

το όριο μεταξύ του εσωτερικού και του εξωτερικού  
στην αρχιτεκτονική ως πτυχή: το παράδειγμα  
τριών όψεων του Jean Nouvel

δήμητρα αργυριάδη



επιβλέπουσα καθηγήτρια  
Βασιλική Πετρίδου

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΑΤΡΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ  
ΑΚΑΔ. ΈΤΟΣ 2014-15

ΤΟ ΌΡΙΟ ΜΕΤΑΞΥ ΤΟΥ ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ  
ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ ΩΣ ΠΤΥΧΗ:  
ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΡΙΩΝ ΌΨΕΩΝ ΤΟΥ JEAN NOUVEL

ΔΗΜΗΤΡΑ ΑΡΓΥΡΙΑΔΗ

Επιβλέπουσα καθηγήτρια  
ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΠΕΤΡΙΔΟΥ

Πάτρα, 26 Φεβρουαρίου 2015

## **Προοίμιο**

Στην αρχιτεκτονική είναι γνωστή η εισαγωγή της φιλοσοφίας και εννοιών της ως βοηθήματα κατά το σχεδιασμό και την ανάπτυξη θεωριών. Η σύνδεση και επικοινωνία των δύο αυτών επιστημών πρόκειται για ένα θέμα εξαιρετικά ενδιαφέρον, αν και ιδιαίτερα δύσκολο. Με αφετηρία λοιπόν την περιέργεια και επιθυμία για εμβάθυνση στην πολύπλοκη αυτή σχέση επιλέχθηκε το θέμα της συγκεκριμένης ερευνητικής εργασίας. Εδώ, γίνεται προσπάθεια να αποδομηθεί μία φιλοσοφική έννοια και να αναζητηθούν νέες προεκτάσεις και αντιστοιχίες της στην αρχιτεκτονική.

Η πραγματοποίηση της έρευνας αυτής θα ήταν αδύνατη χωρίς την πολύτιμη βοήθεια και καθοδήγηση της καθηγήτριάς μου, κυρίας Βασιλικής Πετρίδου, γι' αυτό και την ευχαριστώ ιδιαίτερω. Θα ήθελα, επίσης, να ευχαριστήσω για τη βοήθεια και υποστήριξη την οικογένειά μου, τον αδερφό και τους γονείς μου, αλλά και τους φίλους μου Αλεξάνδρα, Γεωργία, Δημήτρη, Ειρήνη, Ερατώ, Κωνσταντίνα και Κώστα.

## Περίληψη

Αντικείμενο της παρούσας ερευνητικής εργασίας είναι η σύνδεση της φιλοσοφικής έννοιας της πτυχής με αρχιτεκτονικά στοιχεία και πιο συγκεκριμένα με όψεις κτηρίων που δημιουργούν ιδιαίτερες και διαφορετικές σχέσεις μεταξύ του εσωτερικού και του εξωτερικού. Επιλέχθηκαν τρία κτήρια του Jean Nouvel, καθώς πρόκειται για έναν αρχιτέκτονα που δίνει ιδιαίτερη σημασία στο σχεδιασμό της όψης των κτηρίων του, καταφέρνοντας να μετατρέπει την όψη σε ένα όριο που όχι μόνο χωρίζει, αλλά ταυτόχρονα ενώνει το εσωτερικό με το εξωτερικό με διαφορετικό κάθε φορά τρόπο. Σκοπός είναι η αναζήτηση πιθανών συνδέσεων του τρόπου που οι όψεις αυτές συμπεριφέρονται ως όριο με αυτόν της φιλοσοφικής έννοιας της πτυχής, η οποία επίσης ενώ χωρίζει το μέσα με το έξω, παράλληλα δημιουργεί συνδέσεις μεταξύ τους, σύμφωνα με τον Γάλλο φιλόσοφο Gilles Deleuze, όπως έχει παρουσιαστεί στο 'διάγραμμα του Φουκώ', το οποίο απεικονίζει τη διαδικασία της σκέψης.

Για τη συλλογή στοιχείων πραγματοποιήθηκε βιβλιογραφική έρευνα, τα βασικότερα κομμάτια της οποίας εστιάζονται στη μελέτη των τριών κτηρίων και των τεχνικών των όψεών τους, αλλά και της γενικότερης φιλοσοφίας και αρχιτεκτονικής του Nouvel, όπως επίσης και σε διαφορετικά γραπτά του Deleuze στα οποία αναφέρεται στην έννοια της πτυχής, αλλά και σε διαφορετικές ερμηνείες και προεκτάσεις που έχουν δοθεί σε αυτήν από φιλόσοφους και αρχιτέκτονες για το πως μπορεί να μεταφραστεί στην αρχιτεκτονική.

Μετά τη μελέτη του Deleuze, επανεξετάζοντας τις συνθήκες που δημιουργούν οι τρεις όψεις που ο Nouvel σχεδίασε, ανακαλύπτουμε κοινά στοιχεία και λειτουργίες, καταλήγοντας σε μία νέα ανάγνωση των όψεων αυτών ως πτυχές.

## **Abstract**

The subject of this research is the connection of the philosophical concept of the fold with architectural elements, and specifically with facades that generate different and strange relations between the inside and the outside. Three buildings by Jean Nouvel were selected, since he is an architect who places particular importance on the design of every façade, making it possible for it to be a boundary that not only separates the inside from the outside, but at the same time can create links between them in different ways. The purpose is the search of possible connections in the way these facades function as a boundary with that of the philosophical concept of the fold, which separate the inside from the outside, while simultaneously enhances the communication between them, according to the French philosopher Gilles Deleuze, the way he describes it at the 'Foucault diagram', which illustrates the procedure of thought.

In order to gather information bibliographic research was done, the major parts of which focused on the study of the three buildings, the techniques of their facades, but also on the general philosophy of Nouvel's architecture, as on different writings of Deleuze, in which he refers to the concept of the fold, and additionally to different interpretations and extensions of how this concept can be translated in architecture.

After having studied Deleuze, returning to the conditions that the three facades Nouvel designed create, we discover common elements, ending up to a new reading of those facades as folds.

## πίνακας περιεχομένων

εισαγωγή . . . . .	σ. 1
Κεφάλαιο 1 – όψεις ως όρια	
1.1 οι όψεις - επιφάνειες στην αρχιτεκτονική που χωρίζουν και ταυτόχρονα ενώνουν το εσωτερικό με το εξωτερικό . . . . .	σ. 3
1.2 οι όψεις του Jean Nouvel . . . . .	σ. 14
1.3 Arab World Institute (Παρίσι, 1987) . . . . .	σ. 22
1.4 Cartier Foundation (Παρίσι, 1994) . . . . .	σ. 33
1.5 Renaissance Barcelona Fira Hotel (Βαρκελώνη, 2012) . . . . .	σ. 41
Κεφάλαιο 2 – η πτυχή κατά τον Gilles Deleuze	
2.1 η σχέση του μέσα με το έξω στο διάγραμμα του Foucault	σ. 50
2.2 η πτυχή . . . . .	σ. 55
2.3 η πτυχή στην αρχιτεκτονική ως υλικό στοιχείο - η αρχιτεκτονική της πτυχής . . . . .	
2.3.1 από τον ντεκονστρουκτιβισμό στην αρχιτεκτονική της πτυχής . . . . .	σ. 61
2.3.2 folding architecture . . . . .	σ. 64
2.3.3 Rebstock Park Masterplan (Φρανκφούρτη, 1989)	σ. 67
2.4 η πτυχή ως μέθοδος ανάπτυξης νέων αρχιτεκτονικών πρακτικών	
2.4.1 Bernard Cache . . . . .	σ. 74
2.4.2 Rodia's Tower (Watts, Los Angeles, 1965) . . . . .	σ. 77
Κεφάλαιο 3 – οι τρεις όψεις του Jean Nouvel ως πτυχές	
3.1 σχέση μέσα – έξω που δημιουργεί η πτυχή . . . . .	σ. 81
3.2 όψεις πτυχές	
3.2.1 γενικά . . . . .	σ. 84
3.2.2 όψη πτυχή στο Arab World Institute . . . . .	σ. 84
3.2.3 όψη πτυχή στο Cartier Foundation . . . . .	σ. 87
3.2.4 όψη πτυχή στο Renaissance Barcelona Fira Hotel	σ. 88
Συμπεράσματα . . . . .	σ. 90
Βιβλιογραφία . . . . .	σ. 92
Κατάλογος εικόνων . . . . .	σ. 97

## Εισαγωγή

Αντικείμενο της παρούσας ερευνητικής εργασίας είναι η σύνδεση της φιλοσοφικής έννοιας της πτυχής με αρχιτεκτονικά στοιχεία. Η μελέτη θα εστιαστεί αρχικά στη σχέση που η όψη ενός κτηρίου δημιουργεί μεταξύ του εσωτερικού και του εξωτερικού. Η όψη είναι εξ' ορισμού το όριο που διαχωρίζει το μέσα από το έξω. Ωστόσο, εδώ θα αναζητηθούν όψεις που εκτός από τη λειτουργία του διαχωρισμού καταφέρνουν παράλληλα να δημιουργούν συνθήκες που επιτρέπουν την επικοινωνία του μέσα με το έξω. Πιο συγκεκριμένα, θα μελετηθούν οι όψεις τριών κτηρίων του Jean Nouvel οι οποίες δημιουργούν τις συνθήκες αυτές με διαφορετικό τρόπο η καθεμία.

Στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται μια γενική αναφορά στη λειτουργία των όψεων στην αρχιτεκτονική ως όρια, αλλά και στο γεγονός πως από τα τέλη του εικοστού αιώνα και μετά οι νέες τεχνολογίες και υλικά επιτρέπουν στους αρχιτέκτονες να σχεδιάζουν όψεις και επιφάνειες όψεων που καταργούν τον απόλυτο διαχωρισμό μεταξύ του εξωτερικού και εσωτερικού που μέχρι πριν γνωρίζαμε. Στη συνέχεια η έρευνα εστιάζεται στον Jean Nouvel, καθώς είναι ένας από τους αρχιτέκτονες που κάνει χρήση των τεχνολογιών αυτών με στόχο αυτή την κατάργηση. Για να γίνει η έρευνα πιο συγκεκριμένη, επιλέγονται και αναλύονται οι όψεις και οι λειτουργίες των όψεων τριών έργων του: Arab World Institute (Παρίσι, 1987), Cartier Foundation (Παρίσι, 1994), Renaissance Barcelona Fira Hotel (Βαρκελώνη, 2012). Στα έργα αυτά τα υλικά και οι τεχνικές που έχουν χρησιμοποιηθεί διαφέρουν μεταξύ τους, αλλά όλα καταφέρνουν να φέρουν το εσωτερικό και το εξωτερικό σε επικοινωνία με διαφορετικούς τρόπους.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, αναζητώντας μία διαφορετική προσέγγιση της διαλεκτικής αυτής σχέσης του μέσα με του έξω, η εργασία στρέφεται στη μελέτη των γραπτών του Gilles Deleuze. Ο Deleuze, στο βιβλίο με τίτλο *Φουκώ* κάνει μία προσπάθεια να αναλύσει τη σκέψη του Michel Foucault. Εκεί παρουσιάζεται το γνωστό 'διάγραμμα του Φουκώ' στο οποίο απεικονίζεται η διαδικασία της σκέψης όπως ο Deleuze θεώρησε πως την αντιλαμβάνονταν ο Φουκώ. Εκεί παρουσιάζεται η πτυχή

ως το μέσο που χωρίζει αλλά ταυτόχρονα επιτρέπει την επικοινωνία μεταξύ του μέσα και του έξω, κάνοντας τα να ανταλλάσουν στοιχεία. Οπότε, από το βιβλίο αυτό αντλούμε πληροφορίες για τις λειτουργίες της πτυχής όπως την αντιλαμβάνεται ο Deleuze, ενώ από το βιβλίο του ίδιου με τίτλο *The Fold: Leibniz and the baroque*, που πρωτοεκδίδεται δύο χρόνια μετά το Φουκώ μπορούμε να αντλήσουμε πληροφορίες για την φύση της πτυχής. Στη συνέχεια του δεύτερου κεφαλαίου παρουσιάζονται δύο ερμηνείες για τη μεταφορά της έννοιας αυτής στην αρχιτεκτονική. Η μία έρχεται από τους αρχιτέκτονες της αρχιτεκτονικής της πτυχής, όπως ονομάστηκε (folding architecture) και η άλλη από τον Bernard Cache, μαθητή του Deleuze.

Αφού έχουν παρουσιαστεί όσο περισσότερα στοιχεία γίνεται για την πτυχή αλλά και για τις προεκτάσεις τις, στο τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο επανεξετάζονται οι λειτουργίες που οι όψεις του Nouvel καταφέρνουν να εκτελούν και γίνεται αναζήτηση κοινών στοιχείων με αυτές της πτυχής. Μέσα από ανάλυση των λειτουργιών αυτών και των σχέσεων των χώρων που παράγουν, δημιουργούνται συνδέσεις και αντιστοιχίες, οι οποίες οδηγούν σε μία νέα ανάγνωση των όψεων αυτών, την ανάγνωσή τους ως πτυχές.



# **Κεφάλαιο 1**

## **όψεις ως όρια**

## **1.1 Οι όψεις - επιφάνειες στην αρχιτεκτονική που χωρίζουν και ταυτόχρονα ενώνουν το εσωτερικό με το εξωτερικό**

Η αρχιτεκτονική, όταν υλοποιείται, συνθέτοντας διαφορετικά υλικά δημιουργεί όγκους και επιφάνειες τα οποία μαζί ορίζουν τα κτήρια. Έτσι, τα δομικά αυτά στοιχεία δημιουργούν όρια, δημιουργούν ένα μέσα, διαχωρίζοντας χώρους εσωτερικούς από εξωτερικούς. Η σχέση αυτή που μπορεί να δημιουργηθεί μεταξύ του μέσα και του έξω είναι ένα θέμα για το οποίο έχουν γραφτεί πολλά. Ο Sullivan, στο βιβλίο του *Kindergarten Chats and Other Writings*<sup>1</sup> αναφέρει πως η εξωτερική εμφάνιση εκδηλώνει τους εσωτερικούς σκοπούς, παρουσιάζοντας παραδείγματα από τη φύση, για να ενισχύσει την άποψή του.<sup>2</sup> Λίγο αργότερα, ο Frank Lloyd Wright, υποστηρίζει πως η αρχιτεκτονική αποτελεί μία ολότητα, δεν υπάρχει διαχωρισμός μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού, το ένα εισέρχεται μέσα στο άλλο, με αποτέλεσμα η μορφή και η λειτουργία να γίνονται ένα «στο σχεδιασμό και την εκτέλεση», για να καταλήξει στη σπουδαιότητα της οργανικής αρχιτεκτονικής, ως αποτέλεσμα, της σύνδεσης μορφής-λειτουργίας.<sup>3</sup> Κάποια χρόνια μετά, το 1966, ο Venturi, υποστηρίζει πως «μια διαδικασία σύνθεσης τόσο από έξω προς τα μέσα, όσο και από μέσα προς τα έξω, δημιουργεί τις απαραίτητες

---

<sup>1</sup> Sullivan Louis H., *Kindergarten Chats and Other Writings*: περιέχει κείμενα τα οποία έχουν γραφτεί στο διάστημα 1885-1906, ενώ εκδόθηκαν για πρώτη φορά το 1934.

<sup>2</sup> Sullivan Louis H., *Kindergarten Chats and Other Writings*, σ.43: πρόκειται για το κεφάλαιο στο οποίο αναφέρεται στην σχέση και αλληλεξάρτηση μορφής και λειτουργίας

<sup>3</sup> Wright Frank Lloyd, *Frank Lloyd Wright an autobiography*, σ. 337-338: ο Wright, ως μαθητής του Sullivan, συνεχίζει την πασίγνωστη θεωρία του 'η μορφή ακολουθεί τη λειτουργία', επεκτείνοντας την και εισάγοντας στις αρχές του 1900 την έννοια της οργανικής αρχιτεκτονικής. Ο Venturi βρίσκει τη θεωρία αυτή περιοριστική, καθώς, όπως λέει, ένα φυτό δεν επηρεάζεται μόνο από τις δυνάμεις του περιβάλλοντος για να αναπτυχθεί, αλλά και από ένα συγκεκριμένο γενετικό πρόγραμμα ανάπτυξης. (Venturi Robert, *η πολυπλοκότητα και η αντίφαση στην αρχιτεκτονική*, σ.94)

εντάσεις που φτιάχνουν αρχιτεκτονική», ενώ ορίζει την αρχιτεκτονική ως τον τοίχο μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού.<sup>4</sup> Ο Zumthor, το 2003 μιλάει επίσης για τη σημασία της πρόσοψης σαν όριο μεταξύ του εσωτερικού και εξωτερικού, ως οντότητα που δημιουργούν οι αρχιτέκτονες και τους δίνει τη συναρπαστική ικανότητα να δημιουργήσουν εσωτερικό και εξωτερικό χώρο.<sup>5</sup>

Όσον αφορά στα υλικά που δημιουργούν τις σχέσεις αυτές φαίνεται να ήταν συχνότερα οι τοίχοι το στοιχείο αυτό που δημιουργεί ένα αυστηρά ορισμένο όριο μεταξύ του μέσα με το έξω. Στο μοντέρνο κίνημα παρατηρείται, ωστόσο, στις αρχές του εικοστού αιώνα, τα όρια αυτά σε πολλές περιπτώσεις να αντικαθίστανται από μεγάλες επιφάνειες γυαλιού που χαρίζουν πλήρη ή σε άλλες περιπτώσεις μερική διαφάνεια. Στη συνέχεια, το διάσημο *brise-soleil* του Le Corbusier, ένα τέχνασμα που δεν πρόκειται ακριβώς για σχεδιασμό επιφάνειας αλλά για στοιχεία που τοποθετούνται στην επιφάνεια της όψης για σκίαση και απορρόφηση θερμότητας εκτρέποντας τις ακτίνες του ήλιου, δημιουργώντας ιδιαίτερες σκιές στην όψη, οδηγούν στην «άρνηση της μετωπικότητας της πρόσοψης, δημιουργώντας μία ενδιάμεση χωρικότητα, η οποία ανήκει εξίσου στο εσωτερικό και το εξωτερικό».<sup>6</sup>

Σήμερα όμως παρατηρείται η εφαρμογή νέων τεχνολογιών σε όψεις με στόχο τη δημιουργία ιδιαίτερων επιφανειών, που χαρίζουν ξεχωριστή ταυτότητα σε κάθε κτήριο.

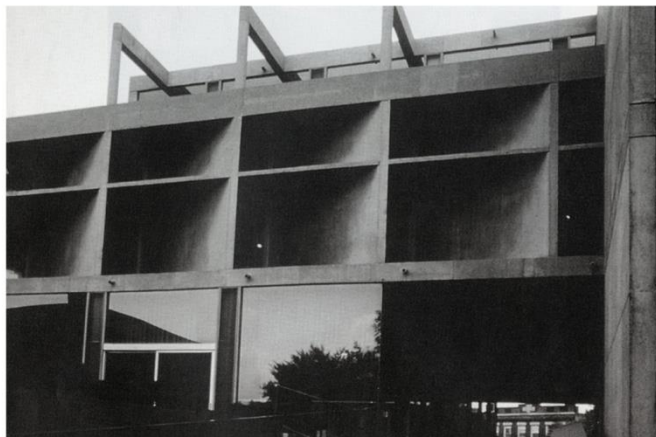
---

<sup>4</sup> Venturi Robert, η *πολυπλοκότητα και η αντίφαση στην αρχιτεκτονική*, σ.94

<sup>5</sup> Zumthor Peter, *Atmospheres: architectural environments, surrounding objects*, σ. 45-49: το βιβλίο αυτό πρόκειται για τη διάλεξη που έδωσε ο Zumthor το 2003, σε ένα φεστιβάλ λογοτεχνίας και μουσικής. Εκεί μιλάει για την ατμόσφαιρα στην αρχιτεκτονική, το κύριο για αυτόν συστατικό για τη δημιουργία ποιοτικής αρχιτεκτονικής. Ένας από τους τρόπους με τους οποίους δημιουργεί ατμόσφαιρα είναι η «ένταση μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού»

<sup>6</sup> Leatherbarrow David, Mostafavi Moshen, *Surface Architecture*, σ. 58-61

Le Corbusier  
Carpenter Center for the Visual Arts, Harvard University  
Cambridge, Η.Π.Α., 1963



Εικ. 1: όψη - brise-soleil ως πτυχή που χωρίζει το εσωτερικό με το εξωτερικό

Οι νέες τεχνολογίες<sup>7</sup> παρέχουν στον αρχιτέκτονα περισσότερα υλικά από τη χρήση του απλού σκυροδέματος ή γυαλιού ως υλικό όψης που διαχωρίζει το μέσα με το έξω δημιουργώντας σχέσεις παραπάνω από διαφανείς ή αδιαφανείς. Υπάρχουν πολλές δυνατότητες για δημιουργία άλλου είδους δυναμικών και διαδραστικών επιφανειών, οι οποίες δημιουργούν πολύ διαφορετικές σχέσεις μεταξύ του εξωτερικού και του εσωτερικού από αυτές που ήδη ξέρουμε. Η χρήση των επιφανειών αυτών «σηματοδοτεί μία στροφή στη σχέση μεταξύ ανθρώπου και τεχνολογίας. Όσο ο άνθρωπος γίνεται περισσότερο τεχνολογικός, ο διαχωρισμός μεταξύ φυσικού και τεχνητού θολώνει όλο και περισσότερο. Τα σχεδιαστικά εργαλεία που χρησιμοποιούνται στην αρχιτεκτονική ενισχύουν και επιταχύνουν την ικανότητά μας να αναπαριστούμε την πτώση της φύσης για χάρη της τεχνολογίας.»<sup>8</sup> Πρόκειται για κελύφη, επιδερμίδες, στρώματα, των οποίων η λειτουργία δεν είναι μόνο διακοσμητική.

Για παράδειγμα, στη βιβλιοθήκη των Herzog & de Meuron στο Frachhochschule στην περιοχή Eberswalde, κοντά στο Βερολίνο, έργο που ολοκληρώθηκε το 1999, χρησιμοποιείται ένα ιδιαίτερο κέλυφος. Πρόκειται για 'τυπωμένες' εικόνες πάνω στις επιφάνειες σκυροδέματος, οι οποίες συνεχίζονται ως εικόνες από μεταξοτυπία στις γυάλινες επιφάνειες. Δημιουργείται, έτσι, ένα «τατουάζ εικόνων πάνω στον απλό όγκο του κτηρίου, κάνοντας το να ξεχωρίζει προεξέχοντας από τα προαστιακά σπίτια που βρίσκονται γύρω του».<sup>9</sup> Κάθε πλαίσιο αποτελεί μία εικόνα, οι εικόνες περιορίζονται σε λωρίδες που επαναλαμβάνονται και κυκλώνουν το κτήριο, ενωποιώντας το σύνολό του. Κάθε μοτίβο που αποτυπώνεται αποτελείται από δύο ή τρεις στρώσεις. Η

---

<sup>7</sup> «μιας και η αρχιτεκτονική είναι στενά συνδεδεμένη με τεχνικές αρχές δεν αποτελεί μεγάλο άλμα η ταύτιση νέων πρακτικών στην αρχιτεκτονική με τεχνολογικές καινοτομίες» : Frei Hans, *Masked Matter and Other Diagrams*, στο *Architectural Design*, Vol. 73, No. 2, Μαρ-Απρ 2003, σ. 44

<sup>8</sup> Imperiale Alicia, *Digital Skins: the architecture of surface* στο Lupton Ellen (επιμ.), *Skin: Surface, Substance + Design*, σ. 55

<sup>9</sup> Frei Hans, *Masked Matter and Other Diagrams*, στο *Architectural Design*, Vol. 73, No. 2, Μαρ-Απρ 2003, σ. 47

λειτουργία της επιδερμίδας αυτής στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι να «διαψεύσει τη φύση του κάθε υλικού»<sup>10</sup>, καθώς το γυαλί γίνεται σχεδόν αδιαφανές, ενώ το μπετόν αποκτά μία ελαφρά λάμψη, αλλά και να «δημιουργήσει μία κίνηση στον όγκο του κτηρίου σαν ένα σόου κινούμενων εικόνων», ενώ το κτήριο να μοιάζει να είναι «μία μονάδα της οποίας το μέσα έχει βγει έξω». Στην εσωτερική αυτή επιφάνεια, η οποία τώρα βρίσκεται στην εξωτερική μεριά «τρέχει η κατάσταση των τοπικών πολιτιστικών γεγονότων»<sup>11</sup>, ενώ παράλληλα «κάνουν την επιφάνεια αυτή τον τόπο επικοινωνίας του αρχιτεκτονικού έργου με το έξω κόσμο».<sup>12</sup>

Το κύριο υλικό που χρησιμοποιείται είναι σκυρόδεμα, ενώ τις τέσσερις όψεις διατρέχουν τρεις λωρίδες γυαλιού. Και τα δύο αυτά στοιχεία καλύπτονται από την επιφάνεια των εικόνων. Στις επιφάνειες του σκυροδέματος υπάρχουν μικρά ανοίγματα από γυαλί, οι μόνες επιφάνειες που δεν καλύπτονται από εικόνες, άρα και τα μόνα σημεία στα οποία το όριο δεν είναι αδιαπέραστο. Βλέπουμε δηλαδή, πως με την απλή αυτή προσθήκη μίας εξαιρετικά λεπτής επιφάνειας στις όψεις του κτηρίου αλλάζει η σχέση του εσωτερικού με το εξωτερικό. Το δομικό στοιχείο του τοίχου δεν αποτελεί πλέον ένα αυστηρό όριο που χωρίζει το μέσα με το έξω. Αντίθετα, η εικόνα του μέσα, με τη μέθοδο αυτή της προσθήκης εικόνων στο εξωτερικό της όψης, μεταφέρεται στο εξωτερικό σημείο του ορίου. Για κάποιον που στέκεται στο εσωτερικό, το εξωτερικό ως εικόνα είναι απρόσιτο, ενώ αντίθετα αυτός που στέκεται στο εξωτερικό του κτηρίου μπορεί να έχει εικόνα για το τι συμβαίνει στο εσωτερικό. Η τεχνική αυτή επεξεργασίας της όψης οπότε, αντί απλά να διαχωρίζει το μέσα με το έξω, μέσω της ιδιαίτερης σχέσης μεταξύ των δύο που δημιουργεί, αλλάζει και την ιδιότητα του κτηρίου, μετατρέποντάς

---

<sup>10</sup> Imperiable Alicia, *Digital Skins: the architecture of surface* στο Lupton Ellen (επιμ.), *Skin: Surface, Substance + Design*, σ. 56

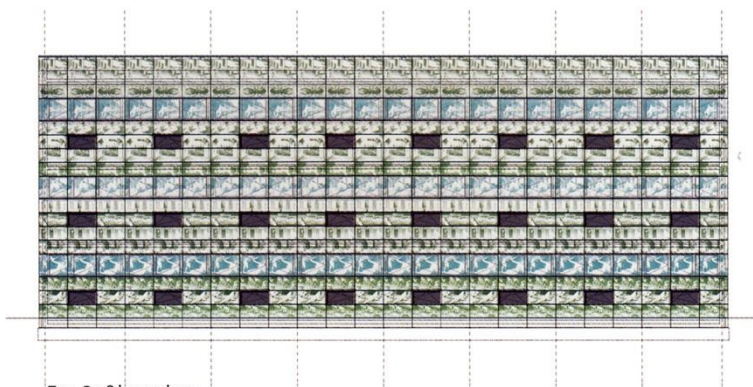
<sup>11</sup> Frei Hans, *Masked Matter and Other Diagrams*, στο *Architectural Design*, Vol. 73, No. 2, Μαρ-Απρ 2003, σ. 47

<sup>12</sup> ο.π., σ. 48

Herzog & de Meuron  
βιβλιοθήκη του Eberswalde Technical School  
Eberswalde, Γερμανία, 1999



Εικ.2: άποψη της νότιας όψης



Εικ. 3: βόρεια όψη  
ο απλός όγκος του κτηρίου επενδεδυμένος με εικόνες κομμένες από εφημερίδα που μετατρέπουν το κτήριο σε 'μονάδα'

το σε ένα ανάλογο της μονάδας.<sup>13</sup>

Ένα λίγο διαφορετικό παράδειγμα επιφάνειας που χρησιμοποιεί σύγχρονα μέσα για τη δημιουργία επιφάνειας που διαμορφώνει ιδιαίτερη σχέση εσωτερικού και εξωτερικού είναι το μουσείο Kunsthaus του Peter Zumthor στην πόλη Bregenz της Αυστρίας, του οποίου η κατασκευή ολοκληρώθηκε το 1997. Το μουσείο αυτό πρόκειται για έναν απλό κυβικό όγκο, που σηκώνεται ελαφρώς ψηλότερα από τις οροφές της παλιάς πόλης της Bregenz. Ο εσωτερικός αυτός όγκος περιβάλλεται από ημιδιαφανείς ματ υαλοπίνακες, «συναρμολογημένους μεταξύ τους σαν ζώνες που αποτρέπουν τον αέρα από το να περάσει στο σχεδόν ενός μέτρου κενό που μεσολαβεί μεταξύ του εσωτερικού και εξωτερικής επιδερμίδας»,<sup>14</sup> μία όψη αυτοφερόμενη κατασκευή, τελείως ανεξάρτητη από το κτήριο, το οποίο καλύπτει σαν ένα δεύτερο περίβλημα. Στο κενό που δημιουργείται, «πολύπλοκοι ενδιάμεσοι χώροι υφαινονται μεταξύ της μεμβράνης αυτής και των τριών αυστηρών ορόφων των γκαλερί»<sup>15</sup>. Όσον αφορά στο λειτουργικό του ρόλο, ο στόχος είναι η μείωση του άμεσου ηλιακού φωτός και της θερμότητας. Επίσης λειτουργεί ως μόνωση και για το κρύο, όπως για τη ζέστη, ενώ στο κενό μεταξύ κτηρίου και όψης βρίσκεται μεταλλική κατασκευή που στηρίζει τους εξωτερικούς υαλοπίνακες και τους εσωτερικούς τοίχους, όπως επίσης και μηχανισμοί που ρυθμίζουν τον τεχνητό φωτισμό του κτηρίου, δημιουργώντας μια μεταβαλλόμενη εικόνα του κτηρίου τη νύχτα. Επίσης συμβάλει στην εντυπωσιακή εικόνα του κτηρίου, καθώς «οι σκιές των εσωτερικών χώρων αποκαλύπτονται μέσω της όψης.»<sup>16</sup> Στόχος του αρχιτέκτονα ήταν η δημιουργία ενός κτηρίου στο οποίο παρουσιάζεται «η έκθεση και η εμπειρία της τέχνης στο εσωτερικό αλλά και στο εξωτερικό»<sup>17</sup>. Την ημέρα, το

---

<sup>13</sup> Όπως αυτή ορίστηκε το από τον Leibniz. Θα παρουσιαστεί αναλυτικότερα στο επόμενο κεφάλαιο.

