούτε αναλογιών. Δεν είναι σχέδιο αρχιτεκτονικό με την συμβατική έννοια αλλά μια φανταστική εικόνα, ένα όνειρο. Κομμάτι μιας αφήγησης που ξετυλίγεται μπροστά μας. Το νόημα των εικόνων δεν είναι η απόδοση της αληθοφάνειας αλλά η αλληγορία, η μεταφορά και ο συμβολισμός. Για τον λόγο αυτό δεν μπορούμε να προχωρήσουμε σε οπτική ανάλυση με τις συνήθεις παραμέτρους όπως αρμονία, ισορροπία, άξονες και φυγές διότι αυτό που έχουμε μπροστά μας δεν είναι μια στατική ολοκληρωμένη εκδήλωση ενός θέματος, αλλά ένα μοναχά στιγμιότυπο από κάποιο περιστατικό σε κίνηση. Μπορούν να αναλυθούν οπτικά μόνο υπό το πρίσμα της εικονογράφησης βιβλίου. Τα χρώματα είναι πολλά και έντονα, όπως αρμόζει σε μια εικονογράφιση εντύπου που θέλει να τραβήξει το ενδιαφέρον. Θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε βεβαίως στην συγκεκριμένη περίπτωση πως το χρώμα αποτελεί και έναν ακόμα παράγοντα κριτικής στην λευκότητα και την αχρωμία παρελθόντος. Όπως περιγράφει και ο Peter Cook: «...Η αισθητική της Madelon Vriesendorp βασίζεται σε απλά ομοιογενή χρώματα που τονίζονται αλλά και αποσαφηνίζονται από μικρά καλόγουστα σημεία. Πειράζει την χρωματική παλέτα αλλά ποτέ δεν ασχολείται με ασήμαντες λεπτομέρειες ούτε στο σχέδιο ούτε στα χρώματα. Είναι ταυτόχρονα και κάτι αρχιτεκτονικό αλλά και ένα υπέροχο τεχνούργημα. Επιπλέον, αποκρούει την ανία της πραγματικότητας με την αποφυγή της πιστής αναπαραστατικής αληθοφάνειας.» [Cook, 2008, pp. 183] Καταλαβαίνουμε αμέσως πως πρόκειται για κάτι το οποίο προορίζεται εξ αρχής να μείνει στο χαρτί και έτσι πάντα υπάρχουν ερωτηματικά χωρίς ποτέ να αντιλαμβάνεσαι το 100% του νοήματος. Η Vriesendorp παίζει με την εικόνα δίνοντας μυστήριο και πειρασμό. Ποιότητες που απειλούνται σήμερα από την «φωτογραφική» αναπαραστατικότητα των απεικονίσεων του υπολογιστή. [Cook, 2008]

Οι ουρανοξύστες ανθρωπομορφικοί σαν καρικατούρες, αποδίδονται με κριτική μάτια σε κωμικές καταστάσεις. Στο Flagrant Delit βλέπουμε το Empire State Building και το κτήριο Chrysler ξαπλωμένα στο κρεβάτι μετά από μια ερωτική περίπτωση και το κτήριο Rockefeller Center να εισβάλλει στο δωμάτιο. Ταυτόχρονα σαν σε ένα φόντο οι υπόλοιποι ουρανοξύστες της Νέας Υόρκης, επίσης ανθρωπόμορφοι στοιχισμένοι σε μια τεραστία παρέλαση, κοιτάνε έξω από το παράθυρο την σκηνή. Στο Freud Unlimited το Manhattan ξυπνά πάνω από την υποδομή της πολύς του που ενώ παίρνουμε μια ιδέα για το τι έχει από κάτω υποψιαζόμαστε πως κρύβονται πολλά. Οι ουρανοξύστες γίνονται μινιατούρες και είναι οι πρωταγωνιστές της ιστορίας μας.

Η Madelon Vriesendorp σχεδιάζει με μολυβί και χρωματίζει με ένα συνδυασμό νερομπογιάς και κραγιόν η κιμωλίας. Δίνοντας ένα αποτέλεσμα περιγραφικό αλλά και διδακτικό. Ταυτόχρονα το σχέδιο φιλοδόξει να μεταφέρει αρκετή λεπτομέρεια χωρίς να βαρύνει την ατμόσφαιρα και την ζωηράδα της εικόνας. Οι απεικονίσεις δεν στοχεύουν να είναι ούτε πληροφοριακές ούτε προφανείς ούτε επιδιώκουν να καταγράψουν τους όγκους, τον χώρο ή το φως και τη σκιά. Αυτό που θέλουν είναι να πουν μια ιστορία, να δείξουν ένα μέρος όπου συμβαίνει ένα γεγονός, και έμμεσα να μεταβιβάσουν ένα μήνυμα. Μια βασική ποιότητα που ξεχωρίζουμε είναι ότι



απεικονίζεται η διαδικασία και ταυτόχρονα το αντικείμενο αλλά όχι το αποτέλεσμα όπως τα μέχρι τώρα σχέδια. Όπως περιγράφει η Barbara Piga: «...Φαίνεται οι εικόνες να έχουν προκύψει από μια συστηματική διαδικασία από 4 στάδια, πάντα με την συμβολή του Koolhaas. Αρχικά βλέπουμε μια επιλογή, μια απλοποίηση στην οποία στοιχειά του project σβήνονται για να τονιστούν οι πρωταρχικές αξίες και σχέσεις, έπειτα μια παραμόρφωση των φυσικών και αντιληπτικών ιδιοτήτων για να μπορέσουν να εκφράσουν την έννοια της κίνησης, στη συνέχεια μια συνάθροιση, ένα κολάζ, όλων των στοιχείων μαζί όπου αποκτούν μια ιεραρχική διάρθρωση και τέλος μια προώθηση με μαζικά μέσα στην οποία η ποιότητα των υφών, των γραμμών, των συμβόλων και των σχημάτων θυμίζει κάτι άλλο αποδίδοντας έξτρα αρχιτεκτονικό νόημα.» [E.A.Piga, 2013, pp.399]



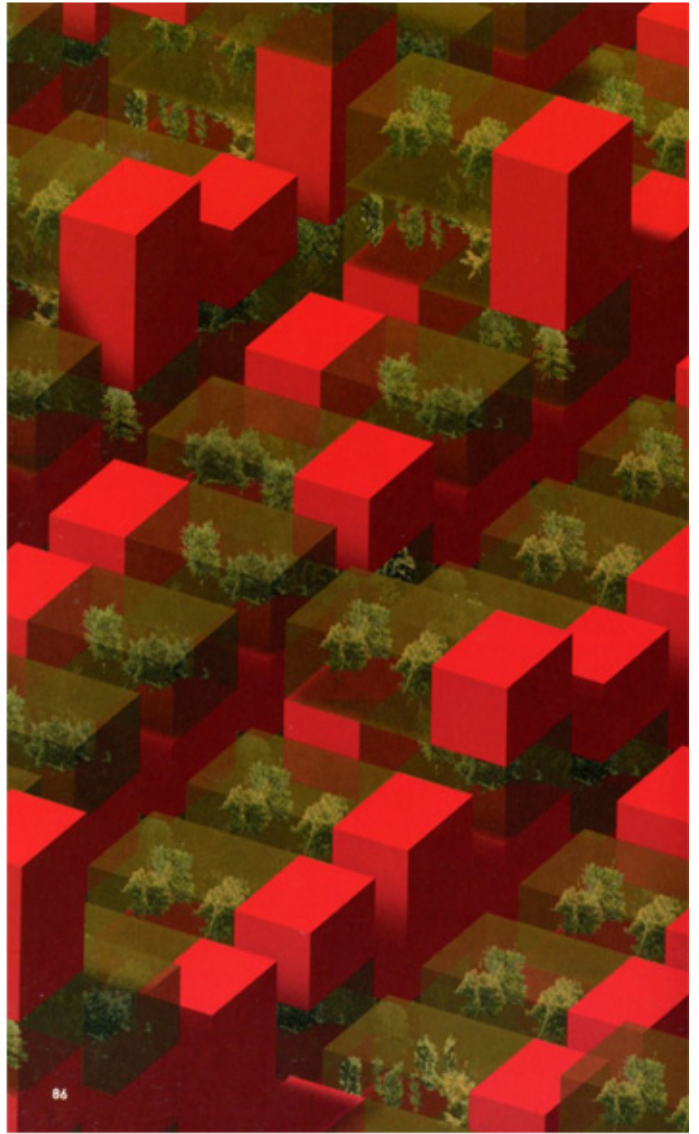
Εικ.79, Madelon Vriesendorp, *The Delirious New York*, 1978

A collage of architectural and construction-related images. The collage consists of several rectangular panels. Some panels are white with red text, while others are grayscale images of buildings, construction sites, and materials. The text overlays include words like 'construction', 'window frame', 'mud', 'slur', 'waste', 'manure heap', and 'vegeta'. The overall theme is urban development and infrastructure.

**MVRDV**

**METACITY**

**DATATOWN**



Εικ.80,81, MVRDV, *Metacity/Datatown*, 1999



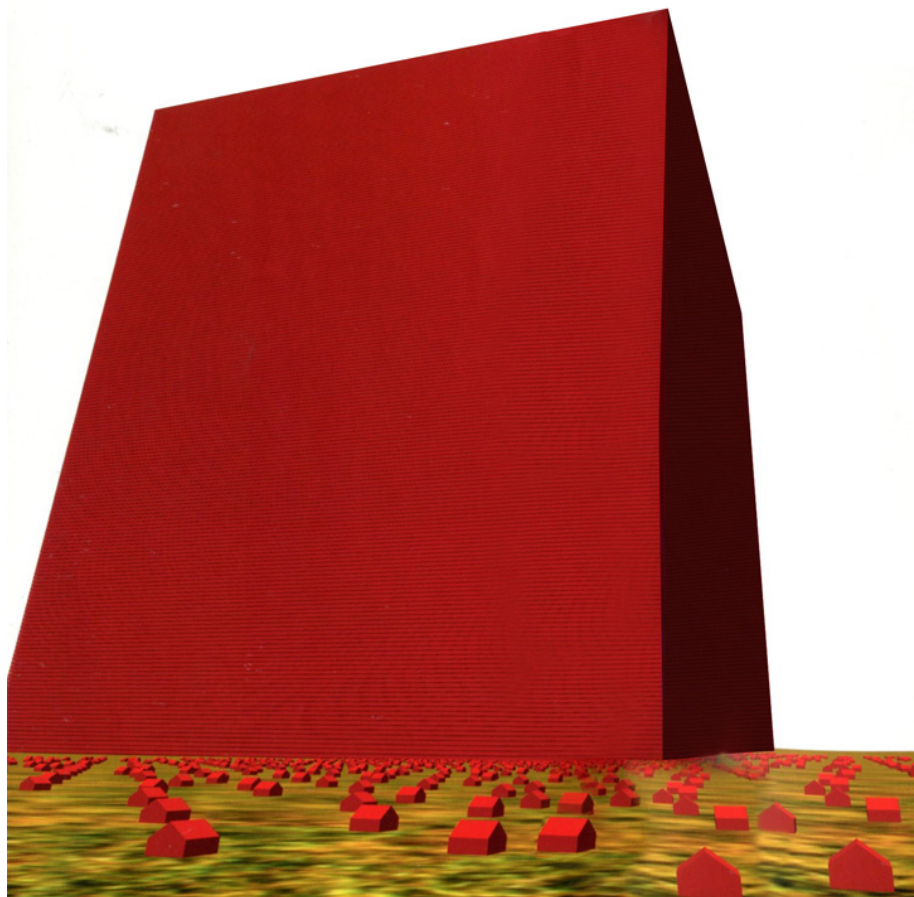
## MVRDV \_ Metacity/Datatown (1999)

