

V E R S

L . C .

C O N T R E

16+9 θέσεις για την επικαιρότητα του **Le Corbusier**

Επιμέλεια Φοίβη Γιαννίση, Ίρις Λυκουριώτη, Ρένα Φατσέα

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ – ΤΜΗΜΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ • **futura**

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
08/12/2017 07:03:30 EET - 137.108.70.7

VERS **L.C.** CONTRE



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ & ΚΕΝΤΡΟ ΠΛΗΡΟΦΟΡΗΣΗΣ
ΕΙΔΙΚΗ ΣΥΛΛΟΓΗ «ΓΚΡΙΖΑ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ»**

Αριθ. Εισ.:	9278/1
Ημερ. Εισ.:	22-02-2011
Δωρεά:	Π.Θ., Τμήμα Αρχιτεκτόνων
Ταξιθετικός Κωδικός:	ΥΣ
	720.92
	VER

Vers L.C. Contre

16+9 θέσεις για την επικαιρότητα του *Le Corbusier*

Επιμέλεια:

Φοίβη Γιαννίσση, Ίρις Λυκουριώτη, Ρένα Φατσέα

Κυκλοφόρησε τον Δεκέμβριο του 2010 από τις

Εκδόσεις futura – Μιχάλης Παπαρούνης

Χαριλάου Τρικούπη 72, 106 80 Αθήνα

Τηλ. & φαξ: 210 5226361

futura@otenet.gr

Σε συνεργασία με το

Τμήμα Αρχιτεκτόνων, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας

Πεδίον Άρεως, Βόλος, 38334

Τηλ. 24210 74238-9

www.arch.uth.gr

Σχεδιασμός έκδοσης:

Μιχάλης Παπαρούνης - Εκδόσεις futura

© 2010 Τμήμα Αρχιτεκτόνων,

Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας

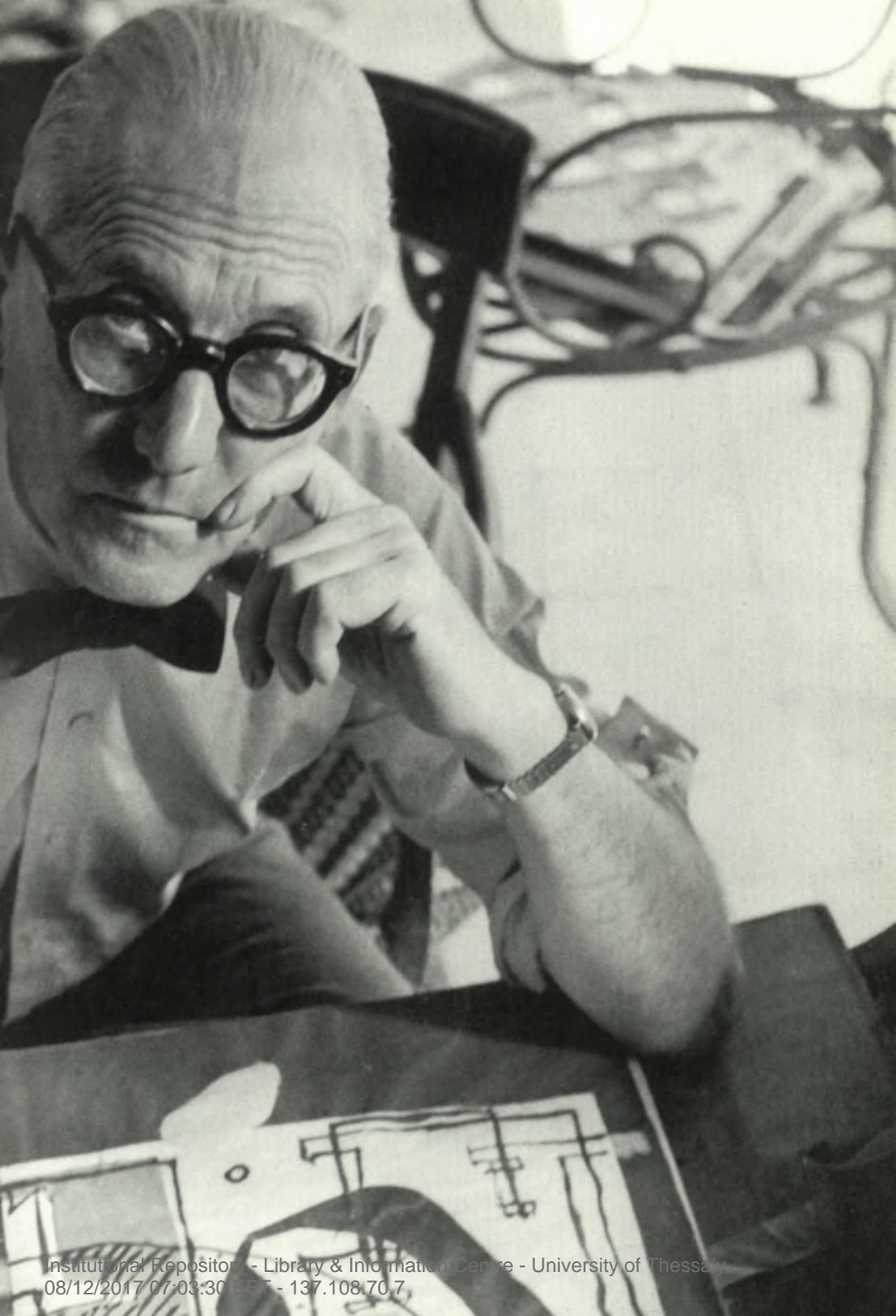
ISBN 978-960-9489-06-5

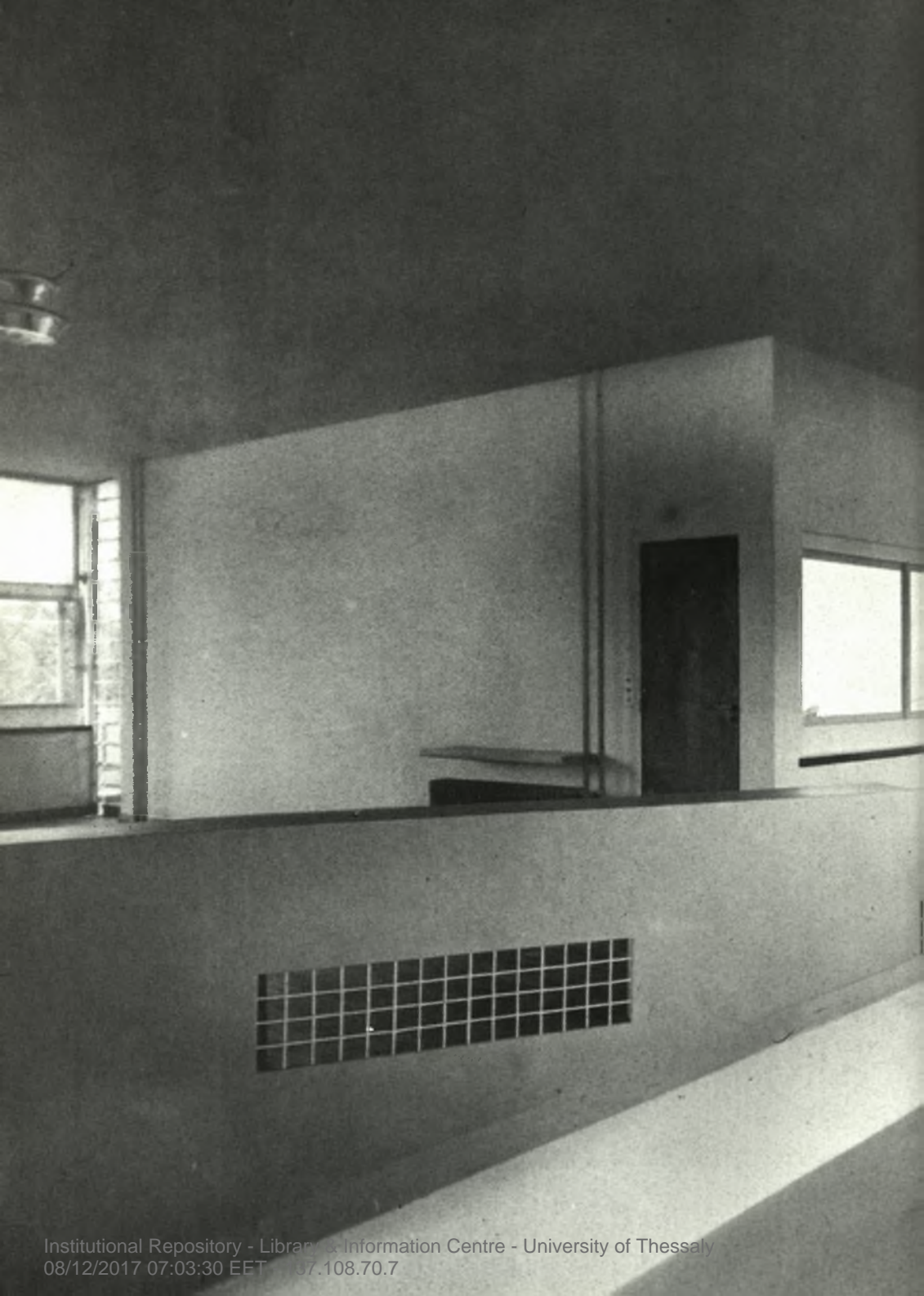
VERS **L.C.** CONTRE

16+9 θέσεις
για την επικαιρότητα
του **Le Corbusier**

Επιμέλεια:
Φοίβη Γιαννίση
Ίρις Λυκουριώτη
Ρένα Φατσέα









Περιεχόμενα

11	Εισαγωγικό σημείωμα	
14	Anderson Stanford Πρόλογος: Η Νεωτερικότητα ως μία συνεχιζόμενη στάση	
18	Καλαρά Νάντια Η Κάτοψη Είναι Γεωήτορας	
24	Τουρνικιώτης Παναγιώτης Σας αρέσει ο Le Corbusier?	
36	Κουμμεντάκης Γιώργος, Modo in 3 Movements: 1) Modernity-Paris, 2) Simplicity- Sikiinos, 3) Tradition-Pontos: The Open Sea	
40	Βαζοβίτη Σοφία Ξενάκης και Le Corbusier: Εντροπικός Μηχανισμός καλεί Αρμονικό Κανόνα	
52	Γεωργιάδης Σωκράτης Le Corbusier – Giedion. Το είναι και το γίνεσθαι της Αρχιτεκτονικής	
68	Βλάχος Βαγγέλης 1998, Incidents of Political and Social Significance Intended to Influence an Audience	
72	Κοτώνης Ζήσης Αποθρηνεύσεις του τοπίου: Από τις αναμνήσεις του Λ.Σ. στη μνήμη του Ρ.Σ.	
86	Γιαννίσης Δημήτρης Unité d' Habitation, ένα αρχιτεκτονικό Tetris	
98	Σταθόπουλος Θάνας, Αλέξης Ψυχούλης Το Σπίτι είναι μια Μηχανή (στην οποία ζούμε)	
106	Λυκουριώτη Ίρις, Λυκουριώτη Λήδα Habiter/Habiter. Une visite chez mme Petrokókkinos ou poeme en echelle blue/blanc/rouge	
114	Γιαννίση Φοίβη Ο Le Corbusier και το Σπίτι του τσαγιού	

Βελώνης Κωστής	Mon Cabanon est Meilleur que celui de L.C.	132
	Μπαμπάλου-Νουκική Μπούκη Διαμενώντας στο διαμέρισμα του Le Corbusier	138
	Παπακωνσταντίνου Γιώργος À Travers Le Corbusier: Ο αρχιτεκτονικός περίπατος	150
	Αντωνοακάκη Σουζάνα Σώματα και κτίσματα. Προς μια αμφίδρομη θεατρικότητα: αναφορά στο έργο του Le Corbusier	161
	Ρότσιος Δημήτρης Le Corbusier. Μαθήματα επιβολής	178
	Φατσέα Ρένα Emil Kaufmann και Le Corbusier: για μια αυτόνομη αρχιτεκτονική	188
	Αντωνοακάκης Δημήτρης Ο Le Corbusier στην Ελλάδα. Ένα ταξίδι στον χρόνο: με την ευκαιρία μιας έκθεσης	194
	Λαζαρίδης Παντελής Corbu - 40 τόσα χρόνια μετά	204
	Παώνης Θάνος Επιστρέφοντας στο όραμα ενός όμορφα οργανωμένου κόσμου: μια σύγχρονη θεώρηση της συνεισφοράς του Le Corbusier στην πολεοδομία	224
	Τζιτζιλάκης Γιώργος Vers une Architecture: Η αρχιτεκτονική στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγικότητας	234
	Αντί Επιλόγου	246
	Αγγελιδάκης Ανδρέας Genius Loci: Προς μια Αυθάρτη Αρχιτεκτονική	252
	Παπαδημητρίου Μαρία «Corbu» Details	258
		264
		295



Εισαγωγικό σημείωμα

Το βιβλίο αυτό αποτελεί προϊόν μιας ημερίδας με θεωρητικές ανακοινώσεις και, στη συνέχεια, μιας πρόσκλησης προς μελετητές και καλλιτέχνες για επέκταση και εμπλουτισμό του θεματικού της πυρήνα.¹

Η ημερίδα τιτλοφορήθηκε «Vers–L.C.–Contre», και σε ελληνική απόδοση «Προς-Ενάντια στον L.C.» Η θεματική της περιλάμβανε άρα τον συνδυασμό της κίνησης προς (κάτι) με την κίνηση ενάντια (σε κάτι). Συγκεκριμένα: σήμερα, από αυτήν την θέση του παρόντος, εδώ στην Ελλάδα, πηγαίνουμε, κατευθυνόμαστε προς τον Le Corbusier ή στρεφόμαστε εναντίά του. «Πηγαίνουμε προς» με όρους χωρικούς είναι προσεγγίζουμε, αλλά με όρους χρονικούς είναι επιστρέφουμε από το σήμερα στο τότε. «Στρεφόμαστε ενάντια» είναι πάλι προσεγγίζουμε· όμως εδώ η προσέγγιση δεν μπορεί να νοηθεί με όρους χωρικούς ή χρονικούς αλλά με όρους «τρόπου». Μία πρόθεση, λοιπόν, που φανερώνει *τόπο και χρόνο*, και μία πρόθεση που φανερώνει *τρόπο*. Πρόκειται για ένα λογοπαίγνιο με τις λέξεις του Le Corbusier. Λέξεις που αφενός ο ίδιος εμβληματικά τοποθέτησε στον τίτλο του πιο γνωστού βιβλίου του (*Vers une Architecture*), αφετέρου χαρακτηρίζουν την πολεμική μορφή του έργου του συνολικότερα.

Το λογοπαίγνιο εμπρόθετα αναγγέλλει την πρόκληση μίας εκφοράς θέσεων με όρους τόπου, χρόνου και τρόπου, έχοντας ως σημείο εκκίνησης έναν σημαντικό αρχιτέκτονα, αλλά και ένα πρόσωπο που αποτελεί ακόμα σημείο αναφοράς για το τι είναι καταγεγραμμένο στην συνείδησή μας ως μοντέρνο. Γιατί η εμβληματική φυσιογνωμία του Le Corbusier ανήκει και ως ένα βαθμό καθορίζει ιστορικά την εποχή της γέννησης και επικράτησης του διεθνούς μοντέρνου κινήματος. Αποτελεί επίσης αφορμή για συζήτηση πάνω στους σημερινούς όρους και τα πλαίσια της μοντερνικότητας, νοούμενης ευρύτερα ως νεωτερικότητας.²



Στο λεξικό ο μοντέρνος ορίζεται ως «αυτός που έχει τα χαρακτηριστικά του παρόντος, των σύγχρονων καιρών, που παρουσιάζει τάσεις προς το σύγχρονο και την καινοτομία και αποφυγή ή απόρριψη της παράδοσης», είτε αυτός που «έχει σύγχρονες αντιλήψεις, που υιοθετεί τις τάσεις του καιρού του» ή τέλος ειδικότερα, «αυτός που ακολουθεί πιστά την μόδα, που χαρακτηρίζεται από υιοθέτηση κάθε είδους συρμού» (Μπαμπινιώτης). Ως γνωστόν, η λέξη είναι απευθείας μεταφορά στα ελληνικά του ιταλικού «moderno» που η ετυμολογία του βρίσκεται στο λατινικό «modernus», με καταγωγή από το λατινικό «modo» (: μόλις τώρα, πρόσφατα), αφαιρετική πτώση του ουσιαστικού «modus» (: τρόπος, μέτρο). Στα γαλλικά η μόδα (mode) ορίζεται ως «πρόσκαιρη χρήση που ορίζει ανάλογα με τα γούστα της στιγμής τον τρόπο ζωής, ντυσίματος, κλπ.» Η γαλλική λέξη mode σημαίνει ακόμα την «μορφή, το σχήμα, την μέθοδο», ενώ χρησιμοποιείται στην γραμματική για τις εγκλίσεις των ρημάτων (υποτακτική, προστακτική) και στην μουσική για τον τόνο. Ο μοντέρνος λοιπόν ανήκει ή αρμόζει στον *πρόσφατο ή παρόντα χρόνο*, ή είναι υποστηρικτής αυτού που είναι μοντέρνος *τω τρόπω*. Η αναζήτηση του σύγχρονου και της καινοτομίας και η υιοθέτηση της μόδας ως στυλ-ύφος σημασιοδοτούνται και τα δύο μαζί από μία σύλληψη του επίκαιρου, του σημερινού, δηλαδή από μία αναζήτηση σχετική με τον χρόνο, μία αναζήτηση όμως που συγκεκριμένα αφορά τον τρόπο να είναι κανείς μέσα στο χρόνο, τον τρόπο να είναι κανείς εντός του παρόντος.

Ο Le Corbusier επέκτεινε την δραστηριότητά του εκτός από την αρχιτεκτονική (και φυσικά την πολεοδομία), στην χρήση του εντύπου ως πεδίο προβληματισμού, προπαγάνδας και προσωπικής διαφήμισης, που σήμερα συμπληρώνεται, και ως ένα βαθμό αντικαθίσταται, από μεγαλύτερης εμβέλειας μέσα μετάδοσης διεθνών μηνυμάτων που χρησιμοποιούν την κινούμενη εικόνα (internet, τηλεόραση, video, κινηματογράφος) – καθώς επίσης και σε άλλα πεδία της τέχνης (ζωγραφική, φωτογραφία, σχεδιασμός αντικειμένων, μόδα, γραφιστική, μουσική). Για τον λόγο αυτό, όταν αποφασίστηκε η έκδοση των πρακτικών της ημερίδας, θεωρήθηκε επιθυμητό ο τόμος να διευρυνθεί εμφανικά με συνεισφορές και από άλλες περιοχές της τέχνης, με τους τρόπους (modus) που προσιδιάζουν σε αυτές τις περιοχές.

Στον παρόντα τόμο τίθενται θέματα που αφορούν τον τρόπο του να κατανοεί κανείς το σήμερα προσεγγίζοντας το χτες. Με στοχαστικό, κριτικό ή και ειρωνικό ύφος, με απρόσμενες αναλογίες ή συσχετισμούς, με ζεύγη αντιθετικά ή συμπληρωματικά, προβάλλονται θέσεις που ξεκινώντας από τον Le Corbusier, τον άνθρωπο, το έργο αλλά και την εποχή, συνεχίζουν, αποτελειώνουν, ή ξανασηματοποιούν με ποικίλους επίκαιρους τρόπους έναν τρόπο, μία σκέψη, ένα τέχνημα, ή ακόμα τα θραύσματά τους. Οι συγκεκριμένες θέσεις, μπορούν να τοποθετηθούν η μια δίπλα στην άλλη με ποικίλους τρόπους και να ταιριάξουν καλά. Ανάμεσά τους τελικά επιλέξαμε την εκδοχή μίας γραμμικής σκηνοθεσίας με βάση την συνειρμική σχέση των τίτλων των κειμένων. Ευχαριστούμε πολύ όλους

τους συντελεστές του τόμου για την προθυμία με την οποία ανταποκριθήκαν στην πρόσκλησή μας να συμμετάσχουν σε αυτό το βιβλίο, και το τμήμα Αρχιτεκτόνων-Μηχανικών του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας για την οικονομική συνεισφορά του στην έκδοση. Ειδικότερα, τον απεθόντα πρόεδρό του, καθηγητή Παντελή Λαζαρίδη, για την διαρκή εμπύχωσή του σε όλη την πορεία.