<sup>14</sup> Riley Terence (επιμ.), *Light Construction*, σ. 74

<sup>15</sup> ο.π.

<sup>16</sup> ο.π.

<sup>17</sup> Murray Scott, *Translucent Building Skins: Material Innovations in Modern and Contemporary Architecture*, σ. 31



υλικό αυτό απορροφά την ηλιακή ακτινοβολία και θερμότητα, ενώ τη νύχτα μηχανισμοί που βρίσκονται ενδιάμεσα δημιουργούν φωτεινές ζώνες στην εξωτερική επιδερμίδα, από τις οποίες αποκαλύπτεται η εσωτερική κίνηση και ζωή στο κτήριο.

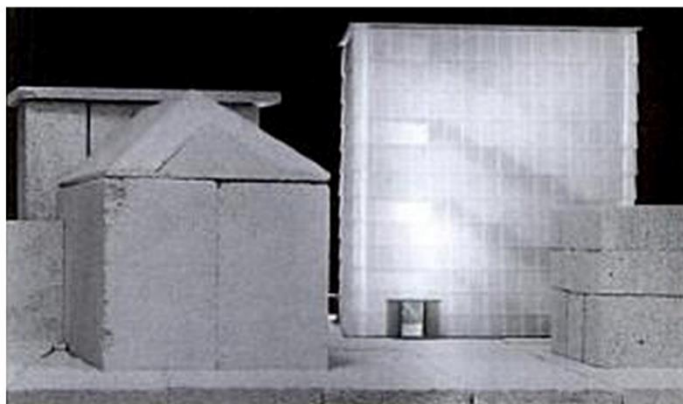
Οπότε και αυτό το κτήριο, ενώ έχει ακολουθηθεί εντελώς διαφορετική πρακτική από αυτή του προηγούμενου (ίσως αντίθετη θα έλεγε κανείς, αν μπορούσε να αναφερθεί στο πάχος του ορίου που προκαλεί τη δημιουργία διαφορετικής σχέσης μέσα - έξω) πρόκειται για ένα κτήριο στο οποίο το όριο μεταξύ του εσωτερικού και του εξωτερικού δεν είναι απλά ένας τοίχος. Αντίθετα δημιουργούνται δύο όρια που χωρίζουν το εσωτερικό με το εξωτερικό, δημιουργώντας έναν ενδιάμεσο κενό χώρο. Ο χώρος αυτός δεν ανήκει ούτε στο μέσα, ούτε στο έξω ή ανήκει παράλληλα και στα δύο. Βοηθάει στη δημιουργία ιδιαίτερης ατμόσφαιρας στο εσωτερικό, καθώς το φυσικό φως διαθλάται και φιλτράρεται, διαπερνώντας το εξωτερικό και στη συνέχεια το εσωτερικό όριο. Τη νύχτα, μέσω του ιδιαίτερου φωτισμού του κτηρίου, η ζωή στο εσωτερικό γίνεται πλήρως ορατή από το εξωτερικό.

Στα δύο αυτά παραδείγματα η τεχνική που χρησιμοποιείται για τη δημιουργία επιφάνειας όψης είναι διαφορετική. Το υλικό που χρησιμοποιείται είναι διαφορετικό και οι συνθήκες που δημιουργεί επίσης. Από τη μία έχουμε μία επιφάνεια απειροελάχιστου πάχους η οποία στην ουσία είναι 'κολλημένη' πάνω στο δομικό στοιχείο του τοίχου του κτηρίου, ενώ στην άλλη περίπτωση η επιφάνεια έχει το πάχος του γυαλιού και τοποθετείται ως κέλυφος απομακρυσμένο από το δομικό στοιχείο του τοίχου, δημιουργώντας ενδιάμεσο χώρο και παιχνίδι φωτός και σκιών. Στην πρώτη περίπτωση επιτυγχάνεται μία νοητή αντιστροφή του μέσα με το έξω και μία εικονική κίνηση της ύλης, ενώ στη δεύτερη ο ενδιάμεσος χώρος απομακρύνει και ταυτόχρονα ενώνει το μέσα με το έξω, καθώς μέσω της διαφάνειας που εντοπίζεται σε συγκεκριμένα σημεία, το μέσα είναι ορατό από έξω, ενώ το φως που έρχεται από έξω, μέσω του ενδιάμεσου χώρου που δημιουργείται από την εξωτερική επιφάνεια μεταβάλλει τις συνθήκες που επικρατούν στο

Peter Zumthor  
Kunsthau Bregenz  
Bregenz, Αυστρία, 1991



Εικ.4: λεπτομέρεια όψης - στοιχεία που λειτουργούν ως πτυχές



Εικ. 5: άποψη προπλάσματος - κρυφός φωτισμός στην όψη κάνει το εσωτερικό ορατό

μέσα, ανάλογα με τις καιρικές συνθήκες που επικρατούν έξω.

Ωστόσο, και στα δύο παραδείγματα, η επιφάνεια λειτουργεί ως το μέσο που δημιουργεί κάποιου είδους επικοινωνία του μέσα με το έξω. Οι επιφάνειες, οπότε, «όσο ακραίες και αν είναι από τεχνικής άποψης, πάντα ακολουθούν την ίδια αρχή. Ως εκ τούτου, οι πιο έξυπνες προσόψεις, τα πιο ημιδιάφανα βέλα και οι πιο διαδραστικές όψεις δεν διαφέρουν πολύ από μια κλασική πρόσοψη. Αυτά είναι φίλτρα, τα οποία χωρίζουν ντε φάκτο τις δύο όψεις μεταξύ τους, ενώ ταυτόχρονα τις ενώνουν με κάποιο τρόπο, σε ένα αναπαραστατικό επίπεδο.»<sup>18</sup> Βλέπουμε, οπότε μέσω των παραδειγμάτων αυτών τους πολλούς και διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους σήμερα γίνεται από τους αρχιτέκτονες χρήση νέων τεχνολογιών και υλικών που μπορούν να επηρεάσουν τη φύση των όψεων που λειτουργούν ως όριο, χωρίζοντας το εσωτερικό με το εξωτερικό. Μπορούν να δημιουργήσουν δηλαδή όρια τα οποία χωρίζουν αλλά ταυτόχρονα με κάποιο τρόπο ενώνουν το μέσα με το έξω, είτε φέρνοντας το μέσα στο έξω, είτε δημιουργώντας ενδιάμεσους χώρους μεταξύ τους. Το έξω μπορεί να έρχεται στο μέσα ως εικόνα, όταν έχουμε πλήρη οπτική επαφή με αυτό ή ως φυσικό φως, διατηρώντας παράλληλα την ιδιωτικότητα και ασφάλεια που ο εσωτερικός χώρος μας παρέχει. Επίσης το έξω μπορεί να εισέρχεται στο μέσα ακόμα και ως χώρος, όταν τα όρια δεν είναι αυστηρά καθορισμένα.

---

<sup>18</sup> Frei Hans, *Masked Matter and Other Diagrams*, στο *Architectural Design*, Vol. 73, No. 2, Μαρ-Απρ 2003, σ. 44

## 1.2 οι όψεις του Jean Nouvel

Ένας αρχιτέκτονας, ο οποίος μέσα από τα έργα του φαίνεται να αναζητά τη δημιουργία νέων σχέσεων μεταξύ του εσωτερικού και του εξωτερικού είναι ο Jean Nouvel. Η αναζήτηση αυτή γίνεται μέσα από πειραματισμό με νέα υλικά, νέες τεχνολογίες και ιδιαίτερα στοιχεία στις όψεις των κτηρίων που σχεδιάζει. Ένα από τα υλικά το οποίο κυριαρχεί συχνότερα στις όψεις του είναι το γυαλί. Ωστόσο δεν αρκείται στη διαφάνεια που αυτό προσφέρει. Πειραματίζεται με διαφορετικές παραλλαγές του και εναλλακτικές τεχνικές οι οποίες μπορεί να περιλαμβάνουν τον χρωματισμό του, την ένταξη μεταλλικών στοιχείων ή κρυφών φωτισμών που αλλάζουν την εικόνα της όψης και τη σχέση του μέσα με το έξω. Η όψη γίνεται το υλικό που φιλτράρει με διαφορετικό κάθε φορά τρόπο το εξωτερικό ως φωτισμό και εικόνα που εισέρχεται μέσα, αλλάζοντας τις συνθήκες του φωτισμού και της εμπειρίας του χώρου, ενώ επίσης αλλάζει και η εικόνα της όψης, ως εξωτερικό του κτηρίου. Παράλληλα, οι αντανάκλασεις και τα παιχνίδια φωτός και σκιών που δημιουργούνται προσδίδουν επίσης σε κάθε χώρο ιδιαίτερο και μοναδικό χαρακτήρα.

Ο Jean Nouvel πρόκειται για μία από τις πιο χαρακτηριστικές φιγούρες της αρχιτεκτονικής του εικοστού και εικοστού πρώτου αιώνα. Υποστηρίζει γενικά την παράγωγη μιας αρχιτεκτονικής που δημιουργεί «συναισθήματα, συγκινήσεις, εικόνες και σημεία που λαμβάνονται από το εκτεταμένο ρεπερτόριο που είναι σε εμάς διαθέσιμο από τον προοδευτικό μας πολιτισμό: στις επιστήμες και την τεχνολογία, τις πλαστικές τέχνες, τα μέσα ενημέρωσης, τον τύπο, τη διαφήμιση, το σινεμά, το βίντεο, την τηλεόραση και τις τέχνες του θεάματος»<sup>19</sup>, ενώ διατύπωσε τον εξής ορισμό για την αρχιτεκτονική: «η αρχιτεκτονική είναι η εισαγωγή αξιών παιδείας και πολιτισμού στο χτισμένο».<sup>20</sup> Έγινε ιδιαίτερα γνωστός το 1981, τη χρονιά που κέρδισε το διαγωνισμό για το σχεδιασμό του Arab World

---

<sup>19</sup> Boissiere Olivier, *Jean Nouvel*, σ. 19

<sup>20</sup> ο.π.

Institute στο Παρίσι, έργο το οποίο ολοκληρώθηκε το 1987. Από το 1972 μέχρι σήμερα έχει συνεργαστεί με διαφορετικούς συνεργάτες, ενώ από το 1994 μέχρι και σήμερα συνεργάζεται με τον Michel Péliissié, κάτω από την επωνυμία *Ateliers Jean Nouvel*, με έδρα το Παρίσι, και αναλαμβάνουν έργα σε Ευρώπη, Αμερική και Ασία. Ο Marco Casamonti αναφέρεται σε αυτόν ως σκηνοθέτη που συνθέτει «την παράδοση με την πρωτοπορία, το τεχνητό και το φυσικό, το φως και το σκοτάδι, τα οποία συνεχώς αναμειγνύονται σε μία επιδέξια εναλλαγή ταυτόχρονης παρουσίας»<sup>21</sup>, αλλά επίσης και ως «δημιουργό εικόνων» που «εκμεταλλεύεται τη συνύπαρξη αυτών που η ιστορία προσφέρει σε αυτόν, από άποψη τυπολογιών αλλά και από τεχνολογική και κατασκευαστική άποψη.», αφού αντιλαμβάνεται την ιστορία ως εργαλείο γνώσης του παρόντος και ανοίγματος σε μελλοντικά σενάρια.<sup>22</sup>

Χαρακτηριστικό παράδειγμα δημιουργίας πολλών και διαφορετικών εικόνων στο εσωτερικό και το εξωτερικό του είναι το μουσείο του Quai Branly, ένα «μοναδικό, ποιητικό και συνταρακτικό έργο».<sup>23</sup> Σχεδιάστηκε από τον Jean Nouvel στο Παρίσι, στις όχθες του Σηκουάνα, πολύ κοντά στον πύργο του Άιφελ και η κατασκευή του ολοκληρώθηκε το 2006. Πρόκειται για ένα μουσείο του οποίου σκοπός ήταν η φιλοξενία δύο διαφορετικών συλλογών που προέρχονταν από διαφορετικά μουσεία. Το σχήμα της κάτοψης του κυρίως κτηρίου ακολουθεί την καμπύλη του ποταμού, ενώ συνοδεύεται από τρία κτήρια διοίκησης, τα οποία σχεδιάζονται με μορφή παρόμοια με αυτή των γειτονικών κτηρίων, με στόχο την ένταξή τους στην περιοχή. Το συγκεκριμένο κτήριο τοποθετείται μέσα σε έναν κήπο παχιάς βλάστησης αφού ο στόχος φαίνεται να είναι να περνάει όσο το δυνατόν απαρατήρητο από τους περαστικούς. Θυμίζει μία μεγάλο μήκους πεζογέφυρα, μερικώς καλυμμένη με ξύλο, η οποία στηρίζεται σε κολώνες, περνώντας πάνω από τις κορυφές των δέντρων.

---

<sup>21</sup> Casamonti Marco, *Jean Nouvel*, σ. 23

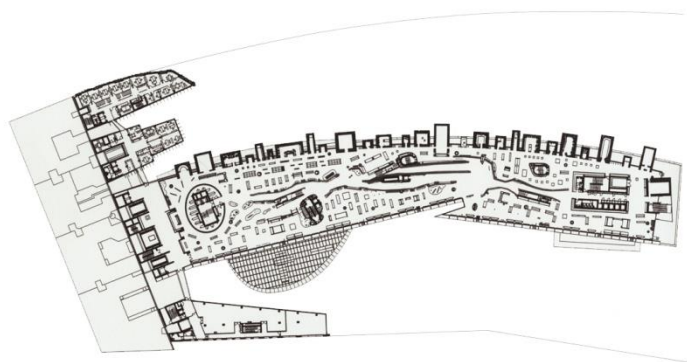
<sup>22</sup> ο.π., σ. 24-25

<sup>23</sup> Casamonti Marco, *Jean Nouvel*, σ. 60

Στην όψη στερεώνονται αιωρούμενα κουτιά, ορατά από το εξωτερικό, στα οποία εκτίθενται έργα που αναφέρονται στον τομέα που έχουν τοποθετηθεί. Πολύχρωμα πάνελ εξέχουν από τον ανώτερο όροφο του κτηρίου. Από την άλλη πλευρά, το εξωτερικό ορίζεται από περσίδες βαμμένες στο χρώμα της σκουριάς. Ο κήπος προστατεύεται από την μεριά του δρόμου με μία καμπυλωτή επιφάνεια – τοίχο. Αξιοσημείωτος είναι επίσης και ο τοίχος των φυτών (mur végétal), ένας τοίχος επιφάνειας οχτακοσίων τετραγωνικών μέτρων ενός από των κτηρίων της διοίκησης του μουσείου, ο οποίος καλύπτεται με πάνω από δεκαπέντε χιλιάδες φυτά, εκατόν πενήντα διαφορετικών ειδών από την Ευρώπη, την Αμερική και την Ασία. Χρησιμοποιήθηκαν προηγμένες τεχνικές για τη δημιουργία αυτού του αποτελέσματος. Οι γυάλινες επιφάνειες είναι πολύ μεγαλύτερες από ότι συνηθίζεται και πάνω τους μπορούν να αποτυπώνονται μεγάλες εικόνες. Η διάταξη των κολώνων είναι τυχαία και φωτοβολταϊκά έχουν τοποθετηθεί στις (σκαλισμένες ή βαμμένες) ξύλινες περσίδες.

Τα κουτιά που τοποθετούνται κατά μήκος της όψης και εξέχουν από αυτήν καταργούν την όψη επιφάνεια, δίνοντας της άλλο χαρακτήρα. Ο εσωτερικός χώρος εκτείνεται έξω από το όριο αυτό σε συγκεκριμένα σημεία. Στα υπολειπόμενα διαστήματα της όψης μεταξύ των κουτιών τοποθετούνται περσίδες, καταργώντας τη διαπερατότητα που μέσω της διαφάνειας προσφέρει το γυαλί. Η όψη αυτή οπότε είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα που ανατρέπει τις κλασικές επιφάνειες των όψεων, επεκτείνοντας το εσωτερικό προς το εξωτερικό και αφήνοντας το εξωτερικό να εισέλθει στο εσωτερικό από συγκεκριμένα σημεία. Ο γυάλινος τοίχος που υψώνεται εκτός του κτηρίου αποτελεί επίσης όριο που χωρίζει το εξωτερικό του δρόμου, δημιουργώντας ένα εσωτερικό στο οποίο περιλαμβάνεται το εξωτερικό του κτηρίου. Με τον τρόπο αυτό, ο χώρος έξω από το κτήριο και ο κήπος που βρίσκεται εκεί εντάσσεται σε ένα εσωτερικό που δημιουργεί το όριο αυτό, καταργώντας το γενικό κανόνα του εσωτερικού που περικλείεται

Jean Nouvel  
μουσείο Quai Branly  
Παρίσι, Γαλλία, 2006



Εικ. 6: κάτοψη συνολικού συγκροτήματος  
όπου φαίνεται η διαφορετική αντιμετώπιση  
των δύο όψεων του μουσείου

Jean Nouvel  
μουσείο Quai Branly  
Παρίσι, Γαλλία, 2006



Εικ.7: βόρεια όψη - τα κουτιά που τοποθετούνται στο όριο της όψης και προεξέχουν από αυτήν επεκτείνονται το εσωτερ. έξω από αυτό το όριο



Εικ. 8: η όψη του συνολικού συγκροτήματος προς το δρόμο  
- γυάλινη επιφάνεια που ορίζει το δρόμο ως εξωτερικό  
και το εξωτερικό του μουσείου ως εσωτερικό  
- φυτικός τοίχος



από το κτήριο και μόνο.

Τα μέσα που χρησιμοποιεί ο Jean Nouvel στην αρχιτεκτονική του ανήκουν στη δυναμική διάσταση της ζωής, όπου η σύνθεση του όλου αποτελείται από πλαίσια γεμάτα αντιθέσεις, φωτός και σκιάς, συνεχών και απρόβλεπτων αλλαγών της κλίμακας και εικόνων, από κάτω προς τα πάνω, από το εσωτερικό προς το εξωτερικό, από το υλικό στο άυλο.<sup>24</sup> Σήμερα, εφαρμόζοντας τεχνικές που παρέχουν οι σύγχρονες τεχνολογίες έχει σχεδιάσει κτήρια, των οποίων «τα φυσικά όρια τείνουν να εξαλείφονται, εκεί όπου οι διαφάνειες, οι αντανakλάσεις και οι διαθλάσεις του φωτός τονίζουν το βάθος, στον τομέα της όρασης και ταυτόχρονα το ακυρώνουν με την προβολή γεγονότων πάνω σε μία όψη – οθόνη».<sup>25</sup> Αυτός είναι και ο λόγος που επιλέχτηκε ο Jean Nouvel ως αρχιτέκτονας του οποίου τρεις όψεις θα μελετηθούν. Αντιμετωπίζει τις όψεις ως «εικόνες καθρέφτη του κόσμου που έχει ξεχειλίσει από πληροφορίες».<sup>26</sup> Κάθε όψη που σχεδιάζει δεν αντιμετωπίζεται απλά ως όριο που χωρίζει το εσωτερικό με το εσωτερικό. Αποζητά τη δημιουργία διαλεκτικής σχέσης του ενός με το άλλο, σε διαφορετικό βαθμό και με διαφορετικό τρόπο. Αυτό φαίνεται και στα παραδείγματα που ακολουθούν και επιλέχτηκαν γιατί παρουσιάζουν διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους μέσω της όψης φέρνει σε επικοινωνία το εξωτερικό με το εσωτερικό.

Τα τρία αυτά παραδείγματα υλοποιήθηκαν από τον Jean Nouvel σε διαφορετικά στάδια της καριέρας του. Στο πρώτο παράδειγμα, το οποίο προηγείται και χρονολογικά των άλλων δύο, το όριο της μίας όψης μεταβάλλεται, αλλάζοντας την ποσότητα και ένταση του έξω που ως φυσικό φως εισέρχεται στο μέσα. Στην άλλη όψη του παραδείγματος αυτού, η εικόνα της εξωτερικής επιφάνειας του ορίου μεταβάλλεται, ανάλογα με τις αλλαγές που συμβαίνουν στο εξωτερικό. Στο δεύτερο παράδειγμα το όριο εξαφανίζεται κάνοντας το έξω να εισέρχεται στο μέσα, ως φως και ως εικόνα, και αντίστροφα. Παράλληλα, με τη χρήση επιπλέον ορίων, παύει να είναι απόλυτο ποιο είναι

---

<sup>24</sup> Ο.π., σ. 28

<sup>25</sup> Boissiere Olivier, *Jean Nouvel*, σ. 26

<sup>26</sup> Richards Brent, *New Glass Architecture*, σ. 17

το έξω, οπότε εισέρχεται στο μέσα και ως χώρος. Στο τρίτο παράδειγμα, το όριο ούτε μεταβάλλεται, ούτε εξαφανίζεται. Συναντάται ένα όριο του οποίου όχι η σύσταση, αλλά η εικόνα μεταβάλλεται. Επίσης, μέσα από τα σημεία στα οποία τα όρια του κτηρίου αυτού διασπώνται μέσω των ανοιγμάτων, δίνονται στο εξωτερικό στοιχεία για το τι συμβαίνει στο εσωτερικό του κτηρίου. Έτσι, το μέσα βγαίνει στο έξω ως αφηρημένη εικόνα.

Jean Nouvel  
Arab World Institute  
Παρίσι, Γαλλία, 1987



Εικ. 9: άποψη των δύο κύριων όγκων

### 1.3 Arab World Institute

#### Παρίσι - 1987

Το έργο αυτό αποτελεί τη νικηφόρα συμμετοχή του Jean Nouvel σε διαγωνισμό που προκηρύχτηκε το 1981 από τον τότε πρόεδρο της Γαλλίας για το σχεδιασμό ενός κέντρου για τον αραβικό πολιτισμό. Ήταν ένα από τα ονομαζόμενα Grands Projets, μία σειρά μοντέρνων μνημείων στη Γαλλία που χρηματοδοτήθηκαν από τον τότε πρόεδρο. Ο διαγωνισμός κερδήθηκε το 1982, το κέντρο άνοιξε πέντε χρόνια μετά, και μέχρι και σήμερα αποτελεί ένα από τα διασημότερα ινστιτούτα του Παρισιού. Το κτηριολογικό πρόγραμμα περιελάμβανε μουσείο, χώρους περιοδικών εκθέσεων, βιβλιοθήκη, κέντρο αρχείου, αμφιθέατρο για συνέδρια και εκδηλώσεις, εστιατόριο και παιδικά εργαστήρια. Πρόκειται για ένα έργο με πολλές απαιτήσεις καθώς θα συμβόλιζε την εικόνα του αραβικού κόσμου στο Παρίσι και κατ' επέκταση στο δυτικό κόσμο.

Το οικοπέδο στο οποίο το κτήριο προτάθηκε και τελικά χτίστηκε ήταν σχήματος καμπυλόγραμμου τριγώνου που πρόσκειται στη νότια όχθη του Σηκουάνα. Η βόρεια πλευρά ατενίζει έναν δρόμο που εκτείνεται παράλληλα με την όχθη του ποταμού, ενώ η νότια και ανατολική συνορεύει με μία ανοιχτή πλακόστρωτη περιοχή προς τα κτήρια του πανεπιστημίου του Jussieu, «βαρετές και καταθλιπτικές μπετονένιες πλάκες , από τια αρχές του '60.»<sup>27</sup> Καταλαμβάνει οπότε μία κεντρική θέση μεταξύ του μοντέρνου, από τη μεριά του πανεπιστημίου και του παραδοσιακού, από τη μεριά του ποταμού, Παρισιού<sup>28</sup> (προάστιο του Île de la Cité<sup>29</sup>).

Τα κύρια υλικά που χρησιμοποιήθηκαν για το κτήριο είναι το μέταλλο και το γυαλί. Από τη μεριά του Σηκουάνα, ακολουθεί σε κάτοψη την καμπύλη του δρόμου που πρόσκειται στον ποταμό και χωρίζεται σε δύο πτέρυγες (δύο ξεχωριστούς όγκους

---

<sup>27</sup> Lloyd Morgan Conway, *Jean Nouvel: the elements of architecture*, σ. 98

<sup>28</sup> ο.π.

<sup>29</sup> Ένα από τα δύο εναπομείναντα φυσικά νησιά του Σηκουάνα. Βρίσκεται στο κέντρο του Παρισιού και είναι το σημείο στο οποίο επανιδρύθηκε η μεσαιωνική πόλη του Παρισιού.

– καμπυλωτό στα βόρεια, ορθογώνιο νότια) μέσω μιας μεγάλης πλακόστρωτης διαδρομής, μιας «μεγάλης βαθιάς σχισμής στον άξονα της παναγίας των Παρισίων, που καταλήγει σε μία τετράγωνη αυλή»<sup>30</sup>, πάνω από την οποία υψώνεται ένας ορθογώνιος όγκος με πολυώροφο αίθριο, γύρω από το οποίο τυλίγεται το μεταλλικό κλιμακοστάσιο, αναδεικνύοντας τον εκτεθειμένο ανελκυστήρα στο εσωτερικό. Ο αριστερός τοίχος που ορίζει τον άξονα αυτό σχεδιάστηκε υπό γωνία 91 μοιρών, από το κάθετο επίπεδο της εισόδου, για να «κλειδώσει τη θέα»<sup>31</sup>. Ο βόρειος όγκος υψώνεται στους εννιά ορόφους, ενώ ο νότιος στους έντεκα. Στο άκρο του ορθογωνικού όγκου περιλαμβάνεται ένας λευκός όγκος, στον οποίο βρίσκεται η βιβλιοθήκη, ή αλλιώς «πύργος των βιβλίων», που τοποθετείται πίσω από μία διάφανη όψη, προσφέρει πανοραμική θέα και θα μπορούσε να πει κανείς πως θυμίζει μιναρέ, λόγω του κυλινδρικού του σχήματος. Μία επίσης πλακόστρωτη πλατεία χωρίζει τη γειτονική περιοχή του πανεπιστημίου από τον κύριο όγκο του κτηρίου.