Το project των MVRDV , Metacity/Datatown , είναι το πρώτο και το μοναδικό ψηφιακό παράδειγμα στη λίστα μας. Παρουσιάστηκε το 1999 με την μορφή ενός video installation που περιελάμβανε ένα κούφιο κύβο στον οποίο έμπαινες στο εσωτερικό του όπου προβάλλονταν μια ταινία 4 διαστάσεων. Η πρώτη έκθεση πραγματοποιήθηκε στο Stroom Center for the Visual Arts στη Χάγη της Ολλανδίας, το 1998-1999 και έπειτα ακολούθησαν και άλλες πόλεις, όπως επίσης και η κυκλοφορία του βιβλίου του έργου την ίδια χρονιά. Πρέπει να αναφερθεί ότι εδώ θα επιχειρήσουμε να αναλύσουμε τις απεικονίσεις του βιβλίου και όχι την εγκατάσταση που είναι εκτός του αντικείμενου ανάλυσής μας. Η εικόνα εκπέμποντας την «υπερπραγματικότητα» («hypereality») του υπολογιστή μας βομβαρδίζει άμεσα με τους προβληματισμούς των δημιουργών.

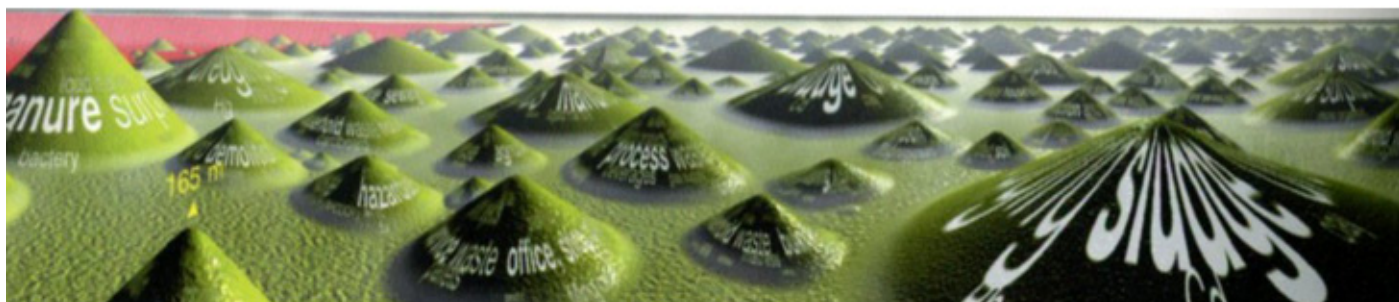
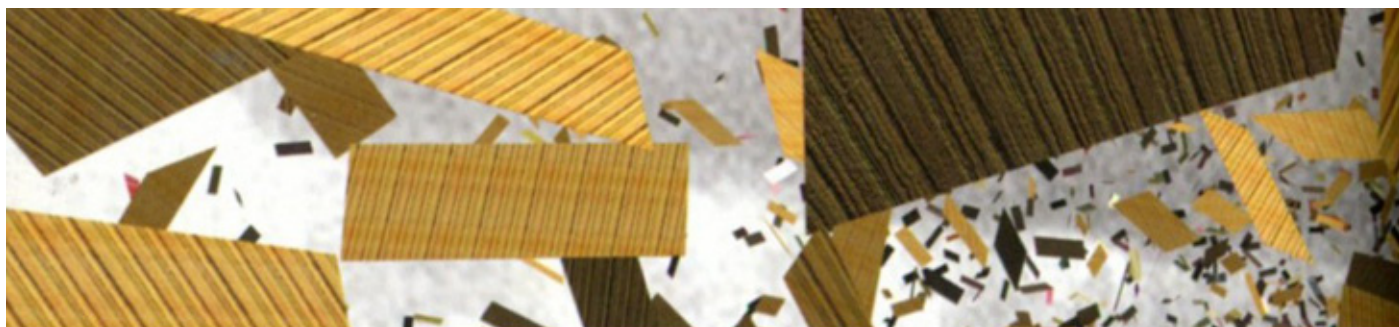
Αυτό που κάνουν στην ουσία οι αρχιτέκτονες στο Metacity-Datatown (Εικ.81) είναι σε πρώτη φάση να αναλύουν και να καταγράφουν ιστορικά αλλά και χωρικά δεδομένα πληθυσμιακά και γεωγραφικά, που παίρνουν από διάφορες χώρες. Το έργο χωρίζεται σε 6 τομείς: καλλιέργεια, ενέργεια, κατοίκηση, νερό, διοξείδιο του άνθρακα, απορρίμματα. Έπειτα συγκρίνουν αυτά τα δεδομένα με τα αντίστοιχα της Ολλανδίας που όπως υποστήριζαν είναι η «χώρα των ονείρων» όσον αφορά στην οικονομία, τον πολιτισμό και την παραγωγή. Αυτό ήταν το Metacity. Στο δεύτερο και αρκετά μεγαλύτερο τμήμα της εργασίας προτείνονται με τα συγκεκριμένα δεδομένα και με την πρόσθεση και άλλων παραγόντων δυναμικές εκδοχές της μελλοντικής πόλης που διαφοροποιείται αν αλλάξουν οι αρχικές μετρήσεις. Τέτοιο επιπρόσθετοι παράγοντες ήταν οι μεταφορές, οι επικοινωνίες, η διαθέσιμη κατοικήσιμη γη και το όριο ύψους της πόλης για να διατηρηθεί ένα ευχάριστο επίπεδο ποιότητας αστικού χώρου. Η πόλη του Datatown, συνεπώς, δεν περιγράφεται από μια οπτική εικόνα αλλά από πληροφορίες και δεδομένα. Δεν έχει, δηλαδή, μορφή παρά μόνο χαρακτηριστικά, που αλλάζοντας τις αρχικές σταθερές παίρνουμε ποικίλες διαφορετικές εκδοχές. Για αυτό και το Metacity-Datatown δεν περιγράφει μια στατική κατάσταση αλλά κάτι δυναμικό που μεταβάλλεται συνεχώς.

Στο Metacity-Datatown η πόλη δεν έχει μορφή, γίνεται ένα χωρικό διάγραμμα δημιουργημένο εξολοκλήρου στον κυβερνοχώρο. Είναι μια υπόθεση, ή πιο συγκεκριμένα πολλές υποθέσεις, και εν δυνάμει εκφάνσεις του μελλοντικού αστικού χώρου, καθώς αλλάζουν τα δεδομένα που θέτουμε όπως σε έναν αλγόριθμο. Οι εικόνες βγαλμένες από το λογισμικό του υπολογιστή στερούνται παντελώς το καλλιτεχνικό άγγιγμα των δημιουργών. Αυτό φυσικά δεν επηρεάζει την πληροφορία που επιδιώκει να μεταφέρει, καθώς το όλο σύνολο είναι, θα λέγαμε, ένα μεγάλο διαρκές διάγραμμα. Μια συλλογή δεδομένων και στατιστικών που δεν θα μπορούσαν να παρουσιαστούν διαφορετικά παρά μόνο με διαγραμματικό τρόπο. Οι απεικονίσεις δε μιλάνε για ένα αρχιτεκτονικό αποτέλεσμα αλλά συνεισφέρουν στην περιγραφή της διαδικασίας που οδηγεί στο αποτέλεσμα αυτό. Οι εικόνες του βιβλίου είναι εκτυπώσεις παρμένες από το βίντεο της εγκατάστασης. Συνεπώς, δεν είναι τίποτα παραπάνω από απλά τυχαία στιγμιότυπα. Φυσικά και η επιλογή τους έγινε προσεκτικά ως προς το τρισδιάστατο μοντέλο με βάση την θέση αλλά δεν αποτελούν τελικές οπτικές ενός θέματος που ο δημιουργός του έχει απαντήσει σε όλα τα ερωτήματα όσον αφορά στην απόδοσή του, όπως είδαμε μέχρι στιγμής. Εμπεριέχουν μια δόση τυχαιότητας, που τα καθίστα απλά snapshots, ντοκουμέντα μιας κατάστασης. Έτσι, δε μπορούμε να τα εξετάσουμε με βάση την σύνθεση, την προοπτική, τις φυγές ή τη θέση του θεατή. Αυτό συμβαίνει γιατί το Metacity-Datatown, αρχικά ένα βίντεο εγκατάσταση συνυφασμένο με το χρόνο, δε μπορεί να γίνει αντιληπτό από τις μεμονωμένες εικόνες του βιβλίου, παρά μόνο παρακολουθώντας το ίδιο το installation. Επιπλέον, το 3D μοντέλο αυτής της πόλης μας φανερώνει πως οποιαδήποτε λήψη στο βιβλίο είναι μια από τις εκατοντάδες άλλες πιθανές λήψεις που θα έδειχναν ακριβώς το ίδιο πράγμα. Οι απεικονίσεις, δηλαδή, είναι νοηματικά σχεδόν άδειες. Βεβαίως μπορούν να εντοπιστούν και μερικές βασικές οπτικές ποιότητες στις εικόνες, που υποστηρίζουν τις προθέσεις των MVRDV. Το φόντο στα περισσότερα παραδείγματα είναι πάντα λευκό ή κάτι ουδέτερο, όπως ένας γκριζαρισμένος ουρανός. (Εικ.80,82,83) Οι οπτικές φυγές βοηθούν με τον τρόπο τους την εντύπωση της «εξάπλωσης» αυτού του οικουμενικού χωριού σε παγκόσμια κλίμακα για την οποία μιλάνε οι αρχιτέκτονες. Η θέση σε σχέση με το αντικείμενο πολλές φορές τονίζει την έννοια του «ακραίου», όπως για παράδειγμα τη απίστευτα πυκνή και υψηλή κατοίκηση σε ένα από τα υπερβολικά σενάρια στο Datatown, κοιτώντας προς τα πάνω. (Εικ.82) Επιπλέον, εφόσον έχουμε αριθμητικές και μετρητικές σχέσεις μεταξύ των στοιχείων, όπως η διαθέσιμη γη, το πράσινο, η κατοίκηση και το ύψος, αποδίδουν σε κάθε παράγοντα από αυτούς και έναν χρωματικό κώδικα. Η φύση είναι πράσινη, η κατοίκηση κόκκινη κ.ο.κ. Τα ψηφιακά μέσα γρήγορα, και πάνω απ' όλα εύκολα, φτιάχνουν πρωταρχικούς γεωμετρικούς όγκους και σχήματα αντικαθιστώντας το παραδοσιακό διάγραμμα με το χέρι. Φυσικά το γεγονός του να έχεις ένα μοντέλο του αντικείμενου σου που να μπορείς να το βλέπεις από διαφορετικές οπτικές γωνίες ανά πάσα στιγμή έχει τα πλεονεκτήματά του. [Schank Smith, 2006] Έτσι παράγονται δυνατές και δυστοπικές εικόνες της υποθετικής πόλης. Με μία δόση φαντασίας δραματοποιούν τα δεδομένα αιχμαλωτίζοντας την προσοχή του κοινού και μεταδίδοντας τον προβληματισμό τους για τα πραγματικά αστικά ζητήματα. Δε μπορούμε να «δούμε» την παγκόσμια κατανάλωση νερού, τα επίπεδα της χρήσης ενέργειας ή τις