Οι επιμελήτριες του τόμου

Φοίβη Γιαννίση, Ίρις Λυκουριώτη, Ρένα Φατσέα

Σημειώσεις

1. Η ημερίδα διοργανώθηκε από το Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας και έλαβε χώρα στο Κτήριο Σπίρερ του Βόλου την Πέμπτη 6 Απριλίου 2006. Την επιμελήθηκαν οι: Φοίβη Γιαννίση, Ίρις Λυκουριώτη και Ρένα Φατσέα. Ομιλητές ήταν οι αρχιτέκτονες: Ανδρέας Αγγελιδάκης, Δημήτρης Αντωνάκης, Σωκράτης Γεωργιάδης, Φοίβη Γιαννίση, Ζήσης Κοτιώνης, Παντελής Λαζαρίδης, Μπούκη Μπαμπάλου Νουκάκη, Γιώργος Παπακωνσταντίνου, Σπύρος Παπαδόπουλος, Γιώργος Τζιτζιλιάκης, Παναγιώτης Τουρνικιώτης. Αφορμή για την διοργάνωση της αποτέλεσε η έκθεση με τίτλο «Δύο Ταξίδια στον Le Corbusier», που πραγματοποιήθηκε επίσης στο Κτήριο Σπίρερ του Βόλου από τις 6 έως τις 16 Απριλίου 2006. Διοργανώθηκε από το Τμήμα Αρχιτεκτόνων της Πολυτεχνικής Σχολής του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας και το Δημοτικό Κέντρο Ιστορίας Βόλου σε συνεργασία με το Κ.Α.Μ., τη Σχολή Αρχιτεκτόνων του Ε.Μ.Π. και τα Τμήματα Αρχιτεκτόνων του Α.Π.Θ., του Πολυτεχνείου Κρήτης, καθώς και τη στήριξη της Fondation Le Corbusier, του Τ.Ε.Ε., και του Συλλόγου Αρχιτεκτόνων Μαγνησίας. Αφορούσε δύο ταξίδια στη Γαλλία και την Ελβετία στα 1998 και 1999 με σκοπό την επίσκεψη περίπου 30 κτηρίων του Le Corbusier από ομάδα μεταπτυχιακών σπουδαστών της Σχολής Αρχιτεκτόνων του Ε.Μ.Π. Στην έκθεση (τον σχεδιασμό και την επιμέλεια της οποίας είχαν οι Παναγιώτης Τουρνικιώτης, Ίρις

Λυκουριώτη, Γιάννης Εξάρχου) παρουσιάστηκε επιλεγμένο υλικό από τα δύο ταξίδια. Η ίδια έκθεση είχε παρουσιαστεί για πρώτη φορά στο Κ.Α.Μ. (Κέντρο Αρχιτεκτονικής Μεσογείου) στα Χανιά της Κρήτης, το οποίο είχε αναλάβει την αρχική διοργάνωση. Μετά από τον Βόλο περιόδευσε επίσης στην Θεσσαλονίκη και στην Αθήνα.

2. Δηλαδή το σύνολο των φαινομένων (κοινωνικών, πολιτικών, πολιτισμικών) που για τον Δυτικό κόσμο αναφέρονται στην εποχή η οποία, στο όνομα της πρόδου και της εξέλιξης, κατέστησε αξιακά το παρόν ανώτερο του παρελθόντος (παράδοσης) και της οποίας οι απαρχές για άλλους τοποθετούνται στα τέλη του Μεσαίωνα (14ος αι.) ή ακόμα στο απόγειο της Βιομηχανικής Επανάστασης (19ος αι.). Έννοιες όπως «μοντερνισμός», «μοντερνικότητα» (Γαλλ. moderne), «μοντέρνο» ανήκουν σε αυτή την εποχή και συνήθως εξειδικεύονται στον τομέα των τεχνών με τον χαρακτηρισμό κινήματος (ή παράλληλων κινήματων) που στοχεύει στην αισθητικοποίηση της καθημερινής ζωής μέσα από τους τρόπους της μόδας, του καταναλωτισμού, και της αέναης καινοτομίας. Η ανανεωσιμότητα και η δυνατότητα διαρκούς επικαιροποίησης των τάσεων αυτών, καθώς και το διηλεκές της ίδιας της νεωτερικότητας, αποτελούν αντικείμενα έντονου κριτικού διαλόγου τα τελευταία χρόνια.

Πρόλογος: Η Νεωτερικότητα ως μια συνεχιζόμενη στάση

Stanford Anderson

Department of Architecture, MIT [soa@mit.edu]

Πώς να τολμήσω να γράψω πρόλογο σ' ένα βιβλίο που δεν έχω δει και δεν μπορώ να διαβάσω; Η απόφαση αυτή δεν ήταν εύκολη· τελικά όμως, ακολουθώ την τόλμη των επιμελητριών, οι οποίες με ευγένεια με προέτρεψαν να το κάνω.

Μέρος της θεματολογίας αυτού του τόμου είναι η νεωτερικότητα. Είμαι σίγουρος ότι θα υπάρξουν ποικίλες και ευφυείς χρήσεις του όρου σε αυτή τη συλλογή δοκιμίων, αλλά μπορώ ίσως τουλάχιστον να στρέψω το ενδιαφέρον μου προς κάποιες εκδοχές συχνής κακοποίησής της μέσα στην ιστοριογραφία της μοντέρνας (πώς ν' αποφυγεί κανείς τη λέξη;) αρχιτεκτονικής.

Το «Μοντέρνο» είθισται να αναφέρεται στους χρόνους μετά τον Μεσαίωνα, στην Αναγέννηση και πέραν, στο Διαφωτισμό κι έπειτα, και σε ορισμένες πτυχές του παγκόσμιου πολιτισμού που ακολούθησαν το πέρασμα στον εικοστό αιώνα – ή ακόμα πιο ειδικά στην περίοδο του μεσοπολέμου στην Ευρώπη, στην οποία εξέχουσα θέση καταλαμβάνει το θέμα του παρόντος τόμου.

Οι πρώτοι ιστορικοί αρχιτεκτονικής αυτής της τελευταίας, χρονικά οριοθετημένης, περιόδου, εκείνοι που όχι μόνο έγραψαν για τον μεσοπόλεμο αλλά και έγραψαν μέσα σε αυτόν, αποπειράθηκαν να δώσουν κάποιες εξηγήσεις πάνω στο γιατί και το πώς η αρχιτεκτονική του καιρού τους διέθετε τα χαρακτηριστικά που της αναγνώριζαν. Απ' την αρχή οι θεωρήσεις του Nikolaus Pevsner βασίστηκαν σθεναρά, και

(*) Μετάφραση από την Αγγλική Ρένα Φατσέα.

ασαφώς, στην επίκληση ενός μοντέρνου Zeitgeist.¹ Με την ειδική επικέντρωσή του στο πρόσωπο και τη δουλειά του Walter Gropius, δεν είναι να εκπλήσσει κανείς από το γεγονός ότι το ιστοριογραφικό πλαίσιο του δεν διέθετε την απαραίτητη ευελιξία που θα του επέτρεπε να συμπεριλάβει και την ύστερη δουλειά του αρχιτέκτονα. Η σκέψη του ολοένα και περισσότερο ενέμενε σε ένα μοντέρνο Zeitgeist που ανήκε σε επιλεκτικές πλευρές των μεσοπολεμικών χρόνων.²

Από τους Hitchcock και Johnson, στο έργο τους *International Style*, απουσίαζε εντυπωσιακά η αιτιολόγηση.³ Η στενά μορφοκρατική οπτική τους πάνω στο σώμα της μοντέρνας αρχιτεκτονικής που ξεχώρισαν –ως «όγκος, κανονικότητα και απουσία διακόσμου» ειδικότερα σε αναφορά με το έργο των Le Corbusier, Mies van der Rohe, και Gropius– τους δυσχέραινε στο να εκφέρουν άποψη και για άλλα σημαντικά έργα των ηρώων τους, είτε σύγχρονα είτε μεταγενέστερα. Η μοντέρνα αρχιτεκτονική έγινε ένα περιοδολογικοποιημένο Διεθνές Στυλ με βάση το εκάστοτε ύφος. Παρά τον εύλογο κριτικό διάλογο που αναπτύχθηκε γύρω από την ιστοριογραφία του Siegfried Giedion, νομίζω ότι ο συγκεκριμένος επιβιώνει καλύτερα απέναντι στους άλλους ιστορικούς που προανέφερα. Τα «συστατικά γεγονότα» του («constituent facts» στο πρωτότυπο) δεν είναι καθολικά ενώ είναι ανοικτά σε συζήτηση. Στις πολυάριθμες εκδόσεις του *Space, Time and Architecture*, ο Giedion έπρεπε σίγουρα να παραμείνει επιλεκτικός, ωστόσο εισήγαγε και νέους αρχιτέκτονες και αναθεώρησε τις απόψεις του για τις αυθεντίες του.⁴ Σε κάθε καινούργια έκδοση αναγνώριζε το αυξανόμενο και μεταβαλλόμενο έργο του Alvar Aalto έως ότου ο Aalto, τουλάχιστον από άποψη εποπτικού υλικού, κυριάρχησε στο βιβλίο μέσα από ένα σώμα δουλειάς το οποίο αντιπροσώπευε έναν μετασχηματισμό αυτού που για τον Giedion σήμαινε μοντέρνα αρχιτεκτονική.

Το έργο του Giedion είναι ευάλωτο στην κριτική –και τι δεν είναι; – άρα δεν θα έπρεπε να αφήνω πολύ βάρος να πέσει σε αυτή τη σύντομη ερμηνεία του Giedion. Αλλά, η άποψή μου είναι ότι, σε σύγκριση με τους σύγχρονούς του ιστορικούς, ο Giedion ασπάστηκε σε μικρότερο τουλάχιστον βαθμό, μια αυστηρή περιοδολόγηση της «μοντέρνας αρχιτεκτονικής» και ένα μυθικό Zeitgeist που να αντιστέκεται σε κάθε αποσύνθεση ή αλλαγή. Περιοριστικοί και συνθηματολογικοί ορισμοί της αρχιτεκτονικής των χρόνων του μεσοπολέμου, που βαθμιαία έγιναν τα χρονικά και τυπικά σύνορα της «μοντέρνας αρχιτεκτονικής», λειτούργησαν στη συνέχεια ως φόβητρο για την «μετα-μοντέρνα αρχιτεκτονική». Η μετα-μοντέρνα ιστοριογραφία της αρχιτεκτονικής δεν μπορούσε παρά να λαθεύει όταν τόσο εμφανώς όχι μόνο έχτισε τις άμυνές της πάνω στην επισφαλή ιστοριογραφία της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, αλλά μάλιστα επέλεξε να εξαντλήσει η ίδια αυτό το φόβητρο.⁵

Το σημείο στο οποίο θα ήθελα να καταλήξω είναι το εξής. Σε συμφωνία με τον Michel Foucault, επιθυμώ να επιχειρηματολογήσω ότι ο μοντερνισμός δεν είναι μια χρονική περίοδος αλλά μια στάση, μια στάση με ρίζες στον Διαφωτισμό.⁶ Τα χρόνια του μεσοπολέμου, ή οι τελευταίοι δύο ή τρεις αιώνες, δεν πρέπει



να αντιμετωπιστούν ως μονόλιθοι ή ως οντότητες που μπορούν να υπαχθούν σε κάποιου είδους *Zeitgeist*. Η στάση της νεωτερικότητας μπορεί να δεχθεί αντίδραση, επίθεση, ή μείωση όσον αφορά την έντασή της. Το βλέπουμε αυτό πολύ καθαρά στην σύγχρονη πολιτική μας σκηνή. Υπάρχει μια ιστορία πίσω από την στάση της νεωτερικότητας: η διανοητική και ηθική δέσμευσή μας απέναντι σε αυτή τη στάση είναι μια πρόκληση καθώς οι καιροί αλλάζουν. Με τα λόγια του Foucault: Η νεωτερικότητα είναι «η διαρκής επανενεργοποίηση μιας στάσης – δηλαδή, μιας φιλοσοφικής στάσης που θα μπορούσε να περιγραφεί ως μια διαρκής κριτική πάνω στην ιστορική περίοδο που ζούμε». Αυτό το εγχείρημα εναπόκειται σ' εμάς, και υπολογίζω τον εαυτό μου ανάμεσα σε εκείνους που αισθάνονται ως επιτακτική την ανάγκη να υποστηρίξουν στο διηνεκές αυτή τη στάση.

Σημειώσεις

1. Nikolaus Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement* (London: Faber & Faber, 1936).

2. Pevsner, *The Sources of Modern Architecture and Design* (Oxford and New York, Oxford University Press, 1968). Κριτική ανασκόπηση από τον S. Anderson στο *Art Bulletin*, LIII:2 (June 1971), 274-75.

3. Henry-Russell Hitchcock, Jr., and Philip Johnson, *The International Style: Architecture since 1922* (New York: W.W. Norton, 1932).

4. Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*

[Harvard University Charles Eliot Norton Lectures, 1938-39] (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1941); 5η έκδοση, αναθεωρημένη και επαυξημένη (Harvard University Press, 1967).

5. Heinrich Klotz, *Moderne und Postmoderne: Architektur der Gegenwart, 1960-1980* (Braunschweig: Vieweg, 1984). Δες επίσης S. Anderson, «The Fiction of Function», *Assemblage* 2 (1987), 18-31.

6. Michel Foucault, «What is Enlightenment?» στο Paul Rabinow, επιμ., *Foucault Reader* (New York: Pantheon, 1984), 32-50.



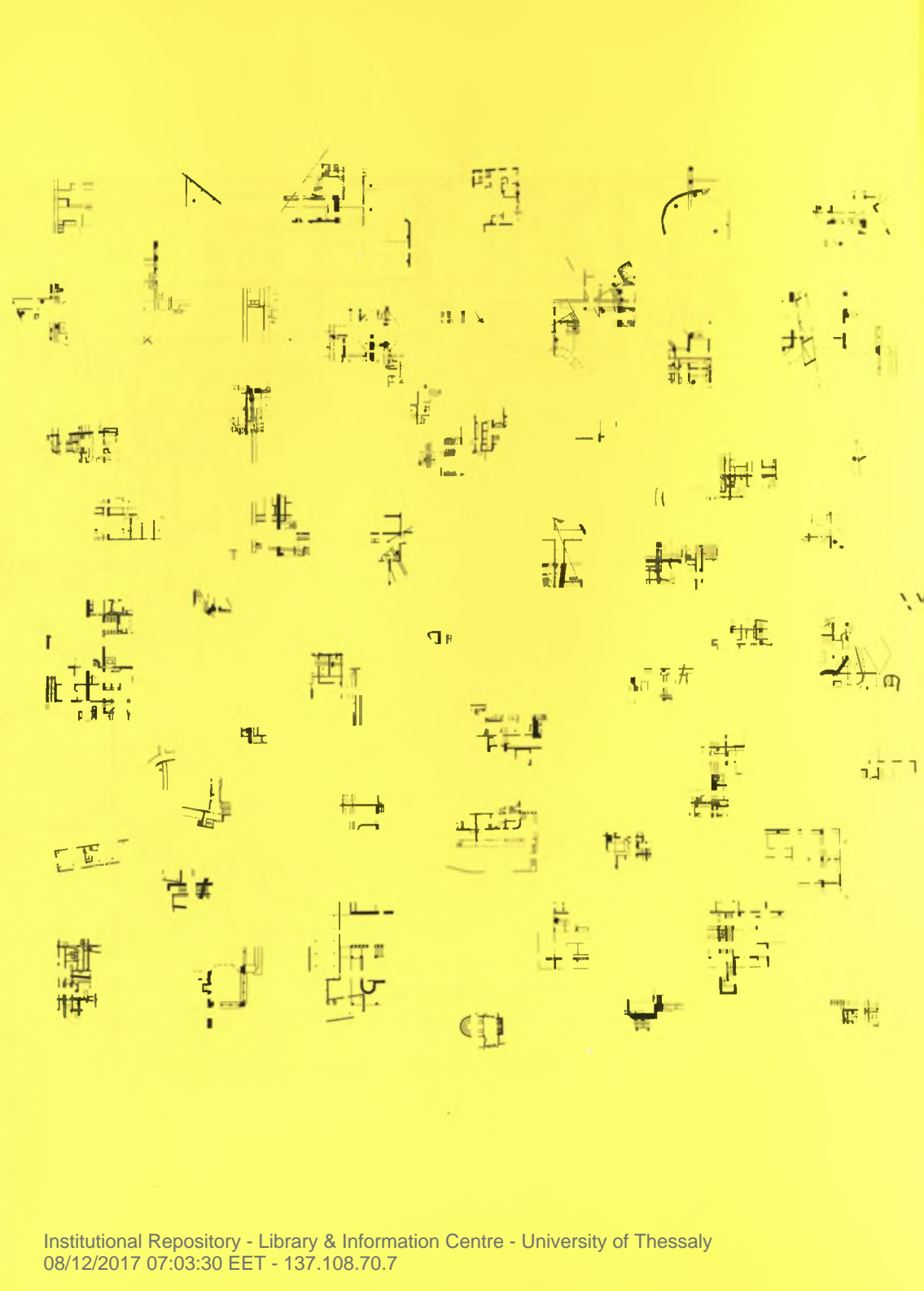
Plan entropique

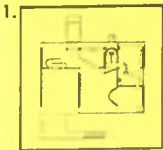
Νάντια Καλαρά

Τμήμα Αρχιτεκτόνων-Μηχανικών Πανεπιστημίου Θεσσαλίας
[kcalara@hotmail.com]

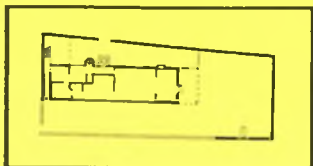


Plan

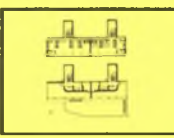
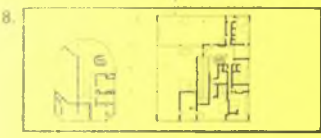
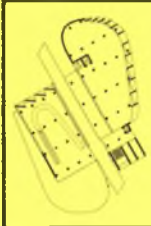
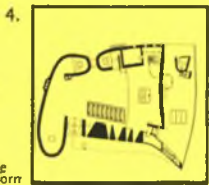




Η ΚΑΤΟΨΗ ΕΙΝΑΙ Ο ΓΕΝΗΤΟΡΑΣ



Par ailleurs, la
 beaucoup d' antipodes de la des de la s de la avec la
 en scène la des entre le et la avec, Les de la
 les en dorlots le , et l spartiate de la nocturne, dont
 des une Pour de les et un de Stutg, les appare des par des au de Cholley dans son « Histoire de
 ses beaux, les radica le grand Walench, Le Corbusier Un yhan dans la des de
 velle». la couronne en un, les, dans le Le Corbusier, lui, des sa avec la de la
 Les cinq Jeanneret par de la maison les « salutare. Le guérissantes que ce » en pierre et leur de Stutg, apprécies pas
 massive et de contrainte. Pour « livres les des de Stutg, apprécies pas
 grâce aux et par exemple le enfin, la russe Kerouan du La Corbusier par Le Corbusier et Ozentant pour le
 La maison double associée deux ha Le Corbusier, Le Corbusier deux d'innovations se
 une Les cinq en briques, même de Corbusier de la armé, qui
 « grande et confiné. » « livres »; les la prise en compte des de Stutg, apprécies pas
 leurs et les intérieurs dorlots le soir, et finale. En dix Le Corbusier, donta prodes
 les c sont guère plus grandes, Vienne par Adolf Loos avant 1914, tous les
 des La pour l'essentiel, le même de plusieurs des thématiques multiples, de
 visites antérieures de temple le peinte de Le Corbusier. Par la à la de son compte
 ses porté sur des es plus efficaces. Vientent de cas, à la Baizeau de Carthage, mais, classé noir, la
 velle», qui enirs et les les dans une le intensid d' une pittoresque de la
 Les cinq points découlent d' une utilisation des escalés derrière, en L des deux
 « bération » supérieure. Les Plan de Bernin, le projetée de la Meyer de
 1926, elle consistante devienne que libérée d'un Mais la vide. Mais la
 savant, bols et au toit terrasse, en fin, la fertissime interdes et la on, Ancones
 d' une d' une technique. En dix ans, L plastique spectaculaire absent teneur. Le
 de l'eshatique des, britannides, otin Kiyozo, étroites – selon laquelle la en 1930 « deux » dans le : « Le premier, un
 n'avait été de à l'homme par Ad avant 1914. La machine sur le toit du ic
 La se, sur l' dont d'ouler Le Corbusier dans un pris sur un vaste horizontal a du ic au
 et réglée par un traçé du d' fondé sur les et basé d' empentes, mettement la partie publi
 et le Corbusier des c. Mais la, « sur le mur de la par sa pressa La et l'
 dans les du jpu des ristés con intérieurs et la morte à la nt un matin ouvert sur le navasce par une
 et « mpresses de des simple » n'âtre commun, il
 ha – sur les deux oul'ars isc également les deux autres de
 de d'un un de ces trois



Σας απέσει ο Le Corbusier;

Παναγιώτης Τουρνικιώτης

Σχολή Αρχιτεκτόνων, ΕΜΠ

[tourni@central.ntua.gr]

Η ιστορία της Paule είναι μια ιστορία με αμφιλεγόμενο πάθος. Αγαπάει τον Roger που ενδιαφέρεται γι' αυτήν χωρίς να έχει μεγάλη ζέση ενώ κοιτάει και άλλες, και ενδιαφέρεται για τον Simon που λέει πως την αγαπάει αλλά δεν κάνει υπερβολές ενώ γνωρίζει τον Roger και αντιλαμβάνονται και οι δυό την ασταθή γεωμετρία της σχέσης. Το τρίγωνο έχει άλλωστε μια τάση να γυρίζει και έτσι στο τέλος του έργου όλα έχουν φτάσει πάλι στην αρχή σαν να είναι κύκλος.