Όσον αφορά στις όψεις, η βόρεια διαφέρει δραματικά από τη νότια. Κοιτάει προς τη μεριά του ποταμού και ακολουθεί την κλίση του δρόμου στον οποίο πρόσκειται. Το υλικό που έχει χρησιμοποιηθεί είναι γυαλί. Είναι παραπάνω γυαλισμένο με στόχο να αντανakλά τον ποταμό και τα κτήρια που βρίσκονται στην απέναντι όχθη. Συνεχόμενα μεταλλικά στοιχεία χωρίζουν οριζόντια την όψη κρύβοντας και καταργώντας την εσωτερική διαίρεση σε επίπεδα.

Όσον αφορά στη νότια όψη, είναι αυτή στην οποία εντοπίζεται το πρωτοποριακό και χαρακτηριστικότερο στοιχείο του κτηρίου. Σε αντίθεση με την καμπύλη επιφάνεια της βόρειας, η νοτιοδυτική είναι ορθογώνια. Πρόκειται για μία μεταλλική οθόνη με κινούμενα γεωμετρικά μοτίβα (εικ. 11-12). Τα μοτίβα αυτά είναι διακόσια σαράντα μηχανικά ελεγχόμενα ανοίγματα, σαν κλείστρα φωτογραφικής μηχανής, τα οποία ανοίγουν και κλείνουν αυτόματα, ελέγχοντας το ποσό του φωτός και της θερμότητας που εισέρχονται στο κτήριο από τον ήλιο. Κατά την

---

<sup>30</sup> Boissiere Olivier, *Jean Nouvel*, σ.86

<sup>31</sup> Lloyd Morgan Conway, *Jean Nouvel: the elements of architecture*, σ. 98

κίνηση των κλειστών αυτών, στις διαφορετικές θέσεις που παίρνουν σχηματίζουν διαφορετικά γεωμετρικά σχήματα, τα οποία παρουσιάζονται από έξω ως κενά στην όψη και από μέσα ως κενά και φως. Παράγονται τετράγωνα, κύκλοι και οκταγωνικά σχήματα σε μία ρευστή κίνηση, που διαμορφώνει παράλληλα το σχήμα του φωτός. Ο εσωτερικός χώρος μεταβάλλεται δραματικά, το ίδιο και η εξωτερική εμφάνιση της όψης.

Τα στοιχεία αυτά παραπέμπουν οπτικά σε μοτίβα παρόμοια με αυτά που χρησιμοποιούνταν στα ανοίγματα των αραβικών χωρών, τα λεγόμενα *mashrabiya* (εικ. 13). Ο όρος αυτός αναφέρεται σε έναν τύπο προεξέχοντων παραθύρων, συνήθως κατασκευασμένων από σκαλιστό ξύλο που σχηματίζει κάποιου είδους δικτύωμα. Συναντώνται σε παλάτια, αλλά και κατοικίες αστικών περιοχών που έχουν κατασκευαστεί από την εποχή του μεσαιώνα μέχρι και τις αρχές του εικοστού αιώνα και τοποθετούνται από το ύψος του δεύτερου ορόφου και ψηλότερα για σκίαση και παροχή ιδιωτικότητας. Ωστόσο εδώ ο Nouvel αυτό που κάνει δεν πρόκειται για μίμηση των μοτίβων αυτών. Αντίθετα, παίρνει ένα από τα στοιχεία της αραβικής κουλτούρας, και με σύγχρονα υλικά και τεχνολογίες καταφέρνει να το τοποθετήσει στον τόπο και χρόνο που βρίσκεται.

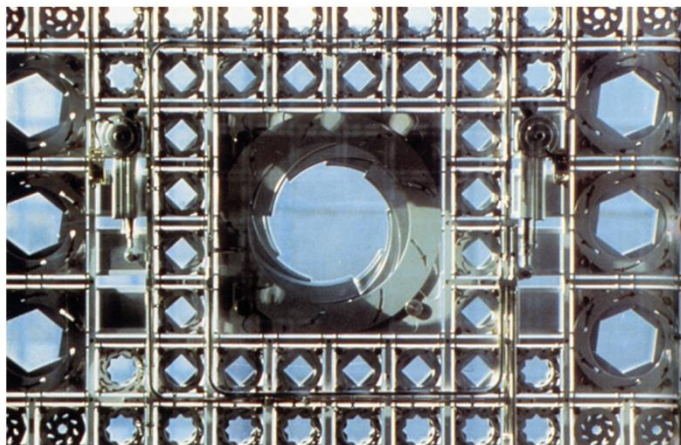
Παράλληλα καταφέρνει, πέρα από την οπτική εικόνα που παραπέμπει στον αραβικό κόσμο, να μεταφέρει στο κτήριο μοναδικές ποιότητες χώρου της παραδοσιακής του αρχιτεκτονικής, όπως «...εσωτερικότητα, αντιμετώπιση του φωτός μέσω πλαισίων και φίλτρων αλλά και χρήση επικαλυπτόμενων κανάβων»<sup>32</sup>, αλλά και την «...έντονη αίσθηση της χρήσης των αντανάκλασεων, διαθλάσεων και των εσωτερικών φωτισμών που προσδίδουν στο μέρος τη μαγεία του».<sup>33</sup> Ο ίδιος ο Jean Nouvel αναφέρει πως το κτήριο συνολικά πρόκειται για «... μία σύγχρονη έκφραση της ανατολικής κουλτούρας στη νότια όψη και ένας κυριολεκτικός

---

<sup>32</sup> Boissiere Olivier, *Jean Nouvel*, σ. 86

<sup>33</sup> ο.π.

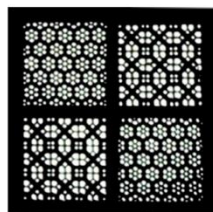
Jean Nouvel  
Arab World Institute  
Παρίσι, Γαλλία, 1987



Εικ. 11: μεταλλικά διαφράγματα νότιας όψης



Εικ. 12: λεπτομέρεια μεταλλικών διαφραγμάτων



Εικ. 13: πάτερν στοιχείων mashrabiya της αραβικής αρχιτεκτονικής

Καθρέφτης της δυτικής κουλτούρας στην ανατολική». <sup>34</sup> Πρόκειται, δηλαδή, για ένα «κτήριο που ενώνει δύο πολιτισμούς και δύο ιστορίες». <sup>35</sup> Από τη μία η όψη-αναλογία του αραβικού κόσμου με τα αρχιτεκτονικά στοιχεία της αραβικής αρχιτεκτονικής και από την άλλη η όψη καθρέφτης του δυτικού κόσμου, μέσω της αντανάκλασης του Παρισιού. Ενδιάμεσα, ο πλακόστρωτος με μάρμαρο πεζόδρομος χωρίζει και ταυτόχρονα ενώνει θα μπορούσε να πει κανείς τους δύο αυτούς κόσμους, αφού ενώνει από τη μία το συντριβάνι στο ισόγειο του κοινού όγκου, χαρακτηριστικό στοιχείο της μουσουλμανικής θρησκείας, με την παναγία των Παρισίων που βρίσκεται στην προέκταση του άξονα και συμβολίζει τη χριστιανική θρησκεία.

Όσον αφορά στη σχέση μεταξύ του εσωτερικού και του εξωτερικού που δημιουργείται στο συγκεκριμένο κτήριο μέσω της όψης, θα μπορούσε κανείς να κάνει τις εξής παρατηρήσεις. Όπως ήδη αναφέρθηκε υπάρχουν δύο όψεις με διαφορετική αντιμετώπιση. Η βόρεια όψη είναι αυτή που κοιτάει προς το Σηκουάνα. Το σχήμα της είναι καμπυλόγραμμο, ακολουθεί τη γραμμή της όχθης του ποταμού και, με το τόξο που σχηματίζει ενώνει τη ανατολική και νότια πλευρά του βόρειου όγκου του κτηρίου, καλύπτοντας τη βόρεια, αλλά και δυτική πλευρά του όγκου αυτού. Το υλικό που χρησιμοποιήθηκε είναι ημιδιάφανο γυαλί. Οπότε, στους εσωτερικούς χώρους, το έξω εισέρχεται ως φως, ενώ ως εικόνα δεν είναι καθαρό. Από την άλλη, ο παρατηρητής που στέκεται έξω από το κτήριο, δεν έχει καμία οπτική επαφή με το μέσα. Αντίθετα, αυτό που βλέπει είναι η αντανάκλαση του εξωτερικού ως εικόνα, του εξωτερικού που βρίσκεται πίσω του. Επίσης τα μεταλλικά οριζόντια στοιχεία που χωρίζουν οριζόντια την όψη και καταργούν την εσωτερική διαίρεση σε επίπεδα θολώνουν ακόμα περισσότερο την εικόνα του μέσα από έξω. Ωστόσο, το βράδυ, όταν το εσωτερικό φωτίζεται παύει να είναι αόρατο από το εξωτερικό, και αποκαλύπτεται σε αυτό ως εικόνα.

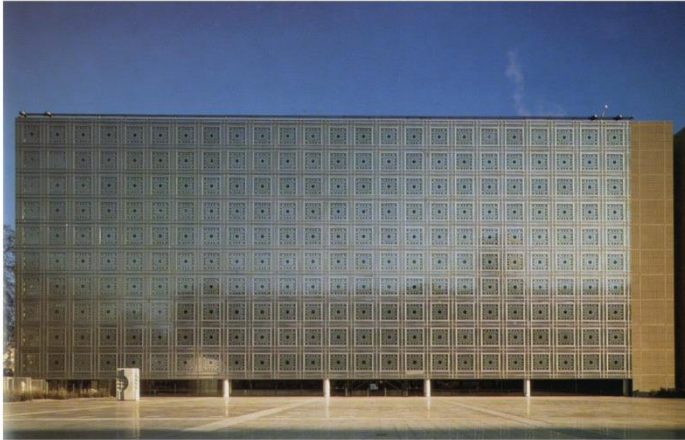
---

<sup>34</sup> Lloyd Morgan Conway, *Jean Nouvel: the elements of architecture*, σ. 100

<sup>35</sup> Casamonti Marco, *Jean Nouvel*, σ. 37



Jean Nouvel  
Arab World Institute  
Παρίσι, Γαλλία, 1987



Εικ. 14: νότια όψη



Εικ. 15: βόρεια όψη

Στη νότια όψη υπάρχει διαφορετική αντιμετώπιση της σχέσης αυτής του εσωτερικού με το εξωτερικό. Αρχικά, το συνολικό της σχήμα είναι ένα αυστηρό παραλληλόγραμμο, καλύπτει τη νότια πλευρά του δεύτερου και χαμηλότερου σε ύψος όγκου και κοιτάει προς τη μεριά του πανεπιστημίου. Η τεχνολογία που χρησιμοποιείται κάνει το όριο αυτό ιδιαίτερα ευέλικτο, καθώς τα ανοίγματα που βρίσκονται σε αυτό συνεχώς μεταβάλλονται. Πρόκειται για ένα μεταλλικό όριο, αδιαπέραστο δηλαδή ως φύση υλικού. Ωστόσο, μέσω της τεχνολογίας που διαθέτει, διασπάται σε σημεία, ενώ το μέγεθος των σημείων αυτών δεν είναι σταθερό. Με τον τρόπο αυτό, δημιουργεί τις προϋποθέσεις για ένα εσωτερικό συνεχώς μεταβαλλόμενο, από άποψη φωτισμού. Οπότε, το εξωτερικό, ως φως, εισέρχεται στο εσωτερικό, διεισδύει, θα μπορούσε κανείς να πει, από οπές των οποίων όχι μόνο το μέγεθος, αλλά και το σχήμα αλλάζει. Υπάρχουν, δηλαδή, οι δύο ακραίες καταστάσεις του τελειώς αδιαπέραστου ορίου, όταν τα διαφράγματα αυτά βρίσκονται στην κλειστή τους θέση, ενώ όταν βρίσκονται στο μέγιστο άνοιγμά τους, το όριο είναι διαπερατό. Σε όλες τις υπόλοιπες ενδιάμεσες θέσεις το όριο είναι επίσης διαπερατό, αλλά στην ακραία έχουμε τη μεγαλύτερη δυνατή εισχώρηση φωτός από το εξωτερικό. Για τον παρατηρητή που βρίσκεται στο εξωτερικό, η οπτική πρόσβαση στο εσωτερικό είναι αδύνατη τις πρωινές ώρες, ενώ τις βραδινές, το εσωτερικό φωτίζεται και ταυτόχρονα αποκαλύπτονται σημεία του στο εξωτερικό, μέσω μικρών ανοιγμάτων, όταν τα διαφράγματα βρίσκονται σε ανοιχτή θέση.

Πέρα από τις δύο αυτές όψεις είναι σημαντικό να αναφερθούμε και στον 'πύργο των βιβλίων' όπως λέγεται στον οποίο στεγάζεται η βιβλιοθήκη. Ακριβέστερα, στον πύργο, ο οποίος υψώνεται στους επτά ορόφους, στεγάζεται το υλικό της βιβλιοθήκης, ενώ οι χώροι μελέτης στεγάζονται σε τρία διαφορετικά επίπεδα που επικοινωνούν με τον πύργο αυτό. Το όριο στο οποίο εσωκλείεται το υλικό αυτό, οπότε, είναι κυκλικό, μεταλλικής επίσης κατασκευής με ανοίγματα από γυαλί που εκτείνονται σε όλη τη γραμμή του περιγράμματος κάθε ορόφου

Jean Nouvel  
Arab World Institute  
Παρίσι, Γαλλία, 1987



Εικ. 16: άποψη του εσωτερικού του 'πύργου των βιβλίων' ανοίγματα στην περιφέρεια ορίζουν το 'εσωτερικό όριο'

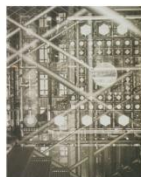


Εικ. 17: άποψη του εξωτερικού του 'πύργου των βιβλίων' εξωτερικό και εσωτερικό όριο που ορίζουν τον ενδιάμεσο χώρο

Jean Nouvel  
Arab World Institute  
Παρίσι, Γαλλία, 1987



Εικ. 18: άποψη του εσωτερικού του νότιου όγκου  
το εσωτερικό συνεχώς μεταβάλλεται λόγω των  
διαφραγμάτων της νότιας όψης



Εικ. 19



Εικ. 20: άποψη του εξωτερικού της βόρειας όψης  
η όψη ως καθρέφτης που αντανακλά την πόλη του  
Παρισιού

(εικ. 16). Ωστόσο το όριο αυτό φαίνεται να ορίζει τον πύργο, αλλά όχι και ολόκληρο το κτήριο, καθώς υπάρχει ένα εξωτερικό όριο, αυτό που ορίζει το σχήμα του βόρειου όγκου του κτηρίου και σχηματίζει το ορθογωνικό σχήμα της κάτοψής του. Στην περίπτωση αυτή, ο χώρος που βρίσκεται έξω από το κυκλικό όριο ανήκει προφανώς στο εξωτερικό του πύργου. Ωστόσο, δεν ανήκει στο εξωτερικό του κτηρίου. Συναντάμε δηλαδή έναν χώρο εξωτερικό αλλά και εσωτερικό ταυτόχρονα ή την ύπαρξη δύο εσωτερικών και ενός εσωτερικού ή δύο εξωτερικών και ενός εσωτερικού ταυτόχρονα, που ορίζονται από δύο όψεις – όρια. Θα μπορούσε κανείς να ονομάσει το ένα όριο εσωτερικό και το άλλο εξωτερικό. Το υλικό που χρησιμοποιείται στο εξωτερικό όριο είναι το ίδιο ημιδιάφανο γυαλί που περιγράφηκε στη νότια όψη. Αυτό βρίσκεται στις δύο από τις τρεις όψεις που κυκλώνουν τον κύλινδρο. Από τη βόρεια μεριά περικλείεται από την βόρεια όψη του κτηρίου, την όψη των διαφραγμάτων. Από την ανατολική, από την ανατολική όψη του κτηρίου, το πλάτος της οποίας είναι λίγο μεγαλύτερο από τη διάμετρο του κυλίνδρου που περικλείει. Στη νότια πλευρά εκτείνεται η νότια όψη του βόρειου όγκου, η οποία είναι ίδια με τη νότια όψη του κτηρίου, από άποψη υλικού. Ωστόσο τη διαφοροποιεί το γεγονός πως τα μεταλλικά οριζόντια στοιχεία που τοποθετούνται και σπάνε τη συνέχεια της γυάλινης επιφάνειας τοποθετούνται στα σημεία που χωρίζονται μεταξύ τους τα επίπεδα, σε συνέχεια του κανάβου που δημιουργούν τα πάνελ στα οποία τοποθετούνται τα διαφράγματα, κάνοντας φανερή την εσωτερική διάταξη σε ορόφους.

Jean Nouvel  
Cartier Foundation  
Παρίσι, Γαλλία, 1994



Εικ. 21: απογευματινή άποψη του εξωτερικού από τη λεωφόρο Raspail

## 1.4 Cartier Foundation

### Παρίσι - 1994

Το κτήριο αυτό σχεδιάστηκε από τον Jean Nouvel με κατευθείαν ανάθεση σε αυτόν, αφού ήταν η πρώτη επιλογή του προέδρου της εταιρίας.<sup>36</sup> Ήταν προορισμένο να φιλοξενεί εκθέσεις σύγχρονης τέχνης και γκραφίτι, επίσης έναν πύργο γραφείων και πρόκειται για ένα από τα χαρακτηριστικότερα παραδείγματα στα οποία μέσω της διαφάνειας γίνεται προσπάθεια να καταργηθεί το σύνορο του εσωτερικού με το εξωτερικό. Το οικοπέδο βρίσκεται πάνω στην πολυσύχναστη λεωφόρο της Raspail και χαρακτηρίζεται από έναν πολύ ψηλό κέδρο που είχε φυτέψει το 1823 ο Γάλλος ποιητής Chateaubriand, επίσης αποκαλούμενο 'δέντρο της ελευθερίας', τοποθετημένο τότε σε έναν κήπο πίσω από έναν ψηλό τοίχο, ο οποίος έπαιξε καθοριστικό ρόλο στο σχεδιασμό και την τοποθέτηση του κτηρίου.

Τα υλικά που επικρατούν σε αυτό, όπως και στο προηγούμενο παράδειγμα, είναι το μέταλλο και το γυαλί. Το κτήριο είναι ένα απλό γυάλινο κουτί εννέα ορόφων μήκους διπλάσιου του πλάτους του, παράλληλα τοποθετημένο στη λεωφόρο. Οι εκθέσεις φιλοξενούνται σε έναν καθαρό διώροφο χώρο, τον οποίο διασπά ένα κεντρικό ενδιάμεσο επίπεδο. Στο υπόγειο υπάρχει επίσης χώρος που φιλοξενεί εκθέσεις, ενώ τα γραφεία τοποθετούνται στα ανώτερα επίπεδα. Η κύρια είσοδος βρίσκεται στο κέντρο, κάτω από τον ημιώροφο και η οργάνωση των χώρων σε κάτοψη είναι αρκετά απλή.<sup>37</sup> Αποτελείται από δεκαεφτά επίπεδα, ενώ μόνο τα εννιά από αυτά βρίσκονται πάνω από το έδαφος.

Έχει τρία χαρακτηριστικά που το μετατρέπουν από ένα απλό γυάλινο όγκο σε μία σειρά αλληλοκαλυπτόμενων διάφανων επιπέδων. Ένα από αυτά είναι ο γυάλινος τοίχος που βρίσκεται επί του δρόμου (εικ. 22), τοποθετημένος δεκαπέντε μέτρα μπροστά από την κύρια όψη. Έχει ύψος δεκαοχτώ

---

<sup>36</sup> Lloyd Morgan Conway, *Jean Nouvel: the elements of architecture*, σ. 147

<sup>37</sup> ο.π., σ. 151

Jean Nouvel  
Cartier Foundation  
Παρίσι, Γαλλία, 1994



Εικ. 22: εξωτερική άποψη από τη λεωφόρο  
μπροστά και πίσω όψη επεκτείνονται  
έξω από τα όρια των πλευρικών όψεων



Εικ. 23: άποψη του εξωτερικού τοίχου  
όριο που χωρίζει την περιοχή του μουσείου από το δρόμο ενώ προστατεύει  
την περιοχή του κήπου και δημιουργεί αντανάκλασεις



μέτρων, πάνω στη γυάλινη του επιφάνεια τρέχουν οριζόντια και κάθετα γκρι μεταλλικά στοιχεία και αντικατέστησε τον τοίχο που βρισκόταν εκεί πριν ως όριο του κήπου. Τα στοιχεία του τοίχου αυτού σύρονται, οπότε τους καλοκαιρινούς μήνες αφαιρείται τελείως και παύει να υπάρχει ως όριο. Το δεύτερο στοιχείο είναι οι γυάλινοι τοίχοι της μπροστινής και πίσω όψης του κτηρίου, οι οποίοι επεκτείνονται δέκα μέτρα έξω από τους πλευρικούς τοίχους και από τις δύο κατευθύνσεις. Στην προέκταση αυτή, ακουμπούν εξωτερικά μεταλλικά κλιμακοστάσια που ενώνουν τα επίπεδα μεταξύ τους. Τέλος, οι χώροι των κύριων εκθέσεων ύψους οκτώμισι μέτρων περιβάλλονται μόνο από γυαλί. Το αποτέλεσμα που προκύπτει από όλα αυτά τα στοιχεία είναι ένα σχεδόν διάφανο κτήριο, το οποίο καθάρει το δέντρο και τον περιβάλλοντα κήπο μεταξύ του εξωτερικού γυάλινου τοίχου και του τοίχου της όψης.<sup>38</sup> Ο εξωτερικός τοίχος που αναφέρθηκε χρησιμεύει ως ασπίδα που προστατεύει από τους ήχους του πολύβουου δρόμου, αλλά και ως προστασία του κήπου από τη ρύπανση του δρόμου.<sup>39</sup>

Ακόμη, εκτός από αυτό, δημιουργεί ένα δεύτερο όριο, πέρα από το όριο των τεσσάρων τοίχων που περιβάλλουν τον κύριο όγκο, αυτόν που στεγάζεται. Με το όριο αυτό και τον ενδιάμεσο χώρο που δημιουργεί, παύει να είναι ξεκάθαρο πότε κανείς βρίσκεται έξω και πότε μέσα από το κτήριο, πότε έξω και πότε μέσα από τον κήπο. Μέσα από διάφανες και ημιδιάφανες επιφάνειες γυαλιών και μετάλλου που περιβάλλουν ψηλά δέντρα και χώρους εκθέσεων ο κήπος γίνεται χαρακτηριστικό κομμάτι του κτηρίου (εικ. 23). Κάποιος που στέκεται στο δρόμο μπορεί να δει και τον κήπο αλλά και το κτήριο ενώ για κάποιον που περιπλανιέται στο χώρο αυτό οι αντανakλάσεις που δημιουργούνται κάνουν δύσκολο να καταλάβει τι βρίσκεται μπροστά του και τι όχι, ενώ δεν είναι ξεκάθαρο τα όρια του κτηρίου και πότε κάποιος βρίσκεται μέσα και πότε έξω από αυτό.

Στο παράδειγμα αυτό, οπότε, η σχέση που δημιουργείται μεταξύ του εσωτερικού και του εξωτερικού διαφέρει πολύ από

---

<sup>38</sup> ο.π.

<sup>39</sup> Jencks Charles, *The Story of Post-Modernism*, σ. 137

αυτή του προηγούμενου. Μέσω των γυάλινων επιφανειών δίνεται η αίσθηση πως η πρόθεση του Jean Nouvel είναι η εξαφάνιση των ορίων μεταξύ του μέσα και του έξω, η ενοποίηση του μέσα με το υπάρχον έξω του πυκνού κήπου που το περιβάλλει και η επιθυμία της ένταξης του κήπου στο μέσα. Ωστόσο, οι συνθήκες του κτηρίου δημιουργούν κάτι παραπάνω από την αίσθηση της εξαύλωσης των ορίων. Όσον αφορά στο περίβλημα, και οι τέσσερις όψεις που το συνιστούν είναι από γυαλί, στο οποίο εντάσσονται οριζόντια και κάθετα μεταλλικά στοιχεία. Τα μεταλλικά αυτά στοιχεία σχηματίζουν έναν ορθογώνιο κάναβο, οι οριζόντιες γραμμές του οποίου συμπίπτουν με τις οροφές των επιπέδων του κτηρίου, ενώ τοποθετούνται ενδιάμεσα άλλες δύο μικρότερου πάχους, που χωρίζουν στα τρία κάθε επίπεδο. Οι κάθετες τοποθετούνται ανά απόσταση ίση με το ύψος κάθε ορόφου, δημιουργώντας τετράγωνα σχήματα με τις οριζόντιες μεγαλύτερου πάχους. Οπότε και από τις τέσσερις αυτές όψεις προσφέρεται στο κτήριο απόλυτη διαφάνεια, ενώ υπάρχουν εξωτερικά πάνελ που εντάσσονται στον κάναβο που προαναφέρθηκε και κλείνουν, όταν κάποιος χώρος χρειάζεται σκίαση και ιδιωτικότητα. Οπότε μέσω της διαφάνειας αυτής, το εξωτερικό, ως κήπος, ως φως και ως εικόνα εντάσσεται πλήρως στο μέσα, διαπερνώντας το όριο του γυαλιού. Επίσης, το μέσα είναι πλήρως ορατό από το έξω, κατά τις πρωινές αλλά και τις βραδινές ώρες που το εσωτερικό φωτίζεται.

Ο Jean Nouvel όμως φαίνεται να μην αρκέστηκε στη διαφάνεια αυτού του ορίου για τη δημιουργία διαλεκτικής σχέσης του μέσα με το έξω. Χαρακτηριστικό στοιχείο, όπως ήδη αναφέρθηκε, είναι ο τοίχος που έχει τοποθετηθεί έξω από το κτήριο. Οπότε έχουμε και εδώ τη δημιουργία ενός δευτέρου ορίου έξω από το κύριο όριο, αυτό των τεσσάρων τοίχων που περιβάλλουν τον κύριο όγκο. Το όριο αυτό βέβαια διαφέρει από το προηγούμενο, καθώς είναι ένα ανεξάρτητο στέλεχος που δεν ακουμπάει στο κτήριο, ούτε ορίζει το περίγραμμά του, αντίθετα, βρίσκεται έξω από αυτό και μπορεί να αφαιρεθεί τελείως. Ορίζει όμως μία περιοχή του έξω και την τοποθετεί κατά κάποιο τρόπο

Jean Nouvel  
Cartier Foundation  
Παρίσι, Γαλλία, 1994



Εικ. 24: άποψη από το ανώτατο επίπεδο  
οι πολλαπλές γυάλινες επιφάνειες ως πτυχές  
που δημιουργούν ενδιάμεσους χώρους

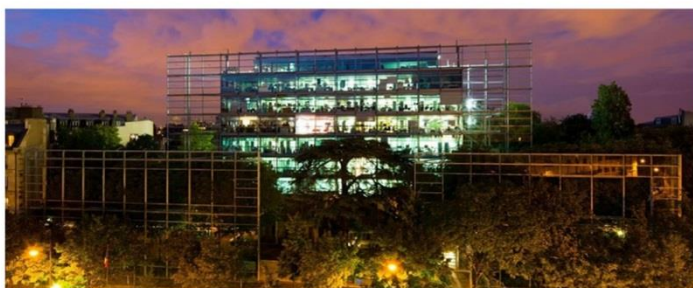


Εικ. 25: άποψη του εξωτερικού  
με την επέκταση των ορίων  
ο κήπος εντάσσεται σε ένα  
εσωτερικό



Εικ. 26: εξωτερικός τοίχος - οι αντανάκλασεις  
κάνουν δύσκολο το διαχωρισμό εσωτερι-  
κού και εξωτερικού

Jean Nouvel  
Cartier Foundation  
Παρίσι, Γαλλία, 1994



Εικ. 27: άποψη του εξωτερικού  
τις βραδινές ώρες το εσωτερικό  
γίνεται πλήρως ορατό στο  
εξωτερικό

στο μέσα. Η περιοχή αυτή δεν είναι αυστηρώς ορισμένη. Ορίζεται από δύο πλευρές από τον τοίχο αυτό και την μπροστά όψη και όπως στην προηγούμενη περίπτωση ανήκει ταυτόχρονα στο μέσα και στο έξω.