επιπτώσεις από την υπερπαραγωγή απορριμμάτων αλλά σίγουρα μέσα από αυτό το εικονικό «σοκ» του υπολογιστή οι αρχιτέκτονες οπτικοποιούν στο κοινό όλα τα παραπάνω. Η Nadia Amogoso κάνει μια λεπτομερή περιγραφή των εικόνων στο βιβλίο της: «...Στον τομέα της κατοίκησης ο γιγάντιος κόκκινος κύβος που την περιέχει ολόκληρη δυναστεύει όλη την εικόνα με το σοκαριστικό μέγεθός του και έρχεται σε άμεση σύγκριση με τα μικρά αυτόνομα σπίτια στο έδαφος από πράσινα πίζελ. Αυτήν την τρομακτική εκδοχή θα έχουμε αν αποφασίσουμε να ζήσουμε όλοι σε ένα ενιαίο μπλοκ. Στην καλλιέργεια (Εικ. 83) τα στοιχεία σαν θραύσματα εμφανίζονται από κάποιον κυκλώνα ή καταγιίδα προσφέροντας μια αίσθηση φαντασίας αλλά και εναλλακτικών οπτικών για την πόλη. Είναι μυστήριες, σουρεαλιστικές και εγείρουν την περιέργεια και το δέος του θεατή. Αντίστοιχα και στον τομέα του διοξειδίου του άνθρακα έχουμε σουρεαλιστικές αναπαραστάσεις που δείχνουν ένα σωρό από δάση το ένα διπλά στο άλλο. Η εντύπωση είναι περίεργη αλλά η εικόνα πετυχαίνει να μας δείξει οπτικά την ποσότητα δέντρων που χρειάζεται μια πόλη για να διατηρήσει ένα υγιές κλίμα. Στην ενέργεια έχει ενδιαφέρον να δούμε το πόσο θηριώδεις είναι οι ανεμογεννήτριες δίνοντας μας και πάλι μια ποσοτική, θα λέγαμε, πληροφορία για την ενέργεια που χρειάζεται ένα μελλοντικό Datatown να συντηρηθεί.» [Amogoso, 2010, pp. 73-79] Ο υπολογιστής μάς δίνει τη δυνατότητα να δημιουργούμε τον χώρο, να κυκλοφορούμε μέσα του, να τον επεξεργαζόμαστε και να τον προσαρμόζουμε με το πάτημα ενός μόνο πλήκτρου. Η απόλυτη παντοδυναμία του ψηφιακού μέσου, όμως, δεν εντοπίζεται τόσο στα διαδραστικά περιβάλλοντα που δημιουργεί αλλά στη δυνατότητα που μας δίνει να τροποποιούμε τον χώρο στιγμιαία παράγοντας διαφορετικές εκδοχές του. Γινόμαστε, δηλαδή, εμείς οι «κυρίαρχοι» που έχουν τιθασεύσει τον χώρο και καταργούμε την απόσταση του θεατή με το αντικείμενο βάζοντάς τον σε πραγματικό χρόνο μέσα στο ίδιο το αντικείμενο να αλληλεπιδρά με αυτό.



Εικ.82, MVRDV, Metacity/Datatown, 1999



Εικ.83, MVRDV, *Metacity/Datatown*, 1999, Τομέας Καλλιέργειας, Διοξειδίου, Αποβλήτων



## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στο 1<sup>ο</sup> κεφάλαιο αναλύσαμε τέσσερα διαφορετικά παραδείγματα, παιδιά όμως της ίδιας Πρωτοπορίας. Πρωτοπορίας που αντιστάθηκε στο κατεστημένο της παράδοσης και θέλησε να πυρπολήσει την αστική εδραιωμένη κουλτούρα. Είδαμε τα παραδείγματα των, Antonio Sant'Elia, Bruno Taut, Iakov Chernikhov και Hugh Ferriss. Τα ταραχώδη χρόνια των πρώτων δεκαετιών του 20<sup>ου</sup> αιώνα αποτυπώθηκαν στη φράση «ψάχνοντας την **Ελπίδα**». Η αρχιτεκτονική εντόπισε την αισιοδοξία στον ουρανό που θα φιλοξενούσε τα όνειρα των ανθρώπων για ένα καλύτερο αύριο και το Ύψος ήταν το μέσο που θα μας πήγαινε εκεί. Συμπερασματικά λοιπόν, στις αρχές του αιώνα, όσο ο κόσμος πίστευε σε ένα όνειρο το σχέδιο απέκτησε μια χαλαρή και εύπλαστη μορφή. Με λιγότερη επιτήδευση και αυστηρή χροιά. Πότε μόνιμο, πότε ανάλαφρο, πότε στιβαρό και γήινο, πότε τελείως αυθόρμητο. Πάντα όμως με διάθεση να σε ταξιδέψει. Υπήρχε χώρος για απόδοση ατμόσφαιρας, αφού δεν επιδιωκόταν ακραιφνώς η πραγματοποίηση αλλά η μετάδοση της μεγάλης ιδέας. Αυτή η διάθεση εκφράστηκε με **ζωηρά χρώματα**, από **ακουαρέλες** και **κραγιόν** πάνω στο γραμμικό σχέδιο του χάρακα, αλλά και με δραματικά, κινηματογραφικά σκηνικά από πυκνό **κάρβουνο**. Η σύνθεση και η ισορροπία δεν παραμελήθηκαν αλλά δεν τηρήθηκαν και με απόλυτη ευλάβεια. Η οποιαδήποτε εξάλλου παρέκκλιση λειτουργούσε υπέρ της ανήσυχης αναπαράστασης και του πειραματισμού. Οι **οπτικές από το έδαφος στραμμένες ψηλά** γιγάντωσαν το συναίσθημα και προσγείωσαν τον άνθρωπο. Ο θεατής έπρεπε να νιώσει αδύναμος απέναντι στη συναρπαστική νέα εποχή που είτε κοντά είτε μακριά της έπρεπε να φαντάζει απρόσιτη. Οι αρχιτέκτονες είχαν την άνεση, αλλά και το δικαίωμα, πονηρά να πειράξουν την ακεραιότητα του σχεδίου για ενίσχυση της εντύπωσης αυτής. Αντίθετα από όλους ο Taut που ακολούθησε δικό του μονοπάτι, είναι ο πρώτος των παραδειγμάτων μας που αντιλήφθηκε το ύψος σαν ήδη κατεκτημένο ιδανικό. Για αυτόν ήμασταν μικροί «θεοί» που έλεγχαν τα πάντα. Δεν μας τρόμαζε το ύψος, απλά το απολαμβάναμε. Ενώ η υπόλοιπη μηχανοκρατούμενη νοοτροπία εξοστράκισε τη Φύση από το λεξιλόγιό της ο Taut την απεικόνισε με τα πιο ζωηρά χρώματα. Το χρώμα απέκτησε ποικίλα νοήματα, πότε συμβολίζοντας έννοιες, πότε την ένωση με τη γήινη ποιότητα και ταυτόχρονα το ουδέτερο, κενό φόντο έδειξε την επιθυμία μιας νέας αρχιτεκτονικής, από το μηδέν, σαν **«tabula rasa»**.

