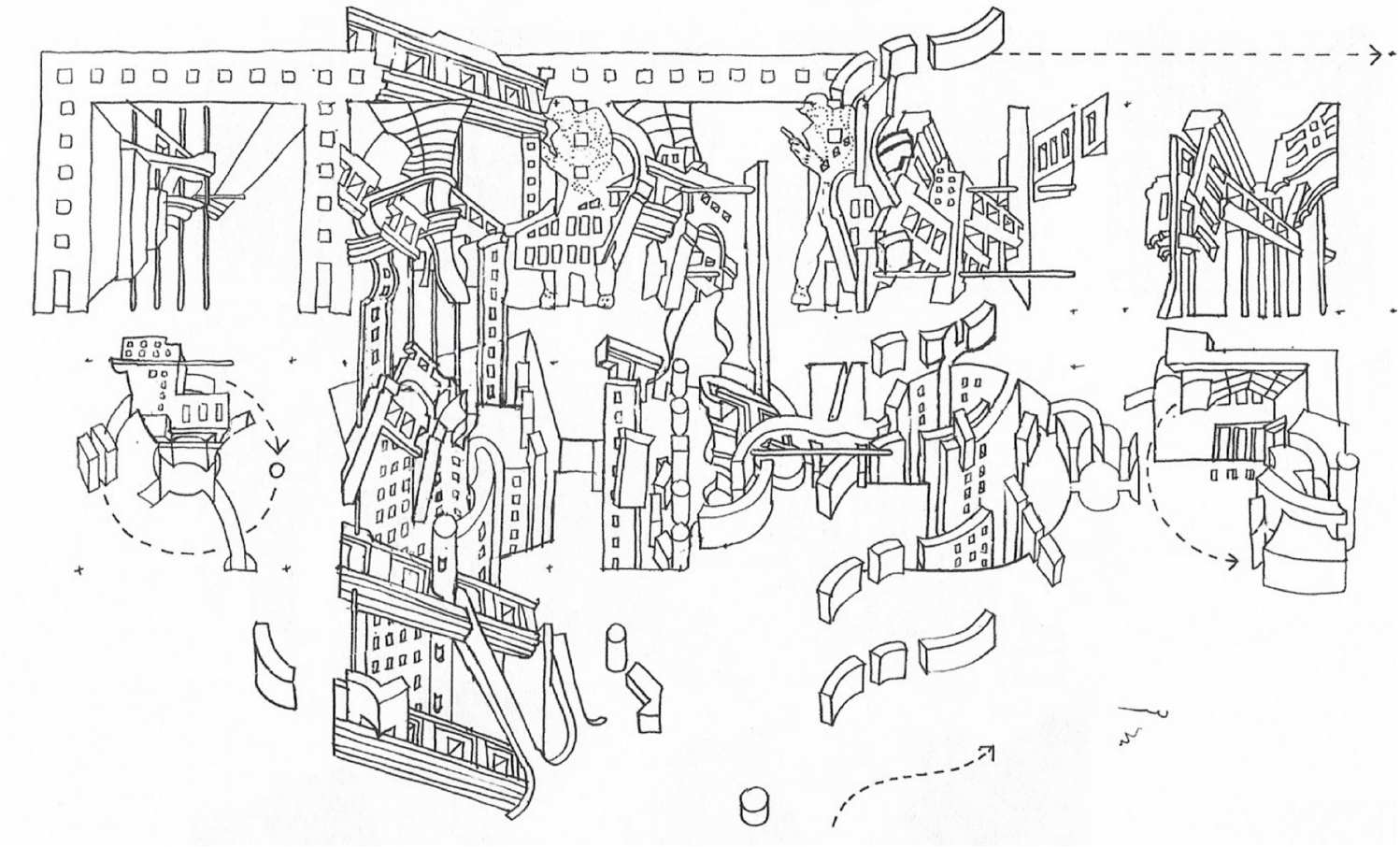
Archetype



Το αρχιτεκτονικό σχέδιο ως μηχανισμός διερεύνησης των επιστημολογικών μεταλλαγών της αρχιτεκτονικής

Μαριάννα Χαριτωνίδου - 14/01/2019

Πώς συνδέονται οι μεταμορφώσεις των τρόπων αναπαράστασης με τους κυρίαρχους τρόπους κατανόησης του αποδέκτη της αρχιτεκτονικής που αντιστοιχεί σε τέσσερις διαδοχικές γενιές

Σημείο εκκίνησης της προβληματικής που αναπτύσσεται σε αυτό το άρθρο, είναι η υπόθεση ότι οι μέθοδοι αρχιτεκτονικής αναπαράστασης αποτελούν ένα γόνιμο πεδίο, εντός του οποίου μπορεί να διαγνώσει κανείς πώς μετασχηματίζεται η έννοια του παρατηρητή και του χρήστη στην αρχιτεκτονική. Ο κύριος στόχος του άρθρου είναι να παρουσιάσει τους μετασχηματισμούς της έννοιας του αποδέκτη της αρχιτεκτονικής σε έναν διαχρονικό άξονα. Παρά την επιλογή ανάλυσης συγκεκριμένων επεισοδίων, επιχειρείται μια κατανόηση που,

αφενός, ξεπερνά την επεισοδιακή αντιμετώπιση περιπτώσεων και, αφετέρου, εξηγεί πώς συνδέονται οι μεταμορφώσεις των τρόπων αναπαράστασης με τους κυρίαρχους τρόπους κατανόησης του αποδέκτη της αρχιτεκτονικής που αντιστοιχεί σε τέσσερις διαδοχικές γενιές: τη γενιά των μοντερνιστών, προσδίδοντας ιδιαίτερη έμφαση στα αρχιτεκτονικά σχέδια των Le Corbusier και Ludwig Mies van der Rohe, τη μεταπολεμική γενιά, δίνοντας ιδιαίτερη προσοχή στη Νεορεαλιστική αρχιτεκτονική και στο Team 10, τη δεκαετία του 1970 και του 1980 κατά τις οποίες κυριαρχεί η έννοια του παρατηρητή έναντι της έννοιας του χρήστη, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τις αρχιτεκτονικές αναπαραστάσεις των Peter Eisenman, John Hejduk, Aldo Rossi και Oswald Mathias Ungers, και, τέλος, τη γενιά που θα μπορούσε κανείς να χαρακτηρίσει ως "post-autonomy", με ιδιαίτερη έμφαση στο έργο των Bernard Tschumi και Office for Metropolitan Architecture (OMA), η οποία χαρακτηρίζεται από την κυριαρχία του αιτήματος αφενός επανα-ανακάλυψης της έννοιας του αρχιτεκτονικού προγράμματος και αφετέρου επαναφοράς της αρχιτεκτονικής στον πραγματικό χώρο.

Όπως υποστηρίζει ο Robin Evans στο βιβλίο του με τίτλο *The Projective Cast: Architecture and its Three Geometries*, «[η] επεισοδιακή ανάλυση [...] δεν έχει κανένα πλεονέκτημα εκτός εάν τα επεισόδια υποδηλώνουν κάτι διαφορετικό από το γεγονός της μοναδικής τους εμφάνισης»[1]. Η κύρια πρόθεσή μου είναι να καταδείξω πώς οι στρατηγικές αναπαράστασης που πριμοδοτούν οι προαναφερθέντες αρχιτέκτονες συνδέονται με διαφορετικούς τρόπους αντίληψης των σχέσεων μεταξύ των ακόλουθων παραγόντων: των υποκειμένων που συλλαμβάνουν και κατασκευάζουν τις αρχιτεκτονικές αναπαραστάσεις, των υποκειμένων που παρατηρούν και ερμηνεύουν τις αρχιτεκτονικές αναπαραστάσεις και των υποκειμένων που βιώνουν τους χώρους που προκύπτουν μετά την κατασκευή των αρχιτεκτονικών τεχνημάτων. Το άρθρο επικεντρώνεται στις αλληλεπιδράσεις μεταξύ του αρχιτέκτονα, του παρατηρητή των αρχιτεκτονικών σχεδίων και των κατοίκων των αρχιτεκτονικών τεχνημάτων και εντοπίζει την εξέλιξη του τρόπου με τον οποίο αντιμετωπίζεται ο παρατηρητής και ο χρήστης στην αρχιτεκτονική, μέσω της ανάλυσης των μεθόδων αναπαράστασης που βρίσκονται στο επίκεντρο του επιστημολογικού ενδιαφέροντος της αρχιτεκτονικής σε κάθε ιστορική στιγμή.

Τα αρχιτεκτονικά σχέδια γίνονται αντιληπτά εδώ ως *dispositifs.* Αυτό που με ενδιαφέρει περισσότερο όσον αφορά την έννοια *dispositif* είναι ότι συνδέεται με την πρόθεση κατανόησης της ετερογένειας των συστημάτων, δηλαδή της ετερογένειας που χαρακτηρίζει τις έννοιες αντικείμενο, υποκείμενο και γλώσσα μεταξύ άλλων. Η έννοια *dispositif* βασίζεται στην ιδέα ότι τα συστήματα αποτελούνται από συνεχώς αλληλοεπιδρούσες δυνάμεις, που βρίσκονται εν τω γίγνεσθαι, σε μια κατάσταση συνεχούς αναδιαμόρφωσης, «πάντα εκτός ισορροπίας»[2], για να δανειστώ τα λόγια του Gilles Deleuze. Η κατανόηση των αρχιτεκτονικών σχεδίων ως *dispositifs* προϋποθέτει την κατανόησή τους ως σημεία συνάντησης της αλληλεπίδρασης μεταξύ διαφορετικών παραμέτρων. Στην περίπτωσή μας, οι αλληλεπιδράσεις αφορούν κυρίως τις σχέσεις μεταξύ του αρχιτέκτονα, του παρατηρητή και του χρήστη. Ο τρόπος που γίνεται αντιληπτή καθεμία από τις παραπάνω παραμέτρους, δηλαδή ο αρχιτέκτονας, ο παρατηρητής και ο χρήστης, μεταβάλλεται σημαντικά καθώς μεταβαίνουμε από το ένα κοινωνικό, θεσμικό, πολιτιστικό και ιστορικό πλαίσιο στο άλλο. Στο επίκεντρο της προβληματικής που αναπτύσσεται στο παρόν άρθρο βρίσκεται η ακόλουθη άποψη του Sergueï Eisenstein: «Όταν οι ιδέες αποσπαστούν από τα μέσα που χρησιμοποιούνται για τη μετάδοσή τους, αποκόπτονται από τις ιστορικές δυνάμεις που τις διαμόρφωσαν»[3].

Ο ομοιογενής αποδέκτης του μοντερνισμού: η προοπτική αναπαράσταση στο έργο των Ludwig Mies van der Rohe και ο Le Corbusier

Κατά την περίοδο του μοντερνισμού, παρά την κυρίαρχη ρητορική που ισχυριζόταν ότι η λειτουργία ήταν στο επίκεντρο της σκέψης των αρχιτεκτόνων, ο παρατηρητής βρισκόταν σε πρωτοκαθεδρία έναντι του χρήστη και ο παραλήπτης της αρχιτεκτονικής αντιμετωπίστηκε ομοιογενώς. Παράλληλα, η σχέση μεταξύ του αρχιτέκτονα-σχεδιαστή και του αποδέκτη της αρχιτεκτονικής δεν αντιμετωπιζόταν με τρόπο που θα μπορούσε να αναδείξει τη διαδραστική της φύση. Αυτή η υπόθεση ενισχύεται από το γεγονός ότι η προοπτική αναπαράσταση, η οποία συνιστά μια μέθοδο αναπαράστασης που βασίζεται σε έναν προκαθορισμένο τρόπο πρόσληψης και ερμηνείας, αποτελούσε τη μέθοδο αναπαράστασης που πριμοδοτούσαν τόσο ο Ludwig Mies van der Rohe όσο και ο Le Corbusier. Για τον Le Corbusier, ο αρχιτέκτονας ήταν ο αρμόδιος για να ορίζει τον τρόπο ζωής, το ζην, όπως γίνεται εμφανές όταν δηλώνει στη *Χάρτα των Αθηνών* (*Charte d'Athènes*), την οποία αρχικά συνέγραψε το 1933 ως απάντηση στη θεματική του IV CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne), ότι ο ρόλος του αρχιτέκτονα είναι να γνωρίζει τι είναι καλύτερο για τον άνθρωπο: «Ποιος μπορεί να λάβει τα απαραίτητα μέτρα για την εκπλήρωση αυτού του έργου, αν όχι ο αρχιτέκτονας που

έχει πλήρη επίγνωση του ανθρώπου, ο οποίος έχει εγκαταλείψει τα ψευδή σχέδια και ο οποίος, προσαρμόζοντας με σύνεση τα μέσα προς τους επιθυμητούς σκοπούς, θα δημιουργήσει μια εντολή που φέρει μέσα της τη δική της ποίηση;»[4].

Παραδόξως, τόσο ο Le Corbusier όσο και ο Mies van der Rohe έδειχναν μια προτίμηση για τη χρήση της προοπτικής αναπαράστασης, σε αντίθεση με τις πρωτοποριακές αντι-υποκειμενικές τάσεις, που απέρριπταν τη χρήση της προοπτικής αναπαράστασης και ευνοούσαν τη χρήση της αξονομετρικής αναπαράστασης ή άλλων τρόπων αναπαράστασης που αντιτάσσονταν στις παραδοχές στις οποίες βασίζεται η προοπτική αναπαράσταση ως μέσο απεικόνισης. Αντιπροσωπευτική για την προτίμηση του De Stijl για την αξονομετρική αναπαράσταση ήταν η προσέγγιση του Theo van Doesburg. Παράλληλα, η προσέγγιση του El Lissitzky βασιζόταν και αυτή στην απόρριψη της προοπτικής αναπαράστασης, όπως γίνεται εμφανές στο κείμενό του με τίτλο «A. and Pangeometry», το οποίο δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά το 1925[5]. Η ένταση μεταξύ της ατομικότητας και της καθολικότητας που χαρακτηρίζει τις προσεγγίσεις των Mies van der Rohe και Le Corbusier συνδέεται με την πεποίθησή τους ότι τα μέσα της αρχιτεκτονικής σύνθεσης οφείλουν να είναι γενικεύσιμα και κατανοητά με καθολικό τρόπο. Στην περίπτωση της προοπτικής απεικόνισης, σε αντίθεση με ό,τι συμβαίνει στην περίπτωση της αξονομετρικής αναπαράστασης, οι εικόνες που βλέπουν οι παρατηρητές των αρχιτεκτονικών σχεδίων και αυτές που βλέπουν οι κάτοικοι των αρχιτεκτονικών τεχνημάτων, συμπίπτουν.