Το ίδιο συμβαίνει και με τους χώρους που δημιουργούνται έξω από τις δύο πλευρικές όψεις του κτηρίου. Ανήκουν και αυτοί στο έξω, αλλά με την προέκταση της μπροστά και πίσω όψης ανήκουν ταυτόχρονα και στο μέσα, καθώς προστατεύονται από τις τρεις από τις τέσσερις πλευρές που θα τους όριζαν. Κάποιος που βρίσκεται εντός του περιγράμματος που ορίζουν οι πλευρές αυτές ανήκει μεν στο εξωτερικό του κτηρίου, καθώς ο χώρος δε στεγάζεται. Ταυτόχρονα ανήκει και στο εσωτερικό γιατί είναι μία περιοχή που προστατεύεται σε τρεις από τις τέσσερις πλευρές, αλλά και μέσω των υπαίθριων κλιμακοστασίων έχει την αίσθηση ότι μπορεί να βρεθεί σε οποιοδήποτε σημείο του μέσα από εκεί.

Όσον αφορά στο φυσικό τοπίο που συνορεύει με το κτήριο, μέσω όλων αυτών των υλικών και τεχνασμάτων που δημιουργούν διαστρωματώσεις χώρων, ο Nouvel καταφέρνει να κάνει τον κήπο που προϋπήρχε εκεί κομμάτι του μέσα και του έξω ταυτόχρονα. Κι αυτό γιατί τα δέντρα και όλη η βλάστηση καθράρεται από τα πρόσθετα αυτά όρια (εξωτερικός τοίχος και προεκτάσεις όψεων) που συμπληρώνουν τις τέσσερις όψεις - όρια. Κάποιος που περπατάει στον κήπο βρίσκεται έξω από το στεγασμένο κτήριο, αλλά ταυτόχρονα μέσα στα όρια της περιοχής του, ενώ έχει ταυτόχρονα πλήρη οπτική πρόσβαση στο εσωτερικό του.

Jean Nouvel  
Renaissance Barcelona Fira Hotel  
Βαρκελώνη, Ισπανία, 2012



Εικ. 28: νότια όψη - είσοδος

## **1.5 Renaissance Barcelona Fira Hotel**

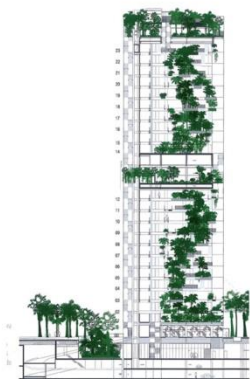
### **Βαρκελώνη - 2012**

Πρόκειται για ένα πιο σύγχρονο δείγμα της αρχιτεκτονικής του Jean Nouvel, στο οποίο επίσης έχει δοθεί ξεχωριστή σημασία στο σχεδιασμό των όψεων με στόχο τη δημιουργία ιδιαίτερων σχέσεων εσωτερικού και εξωτερικού, και μάλιστα διαφορετικών σε κάθε μία από τις τέσσερις όψεις. Το κτήριο σχεδιάστηκε από τον Jean Nouvel, σε συνεργασία με το αρχιτεκτονικό γραφείο των Ribas & Ribas, η έδρα του οποίου βρίσκεται στη Βαρκελώνη, και η περιοχή στην οποία τοποθετείται είναι μία από τις πιο πολυσύχναστες της Καταλονίας. Πρόκειται για έναν πύργο ύψους εκατόν δέκα μέτρων, χωρισμένων σε είκοσι επτά ορόφους, που φαίνεται να αναδύεται από έναν κήπο με φοίνικες. Αυτό είναι και το χαρακτηριστικότερο στοιχείο του ξενοδοχείου, η ένταξη διαφορετικών ειδών βλάστησης και κυρίως φοινίκων στο σχεδιασμό του.

Εδώ, όσον αφορά στα υλικά, πέρα από το γυαλί που χρησιμοποιεί συνήθως ο Jean Nouvel στις όψεις, βλέπουμε να έχει στραφεί στο σκυρόδεμα, ως το κύριο δομικό υλικό. Το κτήριο αποτελείται από δύο πύργους οι οποίοι ενώνονται στην κορυφή, μέσω του κοινού επιπέδου της ταράσας που μοιράζονται, στο οποίο φιλοξενείται πισίνα, εστιατόριο και μπαρ, αλλά και στο δέκατο τέταρτο επίπεδο, το οποίο επίσης φιλοξενεί εστιατόριο. Καθ' όλο το ύψος, στοές έχουν τοποθετηθεί στις δύο αντικριστές εσωτερικές όψεις των πύργων σε διαφορετικά ύψη, στεγάζοντας τους εξωτερικούς διαδρόμους που συνδέουν τα δωμάτια και επικοινωνούν με ανοιχτά κλιμακοστάσια και εξώστες - γέφυρες που δημιουργούν συνδέσεις μεταξύ των πύργων. Εκεί φιλοξενείται ένας κάθετος κήπος, παράλληλα με τους διαδρόμους του ξενοδοχείου. Ο ανοιχτός αυτός χώρος επιτρέπει στον αέρα να διέρχεται, ενώ μέσω των γεφυρών που περιέχει επιτρέπει πρόσβαση σε διαφορετικές θέες της πόλης από διαφορετικά ύψη.

Το χαρακτηριστικό στοιχείο του κτηρίου, όπως ήδη αναφέρθηκε, είναι οι διακόσιοι τριάντα εννέα φοίνικες, δέκα διαφορετικών ειδών, και τριάντα ακόμα διαφορετικοί τύποι

Jean Nouvel  
Renaissance Barcelona Fira Hotel  
Βαρκελώνη, Ισπανία, 2012



Εικ. 29: τομή - οι φοίνικες σε όλο το ύψος του κτηρίου δημιουργούν εξωτερικό στο εσωτερικό



Εικ. 30: άποψη του ενδιάμεσου χώρου μεταξύ των πύργων χώρος που ανήκει ταυτόχρονα στο εσωτερικό και εξωτερικό



βλάστησης, προερχόμενοι από τις πέντε ηπείρους, προσαρμοσμένοι στις τοπικές κλιματολογικές συνθήκες. Ο λόγος που επιλέχθηκαν συγκεκριμένα οι φοίνικες είναι το «αρχιτεκτονικό τους σχήμα», επίσης το γεγονός πως αναπτύσσονται κάθετα και είναι συμβατοί με το μεσογειακό κλίμα, αλλά και το ότι δε χρειάζονται κάποια ιδιαίτερη συντήρηση. Όσον αφορά στην ενσωμάτωσή τους στην κατασκευή, ο κάθετος αυτός κήπος έχει διαιρεθεί σε τρεις ζώνες: η πρώτη βρίσκεται εξωτερικά των δύο πύργων, στην πλατεία που τοποθετείται στο επίπεδο του δρόμου και περιβάλλει τις δύο κάθετες όψεις. Η δεύτερη ζώνη τοποθετείται στο αίθριο στο εσωτερικό του κτηρίου, μεταξύ των δύο πύργων, όπου συνδυάζονται πολλά δέντρα διαφορετικού ύψους και φτάνουν μέχρι τους τελευταίους ορόφους, καθώς τοποθετούνται στους εξωτερικούς χώρους πολλών ορόφων για να καταλήξουν στην κορυφή των πύργων. Η τρίτη, που είναι και η περισσότερο πυκνή, αλλά και αυτή με τα μεγαλύτερου ύψους δέντρα, ζώνη εντοπίζεται στο εστιατόριο του δέκατου τέταρτου ορόφου, από το οποίο προσφέρονται πανοραμικές θέες προς όλη την πόλη. Ο κήπος αυτός περιβάλλει το κτήριο σαν ένα θερμοκήπιο και φιλτράρει τον ήλιο, ενώ ο Jean Nouvel, σε συνέντευξή του, αναφερόμενος στην επίδραση του κήπου, λέει πως το κτήριο πρόκειται για ένα «ξενοδοχείο στο δάσος, παρ' όλο που βρίσκεται στο κέντρο της πόλης».<sup>40</sup>

Όσον αφορά στις όψεις, οι δύο από τις τέσσερις κάθε πύργου (οι δύο βόρειες και οι δύο εξωτερικές των πύργων δυτική και ανατολική του συνολικού κτηρίου), είναι επενδεδυμένες με λαμπερά άσπρα πάνελ, χρώματος φωτεινού λευκού, «σχεδόν εκτυφλωτικού». Το υλικό της βόρειας όψης, από την οποία πραγματοποιείται και η είσοδος είναι γυαλί, χρώματος ματ μαύρου που αντανακλά το γύρω περιβάλλον, ενώ παράλληλα πάνω του υπάρχουν σχεδιασμένα αφηρημένα μοτίβα που παραπέμπουν σε φύλλα δέντρων (εικ. 31). Στόχος είναι η απορρόφηση όσο το δυνατόν περισσότερης ηλιακής ενέργειας

---

<sup>40</sup> Nouvel Jean, Jose Ribas Gonzales, Jose Ribas Folguera, *Hotel Renaissance Barcelona Fira*, promateriales, τ. 64, απρ. 2013, σ. 29-37

κατά το σύντομο χρονικό διάστημα που είναι εκτεθειμένη στον ήλιο. Πίσω από τον μαύρο αυτό γυάλινο τοίχο και τη μόνωση υπάρχει μία επιφάνεια από μπετόν, που συμβάλλει στην καλύτερη ενεργειακή απόδοση του κτηρίου.<sup>41</sup> Η πίσω όψη, χρώματος εκτυφλωτικού λευκού, έχει οβάλ οριζόντια ανοίγματα σε κάθε όροφο. Τα ανοίγματα που τοποθετούνται στις δύο πλευρικές όψεις, χρώματος επίσης εκτυφλωτικού λευκού, δεν πρόκειται για συνηθισμένα παράθυρα, αντίθετα ακολουθούν ένα μοτίβο ανοιγμάτων, το σχήμα των οποίων θυμίζει επίσης τα φύλλα του φοίνικα. Το γεγονός ότι τα ανοίγματα συνεχίζονται στις δύο από τις τέσσερις όψεις προκαλεί τη δημιουργία σκιών ακανόνιστων σχημάτων, που τέμνονται μέσα στα δωμάτια και αλλάζουν, ανάλογα με τις καιρικές συνθήκες και την κλίση του φωτός, ανάλογα με την ώρα. Τα περιγράμματα των σκιών που τα ανοίγματα αυτά δημιουργούν κάνουν τις συνθήκες φωτισμού σε κάθε δωμάτιο ξεχωριστές.<sup>42</sup>

Τα χρώματα της φύσης, συνδυασμένα με το άσπρο και το μαύρο γεννούν μία ποικιλία χρωμάτων, φωτός και σκιών τα οποία μετατρέπουν το ξενοδοχείο σε ένα ζωντανό και συνεχώς μεταβαλλόμενο στοιχείο που αντανακλά την ένταση ή την έλλειψη του φυσικού φωτός. Η ιδέα πίσω από το σχέδιο του φωτισμού είναι η εκμετάλλευση των σκιών που δημιουργούνται από τους φοίνικες και τα υπόλοιπα φυτά, η μεγαλύτερη δυνατή εκμετάλλευση του φυσικού φωτός την ημέρα, και τη νύχτα ένα παιχνίδι εναλλαγής φωτός και σκιάς μέσω του τεχνητού φωτισμού στις όψεις. Κατά τη διάρκεια της ημέρας και της νύχτας, οι σκιές από τους φοίνικες αποτυπώνονται στο έδαφος, στις όψεις και στους διαδρόμους. Ο φωτισμός είναι άμεσος ή φιλτραρισμένος. Οι συνθήκες φωτισμού δεν είναι σταθερές, το φως γλιστράει στα υπνοδωμάτια, στους τοίχους, στα ταβάνια.<sup>43</sup> «Το χαρακτηριστικό αυτό του έργου αντικατοπτρίζει την επιθυμία να μετατραπεί το κτήριο αυτό σε ένα ζωντανό στοιχείο

---

<sup>41</sup> ο.π.

<sup>42</sup> <http://aasarchitecture.com/2014/02/vertical-garden-of-renaissance-barcelona-fira-hotel-by-jean-nouvel.html>

<sup>43</sup> Nouvel Jean, Jose Ribas Gonzales, Jose Ribas Folguera, *Hotel Renaissance Barcelona Fira*, promateriales, τ. 64, απρ. 2013, σ. 29-37

που συνεχώς μεταλλάσσεται, ένα αποτέλεσμα που προκύπτει από το προσπίπτων φως στη νότια όψη και αντανακλάται σε όλο το κτήριο, τους τοίχους, τα παράθυρα, τα εσωτερικά δωμάτια και τους κοινόχρηστους χώρους»<sup>44</sup>

Όσον αφορά στις όψεις του κτηρίου, τα πράγματα εδώ είναι λίγο διαφορετικά. Κι αυτό γιατί δε μιλάμε πια για τέσσερις όψεις ενός κτηρίου, αλλά τέσσερις όψεις δύο ξεχωριστών πύργων που εντάσσονται στο ίδιο κτήριο. Οι δύο από τις οχτώ όψεις των πύργων, βρίσκονται αντικριστά και ορίζουν μία εσωτερική περιοχή που στεγάζεται. Στην περιοχή αυτή τοποθετούνται φοίνικες και πυκνή βλάστηση ανάμεσα στους εξώστες – διαδρόμους και τις γέφυρες. Οπότε, οι δύο αυτές αντικριστές όψεις χωρίζουν το εσωτερικό του ξενοδοχείου, τα δωμάτια δηλαδή, με τον εξωτερικό αυτό χώρο, που ταυτόχρονα ανήκει στο εσωτερικό του κτηρίου κατά κάποιο τρόπο, δεδομένου ότι στεγάζεται και ότι περιέχεται στο ευρύτερο περίγραμμα που ορίζει το συνολικό ξενοδοχείο.

Στις δύο βόρειες, όμοιες όψεις, που ορίζουν μαζί τη συνολική μπροστινή όψη του κτηρίου, το υλικό που χρησιμοποιείται είναι το γυαλί. Ωστόσο δεν προσφέρει την πλήρη διαφάνεια, χαρακτηριστική ιδιότητα του γυαλιού, γιατί είναι βαμμένο με μαύρο χρώμα. Επίσης πάνω του απεικονίζονται ακανόνιστα μοτίβα που θυμίζουν φύλλα δέντρου. Με τον τρόπο αυτό, το μέσα γίνεται τελείως αόρατο από το έξω, ενώ το μέσα επίσης δεν περνάει με κανέναν τρόπο στο έξω. Περνάει μόνο ως θερμότητα που συλλέγεται από τον ήλιο, μέσο του επίσης δευτέρου ορίου. Ωστόσο, θα μπορούσε να πει κανείς πως με τα μοτίβα που απεικονίζονται στην εξωτερική επιφάνεια της όψης – όριο, η όψη δίνει από το εξωτερικό πληροφορίες για στοιχεία που κρύβονται, αλλά βρίσκονται στο εσωτερικό του κτηρίου. Επίσης η εικόνα της όψης αυτής αλλάζει συνεχώς, καθώς αντανακλά το εξωτερικό φως.

Οι δύο πλευρικές όψεις είναι από σκυρόδεμα ενώ, όπως αναφέρθηκε, το σκληρό αυτό όριο διακόπτεται από ανοίγματα

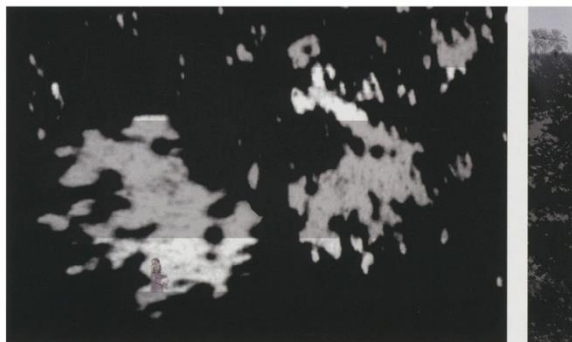
---

<sup>44</sup> Ο.π., σ. 36

Jean Nouvel  
Renaissance Barcelona Fira Hotel  
Βαρκελώνη, Ισπανία, 2012

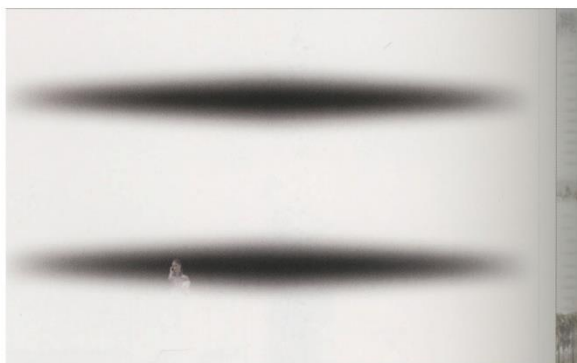


Εικ. 31: ανοίγματα ανατολικής και δυτικής όψης



Εικ. 32: ανοίγματα βόρειων όψεων

Jean Nouvel  
Renaissance Barcelona Fira Hotel  
Βαρκελώνη, Ισπανία, 2012



Εικ. 33: ανοίγματα νότιας όψης



Εικ. 34: ανοίγματα εσωτερικών όψεων

αυστηρά ορισμένου, αλλά και ασυνήθιστου σχήματος, του σχήματος των φύλλων του φοίνικα (εικ. 30), στα οποία τοποθετείται γυαλί και επαναλαμβάνονται σε δύο μεγέθη. Οπότε από εκεί, το έξω εισέρχεται ως φως, με αυστηρά καθορισμένο σχήμα, το οποίο συνεχώς αλλάζει, ανάλογα με τις καιρικές συνθήκες. Επίσης, από μέσα, το έξω φαίνεται στο μέσα ως εικόνα που καδράρεται ,μέσα σε ένα πολύ συγκεκριμένο περίγραμμα, το περίγραμμα του σχήματος που αποτελεί το σήμα κατατεθέν του κτηρίου. Το βράδυ, όταν υπάρχει φως στο εσωτερικό των δωματίων το σχήμα αυτό γίνεται ακόμα πιο έντονο και δίνει πολύ συγκεκριμένο χαρακτήρα στο κτήριο, εμφανίζοντας επίσης στοιχείο του μέσα στο έξω.

## **Κεφάλαιο 2**

### **η πτυχή κατά τον Gilles Deleuze**

## 2.1 – Η σχέση του μέσα με το έξω στο διάγραμμα του Foucault

Μια διαφορετική θεωρία για την προσέγγιση της σχέσης του μέσα με το έξω προέρχεται από την επιστήμη της φιλοσοφίας και πιο συγκεκριμένα τον Gilles Deleuze. Ο Deleuze ήταν ένας από τους σπουδαιότερους Γάλλους φιλόσοφους του εικοστού αιώνα. Η δουλειά του θα μπορούσε κανείς να πει πως χωρίζεται σε δύο κατηγορίες. Έχει γράψει μονογραφίες στις οποίες ερμηνεύει τη σκέψη άλλων φιλοσόφων (Nietzsche, Proust, Spinoza),<sup>45</sup> , αλλά και βιβλία στα οποία εκφράζει δικές του απόψεις, προσπαθώντας να «κάνει φιλοσοφία»,<sup>46</sup> , όπως λέει ο ίδιος, εξετάζοντας έννοιες όπως η διαφορά, η επανάληψη, το νόημα, ο καπιταλισμός, η σχιζοφρένεια.<sup>47</sup> Ο Deleuze διέφερε από τους σύγχρονούς του, με την έννοια ότι αντιλαμβανόταν την φιλοσοφία σαν ένα ζωντανό οργανισμό, η σκέψη του ήταν αυστηρή και συστηματική, χωρίς να είναι αυστηρά ακαδημαϊκή.<sup>48</sup>

Η σχέση αυτή του μέσα με το έξω παρουσιάζεται ως ένα διάγραμμα στο βιβλίο με τίτλο *Foucault*, που πρωτοεκδίδεται το 1986, και παρουσιάζεται μία εκτενής ανάλυση του έργου του Michael Foucault. Ο Foucault ήταν επίσης σημαντικός φιλόσοφος της εποχής του, ο οποίος έχει επηρεάσει πολλούς μεταγενέστερους και σύγχρονους φιλοσόφους, όπως τον Deleuze, με τον οποίο μάλιστα συνδεόταν με σχέσεις φιλίας.<sup>49</sup> Στις μονογραφίες του Deleuze περιέχεται και το βιβλίο αυτό, στο οποίο ο Deleuze «διερευνά το σύνολο της σκέψης του Foucault».<sup>50</sup> Το κεφάλαιο στο οποίο παρουσιάζεται το διάγραμμα που θα μελετηθεί είναι το 'οι πτυχώσεις ή το μέσα

---

<sup>45</sup> βλ. *Nietzsche et la philosophie* (1962), *Nietzsche* (1965), *Proust et les signes* (1964), *Spinoza et le problème de l'expression* (1968), *Spinoza - Philosophie pratique* (1970)

<sup>46</sup> Deleuze Gilles, *Difference and Repetition*, σ. xiii

<sup>47</sup> βλ. *Différence et répétition* (1968), *Logique du sens* (1969), και σε συνεργασία με τον Felix Guattari:

*Capitalisme et Schizophrénie 1. L'Anti-Oedipe* (1972), *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux* (1980)

<sup>48</sup> Bernard Cache interviewed by Michael Speaks, Framing the Fold: Furniture, Architecture, Geography, and the Pursuit of the Virtual, στο Beckmann John (επιμ.), *The Virtual Dimension: architecture, representation and crash culture*, σ. 294

<sup>49</sup> Marks John, στο λήμμα Foucault, Michel (1926-84), στο Adrian Parr(επιμ.), *The Deleuze Dictionary*, σ.112

<sup>50</sup> βλ. Deleuze Gilles, *pourpalers* στο Deleuze Gilles, *Φουκώ*, σελ. 11



της σκέψης (υποκειμενοποίηση)<sup>51</sup>”. Εκεί, αναλύεται το υποκείμενο, και «εμφανίζεται μια τρίτη τομή, η οποία διαχωρίζει τη `σκέψη του έξω` από τη `σκέψη του μέσα`, θέτοντας τις βάσεις για μία προβληματική της εσωτερικότητας.»<sup>52</sup> Ο Deleuze, δηλαδή, μιλάει για τρεις διαστάσεις («γνώση ως έμμορφες και τυποποιημένες σχέσεις κατά μήκος των στρωμάτων, εξουσία των δυνάμεων στο επίπεδο του διαγράμματος, σκέψη ως σχέση με το έξω.»)<sup>53</sup>. Εκεί παρουσιάζεται, μέσω ενός διαγράμματος, η σχέση του μέσα με το έξω κατά τη διαδικασία της σκέψης, όπως ο Deleuze θεωρεί πως ο Foucault την αντιλαμβάνονταν.

Στο «διάγραμμα του Φουκώ» (εικ. 35), όπως το αποκαλεί παρατηρούμε τα εξής: Δύο ανοιχτές καμπύλες, τα άκρα των οποίων τέμνονται και στο σημείο τομής τους ακουμπάει η κορυφή ενός κλειστού οβάλ σχήματος. Στις καμπύλες αυτές είναι τοποθετημένα διάσπαρτα σημεία. Πάνω από τις δύο αυτές καμπύλες βλέπουμε κύκλους μικρής διαμέτρου (τείνουν σε σημεία) συγκεντρωμένα πάνω από το σημείο τομής των 2 καμπύλων, στη μέση δηλαδή της «γραμμής του έξω». Κάτω από τις δύο καμπύλες και δεξιά και αριστερά από το οβάλ σχήμα, τοποθετημένα συμμετρικά<sup>54</sup> προς αυτό βρίσκονται στο πάνω μέρος κύκλοι (τείνουν πάλι σε σημεία), οι οποίοι ενώνονται μεταξύ τους με ευθείες, ενώ ακριβώς από κάτω τους δύο σχήματα που τείνουν σε παραλληλόγραμμα (παίρνουν μία κλίση που ακολουθεί αυτή της καμπύλης από πάνω), ένα από την κάθε μεριά, τα οποία χωρίζονται σε μικρότερα.

Οι δύο καμπύλες γραμμές αποκαλούνται «γραμμή του

---

<sup>51</sup> Deleuze Gilles, *Φουκώ*, σ. 159-207 : το κείμενο γράφτηκε μετά το θάνατο του Φουκώ και αποτελεί ανακεφαλαίωση της σκέψης του (Macherey Pierre, *ο Φουκώ με τον Ντελέζ. Η αιώνια επιστροφή του αληθούς* (προσθήκη στην ελληνική έκδοση Deleuze Gilles, *Φουκώ*, σ.246 )

<sup>52</sup> Deleuze Gilles, *Φουκώ*, μτφρ. Μπέτσελος Τάσος, Αθήνα: Πλέθρον, 2005, σελ.246. Οι άλλες δύο τομές που θεωρεί προϋπάρχουσες ο Φουκώ σύμφωνα με τον Deleuze είναι τα `συστήματα γνώσης` και οι `σχέσεις εξουσίας`.

<sup>53</sup> ο.π. σελ. 163

<sup>54</sup> Η συμμετρία δεν είναι απόλυτη, όπως φαίνεται στο διάγραμμα. Ο όρος χρησιμοποιείται για να δηλωθεί πως ό.τι βρίσκεται δεξιά και αριστερά της πτυχής ονομάζεται με τον ίδιο όρο.



Εικ. 35: 'το διάγραμμα του Φουκώ' κατά τον Deleuze

έξω». Πρόκειται όπως φαίνεται και στο σχήμα, για κάποιο όριο που διαχωρίζει δύο ανόμοια πράγματα. Από τη μία μεριά (πάνω από τις καμπύλες) συναντάμε σημεία, στα οποία δεν έχει δοθεί κάποιο όνομα. Από την άλλη μεριά, στο κάτω μέρος, ο χώρος τον οποίο καταλαμβάνουν τα σημεία που ενώνονται με ευθείες αποκαλείται «στρατηγική ζώνη», ενώ τα παραλληλόγραμμα είναι τα «σπρώματα». Θα μπορούσε κανείς να παρατηρήσει την αντίθεση που συναντάται μεταξύ των στοιχείων που βρίσκονται εκατέρωθεν της γραμμής. Από τη μία, ο χώρος που απεικονίζεται πάνω από αυτήν περιλαμβάνει μόνο κάποια σημεία, στα οποία δεν έχει αποδοθεί όνομα, ενώ κάτω από τη γραμμή φαίνεται να απεικονίζεται ένας χώρος περισσότερο περίπλοκος, στον οποίο βρίσκονται διαφορετικού είδους στοιχεία, στα οποία έχει αποδοθεί συγκεκριμένο όνομα. Θα μπορούσε οπότε κάποιος να συμπεράνει πως ο χώρος που απεικονίζεται στην κάτω μεριά πρόκειται για κάτι γνωστό, ενώ στην πάνω μεριά για κάτι άγνωστο, ίσως οπότε πρόκειται για την αναπαράσταση της έννοιας του έξω. Άλλο στοιχείο που ενισχύει τη θέση αυτή είναι ο τρόπος που είναι τοποθετημένες οι καμπύλες, οι οποίες φαίνεται να 'αγκαλιάζουν' τα στοιχεία του κάτω μέρους. Ωστόσο, ίσως αυτά δεν έχουν σημασία, αν λάβουμε υπ' όψιν τι απεικονίζει το οβάλ σχήμα που βρίσκεται στο κέντρο του διαγράμματος.