Στο 2<sup>ο</sup> κεφάλαιο αναλύσαμε το έργο του Le Corbusier και του Frank Lloyd Wright μέσα από τις επιπτώσεις του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου στο δομημένο χώρο. Η δεκαετία του '30 χαρακτηρίστηκε συνεπώς από την αναζήτηση άμεσων λύσεων στα τρέχοντα προβλήματα της κοινωνίας, που ήταν η ανάγκη ανοικοδόμησης για στέγαση και μια πρώτη δυσαρέσκεια για τις ήδη υπάρχουσες πόλεις. Οι αρχιτέκτονες κινήθηκαν μέσα από τη σκοπιά της Αποκέντρωσης με την ενεργή παρουσία της Φύσης. Το σχέδιο υποχρεώθηκε συνεπώς να υπακούσει σε κανόνες, οι ανάγκες ήταν επιτακτικές και επέβαλλαν συστηματική μελέτη για προτάσεις που να υπόσχονται **Επίλυση**. Το σχέδιο έγινε συνεπές και πληροφοριακό με **λεπτομέρεια σε πολλές κλίμακες**. Είτε κοντινές είτε μακρινές. Ο αυθορμητισμός της προηγούμενης περιόδου έχει χαθεί χωρίς όμως να μειωθεί το ενδιαφέρον για απόδοση ατμόσφαιρας. Η «ζωντάνια» των σχεδίων αποδίδεται με κινούμενα στοιχεία και δείχνει αυτή τη διάθεση. Το **μολύβι**, συχνά μονοκοτυλιά, έπαψε πια να περιορίζεται μόνο στο σχεδιασμό του γραμμικού και αναδείχτηκαν οι ποιότητές του σε φωτοσκίαση και διαγράμμιση, που πριν αυτό δε συνέβαινε. Το **μελάνι**, που έρχεται στο προσκήνιο, αποτύπωσε στιβαρά την ιδέα χωρίς να φοβηθεί για αλλαγές και πισωγυρίσματα, ενώ ταυτόχρονα ελάχιστες εσωτερικές απόψεις δήλωναν την ολοκληρωμένη πρόταση. Οι νέες τεχνολογίες έδωσαν τροφή στην ιδέα της «πτήσης» **απεικονίζοντας πλέον τα πράγματα από ψηλά**, όπως έκανε προφητικά ο Taut 15 χρόνια πριν. Νιώσαμε και πάλι κυρίαρχοι του χώρου, σχεδόν με θράσος και αυταρέσκεια στο αρχιτεκτονικό σχέδιο, δείχνοντας τεράστιες ισοπεδωμένες περιοχές όπου τοποθετούνταν η πρόταση. Η προτίμηση στο **αξονομετρικό** ήταν φανερή και έδειξε μια πιο μηχανιστική λογική, με αναλλοίωτες αναλογίες, ενώ τα έντονα **προοπτικά** έγεραν τη ζυγαριά υπέρ της αίσθησης, εξίσου σημαντικής για την απόδοση του «πιστευτού». Η **ισορροπημένη αρμονία** των σχεδίων απέδωσε το κλίμα του αναζωπυρωμένου ενδιαφέροντος για την γεωμετρία, σαν οδηγό για τη δημιουργία «όμορφων» πραγμάτων. Το χρώμα εδώ απουσίασε σχεδόν παντελώς καθώς δεν είχε να προσφέρει τίποτα σε μια δομική πλέον και όχι εικαστική προσπάθεια.

Αμέσως μετά, στο 3<sup>ο</sup> κεφάλαιο ασχοληθήκαμε με τις αρχιτεκτονικές ομάδες της δεκαετίας του '60. Όπως είδαμε το διάστημα 1940-1960, ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, η εξαθλίωση που ακολούθησε και το μαζικό κίνημα αμφισβήτησης μετέλλαξαν πρωτόγνωρα το αρχιτεκτονικό σχέδιο. Η πρόθεση **Κριτικής** υποστηρίχτηκε από τα μέσα επικοινωνίας. Για πρώτη φορά στην αναδρομή του 20<sup>ου</sup> αιώνα βλέπουμε πως το σχέδιο δεν εξυπνήρησε στο να δείξει κάτι νέο, πόσο μάλλον να το προτείνει, αλλά να ειρωνευτεί κάτι παλιό και γνωστό. Πέρασε σε απόλυτη απόρριψη της προηγούμενης τεχνοτροπίας με την εικόνα να μετατρέπεται σε βίαιο μήνυμα που στόχο είχε να σοκάρει. Αν και χλευαστική κατάφερε πολύ καλά να περάσει ευθέως τον προβληματισμό. Η «υπερπραγματικότητα» του **κολάζ**, του νέου μέσου που έρχεται στο προσκήνιο, έπιασε προ εκπλήξεως τον θεατή και τάραξε τα δεδομένα. Κλονίστηκε όμως και η αναπαράσταση με

τη σειρά της. Πέρασε από το μολύβι και το χαρτί στο **φωτοτυπικό** μηχάνημα και το **περιοδικό**. Αλλάξε αρχή και προορισμό και διασπάστηκε η φυσική επαφή δημιουργού-έργου σε κάτι τελείως απρόσωπο. Η μόνη προσωπική επαφή με το έργο ήταν η επεξεργασία του, με **αερογράφους** ή **χρωματιστά μολύβια** μετά την φωτοτύπηση. Οι οπτικές ποιότητες δεν έμειναν ανέπαφες. Η προηγούμενη κατάσταση της γεωμετρίας και της λογικής πλέον δεν ικανοποιούσε. Το σχέδιο παραμορφώθηκε, έγινε ανήσυχο, ανισόρροπο και σκληρό αντίθετα στην μαλακότητα της δεκαετίας του '30. Πλαστικοποιήθηκε, χάνοντας όλη τη χειροπιαστή ποιότητα που το έκανε μοναδικό, και γίνεται το ίδιο ένα προϊόν διαφήμισης που αναπαράγεται. Ούτε το σχέδιο δηλαδή δεν κατάφερε να γλιτώσει από τη λαίλαπα της εποχής. Για πρώτη φορά οι αρχιτέκτονες άρχισαν να μιλούν για μια αστικότητα σε παγκόσμια κλίμακα, που σχετική αναφορά εντοπίζουμε μόνο στον Bruno Taut. Οι δυνατές μονολιθικές χειρονομίες θύμιζαν άλλο πεδίο και όχι αρχιτεκτονική. Το χρώμα την δεκαετία του '60 ξαναγίνεται όπλο στη φαρέτρα του δημιουργού σε διαφορετικό ρόλο. Όχι να αποδώσει χαρακτηριστικά όπως είδαμε μέχρι τώρα αλλά να προκαλέσει και να συλλάβει το βλέμμα στα πλαίσια μιας «διαφήμισης».

Στο προτελευταίο κεφάλαιο εξετάσαμε δύο παραδείγματα πάλι στη δεκαετία του '60 αντιδιαμετρικά αντίθετα με τα προηγούμενα, τον Kisho Kurokawa και τον Paolo Soleri. Η περίοδος αυτή χαρακτηρίστηκε από ένα γνήσιο ενδιαφέρον για την ανθρώπινη **Κοινωνία** που αποξενώνονταν και βρήκε την έκφρασή της στην τυπολογία της Υπερκατασκευής. Συνεπώς εδώ το αρχιτεκτονικό σχέδιο, ενώ σε Αγγλία και Ιταλία απεικόνισε ως καρικατούρα το Μοντέρνο, την ίδια στιγμή στην Ιαπωνία και σε μια άλλη γωνιά της Ιταλίας απέδιδε ένα στιβαρό όραμα με αυτοπεποίθηση στις δυνατότητές του. Μια σιγουριά στη σχεδιαστική γραμμή, ακόμα και στο σκίτσο, που μας θυμίζει Sant'Elia και Hugh Ferriss. Το σχέδιο αποκτά ξανά τον πυκνό, συμπαγή και σθεναρό χαρακτήρα του και την παρουσία του στην ίδια την αρχιτεκτονική διαδικασία, που στερήθηκε στα έργα της Pop Art κίνησης. Ποτέ πριν το **μελάνι** δε χρησιμοποιήθηκε στον ίδιο βαθμό. Αυτό φανέρωσε την ίδια ανάγκη για προσεγγίσιμες λύσεις, που είδαμε στο '30, ακόμα και τώρα. Και εδώ τα προβλήματα είναι υπαρκτά. Οι αρχιτέκτονες που θα επέλεγαν να τα διαχειριστούν δεν είχαν περιθώριο εικαστικής αναζήτησης. Το κάθε σχέδιο όφειλε να είναι μια σαφής απάντηση σε ένα ζήτημα. Έχοντας πλέον τελειοποιηθεί η τεχνική του μελανιού, χρησιμοποιήθηκε αβίαστα στις περισσότερες αναπαραστάσεις. Τυπικό γραμμικό, σκίτσο ιδέας ακόμα και εσωτερική άποψη για απόδοση ατμόσφαιρας έστω και αν είναι σκληρό και ακατάλληλο για αυτή τη δουλειά. Οι οπτικές ήταν συγκεκριμένες. Είδαμε τη στροφή των δημιουργών στα **τυπικά τοπογραφικά**, τις **κατόψεις** και τις **τομές**. Διότι για αυτούς το μέλλον βρισκόταν στο εσωτερικό και την ουσιαστική διάρθρωση της αρχιτεκτονικής. Όχι στην αστική παρουσία της. Η έννοια του **«tabula rasa»** επέστρεψε πάλι στο προσκήνιο όχι απορρίπτοντας τα παρελθόν, όπως ο Sant Elia, ο Chernikhov και ο Ferriss, αλλά σαν δήλωση ότι οι νέες δυναμικές αρχιτεκτονικές προέκυπταν και προσαρμόζονταν κυριολεκτικά παντού. Εδώ παρατηρούμε την εξής πρωτοτυπία. Η πρόθεση της αρχιτεκτονικής να καλύψει μεγάλο εύρος ποικίλων αναγκών, οδήγησε το σχέδιο να πολλαπλασιαστεί από μια μοναδική εκδοχή σε μια πληθώρα περιπτώσεων.

Φτάνοντας προς το τέλος του 20<sup>ου</sup> αιώνα, στο 5<sup>ο</sup> και τελευταίο κεφάλαιο, μελετήσαμε τα 2 πιο ανορθόδοξα παραδείγματα από την λίστα μας. Η Madelon Vriesendorp και οι MVRDV βρίσκουν διέξοδο για τα ερωτήματά τους στην ανάπτυξη **Θεωρίας** με οπτικό υλικό αρκετά αξιόλογο και ενδιαφέρον σε σχέση με τα προηγούμενα παραδείγματά μας. Εδώ παρατηρείται όμως μια αναπάντεχη τροπή. Αρχικά η οπτική αναπαράσταση ενός θέματος θεωρίας δεν μπορεί να σταθεί μόνη της και χρειάζεται το συνοδευτικό κείμενο. Οπότε το σχέδιο και γενικά η εικόνα πλέον χάνουν λίγη από την κυριαρχία τους. Για να μεταδοθεί το μήνυμα, ενώ παλιότερα η εικόνα αρκούσε, τώρα χρειάζεται την υποστήριξη ενός δεύτερου ή και παραπάνω επικοινωνιακών μέσων. Κάπως έτσι όμως ήρθε ένα είδος υποβάθμισης του σχεδίου αφού πλέον ήρθε δεύτερο σε προτεραιότητα με το θεατή πρώτα να διαβάσει το **κείμενο** και μετά να απευθύνεται στην εικόνα για την ολοκλήρωση του ερεθίσματος. Παρομοίως με τον ερχομό των **ψηφιακών μέσων** αργότερα αυτή η υποβάθμιση μεγάλωσε καθώς το οπτικό ερέθισμα εμπλουτίστηκε από, ηχητική, χρονική ακόμα και κιναισθησιολογική εμπειρία κάνοντας το οπτικό κομμάτι το λιγότερο δυναμικό. Βέβαια αν επιστρέψουμε στο Metacity/Datatown, θα δούμε ότι το εικονικό μέρος προσπάθησε να ανακτήσει την δυναμική που είχε, υπερβάλλοντας στο θέμα του με την δυνατότητα των ακραίων θέσεων, οπτικών, χρωματισμών και σεναρίων που πρόσφερε η σχεδίαση στον υπολογιστή. Με τον ίδιο τρόπο ακριβώς τρόπο που υπερέβαν στο αρχιτεκτονικό σχέδιο και οι αρχιτέκτονες της Pop Art την δεκαετία του '60. Η υπερβολή στο σχέδιο σε εκείνα τα έργα όμως ήταν αναγκαία για να συμβαδίσει με το αρχιτεκτονικό κίνητρο ενώ στα τέλη του αιώνα επιθυμεί απλά να παγιώσει την παντοδυναμία της εικόνας.