Οι περιορισμοί της προοπτικής έχουν επισημανθεί από τους Gilles Deleuze και Félix Guattari, οι οποίοι, στο *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια 2: Χίλια πλατώματα* (*Capitalisme et schizophrénie 2: Mille Plateaux*), υπογραμμίζουν ότι «δεν υπάρχει πιο λάθος πρόβλημα στη ζωγραφική από αυτό του βάθους και ιδιαίτερα της προοπτικής». Παράλληλα, υποστηρίζουν ότι «οι γραμμές της προοπτικής, αντί να αναπαριστούν το βάθος σύμφωνα με τη λογική της κατασκευής τους, ανακαλύπτουν τη δυνατότητα μιας τέτοιας αναπαράστασης, που ισχύει μόνο για μια στιγμή»[6]. Οι Amédée Ozenfant και Le Corbusier είχαν συνείδηση της τυχαίας φύσης της χρήσης της προοπτικής, όπως γίνεται κατανοητό όταν διαβάζει κανείς τα όσα γράφουν στο κείμενό τους με τίτλο «Le purisme», που δημοσιεύτηκε αρχικά το 1921, στο οποίο δηλώνουν: «Η κανονική προοπτική, με τη θεωρητική της αυστηρότητα, δίνει μόνο μια τυχαία πτυχή: αυτό που ένα μάτι δεν έχει δει ποτέ […] θα έβλεπε αν τοποθετούταν στη συγκεκριμένη οπτική γωνία της προοπτικής αναπαράστασης, γωνία πάντα ιδιαίτερη, τόσο ατελής»[7].

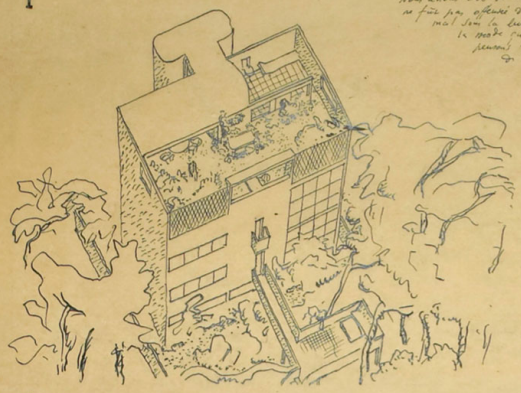
Ο Bruno Reichlin έχει χαρακτηρίσει την αρχιτεκτονική του Le Corbusier ως «αντι-προοπτική», χρησιμοποιώντας την έκφραση «dispositifs anti-perspectifs» για να περιγράψει τις στρατηγικές σχεδιασμού του Le Corbusier. Ο Reichlin έχει, επίσης, υποστηρίξει ότι ο Le Corbusier δεν αντιλαμβανόταν το αρχιτεκτονικό αντικείμενο «σε σχέση με τις προνομιακές οπτικές γωνίες βάσει των οποίων διατάσσονται οι μορφές σύμφωνα με την […] προοπτική»[8]. Αντίθετα, η αρχιτεκτονική του και ο τρόπος με τον οποίο την αποτύπωνε στο χαρτί στόχευε στην παρουσίαση μια πληθώρας απόψεων. Ένα χαρακτηριστικό του τρόπου με τον οποίο σχεδίαζε ο Le Corbusier, είναι το γεγονός ότι συνδύαζε σχέδια που βασίζονται σε διαφορετικούς τρόπους αναπαράστασης – εσωτερικές και εξωτερικές προοπτικές απόψεις, αξονομετρικές αναπαραστάσεις, κατόψεις κλπ. – στο ίδιο φύλλο χαρτιού. Η επιλογή αυτή πήγαζε από την πρόθεσή του να έχει μια ολιστική άποψη της διαδικασίας σχεδιασμού. Μια τέτοια περίπτωση συνιστά η επιστολή προς την κυρία Meyer, όπου ο Le Corbusier σχεδίασε επτά διαφορετικές προοπτικές απόψεις και μια αξονομετρική άποψη στο ίδιο φύλλο χαρτιού [εικ. 1]. Ο Reichlin σημειώνει σχετικά με τα σκίτσα αυτής της επιστολής:

οι προοπτικές επεκταμένες μέχρι το σημείο να καλύπτουν ένα ολόκληρο δρομολόγιο. Προϋποθέτουν κινητές οπτικές γωνίες, οπτικές γωνίες και ταχύτατες λήψεις ζουμ, από την πανοραμική άποψη μέχρι το κοντινό πλάνο του σχεδίου. Οι επεξηγηματικές «φυσαλίδες» εισάγονται για να αποφευχθεί η διακοπή της οπτικής συνέχειας που προτείνουν τα σχέδια και να αποφευχθεί η λάθος ανάγνωση αυτών των σχεδίων - αυτών των γραφικών σχολιασμών - για ψευδαισθήσεις του κτηρίου που πρόκειται να κατασκευαστεί[9].

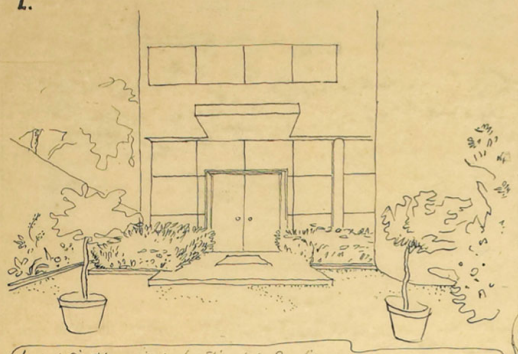
1

Madame vous avez vécu de nos jours une maison qui fut belle et vous connue un cube de belle proportion, et qui ne fut pas offerte d'accidents multiples qui créent un pittoresque artificiel et illusoire et qui donnent mal sous la lumière et ne font qu'ajouter au tourmente d'aujourd'hui. Nous sommes en opposition avec le monde qui sort. Dans la maison, complétude, et sérénité. Nous pensons que la nature est dans le jardin. Il ne croyez pas ? Venez voir et l'effet sera là. Entre la maison et le jardin, il est un contrainte de situation. De plein, largement mesuré, d'simple. Il n'est pas le jardin.

Au revoir. Et vous aurez en de la sérénité dans cette maison. Veillez contre le flemme.

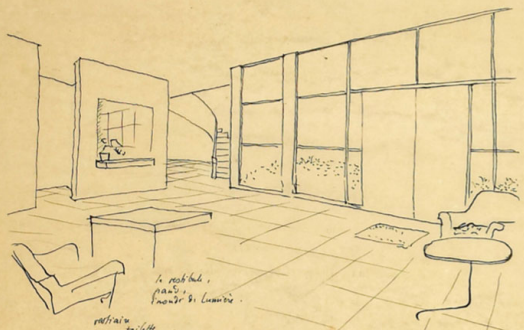


2.



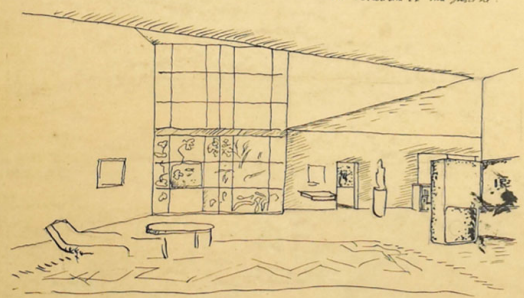
la porte d'entrée ouvrait sur le côté ; et pas dans l'axe.
Devions-nous installer les toilettes de l'antichambre ?

3.



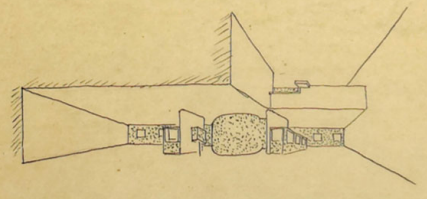
le rez-de-chaussée
Hall
Entrée de lumière.
vestiaire
toilette
J'y téléphonerai
Du service on y atteint sans détour.

4



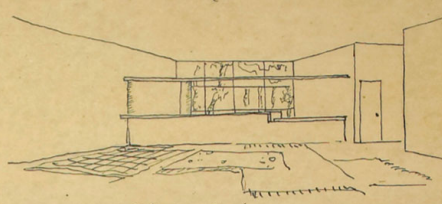
Du salon, on devine dans le lumière affluer
Sur le mur nu, rien de la grande baie : on a installé une sorte verandah pour un coup mondain à la mauvaise température ; les parois glacées tragiques, on voit par les vitres les chantiers ou les ateliers ; un aquarium etc
maison on file vers le fond du jardin, par une passerelle, vers le salon pour y déjeuner ou y dîner.

5



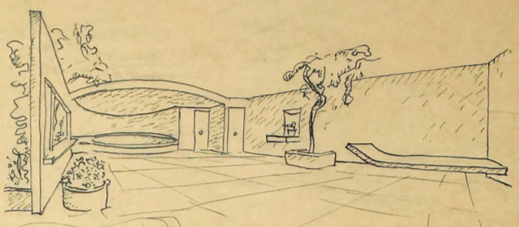
Ah oui ! Le bonheur de savoir ! Un bon milieu. Bien être ! Mon fils devra intégrer dans sa vie future. Or la pour avec de bains de bois pour l'hiver comme un cabinet de téléphone ou un thermos. Voilà d'idées ! Ne faut pas se [illegible] dans le bonheur trouver la maison de ses rêves. Comme une autre. Dans le plan, mesuré
on voit le boudoir, en haut.
le mur du fond se creuse de tous les [illegible] pour recevoir les [illegible] avec le meuble-radiateur.

6.



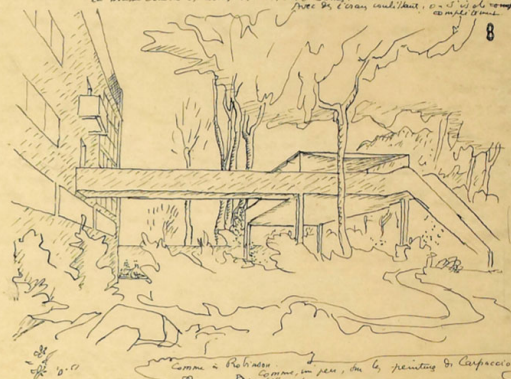
le boudoir voit le feuillage des grands arbres et
l'espace de salle à manger d'été.
Si l'on fait un contraste, l'on peut y y voir : et deux escalier permettant de descendre sur la pelouse qui est au niveau du grand atelier

7



Ce serait mauvais pour la vie de cette famille de ne pas avoir un lieu de réunion
on pourrait le faire
Déjeuner
(la femme servait
le maître bien)
Le boudoir, on a monté dans le toit ou
Détachement.
Pour tout ne tenir en cadeaux, mais un solarium et une piscine,
avec de l'herbe pour pouvoir entre les plantes.
Le ciel est bleu. Avec le
Nous aurions ; personne ne voit
voit le sol on voit le ciel, on
le mille semble de arbre, de la Folie de James.
pour de l'eau exaltant, on s'y [illegible]
comptes tenus

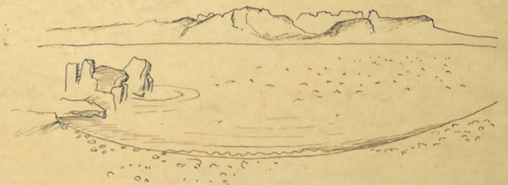
8



Comme à Robinson
comme on peut, on le, peinture de Carpaccio.
Divertissement.
le jardin n'est point à la française, mais est un coin de sauvage où
l'on peut ! pas aux fontaines, du Parc de James, le vrai loin de Paris....

Les lettres représentent le plein soleil ; tenant mieux. Pour la fenêtre,
haut placés, sous le plafond, on voit du ciel et
Tant mieux

Ce projet, Mesdames, n'est pas né d'un coup sous le wagon tutuf
d'un Déjeuner de travail, entre deux coups de téléphone
Il a été longuement
mûri, caressé. Un de journées de calme parfait en face d'un site
hautement électrique