Πρόκειται για την «πτυχή» ή «ζώνη υποκειμενοποίησης». Κι αυτό γιατί η πτυχή αυτή είναι που κάνει το μέσα και το έξω να εναλλάσσονται, ενώ το καθένα από τα δύο υπάρχει μόνο ως συνάρτηση του άλλου, «...συγκροτώντας ένα χώρο του μέσα, ο οποίος θα συνυπάρχει απ' άκρη σ' άκρη με τον χώρο του έξω πάνω στη γραμμή της πτυχής.»<sup>55</sup> Η πτυχή δηλαδή, όπως την ορίζει ο Deleuze, βρίσκεται πάνω στη γραμμή του ορίου και επηρεάζει, δημιουργώντας διαφορετικές υποκειμενικότητες, τη θέση του παρατηρητή, κάνοντας δύσκολο να ξεχωρίσει κανείς το μέσα και το έξω. Κι αυτό γιατί τα δύο εναλλάσσονται, ενώ το έξω, από απόμακρο γίνεται κοντινό και αποκτά όλο και περισσότερη σημασία. «Η γραμμή αυτή του ορίου μεταξύ του

---

<sup>55</sup> ο.π. σ. 201

μέσα και του έξω, όπως και το όριο μεταξύ του εαυτού και του άλλου, και του υποκειμένου και του αντικειμένου, δεν πρέπει να αντιμετωπίζονται σαν όριο που πρέπει να παραβιαστεί, αλλά σαν όριο που πρέπει να διασχιστεί»<sup>56</sup>

Σύμφωνα με τον Deleuze, η υποκειμενοποίηση (η σχέση δηλαδή με τον εαυτό) παράγεται μέσω της πτύχωσης, και συγκεκριμένα μέσω τεσσάρων πτυχώσεων (ή πτυχών υποκειμενοποίησης): -πτυχή υλικής διάστασης, -πτυχή της σχέσης δυνάμεων, -πτυχή της γνώσης, -πτυχή του έξω).<sup>57</sup> «Σκέφτομαι σημαίνει πτυχώνω»<sup>58</sup>, γράφει ο Deleuze, παραφράζοντας το γνωστό «σκέφτομαι, άρα υπάρχω» του Descartes, «αντικαθιστώντας το με μία ανανεωμένη διατύπωση»<sup>59</sup>, και συνεχίζει προσθέτοντας «...διπλασιάζω το έξω με τη βοήθεια ενός συνεκτατού μέσα».<sup>60</sup>

---

<sup>56</sup> Grosz Elizabeth A., *Architecture from the outside: essays on virtual and real space*, σ. 65

<sup>57</sup> Deleuze Gilles, *Φουκώ*, σ.166-167

<sup>58</sup> ο.π., σ. 201

<sup>59</sup> Teyssot Georges, *The Diagram as Abstract Machine*

<sup>60</sup> ο.π., σ. 201

## 2.2 Η πτυχή

Από το βιβλίο *The Fold: Leibniz and the Baroque*<sup>61</sup>, το οποίο πρωτοεκδίδεται<sup>62</sup> το 1988, δύο χρόνια μετά το *Φουκώ*, και αναφέρεται ως το πιο «αρχιτεκτονικό βιβλίο» του Deleuze,<sup>63</sup> μπορούμε να αντλήσουμε περισσότερες πληροφορίες για το πως αντιλαμβάνεται ο Deleuze την έννοια της πτυχής σε συνδυασμό με την αρχιτεκτονική του μπαρόκ. Εκεί, αντλώντας στοιχεία από τα λεγόμενα του Leibniz και τη θεωρία της μοναδολογίας, αλλά και θεωρητικό υπόβαθρο από την αρχιτεκτονική του μπαρόκ, κάνει προσπάθεια να δώσει διαφορετικές ερμηνείες στα λεγόμενα του Leibniz, με βασικό άξονα την έννοια της πτυχής, δίνοντας ερμηνείες στην έννοια του μπαρόκ και προτείνοντας έναν νέο τρόπο κατανόησης της φιλοσοφίας και της τέχνης.

Η σημαντικότερη επιρροή του για τη συγγραφή του βιβλίου αυτού, όπως φαίνεται και από τον τίτλο ήταν ο Leibniz. Ο Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) ήταν Γερμανός μαθηματικός και φιλόσοφος. Όσον αφορά στη φιλοσοφία, έγινε γνωστός μέσω της θεωρίας του οπτιμισμού<sup>64</sup>. Ήταν επίσης ένας από τους τρεις<sup>65</sup> μεγάλους υποστηρικτές του κινήματος του ρασιοναλισμού<sup>66</sup> τον 17<sup>ο</sup> αιώνα. Η πιο γνωστή συνεισφορά του Leibniz στη μεταφυσική είναι η θεωρία της μονάδας, όπως εκφράζεται στο έργο του *Μοναδολογία*, που πρωτοεκδίδεται το 1714. Πρόκειται για ένα σύντομο κείμενο ενενήντα παραγράφων, στις οποίες περιγράφονται τα χαρακτηριστικά και οι μορφές της μονάδας. Οι μονάδες είναι στοιχειώδη σωματίδια, διακριτές οντοτικές μονάδες, με απλή υπόσταση, αδιαίρετες και άφθαρτες, χωρίς παράθυρα, οπότε τίποτα δε μπορεί να εισέλθει

---

<sup>61</sup> Deleuze Gilles, *The Fold: Leibniz and the Baroque*, Royston, Herts: Continuum, 2006: στο βιβλίο αυτό, ο Deleuze κάνει προσπάθεια να ερμηνεύσει κάποια από τα λεγόμενα του Leibniz, με βασικό άξονα την έννοια της πτυχής και δίνει ερμηνείες στην έννοια του μπαρόκ

<sup>62</sup> Στα αγγλικά μεταφράζεται για πρώτη φορά το 1993

<sup>63</sup> Rajchman John, *Constructions*, σ. 13

<sup>64</sup> το συμπέρασμα ότι το σύμπαν στο οποίο κατοικούμε είναι το καλύτερο δυνατό που θα μπορούσε να είχε δημιουργήσει ο θεός.

<sup>65</sup> Μαζί με τον Rene Descartes και τον Baruch Spinoza

<sup>66</sup> (ή ορθολογισμός): η φιλοσοφική κατεύθυνση που αποδέχεται ως αφετηρία της γνώσης τη λογική σκέψη.

μέσα σε αυτές. Οπότε οι περικλειστές αυτές μονάδες δεν έχουν ξεκάθαρη αντίληψη των άλλων μονάδων που βρίσκονται γύρω τους. «Ο Leibniz πάντα υπήρχε ως ισχυρή επιρροή σε όλα τα γραπτά του Deleuze, οπότε σε αυτό το στάδιο της φιλοσοφικής του καριέρας, το *the Fold*, δε δημιουργεί έκπληξη. Στα προγενέστερα γραπτά του (κυρίως στο *Logique du sens*) συχνά αναφέρει τον Leibniz με θαυμασμό, ή χρησιμοποιεί τη *Μοναδολογία*, για να ανακαλέσει την πολυπλοκότητα της επιστημονικής θεωρίας, αλλά ποτέ δεν αναφέρθηκαν ως επιρροή ο Leibniz.»<sup>67</sup> Ο Leibniz είναι ο πρώτος μεγάλος φιλόσοφος και μαθηματικός της πτυχής, της καμπύλης και των στρεφόμενων επιφανειών και για τον Deleuze ήταν ο φιλόσοφος του μπαρόκ.

Στο βιβλίο αυτό, το μπαρόκ αναφέρεται ως μία «ενεργητική λειτουργία», η οποία παράγει άπειρες<sup>68</sup> πτυχώσεις.<sup>69</sup> Η μικρότερη μονάδα της ύλης είναι η πτυχή (γιατί μια πτυχή πτυχώνεται πάντα μέσα σε μια πτυχή και όχι το σημείο, που δεν είναι ποτέ μέρος, αλλά άκρο της γραμμής. Οπότε το ξεδιπλωμα (unfolding) δεν είναι το αντίθετο του διπλώματος (folding), αλλά είναι η διαδικασία κατά την οποία μια πτυχή αναδιπλώνεται (folds up) στην επόμενη πτυχή (the following fold)<sup>70</sup>, ενώ παρακάτω συγκρίνοντας πάλι τις δύο έννοιες και προσπαθώντας να βρει τον «απλούστερο τρόπο να εκφράσει το νόημα» λέει πως η έννοια του ξεδιπλώματος έχει να κάνει με την αύξηση, το μεγάλωμα, ενώ η έννοια του διπλώματος έχει να κάνει με τη μείωση, τη συρρίκνωση.<sup>71</sup> Παρατηρούμε εδώ πως με σκοπό να γίνει πιο ξεκάθαρος τα ουσιαστικά με τα οποία συνδέει την κάθε έννοια είναι αντίθετα, ενώ έχει ήδη υποστηρίξει πως η μία έννοια δεν είναι αντίθετη της άλλης.

Στο κεφάλαιο *The Pleats of Matter* παρουσιάζεται ένα

---

<sup>67</sup> Πρόλογος του μεταφραστή στο *The Fold*, σ. xiii

<sup>68</sup> Οι έννοια αυτής του απείρου χωρίζεται σε δύο άπειρα: πτυχώσεις (pleats) της ύλης και πτυχώσεις (folds) της ψυχής. Οι πτυχώσεις της ψυχής περιβάλλονται από αυτές της ύλης (Deleuze Gilles, *The Fold: Leibniz and the Baroque*, σ. 3-4)

<sup>69</sup> Deleuze Gilles, *The Fold: Leibniz and the Baroque*, σ. 3

<sup>70</sup> ο.π., σ. 6

<sup>71</sup> ο.π., σ. 9

σκίτσο- διάγραμμα<sup>72</sup> μίας μπαρόκ κατοικίας (εικ. 36), μέσα από το οποίο εκφράζεται μία αλληγορία. Πρόκειται για τη μεταφορά της φιλοσοφίας του Leibniz σε σκίτσο και την έκφραση αυτής σε ένα μπαρόκ οικοδόμημα.<sup>73</sup> Το οικοδόμημα αυτό είναι μία διώροφη κατοικία και στο σκίτσο φαίνεται να απεικονίζεται ένα διάγραμμα της όψης της. Οπότε το ένα παραλληλόγραμμο συμβολίζει το κάτω επίπεδο, ενώ από πάνω βρίσκεται το ανώτερο επίπεδο. Στο κάτω επίπεδο υπάρχει μία πόρτα και τέσσερα ανοίγματα, τοποθετημένα συμμετρικά ως προς την πόρτα που βρίσκεται στο κέντρο της όψης. Όσον αφορά στο πάνω επίπεδο βλέπουμε μόνο το περίγραμμα του, από το οποίο φαίνεται να λείπει το μισό μέρος της στέγης. Το ανώτερο επίπεδο πρόκειται για ένα «κλειστό ιδιωτικό δωμάτιο, το οποίο είναι διακοσμημένο με μία κουρτίνα γεμάτη πτυχές». Το κάτω επίπεδο αποτελείται από «συνηθισμένα δωμάτια, με αρκετά μικρά ανοίγματα».

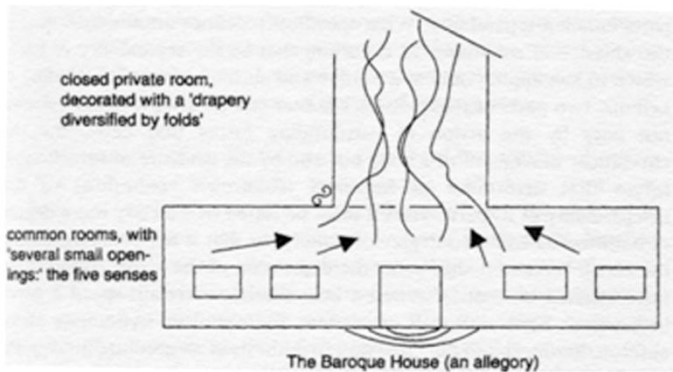
Στο κάτω σημείο του ισογείου βλέπουμε τρεις καμπύλες γραμμές, οι οποίες συμβολίζουν «τυπικά σκαλιά που μας επιτρέπουν να εισέλθουμε ή να εξέλθουμε με κάποιου είδους τελετή. Αυτό είναι το βασίλειο των πέντε αισθήσεων.»<sup>74</sup> Ο πάνω χώρος είναι σκοτεινός, χωρίς παράθυρα. Ωστόσο, δεν είναι τελείως περικλειστος, ούτε και τελείως ανοιχτός. Φαίνεται να μπορεί να επεκταθεί προς τα έξω, από το σκίτσο όμως δεν είναι ξεκάθαρο το πόσο. Αντίθετα στο κάτω δωμάτιο, οι διαστάσεις μπορούν να μετρηθούν και ο χώρος να ποσοτικοποιηθεί με περισσότερη ευκολία, καθώς το περίβλημα είναι συγκεκριμένο. Μεταξύ των δύο επιπέδων αυτών, υποστηρίζει ο Deleuze υπάρχει αλληλεξάρτηση και επικοινωνία. Η επικοινωνία αυτή επιτυγχάνεται μέσω μίας πτυχής. Η πτυχή αυτή απεικονίζεται στο σχήμα με διακεκομμένες γραμμές, μεταξύ των οποίων διέρχονται καμπύλες γραμμές που φαίνονται να εξαπλώνονται από το ένα

---

<sup>72</sup> ο.π., σ. 4-14

<sup>73</sup> Rajchman John, *Constructions*, σ.13

<sup>74</sup> Frichot Helene, *Stealing into Gilles Deleuze's Baroque House*, από Buchanan Ian, Lambert Gregg (επιμ.), *Deleuze and Space*, σ. 65



Εικ. 36: η αλληγορία της μπαρόκ κατοικίας κατά τον Deleuze



στο άλλο επίπεδο.

Τα δύο επίπεδα όμως απεικονίζουν το καθένα διαφορετικά είδη πτυχής (πτυχώσεις της ύλης και πτυχώσεις της ψυχής), οπότε η επικοινωνία εξασφαλίζεται με μία πτυχή ανάμεσα σε δύο πτυχές (η καθεμία ανεξάρτητη από την άλλη). Η αλληγορία έγκειται, οπότε, στην αντιστοιχία αυτή του κάτω επιπέδου με τις πτυχώσεις της ύλης, ενώ του πάνω με τις πτυχώσεις της ψυχής. Για να γίνει περισσότερο κατανοητή η αλληγορία αυτή, με τη χρήση της φιλοσοφίας του Leibniz και το δανεισμό των όρων που χρησιμοποιεί για τη μοναδολογία, θα μπορούσε να πει κανείς πως το κάτω επίπεδο αντιστοιχίζεται στο υλικό, αισθητήριο σώμα και το πάνω στην 'μονάδα' του (ή ψυχή), στην οποία μεταδίδεται η γνώση που αποκτάται μέσω των αισθήσεων. Η 'μονάδα' αυτή δεν έχει αισθήσεις, ωστόσο καταγράφει τα στοιχεία του εξωτερικού κόσμου, όπως κάνει και με την εσωτερική και έμφυτη γνώση με την οποία είναι προικισμένη από τη γέννησή της.<sup>75</sup> Ο διαχωρισμός οπότε εδώ μεταξύ σώματος και ψυχής παράγεται με την πτυχή, ένα στοιχείο που έχει την ικανότητα να πτυχώνεται προκειμένου το μέσα και το έξω να έρθουν σε επαφή και στη περίπτωση αυτή το μέσα (ψυχή) να αντιληφθεί τι συμβαίνει έξω από αυτό, κάτι που δεν έχει τη δυνατότητα να κάνει μόνο του. Αντίθετα με το σώμα, η ψυχή (για τον Leibniz και τον Deleuze) είναι περικλειστη ύλη, ένα εσωτερικό που δεν ανταποκρίνεται άμεσα στον έξω κόσμο. «Το εσωτερικό αυτό θα μπορούσε να γίνει αντιληπτό ως μορφή ενός θεάτρου, μέσα στο οποίο πραγματοποιούνται διαδικασίες σκέψης, φαντασίας και συλλογισμού».<sup>76</sup>

Όσον αφορά στις έννοιες του μέσα και του έξω, ο Deleuze μιλάει για αυτές, κάνοντας αναφορά στην μπαρόκ αρχιτεκτονική και τον τρόπο που η πτυχές αποτελούν το στοιχείο που βρίσκεται ανάμεσα στο μέσα και το έξω (ως έξω εδώ αναφέρει την πρόσοψη). «Στα χέρια των μπαρόκ αρχιτεκτόνων, η πρόσοψη μετατρέπεται σε ένα μεγαλοπρεπές έκθεμα, που τοποθετείται

---

<sup>75</sup> Vidler Anthony, *Warped space: art, architecture, and anxiety in modern culture*, σ. 220-221

<sup>76</sup> Nicholls Brett, στο λήμμα LEIBNIZ, GOTTFRIED WILHELM VON (1646-1716) στο Adrian Parr(επιμ.), *The Deleuze Dictionary*, σ.145

μπροστά από ένα κτήριο, χωρίς να έχει καμία οργανική σχέση με το εσωτερικό.»<sup>77</sup> Στην ουσία αυτό που κάνει η πτυχή είναι να αποκόπτει την όψη από το εσωτερικό, δημιουργώντας ένα «αυτόνομο εσωτερικό και ένα ανεξάρτητο εξωτερικό»<sup>78</sup>, ιδιότητα την οποία έχει και η μονάδα του Leibniz. Στην ουσία ο Deleuze θέλει μέσω του μπαρόκ να κατασκευάσει αυτό που βλέπει σαν έναν νέο είδος σύνδεσης ή διαχωρισμού μεταξύ του εσωτερικού και του εξωτερικού, μεταξύ του άνω και του κάτω, το οποίο βρίσκεται σε συμφωνία με την έννοια της μονάδας, όπως έχει οριστεί από τον Leibniz. Η μονάδα είναι ένα εσωτερικό χωρίς εξωτερικό, ενώ η πρόσοψη στο μπαρόκ είναι ένα εξωτερικό χωρίς εσωτερικό. Το εξωτερικό αυτό για τον Deleuze μπορεί να έχει παράθυρα, αλλά ανοίγουν μόνο προς τα έξω, το εσωτερικό φωτίζεται, αλλά με τρόπο που τίποτα δεν μπορεί να ειπωθεί μέσα από τα ανοίγματα, τα οποία φέρνουν το φως μέσα. Αυτό που ενώνει τα δύο είναι η πτυχή, ένα τέχνασμα το οποίο ταυτόχρονα χωρίζει και ενώνει, ακόμα κι αν εκφράζει κατάτμηση, αφού συμπεριφέρεται σαν μεσάζοντας και ορατή ύλη.<sup>79</sup> Όσον αφορά στην αλληγορία της μπαρόκ κατοικίας, το κάτω επίπεδο αντιστοιχίζεται με την όψη, ενώ το πάνω με έναν εσωτερικό χώρο.<sup>80</sup> Οπότε η πτυχή παρουσιάζεται εδώ να έχει υλική υπόσταση και να τοποθετείται ενδιάμεσα του εσωτερικού (ενοποιημένος χώρος) και του εξωτερικού (πρόσοψη) χωρίζοντας τις δύο αυτές οντότητες.

---

<sup>77</sup> Wolfflin Heinrich, *Renaissance and Baroque*, Ithaca: Cornell University Press, 1968, σ.93

<sup>78</sup> Deleuze Gilles, *The Fold: Leibniz and the Baroque*, σ. 32

<sup>79</sup> Vidler Anthony, *Warped space: art, architecture, and anxiety in modern culture*, σ. 230-231

<sup>80</sup> «ένα καθαρό εσωτερικό, χωρίς καθόλου εξωτερικό», Deleuze Gilles, *The Fold: Leibniz and the Baroque*, σ. 32

## 2.3 Η πτυχή στην αρχιτεκτονική ως υλικό στοιχείο – folding architecture

### 2.3.1 – από τον ντεκονστρουκτιβισμό στην αρχιτεκτονική της πτυχής

Ο ντεκονστρουκτιβισμός αποτελεί ένα από τα κινήματα της μεταμοντέρνας αρχιτεκτονικής, το οποίο πρωτοεμφανίστηκε στα τέλη της δεκαετίας του '80. Είναι εμπνευσμένο από τη θεωρία του ντεκονστρουκτιβισμού (στα γαλλικά: *deconstruction*), φιλοσοφική θεωρία που αναπτύχθηκε το 1967, από τον Γάλλο φιλόσοφο Jacques Derrida στο βιβλίο *Περί Γραμματολογίας* (στα γαλλικά: *De la grammatologie*). Με λίγα λόγια, η θεωρία αυτή έχει να κάνει με την κριτική της δυτικής λογοτεχνίας και φιλοσοφίας, αμφισβητώντας τις μέχρι τότε παραδοχές για αλήθεια σε αυτήν, αρνούμενη την ύπαρξη βαθύτερου νοήματός της. «Για τον Derrida, ο ντεκονστρουκτιβισμός δεν είναι τόσο μία μέθοδος, όσο μια παρακίνηση για ανάδειξη όλων αυτών των κειμένων που παρουσιάζουν τις δομές, διαφορές, σύνορα και σχέσεις τους, ενώ καταστέλλουν αυτό που δημιουργεί τη δομή τους.»<sup>81</sup> Όσον αφορά στο αντίστοιχο αρχιτεκτονικό κίνημα, εμπνευσμένο από τα λεγόμενα του Derrida, ο Mark Wigley λέει πως σε κάθε βιωμένο ή πραγματικό χώρο πρέπει να κατασταλεί και να ξεχαστεί το χωρικό ίχνος, το οποία σημειώνει το όριο μεταξύ του εσωτερικού και του εξωτερικού και παράγει ένα πεδίο, αλλά δε μπορεί να τοποθετηθεί μέσα στο πεδίο αυτό.<sup>82</sup> Επίσης, το κίνημα αυτό έχει ως αφετηρία τη θεωρία πως ο κόσμος είναι ένα μέρος γεμάτο αντιθέσεις, οπότε χρέος της αρχιτεκτονικής είναι να συμβολίσει τις αντιθέσεις αυτές στην αρχιτεκτονική μορφή.<sup>83</sup>

---

<sup>81</sup> Colebrook Claire, *The Space of Man: On the Specificity of Affect in Deleuze and Guattari*, στο: Buchanan Ian, Lambert Gregg (επιμ.), *Deleuze and Space*, σ. 197

<sup>82</sup> Wigley, σ. 191, όπως αναφέρεται στο Colebrook Claire, *The Space of Man: On the Specificity of Affect in Deleuze and Guattari*, στο: Buchanan Ian, Lambert Gregg (επιμ.), *Deleuze and Space*, σ. 197

<sup>83</sup> Lynn Greg, *Architectural Curvilinearity: The Folded, the Pliant and the Supple*, στο Lynn Greg (επιμ.), *Folding In Architecture Revised Edition*, σ. 25

Στην πράξη, η θεωρία αυτή εκφράζεται στην αρχιτεκτονική με την ιδέα του κατακερματισμού χώρων και επιφανειών, δημιουργώντας ασυνέχειες. Επίσης έχει να κάνει με τον ιδιαίτερο χειρισμό των επιφανειών του περιβλήματος κάθε κατασκευής. Χαρακτηρίζεται από καμπυλόγραμμα σχήματα, τα οποία παραμορφώνουν και διαταράσσουν το σκελετό του κτηρίου. Η δομή των κτηρίων δίνει μία αίσθηση ελεγχόμενου χάους και απρόβλεπτου.

Το 1988 οργανώνεται στο μουσείο σύγχρονης τέχνης της Νέας Υόρκης μία έκθεση με τίτλο 'αρχιτεκτονικός ντεκονστρουκτιβισμός', όπου καθιερώνεται το είδος αυτό της αρχιτεκτονικής. Η έκθεση οργανώνεται από τον Philip Johnson, σε συνεργασία με τον Mark Wrigley. Στο δελτίο τύπου που εκδόθηκε για την ανακοίνωση της έκθεσης, όσον αφορά στο περιεχόμενο γράφονται τα εξής: «παθιασμένοι με τις διαγώνιες, τα τόξα και τα κυρτά επίπεδα, εκ προθέσεως παραβιάζουν τους κύβους και τις ορθές γωνίες του μοντερνισμού... Οι παραδοσιακές αξίες της αρμονίας, της ενότητας και της καθαρότητας έχουν παραχωρηθεί σε αυτές της έλλειψης αρμονίας, της διάσπασης και του μυστηρίου.» Οι αρχιτέκτονες που πήραν μέρος στην έκθεση αυτή ήταν οι εξής: Coop Himmelb(l)au, Peter Eisenman, Frank Gehry, Zaha Hadid, Rem Koolhaas, Daniel Libeskind και Bernard Tschumi. Στις αρχές του 2013 οργανώνεται ξανά στο μουσείο σύγχρονης τέχνης της Νέας Υόρκης συνέδριο με τίτλο: "Deconstructivism: Retrospective Views and Actuality", το οποίο αποτελεί ένα είδος απολογισμού, στο οποίο οι Eisenman, Tschumi και Wigley, κάνουν μια ανασκόπηση στην έκθεση που είχε οργανωθεί 25 χρόνια πριν, εξετάζοντας τον αντίκτυπό της στην αρχιτεκτονική, τις αλλαγές μέσα σε αυτό το χρονικό διάστημα, αλλά και τα μετέπειτα έργα των συμμετεχόντων αρχιτεκτόνων. Εκεί ο Eisenman αναφέρεται στην πρώτη έκθεση ως την «προαγγελία του θανάτου του μεταμοντερνισμού»<sup>84</sup>.

Συνοψίζοντας, η αρχιτεκτονική του

---

<sup>84</sup> Hill John, *Deconstructivist Architecture, 25 Years Later*, world-architects eMagazine, Ιαν 2013

ντεκονστρουκτιβισμού πρόκειται για την αρχιτεκτονική των αντιθέσεων, του χάους, της ασυνέχειας και της ανισορροπίας. Ο Greg Lynn σε άρθρο που πρωτοδημοσιεύεται το 1993 μιλάει για τη μετάβαση από το κίνημα της αρχιτεκτονικής του ντεκονστρουκτιβισμού σε αυτό της αρχιτεκτονικής της πτυχής, κάνοντας επίσης σύγκριση των δύο. Αναφέρει την πρώτη ως την αρχιτεκτονική «των αντιθέσεων και της σύγκρουσης», και εκφράζει την άποψη πως από τις μορφές της ασυνέχειας, του χάους και της ανισορροπίας υπάρχει πια μία τάση, ακόμα και στα έργα των ίδιων αρχιτεκτόνων του ντεκονστρουκτιβισμού να σχεδιάζουν και να πραγματοποιούν μορφές περισσότερο εύκαμπτες, οι οποίες εκφράζουν μια πιο «ρευστή συνέχεια».<sup>85</sup> Πιο συγκεκριμένα λέει «εκεί όπου η πολυπλοκότητα και η αντίθεση προέκυπταν προηγουμένως από εγγενείς συγκρούσεις, τώρα γίνονται προσπάθειες για την ομαλή πτύχωση συγκεκριμένων τοποθεσιών, υλικών και προγραμμάτων στην αρχιτεκτονική, διατηρώντας την ιδιαίτερη ταυτότητά τους»<sup>86</sup>.

Συγκρίνοντας τις δύο αυτές αντιλήψεις ως φιλοσοφίες, αλλά και ως εκφράσεις των φιλοσοφιών στην αρχιτεκτονική, έχει ενδιαφέρον η αναφορά<sup>87</sup> του Bernard Cache,<sup>88</sup> με αφορμή τη μετατόπιση του ενδιαφέροντος των αρχιτεκτόνων από τον Derrida προς τον Deleuze. Τονίζει πως ο Derrida ενδιαφέρεται για θέματα αναπαράστασης, ανάγνωσης και συγγραφής, για να καταλήξει πως το φιλοσοφικό του έργο θα μπορούσε να περιγραφεί ως μία πρακτική ανάγνωσης και γραφής παλαιότερων κειμένων, προσφέροντας νέες αναγνώσεις τους. Ομοίως, η αρχιτεκτονική του ντεκονστρουκτιβισμού αντιλαμβάνεται τα κτήρια σαν κείμενα που διαβάζονται και ξαναγράφονται σε

---

<sup>85</sup> Lynn Greg, *Architectural Curvilinearity: The Folded, the Pliant and the Supple*, στο Lynn Greg (επιμ.), *Folding In Architecture Revised Edition*, σ. 26

<sup>86</sup> ο.π.