Συμπεραίνουμε οπότε πως το σχέδιο είναι ένα τόσο αξιόλογο και ισχυρό μέσο που συλλαμβάνει άριστα οράματα και ιδέες. Δεν είναι ένα στατικό οπτικό ερέθισμα που αφομοιώνουμε. Είναι ένα σύνολο αισθήσεων αποκρυσταλλωμένων στο χρόνο που θέλει να φανερωθεί. Είναι ένας δυναμικότατος μηχανισμός που μετράει το κλίμα της εποχής, επηρεάζεται από αυτήν και προσαρμόζεται ανάλογα για το κατάλληλο μήνυμα. Ευέλικτο και ποικιλόμορφο συμβαδίζει με τον καιρό του ή αντιδρά σε αυτόν όταν το κρίνει απαραίτητο. Είναι μείζονος σημασίας λοιπόν οι αρχιτέκτονες, παλιοί και νεότεροι, να μην παραιτηθούν τόσο εύκολα από το πατροπαράδοτο χειροποίητο

σχέδιο , γοητευμένοι μπροστά στις ψηφιακές ευκολίες. Πρέπει όλοι να καταλάβουμε ότι η ουσία βρίσκεται αποτυπωμένη σ' αυτό, κρυμμένη στο χαρτί, περιμένοντας να την ανακαλύψουμε. Το Α και το Ω της αρχιτεκτονικής. Ένας ολόκληρος κόσμος από συναισθήματα, αναμνήσεις, σκέψεις και φόβους , σε ένα κομμάτι χαρτί. Ας πάμε όλοι μαζί το σχέδιο ένα βήμα παραπέρα. Ομορφαίνοντάς το ο καθένας με τη δική του προσωπική έκφραση. Διότι όπως λέει και ο αρχιτέκτονας Marvin Malecha ( Σημ. 22): «...Σχεδιάστε, απλά σχεδιάστε. Σχεδιάστε ό, τι βλέπετε, ο, τι σκέφτεστε και ό, τι καταλαβαίνετε. Με όποιο τρόπο νιώθετε εσείς άνετα. Σχεδιάστε για να δυναμώσετε την ικανότητά σας να βλέπετε. Σχεδιάστε για να θυμάστε. Σχεδιάστε ο, τι θυμάστε. Απλά σχεδιάστε και ξανασχεδιάστε. Έτσι θα μάθετε ποιοι πραγματικά είστε.»



## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Το 1912, τρία χρόνια μετά το μανιφέστο του Marinetti για το κίνημα, ο Sant'Elia συντάσσει το δικό του στο οποίο συνοψίζονται οι βασικές αρχές του κινήματος του Φουτουρισμού. Χαρακτηριστικά δηλώνει πως περιφρονεί και καταπολεμάει όλες τις ψευδοαρχιτεκτονικές της τότε ευρωπαϊκής Πρωτοπορίας, την κλασική, διακοσμητική και μνημειακή αρχιτεκτονική, την αποκατάσταση αρχαίων μνημείων και παλατιών, τις στατικές οριζόντιες ή κάθετες κυβικές ή πυραμιδοειδείς φόρμες που δεν ταιριάζουν στη νέα ευαισθησία και τη χρήση των ογκωδών, ξεπερασμένων και ακριβών υλικών. Από την άλλη διακηρύσσει την φουτουριστική αρχιτεκτονική ως την αρχιτεκτονική της τόλμης και της απλότητας, της ελαστικότητας και της ελαφρότητας. Την τέχνη σαν αδιαίρετος συνδυασμός σύνθεσης και έκφρασης, τις ελλειπτικές γραμμές που είναι από τη φύση τους δυναμικές, την διακοσμητική αξία μόνο των πρωτογενών υλικών αυτών καθαυτών χωρίς περιττές προσθήκες και τον ολοκαίνουριο μηχανικό κόσμο που έχει έρθει στο προσκήνιο. [Sant'Elia, 1914]

2. Η θεωρία της «ζωτικής ορμής» που ανέπτυξε ο Henry Bergson (1859-1941) μίλαγε για αυτήν την φυσική και ανυπότακτη σε προγραμματισμούς και κανόνες δύναμη που έπλαθε τη ζωή στα διάφορα επίπεδά της με σκοπό να φτάσει στη δημιουργία του ανθρώπου, του τελειότερου είδους επί γης. [Tisdall, 1985]

3. Συγκεκριμένα ξεκινάει: «...Ζούμε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής μας σε κλειστούς χώρους, μες'τους οποίους αναπτύσσεται ο πολιτισμός μας. Δηλαδή ο πολιτισμός μας είναι προϊόν της αρχιτεκτονικής μας. Αφού επιθυμούμε λοιπόν να φτάσουμε τον πολιτισμό μας σε υψηλότερο επίπεδο, πρέπει να αλλάξουμε την αρχιτεκτονική μας. Αυτό θα γίνει αλλάζοντας τα στοιχεία του κλειστού χώρου στον οποίο ζούμε. Αυτό θα το πετύχουμε μόνο με την αρχιτεκτονική του γυαλιού, που θα επιτρέπει το φως του ήλιου, του φεγγαριού και των αστεριών όχι από μερικά παράθυρα άλλα από τοίχους ολόκληρους, όσους πιο πολλούς γίνεται, τοίχους από χρωματιστό γυαλί. Το νέο περιβάλλον λοιπόν θα μας φέρει και νέο πολιτισμό.» [O.Benson, Dimendberg, Frisby, 2001]

4. Στο άρθρο που γράφει στο εξπρεσιονιστικό περιοδικό «Der Sturm» (Η Καταιγίδα) με τίτλο «Natur und Kunst» (Φύση και Τέχνη) γράφει ότι η αρχιτεκτονική έχει να κάνει λιγότερο με την αυθεντικότητα του οποιοδήποτε κινήματος και περισσότερο με την ελεύθερη θέληση του καλλιτέχνη. Στο δεύτερο άρθρο συνεχία του πρώτου με τίτλο «Natur und Baukunst» (Φύση και Αρχιτεκτονική) υποστηρίζει τη φύση σαν πηγή έμπνευσης για την αρχιτεκτονική. [S.Hernandez, C.A. Brebbia, 2012]

5. Η θεωρία του Adolph Hildebrand (1847-1921) και του Conrad Fiedler (1841-1895), ενός από τους σημαντικότερους γερμανούς θεωρητικούς τέχνης του 19<sup>ου</sup> αιώνα, για την «καθαρή ορατότητα», στο βιβλίο του «On Judging Works of Visual Arts» του 1876 υποστηρίζει ότι τα έργα τέχνης καθρεφτίζουν την συνείδηση του καλλιτέχνη που φανερώνεται με την απεικόνιση των μορφών στο έργο. [Brennan, 2001] Σε αυτό έρχεται να προστεθεί και η θεωρία του γερμανού ιστορικού τέχνης Robert Vischer (1847-1933) για την «ενσυναίσθηση», στο βιβλίο του «On the Optical sense of Form: A Contribution to Aesthetics» που εκδίδεται το 1873, υποστηρίζοντας ότι το ανθρώπινο σώμα έχει την ιδιότητα να αντιδρά σε ονειρικά ερεθίσματα που κεντρίζουν την φαντασία. [Buse, Hirschkop, McCracken, 2006]

6. Στο κείμενο του «Κάτω η σοβαρότητα» που εκδίδει στο περιεχόμενο του 12<sup>ου</sup> τεύχους του περιοδικού «Παλιά και νέα Αρχιτεκτονική της Πόλης» το 1920 γράφει χαρακτηριστικά «...Κάτω τα ξιτισμένα μούτρα, τα θλιμμένα κεφάλια, τα ζαρωμένα μέτωπα, οι αιώνια σοβαροί! Σοβαρό, σοβαρό, καταραμένη σοβαρότητα!... Φυσηξέτε, φυσηξέτε! Ο σκοτισμένος κόσμος των εννοιών, των ιδεολογιών, των συστημάτων να νιώσει τον παγωμένο βοριά μας! Θάνατος στις ψειριασμένες έννοιες! Θάνατος σε όλη τη μούχλα! Θάνατος σε καθετί που είναι τίτλος, αξίωμα, εξουσία! Κάτω η σοβαρότητα!... Στο βάθος λάμπει ο ήλιος μας. Ζήτω, ζήτω 3 φορές το βασίλειο της ελευθερίας μας. Ζήτω το γνήσιο, το διαφανές. Ζήτω η καθαρότητα! Ζήτω το κρύσταλλο και ζήτω και ζήτω πάλι το ρευστό, το χαριτωμένο, το λαμπερό, το ελαφρό, ζήτω το αιώνιο χτίσιμο!» [Conrads, 1975]

7. Η κατάκτηση του ύψους αν μη τι άλλο ήταν από τις πιο ενθουσιώδεις και φιλόδοξες σκέψεις εκείνη την εποχή, μετά την πρώτη επιτυχημένη κατευθυνόμενη μηχανικά πτήση του αεροπλάνου των αδελφών Wright το 1903. Και αυτό ήταν ακριβώς ότι χρειαζόταν ο εξουθενωμένος ρωσικός λαός τότε, πιστή στην πρόοδο. Χαρακτηριστικές είναι οι γωνιώδεις κατασκευές του Tatlin, που είτε κρέμονταν αδιαφορώντας για την γήινη υπόστασή τους και την βαρύτητα είτε στερεωνόνταν στην γωνία 2 τοίχων σε ύψος από το έδαφος. Από την άλλη μεριά Ο Kazimir Malevich φτιάχνει Πλανήτες οι οποίοι κατοικούνται. Προφητεία για την εποχή των διαστημόπλοιων; Μπορεί.