1. O Le Corbusier το 1911 στην Αθήνα.



Το μικρό μυθιστόρημα της Françoise Sagan, *Aimez-vous Brahms...*, που κυκλοφόρησε το 1959, άφησε εποχή χάρη στη μεγάλη αιγυμιατικότητα του τίτλου και τη σχετική εξουδετέρωση των συναισθηματικών δεσμών που ενώνουν τους ανθρώπους. Τι ρόλο παίζει όμως ο Brahms, που είχε πεθάνει χρόνια πριν, σε αυτή την ιστορία απομακρυσμένου πάθους; Στην κυριολεξία κανένα, αφού δεν είναι εκεί, αλλά εντελώς παράδοξα έχει μεγάλο ρόλο, με αφητηρία τον τίτλο, και μέσα στο βιβλίο η σχέση με το έργο του είναι μια διαμεσολάβηση της σχέσης των ανθρώπων. Η επιστροφή στο μουσικό έργο, έτσι όπως εκτελείται εκατό ή διακόσια χρόνια μετά από τον θάνατο του συνθέτη στην αίθουσα της συναυλίας ή αναπαράγεται με απλά μηχανικά μέσα στο χώρο του σπιτιού, ανήκει στον λόγο του παρόντος χρόνου και είναι ένα μέσο έκφρασης των ζωντανών.



Ξυπώντας το πρωί, η Paule βρήκε ένα σημείωμα κάτω από την πόρτα της. «Έχει μια πολύ ωραία συναυλία στις έξι, στην αίθουσα Pleyel, της έγραφε ο Simon. Σας αρέσει ο Brahms;» Η Paule χαμογέλασε με την ερώτηση, που είχε να ακούσει από τα δεκαεφτά της. Στο περιβάλλον της, και σε εκείνη την περίοδο της ζωής, ποιός άκουγε ποιόν; Και άραγε, της άρεσε ο Brahms; Έψαξε ένα δίσκο για να ακούσει – ο μόνος Brahms που βρήκε ήταν η άλλη πλευρά του Wagner, που άκουγε ο Roger. Στη συναυλία, όταν οι μουσικοί εναρμόνιζαν τα όργανα, του είπε, «δέν ήξερα αν μου αρέσει ο Brahms», και ο Simon της απάντησε: «Εγώ δεν ήξερα αν θα έρθεις. Σε βεβαιώνω ότι μου κάνει το ίδιο αν σου αρέσει ή δεν σου αρέσει ο Brahms.» Όπως αντιλαμβάνεστε, η συναυλία αυτή ήταν η αρχή μιας σχέσης και η συμφωνία του Brahms αποτελεί, παρά τη θέλησή του, ένα εκφραστικό μέσο για την υλοποίηση στόχων που δεν έχουν πλέον σχέση με το ίδιο το έργο.

Το 1959, η Françoise Sagan ήταν 27 χρονών. Την ίδια χρονιά ο Le Corbusier σχεδίαζε μαζί με τον Ξεγάκη το ιδιόμορφο περίπτερο της Philips στην έκθεση των Βρυξελλών για να εκτελεστεί το multimedia *Ηλεκτρονικό ποίημα* που είχε συνθέσει μαζί με τον Edgar Varèse. Στα δικά του 27 χρόνια είχε γυρίσει από το ταξίδι της Ανατολής, σχεδίαζε μια «τούρκικη» villa για τον Anatole Schwob στην Ελβετία και το μυαλό του είχε πάει στο Παρίσι.

Aimez-vous Brahms? Το ρήμα *aimer*, που συνδέεται στενά με τον έρωτα, εισάγει ένα ερώτημα αισθητικής κρίσης. *Aimer* σημαίνει *αγαπώ* αλλά η μετάφρασή του με το ρήμα *αρέσω* –«Σας αρέσει ο Brahms;»– είναι πολύ επιτυχημένη και ακριβής επειδή κρατάει στην επιφάνεια το διαφορούμενο. Η σχέση του Simon και της Paule με τον Brahms είναι μια έμμεση σχέση ηδονής, σε ένα τρίγωνο στο οποίο μετέχει το έργο του συνθέτη. Και η αισθητική απόλαυση της αρχιτεκτονικής –είτε λεγόταν *voluptas* ή *venustas*, στον Βιτρούβιο, τον Alberti και όλη την κλασική παράδοση– ήταν στενά δεμένη με την ηδονή και με την Αφροδίτη. Αυτό που αγαπώ και εκείνο που μου αρέσει είναι τελικώς ένα, από το οποίο εκπορεύονται οι υλικές και οι πνευματικές απολαύσεις. Και ομοίως, το αποκορύφωμα της αρχιτεκτονικής αναφέρεται σε απολαύσεις που μπορεί να είναι λογικές και ανεξήγητες ταυτόχρονα.

* * *

Δεν τίθεται σήμερα ζήτημα αποτίμησης του έργου του Le Corbusier, με την έννοια μιας αναδρομικής αξιολόγησης γραπτών, σχεδίων και κτηρίων, που θα επέτρεπε να αποφανθούμε ποιά ήταν επιτυχημένα και ποιά όχι. Ούτε αν το πέρασμα

του χρόνου και αυτός ο ανώτατος κριτής, που μερικοί ονομάζουν 'ιστορία', δικαίωσε τις επιλογές του και πολλές από τις απρόσμενες προτάσεις του. Η ιστορία αυτή –η ιστορία που θα «γράψει» κάποτε ποιοί αξίζουν και ποιοί όχι– έχει ημερομηνία λήξεως που έχει σαφώς παρέλθει. Είναι



2. Οι σπουδαστές της αρχιτεκτονικής στην κατοικία Planaix του Le Corbusier, στο Παρίσι (Νοέμβριος 1998, φωτογραφία Δήμητρα Γεωργαντοπούλου).

3. Ο Le Corbusier σε δείπνο μεταμφιεσμένων διασχίζοντας τον Ατλαντικό με το υπερωκεανό Giulio Cesare, το 1929. Δίπλω του η Josephine Baker.



ένας μύθος και το γράμμα της μια καθαρή μυθοπλασία. Η επινόηση της ιστορίας στον 19ο αιώνα ως τριτεγγυητή ευγενούς καταγωγής ή εξασφαλισμένου τέλους, η απόρριψη της ετυμηγορίας της στα χρόνια του μοντέρνου και η παλινόρθωσή της στο μεταμοντέρνο είναι οι διαδοχικές εκδοχές μιας φαντασιακής κατασκευής του παρελθόντος που είχε ανάγκη το παρόν για να χαράξει τον δικό του δρόμο.

Όχι λοιπόν! Δεν ήρθε η ώρα να μετρήσουμε εραστές και εχθρούς του Ελβετού που πνίγηκε στη θάλασσα της Μεσογείου το καλοκαίρι του '65. Το θέμα είναι ο τρόπος με τον οποίο προσλαμβάνουμε τα έργα και τις σκέψεις του Le Corbusier στη σημερινή συζήτηση για την αρχιτεκτονική. Το πεδίο της εκφοράς δεν μας πληροφορεί γι' αυτόν αλλά μονάχα για εμάς – για εκείνους που εκφέρονται, θετικά ή αρνητικά, ακόμα και για εκείνους που σιωπούν. Σε αυτούς απευθύνομαι και γι' αυτούς μιλάω.

Ο Le Corbusier είναι η πιο βαριά κληρονομιά του 20ού αιώνα επάνω μας. Στα δύσκολα χρόνια του μεσοπολέμου μπόρεσε να διατυπώσει, σε διαδοχικά βιβλία και άρθρα, πλήθος ιδεών που είχαν εκρηκτικές συνέπειες για τη νεωτερική



μετάλλαξη της θεωρίας της αρχιτεκτονικής σε ολόκληρο τον δυτικό κόσμο. Στην ίδια μικρή περίοδο μπόρεσε να σχεδιάσει ιδανικές πόλεις και να χτίσει πραγματικά κτήρια που ακτινοβόλησαν την υλοποίηση των ιδεών αυτών σε γεωγραφικούς και πολιτικούς κόσμους, που κανείς δεν είχε ως τότε γεφυρώσει με τέτοια ευκολία, σε τόσο λίγο χρόνο. Και τα επέτυχε και τα δύο χρησιμοποιώντας για πρώτη φορά, σε επίπεδο αρχιτεκτονικής, τα πιο εξελιγμένα μέσα επικοινωνίας της εποχής του, τη φωτογραφία και το βιβλίο, τις εκθέσεις, τις διαλέξεις και τα συνέδρια, με ένα τρόπο που μόνο από τη δική μας εποχή μπορούμε να συλλάβουμε πόσος νεωτερικός και αποτελεσματικός υπήρξε.

Συνοψίζω ενδεικτικά, για να δώσω ένα μέτρο, ότι δημοσίευσε στο διάστημα των 20 αυτών χρόνων του μεσοπολέμου ριζοσπαστικά βιβλία όπως τα: *Για μια Αρχιτεκτονική* (1923), *Πολεοδομία* (1925), *Η διακοσμητική τέχνη σήμερα* (1925), *Διευκρινίσεις για την παρούσα κατάσταση της αρχιτεκτονικής* (1930), *Σταυροφορία ή το λυκόφως των ακαδημιών* (1932), *Η ακτινοβόλα πόλη* (1935), *Όταν οι καθεδρικοί ναοί ήταν άσπροι* (1937). Σχεδίασε εξαιρετικές βίλλες για τους La Roche, Cook, Stein, Savoye, δυο καλές πολυκατοικίες στη Γενεύη και το Παρίσι, τη φοιτητική εστία των Ελβετών και ένα οικοτροφείο πάλι στο Παρίσι, ένα εργατικό οικισμό στο Bordeaux, το Centrosouous στη Μόσχα, και συνεργάστηκε για το Υπουργείο Πολιτισμού της Βραζιλίας στο Rio de Janeiro. Σχεδίασε ολόκληρες πόλεις, με αφετηρία τη σύγχρονη πόλη των τριών εκατομμυρίων κατοίκων, και αργότερα έκανε παράτολμα σχέδια για το κέντρο του Παρισιού, για το Αλγέρι και το Rio de Janeiro. Και δεν θα έπρεπε να λησμονήσουμε τα Διεθνή Συνέδρια Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής, τα C.I.A.M., το τέταρτο από τα οποία έφτασε το 1933 ως την Αθήνα.

Μετά τον πόλεμο ο Le Corbusier έφυγε σε δρόμους που ξεπέρασαν την φαντασία των περισσοτέρων, σε μια ηλικία που άλλοι συνήθως βγαίνουν στη σύνταξη, και τρέλανε αρκετούς ιστορικούς αρχιτεκτονικής που ήταν πλέον αδύνατο να εντάξουν τη νέα δουλειά του στα στεγανά στυλιστικά τους συστήματα.

Φυσικά, γνώρισε και μεγάλους εχθρούς, αλλά πρέπει να είχε το μεγαλύτερο fan club στην αρχιτεκτονική του 20ού αιώνα. Ήταν βεβαίως δύσκολος άνθρωπος και συνεχίζει να αποτελεί αντικείμενο μελέτης για τις επιστήμες του ανθρώπου, κυρίως για την ψυχανάλυση. Στη δεκαετία του '50 και του '60, στην Ελλάδα, πολλοί νέοι αρχιτέκτονες έπιναν νερό στο όνομά του, και όταν πέθανε, το 1965, μια ελληνική αντιπροσωπεία προσέφερε χρώμα από την Ακρόπολη στην αποθέωσή του, στην τετράγωνη αυλή του Λούβρου.

Και μετά, ήρθαν τα δύσκολα χρόνια. Βεβαίως, όταν ακόμη σπούδαζα εγώ, στη δεκαετία του '70, στην Αθήνα, ο Le Corbusier ήταν ένα από τα τελευταία κεφάλαια της ιστορίας, με την έννοια της συνολικής αφήγησης του κόσμου, και ίσως το τελευταίο, το καταληκτικό, αλλά η γενικότερη αμφισβήτηση της εποχής που



ακολούθησε τον έκρινε πολύ αυστηρά, τον ίδιο μαζί με τις ιδέες και τα έργα του, ξεκινώντας από τη Γαλλία που αγάπησε. Ο Le Corbusier ταυτίστηκε για πολλούς με ό,τι χειρότερο συνέβη στις ευρωπαϊκές πόλεις της ανοικοδόμησης και γρήγορα τοποθετήθηκε από τους νέους στη μεριά του ακαδημαϊκού κατεστημένου. Αυτή ήταν αναμφίβολα μια φυσική συνέπεια της διαδοχής των γενεών και ίσως ο «φόνος» του Le Corbusier να ήταν μια πράξη αναγκαίας απελευθέρωσης από το παρελθόν. Σιγά-σιγά έσβησαν οι άνθρωποι που τον γνώρισαν, που συνεργάστηκαν μαζί του, που αγάπησαν τον ίδιο και τα έργα του. Και αντίστοιχα έσβησαν οι περισσότερες αιχμές της αμφισβήτησής του.

Γιατί μας ενδιαφέρει σήμερα ο Le Corbusier; Και ποιός είναι ο Le Corbusier που μας ενδιαφέρει; Το ερώτημα, με τη διπλή διάστασή του, δεν έχει εξασφαλισμένη απάντηση. Υποθέτω πως ένα μεγάλο μέρος του ενδιαφέροντος αυτού είναι –όπως συμβαίνει άλλωστε συχνά– μια προσωπική υπόθεση. Και εξίσου συχνά συμβαίνει το ενδιαφέρον αυτό να απηχεί μια πολύ ευρύτερη σύγκλιση ιδεών. Καθ' όσον με αφορά, λοιπόν, βρέθηκα στη Γαλλία το 1978 και στα έξι χρόνια που έμεινα εκεί ασχολήθηκα ελάχιστα με τον Le Corbusier. Δεν υπήρχε τίποτα που να βοηθάει άλλωστε σε αυτό – εκτός από το ξεπούλημα αρκετών βιβλίων, που συνέβαλε ουσιαστικά στη μικρή ακόμη τότε βιβλιοθήκη μου, και από τα κτήρια, που ήταν εκεί, αν κάποιος ήθελε να τα επισκεφθεί, και εγώ δεν είχα κανένα ιδιαίτερο λόγο. Είδα ελάχιστα και βιαστικά.

Το ενδιαφέρον μου για τον Le Corbusier άρχισε να εμφανίζεται μετά από το 1987, που οργανώθηκε η μεγάλη έκθεση των 100 χρόνων από τη γέννησή του στο κέντρο Beaubourg, στο Παρίσι, και κυρίως αργότερα, όταν ψάχνοντας τι να πω στους σπουδαστές μου και άρα διαβάζοντας και πηγαίνοντας να δω ορισμένα έργα του, για να φωτογραφίσω, άρχισα να αντιλαμβάνομαι ότι αυτά που διάβαζα ξεπερνούσαν πολύ εκείνα που είχαν κατοικήσει στο μυαλό μου από τα μαθήματα των άλλων, και όσα έβλεπα είχαν περισσότερες πλευρές από εκείνες που είχαν μεταδώσει οι εικόνες



5. Οι σπουδαστές της αρχιτεκτονικής στο μικρό σπίτι της μητέρας του Le Corbusier, στη λίμνη της Γενεύης (Νοέμβριος, 1999, φωτογραφία Δήμητρα Γεωργαντοπούλου).

των βιβλίων, στην τυπωμένη τους μορφή, ή σαν διαφάνειες στις ελάχιστες διαλέξεις που αναφέρονταν στο έργο του. Ο διάλογος με τους σπουδαστές ζωογονούσε αυτές τις σκέψεις, επειδή συχνά ανατρέπονταν τα δεδομένα μέσα από το νέο κοίταγμα των πραγμάτων, και η βιβλιογραφία άρχισε να προσθέτει εγγραφές που άλλαζαν τους όρους και τα όρια της ερμηνείας και της περιγραφής των πιο γνωστών αντικειμένων.

Κάπως έτσι ξεκίνησε στο τέλος της προηγούμενης δεκαετίας μια προσπάθεια ουσιαστικής έρευνας για το έργο του Le Corbusier, που συνδυάστηκε το 1998 με την έναρξη του προγράμματος μεταπτυχιακών σπουδών στη Σχολή Αρχιτεκτόνων του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου. Για τρία συνεχόμενα χρόνια το μάθημα «Ανάλυση του γραπτού και του σχεδιασμένου αρχιτεκτονικού



λόγου» αφιερώθηκε σε μια εμπάθυση στη σκέψη και το έργο του Le Corbusier, σε τρεις συμπληρωματικές ενότητες: *Le Corbusier 1920-1931*, με αποκλειστικό αντικείμενο τη δράση του Παρισιού, *Le Corbusier διαγωνίως*, σε μια πορεία που συνδέει την αρχή και το τέλος, τη ζωή και το θάνατο, το βουνό και τη θάλασσα, και *Η διαρκής επιστροφή*, το μεγάλο πνευματικό ταξίδι στη σκοτεινή ενδοχώρα της δημιουργικής δραστηριότητας. Στη διάρκεια των χρόνων αυτών ταξιδέψαμε δύο φορές στον Le Corbusier, τον Νοέμβριο του 1998 και τον Νοέμβριο του 1999, την πρώτη στο επίκεντρο του Παρισιού και τη δεύτερη διαγωνίως, από την πόλη που γεννήθηκε ως την παραλία που χάθηκε κολυμπώντας. Κατοικήσαμε στα έργα του, ζήσαμε το βλέμμα του, αισθανθήκαμε την παρουσία του. Και την τρίτη χρονιά ταξιδέψαμε χωρίς να μετακινηθούμε από τις σελίδες των βιβλίων και τα ίχνη των σχεδίων του, αναζητώντας την άλλη διάσταση της αποκαλυπτικής δύναμης του ταξιδιού, εκείνο το «είχα μάθει να σκέπτομαι, να κοιτάζω και να πηγαίνω στο βάθος του προβλήματος», που τώρα ακόμη είναι η μόνη οδός για να «μάθεις ν' αντιστέκεσαι, να γίνεις αυτός που προτείνει κάτι, κάτι που θα πάρει τη θέση κάποιου άλλου, μέσα στις καθιερωμένες καταστάσεις», όπως το ήθελε και όπως το πέτυχε ο Le Corbusier μιλώντας με «την Ακρόπολη στο βάθος του εαυτού (του)» στη διάλεξη που έδωσε εμπρός στο Πολυτεχνείο της Αθήνας το 1933.¹

Τα δύο δικά μας ταξίδια στον Le Corbusier θελήσαμε να είναι σαν τα δικά του ταξίδια, σαν εκείνο το σημαδιακό ταξίδι της Ανατολής, με αντιστραμμένα τα οράματα στο μυαλό. Ξεκινήσαμε από τη ρίζα της Ακρόπολης, ταξιδέψαμε στη δική του Ronchamp, και τη Μασσαλία, στο μοναστήρι της Sainte-Marie-de-la-Tourette, τη villa Savoye, το μικρό σπίτι της λίμνης Léman, την κατοικία La Roche στο Παρίσι, το μικρό cabanon και τον τάφο που σχεδίασε ο ίδιος για τον εαυτό του. Θρεμμένοι με την ιδέα ενός καθαραισμένου και ανυπέρβλητου δασκάλου, ενός μνημείου απaráβατου και αμετάκλητου, ενός πατέρα αυτονόητου, πλησιάσαμε διστακτικά στα κτήριά του και δεν πιστεύαμε στα μάτια μας. Τα έργα του αποκαλύπτονταν σαν να μη τα είχαμε δει ποτέ στα βιβλία που γεμίζουν τις βιβλιοθήκες μας, σαν να μην είχαμε ανοίξει τους τόμους των *Απάντων* του, σαν να είχαμε γαλουχηθεί με ερμηνείες που δεν είχαν νοιώσει την πνοή και την πολυπλοκότητά τους. Δεν προσπαθήσαμε να επιβεβαιώσουμε τη δοσμένη αλήθεια που αντιπροσωπεύει η συλλογή μικρών εικόνων στο εικονοστάσι μας. Επιστρέφοντας στα ίδια τα κτήρια βρεθήκαμε αντιμέτωποι με πολλές από τις αιρετικές ιδέες και τις προτροπές του. *Η ανακάλυψη της αρχιτεκτονικής είναι μια προσωπική εμπειρία που μπορεί να προκαλέσει ανατροπές.*