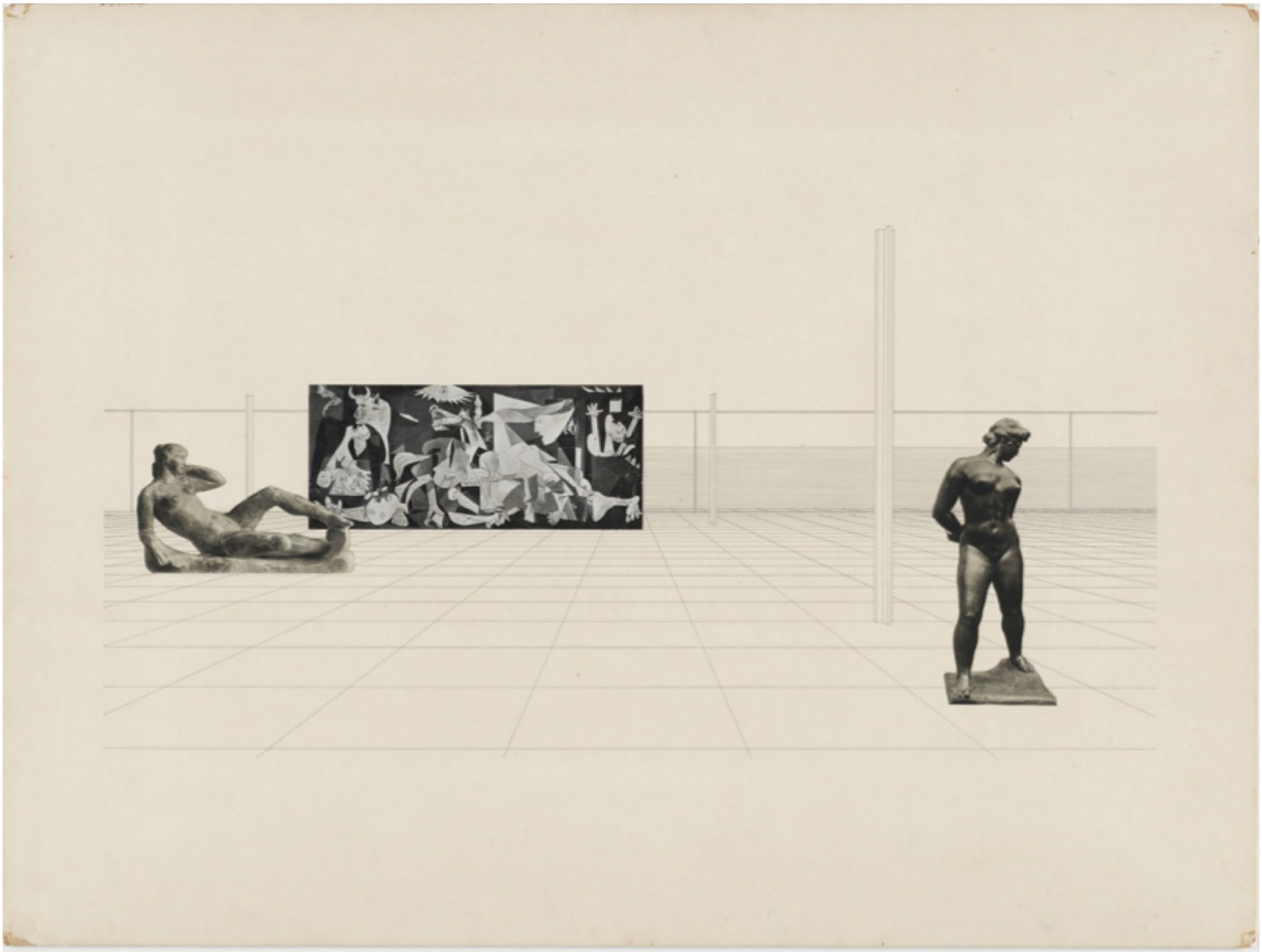


Ce théâtre, ces théâtres modernes qui portaient en eux
une certaine prédit, tout adaptation à la plus
grossière règle constructive.
Voilà Donc. partant de
béton armé à la Perret, toute [illegible]
portant à faux le plancher.
Dans le cas de béton armé
constituant le plan force avec une simplicité
telle, qu'on est tenté d'écrire tenté ! de le
premier bon bête
On est maintenant obligé de aimer
à voir le plan qui nous est imposé par la Nature
l'impression d'homme portant leurs visières au théâtre.
Nous allons tenir à ce que la visibilité soit
devant, droite, rangé, ce que plus rien une
mette l'impédit séparée. Plus de [illegible] ! Voilà le but cela !
A nous faire à ces [illegible] de grands difficultés
de l'architecture : faire rentrer dans le
temps :
Ce théâtre architecturalement [illegible] nécessitant pour
une la poésie en [illegible] de conditions diverses ;
difficile à résoudre la chose faite tout apparaît
naturel, facile. Et c'est bon signe. Mais lorsque on
a commencé à jeter les premiers lignes de la composition
était confusion.
Si la structure et le plan sont extrêmement
simples on peut admettre que l'entrepreneur sera moins
inquiet. Ce qui compte. Cela compte même d'ornement
et cette pénible opération à l'économie ne devient
pardonnable que lorsque la solution atteinte alors
.....la courbe de architecte !
Cette manifestation de fantaisie n'a rien
que pour faire sourire. Car il y a [illegible] un peu vrai
Paris, octobre 1925 Le Corbusier et Pierre Jeanneret

31525

Εικόνα 1. Le Corbusier, γράμμα στην κυρία Meyer, 1925 (Πηγή: Ίδρυμα Le Corbusier, Παρίσι)

Ο Mies van der Rohe συνήθιζε να επεξεργάζεται τις ιδέες του κυρίως μέσω της δημιουργίας σκίτσων κατόψεων και εσωτερικών προοπτικών απόψεων. Συχνά χρησιμοποιούσε ως οδηγό τα σημεία που ορίζουν έναν κάνναβο, τα οποία του επέτρεπαν να καταγράφει έναν ρυθμό και να φαντάζεται την κίνηση μέσα στον χώρο. Οι εσωτερικές προοπτικές απόψεις του Mies γίνονται αντιληπτές με διαφορετικό τρόπο, ανάλογα με την απόσταση από την οποία οι θεατές τις βλέπουν. Σε πολλές από τις εσωτερικές προοπτικές αναπαραστάσεις του, παράγεται ταυτόχρονα η επίδραση των αφηρημένων εικόνων και το εφέ των αναπαραστατικών εικόνων [εικ. 2]. Αυτή η ταυτόχρονη αφαιρετικότητα και αναπαραστικότητα που συναντά κανείς στις εσωτερικές προοπτικές απόψεις του Mies, θα μπορούσε να κατανοηθεί μέσω της διάκρισης που ο Alois Riegl εισάγει μεταξύ της απτικής αντίληψης (tactisch) και της οπτικής (optisch) αντίληψης[10]. Θα μπορούσε κανείς να υποθέσει ότι η αφαιρετική διάσταση των αναπαραστάσεων του Mies επιτρέπει την απτική τους αντίληψη, ενώ η αναπαραστατική τους διάσταση ενεργοποιεί της οπτική τους αντίληψη.



Εικόνα 2. Mies van der Rohe, Museum for a Small City project, εσωτερική προοπτική άποψη, 1941-43, 76.1 x 101.5 cm. (Πηγή: Mies van der Rohe Archive, Department Architecture and Design MoMA © 2018 Artists Rights Society (ARS))

Η ένταση και η αμφισημία μεταξύ αφαιρετικότητας και αναπαραστατικότητας της εικόνας, όπως και η αντιμαχία ανάμεσα στην οπτική και στην απτική αντίληψη, που χαρακτηρίζουν τις εσωτερικές προοπτικές αναπαραστάσεις του Mies, ωθεί τους παρατηρητές να επιδιώξουν τη μεταβολή της απόστασης θέασης από το αρχιτεκτονικό σχέδιο ούτως ώστε να μπορέσουν να συλλάβουν αυτό που αναπαριστά η εικόνα. Η αινιγματική διάσταση και αμφισημία της αναπαράστασης που παράγονται μέσω των στρατηγικών απεικόνισης που χρησιμοποιεί ο Mies, συνδέεται με την αίσθηση της μη δυνατότητας να τοποθετηθεί κανείς στην απόσταση που είναι εγγενής στη χρήση της προοπτικής αναπαράστασης και στον τρόπο που ο θεατής βλέπει τις εικόνες που παράγονται σύμφωνα με τους κανόνες της προοπτικής αναπαράστασης. Παράλληλα, η αντίθεση ανάμεσα στο διακριτικό φόντο με τον κάνναβο και τη συμμετρική οργάνωση, από τη μία μεριά, και τις έντονες

έγχρωμες επιφάνειες και μικρογραφίες γνωστών έργων τέχνης που χωροθετούνται εντός αυτού του φόντου, από την άλλη μεριά, προκαλούν στην αντίληψη του εκάστοτε παρατηρητή μια μη ενοποιητική αίσθηση, η οποία αντιτάσσεται στον τρόπο που ο Erwin Panofsky περιγράφει την προοπτική αναπαράσταση στο γνωστό του δοκίμιο με τίτλο *Προοπτική ως συμβολική μορφή* (*Perspective as Symbolic Form*)[11].

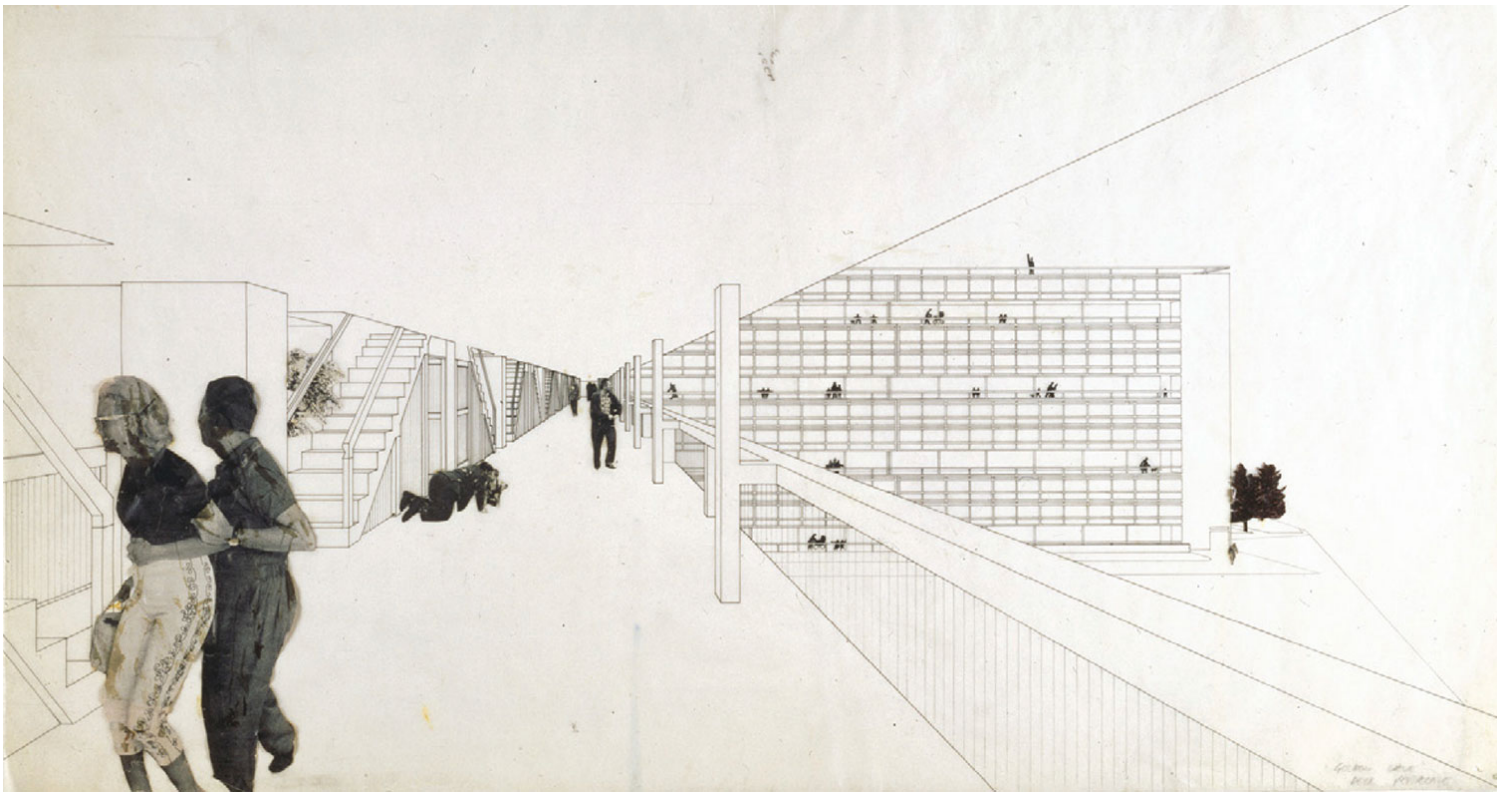
Οι μεταπολεμικοί χειραφετημένοι χρήστες ως φορείς κοινωνικής αλλαγής
Η γοητεία της καθημερινότητας, που χαρακτηρίζει τη μεταπολεμική εποχή, συνδέεται με την ιδέα ότι οι κάτοικοι μπορούν να λειτουργήσουν ως φορείς κοινωνικής αλλαγής. Κατά τη μεταπολεμική περίοδο, οι αρχιτέκτονες ασχολήθηκαν με την ανακάλυψη αναπαραστατικών μηχανισμών που θα τους επέτρεπαν να κατανοήσουν τον τρόπο επέκτασης των πόλεων, ο οποίος χαρακτήριζε τις μεταπολεμικές μητροπόλεις. Η έννοια του χρήστη που αντιστοιχεί στη μεταπολεμική γενιά ήταν πολιτισμικά καθορισμένη και ένα μεγάλο μέρος των αρχιτεκτονικών και αστικών συναρμογών (assemblages) σχεδιάζονταν ως ημιτελείς και εν τω γίγνεσθαι. Με άλλα λόγια, οι αρχιτέκτονες της μεταπολεμικής γενιάς χαρακτηρίζονταν για την τάση τους να χρησιμοποιούν τρόπους αναπαράστασης που αναδείκνυαν με την αντίληψη της κατάστασης των αρχιτεκτονικών και αστικών τεχνημάτων, ως αντικειμένων που βρίσκονται σε μια κατάσταση συνεχούς διαμόρφωσης. Η ιδέα της προσθετικής σύνθεσης και της δυναμικής συσσωμάτωσης διαδοχικών στοιχείων, αποτελούσε κοινή μέριμνα για τους αρχιτέκτονες της μεταπολεμικής περιόδου.

Ένα κοινό χαρακτηριστικό των διαδικασιών αρχιτεκτονικού σχεδιασμού και των τρόπων αναπαράστασης των αρχιτεκτόνων της μεταπολεμικής περιόδου, ήταν το ενδιαφέρον τους για τις συνεχώς μεταβαλλόμενες αστικές συναρμογές. Τέτοια παραδείγματα είναι τα διαγράμματα με τίτλο “Cluster City” των Alison και Peter Smithson και οι έννοιες “stem” και “web” του Shadrach Woods[13], αλλά και η αποδέσμευση της Νεορεαλιστικής αρχιτεκτονικής από μια προκαθορισμένη αντίληψη της συνθετικής ενότητας και η αντικατάστασή της από μία αντίληψη συνθετικής ενότητας που αποκτάται μέσω της υπέρθεσης και εκφράζεται μέσω της συσσωμάτωσης διαδοχικών στοιχείων, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του quartiere Tiburtino στη Ρώμη (1949-1954), το οποίο σχεδιάστηκε από τους Ludovico Quaroni και Mario Ridolfi σε συνεργασία με μια ομάδα νέων αρχιτεκτόνων από τη Ρώμη, στους οποίους συγκαταλέγεται και ο Carlo Aymonino μεταξύ άλλων. Η νοηματοδότηση του αποδέκτη της αρχιτεκτονικής μετατράπηκε για να ανταποκριθεί στις αστικές συναρμογές, που αντιμετωπίζονταν σαν να βρίσκονταν σε μια κατάσταση συνεχούς εξέλιξης. Σε αυτό το πλαίσιο, έννοιες όπως «città-territorio», «δίκτυο», «ανοιχτό έργο» και «nueva dimensione» απέκτησαν πρωταγωνιστικό ρόλο στον αρχιτεκτονικό λόγο. Η εμφάνιση αυτών των εννοιών συνδυάστηκε με την εντατικοποίηση του ενδιαφέροντος για την έννοια του χρήστη και την επίδραση που άσκησαν η τυποποίηση και οι μηχανισμοί μαζικής παραγωγής στην αρχιτεκτονική. Η μετάβαση από την κατανόηση του αποδέκτη της αρχιτεκτονικής ως ατόμου προς την κατανόησή του ως χρήστη, σχετίζεται με την αντίφαση μεταξύ της συνείδησης του ανήκειν σε μια κοινωνία, αφενός, και της έννοιας του καταναλωτισμού, αφετέρου. Όπως υπογραμμίζει ο Kenny Cupers, ο χρήστης έγινε κεντρικό σημείο αναφοράς «κατά τη διάρκεια της ‘χρυσής εποχής’ του κράτους πρόνοιας στη μεταπολεμική Ευρώπη, όταν οι κυβερνήσεις αισθάνονταν υπεύθυνες για την ευημερία των πολιτών τους με καινοφανείς τρόπους»[14]. Αξίζει να σημειωθεί ότι «η έννοια του χρήστη που αρχικά προέκυψε στο πλαίσιο της βιομηχανοποιημένης παραγωγής, της μαζικής παραγωγής και της μεγάλης κλίμακας κυβερνητικής παρέμβασης, εξελίχθηκε για να αμφισβητήσει ακριβώς τις βασικές ιδιότητες της μάζας, της κλίμακας και της ομοιομορφίας»[15].