8. Βαθειά επηρεασμένοι από την αρχή του «πνεύματος των υλικών» που υποστήριζε πως κάθε υλικό, ανάλογα με τα δομικά του χαρακτηριστικά υπαγορεύει συγκεκριμένες φόρμες, (όπως το ξύλο την επίπεδη επιφάνεια, το γυαλί την κυρτή και το μέταλλο τον κύλινδρο ή κώνο) για να έχει ουσιαστικό περιεχόμενο ένα έργο τέχνης προχωρούν σε αναλύσεις των ιδιαίτερων ιδιοτήτων κάθε καλλιτεχνικού μέσου με σημείο εκκίνησης την ψυχολογική αντίδραση στην συγκεκριμένη ιδιότητα. [Gray, 1962]

9. Η μελλοντική του μητρόπολη χωρίζεται σε πολλαπλά κέντρα που λειτουργούν σαν σταθμοί αναμετάδοσης και συνδέονται όλοι σε ένα ενιαίο δίκτυο. Τα σχέδια της πολυς του Ferriss αντικατοπτρίζουν την απομάκρυνση από το συγκεντρωτικό μοντέλο που είχαν έναν συγκεκριμένο πυρήνα καθώς από παλιά προειδοποιεί για τα κακώς κείμενα της συσσώρευσης ουρανοξυστών σε μικρό αστικό κομμάτι που ούτε το Διάταγμα ζωνών δεν μπορεί να τιθασει. Έτσι λοιπόν η πόλη του είναι ένα μοντέλο δικτύου με γνώμονα την διακίνηση της πληροφορίας. Η ιδέα του αυτή για μια πόλη με περισσότερα κέντρα πρόεκυψε από ένα πολύ περίεργο χειρόγραφο το οποίο έπεσε στα χέρια του τυχαία. Το χειρόγραφο που είχε τον τίτλο «Clue» είχε 2 εικόνες από 2 τρίγωνα εγγεγραμμένα σε κύκλους, η μία αντιπροσώπευε την πόλη με την ένδειξη « οι επιστήμες της, οι τέχνες της, οι επιχειρήσεις της» και η άλλη συμβόλιζε τον άνθρωπο με το τρίπτυχο «οι σκέψεις του, τα συναισθήματα του, οι αισθήσεις του». Όπως περιγράφει και ο Gordon Eric : «...Οι 2 εικόνες συνομιλούν μεταξύ τους αφενός με τα 2 ίδια σχήματα και αφετέρου με τις φράσεις που διαβάζονται σε μια επανάληψη και δηλώνουν, το οποίο και ο Ferriss πρεσβεύει, ότι ο άνθρωπος είναι φτιαγμένος κατ'εικόνα της πόλης του και όχι κατ'εικόνα του Θεού και ότι πόλη και άνθρωπος βρίσκονται σε μια διαρκή επαναλαμβανόμενη ανατροφοδότηση.» [Gordon, 2010, pp.102]

10. Ο Ferriss εργαζόταν από το 1923 μέχρι τον θάνατό του στο στούντιο που νοίκιαζε στον τελευταίο 17<sup>ο</sup> όροφο του Architect's Building στο κέντρο του Manhattan. Αποτελούσε ξεχωριστή κατασκευή και μπορούσε να χρησιμοποιήσει και την βεράντα με την απαράμιλλη θεά για να εργαστεί. Σε αυτήν την ρομαντική και ταυτόχρονα αναλυτική χροιά της δουλειάς του τον οδήγησε η αποκοπή του αυτή από την κακοφωνία της θορυβώδους πόλης. Από εκεί η εικόνα της πόλης μαλάκωνε, η αύρα της γλύκαινε και τα κτήρια φαινόταν σαν μάξες σε κορυφογραμμή. Το βράδυ η αταξία της χανόταν στο σκοτάδι και μυστήριο προκαλούσαν από τα ηλεκτρικά φωτά.

11. Όπως λει η Nadia Amoroso : «...Στις αρχές του 1900 η υψηλή αξία της γης που πρόεκυψε από την συγκέντρωση επιχειρήσεων σε μικρό μέρος του νησιού του Manhattan σε συνδυασμό με την εκτεταμένη χρήση χάλυβα καθιέρωσαν τους ουρανοξύστες εξαιρετικά κερδοφόρα κτήρια γραφείων. Συνειδητοποιώντας τα οικονομικά πλεονεκτήματα οι ιδιοκτήτες γης κατασκεύαζαν τερατώδεις δομές με αντίκτυπο στο περιβάλλον της πόλης που γινόταν όλο και πιο σκοτεινό και αποπνικτικό. Έτσι ψηφίζεται το διάταγμα προς συμμόρφωση κυρίως του ύψος και του όγκου των κτηρίων.» [Amoroso, 2010, pp.6-7]

12. Όπως περιγράφει ο Eaton Ruth: «...Με τον όρο «Ουσονία» ο Frank Lloyd Wright αναφερόταν στο όραμα του για την διαμόρφωση του αμερικανικού τοπίου έτσι όπως το όρισε ο ίδιος το 1936. Τα «ουσονικά» σπίτια ήταν μικρά οικήματα ενός επιπέδου χωρίς γκαράζ ή μεγάλο αποθηκευτικό χώρο, σχεδιασμένα συνήθως σε σχήμα Γ για να περικλείουν και έναν μικρό κήπο και κατασκευασμένα με τοπικά υλικά. Όλοι θα είχαν στην ιδιοκτησία τους, πάντα με βάση την δημοκρατία, ένα μεγάλο κομμάτι γης και ένα σπίτι, σύμφωνα με τις ανάγκες τους.» [Eaton, 2002]

13. Στο βιβλίο του David Larkin βλέπουμε: «...Με την λέξη 'κατάλληλη' για την εποχή ο αρχιτέκτονας εννοούσε ότι το κτήριο θα έπρεπε να ανήκει στην εποχή στην οποία δημιουργείται. Ένα κτήριο του 20<sup>ου</sup> αιώνα για παράδειγμα δεν θα έπρεπε να μιμείται κάποιο του 17<sup>ου</sup>. Τα κτήρια του παρελθόντος αναφέρονται στον τρόπο ζωής τα κοινωνικά πρότυπα και τις συνθήκες που δεν μπορούν να εφαρμοστούν στην σύγχρονη εποχή. Ένα κτήριο του 20<sup>ου</sup> αιώνα θα έπρεπε να κτίζεται με υλικά και μεθόδους τα οποία είναι διαθέσιμα στην εποχή που σχεδιάζεται. Ως 'κατάλληλο στον χώρο' όριζε το κτήριο που ήταν σε αρμονία με το γύρω περιβάλλον του, με το φυσικό τοπίο και όπου είναι δυνατόν εκμεταλλεύεται τα φυσικά στοιχεία. Ως 'κατάλληλο στον άνθρωπο' όρισε εκείνο το κτήριο που υπηρετεί απόλυτα και σωστά τις ανάγκες του ανθρώπου.» [Larkin, Brooks Pfeiffer, 2000, pp.8-9]

14. Η Shank Smith περιγράφει: «...Ο Le Corbusier γνωρίζουμε ότι σχεδίαζε πολύ, με προσοχή στα διεξοδικά και επιμελημένα πρώτα σχέδια ιδεών. Σε τέτοιο σημείο μάλιστα που γίνονταν δύσκολη η επιλογή μερικών από αυτών σε περίπτωση εξέλιξης του έργου λόγω της μεγάλης ποσότητας σε υλικό. Βεβαία έβλεπε τα σχέδια που άφηνε πίσω σαν πολύτιμα τεχνουργήματα, ντοκουμέντα της διαδικασίας έμπνευσης. Συνήθιζε να τα συνοδεύει με κειμενάκια περιγραφής ή διάλογους, κάτι που παρατηρούμε κυρίως στα σκίτσα των ταξιδιών του, επειδή δεν θυμόταν επακριβώς τις σχεδιαστικές προθέσεις. Τα μπλοκ με τα σκίτσα του ήταν για αυτόν μια συζήτηση πάνω στο σχέδιο αλλά και μια συσκευή μνήμης.» [Shank Smith, 2006, pp.181]

15. Ο Le Corbusier έδειξε ότι το σχέδιο είναι η αποτύπωση της ψυχής του κάθε αρχιτέκτονα, το στίγμα της προσωπικής αυθεντικότητας του ως καλλιτέχνης. Επηρέασε αρχιτέκτονες μεταγενέστερα όπως τον Mies Van De Rohe και τον Alvar Aalto μέχρι και τον Louis Kahn να αφιερώνουν μεγάλη έκταση και σημασία στα αρχιτεκτονικά σχέδια και στις δημοσιεύσεις των έργων τους.

16. Ο Davide Fassi περιγράφει την εξέλιξη της ιδέας της κίνησης λέγοντας: «...Η ιδέα του event σαν κάτι κινητό και όχι σταθερό τις πρώτες δεκαετίες του αιώνα συμβάδισε και εν μέρει βοήθησε να γεννηθεί η ιδέα της κίνησης. Η κίνηση σχετίστηκε με την μετακινούμενη κατοικία πριν ακόμα από την έννοια του κινητού event. Τα σπίτια-άμαξες των πρώτων θεατρίνων του Antonio Franconi είναι οι πρόδρομοι των σημερινών τροχόσπιτων. Τα αμαξοειδή σπίτια αυτά έγιναν αναγκαία όταν άρχισε η νομαδική κατοίκηση να γίνεται πολύ δημοφιλής. Το «σπίτι στο δρόμο» εμφανίστηκε και στην Αμερική τον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Το 1936 ο τουρισμός με ένα τροχόσπιτο έγινε πολύ δημοφιλής στην Αμερική τα οποία προμηθευτήκαν και πλανόδιοι εργάτες την περίοδο της Ύφεσης του '30 λόγω του χαμηλού κόστους τους. Στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο η ανάγκη να δημιουργηθούν στιγμιαίες κοινότητες γύρω από εργοστάσια οπλών προώθησαν τις μικρές κινητές πόλεις αποτελούμενες από σπίτια ανθεκτικά σε όλα τα καιρικά φαινόμενα με θέρμανση και ηλεκτρικό. Στο τέλος του '60 οι κατασκευαστές των τροχόσπιτων αυτών άρχισαν να φτιάχνουν μεγαλύτερες μονάδες με διπλάσιο ακόμα και τριπλάσιο χώρο και περισσότερες ανέσεις που έγιναν όμως λιγότερο μετακινήσιμες λόγω μεγέθους. Η ιδέα πίσω από αυτό ήταν όχι τόσο η ευκολία στην μετακίνηση αλλά η εγκατάσταση για περισσότερο καιρό σε ένα συγκεκριμένο σημείο.» [Fassi, 2010, pp.74-75]