<sup>87</sup> Bernard Cache interviewed by Michael Speaks, *Framing the Fold: Furniture, Architecture, Geography, and the Pursuit of the Virtual*, στο Beckmann John (επιμ.), *The Virtual Dimension: architecture, representation and crash culture*, σ. 293 - 303

<sup>88</sup> Μαθητής του Deleuze και μελετητής της θεωρίας του για την πτυχή – θα γίνει εκτενέστερη αναφορά σε αυτόν σε προσεχές κεφάλαιο

χτισμένη μορφή. Όσον αφορά στον Deleuze, το φιλοσοφικό του έργο, λέει είναι διαφορετικό από αυτό. «Ενώ ο Derrida διαβάζει και ξαναγράφει μία υπάρχουσα παράδοση, ο Deleuze ξεκινάει από τη μέση και παράγει νέα αντικείμενα με έναν πρακτικό – κονστρουκτιβιστικό τρόπο. Ο Deleuze παράγει ιδέες σαν να ήταν μορφές ή σαν να ήταν νέα αντικείμενα στον κόσμο.»<sup>89</sup>

### 2.3.2 –Folding Architecture

Τα γραπτά του Deleuze άρχισαν να κάνουν φανερή την επιρροή τους στην αρχιτεκτονική στις αρχές της δεκαετίας του '90. Λέγεται πως «όπως ο Derrida κυριάρχησε τη δεκαετία του '80, έτσι ο Gilles Deleuze και ο Felix Guattari κυριάρχησαν τη δεκαετία του '90, τραβώντας προς αυτούς σαν περιέργους ελκυστές όλες εκείνες τις ιδέες περί τοπολογίας, μορφολογίας, βιολογίας, γεωλογίας και πολυπλοκότητας οι οποίες σήμερα συζητούνται από τους αρχιτέκτονες»<sup>90</sup> Επίσης, το 1993, εκδίδεται τεύχος του περιοδικού *Architectural Design* με τίτλο *Folding In Architecture*, στο οποίο περιλαμβάνονται άρθρα στα οποία παρουσιάζεται η τότε νέα έννοια της *πτυχής* στην αρχιτεκτονική, τα οποία μεταξύ άλλων γράφουν οι Greg Lynn<sup>91</sup>, Jeffrey Kipnis και παρουσιάζονται έργα των Peter Eisenman, Frank Gehry και άλλων, μία ομάδα δηλαδή αρχιτεκτόνων που «αναζητούν μία εναλλακτική στην αντιφατική επίσημη λογική

---

<sup>89</sup> Bernard Cache interviewed by Michael Speaks, *Framing the Fold: Furniture, Architecture, Geography, and the Pursuit of the Virtual*, στο Beckmann John (επιμ.), *The Virtual Dimension: architecture, representation and crash culture*, σ. 296

<sup>90</sup> Hagan Susannah, *Taking Shape: A New Contract between Architecture and Nature*, Boston, Oxford: Architectural Press, 2001, όπως αναφέρεται στο: Buchanan Ian, Lambert Gregg (επιμ.) *Deleuze and space*, σ. 36

<sup>91</sup> Ο Lynn υπήρξε η κεντρική φιγούρα στην διατύπωση των θεμελιακών θεωρητικών βάσεων της αρχιτεκτονικής της πτυχής, με αρχή τα κείμενα που δημοσιεύονται στο τεύχος αυτό του AD.

του ντεκονστρουκτιβισμού»<sup>92</sup>. Ο Eisenman μιλάει για τη μετάβαση αυτή στην αρχιτεκτονική της πτυχής ως αντικατοπτρισμό στην αρχιτεκτονική της μετάβασης από μία 'μηχανική εποχή' σε μία εποχή των εικόνων και των ηλεκτρονικών μέσων που τις αναπαράγουν.<sup>93</sup> Στην ψηφιακή αυτή εποχή «οι διαστάσεις του παρόντος γίνονται μία σημαντική όψη του παρελθόντος και του μέλλοντος»<sup>94</sup> και αυτό αποτυπώνεται μορφολογικά στην πτυχή.

Στο σύγχρονο λεξικό *metapolis dictionaty of advanced architecture* δίνεται ο εξής ορισμός στην έννοια fold(ing):

Folding είναι η μέθοδος με την οποία τα κτήρια προκύπτουν μέσω του ξεδιπλώματος της γης, των υλικών και των χώρων, σχηματίζοντας μία συνεχή μορφή. Έγινε γνωστή από μία γενιά αρχιτεκτόνων οι οποίοι εκπαιδεύτηκαν από τους όμοιους του Peter Eisenman και έχουν διαβάσει τον Leibniz μέσα από τον Deleuze (*The fold*), αυτή η μέθοδος επιδιώκει να αντικαταστήσει την αποξενωτική εμπειρία της δημιουργίας ξεχωριστών χώρων οι οποίοι απομακρύνονται από το υπόλοιπο της πραγματικότητας και επαναπροσδιορίζουν τους κανόνες της βαρύτητας. Η διαδικασία του *fold*ing, είναι επίσης δυνατή χάρη στην πλαστικότητα των σύγχρονων υλικών... και έχει γίνει πιο διάσημη χάρη στη χρήση των υπολογιστών κατά τη διαδικασία του χτισίματος. Εδώ, τα επίσημα αποτελέσματα των συστημάτων σκέψης (θεωρία πεδίου) διασταυρώνονται με τη ρομαντική παράδοση της δημιουργίας μορφής που είναι διαισθητική και αντί-

---

<sup>92</sup> Vyzovity Sophia, *Out of the box and into the fold*, στο Der Grosse Wurf: Faltungen in der Gegenwartskunst Falling right into place: The Fold in Contemporary Art

<sup>93</sup> Στο άρθρο *Visions' Unfolding: Architecture in the age of electronic media* στο τεύχος 734 του περιοδικού *Domus*, σ. 20-24

<sup>94</sup> Eisenman Peter, *RebstockPark Masterplan, Frankfurt, Germany*, στο Greg Lynn(επιμ.), *Folding In Architecture*, σ. 43

ιεραρχική.<sup>95</sup>

Η αρχιτεκτονική της πτυχής οπότε, έρχεται να ανατρέψει αυτήν του ντεκονστρουκτιβισμού, καθώς στόχος της είναι, μέσω της διαδικασίας της πύκνωσης, η δημιουργία συνεχειών ανάμεσα σε χώρους μεταξύ τους, ανάμεσα σε επιφάνειες του κτηρίου, αλλά και συνέχειες μεταξύ κτηρίου και περιβάλλοντος. Πιο συγκεκριμένα «η αρχιτεκτονική της πτυχής δημιουργεί συνέχειες μεταξύ τόπου και κατασκευής, παρέχοντας εννοιολογικά (conceptual) σχέδια τα οποία παρασύρουν την αντίληψη να ακολουθήσει μοτίβα που ενώνουν το έξω με το μέσα, φυσικά και ψυχολογικά»<sup>96</sup>. Όπως ήδη έχει αναφερθεί ο Deleuze, ακολουθώντας τις ιδέες του Leibniz υποστηρίζει πως το μικρότερο κομμάτι της ύλης δεν είναι το σημείο, αλλά η πτυχή. Ο Eisenman, αντιλαμβάνεται την αντιστοιχία αυτή στην αρχιτεκτονική ως εξής<sup>97</sup>: η παραδοσιακή μέχρι τώρα αρχιτεκτονική γίνεται αντιληπτή ως καρτεσιανός χώρος, ως χώρος που παράγεται από μία σειρά σημείων κανάβου. Αντίστοιχα, συνδέει την αρχιτεκτονική της πτυχής με την αρχιτεκτονική του γεγονότος. Πιο συγκεκριμένα αντιλαμβάνεται την πτυχή ως την προέκταση ενός σημείου και ο Deleuze αντιλαμβάνεται την έννοια της επέκτασης ως την έννοια του γεγονότος.

---

<sup>95</sup> Betsky Aaron, στο λήμμα fold(ing) από *The metapolis dictionary of advanced architecture: city, technology and society in the information age*, σ.233

<sup>96</sup> Harris Paul A., *Folding Architecture*, στο: Buchanan Ian, Lambert Gregg (επιμ.), *Deleuze and Space*, σ.37

<sup>97</sup> Όπως παρουσιάζεται στο Eisenman Peter, *Folding in time: The singularity of Rebstock*, στο Greg Lynn(επιμ.), *Folding In Architecture*, σ. 39-42



### 2.3.3 Rebstock Park Masterplan

#### Φρανκφούρτη – 1989

Ένα από τα χαρακτηριστικότερα και πρώτα παραδείγματα υλοποίησης της αρχιτεκτονικής της πτυχής είναι η νικηφόρα συμμετοχή του Peter Eisenman για την ανάπτυξη της περιοχής του Rebstockpark, μίας περιοχής έκτασης 250 στρεμμάτων, στα προάστια της Φρανκφούρτης, μεταξύ του διεθνούς αεροδρομίου και του ιστορικού κέντρου της πόλης, το 1989. Πρόκειται για μία μεγάλης έκτασης επέμβαση αστικού σχεδιασμού, ένα masterplan στο οποίο προτείνεται μία πρακτική για τη μελλοντική ανάπτυξη της πόλης. Το έργο αυτό μπορεί να θεωρηθεί μία «έντονη ανάγνωση του *The Fold: Leibniz and the Baroque*». <sup>98</sup> Για το έργο αυτό η πτυχή είναι κάτι παραπάνω από την κεντρική του ιδέα, έχει να κάνει με την πτύχωση του αρχιτεκτονικού και αστικού χώρου, αλλά και την πτύχωση αυτών των χώρων μέσα σε άλλους. <sup>99</sup>

Η περιοχή αυτή του Rebstock είχε πρωτοαναπτυχθεί στα μέσα του δέκατου ένατου αιώνα από τον Ernst May, με την τότε επικρατούσα λύση του seidlung για προαστιακές περιοχές στις πόλεις της Γερμανίας, και κυρίως στις περιοχές μέσα και γύρω από τη Φρανκφούρτη. <sup>100</sup> Η λύση αυτή περιελάμβανε 'μαζική παραγωγή' τετράγωνα κατοικιών και εμπορικών εκτάσεων, τα οποία επαναλαμβάνονταν με μεγάλη πυκνότητα σε μεγάλες περιφέρειες, αλλά χωρίς το κατάλληλο δίκτυο (δεν υπήρχαν δρόμοι προσκείμενοι στα κτήρια <sup>101</sup>). Η μέθοδος αυτή ήταν απλή, με χαμηλό κόστος και άμεσες λύσεις στο πρόβλημα της αστικής εξάπλωσης της εποχής, αλλά η οικοδομική ανάπτυξη της Φρανκφούρτης είχε ως αποτέλεσμα ο χώρος μεταξύ των σειρών των κτηρίων να μετατραπεί σε «νεκρή ζώνη στάσιμης αστικότητας». <sup>102</sup> Πρόκειται για μία γραμμικού τύπου μορφή που

---

<sup>98</sup> Rajchman John, *Constructions*, σ. 12

<sup>99</sup> ο. π., σ. 11

<sup>100</sup> Eisenman Peter, *Folding in time: The singularity of Rebstock*, στο Greg Lynn(επιμ.), *Folding In Architecture*, σ. 39

<sup>101</sup> Eisenman Peter, *RebstockPark Masterplan, Frankfurt, Germany*, στο Greg Lynn(επιμ.), *Folding In Architecture*, σ. 43

<sup>102</sup> Lenoir Timothy, Alt Casey, *Flow, Process, Fold*, στο Picon Antoine, Ponte Alessandra(επιμ.), *Architecture and the Sciences*, σ. 335

μπορεί επ' άπειρον να επεκτείνεται προς μία κατεύθυνση. Οι κατοικίες δεν έχουν μπροστά και πίσω, καθώς υπήρχαν είσοδοι και από τις δύο μεριές της νοητής αυτής γραμμής, μιας γραμμής χωρίς ιεραρχία, μιας γραμμής που αγνοούσε τις παραδοσιακές ιδέες περί διαχωρισμού δημόσιου και ιδιωτικού χώρου. Ο Eisenman, οπότε, σε κείμενό του<sup>103</sup> υποστηρίζει πως η άρνηση αυτή των προηγούμενων μοτίβων ιδιοκτησίας της γης και προνομίων ήταν μία ιδανική ενσάρκωση των κοινωνικών ιδεών εκείνης της εποχής, καθώς «στον κόσμο του *siedlung* όλοι ήταν παντού ίσοι».<sup>104</sup> Δηλαδή γι ήταν υπέρ της ιδέας που ενυπήρχε στο *siedlung*, αλλά θεώρησε πως δεν κατάφερε να υλοποιηθεί. Οπότε η δική του πρόταση, υποστηρίζει, πρόκειται για μία επανεξέταση της στρατηγικής αυτής. «Δεν πρόκειται για μία επιστροφή στις δομές του παρελθόντος, αλλά είναι η λύση για την πόλη του σήμερα,..., με σεβασμό στις ιδέες του ατόμου και της επανάληψης<sup>105</sup> που ίσως προσφέρουν ένα πιθανό πλαίσιο για τη λύση»<sup>106</sup>

Όσον αφορά στο τελικό αποτέλεσμα της πρότασης «οι μονάδες κατοίκησης και εμπορίου δε λειτουργούν ως διακριτικές εξωθήσεις (*extrusions*) ενός επίπεδου καναβοποιημένου χώρου, αλλά φαίνεται να έχουν παραμορφωθεί μέσω μίας έντονης εισχώρησης που φαίνεται να έχει έρθει από το πουθενά. Εμφανίζονται σαν να είναι τα απομεινάρια μιας επιδρομής, η οποία ξέσπασε από το έδαφος και επέστρεψε σε αυτό, δείχνοντας πως ένα τόσο καταστροφικό γεγονός μπορεί ξανά να προκύψει στην ήρεμη σταθερότητα των πραγμάτων. Η πτύχωση του *Rebstock* δεν είναι μόνο σχηματική»<sup>107</sup> Έχει ενδιαφέρον,

---

<sup>103</sup> Στο άρθρο *Folding in time: The singularity of Rebstock* που δημοσιεύεται στο τεύχος *Folding In Architecture* του AD το 1993

<sup>104</sup> Eisenman Peter, *Folding in time: The singularity of Rebstock*, στο Greg Lynn(επιμ.), *Folding In Architecture*, σ. 39

<sup>105</sup> Αναφέρεται στις έννοιες αυτές (μαζί με τις έννοιες του χώρου και του χρόνου) ως πτυχές της αστικότητας του εικοστού αιώνα που θα αντιμετωπίσει η πρόταση αυτή και μέσω της έννοιας της πτυχής θα εισαχθούν στην αρχιτεκτονική

<sup>106</sup> ο.π., σ. 39-40

<sup>107</sup> Rajchman John, *Constructions*, σ. 21

ωστόσο, η διαδικασία που ακολουθήθηκε<sup>108</sup> ώστε να προκύψει το σχηματικό αυτό αποτέλεσμα, έτσι ώστε να καταλάβουμε τον τρόπο με τον οποίο ο Eisenman αντιλαμβάνεται την έννοια της πτυχής και πως την εντάσσει στην αρχιτεκτονική του ως διαδικασία για την παραγωγή μορφής. Πρόκειται για μία διαδικασία δημιουργίας διαφορετικών κανάβων, με διαφορετικές συντεταγμένες μεταξύ τους, των οποίων ενώνει σημεία με σκοπό τη δημιουργία καμπύλων επιφανειών που πτυχώνονται μεταξύ τους. Πιο συγκεκριμένα: αρχικά χωρίζει το χώρο επέμβασης χρησιμοποιώντας έναν ορθογωνικό κανάβο 7x7 (κανάβος του τοπίου.). (ο αριθμός 7 επιλέγεται αυθαίρετα <sup>109</sup> και αντιπροσωπεύει τα 7 διαγράμματα καταστροφών του Rene Thom.<sup>110</sup>) Στη συνέχεια, επικαλύπτοντας μέρος του κανάβου αυτού, σχηματίζεται ένας μικρότερος στην περιοχή που θα παρουσιάσει οικοδομική ανάπτυξη. Ο τρίτος κανάβος που σχηματίζεται τοποθετείται πάνω από αυτόν του τοπίου και τα σημεία του ενώνονται με τα αντίστοιχα παράλληλα μετατοπισμένα σημεία του κανάβου του τοπίου, με στόχο «την παραγωγή μίας κυρτής επιφάνειας η οποία αρχικά φαίνεται να χωρίζει παρά να ενώνει τους δύο κανάβους».<sup>111</sup> Σε συνέχεια της επεξεργασίας των τριών αυτών κανάβων και της δημιουργίας σχέσεων μεταξύ τους με στόχο τη παραγωγή διαφορετικών πολύπλοκων επιπέδων, συνδέει κάθε σημείο του μικρού ορθογωνικού κανάβου με το αντίστοιχο του μεγαλύτερου ορθογωνικού κανάβου, αλλά και με τα σημεία του από πάνω κανάβου. Με τη διαδικασία αυτή δημιουργήθηκε μία

---

<sup>108</sup> Θα περιγραφεί όπως παρουσιάζεται στο Lenoir Timothy, Alt Casey, *Flow, Process, Fold*, στο Picon Antoine, Ponte Alessandra (επιμ.), *Architecture and the Sciences*, σ. 315-349

<sup>109</sup> Lenoir Timothy, Alt Casey, *Flow, Process, Fold*, στο Picon Antoine, Ponte Alessandra (επιμ.), *Architecture and the Sciences*, σ. 337

<sup>110</sup> Γάλλος μαθηματικός που μελέτησε τη δυναμική απρόσμενων γεγονότων-καταστροφών με μαθηματικές μεθόδους. Οι κατηγορίες των καταστροφών, σύμφωνα με τον Thom, είναι 7 και πρώτη από αυτές είναι η καταστροφή της πτυχής.

<sup>111</sup> Rajchman John, *Perplications: On the Space and Time of Rebstockpark* στο Eisenman Peter, *Unfolding Frankfurt*, όπως αναφέρεται στο Picon Antoine, Ponte Alessandra (επιμ.), *Architecture and the Sciences*, σ. 337

πολυδιάστατη επιφάνεια της πτυχής. Τέλος, μετά από μία ορθή προβολή του ίχνους του αρχικού σχεδίου πόλης (siedlung) πάνω στην επιφάνεια αυτή, με τρόπο ώστε τα ομοιόμορφα επαναλαμβανόμενα τετράγωνα του siedlung να παραμορφώνονται ανάλογα με τη θέση τους στην επιφάνεια αυτή, κάθε κτήριο «διαταράζει και διαταράσσεται κατά τον παραγωγικό αυτό μετασχηματισμό του κανάβου»<sup>112</sup>. Με τις ενέργειες αυτές προκύπτουν πολλές και διαφορετικές επιφάνειες. Το τελικό σχέδιο της πόλης που προκύπτει οπότε, περιέχει πτυχώσεις σε τρεις διαστάσεις και δεν μπορεί να αποτυπωθεί σε κάποιο δισδιάστατο σχέδιο. Με τις ενέργειες αυτές ο Eisenman διαταράσσει τη λογική οργάνωση του κανάβου, «προκαλώντας μια καταστροφή ή μία εισβολή εξωτερικών δυνάμεων στην απρόσμενη μορφή της πτυχής η οποία μεταμόρφωσε την περιοχή απ' έξω σύμφωνα με μία νέα και διαφορετική λογική».

Ο Deleuze μιλάει για άπειρες πτυχές που κάμπτονται σε διαφορετικά σημεία με διαφορετικές κινήσεις, η κάθε μία από τις οποίες καθορίζεται από «σταθερά και συνωμοτούντα στοιχεία»<sup>113</sup>. Το ίδιο συμβαίνει και εδώ στις πτυχές που έχουν προκύψει. Στην περίπτωση αυτή, τα στοιχεία αυτά που καθορίζουν τη μορφή της πτυχής είναι «οι πιθανότητες του εξωτερικού»<sup>114</sup>, ιδιόμορφα στοιχεία δηλαδή του περιβάλλοντος τα οποία μπορούν να επηρεάσουν τη φύση και η θέση των κανάβων. Όσον αφορά στην εμπειρία μέσα στο χώρο αυτό ο αρχιτέκτονας θεωρεί πως «το υποκείμενο που κινείται μέσα στο χώρο αυτό δε μπορεί να δημιουργήσει την ιδέα της εμπειρίας του χώρου με τον ίδιο τρόπο που θα το έκανε σε έναν

---

<sup>112</sup> Lenoir Timothy, Alt Casey, *Flow, Process, Fold*, στο Picon Antoine, Ponte Alessandra(επιμ.), *Architecture and the Sciences*, σ. 337

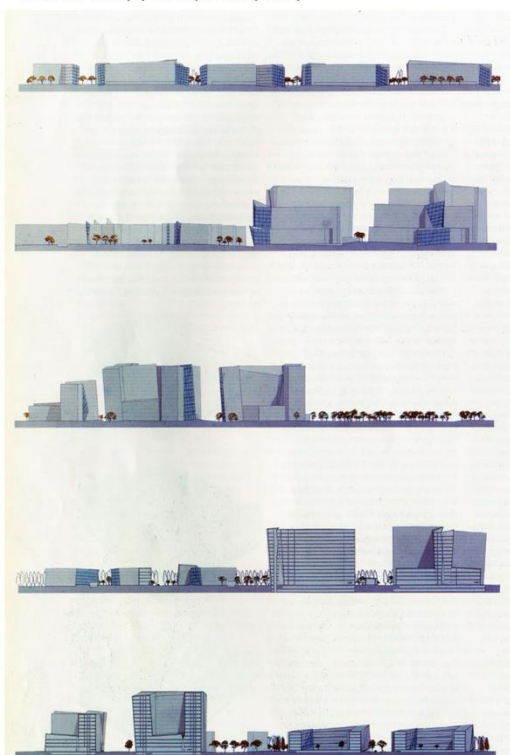
<sup>113</sup> Deleuze Gilles, *The Fold: Leibniz and the Baroque*, σ. 3

<sup>114</sup> Lenoir Timothy, Alt Casey, *Flow, Process, Fold*, στο Picon Antoine, Ponte Alessandra(επιμ.), *Architecture and the Sciences*, σ. 338

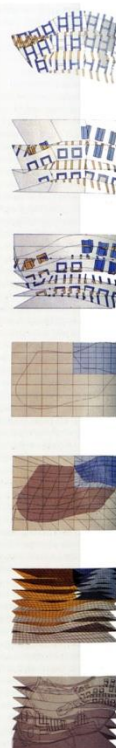
Peter Eisenman  
RebstockPark Masterplan  
Φρανκφούρτη, Γερμανία, 1989



Εικ. 37: άποψη του προγράμματος



Εικ. 38: όψεις - τομές των πτυχωμένων κτηρίων



Εικ. 39: διαγράμματα  
ιδέας - αποτυπώνεται η  
διαδικασία της πτύωσης

καναβοποιημένο χώρο»<sup>115</sup>. Στο ίδιο κείμενο, χαρακτηρίζει επίσης το χώρο ως συναισθηματικό. Υποστηρίζει πως είναι λειτουργικός(effective) αφού έχει μία λογική, προφυλάσσει, πλαισιώνει, έχει νόημα και είναι καλαισθητος αλλά πέρα από αυτά συνιστά μία μετάβαση από έναν λειτουργικό (effective) σε έναν συναισθηματικό (affective) χώρο. Κι αυτό γιατί αφορά όλες εκείνες τις όψεις που δε σχετίζονται με τη λειτουργία, αλλά αναφέρονται σε κάτι παραπάνω από τη λογική, τη σημασία και τη λειτουργία. Από τη στιγμή που ο χώρος γίνεται συναισθηματικός περιέχει μέσα του «...συναισθηματικές έννοιες του ήχου, της αφής και του φωτός που εξαπλώνεται»<sup>116</sup>.

Καταλήγοντας λοιπόν, αν μπορούσε κανείς να καταγράψει σύντομα τις λειτουργίες που η έννοια της πτυχής προσέφερε στο έργο αυτό είναι οι εξής: Αρχικά, όπως είδαμε, η πτυχή χρησιμοποιείται ως διαδικασία, όπου μέσω της πτύχωσης έχουμε δύο συγκεκριμένα αποτελέσματα: το ένα είναι η ρήξη με την παραδοσιακή μέθοδο χρήσης του κανάβου και των σημείων του για παραγωγή μορφών ως εξωθήσεις περιοχών που ορίζονται από τον κানাβο. Εδώ ο κানাβος χρησιμοποιείται ως βάση, αλλά η πτυχή είναι μία διαδικασία που τον ξεπερνά και πάει την λειτουργία του ένα βήμα πιο πέρα στη δημιουργία της μορφής. Το δεύτερο είναι η παραγωγή νέων πτυχωμένων μορφών ως αποτέλεσμα της διαδικασίας αυτής. Ωστόσο η πτυχές αυτές δεν είναι μόνο σχηματικές αλλά αποτυπώνονται και σαν αίσθηση του χώρου, ως επικείμενη καταστροφή που συνέβη και μπορεί οποιαδήποτε στιγμή να ξανασυμβεί. Το μορφολογικό, δηλαδή, αποτέλεσμα παραπέμπει σε μία εικόνα καταστροφής (καταστροφή που προήλθε από την απρόσμενη δύναμη της πτυχής), μια δυναμική εικόνα, μέσα από την οποία αναδύεται η εν δυνάμει συνεχής πτύχωση ως καταστροφή: «οι αρχιτεκτονικές μορφές δεν μπορούν να πτυχωθούν μετά από τη στιγμή που χτίζονται. Όμως γίνεται να περιέχεται σε αυτές μία

---

<sup>115</sup> Eisenman Peter, *Visions' Unfolding: Architecture in the Age of Electronic Media*, από το Kate Nesbitt (επιμ.), *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architectural theory 1965-1995*, σ. 560

<sup>116</sup> ο.π., σ. 561

εικονική διαδικασία συνεχούς πτύχωσης.»<sup>117</sup> Ωστόσο, «αντί να φαίνεται σαν μια απότομη γραμμή, η διάσταση αυτή προσφέρει και μεσολάβηση και επανασχεδίαση καταστάσεων, όπως παλιά και νέα μετακίνηση, εμπόριο και κατοίκηση. Έτσι, η ιδέα της πτυχής χρησιμοποιήθηκε στην περιοχή για να δημιουργήσει νέες κοινωνικές οργανώσεις του αστικού χώρου και να επαναπροσδιορίσει τις υπάρχουσες.»<sup>118</sup> Τέλος, η πτυχή για τον Eisenman εδώ πρόκειται για μία λειτουργία που έχει ανατρέψει και τον κάναβο ως διαδικασία για την παραγωγή μορφής, αλλά και ως εμπειρία χώρου. Μέσα δηλαδή από τις παραμορφωμένες και διαταραγμένες επιφάνειες, διαταράσσεται και η εικόνα που έχει το άτομο για το χώρο όταν βρίσκεται μέσα σε αυτόν κι αυτό γιατί υπάρχει ανατροπή στις καθιερωμένες σχέσεις χώρων και κυρίως «εξάρθρωση της ιεραρχίας του εσωτερικού και του εξωτερικού, η οποία προκαταβάλει την αίσθηση της όρασης»<sup>119</sup>.