Σαράντα χρόνια μετά από το θάνατό του ο Le Corbusier έχει τη δύναμη να μας τραβά κοντά του, σε μια επιστροφή που είναι λυτρωμένη από τη μαγεία του αποθαυμασμού και βλέπει στα έργα τις πραγματικές δυνάμεις της αρχιτεκτονικής. Στο μοναστήρι της La Tourette οι μοναχοί μας περίμεναν για το δείπνο και ύστερα μας οδήγησαν στην εκκλησία. Αναριγήσαμε εμπρός στη σύγκρουση

των όγκων και των χρωματικών δεσμών, που κινείται σε υπερκόσμια κλίμακα, σε πλήρη αντίθεση με τους ανθρώπινους διαδρόμους της κυκλοφορίας. Στα κελιά μας, και έξω από αυτά, στο γυμνό σκυρόδεμα, στα μετρημένα υαλοστάσια της μουσικής αρμονίας και στη μοναχική εγγραφή του κτηρίου στη δασική πλαγιά ανακαλύψαμε, δυό μέρες και δυό νύχτες, τη μαγεία της δημιουργικής λεπτομέρειας, την τέχνη του φωτός, το παιχνίδι των αχτίδων του ήλιου στους σκοτεινούς χώρους της περισυλλογής και τη γεωμετρία των φωτεινών επιπέδων στους δημόσιους χώρους της κοινωνικής επαφής. Η επιστροφή είναι η τόλμη που μπορεί να επιτρέψει τα μεγάλα άλματα προς τα εμπρός. Η φρεσκάδα των έργων, τώρα που τα δύο ταξίδια έχουν μείνει ως μνήμη και βλέπουμε εικόνες και σκίτσα, μου αφήνει την αίσθηση πως αυτός είναι και πάλι εμπρός μας, πέρα και πάνω από κατεστημένες ερμηνείες, ανεξάρτητα από τα χρόνια που περνούν. Όχι επειδή τα ίδια τα έργα είναι αξεπέραστα αλλά επειδή η πραγματική επαφή μαζί τους μας μαθαίνει να βλέπουμε και άρα να μαθαίνουμε αρχιτεκτονική. Αυτή είναι η αποκαλυπτική δύναμη του ταξιδιού στα έργα του L.C.. Και γι' αυτό εμείς, νέοι και λιγότερο νέοι αρχιτέκτονες, δεν είχαμε καλύτερο αντίδωρο να του κάνουμε από το υλικό που μαζέψαμε σε αυτά τα «Δύο ταξίδια στον Le Corbusier». Δουλέψαμε όλοι μαζί και στη συνέχεια επιλεκτικά για να οργανώσουμε μια έκθεση² και να εκδώσουμε ένα μικρό βιβλίο.³ Διαλέξαμε 500 περίπου φωτογραφίες και οργανώσαμε το υλικό με την κινηματική αντίληψη ενός περιπάτου σε άλλο τόπο και χρόνο και της διαφορετικής γωνίας, που επιτρέπει στην ίδια εικόνα να εμφανίζεται δύο και τρεις φορές σε μια παραλλαγή που αναδεικνύει τις μεταβαλλόμενες προσωπικές ματιές. Και δώσαμε στο γεγονός αυτό ένα χαρακτήρα ταξιδιού με τη συμμετοχή πολλών αρχιτεκτονικών σχολών, και συζητήσεων, με τελικό αντικείμενο την ίδια την αρχιτεκτονική.

Δεν ξέρω, ή μάλλον δεν θέλω να πω αν μου αρέσει ο Le Corbusier. Ούτε θέλω να παρακινήσω κάποιον να πει τι νοιώθει γι' αυτή τη σχέση αμφιλεγόμενου πάθους. Ο Le Corbusier με ενδιαφέρει πολύ γιατί μου επέτρεψε να δω με τα δικά μου μάτια και να αγγίξω με τα χέρια αρχιτεκτονικές εφαρμογές που ίσως να βρίσκονται και αλλού, και με άλλους τρόπους, και καλύτερα φτιαγμένες, αλλά είχαν τη δύναμη να μου αποκαλύπτουν διαδοχικά, σε μια συμπλήρωση μεγάλου παζλ, μια ολοκληρωμένη ποιητική του αρχιτεκτονικού λόγου. Μια έκφραση της λέξης, της μορφής, και του χρωστήρα που πολλαπλασίαζε τη δύναμή της επειδή ήταν ταυτοχρόνως θεωρία και πρακτική, κτήριο και ζωγραφική, χωρίς να είναι δυνατό να ξεχωρίσεις. Δεν έχει σημασία τελικά να βρεις τις απαντήσεις που γυρεύεις στον Le Corbusier. Αυτός ο άνθρωπος μπορεί να ήταν κάποιος άλλος. Σημαντικά είναι τα ερωτήματα και η διαδικασία της αναζήτησης στο ίδιο το σώμα και τη σκέψη της αρχιτεκτονικής, που ίσως μπορούν να δώσουν απαντήσεις, λύσεις, διεξόδους για όσα μονάχα εσύ μπορείς να «δεις». Ο Le Corbusier μπόρεσε να «δεις» τη δική του αρχιτεκτονική κοιτάζοντας και αγγίζοντας τον Παρθενώνα,



ύστερα από χιλιάδες άλλους, και έμαθε από το κοίταγμά του αυτό τους τρόπους για να κάνει την αρχιτεκτονική εντελώς δική του.

Έτσι και εμείς κοιτάζοντας το έργο του Le Corbusier νοιώσαμε πως αγγίξαμε ένα μέρος από το βάθος του εαυτού μας. Γιατί δεν είδαμε όλοι τον ίδιο Le Corbusier, τα ίδια κτήρια, τα ίδια χρώματα, τις ίδιες λεπτομέρειες, την ίδια ιδέα, κοιτάζοντας παραταγμένοι σε μία γραμμή τα ίδια ακριβώς χτισμένα έργα. Δεν διστάζω λοιπόν να επαναλάβω μια προηγούμενη φράση: *η ανακάλυψη της αρχιτεκτονικής είναι μια προσωπική εμπειρία που μπορεί να προκαλέσει ανατροπές.* Για όλες αυτές τις ανατροπές, τη μοναδική ευθύνη θα την έχουν πάντα οι «ταξιδιώτες», που σημαίνει *εμείς*. Και τα έργα του Le Corbusier –ή του Brahms– θα είναι εκφραστικά μέσα για την υλοποίηση στόχων που δεν έχουν πλέον σχέση με τα ίδια τα έργα αλλά με εμάς (με εσάς).

Σημειώσεις

1. Le Corbusier, «Αέρας, ήχος, φως», *20ός Αιώνας*, τ. 2, 1933-34, σελ.13. Αναδημοσίευση στο Le Corbusier, *Κείμενα για την Ελλάδα*, επιμέλεια Γιώργος Σημαιοφορίδης, Αθήνα, Άγρα, 1987, σελ.131, 133.

2. Στην τελική αυτή προσπάθεια το βάρος του σχεδιασμού και της πραγματικής κατασκευής αναλογεί εξίσου στον Γιάννη Εξάρχου και την Ίριδα Λυκουριώτη. Στην αφετηρία της έκθεσης βρέθηκαν το Κέντρο Αρχιτεκτονικής της Μεσογείου, στα Χανιά, και ο Δημήτρης Αντωνακάκης που παρακίνησε μια εκδήλωση για τα 40 χρόνια από τον θάνατο του Le Corbusier. Τα εγκαίνια έγιναν στα Χανιά στις 3 Δεκεμβρίου 2005 και στις 10 Δεκεμβρίου οργανώθηκε ημερίδα με τίτλο «Ο Le Corbusier και οι Έλληνες». Συνδιοργανωτές ήταν η Σχολή Αρχιτεκτόνων του Ε.Μ.Π. και τα Τμήματα Αρχιτεκτόνων του Α.Π.Θ., του Πανεπιστημίου της Θεσσαλίας και του Πολυτεχνείου Κρήτης, με τη στήριξη του Τ.Ε.Ε., του Τ.Ε.Ε. Δυτικής Κρήτης και του Ιδρύματος Le Corbusier από το Παρίσι. Όπως το είχαμε σχεδιάσει, η έκθεση «ταξίδεψε» στη συνέχεια στη Θεσσαλονίκη (εγκαίνια 16 Μαρτίου 2006 στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων, και συζήτηση με αφορμή τον τίτλο της έκθεσης), στο Βόλο (εγκαίνια 6 Απριλίου 2006 στο κτήριο Σπίρερ, και ημερίδα με τίτλο «Pour L.C. Contre») και στην Αθήνα (εγκαίνια 7 Δεκεμβρίου 2006 στο κτήριο της Πρυτανείας του Ε.Μ.Π., και συζήτηση με θέμα «Ο Le Corbusier στην Αθήνα»).

3. *Δύο ταξίδια στον Le Corbusier*, επιμέλεια Παναγιώτης Τουρνικιώτης, Αθήνα, ΚΑΜ-futura, 2005.



Modo in 3 movements

1. MODERNITY-PARIS, 2. SIMPLICITY-SIKINOS, 3. TRADITION-PONTOS: THE OPEN SEA

Γιώργος Κουμεντάκης

[giorgoskoumendakis@hotmail.com]

MODO in 3 movements : 1. Modernity - Paris for 2 pianos - 6 hands

Handwritten musical score for "Modernity - Paris" for 2 pianos (6 hands). The score is written on yellowed paper and includes staves for piano 1 H1, piano 2 H2, piano 1, piano 2, piano 1, and piano 2. It features various musical notations such as notes, rests, dynamics (p, mf, f, fff, pp), and articulation marks. The piece is in 3/4 time and includes a key signature change to 3/4 time at the end.

2. Simplicity - Sikinos
for 1 piano - 6 hands

40

The first system of the musical score consists of three staves labeled H1, H2, and H3. H1 is the right-hand part, H2 is the middle part, and H3 is the left-hand part. The music is in 4/4 time. H1 starts with a melodic line marked 'legato mp' and 'sempre mp'. H2 features a complex rhythmic pattern with triplets and dynamic markings 'ppp', 'p > ppp', 'pp', 'mp', 'pp < mp > pp', and 'p'. H3 provides a bass line with 'legato pp' and 'sempre pp' markings. The system concludes with a key signature change to 7/4 time.

The second system continues the piece in 7/4 time. H1 has a sparse melodic line. H2 has a dense, rhythmic accompaniment. H3 has a simple bass line. The system ends with a key signature change to 4/4 time.

The third system continues in 4/4 time. H1 has a melodic line with a key signature change to one flat. H2 has a rhythmic accompaniment with triplets and a 'pp' marking. H3 has a bass line. The system concludes with a signature 'r. Kofler'.

3. Tradition - Pontos - The Open Sea

for 2 pianos - 4 hands

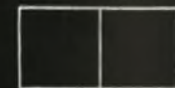
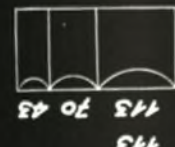
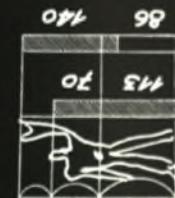
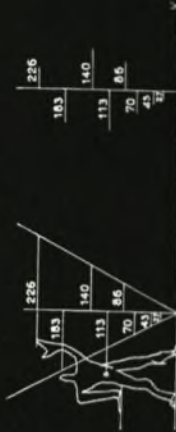
♩ = 100

The musical score is written for two pianos, 4 hands. It consists of three systems of staves. Each system includes a grand staff for piano 1 (treble and bass clefs) and a grand staff for piano 2 (treble and bass clefs). The tempo is marked as quarter note = 100. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings (mf, p, f). There are also numerical markings for fingerings and groupings (e.g., 3, 5, 6). The piece ends with a fermata on the final notes.

Θάλασσα f, όλα τα νερά
και τα ποτάμια τίνεις

r. Koforinos

Ξενάκης και Le Corbusier: Εντροπικός μηχανισμός καλεί αρμονικό κανόνα



226

Σοφία Βυζοβίτη

Τμήμα Αρχιτεκτόνων-Μηχανικών Πανεπιστημίου Θεσσαλίας
[svizovit@uth.gr]

Ένα ωραίο μεσημέρι του 1953, ενώ συνόδευα το Le Corbusier στη Rue des Sèvres, τον ρώτησα απότομα αν θα μπορούσα να δουλέψω μαζί του προσωπικά σ' ένα έργο.

«Ναι», μου απάντησε χωρίς να διστάσει, «έχω κάτι που σου ταιριάζει, πρόκειται για καθαρή γεωμετρία, ένα μοναστήρι Δομινικανών».

Ιάννης Ξενάκης, 1985

Ο σχεδιασμός του μοναστηριού της La Tourette στη Λυών (1954-57) αποτελεί την πρώτη περίπτωση στενής συνεργασίας μεταξύ Ιάννη Ξενάκη και Le Corbusier, μιας συνεργασίας απολύτως επιτυχούς, που αφήνει και τους δύο ικανοποιημένους. Ο πρώτος, στη νεότητά του, μέσα από την αρχιτεκτονική πρακτική αποκομίζει έναν τρόπο να σκέφτεται τη σύνθεση με αφαιρετικούς αλλά και συγκεκριμένους όρους. Ο δεύτερος, στην ωριμότητα του, ενθουσιάζεται με το αποτέλεσμα. Η συνεργασία του Ξενάκη με τον Le Corbusier διαρκεί μια δεκαετία (1949-59) και συμπεριλαμβάνει και άλλα σημαντικά έργα, όπως τις *Unités d' Habitation* στη Nantes-Rezé, στο Brey-en-Fôret και στο Βερολίνο, τα δημόσια κτήρια της Chandigarh και το περίφημο Περίπτερο της Philips στη διεθνή έκθεση των Βρυξελλών. Εκτός από στενοί συνεργάτες, Ξενάκης και Le Corbusier, υπήρξαν και φίλοι. Βιογραφικά στοιχεία αποκαλύπτουν ότι μοιράζονται και τα εξής: τον εκπατρισμό, ένα χαμένο μάτι και την αγάπη για τη μουσική, που συνάγει το γεγονός ότι ο Le Corbusier ήταν γόνος οικογένειας μουσικών. Όλοι στο γραφείο της Rue des Sèvres αναγνώριζαν την ιδιαίτερη τρυφερότητα που έτρεφε ο κατά γενική ομολογία αυστηρός, κρύος και υπερβολικά απαιτητικός γέρος για το νεαρό *protégé* και που εκδηλώνονταν με την παράβλεψη της πρωινής αργοπορίας του Ξενάκη στο γραφείο.



Τον Αύγουστο του 1959 η συνεργασία τους έληξε μετά από διετή διένεξη για το δικαίωμα της υπογραφής στη μελέτη για το Περίπτερο της Philips. Με την αλλαγή των κλειδαριών στο ατελιέ της Rue des Sèvres ο Le Corbusier έδωσε τέλος στην ανταρσία των υπαλλήλων του Ξενάκη, Tobito και Maisonnier, που διεκδίκησαν το δικαίωμα να συνυπογράφουν έργα του γραφείου των οποίων είχαν την εποπτεία.

Ξενάκης και Le Corbusier, μοιάζουν και στο εξής: ήταν δυο μεγάλοι αυτοδίδακτοι. Δεν διατέλεσαν ποτέ φοιτητές στα πεδία στα οποία και διέπρεψαν στην ωριμότητά τους διεξάγοντας διεπιστημονική και καινοτόμα πρακτική. Δεδομένης της δεκαετούς συνεργασίας τους, αλλά και των άλλων λεπτομερειών στη βιογραφία του, ο Ιάννης Ξενάκης μπορεί να θεωρηθεί και ως μαθητής του Le Corbusier. Μετά το 1959 ο Ξενάκης προχωρά στους δρόμους της μουσικής και εξελίσσεται σ' έναν από τους σημαντικότερους μουσικοσυνθέτες του 20ού αιώνα. Οποτεδήποτε ξανακάνει αρχιτεκτονική, όπως στο σπίτι για το μουσικοσυνθέτη Francois Bernard Mache στην Αμοργό το 1966 και την εφελκυστική μεμβράνη για το Διάτοπο του Παρισιού το 1978, επανέρχεται σε θέματα από την περίοδο της εργασίας του στο γραφείο Le Corbusier. Η σύνθεση της πρόσοψης από σκυρόδεμα και γυαλί και η στομαχοειδής κάτοψη στο σπίτι της Αμοργού καθώς και η υπερβολοειδής-παραβολοειδής μεμβράνη του Διατόπου, φανερώνουν την επίδραση της συνεργασίας με το μεγάλο αρχιτέκτονα.

Στην περίοδο 1953-55 στο Παρίσι, στο δημιουργικό περιβάλλον της Rue des Sèvres 35, κάτω από το άγρυπνο βλέμμα του ηλικιωμένου πλέον στοχαστή, περιηγητή, ζωγράφου και υπερ-αρχιτέκτονα, συντελείται μια μετάβαση. Το εκρηκτικό υποσυνείδητο του συνθέτη ξυπνά. Ο Ξενάκης-μηχανικός γίνεται Ξενάκης-αρχιτέκτων, γίνεται Ξενάκης-μουσικός. Σύμφωνα με τη βιογράφο του¹ μόλις το 1954, οπότε και ολοκληρώνει την πρώτη του μουσική σύνθεση *Μεταστάσεις*, αρχίζει ο Ξενάκης να προσδιορίζει τον εαυτό του ως μουσικό. Η έλλειψη επίσημων μουσικών σπουδών τον στερεί από τις παραδοσιακές τεχνικές και δεξιότητες της τέχνης αυτής. Παράλληλα τον απελευθερώνει στην προσέγγιση της μουσικής σύνθεσης ωθώντας τον προς μια ριζοσπαστική εννοιολογική προσέγγιση. Ενεργοποιεί τα εργαλεία που κατέχει: αφαιρετική σκέψη, μαθηματικό λογισμό, σχέδιο. Η τριβή του με την αρχιτεκτονική, όπου διερευνά σχέσεις μεταξύ μορφής, οργανωτικής δομής και διαθέσιμου υλικού, γίνεται διάμεση οδός προς τη μουσική σύνθεση.

Το παρόν κείμενο εστιάζει σ' αυτήν την παρένθεση της εργοβιογραφίας του, στην περίοδο της ανάδυσης του Ξενάκη συνθέτη. Θα επικεντρώσει στον παραλληλισμό της συνθετικής μεθόδου ανάμεσα σε δύο έργα του της περιόδου 1953-55: στη μουσική σύνθεση *Μεταστάσεις* και την αρχιτεκτονική σύνθεση *Κυματοειδείς Υαλοπίνακες* για το μοναστήρι της La Tourette. Τα δύο αυτά έργα είναι ιδιαίτερα σημαντικά εφόσον αποτελούν τα πρώτα προσωπικά δείγματα γραφής του Ιάννη Ξενάκη στο πεδίο της σύνθεσης, μουσικής και αρχιτεκτονικής.

Παρατηρούμε κοινή απόκριση στο ζήτημα της κατανομής ηχητικών γεγονότων στο χρόνο (μουσική) και φυσικών αντικείμενων στο χώρο (αρχιτεκτονική) με την εφαρμογή του αρμονικού κανόνα Modulor. Επιπλέον διαπιστώνουμε τη δημιουργία των πρώτων στρατηγικών οργάνωσης του τυχαίου: εντροπικών μηχανισμών, όπως η εισαγωγή των κριτηρίων της πυκνότητας και της διάρκειας, που αποσκοπούν στην κατάρριψη της συμμετρίας.