17. Το Monumento Continuo παρουσιάζεται με 2 διαφορετικά μέσα, αφενός ένα κινηματογραφικό storyboard και αφετέρου μια σειρά από αλληγορικά και αφαιρετικά μοντάζ. Έχει σημασία εφόσον ασκούν κριτική να τεκμηριώσουν τους παράγοντες που θα τους δίνουν την κατεύθυνση στην κριτική αυτή. Για το Monumento η βασική σταθερά είναι το αρχέτυπο του Κύβου. Το storyboard είναι μια σωστή επιλογή που προσφέρει δυνατότητα εξιστόρησης καρέ καρέ της έννοιας «Κύβος» και ταυτόχρονα της ανάπτυξης του θέματος με την συνεχή εναλλαγή των snapshot. Τα 2 αυτά μέσα είναι αλληλένδετα και αλληλοσυμπληρώμενα. Η αλήθεια είναι πως δεν υπήρχε άλλος τρόπος καθότι το Monumento Continuo ήταν πρόταση σε διαγωνισμό με τίτλο «Αρχιτεκτονική και Ελευθερία». Το σύνολο επεισοδίων αρχιτεκτονικής που εικονίζονται συνδέονται μεταξύ τους αλλά όχι απαραίτητα σε γραμμική χρονική σειρά. [Moroni, Chirumbolo, 2010] Ο Mario Moroni περιγράφει το περιεχόμενο του storyboard: «...Το πρώτο τμήμα του παρουσιάζει παραδείγματα του ανθρώπινου ορθολογισμού που έχει την ικανότητα να μετράει και να ορίζει, από τον Άνθρωπο του Βιτρούβιου μέχρι το Modulor του Le Corbusier. Ένας πρόλογος της γένεσης του Monumento παρουσιάζει βασικές φόρμες όπως το Dolmen, το Stonehenge και τις Πυραμίδες που περιγράφονται σαν μνημεία που αναπληρώνουν το κενό του ορθολογισμού και του ασυνείδητου. Συνεχίζει δείχνοντας και αλλά ανθρωπινά δείγματα μέτρησης, κυρίως συνεχόμενες γραμμές που επεκτείνονται οριζόντια όπως γέφυρες και αυτοκινητόδρομοι. Τα αρχιτεκτονικά παραδείγματα υπονομεύονται και τίποτα στο storyboard δεν υποδηλώνει κίνηση και ζωή. Τα πάντα είναι παγωμένα για να δείξουν μια πλασματική ιστορία μορφοποίησης. Μετά από αυτές τις εικόνες που δείχνουν την παύση της σχηματοποίησης, ξεκινά η περιγραφή ενός τετράγωνου τεμαχίου. Η Γεωμετρία είναι ο πρώτος χαρακτήρας που μπαίνει στην ιστορία που οι Superstudio ορίζουν σαν παραβολή. Τέλος καταλήγει στο συμπέρασμα ότι το τετράγωνο block είναι το Α και το Ω της αρχιτεκτονικής σύλληψης. Μικρά, τετράγωνου σχήματος, εικονίδια, γρήγορα σκισσαρισμένα. Μονόχρωμα με βασικές φωτοσκιάσεις.» [Moroni, Chirumbolo, 2010, pp.292-297] Το κάθε εικονίδιο συνοδεύεται από το αντίστοιχο επεξηγηματικό κείμενο, μία λεζάντα που θα λέγαμε φεύγει από τα κλασσικά όρια του storyboard και γίνεται ένα είδος κόμικ.

18. Το «ink wash painting» (ζωγραφική με νερωμένο μελάνι) που είναι γνωστό και ως «literati painting», είναι ένα είδος ζωγραφικής με πινέλα με καταγωγή από την Ανατολική Ασία. Χρησιμοποιεί μαύρο μελάνι σε διαφορετικές πυκνότητες όπως και η καλλιγραφία. Για χρονιά αυτή η τεχνική αναγνωρισμένου κυρούς εξασκούσαν από υψηλά μορφωμένους σπουδαστές και διανοουμένους. Η τεχνική χρησιμοποιούσε τονικότες και σκιές που επιτυγχάνονταν αλλάζοντας την πυκνότητα του μελανιού είτε προσθέτοντας νερό είτε με διαφορετικού διαμετρήματος πινέλα, ενώ μεγάλη σημασία παίζει και η ροή και κινησιολογία του χεριού. [www.wikipedia.org]

19. Ο Soleri παρακινείται να φτιάξει μια αδελφότητα όπως το Taliesin του Wright πίσω στην Ιταλία με την επιστροφή του, την οποία και πραγματοποιεί με το όνομα Cosanti. Κοντά στον αμερικανό αρχιτέκτονα δεν έκανε ιδιαίτερα σημαντική δουλειά, παρόλο που είχε εκπαίδευση πάνω στο σχέδιο, και καταπιάνονταν συνέχεια με την κηπουρική, και τις κοινόχρηστες δραστηριότητες, ενώ έφτιαχνε και πρωινό για τα μέλη της αδελφότητας. Όπως αναφέρει στην περιγραφή αυτή «...Όσο ήμουν στο Taliesin, σχεδόν μια σεζόν, είχα ενθουσιαστεί με την ιδέα της κοινότητας, και σκεφτόμουν όταν θα γύριζα στην Ιταλία να ιδρύω και εγώ κάτι παρόμοιο. Αρχικά ο Wright φαινόταν πολύ θετικός στην σκέψη αυτή.» [Tafel, 2001, pp.180]

20. Τα Arcologies του Soleri σχεδιάζονταν πάντα με βάση 6 φαινόμενα και διέπονταν αυστηρά από αυτά. Φαινόμενα που ακόμα και



σήμερα αποτελούν λύση σε πολλά ενεργειακά προβλήματα. 1. Το «φαινόμενο του θερμοκηπίου», που σφραγίζει μια περιοχή με μια μεμβράνη ή κάλυμμα αυξάνοντας την περίοδο καλλιέργειας πρακτικά μέχρι και 12 μήνες αποθηκεύοντας παράλληλα και σπουδαία ποσότητα νερού. 2. Το «κηπουρικό φαινόμενο» που προκύπτει από αυτό του θερμοκηπίου και περιλαμβάνει την περιορισμένη χρήση νερού, την επέκταση των εποχιακών κύκλων και την εκτεταμένη γεωργική καλλιέργεια. 3. Το «φαινόμενο της αφίδας» που εκδηλώνεται με κατασκευές που έχουν την ικανότητα να συλλέγουν την ήπια ακτινοβολία του ήλιου τον χειμώνα και να εμποδίζουν την σκληρή ακτινοβολία το καλοκαίρι. 4. Με το «φαινόμενο της καμινάδας» μπορούμε να μεταβιβάσουμε παθητικά την ενέργεια και την θερμοκρασία από ένα μέρος σε άλλο με την κίνηση του αέρα. 5. Το «ψυκτικό φαινόμενο» που αναφέρεται στην ικανότητα της λιθοδομής να αποθηκεύει και να συγκρατεί ενέργεια. Μια σχετικά μεγάλη σε έκταση λιθοδομή μπορεί να αποθηκεύσει θερμότητα την ημέρα και να την αποβάλει τη νύχτα με το κρύο. 6. Τα 5 παραπάνω αυτά φαινόμενα συνιστούν το urban effect, το «αστικό φαινόμενο». [W.Luke,1997] Στα σχέδια σε αρκετά σημεία εντοπίζουμε τις μορφολογικές εφαρμογές αυτών των φαινομένων. Θα λέγαμε ότι αποτέλεσαν και τις βασικές ιδέες και για την κατοικία των πόλεων. Στο Novanoah 1 ξεχωρίζει κεντρικά το μεγάλο κάλυμμα που μοιάζει με τρούλο και εφαρμόζει το φαινόμενο του θερμοκηπίου και στην τομή βλέπουμε πως υπάρχει και δεύτερο στο από κάτω επίπεδο. Στο Babelnoah η τομή των μεγάλων κυλινδρικών πύργων μας αποκαλύπτει το κεντρικό αίθριο και το υπόλοιπο κούφιο εσωτερικό τους. Δεν θα μπορούσαν άραγε να χρησιμεύουν σαν τέλειοι αγωγοί που διοχετεύουν και αποβάλλουν τον ζεστό αέρα, σαν μια ενεργειακή καμινάδα; Ταυτόχρονα δεν παραλείπει να γεμίζει τα σχέδια με χωράφια που σε μερικές περιπτώσεις καλύπτουν και το 50% της κάτοψης της πόλης, όπως στο Arcvillage 1, ενώ τονίζεται και το μέγεθος της λιθοδομής που συγκρατεί θερμότητα από τον ήλιο της ημέρας, μαυρίζοντας παχιά με μελανί.

21. Η τέχνη του Κονσεπτουαλισμού πρέσβευε πως η ιδέα και το concept εμπλέκονταν στο έργο τέχνης, πολλές φορές και στην κατασκευή του, κυριαρχώντας πάνω στην αισθητική του. Ο καλλιτέχνης έδινε προβάδισμα σε αυτήν την αξία του έργου και όχι σε ποιότητες που είχαν να κάνουν με την υλικότητά του. Η καλλιτεχνική κίνηση της Arte Povera εμφανίστηκε στα μισά της δεκαετίας του '70 στην Ιταλία με σκοπό να επιτεθεί στις παγιωμένες αξίες της κυβέρνησης, της βιομηχανίας και της κουλτούρας. Οι καλλιτέχνες της Arte Povera εναντιώθηκαν στην συλλογική κουλτούρα της εποχής με τελειώς αντισυμβατικές τεχνολογίες και υλικά, όπως απορρίμματα και ανακυκλώσιμα αντικείμενα.