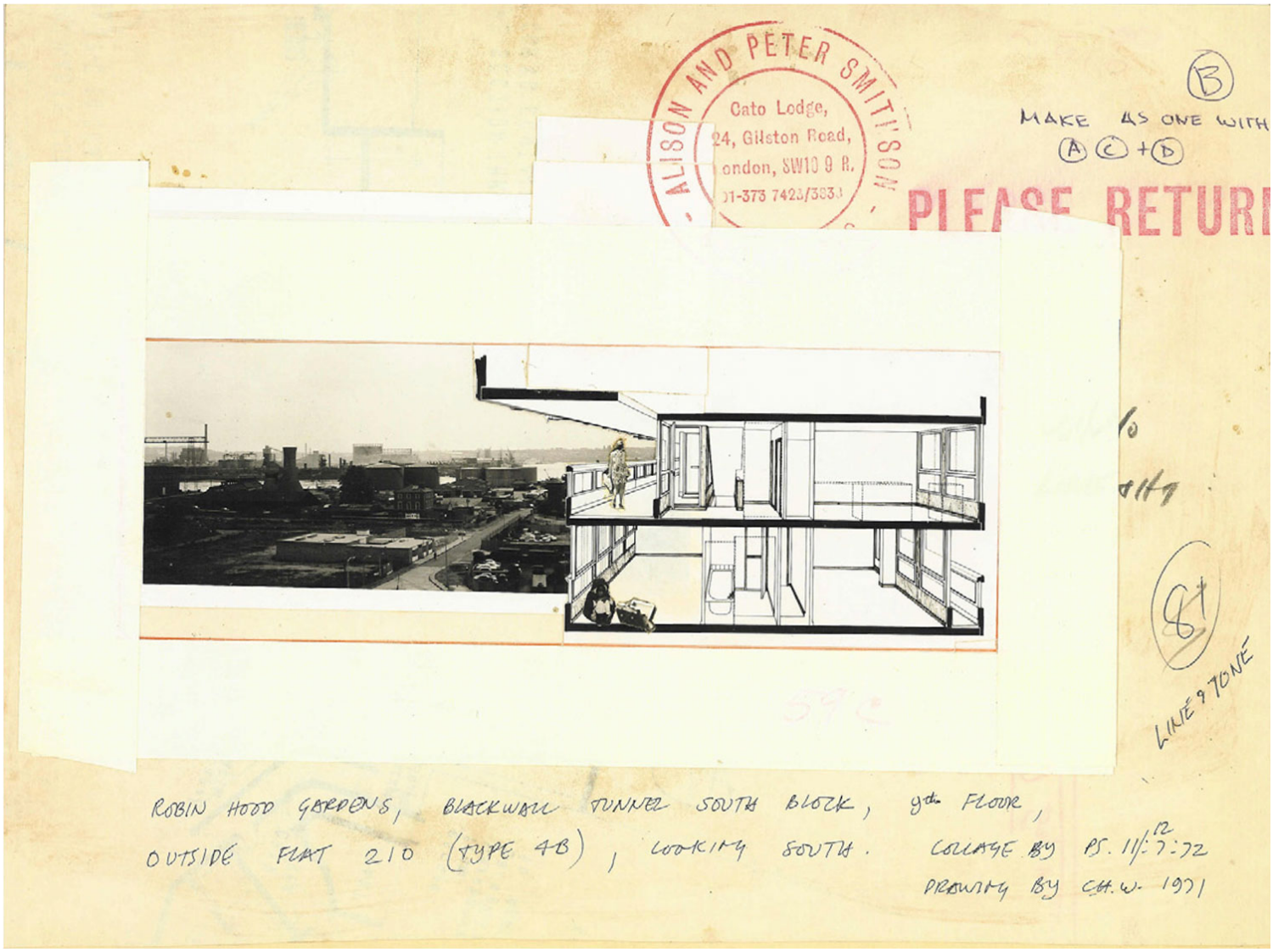
Κατά τη μεταπολεμική περίοδο, μπορεί κανείς να διακρίνει την ανάπτυξη εθνοκεντρικών μοντέλων όχι μόνο στο πεδίο της αρχιτεκτονικής αλλά και στο πεδίο του κινηματογράφου. Ο Νέος Μπρουταλισμός (New Brutalism), ο Νεορεαλισμός και ο Νέος Ανθρωπισμός (New Humanism) είναι ετικέτες που εμφανίστηκαν στο μεταπολεμικό πλαίσιο και σχετίζονται με ένα συγκεκριμένο εθνοκεντρικό χαρακτήρα η καθεμία –ο Νέος Μπρουταλισμός συνδέεται με τη Μεγάλη Βρετανία, ενώ ο Νεορεαλισμός και ο Νέος Ανθρωπισμός συνδέονται με το ιταλικό πλαίσιο. Θα μπορούσαν να ερμηνευτούν ως απαντήσεις στην κρίση ταυτότητας κατά τη μεταπολεμική περίοδο.

Οι Alison και Peter Smithson σε ένα από τα κολλάζ τους για το διαγωνισμό για το Golden Lane Housing project (1952), ενσωμάτωσαν φωτογραφίες των Marilyn Monroe και Joe DiMaggio [εικ. 3]. Αυτή η στρατηγική εισαγωγής διάσημων μορφών σε ένα κολλάζ που αφορούσε μια πρόταση για κοινωνικές κατοικίες, συνέβαλε στην αισθητικοποίηση της αρχιτεκτονικής αυτής αναπαράστασης και αντανακλά την αμφισημία μεταξύ καταναλωτισμού και συνείδησης του ρόλου του πολίτη για τη διαμόρφωση της ταυτότητας στην οποία ανήκει, που ήταν κυρίαρχη κατά τη μεταπολεμική εποχή. Με τη χειρονομία τους αυτή οι Smithsons ήταν σαν

να καλούν τους μελλοντικούς κατοίκους των συγκροτημάτων κοινωνικής κατοικίας να κατασκευάσουν έναν παράδοξο φαντασιωτικό μηχανισμό και να ταυτιστούν με ανθρώπους που προέρχονται από διαφορετικές κοινωνικές ομάδες. Παράλληλα, οι Smithsons ωθούν μέσω αυτής της αρχιτεκτονικής αναπαράστασης τους μελλοντικούς χρήστες να αισθανθούν ότι ανήκουν σε μια κοινότητα και να νιώσουν συνυπεύθυνοι για το μέλλον της κοινωνίας στην οποία ανήκαν. Οι Smithsons μέσω της εισαγωγής δύο αντιφατικών μεταξύ τους συμβολικών μορφών στην ίδια εικόνα –το όραμα του να είναι κανείς μέρος της υψηλής κοινωνίας και να έχει πρόσβαση στα νέα καταναλωτικά προϊόντα της εποχής και την υπόσχεση της συμμετοχής στις διαδικασίες μετασχηματισμού της κοινωνίας–, πυροδότησαν τη συνάντηση μεταξύ καταναλωτισμού και αισθήματος συνδιαμόρφωσης μιας κοινωνικής, πολιτισμικά καθορισμένης ταυτότητας, που διέπει τα κράτη κοινωνικής πρόνοιας της μεταπολεμικής περιόδου. Με παρόμοιο τρόπο, στο κολλάζ τους για την πρότασή τους για τους Robin Hood Gardens [εικ. 4], μέσω της αντιπαράθεσης μεταξύ της παρέμβασής τους και της προϋπάρχουσας αστικής συνθήκης, καθιστούν εμφανή την αντίθεση ανάμεσα στην παλιά και τη νέα κοινωνία.



Εικόνα 3. Alison και Peter Smithson, κολλάζ ‘street-in-the-air’ για το Golden Lane Housing project, competition, London, 1952. Κολλάζ με τις μικρογραφίες των Joe DiMaggio και Marilyn Monroe, 52 x 97.5 cm (Πηγή: Collection Centre Georges Pompidou, Παρίσι)



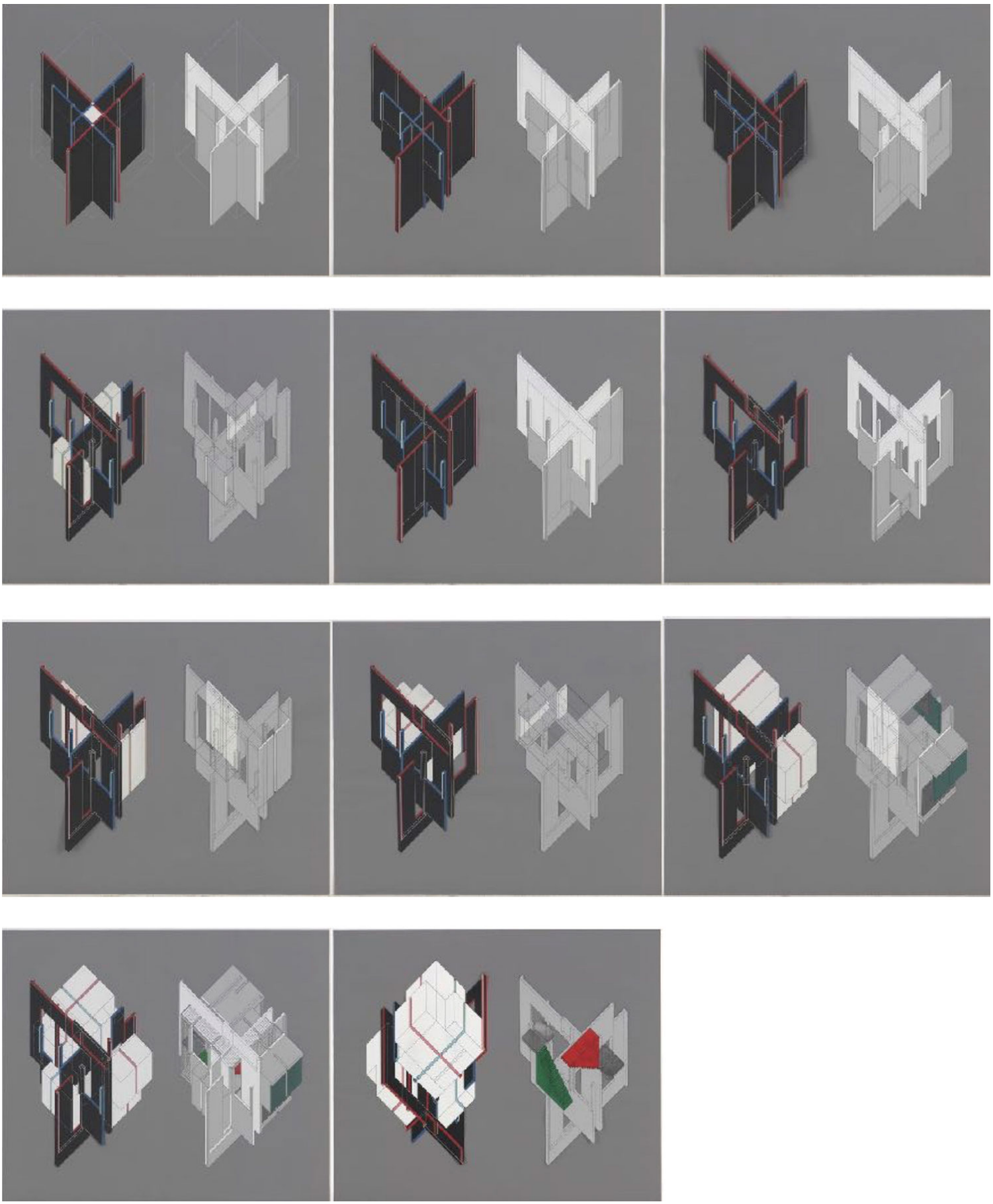
Εικόνα 4. Alison και Peter Smithson, Robin Hood Gardens, 1966-1972. Κολλάζ που δείχνει τη σχέση μεταξύ αστικού τοπίου, "street-in-the-air" και διαμερισμάτων (Πηγή: The Alison and Peter Smithson Archive, Frances Loeb Library, Harvard University)

Οι αποδέκτες της αρχιτεκτονικής ως αποκωδικοποιητές, και η πρωτοκαθεδρία του παρατηρητή έναντι του χρήστη

Η επιθυμία απελευθέρωσης της αρχιτεκτονικής από τη λειτουργικότητα υπήρξε καθοριστική για τις θεωρητικές και σχεδιαστικές στρατηγικές των Aldo Rossi, Peter Eisenman και Oswald Mathias Ungers. Ο Eisenman υπογραμμίζει ότι η «δημιουργία μορφής μπορεί […] να θεωρηθεί ως πρόβλημα λογικής συνέπειας, ως συνέπεια της λογικής δομής»[16]. Η πριμοδότηση της χρήσης της αξονομετρικής αναπαράστασης από τους John Hejduk και Peter Eisenman, σχετίζεται με το γεγονός ότι και οι δύο αντιλαμβάνονταν τη διαδικασία κατασκευής και την ικανότητα της αποκωδικοποίησής της ως τις δύο βασικές παραμέτρους, που παρέχουν εγκυρότητα στη μέθοδο σχεδιασμού. Παράλληλα, ο τρόπος με τον οποίο ο Hejduk κατασκεύαζε τις αξονομετρικές του αναπαραστάσεις σχετίζεται με την πρόθεσή του να διαγράψει την ψευδαίσθηση του βάθους. Η αξονομετρική αναπαράσταση, ως αντικειμενοστρεφής τρόπος αναπαράστασης, ωθεί τον παρατηρητή να βασίσει τον τρόπο με τον οποίο ερμηνεύει τα αρχιτεκτονικά σχέδια στις σχέσεις μεταξύ των διαφόρων μερών που απαρτίζουν το αρχιτεκτονικό τέχνημα. Παράλληλα, η αξονομετρική αναπαράσταση καλεί τους παρατηρητές των αρχιτεκτονικών σχεδίων να ανακατασκευάσουν στο μυαλό τους τη διαδικασία που ακολούθησαν οι αρχιτέκτονες για να συλλάβουν και να κατασκευάσουν τα εν λόγω αρχιτεκτονικά σχέδια.