---

<sup>117</sup> Lenoir Timothy, *Alt Casey, Flow, Process, Fold*, στο Picon Antoine, Ponte Alessandra(επιμ.), *Architecture and the Sciences*, σ. 346-347

<sup>118</sup> Eisenman Peter, *RebstockPark Masterplan, Frankfurt, Germany*, στο Greg Lynn(επιμ.), *Folding In Architecture*, σ. 43

<sup>119</sup> Eisenman Peter, *Visions' Unfolding: Architecture in the Age of Electronic Media*, από το Kate Nesbitt (επιμ.), *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architectural theory 1965-1995*, σ. 560

## 2.4 η πτυχή ως μέθοδος ανάπτυξης νέων αρχιτεκτονικών πρακτικών

### 2.4.1 –Bernard Cache

Μια αρκετά διαφορετική ερμηνεία για το πως η έννοια της πτυχής μπορεί να βρει εφαρμογή στην αρχιτεκτονική έχει εκφραστεί από τον Bernard Cache, στο βιβλίο *Earth Moves: the furnishing of territories*. Ο Cache ήταν μαθητής του Deleuze,<sup>120</sup> παρακολουθούσε τα σεμινάρια του για πολλά χρόνια και τα χειρόγραφα που αποτέλεσαν το βιβλίο αυτό, τα οποία ολοκληρώθηκαν το 1983,<sup>121</sup> θα είχαν περάσει απαρατήρητα, αν δεν τα είχε αναφέρει ο Deleuze σε δικό του βιβλίο,<sup>122</sup> (το 1992 στο *The Fold*). Η πρώτη έκδοσή του γίνεται το 1995 στα αγγλικά και τελικά εμφανίζεται και στα γαλλικά το 1997, με τον αρχικό του τίτλο *Terre Meuble*.<sup>123</sup> Για αυτόν η ιδέα του μπαρόκ όπως εκφράζεται στα γραπτά του Deleuze εκφράζει ένα νέο μοντέλο αρχιτεκτονικής, ένα μοντέλο που κινείται πέρα από τις βασικές αρχές του μοντερνισμού και καθιερώνει μία μετά-Leibniz κατοικία για μία νέα 'αρμονία' μεταξύ του μέσα και του έξω.<sup>124</sup> Τον πρόλογο γράφει ο θεωρητικός και κριτικός της αρχιτεκτονικής Michael Speaks και κάνοντας σχολιασμό στην αντίληψη του Cache για την πτυχή υποστηρίζει πως η έννοια της πτυχής είναι περισσότερο χρήσιμη για τη δημιουργία νέων πρακτικών στην αρχιτεκτονική παρά για τη δημιουργία αρχιτεκτονικής μορφής.<sup>125</sup> Ο ίδιος ο Cache, στην εισαγωγή, λέει ότι το βιβλίο αυτό πρόκειται για μία «αναζήτηση της φιλοσοφίας του Deleuze με άλλα μέσα».

Όπως αναφέρει ο συγγραφέας, επίσης στην εισαγωγή,

---

<sup>120</sup> Cache Bernard, *Earth moves: the furnishing of territories*, σ. viii

<sup>121</sup> Harris Paul A., *Folding Architecture*, στο: Buchanan Ian, Lambert Gregg (επιμ.), *Deleuze and Space*, σ.37

<sup>122</sup> Cache Bernard, *Earth moves: the furnishing of territories*, σ. viii

<sup>123</sup> Harris Paul A., *Folding Architecture*, στο: Buchanan Ian, Lambert Gregg (επιμ.), *Deleuze and Space*, σ.37

<sup>124</sup> Vidler Anthony, *Warped space: art, architecture, and anxiety in modern culture*, σ. 231

<sup>125</sup> Cache Bernard, *Earth moves: the furnishing of territories*, σ. xviii



στο βιβλίο αυτό γίνεται μία «ταξινόμηση εικόνων». Οι αρχιτεκτονικές εικόνες περιλαμβάνουν όλες τις άλλες εικόνες, υποστηρίζει, και γι αυτό ξεκινάει αναλύοντας αυτές. Αναζητά τρόπους στην αρχιτεκτονική με τους οποίους το έξω εισέρχεται μέσα με τη βοήθεια της πτυχής. Πιο συγκεκριμένα, για αυτόν η αρχιτεκτονική είναι η τέχνη του καθραρίσματος και πρόκειται για μία πρακτική που πλαισιώνει εικόνες με έναν τρόπο που αυτές επιφέρουν νέες μορφές ζωής, αλλά επίσης πρόκειται για μία πρακτική της πύχωσης των σχέσεων του εξωτερικού και του εσωτερικού. Στο κεφάλαιο *Architectural Images*<sup>126</sup> μιλάει για τις τρεις λειτουργίες της αρχιτεκτονικής ως πλαίσιο. Αυτές είναι οι εξής: πρώτη λειτουργία ο *διαχωρισμός* και το μέσο με το οποίο επιτυγχάνεται οι τοίχοι, ενώ δεύτερη η λειτουργία της *επιλογής* και το μέσο με το οποίο επιτυγχάνεται είναι τα παράθυρα. «Το πρώτο μας απομακρύνει από το περιβάλλον, ενώ μέσα από το δεύτερο αποκαθίσταται η σύνδεση αυτή επιλεκτικά.»<sup>127</sup> Η τρίτη λειτουργία είναι αυτή του *περιορισμού*, που γίνεται μέσω του επίπεδου του εδάφους, το οποίο «καθορίζει την επιφάνεια της γης, με σκοπό να επιτρέψει να συμβούν ανθρώπινες δραστηριότητες.»<sup>128</sup> Η πτυχή εδώ λαμβάνει δράση κατά τη δεύτερη διαδικασία, αυτήν της επιλογής, όπου «η αφηρημένη γραμμή της τομής του εδάφους έρχεται αντιμέτωπη με μία πληθώρα πιθανών διανυσμάτων. Οι καταστάσεις θα καθορίσουν ποιο διάνυσμα θα αποκτήσει περισσότερη σημασία, έτσι ώστε σύμφωνα με αυτό τα σημεία της καμπύλης να οργανωθούν γύρω από το σχηματισμό του μέγιστου και του ελάχιστου.» Για να γίνει κατανοητή η έννοια αυτή θα ήταν χρήσιμο να αναφερθούμε στα διαγράμματα αυτά, όπως έχουν οριστεί στο πρώτο κεφάλαιο του βιβλίου με τίτλο . Πιο συγκεκριμένα, η πτυχή για τον Cache εντοπίζεται σε διαφορετικά διαγράμματα, καθένα από τα οποία μεταφράζει την επίδραση ενός διανύσματος, το οποίο πτυχώνει την αφηρημένη γραμμή του οικοπέδου. (ο αριθμός τέσσερα δείχνει τέσσερις διαφορετικούς τρόπους αντιμετώπισης του εδάφους-«διαφορετικές επιδράσεις ενός διανύσματος το οποίο

---

<sup>126</sup> σ. 22-30

<sup>127</sup> Cache Bernard, *Earth moves: the furnishing of territories*, σ. 24

<sup>128</sup> ο.π., σ. 25

πτυχώνει την αφηρημένη γραμμή του οικοπέδου»<sup>129</sup>) Τα διανύσματα αυτά είναι δοσμένα από την αρχή, και κατά τη λειτουργία του πλαισίου ως επιλογή, επιλέγεται ένα από αυτά για να καθορίσει την πτυχή που θα δημιουργηθεί «Μεταξύ των σημείων υπάρχει ένα διάστημα, μία ζώνη απροσδιοριστίας ή διαθεσιμότητας η οποία μπορεί πάντα να προκαλέσει, με τυχαίο τρόπο, άλλη πτυχή... οπότε αν σχεδιάσουμε επιφάνειες με μεταβλητές καμπυλότητες, μέσα σε ένα αρχιτεκτονικό πλαίσιο, μπορούμε να πούμε ότι εισάγουμε ένα εξωτερικό στο εσωτερικό.»<sup>130</sup> Καταλήγοντας, οπότε, για τον Cache η αρχιτεκτονική έχει να κάνει με παραμέτρους και διανύσματα που εισάγονται σε διαγράμματα και δημιουργούν διαφορετικές εκδοχές αντιμετώπισης της περιοχής. «Για τον Cache, η αρχιτεκτονική είναι η τέχνη του να δημιουργείς πλαίσια και η αρχιτεκτονική της πτυχής είναι η τέχνη του να δημιουργείς πιθανολογικά πλαίσια.»<sup>131</sup>

Στο τελευταίο κεφάλαιο, με τίτλο *Memoire*, παρουσιάζεται ένας διαφορετικός τρόπος εισαγωγής του εξωτερικού στο εσωτερικό, πάλι με τη λογική του πλαισιώματος. Παρουσιάζεται ένα διαμέρισμα στην περιοχή του Montreux, και πιο συγκεκριμένα το σαλόνι του. Εκεί, το εξωτερικό περιέχεται – πτυχώνεται, μέσα στο εσωτερικό, μέσω του παραθύρου που πλαισιώνει το τοπίο. Για τον Cache, το μέσα στην αρχιτεκτονική αποτελούν τα έπιπλα, ενώ το έξω η έννοια της γεωγραφίας, η οποία επηρεάζεται από «τις πτυχές που υιοθετεί η πρόσοψη».<sup>132</sup> Συμπεραίνουμε, οπότε, πως για τον Cache η έννοια της πτυχής στην αρχιτεκτονική, δεν έχει να κάνει τόσο με το μορφολογικό αποτέλεσμα και τις σχέσεις που δημιουργεί, όπως παρουσιάστηκε στο προηγούμενο παράδειγμα, αλλά κυρίως έχει να κάνει με τη διαδικασία που ακολουθείται κατά το σχεδιασμό.

---

<sup>129</sup> ο.π., σ. 11

<sup>130</sup> ο.π., σ. 71

<sup>131</sup> Harris Paul A., *To see with the Mind and Think Through the Eye: Deleuze, Folding Architecture, and Simon Rodia's Watts Towers*, στο Buchanan Ian, Lambert Gregg (επιμ.), *Deleuze and Space*, σ. 54

<sup>132</sup> Cache Bernard, *Earth moves: the furnishing of territories*, σ. 72

## 2.4.2- Rodia's Tower

### Watts, Los Angeles - 1965

Οι πύργοι αυτοί βρίσκονται στο Simon Rodia State Historic Park, στην κοινότητα του Watts του Los Angeles στη Νότια Καλιφόρνια. Πρόκειται για δεκαεφτά γλυπτά, στα οποία περιέχονται και τρεις πύργοι, ενώ το ψηλότερο από αυτά φτάνει τα 30 μέτρα. Διάσπαρτες μεταξύ των τριών πύργων βρίσκονται διάφορες άλλες κατασκευές, μεταξύ των οποίων ένα κιόσκι, ένα καράβι, ένας κήπος με κάκτους και ένα σιντριβάνι. Σχεδιάστηκαν και χτίστηκαν από τον Ιταλό μετανάστη οικοδόμο, σε διάστημα τριάντα τριών χρόνων (1879-1965). Ο Rodia χρησιμοποίησε τις δεξιότητες που είχε αποκτήσει από τη δουλειά του σαν οικοδόμος, σιδεράς, μπετατζής και πλακάς για να χτίσει τους τρεις αυτούς πύργους.<sup>133</sup> Οι κατασκευές αυτές ενώνονται με πάνω από εκατόν πενήντα στηρίγματα που σχηματίζουν ένα λαβύρινθο μοτίβων, πολύχρωμων μωσαϊκών και πολλών τέλεια κεντημένων λεπτομερειών. Οι κατασκευές αυτές δημιουργούν ένα πολύπλοκο πλέγμα το οποίο προκαλεί το μάτι να ιχνογραφεί πάττερν που κινούνται μεταξύ μάκρο και μικρο κλίμακας. (λαβύρινθος που είναι πολλαπλός γιατί περιέχει πολλές πτυχές και όχι μόνο πολλά μέρη αλλά πτυχώνεται με πολλούς τρόπους) Οι οπλισμοί των γλυπτών είναι σιδερένιες ράβδοι και ένα δικό του μίγμα τσιμέντου, τυλιγμένο με συρματόπλεγμα.

Αντανακλώντας τον Deleuze, μέσα από το φακό της δουλειάς του Cache, ο Harris υποστηρίζει πως ο πύργος του Rodia, αποτελεί παράδειγμα της αρχιτεκτονικής της πτυχής, όχι μόνο για το σχεδιασμό της δομής του και τα υλικά του, αλλά και κυρίως για τις μεθόδους χτισίματός του, τονίζοντας πως πρόκειται για ένα «παραδόξως κατά γράμμα παράδειγμα των καθοριστικών χαρακτηριστικών της αρχιτεκτονικής της πτυχής» Ισχυροποιεί τη θέση αυτή ως εξής: επηρεασμένες από τη φιλοσοφία, οι τεχνικές της αρχιτεκτονικής της πτυχής

---

<sup>133</sup> Harris Paul A., *To see with the Mind and Think Through the Eye: Deleuze, Folding Architecture, and Simon Rodia's Watts Towers*, στο Buchanan Ian, Lambert Gregg (επιμ.), *Deleuze and Space*, σ. 52

λειτουργούν από πάνω προς τα κάτω (top-down)<sup>134</sup>, με την έννοια ότι μεταφέρονται από φιλοσοφικές θεωρίες του χώρου στο σχεδιασμό αφηρημένων διαγραμμάτων, ώστε να τα εφαρμόσουν σε κατόψεις και σχέδια. Υπάρχει μία ειρωνεία σε αυτό, δεδομένου ότι οι κεντρικές ιδέες της αρχιτεκτονικής της πτυχής βασίζονται όλες σε bottom-up αρχές. Με άλλα λόγια, η αρχιτεκτονική της πτυχής έχει ανακαλύψει πως να σχεδιάζει bottom-up concepts, αλλά όχι πως να εκτελεί bottom-up διαδικασίες χτισίματος.<sup>135</sup> Για το λόγο αυτό, το παράδειγμα των πύργων του Rodia αποτελεί παράδειγμα ακολουθεί από κάτω προς τα πάνω (bottom-up)<sup>136</sup> Οι σχέσεις των υλικών αναδύουν μια από κάτω προς τα πάνω (bottom - up) διαδικασία χτισίματος: αντί να εφαρμόζουν ιδέες της πτυχής στο επίπεδο του σχεδιασμού σε επίπεδο τεχνικής, ο Rodia πραγματοποίησε την ιδέα της αρχιτεκτονικής της πτυχής κατά τη διάρκεια του χτισίματος.<sup>137</sup> Οι ιδέες αυτές ακολουθούν μια λογική ενοποίησης, συνεχούς διαμόρφωσης ετερογενών υλικών μέσα σε ένα συνεχές μίγμα που αλλάζει.

---

<sup>134</sup> Top down: διάσπαση ενός συστήματος με στόχο την απόκτηση αντίληψης στα υποσυστήματα που το απαρτίζουν

<sup>135</sup> Harris Paul A., *To see with the Mind and Think Through the Eye: Deleuze, Folding Architecture, and Simon Rodia's Watts Towers*, στο Buchanan Ian, Lambert Gregg (επιμ.), *Deleuze and Space*, σ. 38

<sup>136</sup> Bottom-up: συνδυασμός συστημάτων με στόχο να δημιουργηθούν περισσότερο πολύπλοκα συστήματα, κάνοντας τα αρχικά συστήματα υποσυστήματα του αναδυόμενου συστήματος.

<sup>137</sup> Buchanan Ian, Lambert Gregg (επιμ.), *Deleuze and Space*, σ. 8

Simon Rodia  
Simon Rodia's Tower  
Watts, Los Angeles, Η.Π.Α., 1965



Εικ. 40: οι πύργοι του Rodia προέκυψαν μετά απο διαδικασία πτύχωσης

## **Κεφάλαιο 3**

Οι τρεις όψεις του Jean Nouvel ως πτυχές

### **3.1 Σχέση μέσα – έξω που δημιουργεί η πτυχή**

Πριν αναζητηθούν οι αναλογίες μεταξύ της πτυχής και των τριών όψεων του Nouvel είναι χρήσιμο να γίνει σύντομη αναφορά στην έννοια της πτυχής, ανακεφαλαιώνοντας όσα ήδη έχουν γραφτεί. Ο Deleuze παρουσιάζει τη σχέση του μέσα με το έξω κατά τη διαδικασία της σκέψης. Στο διάγραμμα όπου απεικονίζεται η διαδικασία αυτή, η πτυχή ως εικόνα εμφανίζεται σαν ένα οβάλ σχήμα του τοποθετείται στο κέντρο του διαγράμματος, στην τομή των δύο καμπύλων γραμμών που αποκαλούνται «γραμμή του έξω». Στο μέσα περιλαμβάνονται η στρατηγική ζώνη ως σημεία που ενώνονται από ευθείες και τα στρώματα ως παραλληλόγραμμα, ενώ στο έξω επίσης σημεία, στα οποία δεν έχει αποδοθεί κάποια ονομασία. Η πτυχή ονομάζεται αλλιώς ζώνη υποκειμενοποίησης, κι αυτό γιατί είναι αυτή που δημιουργεί διαφορετικές υποκειμενικότητες που γεννούν τις συνθήκες για την εναλλαγή του μέσα με το έξω, ενώ και τα δύο συνυπάρχουν πάνω της, το ένα ως συνάρτηση του άλλου. Η πτυχή βρίσκεται πάνω στη γραμμή του ορίου και κάνει δύσκολο το διαχωρισμό του ενός με το άλλο.

Όσον αφορά στη φύση της πτυχής, πρόκειται για το μικρότερο σωματίδιο ύλης η οποία πτυχώνεται και δημιουργεί πολλές πτυχές, μέσα από την ενεργητική λειτουργία του μπαρόκ. Στη μπαρόκ αρχιτεκτονική, οι πτυχές είναι αυτές που χωρίζουν το μέσα με το έξω, αποκόπτοντας το ένα από το άλλο, δημιουργώντας ένα εξωτερικό (την όψη) χωρίς εσωτερικό. Αντίθετα, στο παράδειγμα της μπαρόκ κατοικίας η πτυχή είναι αυτή που χωρίζει δύο επίπεδα μεταξύ τους, χωρίζει δηλαδή το πάνω με το κάτω, αλλά επίσης βοηθάει στην επικοινωνία τους. Η επικοινωνία επιτυγχάνεται μέσω της πτυχής. Το κάτω αντιστοιχίζεται στο υλικό σώμα ενώ το πάνω στην ψυχή, ένα μέσα και έξω, αντίστοιχο με αυτό που παρουσιάστηκε στο διάγραμμα του Φουκώ. Εδώ η πτυχή διαχωρίζει το μέσα με το έξω. Η λειτουργία της όμως δε σταματάει εκεί. Το γεγονός ότι πτυχώνεται είναι και αυτό που βοηθά το πάνω με το κάτω να έρθουν σε επαφή, και αντίστοιχα το μέσα με το έξω, με βάση την αλληγορία, σύμφωνα με την οποία το πάνω αντιστοιχίζεται

στο μέσα ως ψυχή και το κάτω στο έξω ως υλικό σώμα. Ο στόχος είναι το μέσα (ψυχή) να αποκτήσει επίγνωση του τι συμβαίνει έξω από αυτό, καθώς μόνο του δε μπορεί (περίκλειστος χώρος όπως η μονάδα του Leibniz που δεν έχει επίγνωση του τι συμβαίνει γύρω της). Είναι ένα εσωτερικό χωρίς εξωτερικό. Συνδυάζοντας τις δύο αυτές συνθήκες (μονάδα: εσωτερικό χωρίς εξωτερικό, μπαρόκ αρχιτεκτονική: εξωτερικό χωρίς εσωτερικό), μέσω της αλληγορίας της μπαρόκ κατοικίας και μέσω μίας νέας πτυχής καταργεί το διαχωρισμό που το όριο στις δύο αυτές συνθήκες δημιουργεί, αφού η πτυχή είναι ένα νέο όριο που καταφέρνει και να ενώνει.

Όσον αφορά στη μεταφορά των φιλοσοφικών αυτών εννοιών στην αρχιτεκτονική δύο είναι οι επικρατέστερες ερμηνείες. Η πρώτη και αυτή με τη μεγαλύτερη εφαρμογή είναι αυτή που εκφράζεται από το κίνημα της αρχιτεκτονικής της πτυχής, ένας από τους σημαντικότερους εκφραστές της οποίας είναι ο Peter Eisenman, ο οποίος μάλιστα έχει γράψει και κείμενα στο οποία αναφέρεται στην έννοια της πτυχής. Το κίνημα αυτό εδραιώνεται στις αρχές τις δεκαετίας του 1990, ως αντίδραση στην αρχιτεκτονική του ντεκονστρουκτιβισμού. Έρχεται ως απάντηση στην αρχιτεκτονική των αντιθέσεων και της σύγκρουσης, με στόχο να δημιουργεί συνέχειες χώρων, μορφών και κτηρίων μεταξύ τους. Ένας από τους στόχους της είναι επίσης η ένωση του μέσα με του έξω, μέσω της δημιουργίας χώρων με διαφορετική ιεραρχία μεταξύ τους από αυτή που μέχρι τότε συνηθιζόταν, με τη βοήθεια νέων διαδικασιών παραγωγής χώρου. Για παράδειγμα το RebstockPark Masterplan που σχεδιάζεται από τον Eisenman το 1989 αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της αρχιτεκτονικής της πτυχής. Εκεί η πτυχή χρησιμοποιείται ως διαδικασία (κάναβοι πτυχώνονται μεταξύ τους) προκειμένου να δημιουργήσει χώρους πολύπλοκους, που αναιρούν την ιεραρχία των χώρων και την ιεραρχία του μέσα με το έξω όπως το μάτι έχει συνηθίσει να την αντιλαμβάνεται, μέσω των πολλαπλών πτυχών.

Η άλλη ερμηνεία είναι αυτή που έχει δοθεί από τον Bernard Cache, μαθητή του Deleuze. Ο Cache αντιλαμβάνεται την αρχιτεκτονική ως την τέχνη του πλαισιώματος και ερμηνεύει



την πτυχή ως μία από τις συνιστώσες ενός διαγράμματος. Στο διάγραμμα αυτό δίνονται διαφορετικές τιμές σε διαφορετικά διανύσματα, κάνοντας τη διαδικασία του χτίσιματος και της επικοινωνίας του εσωτερικού με το εξωτερικό μια διαδικασία που συνεχώς αλλάζει, ανάλογα με το δεδομένα που δίνονται στο διάγραμμα. Όταν αλλάζει το διάγραμμα αυτό αλλάζει η αντιμετώπιση του ορίου μεταξύ εσωτερικού και εσωτερικού, καθώς αλλάζει η λειτουργία της *επιλογής*, που εκτελείται από τα παράθυρα στην αρχιτεκτονική και είναι αυτή που μετά τη διαδικασία του *διαχωρισμού*, που εκτελείται από τα όρια του τοίχου, αποκαθιστά τη σύνδεση του εσωτερικού με το εξωτερικό που ο *διαχωρισμός* κατήργησε. Οπότε, ένα παράδειγμα αρχιτεκτονικής που θα μπορούσε να είναι η υλοποίηση των λεγομένων αυτών στην αρχιτεκτονική είναι οι πύργοι του Simon Rodia στο Los Angeles. Το χτίσιμο των πύργων αυτών ολοκληρώνεται το 1954, μετά από διάστημα τριάντα χρόνων από όταν ξεκίνησε. Τότε ο Cache δεν είχε ακόμα γεννηθεί, ωστόσο, φαίνεται οι πύργοι αυτοί να αποτελούν ακριβώς την αρχιτεκτονική της πτυχής, όπως έχει εκφραστεί από τον Cache και ο λόγος είναι ο εξής: πρόκειται για μία κατασκευή η οποία δεν ήταν σχεδιασμένη αλλά αντίθετα μέσα σε διάστημα τριάντα χρόνων συνεχών επεμβάσεων, άλλαζε η σύνθεση και σύστασή της, προστίθονταν νέα υλικά και όλα αυτά εξαρτιόνταν από διαφορετικές τυχαίες παραμέτρους που συνεχώς επηρέαζαν το τελικό αποτέλεσμα, παράγοντας τελικά ένα παράδειγμα αρχιτεκτονικής της πτυχής, όπου η σχέση του μέσα με το έξω συνεχώς άλλαζε, κατά τη διαδικασία παραγωγής.

## **3.2 όψεις - πτυχές**

### **3.2.1 γενικά**

Η όψη στην αρχιτεκτονική είναι εξ' ορισμού το όριο μεταξύ του εσωτερικού και του εξωτερικού. Ως εσωτερικό νοείται συνήθως ότι βρίσκεται από τη μία μεριά της όψης, περιβάλλεται και από άλλες όψεις και επίσης στεγάζεται. Ως εξωτερικό οποιοσδήποτε χώρος εκτός του εσωτερικού. Τα δύο τους δηλαδή, εσωτερικό και εξωτερικό, συνυπάρχουν πάνω στο όριο της όψης, σε αντιστοιχία με την πτυχή όπως ορίζεται από τον Deleuze, που την τοποθετεί επίσης στο όριο του εσωτερικού με το εξωτερικό. Ωστόσο, δε θα μπορούσε οποιαδήποτε όψη να αντιστοιχιστεί με πτυχή, καθώς πέρα από τη θέση, η οποία εντοπίζεται να είναι ίδια με αυτή της πτυχής σχεδόν σε κάθε κτήριο (στο όριο μεταξύ μέσα και έξω), είναι και άλλα τα χαρακτηριστικά αυτά που ορίζουν την πολύπλοκη έννοια της πτυχής.

Όπως ήδη αναφέρθηκε, εκτός από το να χωρίζει, ταυτόχρονα καταφέρνει να ενώνει ένα εσωτερικό με το εξωτερικό του, βοηθά στην ανταλλαγή στοιχείων του ενός από το άλλο και στην επέκταση του ενός προς το άλλο. Κάνει το έξω πολύ σημαντικό για το μέσα, καθώς από αυτό παίρνει στοιχεία που αυτό δεν έχει, το κάνει από απόμακρο να φαίνεται πολύ κοντινό. Επίσης σε άλλες περιπτώσεις καταφέρνει να θολώνει το όριο μεταξύ του εσωτερικού και του εξωτερικού. Αυτοί είναι και οι λόγοι που σε πολλές όψεις έργων του Jean Nouvel θα μπορούσαν να εντοπιστούν στοιχεία που εκτελούν διεργασίες παρόμοιες με αυτές της πτυχής επηρεάζοντας τη σχέση του έξω με το μέσα. Συγκεκριμένα στα τρία αυτά παραδείγματα, θα παρουσιαστούν αναλυτικά οι διεργασίες αυτές.

### **3.2.2 όψη πτυχή στο Arab World Institute**

Στο κτήριο αυτό, οι όψεις, στις οποίες θα αναζητηθούν αναλογίες με την πτυχή είναι τρεις. Αρχικά, στη νότια όψη βρίσκεται το μεταλλικό πλαίσιο του οποίου τα μέρη μεταβάλλονται. Η κίνηση των μερών αυτών θα μπορούσε να αντιστοιχιστεί με τη διαδικασία της πτύχωσης που παράγεται από

την πτυχή. Η πτυχή για τον Deleuze δημιουργεί διαφορετικές υποκειμενικότητες αλλάζοντας τη σχέση του μέσα με το έξω. Το ίδιο συμβαίνει και εδώ κατά την κίνηση των διαφραγμάτων, καθώς όσο κινούνται αλλάζουν τη σχέση του μέσα με το έξω. Ανάλογα με τη θέση που βρίσκονται επιτρέπουν σε διαφορετική ποσότητα φωτός και αέρα από το έξω να εισέλθει στο μέσα. Επίσης, όπως η πτυχή, κάνει το έξω από απόμακρο και απρόσιτο, κοντινό και προσβάσιμο, όταν τα διαφράγματα ανοίγουν. Κάνει επίσης το εξωτερικό να αποκτά μεγάλη σημασία για το μέσα, καθώς είναι αυτό που καθορίζει τις συνθήκες φωτισμού και αερισμού που επικρατούν στο εσωτερικό, οι οποίες αλλάζουν μέσω της κίνησης.

Ακόμα, ο πάνω όροφος της μπαρόκ κατοικίας, ο οποίος σύμφωνα με την αλληγορία του Deleuze αντιστοιχίζεται στο εσωτερικό, αντί για ανοίγματα έχει μία κουρτίνα γεμάτη πτυχές. Αυτή είναι που κάνει τα όρια του εσωτερικού ακαθόριστα. Το ίδιο συμβαίνει και εδώ. Το εσωτερικό όταν τα ανοίγματα βρίσκονται στη ακραία θέση στην οποία το διάφραγμα είναι κλειστό θα μπορούσε να παρουσιαστεί με την περικλειστη σκοτεινή μονάδα του Leibniz, την ψυχή, που δε λαμβάνει κανένα στοιχείο από το εξωτερικό. Με τη βοήθεια της πτυχής όμως εδραιώνεται η επικοινωνία με το εξωτερικό από το οποίο λαμβάνει στοιχεία που μόνο του δεν κατέχει. Το ρόλο οπότε της πτυχής εδώ παίζει η όψη, η πιο συγκεκριμένα τα διαφράγματα, των οποίων η θέση μεταβάλλεται, οπότε και δημιουργούν τις προϋποθέσεις για επικοινωνία του εσωτερικού με το εξωτερικό. Ως εσωτερικό νοείται ο κλειστός χώρος μέσα από την όψη, ενώ ως εξωτερικό ο χώρος που τον περιβάλλει, οτιδήποτε δηλαδή εκτός από αυτόν. Τα στοιχεία που το εσωτερικό παίρνει από το εξωτερικό είναι το φως, ο αέρας και η εικόνα του έξω. Τα στοιχεία αυτά εισέρχονται και διαμορφώνουν τις συνθήκες που επικρατούν στο εσωτερικό, κάνοντας τις συνθήκες φωτισμού και αερισμού συνεχώς μεταβαλλόμενες.