22. Κοσμήτορας του University College Of Design της Βόρειας Καρολίνας, ο Marvin Malecha πήρε το Bachelor Αρχιτεκτονικής από το Πανεπιστήμιο της Μινεσότα και το Master Αρχιτεκτονικής από το Πανεπιστήμιο του Harvard. Του απονεμήθηκε ο τίτλος του Rotch Traveling Scholar το 1980. Εκλέχτηκε Πρώτος Πρόεδρος(2008-2009) του Αμερικανικού Ινστιτούτου Αρχιτεκτόνων και το 2003 έλαβε το βραβείο Topaz Medallion for Excellence in Architectural Education. Η πολυετής δράση του επικεντρώνεται στον χώρο του αρχιτεκτονικού σχεδίου και της σχεδιαστικής πρακτικής και σκέψης. [<http://design.ncsu.edu/>]

## **BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

- A. Steiner Hadas [2013], *Beyond Archigram : The Structure of Circulation*, Routledge.
- Amoroso Nadia [2010], *The Exposed City: Mapping the Urban Invisibles*, Routledge.
- Brennan Marcia [2001], *Painting Gender, Constructing Theory: The Alfred Stieglitz Circle and American Formalist Aesthetics*, The MIT Press.
- Colquhoun Alan [2002], *Modern Architecture (Oxford History of Art)*, ΗΠΑ, Oxford University Press.
- Conrads Ulrich [1975], *Programs and Manifestoes on 20<sup>th</sup> Century Architecture*, The MIT Press.
- Cook Peter [1999], *Archigram*, Princeton Architectural Press.
- Cook Peter [2008], *Drawing: The Motive Force Of Architecture*, Architectural Design Primer Series, Wiley.
- De Jong Alex [2006], *Mediapolis : Popular Culture and the City*, 010.
- E. A. Piga Barbara [2013], *EAEA 11 2013 Envisioning Architecture: Design, Evaluation, Communication*, Edizioni Nuova Cultura.
- E. Elliott Deborah [2006], *The New Architecture: Iakov Chernikhov and the Russian Avant-Garde*, Senior Honors Thesis, The Ohio State University.
- Eaton Ruth [2002], *Ideal Cities: Utopianism and the (Un)Built Environment*, Thames & Hudson.
- F. Downton Paul [2009], *Ecopolis: Architecture And Cities For A Changing Climate*, Future City (Book 1) Series, Springer.
- Fassi Davide [2010], *In-trattenere. Design degli spazi per l'evento-Design of the spaces for events*, Maggioli Editore.
- Ferriss Hugh, Willis Carol [1986], *The Metropolis Of Tomorrow*, Princeton Architectural Press.
- Fishman Robert [1982], *Urban Utopias in the Twentieth Century: Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier*, The MIT Press.
- G. De Long David [1998], *Frank Lloyd Wright and the Living City*, Skira.
- Gabo Naum, Pevsner Antoine [1920], *Realist Manifesto*.
- Gordon Eric [2010], *The Urban Spectator: American Concept Cities from Kodak to Google*, Interfaces: Studies in Visual Culture Series, Dartmouth.
- Gray Camilla [1962], *The Great Experiment : Russian Art 1863-1922*, **Νέα Υόρκη**, Harry N. Abrams Inc.
- Hall Peter [2002], *Cities of Tomorrow: An Intellectual History of Urban Planning and Design in the Twentieth Century*, 3<sup>η</sup> Έκδοση, Wiley-Blackwell.
- J. da Sousa Paulo [2013], *Structures And Architecture: New Concepts, Applications And Challenges*, CRC Press, Har/Cdr Editions.
- J. R. Curtis William [1996], *Modern Architecture Since 1900*, 3<sup>η</sup> Έκδοση, Phaidon Press.
- Kruft Hanno-Walter [1996], *History of Architectural Theory*, Princeton Architectural Press.
- Larkin David, Brooks Pfeiffer Bruce [2000], *Frank Lloyd Wright: The Masterworks*, Rizolli International Publications.
- Mansfield Howard [2014], *Cosmopolis: Yesterday's Cities of the Future*, CUPR/Transaction.
- Marshall Timothy [2008], *Design Dictionary : Perspectives on Design Terminology*, Birkhauser.
- Martinez Capdevila Pablo, *The Interior City. Infinity And Concavity In The No-Stop City (1970-1971)*, Thesis Paper.
- Mason White [2010], *On Farming*, Bracket (Book 471) Series, Actar.
- McQuaid Matilda [2002], *Envisioning Architecture: Drawings From The Museum Of Modern Arts*, **Νέα Υόρκη**, The Museum Of Modern Arts.
- Moroni Mario, Chirumbolo Paolo [2010], *Neoavanguardia: Italian Experimental Literature And Arts In The 1960s*, Toronto Italian Studies Series, University of Toronto Press-Scholarly Publishing Division.
- O. Benson **Timothy**, Dimendberg **Edward**, Frisby David [2001], *Expressionist Utopias: Paradise, Metropolis, Architectural Fantasy*, Weimar and Now: German Cultural Criticism (Book 29) Series, University of California Press.
- Parmesani Loredana [2000], *Art of the Twentieth Century: Movements, Theories, Schools, and Trends 1900-2000*, Skira.

- Pernice Raffaele [2012], *Visions of the future from the past. The metabolist Movement and the Urban Utopias of the 1960s*, Paper for the 11<sup>th</sup> International Symposium on Advanced Technology, Kogakuin University, Tokyo.
- Perrone Rafael, Buchler Daniella, *An Investigation of Futuristic Architectural Design*, Thesis Paper.
- Pimlott Mark [2007], *Without And Within*, Episode Publishers.
- Porter Tom [2004], *Archispeak: An Illustrated Guide To Architectural Terms*, Routledge.
- Porter Tom [1993], *Architectural Drawing: Masterclass*, Cassell Illustrated.
- Riley Terence [2002], *The Changing of the Avant-Garde: Visionary Architectural Drawings from the Howard Gilman Collection*, Museum of Modern Art (MOMA).
- S. Hernandez, C. A. Brebbia [2012], *Design and Nature VI: Comparing Design in Nature With Science and Engineering*, Wit Transactions on Ecology and the Environment Series, WIT Press /Computational Mechanics.
- Sadler Simon [2005], *Archigram : Architecture without Architecture*, The MIT Press.
- Sant'Elia Antonio [1914], «Manifesto Of Futuristic Architecture», *MESSAGGIO, Μιλάνο*.
- Schank Smith Kendra [2006], *Architects' Drawings: A Selection of Sketches by World Famous Architects*, Routledge.
- Siegel Josh [2007], *Projects 84-Josiah McElheny-The Alpine Cathedral and the City Crown. 2007*, Essay, The Museum of Modern Art (MOMA).
- Sorkin Michael [1994], *Exquisite Corpse: Writings on Buildings*, Verso.
- Tafel Edgar [2001], *Frank Lloyd Wright: Recollections By Those Who Knew Him*, Dover Publications.
- Tisdall Caroline, Bozzolla Angelo [1985], *Futurism (World of Art)* Thames and Hudson.
- Townsend Christopher [2009], «The Future of Futurism», *ART MONTHLY*, 329, pp. 5-8.
- Udy John [2006], *Man Makes the City: Urban Development And Planning*, Trfford Publishing.
- W. Luke Timothy [1997], *Ecocritique: Contesting The Politics Of Nature, Economy, And Culture*, University Of Minnesota Press.
- Weston Richard [2010], *Key Buildings of the Twentieth Century: Plans, Sections and Elevations*, 2<sup>η</sup> Έκδοση, Key Architecture Series, W. W. Noton & Company.
- Whyte Andy, Images Publishing Group [2006], *Millennium Kisho Kurokawa: Architect And Associates Selected And Current Work*, Millennium-Antique Collector's Club Series, Images Publishing Dist.
- Zhongjie Lin [2010], *Kenzo Tange And The Metabolist Movement: Urban Utopias Of Modern Japan*, Routledge.
- Αμερικάνου Ελένη [1997], Η Αναπαράσταση στην Αρχιτεκτονική-Φυσιογνωμία και Λειτουργία των Μέσων Αναπαράστασης στην Αρχιτεκτονική, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου, Αθήνα.

### Πηγές από Διαδίκτυο

[www.books.google.com](http://www.books.google.com)

[www.visual-arts-cork.com](http://www.visual-arts-cork.com)

[www.artmag.gr](http://www.artmag.gr)

[www.architectureandurbanism.gr](http://www.architectureandurbanism.gr)



www.wordpress.com  
www.encyclopedia.com  
www.the-art-world.com  
www.uni.edu  
www.en.wikipedia.org  
www.arcosanti.org  
www.azcentral.com  
www.design.ncsu.edu

### Πηγές Εικόνων

Εικ.1 : Eaton Ruth [2002], *Ideal Cities: Utopianism and the (Un)Built Environment*, Thames & Hudson.

Εικ.2 : Esther Da Costa Meyer [1995], *The Work Of Antonio Sant Elia*, Yale University Press.

Εικ.3 : Esther Da Costa Meyer [1995], *The Work Of Antonio Sant Elia*, Yale University Press.

Εικ.4 : Esther Da Costa Meyer [1995], *The Work Of Antonio Sant Elia*, Yale University Press.

Εικ.5 : Esther Da Costa Meyer [1995], *The Work Of Antonio Sant Elia*, Yale University Press.

Εικ.6 : Esther Da Costa Meyer [1995], *The Work Of Antonio Sant Elia*, Yale University Press .

Εικ.10 : <http://www.metalocus.es/>

Εικ.11 : Eaton Ruth [2002], *Ideal Cities: Utopianism and the (Un)Built Environment*, Thames & Hudson.

Εικ.12 : <http://www.metalocus.es/>

Εικ.13 : <http://www.cartographersguild.com/>

Εικ.17 : [www.icif.ru](http://www.icif.ru) , «Iakov Chernikhov Foundation»

Εικ.18 : [www.icif.ru](http://www.icif.ru) , «Iakov Chernikhov Foundation»

Εικ.19 : [www.icif.ru](http://www.icif.ru) , «Iakov Chernikhov Foundation»

Εικ.20 : [www.icif.ru](http://www.icif.ru) , «Iakov Chernikhov Foundation»

Εικ.21 : [www.icif.ru](http://www.icif.ru) , «Iakov Chernikhov Foundation»

Εικ.24 : Ferriss Hugh, Willis Carol [1986] , *The Metropolis Of Tomorrow*, Princeton Architectural Press.

Εικ.25 : Ferriss Hugh, Willis Carol [1986] , *The Metropolis Of Tomorrow*, Princeton Architectural Press.

Εικ.26 : Ferriss Hugh, Willis Carol [1986] , *The Metropolis Of Tomorrow*, Princeton Architectural Press.

Εικ.27 : Ferriss Hugh, Willis Carol [1986] , *The Metropolis Of Tomorrow*, Princeton Architectural Press.

Εικ.28 : Ferriss Hugh, Willis Carol [1986] , *The Metropolis Of Tomorrow*, Princeton Architectural Press.