Παρά την κοινή τους προσήλωση στη χρήση της αξονομετρικής αναπαράστασης, οι προσεγγίσεις των Eisenman και Ungers είναι διαφορετικές, υπό την έννοια ότι η πρώτη επικεντρώνεται σε μια συντακτική αναλογία της αρχιτεκτονικής, ενώ η δεύτερη ενδιαφέρεται περισσότερο για τη σημασιολογική διάσταση της αρχιτεκτονικής. Η έννοια της «συντακτικής» ("syntactics"), κατά τον Charles W. Morris, αφορά τη «μελέτη των συντακτικών σχέσεων των συμβόλων […] σε κατάσταση αφαίρεσης όσον αφορά τις σχέσεις των συμβόλων [….] με τα υποκείμενα που τα ερμηνεύουν», ενώ η «σημασιολογία» ("semantics") «ασχολείται με τη

σχέση των συμβόλων […] με τα αντικείμενα που […] συμβολίζουν»[17]. Όπως έχει τονίσει ο Manfredo Tafuri, ο Eisenman μέσω της δημιουργίας των διαδοχικών αξονομετρικών απόψεων που παρουσιάζουν τη σειρά των διαδοχικών βημάτων κατασκευής των House series [εικ. 5], επιχειρούσε να κατασκευάσει μια «ελεγχόμενη και μονόδρομη αποκωδικοποίηση συμβόλων»[18]. Επιπλέον, ο τρόπος με τον οποίο ο Eisenman αποτυπώνει τις αξονομετρικές απόψεις για τα House series βασίζεται στην πριμοδότηση της συντακτικής έναντι της σημασιολογικής διάστασης της αρχιτεκτονικής συνθετικής διαδικασίας.

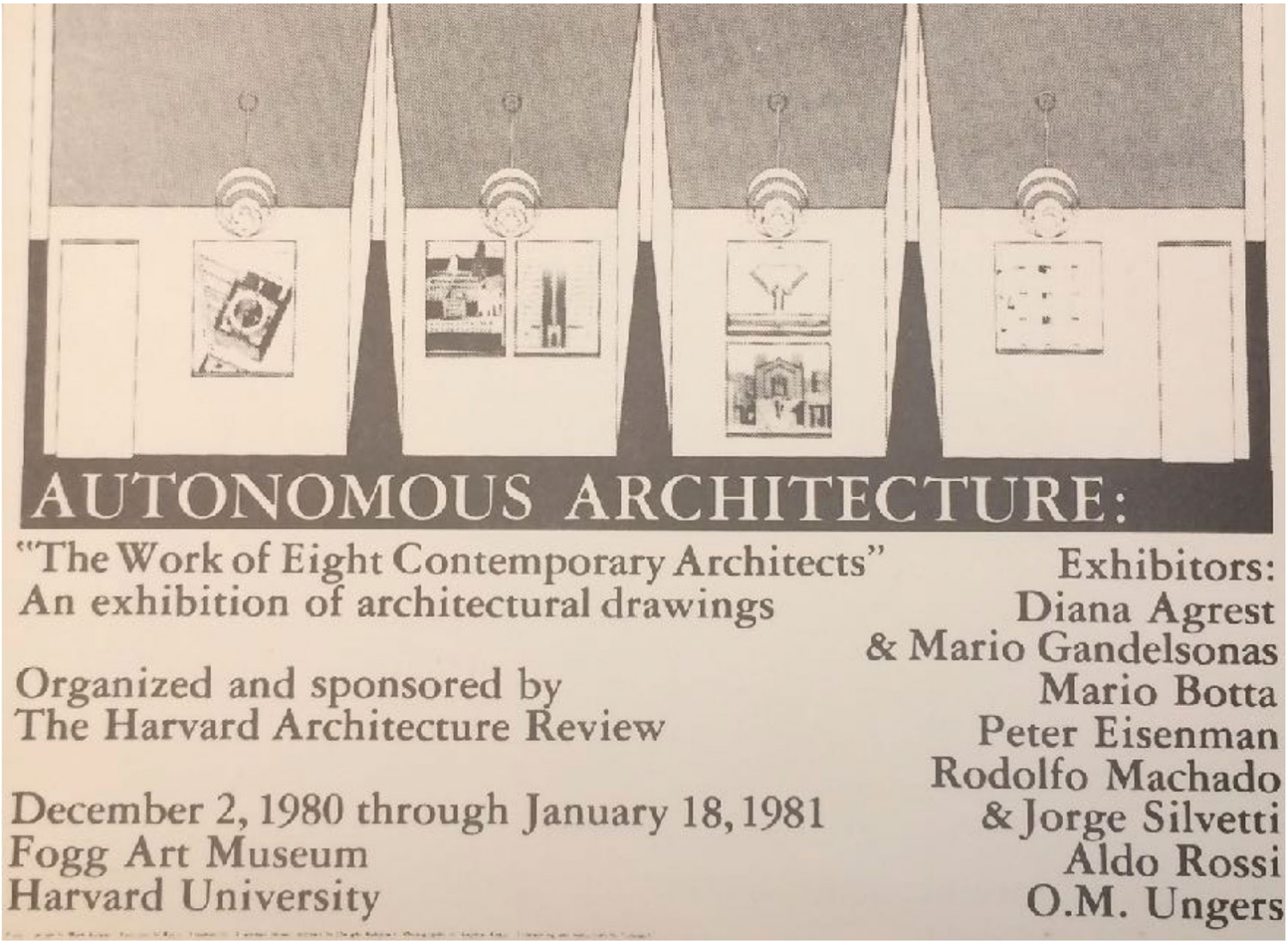


Εικόνα 5. Peter Eisenman, House VI, 14 μετασχηματισμοί σε αξονομετρικές αναπαραστάσεις, Cornwall, Connecticut, 1972-1975,

50.2 x 60.6 cm. (Πηγή: David Childs, Tracy Gardner, Barbara Jakobson, and Jeffrey P. Klein Purchase Funds © 2018 Peter Eisenman. Department of Architecture and Design MoMA)

Αυτή η προτίμηση που επιδεικνύει ο Eisenman για τη συντακτική αναλογία της αρχιτεκτονικής σύνθεσης, έχει τις ρίζες της στην υιοθέτηση της διάκρισης μεταξύ της «βαθιάς δομής» (“deep structure”) και της «δομής της επιφάνειας» (“surface structure”), την οποία εισάγει ο Noam Chomsky στο βιβλίο του με τίτλο *Aspects of the Theory of Syntax*[19]. Ένα από τα βασικά επιχειρήματα του Eisenman ήταν ότι, σε αντίθεση με τη γλώσσα, στην αρχιτεκτονική, η σημασιολογική και η εννοιολογική διάσταση συχνά συγχέονται. Ο Eisenman εισήγαγε τη διάκριση μεταξύ σημασιολογικής και εννοιολογικής αρχιτεκτονικής, χαρακτηρίζοντας ως σημασιολογικά τα «έργα που έχουν ως πρωταρχική πρόθεση κατά την επιλογή της μορφής, να μεταφέρουν κάποιο νόημα»[20]. Παράλληλα, πρότεινε τη διαφοροποίηση ανάμεσα σε δύο διακριτούς τύπους σημασιολογικής αρχιτεκτονικής - έναν πρώτο τύπο που βασιζόταν στην άμεση αλληλεπίδραση μεταξύ παρατηρητή και εικόνας και έναν δεύτερο τύπο που παραγόταν μέσω μιας διαδικασίας ανασυγκρότησης στο μυαλό του παρατηρητή. Σύμφωνα με τον Eisenman, ο πρώτος τύπος σημασιολογικής αρχιτεκτονικής αντιστοιχούσε στη «δομή της επιφάνειας» (“surface structure”) κατά τον Chomsky, ενώ ο δεύτερος τύπος συνδεόταν με τη «βαθιά δομή» (“deep structure”) κατά τον Chomsky.

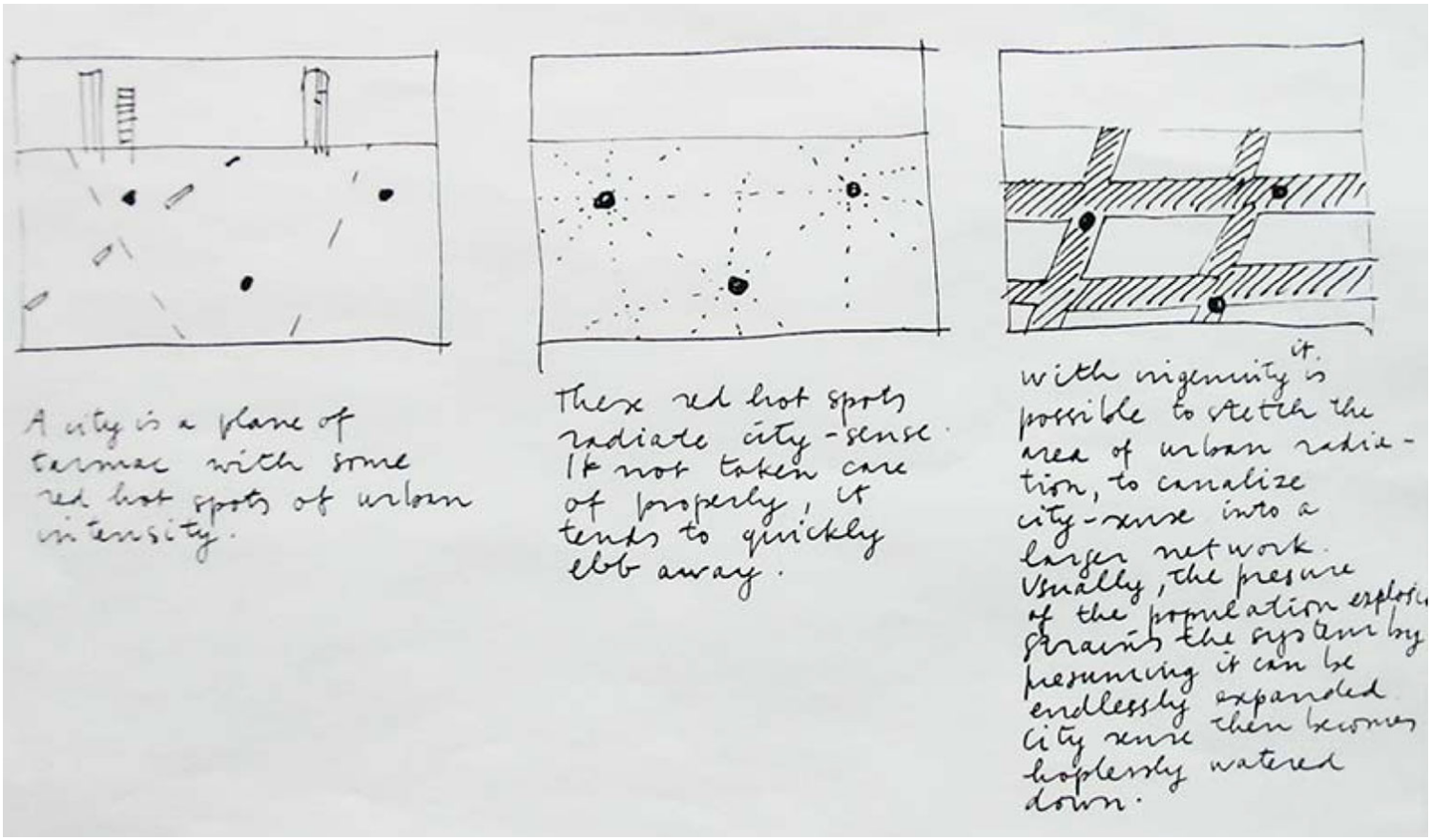
Μια σειρά συλλογικών εκθέσεων αντικατοπτρίζει την κυρίαρχη γοητεία, που χαρακτηρίζει αυτήν την περίοδο, για τα αρχιτεκτονικά σχέδια, που σε πολλές περιπτώσεις συμπίπτει ή οδηγεί, αφενός, στην αισθητικοποίηση και σε κάποιο είδος φετιχισμού των αρχιτεκτονικών σχεδίων και, αφετέρου, στην εξύψωση των αρχιτεκτονικών σχεδίων σε έργα τέχνης. Τόσο αισθητικοποίηση των αρχιτεκτονικών σχεδίων όσο και η αντιμετώπισή τους ως έργα τέχνης καθαυτά, χωρίς κατ’ ανάγκη να συνδέονται με την υλοποίηση κάποιου αρχιτεκτονήματος, συνδέεται άμεσα με την πρωτοκαθεδρία του παρατηρητή ή θεατή των αρχιτεκτονικών σχεδίων έναντι των κατοίκων των χωρικών διαμορφώσεων. Στην πλειονότητά τους, αυτές οι εκθέσεις αποτέλεσαν παραδείγματα διασταύρωσης μεταξύ Ευρωπαίων και Αμερικανών συμμετεχόντων. Ορισμένες από τις συλλογικές εκθέσεις στις οποίες αναμφίβολα αντικατοπτρίζονται αυτά τα φαινόμενα, είναι οι ακόλουθες: η έκθεση με τίτλο «10 immagini per Venezia: mostra dei progetti per Cannaregio Ovest», που έλαβε χώρα τον Απρίλιο του 1980 και στην οποία συμμετείχαν οι Raimund Abraham, Carlo Aymonino, Peter Eisenman, John Hejduk, Bernhard Hoesli, Rafael Moneo, Veleriano Pastor, Gianugo Polesello, Aldo Rossi και Luciani Semerani, η έκθεση με τίτλο «Art by Architects», που πραγματοποιήθηκε στη Rosa Esman Gallery στη Νέα Υόρκη μεταξύ 3 Δεκεμβρίου 1980 και 9 Ιανουαρίου 1981, που περιλάμβανε σχέδια των Michael Graves, Eilleen Gray, Arata Isozaki, Louis Kahn, Andrew MacNair, Richard Meier, Michael Mostoller, Aldo Rossi, Cesar Pelli, Oswald Mathias Ungers, Stanley Tigerman, Susanna Torre, Lauretta Vinciarelli, Stanley Tigerman και του Ηλία και της Ζωής Ζέγγελη, και η έκθεση με τίτλο “Autonomous Architecture: The Work of Eight Contemporary Architects” στο Fogg Art Museum του Πανεπιστημίου Harvard μεταξύ 2 Δεκεμβρίου 1980 και 18 Ιανουαρίου 1981, με σχέδια των Aldo Rossi, Diana Agrest & Mario Gandelsonas, Mario Botta, Peter Eisenman, Rodilfo Machado, Jorge Silvetti και Oswald Mathias Ungers [εικ. 6].