Όσον αφορά στη βόρεια όψη, το στοιχείο που χωρίζει το εσωτερικό με το εξωτερικό είναι ένας γυάλινος τοίχος. Εδώ η σύσταση του ορίου αυτού δε μεταβάλλεται, αλλά οι σχέσεις μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού μεταβάλλονται. Το όριο εξ'

ορισμού χωρίζει. Ταυτόχρονα μέσω της διαφάνειας επιτρέπει στο εσωτερικό επικοινωνία με το εξωτερικό, καθώς το εξωτερικό εισέρχεται στο μέσα ως εικόνα. Από το εξωτερικό όμως δεν δίνεται καμία πληροφορία για το εσωτερικό. Η εξωτερική επιφάνεια της όψης λειτουργεί ως καθρέφτης πάνω στον οποίο αντικατοπτρίζεται η εικόνα του εξωτερικού, ενώ τα μεταλλικά στοιχεία θολώνουν ακόμα περισσότερο την εικόνα του εσωτερικού, καθώς δε δίνουν καμία πληροφορία για την εσωτερική διάταξη. Αυτό συμβαίνει τις πρωινές ώρες. Το εσωτερικό φαίνεται από έξω να είναι μία περικλειστη μονάδα που δε λαμβάνει στοιχεία του εξωτερικού, χωρίς αυτό να συμβαίνει. Η σχέση όμως αυτή το βράδυ αλλάζει. Το βράδυ το εσωτερικό φωτίζεται και παύει να παίρνει στοιχεία από το έξω. Μετατρέπεται δηλαδή στην περικλειστη, χωρίς ανοίγματα μονάδα για κάποιον που βρίσκεται στο εσωτερικό καθώς δε μπορεί να πάρει στοιχεία από το έξω. Αντίθετα για κάποιον που στέκεται έξω η εικόνα αυτή ανατρέπεται τις βραδινές ώρες, καθώς το μέσα, αφού έχει φωτιστεί είναι πλήρως ορατό στο έξω.

Ως τρίτη περίπτωση έχει ενδιαφέρον να γίνει σύντομη αναφορά και στον πύργο των βιβλίων και το όριο που τον ορίζει. Εκεί μεταξύ του εσωτερικού και του εξωτερικού ορίου περιβάλλεται ένας χώρος. Θα μπορούσε δηλαδή να πει κανείς πως δεν είναι μία επιφάνεια αυτή που χωρίζει το μέσα με το έξω, αλλά ένας ενδιάμεσος χώρος, ο οποίο θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως πτυχή. Δημιουργεί τις συνθήκες για έμμεση επικοινωνία του μέσα με το έξω. Πάνω στην επιφάνεια που ορίζει το εσωτερικό άκρο της και εξωτερικό άκρο του πύργου των βιβλίων βρίσκονται ανοίγματα σε συγκεκριμένα σημεία, ενώ η επιφάνεια που ορίζει το εξωτερικό της άκρο, αλλά και την όψη του συνολικού όγκου είναι από το ίδιο υλικό γυαλιού – καθρέφτη.

### **3.2.3 όψη πτυχή στο Cartier Foundation**

Εδώ επίσης τα όρια που δημιουργούνται από την επέκταση των δύο όψεων μπορούν να ταυτιστούν με πτυχές, όμως με έναν διαφορετικό τρόπο. Η πτυχή είναι αυτή που δημιουργεί διαφορετικές υποκειμενικότητες αλλάζοντας τη σχέση του μέσα με το έξω και κάνοντας τα να εναλλάσσονται. Τη λειτουργία αυτή ακριβώς εκτελούν τα δύο αυτά όρια. Παύει να είναι ξεκάθαρο ποιος είναι ο εξωτερικός και ποιος ο εσωτερικός χώρος, κάτι που θα ήταν απόλυτο χωρίς τις δύο αυτές επεκτάσεις, καθώς θα ήταν μόνο τα όρια του βασικού κυβικού όγκου που θα το καθόριζαν.

Η άλλη όψη που τοποθετείται εκτός κτηρίου, εκτελεί επίσης την ίδια λειτουργία, καθώς επίσης δημιουργεί διαφορετικές εικόνες που διαμορφώνουν διαφορετικές αντιλήψεις της σχέσης του μέσα με το έξω. Και οι δύο αυτές συνθήκες μεταφέρουν τον κήπο που θεωρητικά ανήκει στο εξωτερικό του κτηρίου σε χώρους που μπορούν να θεωρηθούν εσωτερικοί ή ενδιάμεσοι. Οι αντανάκλασεις που δημιουργούνται στις γυάλινες αυτές επιφάνειες και συνεχώς αλλάζουν, βοηθούν επίσης στη δημιουργία διαφορετικών υποκειμενικοτήτων, έτσι ώστε ανάλογα με τη θέση που βρίσκεται κάποιος η εικόνα του μέσα και του έξω να μπλέκονται και να εναλλάσσονται.

Αν και το κτήριο δεν ανήκει στο κίνημα της αρχιτεκτονικής της πτυχής, όσον αφορά στη διαδικασία της παραγωγής μορφής, εντοπίζονται ωστόσο κοινά στοιχεία και στόχοι με αυτήν. Το ένα είναι η δημιουργία συνέχειας μεταξύ του κτηρίου και του εξωτερικού του περιβάλλοντος, η οποία επιτυγχάνεται μέσω της προσπάθειας να εξαφανιστούν τα όρια αλλά και την προσπάθεια ένταξης του κήπου στο εσωτερικό, με το σχεδιασμό γύρω από αυτό. Το άλλο κοινό στοιχείο είναι η σχέση του εσωτερικού με το εξωτερικό. Στην αρχιτεκτονική της πτυχής, όπως λέει ο Eisenman ανατρέποντας τη φύση των όγκων και των επιφανειών, ανατρέπεται η σχέση του διαχωρισμού του μέσα με το έξω με ένα όριο, όπως το μάτι έχει συνηθίσει, κάνοντας το πιο δύσκολο να αντιληφθεί κανείς το διαχωρισμό αυτό. Εδώ γίνεται επίσης δύσκολο να αντιληφθεί ο επισκέπτης το διαχωρισμό, αλλά με άλλα μέσα. Τα μέσα είναι το

απόλυτα διαφανές όριο και τα επιπρόσθετα όρια, που καταργούν το συμβατικό διαχωρισμό εσωτερικού και εξωτερικού.

### **3.2.4 όψη πτυχή στο Renaissance Barcelona Fira Hotel**

Στο ξενοδοχείο αυτό, θα μπορούσε να πει κανείς πως, εκτός από τις όψεις, ο κήπος είναι και αυτός ένα μέσο που λειτουργεί ως πτυχή καθώς βοηθά επίσης στη δημιουργία υποκειμενικότητων. Ο χώρος στον οποίο βρίσκεται ανήκει στο εσωτερικό και εξωτερικό ταυτόχρονα.

Η μπροστινή όψη χωρίζει το μέσα με το έξω. Φαίνεται εκ πρώτης όψεως, λόγω του μαύρου της χρώματος, να είναι ένα όριο αδιαπέραστο, το οποίο δεν αφήνει καμία δυνατότητα οπτικής επικοινωνίας με το εσωτερικό για κάποιον που βρίσκεται στο εξωτερικό. Ωστόσο, κάποιος που θα το παρατηρήσει για περισσότερη ώρα θα δει τα σχέδια που απεικονίζονται πάνω στην όψη αυτή να μεταβάλλονται, ανάλογα με τη θέση του ήλιου. Επίσης θα παρατηρήσει τα μοτίβα που είναι σχεδιασμένα πάνω στο μαύρο γυαλί, διασπώντας το αδιαπέραστο όριο και επιτρέποντας οπτική επικοινωνία με το εσωτερικό μέσα από πολύ συγκεκριμένα πλαίσια.

Στη μαπαρόκ αρχιτεκτονική όπως λέει ο Deleuze η όψη είναι ένα εξωτερικό χωρίς εσωτερικό, λόγω της μεγάλης απόστασης που χωρίζει το μέσα με το έξω και των πολλών πτυχών που μεσολαμβάνουν μεταξύ τους. Εδώ επίσης τα στρώματα που αποτελούν το όριο μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού είναι περισσότερα από ένα, από το λεπτό όριο του γυαλιού. Ωστόσο, γίνεται εφικτό το εξωτερικό να μην είναι αποκομμένο από το εσωτερικό. Κι αυτό επιτυγχάνεται με δύο τρόπους: ο ένας είναι το τέχνασμα των μοτίβων που έχουν αποτυπωθεί στην επιφάνεια της όψης, τα οποία θυμίζουν φύλλα δέντρων, σαν αυτά που βρίσκονται στον κάθετο κήπο του κτηρίου. Με τον τρόπο αυτό, από το εξωτερικό δίνεται μία ασαφής μεν, αλλά χαρακτηριστική εικόνα που αποκαλύπτει στοιχεία του εσωτερικού, ενώ μέσα από τα πλαίσια που ορίζουν τα σημεία αυτά διασπάται η μαύρη επιφάνεια. Ο άλλος τρόπος είναι η σημασία που αποκτά το εξωτερικό για το εσωτερικό μέσω της όψης αυτής, όπως και

κατά την διαδικασία της πτύχωσης. Αυτό επιτυγχάνεται λόγω του ενεργειακού σχεδιασμού της όψης. Το εσωτερικό λαμβάνει στοιχεία από το εξωτερικό, πιο συγκεκριμένα την ηλιακή ενέργεια που μετατρέπεται σε θερμότητα για τη βελτίωση των συνθηκών του εσωτερικού.

Όσον αφορά στα ανοίγματα των δύο πλευρικών όψεων, εκτελούν τη λειτουργία της επιλογής που η αρχιτεκτονική του πλαισιώματος εκτελεί, όπως έχει οριστεί από τον Cache. Αποκαθιστούν την επικοινωνία με το έξω που το όριο του αυστηρό όριο του τσιμεντένιου εδώ τοίχου καταργεί, καθάροντας το έξω σε ένα αυστηρό πλαίσιο και φέρνοντάς το πιο κοντά στο μέσα, καθώς αποτελεί μία εικόνα που βρίσκεται στο εσωτερικό, το περίγραμμα της οποίας ορίζει το άνοιγμα στην όψη πτυχή, παρ' όλο που το εξωτερικό απεικονίζεται σε αυτήν.

## Συμπεράσματα

Η έρευνα αυτή είχε ως αφετηρία την αναζήτηση της φύσης της όψης ενός κτηρίου ως όριο και των συνθηκών που δημιουργεί, τις λειτουργίες της πέρα από την οριοθέτηση ενός εσωτερικού χώρου, σε συνδυασμό με τη μελέτη της έννοιας της πτυχής, αναζητώντας πιθανούς τρόπους σύνδεσης των δύο. Οι όψεις κάθε κτηρίου δημιουργούν ένα όριο, ωστόσο αυτό μπορεί να διαφέρει δραματικά από κτήριο σε κτήριο. Μία όψη όριο μπορεί να διαφέρει από άλλες ως προς το υλικό, ως προς το σχήμα, τη διαπερατότητα, το πάχος, τον αριθμό των ορίων. Έγινε προσπάθεια να εντοπιστούν κτήρια στα οποία το όριο αυτό της όψης εκτός από το διαχωρισμό καταφέρνει παράλληλα να δημιουργεί συνθήκες που επιτρέπουν την επικοινωνία μεταξύ του εσωτερικού και του εξωτερικού, μία επικοινωνία που δε μένει σταθερή, καθώς το όριο συμπεριφέρεται ως ρυθμιστής συνθηκών που συνεχώς αλλάζουν, όπως περιγράφει και ο Deleuze ότι συμπεριφέρεται η πτυχή.

Αφού μελετήθηκαν οι τρόποι που η έννοια της πτυχής έχει ήδη ερμηνευτεί με αρχιτεκτονικούς όρους, γίνεται προσπάθεια να προστεθεί μία ακόμα επέκταση στην έννοια αυτή. Εφ' όσον στις όψεις του Jean Nouvel που αναλύθηκαν συναντώνται χαρακτηριστικά κοινά με αυτά της πτυχής, γίνεται τελικά μελέτη μίας προς μίας των όψεων με στόχο τον παραλληλισμό των δύο εννοιών. Εξήχθησαν συμπεράσματα για το πως οι όψεις μπορούν να είναι εκτός από όριο που χωρίζει ένα όριο που παράλληλα ενώνει το εσωτερικό με το εξωτερικό και επιτρέπει την ανταλλαγή στοιχείων μεταξύ τους, όπως και η πτυχή αντίστοιχα στο μέσα και στο έξω.

Βέβαια, όσον αφορά σε ένα κτήριο ο εσωτερικός και εξωτερικός χώρος είναι συνήθως κάτι απόλυτο, όσο και αν ο διαχωρισμός τους δεν είναι ξεκάθαρος. Δεν ισχύει το ίδιο όταν αναφερόμαστε στο μέσα και το έξω του ανθρώπινου σώματος, δύο πιο αφηρημένες έννοιες που δεν μεταφράζονται ακριβώς σε χώρο. Το μέσα μπορεί να είναι κυριολεκτικό και να αναφέρεται στα όργανα του ανθρώπινου σώματος και ό,τι περιλαμβάνεται μέσα από το όριο του δέρματος. Σε μία πιο αφηρημένη ερμηνεία



μπορεί να αναφέρεται στις σκέψεις, τα συναισθήματα ή και την ψυχή του ατόμου. Το έξω που μπορεί να είναι το περιβάλλον στο οποίο βρίσκεται το άτομο, το οποίο παράλληλα μπορεί να είναι το εσωτερικό ενός κτηρίου. Οπότε το έξω και το μέσα που χωρίζουν η όψη και η πτυχή δεν ταυτίζονται. Ωστόσο, φαίνεται η πτυχή να εκτελεί παρόμοιες λειτουργίες και να εξασφαλίζει την επικοινωνία και αλληλεπίδραση με τον ίδιο τρόπο.

Για την αρχιτεκτονική της πτυχής, η πτυχή είναι μία έννοια μέσα από την οποία, με συγκεκριμένες διαδικασίες παράγονται επιφάνειες και χώροι, οι οποίοι βρίσκονται σε συνέχεια μεταξύ τους, αλλά και σε συνέχεια με το εξωτερικό τους περιβάλλον, ενώ ανατρέπουν τη σχέση του μέσα με το έξω που οι καναβοποιημένοι χώροι δημιουργούν. Τα παραδείγματα που αναλύθηκαν μπορεί να μην ανήκουν στην αρχιτεκτονική της πτυχής, ωστόσο, η συνέχεια μεταξύ εσωτερικών και εσωτερικών χώρων εξασφαλίζεται μέσω των όψεων που επιτρέπουν την συνδιαλλαγή των δύο. Η διαδικασία για την παραγωγή χώρου, αντίθετα με την αρχιτεκτονική της πτυχής, ήταν σίγουρα η χρήση κάποιου κανάβου.

Όσον αφορά στην άποψη του Bernard Cache, η πτυχή είναι μία από τις παραμέτρους μίας διαδικασίας που πραγματοποιείται κατά τη διάρκεια του χτισίματος και επηρεάζει την ποιότητα και διαπερατότητα του ορίου που χωρίζει το μέσα με το έξω. Οπότε, όταν μεταβάλλεται, μεταβάλλεται και η επικοινωνία του εσωτερικού με το εξωτερικό. Σε ένα από τα παραδείγματα, ο Jean Nouvel καταφέρνει να κάνει την παράμετρο αυτή να αλλάζει, αφού έχει ολοκληρωθεί η διαδικασία του χτισίματος, μέσω της κίνησης των μεταλλικών στοιχείων. Επίσης για τον Cache, η πτυχή είναι αυτή που φέρνει το έξω στο μέσα καθάροντας το ως εικόνα σε συγκεκριμένο πλαίσιο, σε αντιστοιχία με τα ανοίγματα που τοποθετούνται στην όψη του ξενοδοχείου του Nouvel.

Είναι δεδομένο, βέβαια, πως είναι πολύ δύσκολο και απαιτείται μεγάλη συζήτηση επί του θέματος ώσπου να καταλήξει κανείς στο συμπέρασμα της ταύτισης ενός αρχιτεκτονικού λειτουργικού στοιχείου με μία τόσο αφηρημένη και θεωρητική έννοια όπως αυτή της πτυχής. Ωστόσο, μέσα από την έρευνα

συμπεράναμε πως μπορούν να εντοπιστούν κοινές λειτουργίες και συμπεριφορές των όψεων που μελετήθηκαν με αυτές της πτυχής, αλλά και των επεκτάσεων της που έχουν παρουσιαστεί. Παρατηρήθηκε επίσης πως οι όψεις του Jean Nouvel, από τη σκοπιά που μελετήθηκαν δεν επιτελούν μόνο τον αυστηρά λειτουργικό ρόλο μιας όψης ενός κτηρίου. Η φιλοσοφία του υποστηρίζει την προσθήκη στοιχείων που προσδίδουν έναν διαφορετικό χαρακτήρα, προσδίδοντας ιδιαίτερες ποιότητες σε κάθε χώρο, με τις οποίες θα μπορούσε να υπάρξει αντιστοιχία με αυτές του εσωτερικού και του εξωτερικού για τα οποία μιλάει ο Deleuze ως χώρο.

## βιβλιογραφία

### i. βιβλία

- Deleuze Gilles, *Φουκώ*, μτφρ: Μπέτζελος Τάσος, Αθήνα: Πλέθρον, 2005  
(τίτλος πρωτοτύπου: *Foucault*, 1986)
- Deleuze Gilles, *The Fold: Leibniz and the baroque*, μτφρ: Conley Tom, London: Continuum, 2006  
(τίτλος πρωτοτύπου: *Le pli, Leibniz et le baroque*, 1988)
- Parr Andrian (επιμ.), *The Deleuze dictionary-revised edition*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010 (πρώτη έκδοση: 2005)
- Buchanan Ian, Lambert Gregg (επιμ.), *Deleuze and Space*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005
- Brott Simone, *Architecture for a free subjectivity: Deleuze and Guattari at the horizon of the real*, Farnham & Burlington: Ashgate Publishing, 2011
- Ballantine Andrew, *Deleuze and Guattari for Architects*, London & New York: Routledge, 2007
- Grosz Elizabeth A., *Architecture from the outside: essays on virtual and real space*, Cambridge: MIT Press, 2001
- Cache Bernard, *Earth moves: the furnishing of territories*, Cambridge, MA: The MIT Press, 1995
- Lynn Greg (επιμ.), *Folding in Architecture-revised edition*, Chichester: Wiley-Academy, 2004 (πρώτη έκδοση: 1993)
- Zumthor Peter, *Atmospheres: architectural environments, surrounding objects*, Basel: Birkhauser – Publishers for

Architecture, 2006

- Vidler Anthony, *Warped Space: Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture*, Cambridge & London: the MIT Press, 2000
- Rajchman John, *Constructions*, Cambridge & London: The MIT Press, 1997
- Nesbitt Kate (επιμ.), *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architectural theory 1965-1995*, New York: Princeton Architectural Press, 1996
- Picon Antoine, Ponte Alessandra (επιμ.), *Architecture and the sciences: exchanging metaphors*, New York: Princeton Architectural Press, 2003
- Beckmann John (επιμ.), *The Virtual Dimension: architecture, representation and crash culture*, New York: Princeton Architectural Press, 1998
- Riley Terence (επιμ.), *Light construction*, New York: The Museum of Modern Art, 1995
- Murray Scott, *Translucent Building Skins: Material Innovations in Modern and Contemporary Architecture*, New York: Routledge, 2013
- Lupton Ellen (επιμ.), *Skin: Surface, Substance + Design*, New York: Princeton Architectural Press, 2002
- Leatherbarrow David-Mostafavi Mohsen, *Surface Architecture*, Massachusetts: The MIT Press, 2002
- Boissiere Olivier, *Jean Nouvel*, Basel: Birkhauser Verlag, 1996
- Lloyd Morgan Conway, *Jean Nouvel: the elements of architecture*, New York: Universe, 1998

- Casamonti Marco, *Jean Nouvel*, Milan: Motta, 2009
- Starr Kevin, *Material Dreams: Southern California through the 1920s*, New York: Oxford University Press, 1996
- Richards Brent, *New Glass Architecture*, New Haven: Yale University Press, 2006
- Moe Kiel, *Thermally active surfaces in architecture*, New York: Princeton Architectural Press, 2010

## ii. άρθρα

- Bonta Mark, *Deleuze and Space by Ian Buchanan*, *Gregg Lambert Review*, Annals of the Association of American Geographers, Vol. 97, No. 4, Δεκ. 2007
- Buchanan Ian, *The Fold: Leibniz and the Baroque by Deleuze Gilles* *Review*, *SubStance*, Vol. 23, No. 3, Issue 75, 1994
- Deleuze Gilles, Strauss Jonathan, *The Fold*, *Yale French Studies*, No. 80, 1991
- Teyssot Georges, *The Diagram as Abstract Machine*, *VIRUS*, No. 7, 2012
- Frei Hans, *Masked Matter and Other Diagrams*, *Architectural Design*, Vol. 73, No. 2, Map. – Anp. 2003, σ. 43-49
- Hill John, *Deconstructivist Architecture, 25 Years Later*, *world-architects eMagazine*, Ιαν. 2013
- Nouvel Jean, *Hotel Catalonia, Barcelona*, *GA document*, No. 111, Map. 2010, σ. 70-73

- Nouvel Jean, Jose Ribas Gonzales, Jose Ribas Folguera, *Hotel Renaissance Barcelona Fira*, promateriales, τ. 64, Απρ. 2013, σ. 29-37

- Eisenman Peter, *Visions' Unfolding: Architecture in the age of electronic media*, domus, τ. 734

### **iii. δοκίμιο**

Vyzovity Sophia, *Out of the box and into the fold*, Der Grosse Wurf: Faltungen in der Gegenwartskunst Falling right into place: The Fold in Contemporary Art, Modo verlag, Freiburg, 2008

### **iv. λεξικό**

The metapolis dictionary of advanced architecture: city, technology and society in the information age, Barcelona: ACTAR, 2003

### **v. Διαδίκτυο**

<http://aasarchitecture.com/2014/02/vertical-garden-of-renaissance-barcelona-fira-hotel-by-jean-nouvel.htm> (ημερ. επίσκεψης: 16-01-15)

### **vi. γενική βιβλιογραφία**

- Venturi Robert, *η πολυπλοκότητα και η αντίφαση στην αρχιτεκτονική*, Αθήνα: Γεώργιος Σ. Κατσούλης, 1979 (τίτλος πρωτοτύπου: Complexity and Contradiction in architecture, 1966)

- Wolfflin Heinrich, *Renaissance and Baroque*, Ithaca: Cornell University Press, 1967

- Sullivan Louis H., *Kindergarten Chats and Other Writings*, New York: Dover Publications, 1979

- Wright Frank Lloyd, *Frank Lloyd Wright an autobiography*, Warwickshire: Pomegranate Communications, 2005 (πρώτη έκδοση: 1934)

## Κατάλογος εικόνων

- Εικ. 1: Leatherbarrow David-Mostafavi Mohsen, *Surface Architecture*, σ. 60
- Εικ. 2: Frei Hans, *Masked Matter and Other Diagrams*, Architectural Design, Vol. 73, No. 2, σ. 45
- Εικ. 3: Frei Hans, *Masked Matter and Other Diagrams*, Architectural Design, Vol. 73, No. 2, σ. 46
- Εικ. 4: Moe Kiel, *Thermally active spaces surfaces in architecture*, σ. 133
- Εικ. 5: Riley Terence (επιμ.), *Light Construction*, σ. 77
- Εικ. 6: Casamonti Marco, *Jean Nouvel*, σ. 60
- Εικ. 7: Casamonti Marco, *Jean Nouvel*, σ. 62
- Εικ. 8: Casamonti Marco, *Jean Nouvel*, σ. 61
- Εικ. 9: Lloyd Morgan Conway, *Jean Nouvel: the elements of architecture*, σ. 96
- Εικ. 10:
- Εικ. 11: Lloyd Morgan Conway, *Jean Nouvel: the elements of architecture*, σ. 100
- Εικ. 12: Casamonti Marco, *Jean Nouvel*, σ. 94
- Εικ. 13: <http://matsysdesign.com/studios/compositebodies/tag/mashrabiya/> (ημερ. επίσκεψης: 15-02-15)
- Εικ. 14 : Lloyd Morgan Conway, *Jean Nouvel: the elements of architecture*, σ. 99
- Εικ. 15: Lloyd Morgan Conway, *Jean Nouvel: the elements of architecture*, σ. 99
- Εικ. 16: <https://fatlemaeus.wordpress.com/tag/arab-world-institute/> (ημερ. επίσκεψης: 15-02-15)
- Εικ. 17: Casamonti Marco, *Jean Nouvel*, σ. 34
- Εικ. 18: Casamonti Marco, *Jean Nouvel*, σ. 109
- Εικ. 19: Lloyd Morgan Conway, *Jean Nouvel: the elements of architecture*, σ. 102
- Εικ. 20: Casamonti Marco, *Jean Nouvel*, σ. 37
- Εικ. 21: Lloyd Morgan Conway, *Jean Nouvel: the elements of architecture*, σ. 148
- Εικ. 22: [cultureofdesign.wordpress.com](http://cultureofdesign.wordpress.com) (ημερ. επίσκεψης: 15-02-15)
- Εικ. 23: Casamonti Marco, *Jean Nouvel*, σ. 47
- Εικ. 24: Lloyd Morgan Conway, *Jean Nouvel: the elements of architecture*, σ. 150



- Εικ. 25 <http://www.galinsky.com/buildings/cartier/>  
(ημερ. επίσκεψης: 15-02-15)
- Εικ. 26: <http://www.archdaily.com/84666/ad-classics-fondation-cartier-jean-nouvel/nouveltrees-02-2/>  
(ημερ. επίσκεψης: 15-02-15)
- Εικ. 27: <http://www.archdaily.com/149901/architecture-city-guide-paris/fondation-cartier-all-rights-reserved-by-chimay-bleue/>  
(ημερ. επίσκεψης: 15-02-15)
- Εικ. 28: Nouvel Jean, Jose Ribas Gonzales, Jose Ribas Folguera, *Hotel Renaissance Barcelona Fira*, promateriales, τ. 64, Ανρ. 2013, σ. 30
- Εικ. 29: Nouvel Jean, Jose Ribas Gonzales, Jose Ribas Folguera, *Hotel Renaissance Barcelona Fira*, promateriales, τ. 64, Ανρ. 2013, σ. 34
- Εικ. 30: Nouvel Jean, Jose Ribas Gonzales, Jose Ribas Folguera, *Hotel Renaissance Barcelona Fira*, promateriales, τ. 64, Ανρ. 2013, σ. 32
- Εικ. 31: Nouvel Jean, Hotel Catalonia, Barcelona, GA document, No. 111, Μαρ. 2010, σ. 72
- Εικ. 32: Nouvel Jean, Hotel Catalonia, Barcelona, GA document, No. 111, Μαρ. 2010, σ. 72
- Εικ. 33: Nouvel Jean, Hotel Catalonia, Barcelona, GA document, No. 111, Μαρ. 2010, σ. 72
- Εικ. 34: Nouvel Jean, Hotel Catalonia, Barcelona, GA document, No. 111, Μαρ. 2010, σ. 72
- Εικ. 35: Deleuze Gilles, *Φουκώ*, σ. 204
- Εικ. 36: Deleuze Gilles, *The Fold: Leibniz and the baroque*, σ. 5
- Εικ. 37: Lynn Greg (επιμ.), *Folding in Architecture-revised edition*, σ. 41
- Εικ. 38: Lynn Greg (επιμ.), *Folding in Architecture-revised edition*, σ. 42
- Εικ. 39: Lynn Greg (επιμ.), *Folding in Architecture-revised edition*, σ. 42