* * *

Οι απεριόριστες αριθμητικές τιμές πηγάζουν από μια μόνο πηγή, το μέτρο 113, το ύψος του στομαχιού ενός ανθρώπου έξι ποδιών, που υπακούει στις παρακάτω κατηγορίες:

Το διπλάσιο

Τη χρυσή τομή με πρόσθεση

Τη χρυσή τομή με αφαίρεση

Le Corbusier, 1948

Ξενάκης και Le Corbusier μοιράζονται και μian εμμονή. Αντλούν και οι δύο από τα μαθηματικά συγκροτώντας αφαιρετικές δομές για την οργάνωση της μορφής. Γύρω στο 1954 ο δεύτερος έχει ήδη κατακτήσει μέσω της γεωμετρίας και της άλγεβρας έναν οικουμενικό κανόνα αρμονίας που εφαρμόζει σ' ένα απλό εργαλείο, το *Modulor* – «ένα αρμονικό μέτρο σε ανθρώπινη κλίμακα με παγκόσμια εφαρμογή στην αρχιτεκτονική και τη μηχανική». Βασισμένος στο ανθρώπινο σώμα και στα μαθηματικά ο αρμονικός κανόνας του *Modulor* συγκροτείται ως εξής:

Ένας άνθρωπος με το χέρι ψηλά, ορίζει χαρακτηριστικά σημεία στο χώρο που καταλαμβάνει – το πόδι, το στομάχι, το κεφάλι, τ' ακροδάχτυλα του σηκωμένου χεριού. Τα τρία διαστήματα περικλείουν μια σειρά χρυσών τομών, τη σειρά Fibonacci. Άλλωστε τα μαθηματικά προσφέρουν την πιο απλή και πιο δυναμική ποικιλία μιας τιμής: το μονό, το διπλό, τις δύο χρυσές τομές.²

Η δημιουργία, η διερεύνηση των εφαρμογών του και η παγκόσμια πιστοποίηση του *Modulor* ως εργαλείο μέτρησης ήταν για τον Le Corbusier μια μακρόχρονη και εντατική περίοδος επιστημονικής εργασίας. Η μαθηματική επίλυση του πλέγματος αναλογιών και η δημιουργία της κόκκινης και της μπλε σειράς τον απασχόλησαν απ' το 1946 ως το 1948. Περιελάμβανε συνεχείς δοκιμές και βελτιστοποιήσεις μέσω εφαρμογών στην ανάλυση υφιστάμενων έργων, αλλά και στη σύνθεση σημαντικών μελετών του γραφείου όπως η *Unité d'Habitation* στη Μασσαλία. Επίσης περιελάμβανε συνεργασίες και συζητήσεις με ειδικούς επιστήμονες μεταξύ των οποίων συμπεριλαμβάνεται και ο Albert Einstein. Στην διάσημη πλέον έκδοση *Le Modulor* (1948) παρουσιάζονται εκτενώς οι μαθηματικές διαδικασίες της δημιουργίας του αρμονικού πλέγματος αναλογιών: το πρόβλημα της εισαγωγής



του τετραγώνου, η σύγκριση των δυο διαφορετικών επιλύσεων του προβλήματος, η διάγνωση της αριθμητικής προόδου Fibonacci [Εικ. 1], και τέλος η επιλογή της μονάδας με βάση τις ανθρώπινες αναλογίες.

Συγκλονισμένος με την ιδέα ενός οικουμενικού κανόνα αρμονίας στοιχειωδώς απλού στην εφαρμογή του από κάθε *συνθέτη* (σχεδιαστή ή προγραμματιστή), ο Le Corbusier οραματίζεται ένα ανθρωπογενές περιβάλλον εξολοκλήρου σχεδιασμένο στο φάσμα των κλιμάκων με βάση το Modulor. Εφόσον τα χαρακτηριστικά σημεία του χώρου που καταλαμβάνει η διαστασιολόγηση του Modulor είναι ανθρωποκεντρικά, δηλαδή απόρροια μιας βιωματικής σχέσης με το χώρο, παρέχουν στο *συνθέτη* άμεση, ένα-προς-ένα εποπτεία των μεγεθών και ενεργοποιούν ένα συνεχές και εκτατό πλέγμα μετρικών σχέσεων κατ' αναλογία προς τον άνθρωπο. Όπως δηλώνει:

Τα νούμερα του Modulor είναι μέτρα, δηλ. έχουν καθ' αυτά οντότητα, είναι το αποτέλεσμα μιας διαλογής που έγινε μέσα από άπειρες τιμές.... Αλλά τα προϊόντα της βιομηχανίας που τις διαστάσεις τους θα προσδιορίσουν αυτά τα μέτρα, περιέχουν τον άνθρωπο ή είναι προεκτάσεις του. Για να διαλέξει κανείς τα καλύτερα μεγέθη είναι προτιμότερο αντί να χρησιμοποιήσει μόνο το μυαλό, να τα δει και να τα εκτιμήσει και με το χέρι – αυτό ισχύει για μέτρα πολύ κοντά στο ανθρώπινο ανάστημα.³

* * *

Το κριτήριο αποτελούσαν οι διακυμάνσεις της πυκνότητας των σημείων πάνω σε μια ευθεία γραμμή.
Ιάννης Ξενάκης, 1985

Την περίοδο που ο Ξενάκης συνεργάζεται προσωπικά με τον Le Corbusier για το σχεδιασμό του Μοναστηριού της La Tourette, το γνωστό *απλό εργαλείο μέτρησης* που απ' το 1948 υπάρχει σε μορφή μετροταινίας [Εικ. 2], χρησιμοποιείται σε κάθε δυνατή πρακτική εφαρμογή στο φάσμα μελετών που αναλαμβάνει το γραφείο. Όπως όλοι οι συνεργάτες ο Ξενάκης σχεδιάζει μετρώντας με το *Modulor*.

Για μερικούς μήνες (Ιούνιος-Νοέμβριος 1954) μελετά το σχεδιασμό των υαλοστασίων που φωτίζουν τους διαδρόμους και τις κοινόχρηστες αίθουσες του μοναστηριού. Αρχικά πειραματίζεται με τη συνδυαστική αρχιτεκτονικών στοιχείων από γυαλί και σκυρόδεμα πάνω στην αρχή της μετάθεσης μεγεθών της χρυσής τομής εγγεγραμμένων στο τετράγωνο, χωρίς κατά τη γνώμη του ιδιαίτερα ικανοποιητικό αποτέλεσμα. Οι σπουδές αυτές ανασυνθέτονται από τον Le Corbusier και σήμερα αποτελούν τις εσωτερικές όψεις στο αίθριο του μοναστηριού.

Την Άνοιξη του 1955 επανέρχεται στα υαλοστάσια των εξωτερικών προσόψεων ενώ ταυτόχρονα σχεδιάζει και τις γυάλινες προσόψεις για το κτήριο της Εθνοσυνέλευσης της Chandigarh. Εξελίσσει μια κατασκευαστική λεπτομέρεια



2. Η πρώτη μετροπύλη Modulor. [Πηγή: Fondation Le Corbusier 1971]

που του είχε μεταφέρει ο Le Corbusier από την Ινδία: υαλοπίνακες σταθερού πλάτους και μεταβλητών υψών στερεωμένους ανάμεσα σε κατακόρυφους ορθοστάτες. Τα υαλοστάσια έχουν σταθερό ύψος 366 εκατοστών –σύμφωνα με το Modulor– και αποτελούν κατασκευή ανεξάρτητη του φορέα που υποστηρίζεται από λεπτές χορδές από οπλισμένο σκυρόδεμα.

Έχοντας καταλήξει στην κατασκευαστική λογική των υαλοστασίων, ο Ξενάκης επανέρχεται στο ζήτημα της χάραξης. Με αφαιρετικούς όρους απλουστεύει το συνθετικό πρόβλημα της οργάνωσης της πρόσοψης στην κατανομή σημείων πάνω σε ευθεία γραμμή. Το επιλύει άμεσα σε πρωτογενές επίπεδο εφαρμόζοντας σειρές διαστήματων από το *Modulor*. Επιπλέον επανεξετάζει τη σύνθεση της πρόσοψης αντιπαραβάλλοντας την αυστηρή περιοδικότητα –την παράταξη απολύτως ίσων μεγεθών ή μεγεθών που μεταβάλλονται σύμφωνα με μια αριθμητική πρόοδο– και την στοχαστική κατανομή σύμφωνα με τη θεωρία των πιθανοτήτων. Δεδομένης της αδυναμίας εξαγωγής σημαντικών οπτικών αποτελεσμάτων επισημαίνει την ανάγκη εισαγωγής μιας νέας παραμέτρου που να ρυθμίζει το πρόβλημα της κατανομής σε γενικότερο επίπεδο, υπερβαίνοντας τη λογιστική επεξεργασία.

Εισάγει το κριτήριο της πυκνότητας ως τον αριθμό συμβάντων ανά χρονική μονάδα, ή μονάδα μήκους, προσδίδοντας του αισθητική βαρύτητα. Αναδιατυπώνει το συνθετικό πρόβλημα εξερευνώντας πλέον τις διακυμάνσεις της πυκνότητας των σημείων πάνω σε μια ευθεία γραμμή. Καταλήγει σε μια ικανοποιητική επίλυση αντιπαραθέτοντας περιοχές με πυκνές και αραιές υποδιαίρεσεις. Ρυθμίζει αισθητικά τις μεταβάσεις στις διακυμάνσεις της πυκνότητας.



Επαναλαμβάνει αντιστικτικά την χάραξη καθ' ύψος καταλήγοντας στη σύνθεση της δυτικής πρόσοψης του μοναστηριού [Εικ. 3].

Για το Ξενάκη η πρόσοψη αυτή είναι ζωντανή και παλλόμενη. Οι διακυμάνσεις της πυκνότητας στις υποδιαίρέσεις των υαλοστασιών δημιουργούν τη ψευδαίσθηση της καμπυλότητας στο επίπεδο. Προτείνει να ονομαστούν *κυματοειδείς υαλοπίνακες* (rans de verre undulatoire)⁴. Ο Le Corbusier ευχαριστημένος, εγκρίνει τη σύνθεση, υποστηρίζει τη δυναμική της ως μουσική επίλυση, «μια ορθολογική λύση για το μοντέρνο βιτρώ, που οδηγείται από έναν κανόνα που διέπει ακόμα και πάντα τη μουσική» και που την αποκαλεί «μουσική οθόνη από γυαλί» (rans de verre musicaux)⁵.

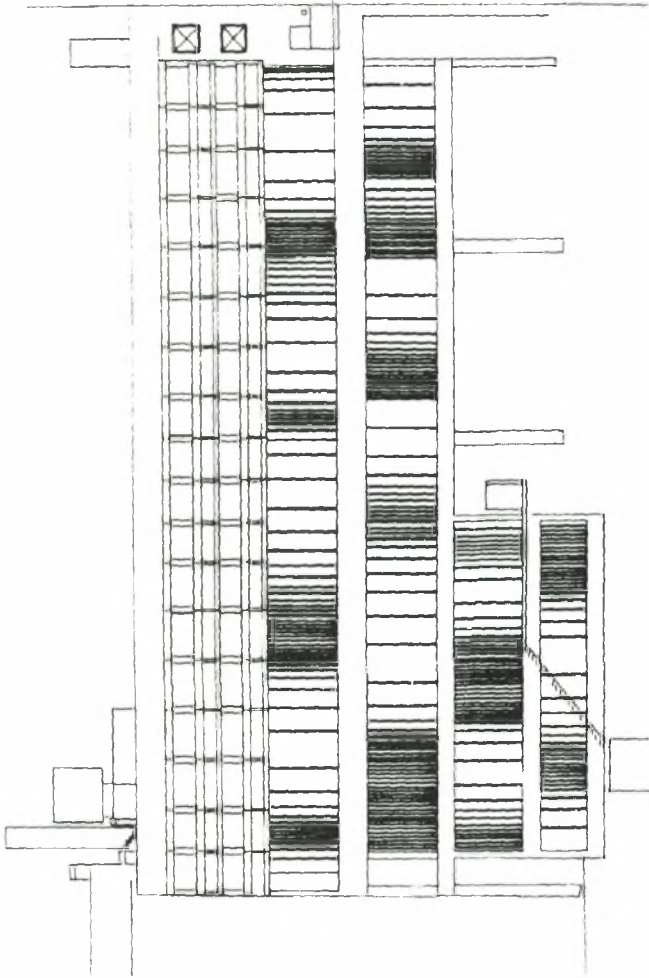
Με μια γρήγορη κι ανυποψίαστη ματιά η τελική πρόσοψη φέρνει στο νου καθαυτή τη μετροταινία του *Modulor*, μια οριζόντια επιμήκη ταινία σταθερού πλάτους πάνω στην οποία κατανέμονται κατακόρυφα στοιχεία και η οποία ξετυλίγεται σε τέσσερις στάθμες. Ωστόσο η πρόθεση του Ξενάκη να καταρρίψει κάθε συμμετρία στη χάραξη, προσεγγίζοντας την οργάνωση μιας σχεδόν τυχαίας κατανομής, πραγματώνεται μέσω συστηματικής διερεύνησης.

Η τελική διάταξη συμπυκνώνει ένα σύστημα οργάνωσης πολλαπλό και σε διαστρωμάτωση, αποτέλεσμα εφαρμογής αλληλουχιών από μαθηματικούς κανόνες. Η συνθετική διαδικασία μπορεί να θεωρηθεί ως διαδοχή εντολών, αλγόριθμων που είτε είναι ατέρμονοι είτε καταλήγουν σε ενδιαφέροντα οπτικά αποτελέσματα. Το *Modulor* εφαρμόζεται ως πρωτογενής μηχανισμός οργάνωσης, ένα απλό εργαλείο χάραξης, που εμπεριέχει την κατανομή κατά αριθμητική πρόοδο χρυσών τομών. Η στοχαστική κατανομή (μια χαμένη ίσως ευκαιρία, όπως γράφει ο Ξενάκης) αποτελεί ένα σύνθετο μηχανισμό που αφορά μεγάλο πλήθος στοιχείων και αδυνατεί να συγκροτήσει αποτελέσματα στην περίπτωση αυτή. Αντ' αυτού η διακύμανση της πυκνότητας αποτελεί μηχανισμό γενίκευσης, απλούστερο όσον αφορά το πλήθος στοιχείων που επεξεργάζεται, και παράγει δυναμικά οπτικά αποτελέσματα.

Συνοψίζοντας απ αριθμώ τις εξής «μακρο-εντολές» που εφαρμόζονται ή διερευνώνται ως παράμετροι οργάνωσης της πρόσοψης:

- Μεταθέσεις Χρυσής τομής (ατέρμονος).
- Κατανομή κατά αριθμητική πρόοδο *Modulor* (στον οριζόντιο άξονα).
- Κατανομή Στοχαστική (ατέρμονος).
- Διακύμανση πυκνότητας (στον οριζόντιο άξονα).
- Επανάληψη (στον οριζόντιο άξονα και στον κατακόρυφο άξονα).
- Αντίστιξη (στον κατακόρυφο άξονα).

* * *



οργανώνεται σε ασύμμετρα μέτρα. Όπως στη διάταξη των υποδιαιρέσεων των υαλοστασίων της La Tourette, η κατανομή σημείων στην ευθεία εμφανίζεται κι εδώ ως συνθετικό ζήτημα όσον αφορά τη ρύθμιση της χρονικής διάρκειας των ηχητικών συμβάντων. Ο Ξενάκης αναπαριστά το χρόνο με μια ευθεία γραμμή ή με την τοπολογικά όμοια της μη αναδιπλούμενη καμπύλη. Ορίζει στιγμές που αντιπροσωπεύουν ηχητικά γεγονότα και επιζητούν τη θέση τους στην ευθεία. Κι εδώ το Modulor εφαρμόζεται ως πρωτογενής μηχανισμός οργάνωσης της σύνθεσης, ως εργαλείο διευθέτησης της κατανομής. Βάση της αριθμητικής προόδου Fibonacci που ενσωματώνει το Modulor, ο Ξενάκης χαράσσει τα μέτρα που ρυθμίζουν τη διάρκεια των μουσικών συμβάντων και των διαλειμμάτων που παρεμβάλλονται ανάμεσά τους.

Συμπερασματικά όσον αφορά τη συνθετική μέθοδο, στο συγκεκριμένο έργο ο Ξενάκης εφαρμόζει διδάγματα που αποκομίζει από τη συνεργασία του με το Le Corbusier. Την εφαρμογή ενός αρμονικού κανόνα για τη ρύθμιση της διάρκειας μουσικών γεγονότων στο χρόνο κατ' αναλογία με τη χάραξη ασύμμετρων διαστημάτων σ' ένα ευθύγραμμο τμήμα. Την οργάνωση του περιεχομένου του μουσικού έργου μέσω της αλληλεπίθεσης και της επαλληλίας ηχητικών συμβάντων. Την εποπτεία της συνολικής μορφής του μουσικού έργου που μπορεί και προδιαγράφει μέσω της επινόησης σημειογραφικών συστημάτων [Εικ. 4] – διαγραμμάτων και σχεδίων – και που μετά την ολοκλήρωση της σύνθεσης ανάγονται σε συμβατικές παρτιτούρες για τους ερμηνευτές.

Στις τελευταίες τέσσερις σελίδες της έκδοσης *Modulor 2*, ο Le Corbusier αμέσως μετά την περιγραφή της εφαρμογής του Modulor στο *μοντέρνο βιτρώ της La Tourette*, τη σύνθεση του οποίου αποδίδει στον Ξενάκη «μηχανικό και ανερχόμενο μουσικοσυνθέτη που εργάζεται σαν αρχιτέκτονας στο ατελιέ της Rue des Sèvres», του δίνει το βήμα. Εδώ ο Ξενάκης περιγράφει την εφαρμογή του «αρμονικού μέτρου σε ανθρώπινη κλίμακα» στη δημιουργία της πρωτότυπης μουσικής σύνθεσης *Μεταστάσεις*. Αντιπαραβάλλει στο απόφθεγμα του Γκαίτε «η αρχιτεκτονική είναι παγωμένη μουσική» την πρόταση «η μουσική είναι κινούμενη αρχιτεκτονική» αποδεικνύοντας μέσω της εφαρμογής κοινής συνθετικής μεθόδου ότι αρχιτεκτονική και μουσική διακατέχονται από κοινές οργανωτικές δομές.

* * *



Θα υποθέσω ότι ναι μεν δεν υπάρχει συμμετρία
αλλά υπάρχει κάποια νομοτέλεια.
Ιάννης Ξενάκης, 1975

Σε μια συνολικότερη αποτίμηση, η εργοβιογραφία του Ιάννη Ξενάκη μπορεί να θεωρηθεί διεπιστημονικό πεδίο σύντηξης όπου συναντώνται φυσική, μαθηματικά, αρχιτεκτονική, μουσική. Στο δημιουργικό του σύμπαν η επιστημονική σκέψη μετουσιώνεται σε καλλιτεχνική πράξη. Για το συνθέτη Ξενάκη, μουσικό η αρχιτέκτονα, η αναζήτηση πρωτοτυπίας και οικουμενικότητας αποτελεί όχι μόνο εσωτερική αναγκαιότητα αλλά και διαπίστευση της ελευθερίας της βούλησης στην καλλιτεχνική έκφραση. Εδώ κατεξοχήν θέση κατέχει η θεωρία της σύνθεσης, αυτή που επικαλείται ως μια νέα επιστήμη *γενικής μορφολογίας*⁹ και έχει ως αντικείμενο την επινόηση, αλλά και την κατανόηση, των μορφών με την αποσαφήνιση οργανωτικών δομών που τις διέπουν. Συγκροτείται μέσα από την αφαίρεση, το χειρισμό καθαρών νόμων και εννοιών από τις φυσικές επιστήμες και τα μαθηματικά.