Εικόνα 6. Πρόσκληση για την έκθεση"Autonomous Architecture: The Work of Eight Contemporary Architects" στο Fogg Art Museum του Πανεπιστημίου Harvard μεταξύ 2 Δεκεμβρίου 1980 και 18 Ιανουαρίου 1981 (Πηγή: Aldo Rossi papers, Getty Research Institute, Los Angeles, California)

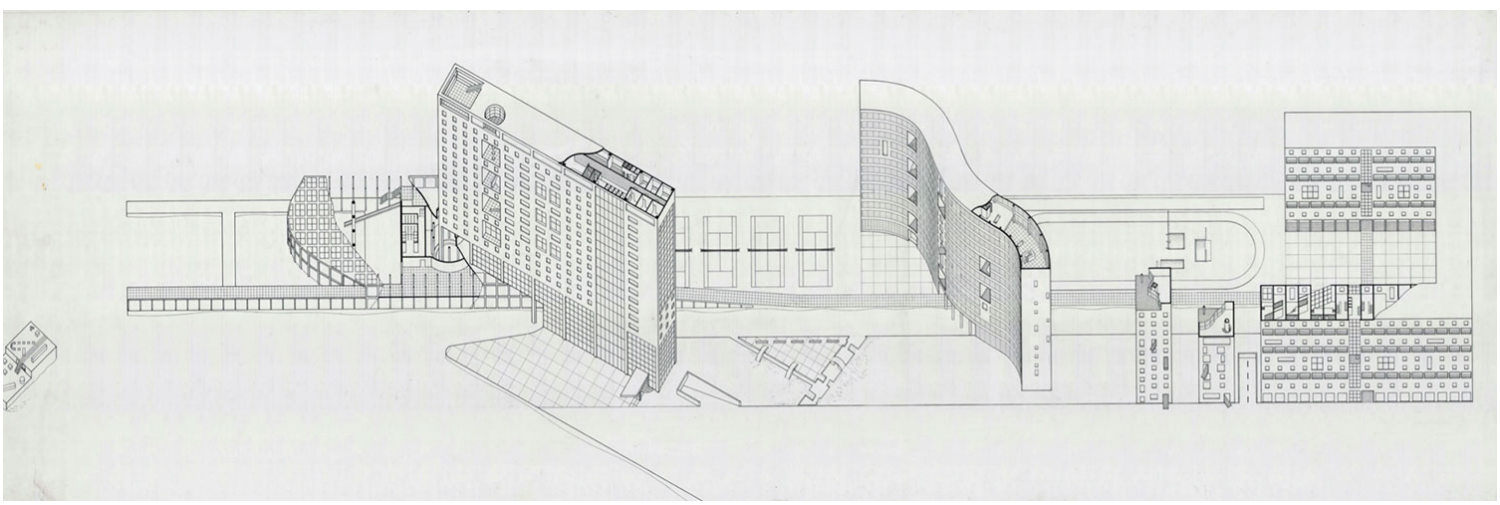
Η επιστροφή στον πραγματικό χώρο μέσω του κατακερματισμένου χρήστη της "post-autonomy" εποχής: τα προγραμματικά διαγράμματα των Rem Koolhaas και Bernard Tschumi

Ο Bernard Tschumi και ο Rem Koolhaas είχαν ως στόχο να μετατρέψουν το αρχιτεκτονικό πρόγραμμα σε εργαλείο σύνθεσης, θεωρώντας ως σημείο εκκίνησης της διαδικασίας σχεδιασμού τις αστικές συνθήκες. Οι τρόποι με τους οποίους επανα-ανακάλυψαν την έννοια του χρήστη της αρχιτεκτονικής, θα πρέπει να κατανοηθούν σε σχέση με τη θετική τους στάση απέναντι στη διαζευκτική σχέση (disjunction) ανάμεσα στις προκαθορισμένες από τους αρχιτέκτονες χρήσεις και στις χρήσεις που εφευρίσκουν οι χρήστες καθώς βιώνουν τον χώρο. Ο Koolhaas, το καλοκαίρι του 1969, ενώ σπούδαζε στην Architectural Association στο Λονδίνο υπό την καθοδήγηση του Ηλία Ζέγγελη, παρήγαγε ένα μανιφέστο τριάντα σελίδων με τίτλο «Η Επιφάνεια» ("The Surface") [εικ. 7], που βασιζόταν στην αντίληψη της μητρόπολης ως ένα επίπεδο «με μερικά κόκκινα έντονα σημεία αστικής έντασης», που ακτινοβολούσαν αυτό που αποκαλούσε ο ίδιος «αίσθηση της πόλης». Η πεποίθηση πίσω από αυτό το μανιφέστο ήταν η ιδέα ότι, αν αυτά τα «σημεία αστικής έντασης» αντιμετωπίζονταν «με ευρηματικότητα […], θα καθιστούσαν δυνατή την επέκταση της αστικής ακτινοβολίας σε ένα ευρύτερο δίκτυο»[21]. Ήδη από αυτό το πολύ πρώιμο έργο γίνεται εμφανές ότι ο Koolhaas κατανοούσε την πόλη πρωτίστως ως συνθήκη και όχι ως τόπο.



Εικόνα 7. Rem Koolhaas, πρώτη σελίδα του χειρόγραφου για το μανιφέστο «Η Επιφάνεια» (“The Surface”), 1969 (Πηγή: Architectural Association Archives)

Ο Ζέγγελης, στο άρθρο του με τίτλο «Η αισθητική του παρόντος» (“The Aesthetics of the Present”), περιγράφει την εικονογραφία του προγράμματος ως «τη ρύθμιση μέσω της οποίας μια ακολουθία μετατοπίσεων ενεργοποιεί τη φαντασία [...] και ζωντανεύει το άψυχο»[22]. Το ενδιαφέρον των Ζέγγελη και Koolhaas για την εικονογραφία του προγράμματος συνοδευόταν από την αναζήτηση νέων τρόπων αναπαράστασης, την οποία ενσωμάτωναν και στη διδασκαλία τους στο Diploma Unit 9 στην Architectural Association στο Λονδίνο. Η πειραματική διάσταση όσον αφορά τις μεθόδους αναπαράστασης, είναι ιδιαίτερα εμφανής στις εργασίες που παρήχθησαν από τους σπουδαστές τους στο Diploma Unit 9 στην Architectural Association, όπως π.χ. στο σχέδιο μήκους 2,5 μέτρων του Kamiar Ahari, η οποία περιελάμβανε την παραγωγή ενός σχεδίου υβριδικής φύσης, στο οποίο συνυπάρχει η κάτοψη, η αξονομετρική αναπαράσταση και η ανάμειξη του εσωτερικού με το εξωτερικό [εικ. 8]. Οι Bernard Tschumi και Nigel Coates, που την ίδια περίοδο δίδασκαν το Diploma Unit 10 στην Architectural Association, έδιναν ως ασκήσεις στους φοιτητές τους προγράμματα που συνδέονταν άμεσα με τη δυναμική της πόλης, όπως οι θεματικές “River Notations” (1977-1978) και “Soho Institutions” (1978-1979) [εικ. 9]. Ο Coates σημειώνει σχετικά με τη διδακτική μέθοδο του Tschumi: «Ο Tschumi έθετε το ακόλουθο ερώτημα: "εάν ο χώρος δεν είναι ούτε εξωτερικό αντικείμενο ούτε εσωτερική εμπειρία (που συντίθεται από εντυπώσεις, αισθήσεις και συναισθήματα), είναι ο άνθρωπος και ο χώρος δυο αδιαχώριστα μεταξύ τους στοιχεία;"»[23].



Εικόνα 8. Kamiar Ahari, σχέδιο μήκους 2,5 μέτρων του Kamiar Ahari, το οποίο περιελάμβανε την παραγωγή ενός σχεδίου υβριδικής φύσης, στο οποίο συνυπάρχει η κάτοψη, η αξονομετρική αναπαράσταση και η ανάμειξη του εσωτερικού με το εξωτερικό (Πηγή: Architectural Association Archives)

The last of the minor games for which the 10-yard circle can be utilised is 'City Gates'. Three or four teams try to beat each other in a game that combines quickness off the mark with push kicking and swerving. Each team has a captain (no. 1 in the diagram) and a

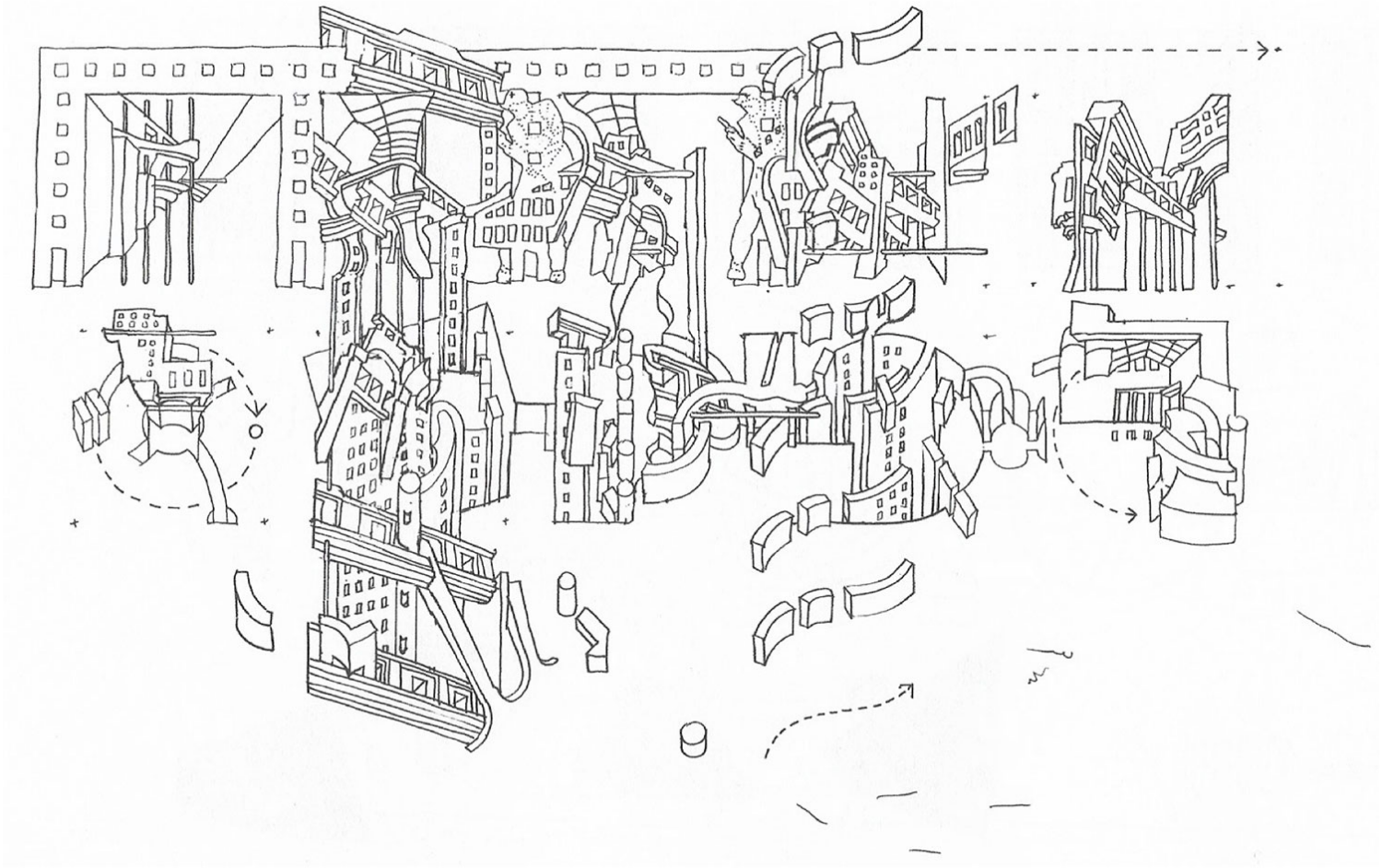
ball, which [illegible] near the [illegible]. The 'city gates' a[illegible] correc[illegible]ced

Soho Stadium

Εικόνα 9. Bernard Tschumi και Nigel Coates, 'Soho Stadium' brief για το Diploma Unit 10 στην Architectural Association, μέρος του 'Soho Institutions', 1978–79 (Πηγή: Architectural Association Archives)

Την ίδια περίοδο ο Tschumi ασχολούταν με τη σειρά έργων με τίτλο *The Manhattan Transcripts*, τα οποία εκτέθηκαν σε τέσσερις ατομικές εκθέσεις στην γκαλερί Artists Space στη Νέα Υόρκη το 1978 [εικ. 10], στην Architectural Association στο Λονδίνο το 1979, στην γκαλερί P.S.1 το 1980 και στην γκαλερί Max Protech το 1981. Ο Tschumi σημειώνει, στον κατάλογο της έκθεσης "Architectural Manifestoes", στα πλαίσια της οποίας εκτέθηκαν για πρώτη φορά τα *Manhattan Transcripts* την άνοιξη του 1978: «Η αρχιτεκτονική θα είναι η ένταση ανάμεσα στην έννοια και στην εμπειρία του χώρου»[24]. Ο Tschumi και ο Eisenstein μοιράζονται την πρόθεση να προκαλέσουν τη μετατόπιση της αντίληψης του θεατή από μια παθητική στάση σε μια ενεργή. Τα *Manhattan Transcripts* ήταν μια σειρά τεσσάρων θεωρητικών έργων, το δεύτερο εκ των οποίων ήταν ένα σχέδιο μήκους 11 μέτρων για μια δολοφονία στην 42η οδό στο Μανχάταν. Το σημείο εκκίνησης των *Manhattan Transcripts* ήταν η συνειδητοποίηση ότι «τα εξελιγμένα μέσα της αρχιτεκτονικής –όψεις, αξονομετρικά, προοπτικά και ούτω καθεξής- […] δεν μας επικοινωνούν τίποτα για τον ήχο, την αφή ή την κίνηση των σωμάτων μέσα στον χώρο»[25]. Στόχος τους ήταν να «ξεπεράσουν τον συμβατικό ορισμό της χρήσης […] και να εξερευνήσουν απίθανες αντιπαραθέσεις»[26] αναδιαρθρώνοντας τις συνδέσεις μεταξύ χώρου, συμβάντος και κίνησης [εικ. 11 & 12]. Στην εισαγωγή του βιβλίου του με τίτλο *Manhattan Transcripts*, ο Tschumi αναφέρεται στη διάζευξη (disjunction) ανάμεσα στις έννοιες της χρήσης, της μορφής και της κοινωνικής αξίας και αντιπαραθέτει τρία πεδία: αυτό των κινήσεων, αυτό των αντικειμένων και αυτό των συμβάντων[27].