Ο συνθέτης Ξενάκης εφευρίσκει μηχανισμούς: συστήματα που να παράγουν αυτόματα ορισμένα συμβάντα, ηχητικά και οπτικά. Ενδιαφέρεται ιδιαίτερα για τη δημιουργία μιας φυσικής κατάστασης εντροπίας, απελευθέρωσης από τη δέσμευση του κανόνα-ρυθμού, εφόσον μπορεί να οδηγήσει στη δημιουργία νέων ηχητικών υλικών και μορφών. Πειραματίζεται με ασύμμετρα μέτρα. Ρυθμούς εντροπικούς, που στηρίζονται στη μη επανάληψη –μη περιοδικότητα, μη πιστή επανάληψη– πολύπλοκη περιοδικότητα. Εξερευνά τα όρια της απροσδιοριστίας εφόσον πιστεύει ότι το τυχαίο δεν αυτοσχεδιάζεται:

το τυχαίο είναι ένα πράγμα σπάνιο, μια παγίδα· μπορεί κανείς να το κατασκευάσει ως ένα ορισμένο σημείο, πολύ δύσκολα, με τη βοήθεια πολύπλοκων συλλογισμών που συνοψίζονται με μαθηματικούς τύπους, που μπορεί κανείς να κατασκευάσει ολίγον αλλά ποτέ να το αυτοσχεδιάσει, να το μιμηθεί διανοητικώς.⁹

Η αποφασιστικότητα του στη διαχείριση μηχανισμών εντροπίας τροφοδοτείται από την επιθυμία για απόλυτη ελευθερία στην καλλιτεχνική έκφραση. Το 1975 στην Αθήνα, στη διάλεξη του με τίτλο «Επιστημονική Σκέψη και Μουσική» ορίζει το μέγιστο επίπεδο ελευθερίας του ως συνθέτη μέσα από την φράση: «Να μην υπάρχει καμία συμμετρία». Μεθοδεύει λοιπόν τη διευθέτηση του τυχαίου μέσω μιας μήτρας κανόνων, με το λογισμό του τυχαίου, τη στοχαστική. Λίγα μόνο χρόνια μετά τις *Μεταστάσεις*, χρησιμοποιεί νόμους της θερμοδυναμικής ως μηχανισμούς ρυθμίσιας μιας εντροπικής κατανομής επάλληλων ηχητικών συμβάντων στο χρόνο, όπως ο τύπος του Πουασόν στις *Αχορρίψεις*, ο τύπος του Γκάους, και ο νόμος των Μάξγουελ-Μπλόλτζμαν για τα *Πιθόπρακτα*.

* * *

Τέλος, και ιδιαίτερα στο πλαίσιο των μορφογενετικών πειραματισμών στο πεδίο της αρχιτεκτονικής την τελευταία δεκαετία, η επιταγή του Ιάννη Ξενάκη προς μια θεώρηση της σύνθεσης ως «επιστήμη της γενικής μορφολογίας» εμφανίζεται απόλυτα σύγχρονη. Η επινόηση μορφών αντλώντας απ' τα πεδία της φυσικής, της βιολογίας και των μαθηματικών μέσω σαφώς διατυπωμένων διαδικασιών, που αναπαριστώνται με τεχνικές υψηλού βαθμού αφαίρεσης και που υλοποιούνται με τη συνδρομή του ανώτατου επιπέδου τεχνολογίας, αποτελεί τον πυρήνα της συζήτησης για την ψηφιακή μορφογένεση. Η επιμονή του Ξενάκη στη μεθοδολογία της σύνθεσης με στόχο την αναζήτηση της πρωτοτυπίας και της οικουμενικότητας του έργου συμβάλλει σήμερα στη συγκρότηση μιας θεωρίας της αρχιτεκτονικής που αντιμετωπίζει την υλική πρακτική με αφαιρετικούς όρους.

Σημειώσεις

1. N. Matossian, *Xenakis* (Moufflon Publ., Lefkosia, 2005), 83.
2. Le Corbusier, «*Modulor*»: Δοκίμιο για ένα Αρμονικό Μέτρο σε Ανθρώπινη Κλίμακα με Παγκόσμια Εφαρμογή στην Αρχιτεκτονική και στη Μηχανική, (Εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 1971), 55.
3. Le Corbusier, όπ.π., 60.
4. Ι. Ξενάκης, «Το μοναστήρι της La Tourette», (Αρχιτεκτονικά Θέματα, Αθήνα 1987), 144
5. Le Corbusier, *Modulor 2: La parole est aux usagers* (Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Paris 1955), 340.
6. N. Matossian, όπ.π., 73.
7. Ι. Ξενάκης, 1987, όπ.π., 143.
8. Ι. Ξενάκης, *Κείμενα περί Μουσικής και Αρχιτεκτονικής* (Εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα 2001), 172
9. Ι. Ξενάκης, 2001, όπ.π., 78.

Βιβλιογραφία

- Le Corbusier, 1948, *The Modulor: A Harmonious Measure to the Human Scale Universally Applicable to Architecture and Mechanics*. London & Boston: Faber and Faber.
- Le Corbusier, [1971], *'Modulor': Δοκίμιο για ένα Αρμονικό Μέτρο σε Ανθρώπινη Κλίμακα με Παγκόσμια Εφαρμογή στην Αρχιτεκτονική και στη Μηχανική*, Ντοκοπούλου Λίτσα, Παπαιωάννου Αγνή, Πορτάλιου Ελένη (μτφ.) Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.
- Le Corbusier, 1955, *Modulor 2: La Parole est aux Usagers*. Paris: Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui.
- Matossian, Nouritza, 2005, *Xenakis*. Lefkosia: Moufflon Publications Ltd, (1^η εκδ. 1981)
- Ξενάκης, Ιάννης, 1987, «Το μοναστήρι της La Tourette», στο αφιέρωμα «Ο Le Corbusier και η Ελλάδα», Γιώργος Σημαιοφορίδης, Γιώργος Τζιτζιλιάκης (επιμ.), *Αρχιτεκτονικά Θέματα* 21: 143-144 (1η δημ. 1985).
- Ξενάκης, Ιάννης, 2001, *Κείμενα περί Μουσικής και Αρχιτεκτονικής*, Μάκης Σολωμός (επιμ.) Αθήνα: Εκδόσεις Ψυχογιός.

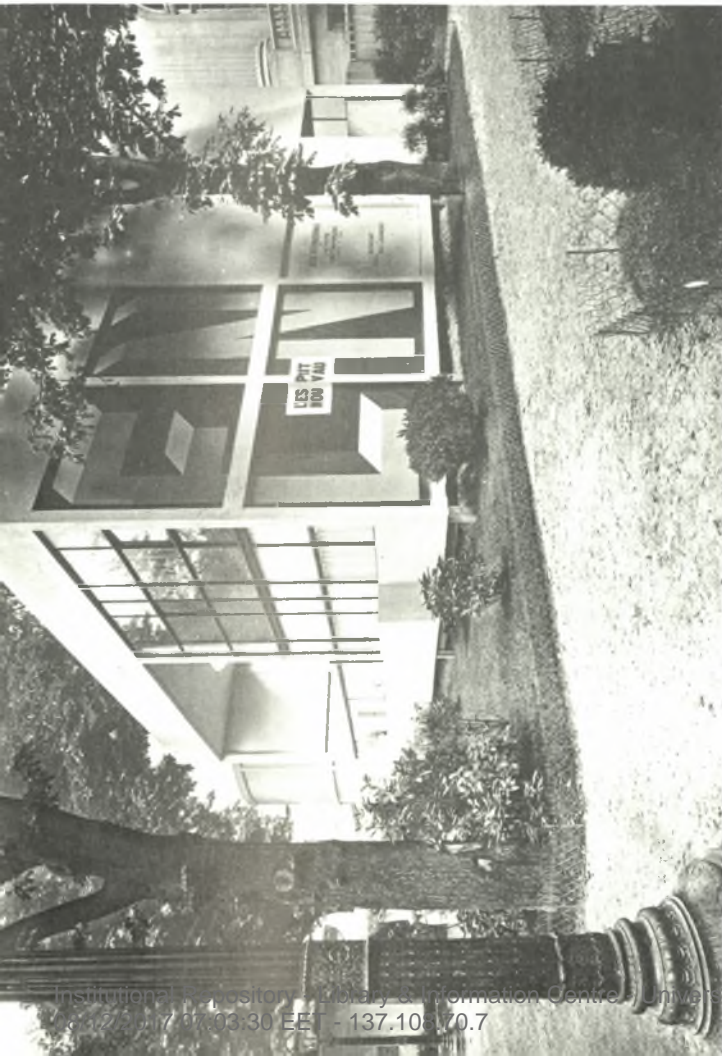


Le Corbusier - Giedion: Το είναι και το γίνεσθαι της αρχιτεκτονικής

Σωκράτης Γεωργιάδης

Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart
[s.georgiadis@abk-stuttgart.de]

Οι δύο άνδρες πρωτοσυναντήθηκαν με αφορμή τη διεθνή έκθεση διακοσμητικών τεχνών το 1925 στο Παρίσι. Ο 38χρονος τότε Le Corbusier με την Βίλα στο Vaucresson (1922), την κατοικία Ozenfant στο Παρίσι (1922), την διπλοκατοικία La Roche-Jeanneret στο Auteuil (1923), τις κατοικίες Lipchitz-Miestschaninoff στο Boulogne-sur-Seine (1924) και τον οικισμό του Pessac, κοντά στο Bordeaux (1925), είχε δώσει ήδη τα πρώτα δείγματα μιας νέας αρχιτεκτονικής γραφής,



1. Pavillon de l'esprit nouveau. Φωτογραφία Giedion.





2. «Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton». Το εξώφυλλο του βιβλίου, σχεδιασμένο από τον László Moholy-Nagy.

που ξεπερνούσε σε ριζοσπαστικότητα οποιαδήποτε άλλη γνωστή μέχρι εκείνη την στιγμή, ενώ με τα σχέδια του για την Σύγχρονη Πόλη (1922, Ville Contemporaine) των τριών εκατομμυρίων κατοίκων είχε αφήσει και σε πολεοδομικό επίπεδο άναυδους φίλους και εχθρούς. Ο Giedion ήταν μόλις ένα χρόνο νεότερος. Έχοντας σπουδάσει αρχικά μηχανολογία και στη συνέχεια ιστορία της τέχνης, ενσάρκωνε ήδη από τότε έναν ιστορικό νέου τύπου: «Κατά την άποψή μου», σημείωνε το 1923, «καθήκον του ιστορικού δεν είναι μονάχα να αποκαλύπτει τους νόμους και τις σχέσεις του παρελθόντος, αλλά και να επιχειρεί την ανίχνευση των

μπερδεμένων ακόμη δρόμων του παρόντος». ¹ Έβλεπε τον εαυτό του, με άλλα λόγια, στο ρόλο του «συναγωνιστή» των αρχιτεκτόνων για την επικράτηση του ρεύματος της νεωτερικότητας, του συνδιαμορφωτή δηλαδή του παρόντος και του συνοικοδόμου του μέλλοντος της αρχιτεκτονικής.

Κατά την πρώτη τους συνάντηση στο Παρίσι, ο αρχιτέκτονας ξενάγησε προσωπικά τον ιστορικό στο Pavillon de l' esprit nouveau [Εικ. 1], που ήταν η συμμετοχή του Le Corbusier στην έκθεση διακοσμητικών τεχνών. Αρκετές δεκαετίες αργότερα, το επεισόδιο εκείνο παρέμενε ακόμα ζωντανό στη μνήμη του Giedion. Ομολογούσε, λίγο μετά το θάνατο του Le Corbusier, ότι οι συζητήσεις εκείνες είχαν αποτελέσει γι' αυτόν σημαντική πηγή έμπνευσης: ο Le Corbusier, έγραφε, ήταν εκείνος «που είχε στρέψει το ενδιαφέρον μου στις πηγές της σημερινής αρχιτεκτονικής: στην αρχιτεκτονική του σιδήρου του 19ου αιώνα και στις μεγάλες διεθνείς εκθέσεις, όπου η αρχιτεκτονική αυτή έκανε την παρουσία της με τον πιο εμφανή τρόπο». ² Πράγματι, το καλοκαίρι του 1928, τρία χρόνια μετά από εκείνη την συνάντηση, κυκλοφορούσε το πρώτο βιβλίο του Giedion με θέμα την νέα αρχιτεκτονική: *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton* (Η αρχιτεκτονική στη Γαλλία – αρχιτεκτονική σιδήρου – αρχιτεκτονική μπετόν-αρμέ), ³ όπου ο συγγραφέας επιχειρούσε να συνδέσει, υπό την σκέπη της νεωτερικότητας, τα επιτεύγματα της αρχιτεκτονικής τεχνολογίας του 19ου αιώνα με την μοντέρνα αρχιτεκτονική του 20ού [Εικ. 2].

Σε ό,τι αφορά το πρώτο σκέλος, ο Giedion εστίαζε το ενδιαφέρον του στις εφήμερες (κατά κανόνα) σιδηροκατασκευές που αποστολή είχαν να στεγάσουν τις μεγάλες διεθνείς εκθέσεις του Παρισιού από το 1855 μέχρι το 1889 και, κατά δεύτερο λόγο, στα πρώτα υπερκασταστήματα της γαλλικής πρωτεύουσας, στους σιδηροδρομικούς σταθμούς και στις βιβλιοθήκες: σε εντελώς νεότευκτους κτηριολογικούς τύπους δηλαδή που αντικαθρέφτιζαν την σύγχρονη ζωή και τις ανάγκες της σύγχρονης οικονομίας. Το δεύτερο σκέλος κάλυπτε κυρίως τμήματα της αρχιτεκτονικής κατοικίας των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα. Τα παραδείγματα σε αυτήν την περίπτωση επιλέγονταν με κριτήρια το υλικό της κατασκευής τους (μπετόν αρμέ), την πρωτονεωτερική ή νεωτερική αισθητική τους, και, μάλλον παρεμπιπτόντως, την επάρκειά τους από χρηστική και γενικότερα κοινωνική άποψη. Φυσικά ο Giedion αφιέρωνε το μεγαλύτερο μέρος αυτής της ενότητας του βιβλίου του στον Le Corbusier.

Η αρχιτεκτονική στη Γαλλία δεν είχε μεγάλη εκδοτική επιτυχία, ωστόσο οι αντιδράσεις ήταν έντονες μέχρι ακραίες και διήρκεσαν επί αρκετές δεκαετίες. Ένας από τους πρώτους ενθουσιώδεις αναγνώστες του βιβλίου ήταν ο Walter Benjamin, ο οποίος δήλωνε τον απεριφραστο θαυμασμό του για τη ριζοπαστικότητα της γνώσης που αυτό μετέφερε.⁴ Αντιθέτως, ο Ernst Bloch στηλίτευε τον τεχνολογικό προοδευτισμό του και την σοσιαλδημοκρατική νεωτερικότητα, όπως έλεγε, που εξέπεμπε.⁵ Από την άλλη πλευρά το ιδεολογικό φάσματος, ο Hans Sedlmayr το θεωρούσε ως τεκμήριο της εξτρεμιστικής προσπάθειας των μοντερνιστών για την εξόντωση της αρχιτεκτονικής.⁶

Σήμερα, ογδόντα χρόνια μετά την έκδοση του βιβλίου, και καθώς έχουν πλέον καταλαγιάσει οι εικονομαχίες της εποχής των πρωτοποριών, αυτό που κάνει εντύπωση είναι ο μάλλον άταλος τίτλος του βιβλίου που το κάνει να φαντάζει περισσότερο ως σύγγραμμα οικοδομικής ή δομικών υλικών, παρά ως ιστοριοκριτική μελέτη που θέλει να είναι. Από άποψη περιεχομένου, το στοιχείο του βιβλίου που εκπλήσσει είναι ότι ο συγγραφέας του υπαινίσσεται την ύπαρξη μιας κοινής (νεωτερικής) ταυτότητας σε κατασκευές που καταρχήν φαίνονται εντελώς ανομοιογενείς. Τίποτε δεν μοιάζει, πράγματι, να συνδέει τις δυο εκδοχές της «αρχιτεκτονικής της Γαλλίας», πέρα από το γεγονός της γεωγραφικής τους κοινότητας. Δομικά, χρηστικά, αλλά και αισθητικά, οι σιδηροκατασκευές του 19ου αιώνα και τα μοντερνιστικά γυμνάσματα στον τομέα της κατοικίας του 20ού είναι είδη εντελώς ασύμβατα. Και όμως ο Giedion επιχειρεί να γεφυρώσει το χάσμα. Ιδού με ποιον τρόπο:

Ως μια από τις πιο υποδειγματικές γαλλικές σιδηροκατασκευές εμφανίζεται στις σελίδες του βιβλίου του Giedion το Pont Transbordeur του Arnodin στη Μασσαλία (1905). Το συγκρότημα κατοικιών του Pessac, από την άλλη μεριά, σχεδιασμένο από τον Le Corbusier, φιγουράρει σαν το πλέον αντιπροσωπευτικό δείγμα αρχιτεκτονικής μπετόν αρμέ (1925/26). Ο συγγραφέας τα σχολιάζει με τον ακόλουθο τρόπο [Εικ. 3, 4]:





Pont Transbordeur του Arnodin στη Μασσαλία (1905)

Το κτίσμα αυτό είναι αναπόσπαστο στοιχείο της εικόνας της πόλης, της οποίας αποτελεί το επιστέγασμα. Όμως η συνάφειά του με την πόλη δεν γίνεται αντιληπτή με χωρικούς ή πλαστικούς όρους. Γεννιούνται σχέσεις και διεισδύσεις αιωρούμενες. Τα όρια της αρχιτεκτονικής ξεθωριάζουν.⁷

Συγκρότημα κατοικιών του Pessac του Le Corbusier (1925-26)

Τα σπίτια του Le Corbusier δεν είναι ούτε χώρος ούτε πλαστική: Ο αέρας τα διαπερνά. Ο αέρας γίνεται καταστατικό στοιχείο! Δεν είναι η χωρική ή η πλαστική υπόσταση που έχουν σημασία, αλλά η ΣΧΕΣΗ και η ΔΙΕΙΣΔΥΣΗ! Ο χώρος είναι ένας και αδιαίρετος. Το κέλυφος που χώριζε το εσωτερικό από το εξωτερικό καταρρέει.⁸

3. Pont Transbordeur. Φωτογραφία Giedion (Bauen in Frankreich, σελ. 6).

Στην πρώτη περίπτωση έχουμε μια σκελετική δομή, στην δεύτερη όγκους με μορφή κανονικών πρισμάτων, όμως η κεφαλαιώδης αυτή διαφορά δεν φαίνεται να ενδιαφέρει καθόλου τον Giedion. Αντιθέτως, και στις δυο κατασκευές βλέπει τα ίδια ακριβώς πράγματα: γραμμές, επιφάνειες, όγκους αέρα. Η ορολογία που χρησιμοποιείται για την περιγραφή τους είναι ομοίως κοινή: ΣΧΕΣΗ και ΔΙΕΙΣΔΥΣΗ. Σε άλλα σημεία προστίθενται ορισμένες ακόμα έννοιες που επίσης εφαρμόζονται αδιακρίτως και στις δυο περιπτώσεις: συγχρονικότητα, διαφάνεια, ελαφρότητα, εξαϋλωση κ.λπ.

Το καλοκαίρι του 1925 –της χρονιάς που πρωτοσυναντήθηκε με τον Le Corbusier– ο Giedion έκανε διακοπές στο Belle Île en Mer μαζί με τον Ούγγρο καλλιτέχνη Lázlo Moholy-Nagy, δάσκαλο στο Bauhaus και πρωτοπόρο της μοντέρνας φωτογραφίας. Χρόνια αργότερα, ο Giedion μιλούσε για τις πολύωρες ενδιαφέρουσες συζητήσεις τους. Εκείνο όμως που του είχε κάνει την μεγαλύτερη εντύπωση ήταν ο Moholy που με το σώμα γερμένο από ένα παράθυρο φωτογράφιζε μια ταράτσα που βρισκόταν μερικά μέτρα πιο κάτω. Το μοτίβο

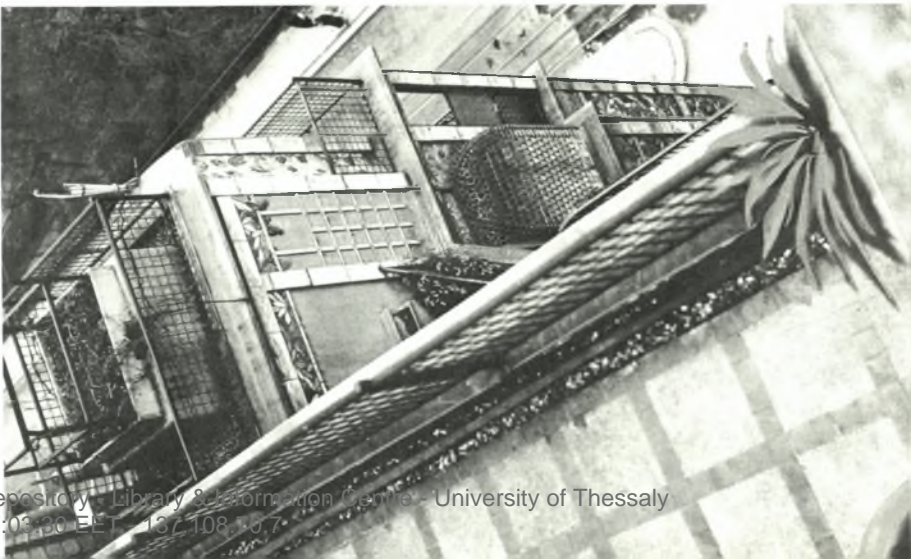


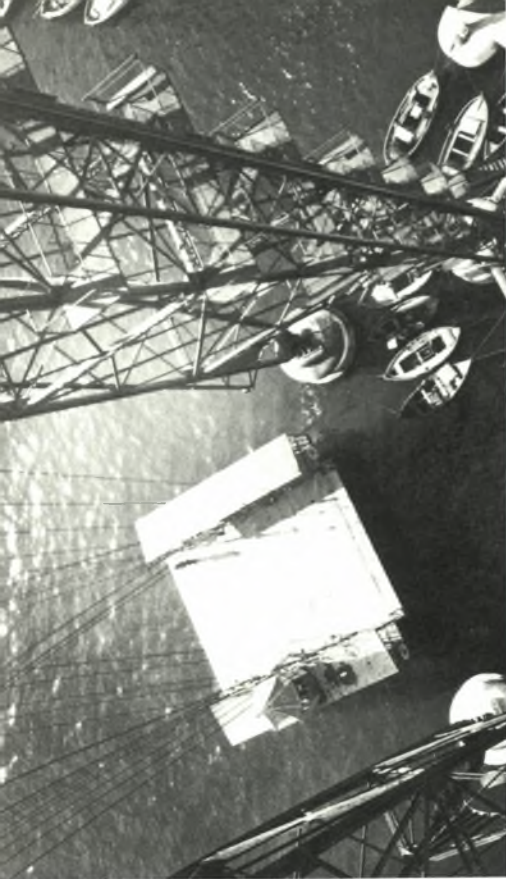
4. Συγκρότημα κατοικιών του Pessac Φωτογραφία Giedion.