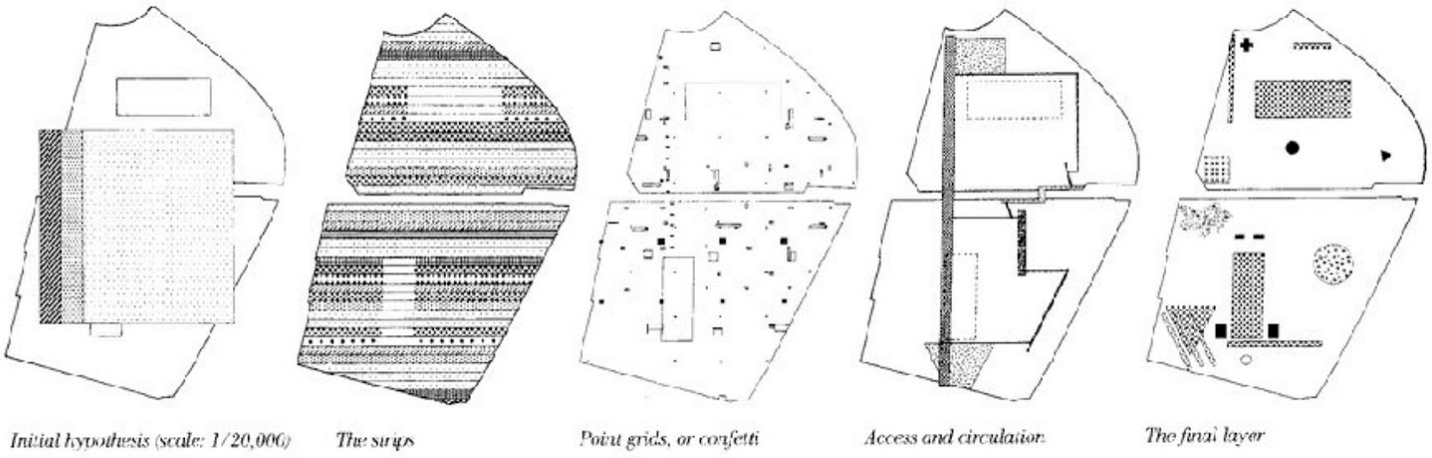
Εικόνα 10. Bernard Tschumi, τα Manhattan Transcripts στην γκαλερί Artists Space στη Νέα Υόρκη τον Απρίλιο του 1978 ως μέρος της έκθεσης "Architectural Manifestoes" (Πηγή: προσωπικό αρχείο Bernard Tschumi)



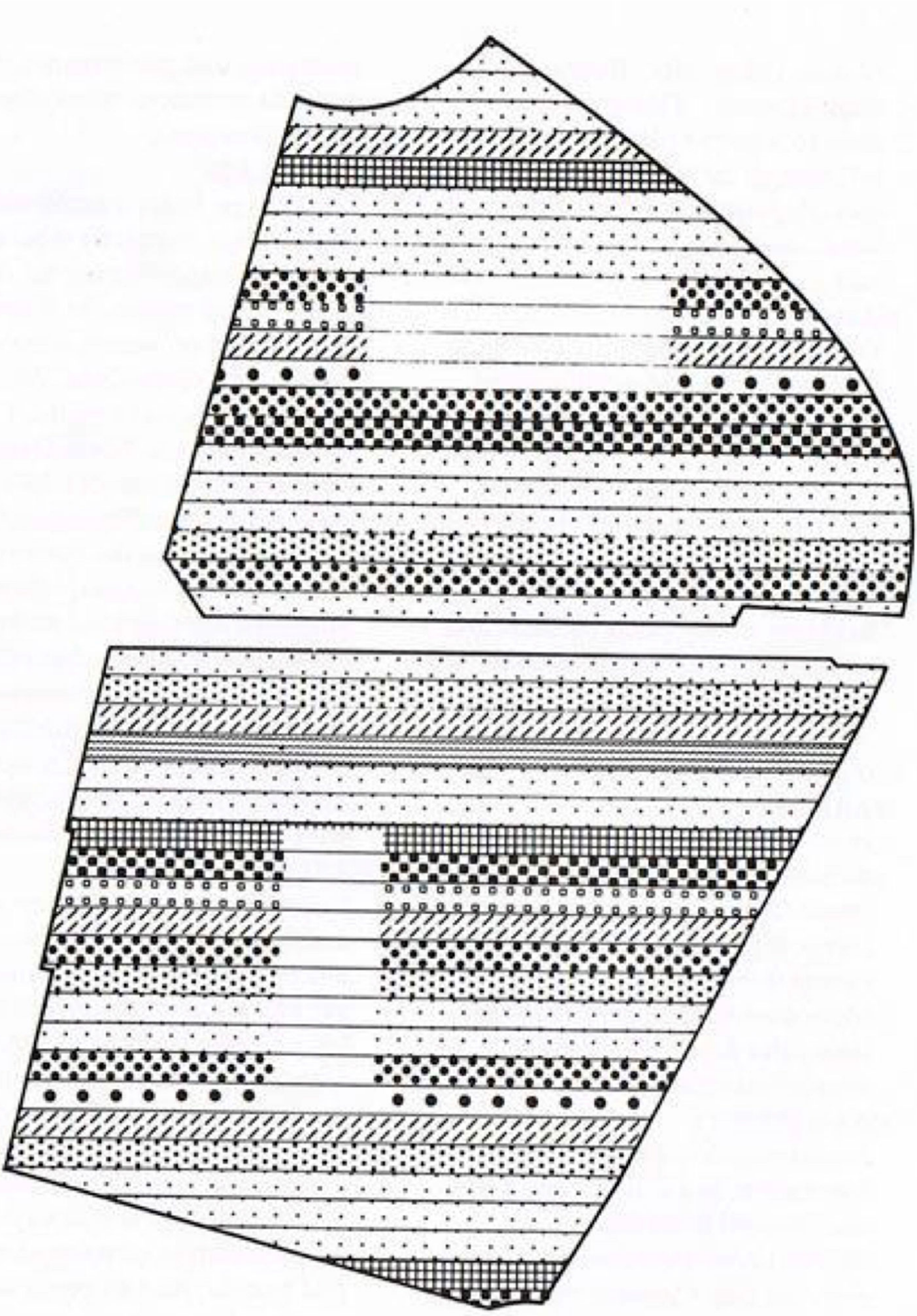
Εικόνα 11. Bernard Tschumi, σκίτσο για τα Manhattan Transcripts, 1977 (Πηγή: Bernard Tschumi, Notations: Diagrammes et Séquences (Παρίσι: Somogy éditions d’art, 2014), σ. 14.)

Εικόνα 12. Πρωτότυπα σχέδια του Bernard Tschumi για τα Manhattan Transcripts. Φωτογραφία μου από την έκθεση για το έργο του Bernard Tschumi στο Centre Georges Pompidou στο Παρίσι το 2014

Το διάγραμμα του Office for Metropolitan Architecture (OMA) για το Parc de la Villette επέτρεψε τη μετατροπή της «προγραμματικής αοριστίας» σε βασικό συνθετικό εργαλείο. Αυτό που συνιστά την κύρια καινοτομία της πρότασης των OMA για το Parc de La Villette είναι η διασύνδεση προγραμματικών ενοτήτων μέσω ενός κοινού εργαλείου απεικόνισης, δηλαδή του διαγράμματος με τις λωρίδες. Με άλλα λόγια, το ιδιαίτερο ενδιαφέρον αυτής της πρότασης έγκειται στο γεγονός ότι η προγραμματική αοριστία αντιμετωπίστηκε ως η ίδια η δυναμική της μεθόδου σχεδιασμού. Στην περίπτωση αυτή, τα διαγράμματα, αντί να αναπαριστούν μορφολογικού τύπου προτάσεις, αποτυπώνουν τις σχέσεις μεταξύ των διαφόρων παραμέτρων που ενσωματώθηκαν στη στρατηγική σχεδιασμού [εικ. 13]. Η επεξεργασία των προγραμματικών πτυχών αυτής της πρότασης βασίστηκε στην ίδια την έκρηξη των συμβάσεων των λειτουργικών ταξινομητικών συστημάτων του μοντερνισμού, όπως υπογραμμίζει και ο Jean-Louis Cohen[28]. Η τακτική της διαστρωμάτωσης επέτρεψε τη μέγιστη αλληλεπίδραση μεταξύ των διαφορετικών προγραμματικών ομάδων, μέσω της επίτευξης της «μέγιστης διαπερατότητας κάθε προγραμματικής ζώνης»[29] [εικ. 14]. Ο Koolhaas δήλωσε στη Sarah Whiting το 1999: «Η σημειωτική είναι πιο θριαμβευτική από ποτέ –όπως αποδεικνύεται, για παράδειγμα, στον εταιρικό κόσμο ή στο branding– και η σημασιολογική κριτική μπορεί να είναι πιο χρήσιμη από ποτέ: όσο περισσότερο τεχνητά, τόσο περισσότερα κατασκευασμένα, όσο περισσότερα κατασκευασμένα, τόσο περισσότερα σύμβολα, όσο περισσότερα σύμβολα, τόσο πιο σημειωτικά»[30].



Εικόνα 13. OMA, διαγράμματα για την πρόταση για τον διαγωνισμό για το Parc de La Villette στο Παρίσι, 1982 © OMA

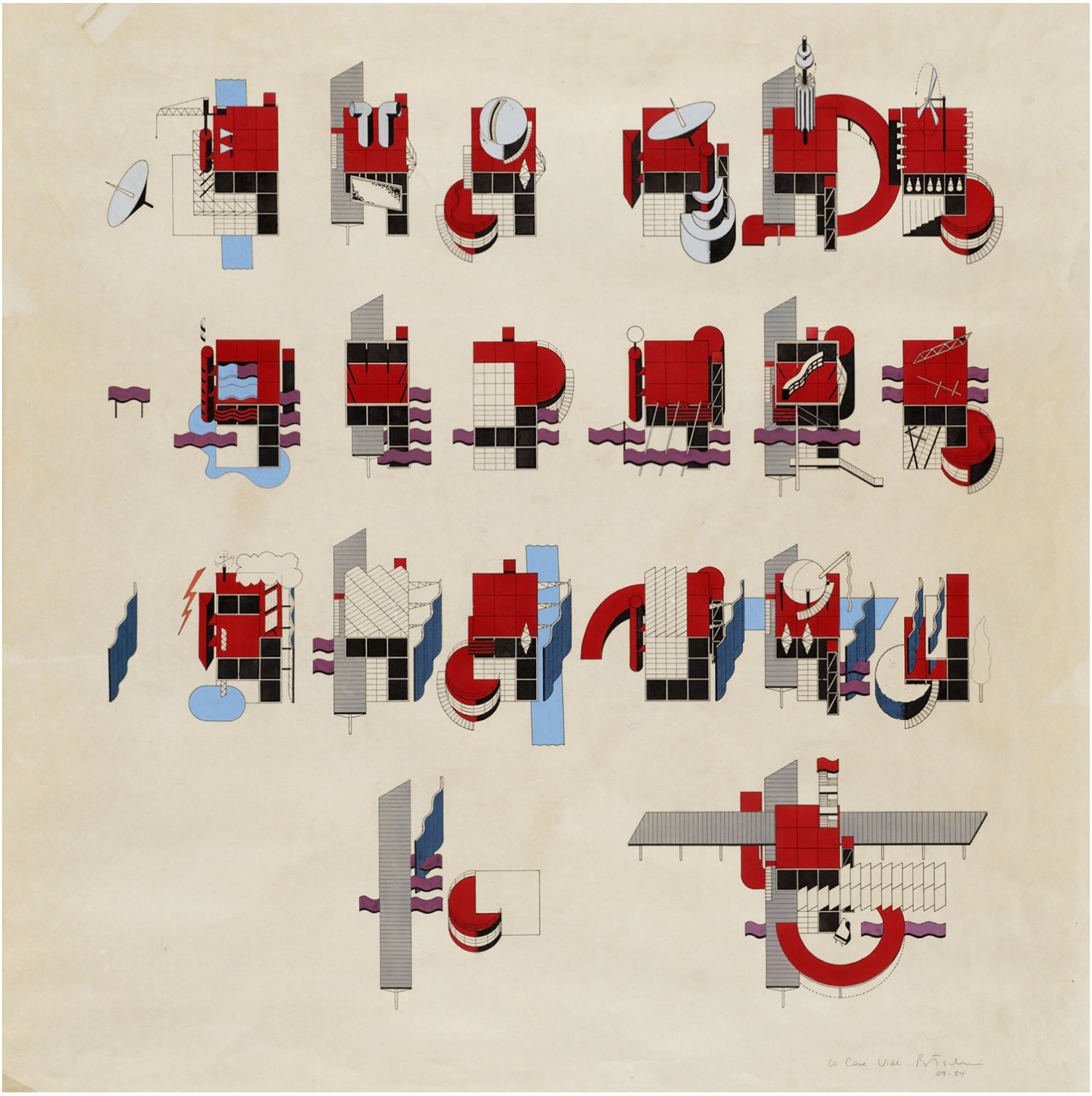


Εικόνα 14. OMA, διάγραμμα λωρίδων για την πρόταση για τον διαγωνισμό για το Parc de La Villette στο Παρίσι (Πηγή: Rem

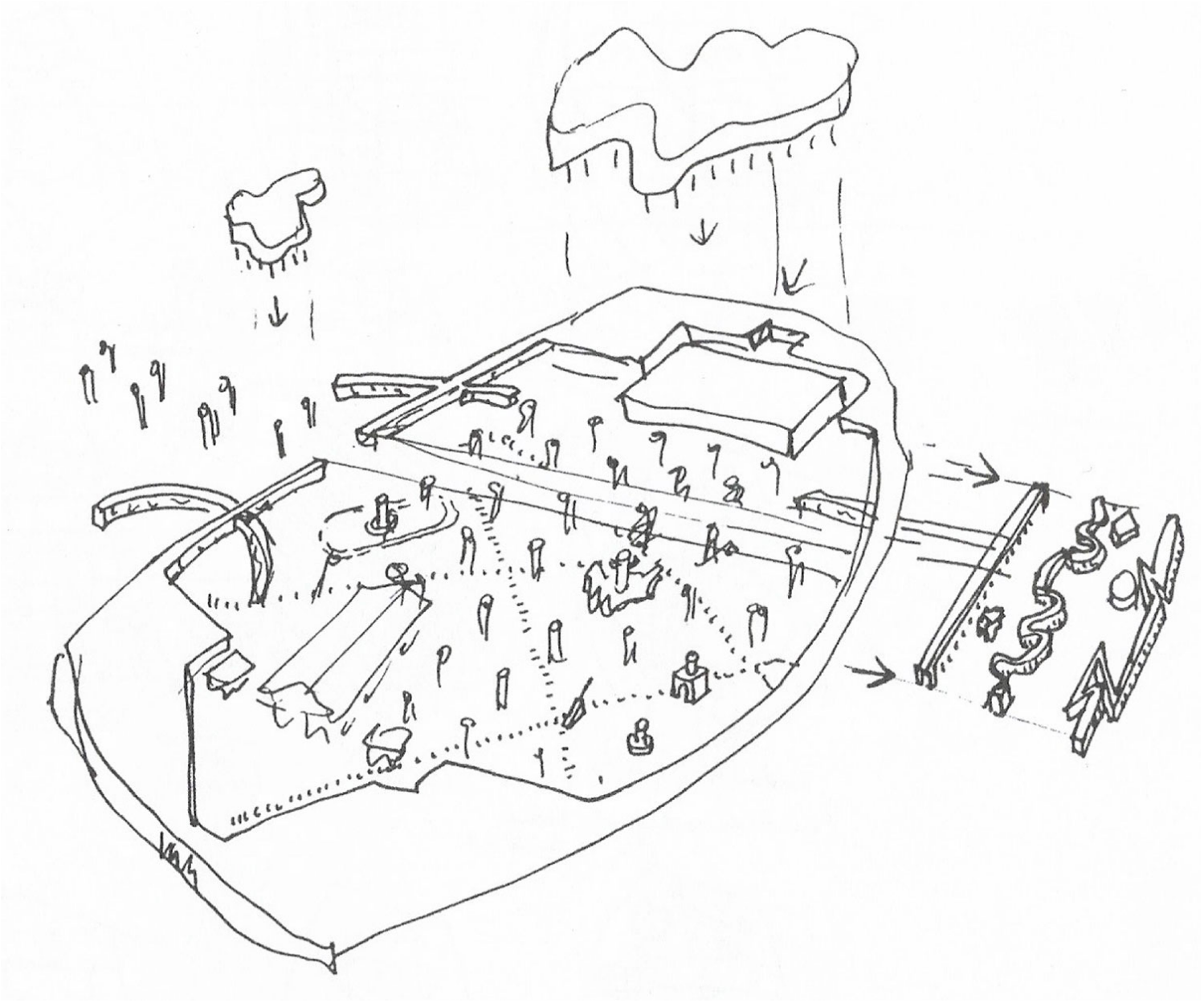
Koolhaas, Bruce Mau, και Jennifer Sigler, S,M,L,XL (Νέα Υόρκη The Monacelli Press, 1998), σ. 923) © OMA