δεν είχε τίποτα το αξιόλογο: μια πλάκα από μπετόν, μερικές καρέκλες και ένα στρογγυλό τραπέζι. Και όμως ο Moholy, όπως παρατηρούσε ο Giedion, με την φωτογραφία του, συλλαμβάνοντας τα αντικείμενα και τις αναλογίες τους πάνω στην *δισδιάστατη επιφάνεια*, είχε *καταργήσει την προοπτική αναπαράσταση*. Ποτέ προηγουμένως η κάμερα δεν είχε χρησιμοποιηθεί με τέτοιο τρόπο: επρόκειτο περί μιας νέας θεώρησης, μιας νέας *οπτικής*.⁹ Δεν ενδιαφέρει πλέον, έλεγε ο Giedion σε διάλεξη του στο Davos έξι χρόνια αργότερα (Απρίλιος 1931), ούτε η αναπαραγωγή της πραγματικότητας ούτε η απεικόνιση ατομικών ψυχικών καταστάσεων, και ακόμη λιγότερο κάποιοι λογοτεχνικοί συνειρμοί. Κατακτούμε την φοβερή αυτοκρατορία του αμόρφου, προσέθετε, την αυτοκρατορία της ανεικονικότητας.¹⁰ «Είμαστε ευγνώμονες στους Ολλανδούς», έγραφε το 1928 στο βιβλίο *Η αρχιτεκτονική στη Γαλλία*, «που μας άνοιξαν τα μάτια για τον παλμό που διέπει τις σχέσεις μεταξύ επιφανειών, γραμμών και του αέρα». Οι Ολλανδοί διδάξαν λοιπόν τον Giedion, τι ήταν αυτό που έπρεπε να δει, ο Moholy του είχε μάθει *πώς έπρεπε να το δει*. Πολλές από τις φωτογραφίες του ίδιου του Giedion [Εικ. 5]: ο ιστορικός εφαρμόζει τη νέα οπτική, που διδάχτηκε από τους καλλιτέχνες, με απροσδόκητη επιτυχία – η αποσπασματοποίηση του αντικειμένου, η απόκρυψη της γραμμής του οριζοντα, η αποφυγή της παραλληλίας των γραμμών του εικονιζόμενου αντικειμένου με τις γραμμές του πλαισίου της εικόνας, η αλλοίωση των σχέσεων φωτός και σκιάς, η ανατροπή των τεκτονικών σχέσεων αντικειμένου-εδάφους, η απόκρυψη των τεκτονικών ιεραρχιών, είναι ορισμένες από τις τεχνικές που έχει οικειοποιηθεί [Εικ. 6].

Περνώντας από τα πράγματα στα λόγια, η προσοχή του Giedion απορροφάται εξ ολοκλήρου από το έργο του αρχιτέκτονα. Αναφερόμενος στον οικισμό Pessac γράφει:





6. Pont Transbordeur. Φωτογραφία Giedion (Bauen in Frankreich, σελ. 63).

αποσπάται η προσοχή από την ίδια τη ζωγραφική [Εικ. 7]. Ο ιστορικός ωστόσο δεν θεωρεί την επιλογή καθόλου τυχαία. Πιστεύει ότι το νόημα της έγκειται στην προτίμηση σε αντικείμενα διαφανή και αιωρούμενα, των οποίων τα περιγράμματα αλληλοεπικαλύπτονται εντελώς αβίαστα. Ο ιστορικός υποδεικνύει ακόμα το δρόμο που οδηγεί από τη ζωγραφική στην αρχιτεκτονική. Οι ακμές των σπιτιών περνούν η μια στην άλλη, όχι μόνο στις φωτογραφίες, αλλά στην ίδια την πραγματικότητα. Γίνεται κάτι παρόμοιο μ' αυτό που συμβαίνει καμιά φορά στο χιονισμένο τοπίο όταν επικρατούν ειδικές συνθήκες φωτός: τα σταθερά περιγράμματα εξαυλώνονται, κάνοντας δυσδιάκριτες τις ανηφοριές και τις κατηφοριές και δίνοντας στον περιπατητή την αίσθηση ότι βαδίζει στα σύννεφα. Η αίσθηση αυτή δεν είναι τόσο έντονη στις μονοκατοικίες όσο στους οικισμούς, στις σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ πολλών οικοδομών. Έναν τέτοιο οικισμό σχεδίασε ο Le Corbusier, το Pessac στο Bordeaux [Εικ. 8].

Τα σπίτια του Corbusier φαίνονται λεπτά σαν χάρτινα. Αν θέλετε, θυμίζουν τις εύθραυστες τοιχογραφίες της Πομπηίας. Στην πραγματικότητα ωστόσο, η έκφρασή τους συμπίπτει με τη βούληση που αποπνέει η αφηρημένη ζωγραφική στο σύνολό της. Μέτρο σύγκρισης λοιπόν δεν είναι το χαρτί ή η Πομπηία, αλλά η ζωγραφική των κυβιστών, που βλέπουν τα πράγματα σε κατάσταση αιωρούμενης διαφάνειας, επιπλέον η ζωγραφική του ίδιου του πουριστή Jeanneret, που σαν αρχιτέκτονα πήρε το όνομα Le Corbusier. Μπορεί ο ίδιος να διαβεβαιώνει, ότι διάλεξε σαν αντικείμενα της ζωγραφικής του μπουκάλια και ποτήρια, πράγματα δηλαδή στερούμενα ενδιαφέροντος, μόνο και μόνο για να μην



Και αλλού συμπληρώνει:

Οι χρωματισμοί είναι παρμένοι από τους πίνακες του Jeanneret: αιωρούμενο γαλάζιο και ανοιχτό πράσινο, βαθύ καφετί. Τα σπίτια, στο παιχνίδι μεταξύ τους, δεν μπορούν να θεωρηθούν με χωρικούς ή σωματικούς όρους. Το μόνο έγκυρο στοιχείο είναι οι σχέσεις, οι σχέσεις του πλήρους και του κενού, οι σχέσεις της λείας επιφάνειας προς την ανοιχτή, των οριζόντιων στρωμάτων προς τα κατακόρυφα σώματα, των χρωμάτων που ελαφρύνουν τους όγκους, που έλκουν ή απωθούν τις επιφάνειες.

Πώς να θεωρήσουμε τις καφετιές συστοιχίες των σπιτιών του ελάχιστου τύπου με χωρικούς και σωματικούς όρους, και όχι στη βάση των γεμάτων παλμό σχέσεων που έχουν τα στοιχεία μεταξύ τους; Αυτά τα σπίτια, που επιμένουν με τόσο κατηγορηματικό τρόπο στην επίπεδη επιφάνεια, διαπερνώνται τα ίδια από μεγαλεπίβλους επιπίπτονες όγκους αέρα, δημιουργώντας πλήθος νέων εναλλαγών. Η συστοιχία των κατοικιών ως σύνολο μοιάζει να θέλει να απλωθεί προς τα μπρος ή προς τα πίσω. Οι σταθερές φωτογραφικές λήψεις δεν μας διαφωτίζουν. Θα έπρεπε κανείς να μπορεί να παρακολουθεί την αλλαγή του βλέμματος: μόνο ο κινηματογράφος μπορεί να συλλάβει τη νέα αρχιτεκτονική...¹¹

Η νέα όραση, η νέα οπτική είναι συνεπώς μια «οπτική εν κινήσει» η οποία είναι σε θέση να δομήσει και να διαρρυθμίσει ένα ενιαίο χώρο αρχιτεκτονικής νεωτερικότητας, μέσα στον οποίο μπορούν να συνυπάρξουν υπό κοινούς όρους αντικείμενα εννοιακά και αισθητικά ασύμβατα. Θα μπορούσε να γεννηθεί η



7. Le Corbusier, Nature morte à la cruche blanche sur fond bleu, 1920 (Μουσείο Τέχνης Βasel).



Abb. 16 CORBUSIER
Fensterbau 1929, Badenweiler.



Photo: Type 215, Mairie de Stock

Abb. 95 und 96

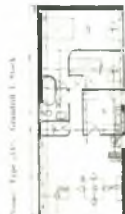


Photo: Type 215, Grandville, Le Stock



Abb. 149b, Badenweiler

υπόνοια ότι, σε αυτό το πλαίσιο, ο τρόπος της πρόσληψης των αντικειμένων αποκτά προτεραιότητα έναντι των ίδιων των αντικειμένων. Όχι, θα απαντούσε ο Giedion: μια τέτοια υπόνοια θα ευσταθούσε τότε μόνον, αν μεταξύ πρόσληψης και αντικειμένου υπήρχε διάσταση. Όμως εδώ έχουμε σχέση συνάφειας και συμφωνίας: το αντικείμενο είναι παράγωγο μιας συγκεκριμένης οπτικής ενώ, αντιστρόφως, η οπτική, δηλαδή ο τρόπος θεώρησης, υποδεικνύεται από τη φύση του ίδιου του αντικειμένου. Πράγματι, η εξίσωση αυτή – το έργο του Le Corbusier είναι εδώ το αδιάψευστο τεκμήριο – φαίνεται να λύνεται με χαρακτηριστική ευκολία, τουλάχιστον με πρώτη ματιά.

Σε μία από τις σελίδες του βιβλίου του, ο Giedion απεικονίζει την βίλλα Stein-de Monzie στο Garches. Και οι δύο φωτογραφίες δείχνουν την πλευρά της κατοικίας που είναι στραμμένη προς τον κήπο, η πρώτη σε συνολική άποψη και η δεύτερη σε λεπτομέρεια. Οι εικόνες φαίνεται, για άλλη μια φορά, να επιβεβαιώνουν τα όσα είχε πει ο Giedion στην περίπτωση του συγκροτήματος στο Pessac. Πράγματι, στην λεζάντα που συνοδεύει τις φωτογραφίες διαβάζουμε: «Μία προσπάθεια της ελάφρυνσης και του ανοίγματος του κτηρίου στον αέρα, όχι μόνο στη βάση του και κατά την έννοια του ύψους, αλλά και στο μέτωπό του: έκρηξη της απτής πρόσοψης!»¹² Εκείνο που ωστόσο κάνει εντύπωση, είναι ότι ο Giedion, στην παρουσίαση του κτηρίου, περιορίζεται στο να δείξει την πίσω πλευρά του (εκείνη που βλέπει προς τον κήπο), αποφεύγοντας επιμελώς την πλευρά της εισόδου [Εικ. 9, 10]. Πρόκειται για αξιοσημείωτη «παράλειψη» διότι η κύρια όψη – τουλάχιστον αν επιμείνουμε στο περιγραφικό μοντέλο του Giedion – φανερώνει μian τελείως διαφορετική αρχιτεκτονική αντίληψη. Το κτήριο δεν δίνει πλέον την εντύπωση ελεύθερης σύνθεσης οριζόντιων και κατακόρυφων επιπέδων, αλλά ενός ορθογώνιου παραλληλογράμμου με σαφώς προσδιορισμένο περίγραμμα, δηλαδή της δισδιάστατης προβολής ενός αυστηρώς κανονικού πρίσματος. Οι σωματικές ιδιότητες του κτηρίου είναι αυτές που κυριαρχούν. Τονίζονται ένα παραπάνω εξαιτίας της επιλογής του ίδιου του Le Corbusier να κάνει χρήση αρμονικών χαράξεων κατά τη σύνθεση της επιφάνειας της πρόσοψης, να επιστρατεύσει



8. Συγκρότημα κατοικιών στο Pessac. Δύο σελίδες από το *Bauen in Frankreich*, φωτογραφίες Giedion.

δηλαδή σχεδιαστικά εργαλεία της κλασικιστικής ανθρωπομετρικής παράδοσης. Είναι σ' αυτό ακριβώς το σημείο που ο Giedion διαχωρίζει κατηγορηματικά τη θέση του από εκείνη του Le Corbusier. Σε υποσημείωση του βιβλίου *Η αρχιτεκτονική στη Γαλλία* (που, ας το πούμε εν παρόδω, έχουν παραβλέψει μέχρι στιγμής όλοι όσοι είδαν στο πρόσωπο του Giedion αποκλειστικά τον αγιογράφο του Le Corbusier) διαβάζουμε:

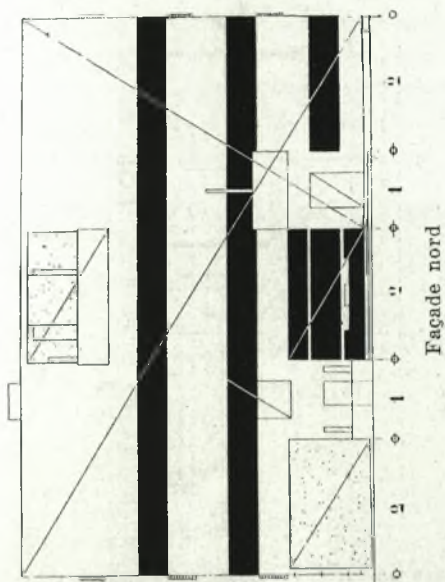
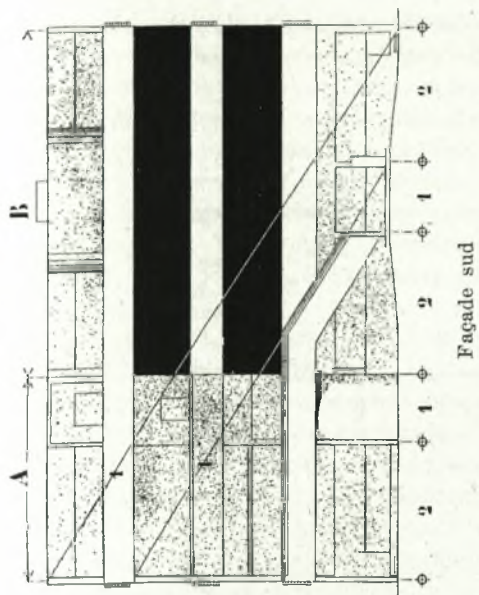
Στη θεωρία του ο Le Corbusier συχνά δεν πάει εξίσου μακριά όσο στην αρχιτεκτονική του. Στο βιβλίο του *Για μια αρχιτεκτονική* επιβιώνει ένα κεφάλαιο με τίτλο «Tracés régulateurs» (Οι ρυθμιστικές χαράξεις)¹³, που αναφέρεται στην χάραξη ομοίων τριγώνων στις προσόψεις των κτηρίων. Το να κάνει κάτι τέτοιο ο Berlage για μια ύστατη φορά το 1907 πιθανόν να ήταν ακόμα θεμιτό. Σε μια αρχιτεκτονική που είναι πλασμένη ομοιόμορφα από όλες τις πλευρές πάνω σε ανθρωπομορφική βάση κάτι τέτοιο επιτρέπεται. Στην περίπτωση του Le Corbusier όμως είναι παράλογο. Οι αναλογίες που θα προκύψουν από την τυποποίηση δεν μπορούν να υπαχθούν σε αυτό το σχήμα, αλλά και γενικά τα συστήματα των αναλογιών είναι σήμερα άκυρα διότι το κτήριο δεν είναι πλέον ένας κλειστός όγκος, όπως ήταν ένα αναγεννησιακό palazzo, αλλά απαιτεί την ΣΧΕΣΗ με το ΔΙΠΛΑΝΟ του. Και ο ίδιος ο Le Corbusier άλλωστε υποχρεώνεται να απαρνηθεί την μέθοδό του, ας πούμε στην οικία La Roche. Σχεδιάζει πάνω στην επιφάνεια της πρόσοψης τις γραμμές των αναλογιών, ωστόσο η πτέρυγα που στεγάζει τη συλλογή (έργων τέχνης), που προεξέχει κατακόρυφα, αρνείται φυσικά να υποταχθεί στο σύστημα των ομοίων τριγώνων.¹⁴

Η πολυσυλλεκτικότητα του Le Corbusier –στην προκειμένη περίπτωση ο κλασικισμός του– εκλαμβάνεται από τον Giedion ως έλλειμα ριζοσπαστικότητας και, σε τελευταία ανάλυση, ως έλλειμα νεωτερικότητας, ως ανυπόφορος αναχρονισμός. Προκαταλαμβάνει με αυτόν τον τρόπο ο Giedion μια μεταμοντέρνα ανάγνωση του Le Corbusier, που επρόκειτο να εισαγάγει περίπου είκοσι χρόνια αργότερα ο Colin Rowe με το κείμενο



Abb. 114. LE CORBUSIER - MAUR DE MONZIE in GARCHES bei Paris, 1927-28
 Krenn, das Haus wurde von der Bauwelt nicht ohne Grund als „Kleinwerk“ bezeichnet. Die Konstruktion des Gebäudes ist ein Beispiel für die „Kleinwerk“-Kategorie. Das Konzept der „Kleinwerk“-Kategorie ist ein Beispiel für die „Kleinwerk“-Kategorie. Das Konzept der „Kleinwerk“-Kategorie ist ein Beispiel für die „Kleinwerk“-Kategorie.

AB BAB

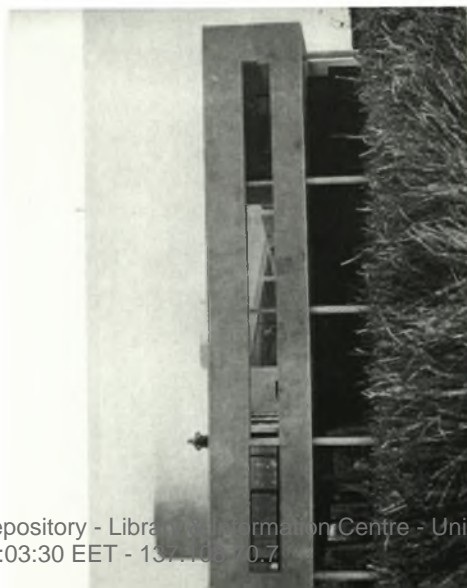


Les Tracés régulateurs

10. Η πρόσοψη και πίσω όψη της βίλας Stein-de-Monzie με αρμονικές χαράξεις από το Oeuvre Complète, του Le Corbusier, τ. 1 (1910-1929), σελ. 144.