Το σημείο εκκίνησης της προσέγγισης του Tschumi είναι η πρόθεσή του να αντικαταστήσει το όραμα του Μοντέρνου Κινήματος, το οποίο, σύμφωνα με τον ίδιο, βασιζόταν στην αναζήτηση βεβαιώσεων όσον αφορά μια «ενοποιημένη ουτοπία» με την «αμφισβήτηση πολλαπλών, κατακερματισμένων […] πεδίων»[31]. Ο Tschumi υπογραμμίζει, στο βιβλίο του με τίτλο Event-Cities 2, ότι «τα projects ξεκινούν πάντα από μια αστική κατάσταση και ένα πρόγραμμα» και «[σ]τη συνέχεια, προσπαθούν να αποκαλύψουν τις δυνατότητες που είναι κρυμμένες στο πρόγραμμα»[32]. Η πρότασή του για το Parc de La Villette συνιστά μια επίθεση κατά των αιτιοκρατικών σχέσεων μεταξύ μορφής και λειτουργίας, δομής και οικονομίας, και μορφής και προγράμματος[33], και είχε ως στόχο να δείξει τον εύθραυστο χαρακτήρα των αρχιτεκτονικών συμβόλων όσον αφορά την πολιτισμική τους διάσταση[34]. Παρά το ενδιαφέρον του για την επανα-ανακάλυψη των μεθόδων αναπαράστασης που είχαν ως στόχο την αποδόμηση των στοιχείων (components) της αρχιτεκτονικής [εικ. 15], είχε συνείδηση ότι η δυναμική της πραγματικότητας ξεπερνά κάθε αναπαράστασή της, ακόμη και αν η αναπαράσταση είναι αντισυμβατική. Μέσω της διανομής «προγραμματικών απαιτήσεων σε ολόκληρη την περιοχή σε μια κανονική διάταξη σημείων μεταβλητής έντασης, που αναφέρονται ως ‘Follies’»[35] [εικ. 16], ο στόχος του Tschumi, στην περίπτωση της πρότασής του για το Parc de La Villette, ήταν η εφεύρεση ενός αφαιρετικού συστήματος ικανού να διαμεσολαβήσει «μεταξύ του χώρου και κάποιας άλλης έννοιας πέρα από την πόλη ή το πρόγραμμα»[36] μέσω της «υπέρθεσης» (“superimposition”) του συστήματος των σημείων, των γραμμών και των επιφανειών [εικ. 17].

Εικόνα 15. Bernard Tschumi, πρόταση για τον διαγωνισμό για το Parc de La Villette στο Παρίσι, διάγραμμα για την προγραμματική αποδόμηση, 1983 © Bernard Tschumi Architects



Εικόνα 16. Bernard Tschumi, πρόταση για τον διαγωνισμό για το Parc de La Villette στο Παρίσι, Le Case Vide, αξονομετρικές αναπαραστάσεις των Follies, 1984, 94.5 x 94.8 cm. (Πηγή: Department Architecture and Design MoMA, Gift of the Peter Norton Family Foundation © Bernard Tschumi Architects)



Εικόνα 17. Bernard Tschumi, πρόταση για τον διαγωνισμό για το Parc de La Villette στο Παρίσι, σκίτσο που δείχνει την υπέρθεση των γραμμών, σημείων και επιφανειών, 1982 (Πηγή: Bernard Tschumi, Notations : Diagrammes et Séquences (Παρίσι: Somogy éditions d'art, 2014), σ. 24 © Bernard Tschumi Architects)

Συμπέρασμα: από την «αξία ιδιοκτησίας ή κατοχής», στη «χρηστική αξία», στην «αξία της αποδόμησης», στην «αξία της νέας αντίληψης ή εμπειρίας»

Κατά την εποχή του μοντερνισμού, η σημασιοδότηση της αρχιτεκτονικής δημιουργίας συνδέεται με την «αξία ιδιοκτησίας» του αρχιτεκτονικού αντικειμένου. Στη μεταπολεμική εποχή, αυτό που ήταν στο επίκεντρο του αρχιτεκτονικού λόγου και της αρχιτεκτονικής πρακτικής ήταν η «χρηστική αξία». Η αμφισημία ανάμεσα στον καταναλωτισμό και την αίσθηση του ανήκειν -στην κοινωνία που ήταν κυρίαρχη κατά τη μεταπολεμική εποχή- και τα πρότυπα του κράτους πρόνοιας, συνέβαλαν στην επανεξέταση του αρχιτεκτονικού αντικειμένου ως εργαλείου που θα μπορούσε να ενισχύσει την πρόσβαση στην κοινωνία μέσω της «χρηστικής του αξίας». Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1970 και της δεκαετίας του 1980, στο πλαίσιο της εντατικοποίησης του παραδείγματος της αποκαλούμενης «αυτόνομης αρχιτεκτονικής», στο επίκεντρο της αρχιτεκτονικής επιστημολογίας ήταν η αναζήτηση στρατηγικών σχεδιασμού, ικανών να αμφισβητήσουν τις ίδιες τις συμβάσεις του αρχιτεκτονικού λόγου. Μέσω του επαναπροσδιορισμού των σχέσεων μεταξύ των αρχιτεκτονικών συνιστωσών και την επανερμηνεία τους ως λογικών δομών, αρχιτέκτονες όπως ο Peter Eisenman καλούσαν τους παρατηρητές των σχεδίων τους να αναπροσανατολίσουν την κατανόηση της αρχιτεκτονικής, από μια εμπειρία χώρου σε μια σφαίρα της γνώσης όπου αυτό που μετράει περισσότερο είναι τα συντακτικά παιχνίδια και η «αξία της αποδόμησης». Τέλος, κατά την περίοδο που θα μπορούσε κανείς να αποκαλέσει "post-autonomy", η σημασιοδότηση της αρχιτεκτονικής βασιζόταν στην εφεύρεση μηχανισμών ικανών να μετατρέψουν την έννοια του αρχιτεκτονικού προγράμματος σε στρατηγική σχεδιασμού, λαμβάνοντας ως σημείο εκκίνησης της διαδικασίας σχεδιασμού τη δυναμική φύση των αστικών συνθηκών.

Με άλλα λόγια, αυτό που αποτελεί το βασικό διακύβευμα κατά την "post-autonomy" περίοδο, είναι η εφεύρεση εργαλείων σχεδίασης που στοχεύουν στην ανάδειξη αυτού που θα μπορούσε κανείς να ονομάσει «αξία της νέας αντίληψης ή εμπειρίας». Οι Rem Koolhaas και Bernard Tschumi μετατρέποντας την έννοια του προγράμματος της αρχιτεκτονικής σε μηχανισμό αρχιτεκτονικής σύνθεσης, λαμβάνουν ως σημείο εκκίνησης της σχεδιαστικής διαδικασίας τον δυναμικό χαρακτήρα των αστικών συνθηκών. Οι προσεγγίσεις των παραπάνω αρχιτεκτόνων και η σημασία που προσδίδουν στην κιναισθητική εμπειρία της αρχιτεκτονικής, βασίζονται στην παραδοχή ότι εντός του ίδιου υποκειμένου υπάρχουν αντιμαχόμενες μεταξύ τους τάσεις και δυνάμεις.

Παραπομπές

[1]Robin Evans, *The Projective Cast: Architecture and its Three Geometries* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1995), σ. xxxiv.
[2]Gilles Deleuze, 'What is a Dispositif?', στο *Michel Foucault, Philosopher,* επ. By Timothy J. Armstrong (Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1992 (1989)), σ.159.
[3]Sergueï M. Eisenstein στο Gilbert Gorski, *Hybrid Drawing Techniques: Design Process and Presentation* (London; New York: Routledge, 2015), σ. 1.
[4]Le Corbusier, *The Athens Charter* (Νέα Υόρκη: Grossman, 1973 (1943)), σ.142.
[5]El Lissitzky, '*A. and Pangeometry*' (1925), μτφρ. Eric Dluhosch, στο Russia: *An Architecture for World Revolution* (Cambridge, Massachusetts και Λονδίνο: The MIT Press, 1970), σ. 146-49.
[6]Gilles Deleuze και Félix Guattari *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια 2: Χίλια πλατώματα* (Αθήνα: Εκδόσεις Πλέθρον, 2017). Αγγλική έκδοση: Gilles Deleuze και Félix Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, μτφρ. & πρόλογος Brian Massumi (Minneapolis, Λονδίνο: University of Minnesota Press, 2007 (1980)), σ. 298. Gilles Deleuze και Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille Plateaux* (Παρίσι: Éditions de Minuit, Collection Critique, 1980).
[7]Le Corbusier και Amédée Ozenfant, '*Le purisme*', *L'Esprit Nouveau,* νο. 4 (1921), σ. 369-86.
[8]Bruno Reichlin, 'Jeanneret/Le Corbusier, Painter-Architect', στο *Architecture and Cubism*, επ. Eve Blau και Nancy J. Troy (Montreal; Cambridge, Mass.: Canadian Centre for Architecture/The MIT Press, 1997), σ. 195-218.
[9]Οπ.π.
[10]Alois Riegl, '*The Main Characteristics of the Late Roman Kunstwollen*' (1901), στο *The Vienna School Reader. Politics and Art Historical Method in the 1930s*, επ. Christopher S. Wood (New York: Zone Books, 2000), σ. 87-104.
[11]Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, μτφρ. Christopher S. Wood (Νέα Υόρκη: Zone Books, 1991 (1927)).
[12]Reyner Banham, '*The Modulor*', The Burlington Magazine 97, νο. 628 (1955), σ. 231.
[13]Alison και Peter Smithson, 'Cluster City: A New Shape for the Community,' *The Architectural Review 122*, νο. 730 (1957), σ. 333-36; Shadrach Woods, 'Web,' *Le Carré bleu*, νο. 3 (1962), σ. 1-4.
[14]Kenny Cupers, *The Social Project: Housing Postwar France* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014), σ. xix.
[15]Kenny Cupers, 'Introduction', στο Use Matters: *An Alternative History of Architecture*, επ. Kenny Cupers (Λονδίνο: Routledge, 2013), σ. 7.
[16]Peter Eisenman, 'Cardboard Architecture. House I and House II', στο *Eisenman Inside Out: Selected Writings, 1963-1988* (New Haven: Yale University Press, 2004), σ. 29.
[17]Charles W. Morris, *Writings on the General Theory of Signs* (Tha Hague, Παρίσι: Mouton, 1971), σ. 28, 35.
[18]Manfredo Tafuri, 'Peter Eisenman: The Meditations of Icarus', στο *House X*, επ. Peter Eisenman (New York: Rizzoli, 1983).
[19]Noam Chomsky, *Aspects of the Theory of Syntax* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1969).
[20]Peter Eisenman, 'Appunti sull'architettura concettuale/Notes on Conceptual Architecture: Towards a Definition', *Casabella*, νο. 359-360 (1971), σ. 49-58.
[21]Rem Koolhaas, 'The Surface', μη δημοσιευμένο χειρόγραφο χωρίς σελιδοποίηση.
[22]Elias Zenghelis, 'The Aesthetics of the Present', *Architectural Design* 58, νο. 7/8 (1988), σ. 67.
[23]Nigel Coates, 'Narrative Break-up' στο *The Discourse of Events*, επ. Nigel Coates και Bernard Tschumi

(Λονδίνο: Architectural Association, 1983), σ. 15.
[24]Bernard Tschumi *Architectural Manifestoes* (Νέα Υόρκη: Artists' Space, 1978). Βλέπε επίσης Bernard Tschumi, *Architecture Concepts: Red is Not a Color* (Νέα Υόρκη: Rizzoli/Random House, 2012), σ. 40.
[25]Bernard Tschumi, *Architecture Concepts: Red is Not a Color* (Νέα Υόρκη: Rizzoli/Random House, 2012), σ. 19.
[26]Bernard Tschumi, *The Manhattan Transcripts* (Λονδίνο, Νέα Υόρκη: Academy Editions/St. Martin's Press, 1994 (1981), σ. 7.
[27]Οπ.π.
[28]Jean-Louis Cohen, 'The Rational Rebel, or The Urban Agenda of OMA', στο *OMA-Rem Koolhaas: Architecture 1970-1990,* επ. Jacques Lucan (New York: Princeton Architectural Press, 1991).
[29]Rem Koolhaas, Bruce Mau, και Jennifer Sigler, *S,M,L,XL* (Νέα Υόρκη: The Monacelli Press, 1998), σ. 923.
[30]Rem Koolhaas και Sarah Whiting, 'A Conversation between Rem Koolhaas and Sarah Whiting', *Assemblage*, νο. 40 (1999), σ. 46.
[31]Bernard Tschumi, *Architecture and Disjunction (*Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994).
[32]Tschumi, *Event-Cities 2* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2000), σ. 11.
[33]Tschumi, 'Parc de la Villette, Paris', στο *Architectural Design* 58, νο. 7/8 (1988), σ. 33.
[34]Οπ.π., σ. 34.
[35]Tschumi, *Cinégramme Folie: Le Parc de la Villette* (Νέα Υόρκη: Princeton Architectural Press, 1987), σ. 4.
[36]Οπ.π., σ. iv.