του «The Mathematics of the Ideal Villa».¹⁵ Με τη διαφορά ότι αυτό που ο Rowe το 1947 χαρακτήριζε θριαμβευτικά «εκλεκτικισμό» του Le Corbusier, για τον Giedion το 1928 αποτελούσε αφορμή αποστασιοποίησης. Το φάντασμα του κορμπουζιανού κλασικισμού κυνηγάει πράγματι τον Giedion και μετά το 1928. Γίνεται θέμα στο πολύ πιο γνωστό του σύγγραμμα *Χωρόχρονος και Αρχιτεκτονική* του 1941 που από πολλούς μάλιστα θεωρήθηκε ως Ευαγγέλιο της μοντέρνας αρχιτεκτονικής. Αν και ο τόνος εδώ είναι οπωσδήποτε πιο ήπιος από ό,τι το 1928, ο Giedion διατυπώνει τα πράγματα με αρκετή σαφήνεια. Σχολιάζοντας αυτή τη φορά την βίλλα Savoye (1928-30) του Le Corbusier, γράφει:

Η προσπάθεια της ανανέωσης των σχέσεών μας με τη φύση προκαλεί στην αρχιτεκτονική πάντα τα ίδια θεμελιώδη ερωτήματα, είτε πρόκειται να χτίσουμε στην παραλία, είτε στο βουνό, είτε –όπως στην προκειμένη περίπτωση– στις καμπυλόγραμμες παρυφές της κοιλάδας του Σηκουάνα λίγο έξω από το Παρίσι. Σε κάποια φάση της δραστηριότητάς του, ο Frank Lloyd Wright συνήθιζε να χρησιμοποιεί και τις πιο ανεπαίσθητες ρωγμές στους βράχους για να δέσει τα στίπια του όσο το δυνατόν πιο γερά με τη γη. Στην οικία Savoye ο Le Corbusier κάνει ακριβώς το αντίθετο. Ο κάτοικος της πόλης, για τον οποίον (η οικία αυτή) σχεδιάστηκε, προτιμούσε να εποπτεύει το τοπίο παρά να είναι χωμένος μέσα στα δέντρα και στους θάμνους. Ήθελε να απολαμβάνει τη θέα, το αεράκι και τον ήλιο, να χαιρέται απρόσκοπτα την φυσική εκείνη ελευθερία που του στερούσε η δουλειά του. Έχουμε εδώ το παράδειγμα δύο αιωνίως αντίθετων αποκρίσεων στη φύση. Πρόκειται περί ενός επίκαιρου αναστοχασμού της διαφοράς μεταξύ του ελληνικού ναού, που τα σαφή περιγράμματά του τον διαφοροποιούν από το περιβάλλον, και της μεσαιωνικής πόλης που είναι κολλημένη σαν το φυτό στον τόπο στον οποίο βρίσκεται.¹⁶



234. LE CORBUSIER and P. JEANNERET, Villa Savoye at Poissy, 1928-30.



235. LE CORBUSIER and P. JEANNERET, Villa Savoye, 1928-30. Cross section. The hallways and of the house from above and from below is interpreted with white and black lines.

Απερίφραστα λοιπόν ο Le Corbusier τοποθετείται από τον ιστορικό στην παράδοση της ελληνικής κλασικής αρχιτεκτονικής. Ωστόσο, ο Giedion επιστρέφει εδώ την διαλεκτική σχέση μεταξύ τοπολογικής προσαρμογής και αυτόνομης ογκοπλαστικής σύνθεσης [Εικ. 11] μάλλον παρεμπιπτόντως: δεν ανήκει, με άλλα λόγια, το αντιθετικό αυτό ζεύγος στο κριτικό/ερμηνευτικό του ρεπερτόριο. Εξάλλου, ο Giedion καθόλου δεν έβλεπε το ζήτημα της μοντέρνας αρχιτεκτονικής να παίζεται μεταξύ μιας νέας έκδοσης κλασικισμού και ενός νέου μεσαίωνα. Και οπωσδήποτε, διατηρούσε στο ακέραιο τις ενστάσεις του στη φιλολογία περί σύνδεσης της αρχιτεκτονικής (μέσω της σωματικής της διάπλασης και των αναλογιών) με την συμπαντική αρμονία, δηλαδή απέναντι σε μια παράδοση της οποίας ο Le Corbusier εμφανιζόταν ως γνήσιος συνεχιστής.

Επίλογος

Επιστρέφοντας από την Ελλάδα, όπου βρέθηκε το καλοκαίρι του 1933 με αφορμή το 4ο συνέδριο των CIAM, ο Giedion έγραψε για το περιοδικό *Cahiers d'Art* του Christian Zervos (Paris 1934, v. 1-4, 77-80) το άρθρο «Pallas Athénè ou le visage de la Grèce». Ο Ελβετός ιστορικός ανάμεσα στα άλλα παρατηρούσε:

Ο ελληνικός ναός δεν είναι ένα αυστηρά πλαστικό δημιούργημα, που απαιτεί από τον θεατή του να είναι καθηλωμένος σε ένα και μοναδικό σημείο, όπως στην περίπτωση του ρωμαϊκού ναού. Δεν είναι δίχως σημασία, που η ιδέα της αέναης μεταμόρφωσης των μορφών και των πολλαπλών σημείων παρατήρησης, από τα οποία τα πράγματα μπορούν να ειπωθούν και να κριθούν, γεννήθηκε την ίδια εποχή από τους Έλληνες φιλοσόφους. Αυτοί οι ναοί, απλοί στις αναλογίες και στις μορφές τους, δεν ήταν ευθυγραμμισμένοι με το περιβάλλον τους και η πρόσβαση σ' αυτούς δεν προβλεπόταν μετωπική αλλά πλευρική, δεν σε οδηγούσαν αλλά σε καλούσαν να τους περιδιαβάσεις.¹⁷

Πρόκειται για μία από τις λίγες περιστάσεις που ο Giedion ασχολείται με την αρχαία ελληνική αρχιτεκτονική. Το μήνυμά της είναι σαν εκείνον το χρησμό του μαντείου για τον οποίο ο Nietzsche έλεγε ότι μπορεί να γίνει αντιληπτός μόνο από τους γνώστες του παρόντος και τους αρχιτέκτονες του μέλλοντος.¹⁸ Η γνώση του παρόντος είναι για άλλη μια φορά η «νέα οπτική» που, σαν το μαγικό ραβδί, αγγίζει την αρχαία αρχιτεκτονική και την μεταμορφώνει με μιάς σε νεωτερική. Είναι ωστόσο χαρακτηριστικό ότι, για να κάνει πιστευτό τον ισχυρισμό του, ο Giedion δεν ανατρέχει –όπως ο Le Corbusier– στον Πλάτωνα αλλά στους Προσωκρατικούς και, εκεί, όχι στον Πυθαγόρα αλλά στον Ηράκλειτο. Το «είναι» της αρχιτεκτονικής τον αφήνει παγερά αδιάφορο, το «γίγνεσθαι» της τέχνης του οικοδομείν είναι αυτό που τον συναρπάζει.



Εικονογράφηση

Οι φωτογραφίες του S. Giedion φυλάσσονται στο Αρχείο S. Giedion, Ινστιτούτο Ιστορίας και Θεωρίας της Αρχιτεκτονικής στο Ελβετικό Ίδρυμα Τεχνολογίας της Ζυρίχης (gta/ETH Zürich). Οι φωτογραφίες από τα βιβλία του Giedion έγιναν από αντίτυπα της βιβλιοθήκης του συγγραφέα του άρθρου. Η εικόνα της «nature morte» του Le Corbusier πάρθηκε από την έκδοση: *L'Esprit Nouveau – Le Corbusier und die Industrie 1920-1925*, επιμ. Stanislaus von Moos, Berlin, 1987, σελ. 100.

Σημειώσεις

1. Sigfried Giedion, «Zur Bauhauswoche». Στο: Paul Hofer και Ulrich Stucky (επιμ.). *Homage to Giedion – Profile seiner Persönlichkeit*, Basel και Stuttgart, 1971, σελ. 22.
2. Sigfried Giedion, *Architektur und das Phänomen des Wandels – Die drei Raumkonzeptionen in der Architektur*, Tübingen, 1970, σελ. 9.
3. Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich – Bauen in Eisen – Bauen in Eisenbeton*, Leipzig και Berlin, 1928.
4. Γράμμα του Benjamin προς τον Giedion σταλμένο από το Βερολίνο στις 15 Φεβρουαρίου 1929. Αρχείο S. Giedion, Ινστιτούτο Ιστορίας και Θεωρίας της Αρχιτεκτονικής στο Ελβετικό Ίδρυμα Τεχνολογίας της Ζυρίχης (gta/ETH Zürich). Το γράμμα αυτό πρωτοδημοσιεύθηκε στη εισαγωγή της αμερικανικής έκδοσης του *Bauen in Frankreich*: «Sigfried Giedion. Building in France – Building in Iron – Building in Ferro-Concrete». Introduction by Sokratis Georgiadis, translation by J. Duncan Berry, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica, CA, 1995, σελ. 53 και 75-78. Αρκετές αναφορές στο βιβλίο του Giedion υπάρχουν επίσης στο ανολοκλήρωτο «Passagenwerk» του Benjamin. Walter Benjamin, *Das Passagenwerk*, Πρώτος τόμος, επιμ. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, 1983, σελ. 215 κ.ε., 528, 572.
5. Ernst Bloch, «Erbschaft dieser Zeit» (= Ernst Bloch, *Έργα* τ. 4). Frankfurt am Main 1985 (Zürich 1935), σελ. 219.
6. Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, Frankfurt am Main, Berlin και Wien 1983 (1948), σελ. 107. Επίσης: Hans Sedlmayr, *Die Revolution der modernen Kunst* (= Rowohlts deutsche Enzyklopädie, τ. 1), Hamburg, 1955, σελ. 114.
7. *Bauen in Frankreich*, σελ. 6.
8. Όπ.π., σελ. 85.
9. Sibyl Moholy-Nagy. Moholy-Nagy, *Experiment in Totality*, Cambridge (Mass.), 1969 (1950), σελ. 90 κ.ε. Στο βιβλίο του *Von material zu architektur* (Από το υλικό στην αρχιτεκτονική, Mainz και Berlin, 1968 [Passau, 1929], σελ.198, σημ.) ο Moholy

επαινούσε το σύγγραμμα του φίλου του Giedion αποκαλώντας το «πολύ αξιόλογη θεωρητική συμβολή, ίσως την αξιολογότερη των τελευταίων χρόνων σχετικά με το ζήτημα της αρχιτεκτονικής... Ο Giedion επιχειρεί σε αυτό να δείξει, πώς σήμερα η κατασκευή, η σωστή χρήση των υλικών και (η εφαρμογή) των αρχών της οικονομίας οδηγούν στην αρχιτεκτονική μορφή. Ωστόσο λέει και ο ίδιος, ότι τα οικοδομικά υλικά και η κατασκευή δεν είναι παρά μέσα για την εκπλήρωση του αρχιτεκτονικού οράματος».

10. Ο όρος «νέα οπτική» είχε προταθεί από τον Giedion ως τίτλος έκθεσης μοντέρνας τέχνης που επρόκειτο να γίνει στη Ζυρίχη το φθινόπωρο του 1929. Η έκθεση τελικά πραγματοποιήθηκε με επιμέλεια του Giedion και με τίτλο «Αφηρημένη και σουρεαλιστική ζωγραφική και γλυπτική». Βλ. Dorothee Huber (επιμ.), *Sigfried Giedion: Wege in die Öffentlichkeit - Aufsätze und unveröffentlichte Schriften aus den Jahren 1926-1956*, Zürich, 1987, σελ. 43-51. Την ίδια εποχή, ο Giedion στην αλληλογραφία, στις ομιλίες και στις δημοσιεύσεις του χρησιμοποιούσε εναλλακτικά τους όρους «νέα όραση», «διευρυμένη όραση» κτλ.

11. *Bauen in Frankreich*, σελ. 85-92.

12. Όπ.π., σελ. 98.

13. Le Corbusier, *Για μια Αρχιτεκτονική* (μετάφραση Παναγιώτη Τουρνικιώτη), Αθήνα, 2004 (2003), σελ. 49 κ.ε.

14. *Bauen in Frankreich*, σελ. 92.

15. Colin Rowe, «The Mathematics of the Ideal Villa» (1947), στο: Colin Rowe, *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, Cambridge (Mass.), 51980 (1976), σελ. 1-28.

16. Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture – The Growth of a New Tradition*, Cambridge (Mass.), 1941, σελ. 413.

17. Sigfried Giedion, «Μέσα στον καθένα μας υπάρχει ο Παρθενώνας – Παλλάς Αθηνά ή το πρόσωπο της Ελλάδας» (μετάφραση: Φ. Διακομίδου), *Τεύχος*, 2/1989, 29-33.

18. Friedrich Nietzsche, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*. KSA (επιμ. Giorgio Colli και Mazzino Montinari), T. 1, σελ. 294.



1998*

INCIDENTS OF POLITICAL AND SOCIAL SIGNIFICANCE INTENDED TO INFLUENCE AN AUDIENCE

EUROPE:

January 16, 1998 – St.

Petersburg, Russia: A bomb exploded outside a McDonalds restaurant. Damage was minimal and no one was injured.

January 26, 1998 –

Thessaloniki, Greece: Two bombs exploded outside the offices of Hewlett-Packard. No one was hurt and damage was minor. A previously unknown group called the Revolutionary Subversive Faction-Commando Unabomber group claimed responsibility. The group stated, "The attack on the state will not end. State terrorism will not succeed." The attacks came 1 week after the sentencing in the United States of the "Unabomber," Ted Kaczynski, to life imprisonment.

Βαγγέλης Βλάχος

[vlahosva@yahoo.com]

February 3, 1998 – Athens,

Greece: At approximately 3:50 a.m., an improvised explosive device (IED) exploded outside a McDonalds restaurant in the Halandri area of Athens. Ten minutes later at 4 a.m., a second IED exploded outside another McDonalds restaurant located in the Vrilissia suburb of Athens. No one was hurt in either attack, and material damage was minimal.

The terrorist group Revolutionary Organization 17 November claimed responsibility for the attack in a subsequent communiqué it issued following the April 7, 1998, bombing of Citibank in Athens, Greece. (See April 7, 1998 – Athens, Greece, below)

February 19, 1998 – Athens, Greece: Shortly after midnight, a bomb exploded outside the showroom of the Detroit Motors Company. There was significant damage, but no one was hurt. No one claimed responsibility for the attack. The Detroit Motors Company sells a variety of new General Motors vehicles. The terrorist group Revolutionary Organization 17 November claimed responsibility for the attack in a subsequent communiqué it issued following the April 7, 1998, bombing of the Citibank in Athens, Greece. (See April 7, 1998 – Athens, Greece, below)

March 12, 1998 – Athens, Greece: At approximately 12:15 a.m., an improvised explosive device (IED) was detonated under a vehicle outside a Chrysler dealership. The vehicle was owned by the Chrysler dealership. No one was hurt in the attack, but there was significant material damage. The terrorist group Revolutionary Organization 17 November claimed responsibility for the attack in a subsequent communiqué it issued following the April 7, 1998, bombing of the Citibank in Athens, Greece. (See April 7, 1998 – Athens, Greece, below)

March 12, 1998 – Athens, Greece: At 12:20 a.m., an IED was detonated at an Opel car dealership. The device was placed outside the door of the boiler room adjacent to the underground garage of the dealership. No one was hurt, but there was significant damage. The terrorist group Revolutionary Organization 17 November claimed responsibility for the attack in a subsequent communiqué it issued following the April 7, 1998, bombing of the Citibank in Athens, Greece. (See April 7, 1998 – Athens, Greece, below)

April 7, 1998 – Athens, Greece: At 11:45 p.m., a 2.36-inch antitank rocket was fired at an office of Citibank. The rocket penetrated the office and caused damage, but did not explode. No one was hurt in the attack. The rocket was fired from a makeshift launcher placed atop a vehicle parked some 20 feet from the bank. The rocket was remotely detonated using a garage door opener. The group Revolutionary Organization 17 November claimed responsibility for the attack in an eight-page communiqué sent to the Greek newspaper *Eleftherotypia*. In the communiqué, the group stated in part, "...we decided to strike against American imperialism-nationalism for all the designs that it has on our country's sovereign rights. Because it is the main culprit for the continual Turkish occupation of Cyprus, for Turkey's claims in the Aegean at the expense of country's sovereign

rights, for the plans to divide the Aegean and for its placing heavily armed Turkey as its policeman and caretaker over half of the Aegean.” The group also claimed responsibility for a number of previously unclaimed bombings of U.S. targets in Athens in 1998, “We assume responsibility for the attacks with bombs against the two branches of McDonalds restaurants, the American car dealer shops of General Motors, Chrysler, and Opel (subsidiary in Germany of General Motors) and for the attack with a rocket against the American bank Citibank.”

August 6, 1998 – Merksem, Belgium: A McDonalds restaurant was firebombed. Damage was minimal and no one was hurt. The Belgian Animal Liberation Front (ALF) claimed responsibility.

August 9, 1998 – Antwerp, Belgium: The ALF claimed responsibility for attacking a McDonalds restaurant with a firebomb. Damage was minimal and no one was hurt.

August 17, 1998 – Stavropol, Russia: A bomb exploded at a Pizza Hut restaurant under construction. There was extensive damage, but no one was hurt.

August 26, 1998 – Pristina, Serbia: An unidentified man threw a Molotov cocktail at the United States Information Center (USIS). Damage was minimal and no one was hurt.

August 29, 1998 – Puurs, Belgium: A McDonalds restaurant was firebombed. No one was hurt, and damage was minimal. The ALF claimed responsibility.

November 7, 1998 – Deinze, Belgium: The Belgian Animal Liberation Front (ALF) claimed responsibility for an arson attack against a McDonalds restaurant. There was fire damage, but no one was injured.

November 18, 1998 – Athens, Greece: At 12:20 a.m., an improvised incendiary device exploded at the branch office of Citibank in the Piraeus suburb. The device was placed next to the ATM machine. There was significant damage, but no injuries. No one has claimed responsibility.

December 17, 1998 – Kiel, Germany: Vandals broke windows of the American Information Center. The incident occurred as a possible protest to the U.S.-British military action against Iraq.

December 18, 1998 – Hague, Netherlands: At about 3 p.m., some 300 individuals gathered in front of the U.S. Embassy to protest military action against Iraq and Iraq’s attitude towards the United Nations’ weapons inspection process. During the demonstration, protesters threw rocks and broke some windows in the U.S. Embassy. The police had to use water cannons and truncheons to break up the demonstration. A number of the demonstrators were injured.

December 18, 1998

– Copenhagen, Denmark:

Protestors stormed the U.S. Embassy compound and broke windows. The incident occurred during Operation Desert Fox.

December 19, 1998 – Oslo,

Norway: Approximately 200 demonstrators gathered outside the U.S. Embassy to protest the bombing of Iraq. Police arrested two people for breaking windows at the U.S. Embassy and attacking a police car.

December 29, 1998 – Athens,

Greece: At approximately 12:15 a.m., explosions occurred outside the former location of the American Express Bank in the Athens suburb of Piraeus, and the current Piraeus site of Barclays Bank. No one was injured in either attack, but there was extensive damage. The Revolutionary Nuclei claimed responsibility for the attacks. Though American Express has not occupied the site for at least 2 years, it had been there previously for 10 years, and American Express signs are still present on and inside the building. (The current American Express site is located eight blocks from the blast site.)

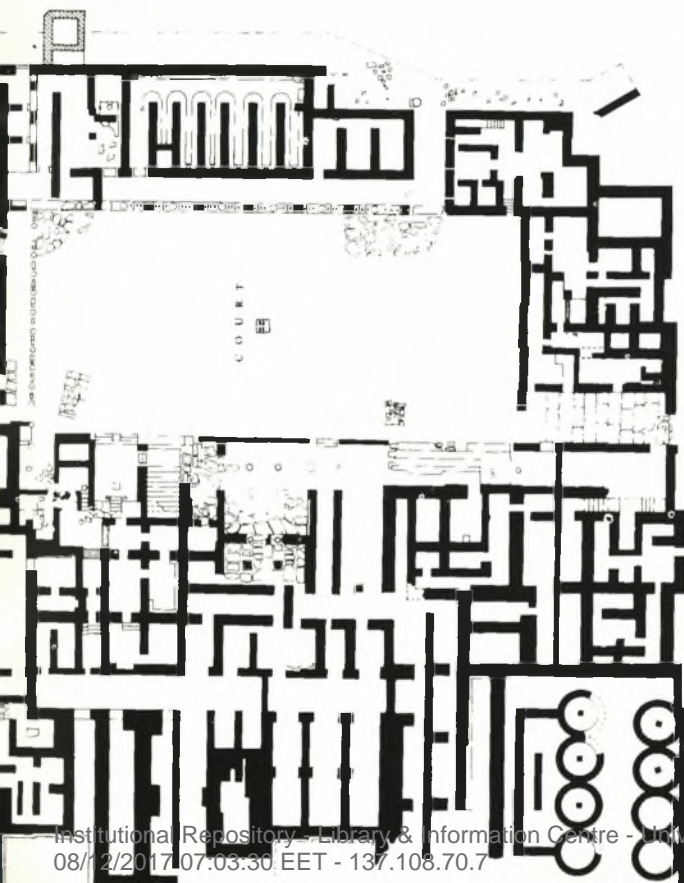
Αποθηκεύσεις του τοπίου: Από την ανάμνηση του L.C. στη μνήμη του P.C.

Ζήσης Κοτιώνης

Τμήμα Αρχιτεκτονών-Μηχανικών Πανεπιστημίου Θεσσαλίας
[zikotion@arch.uth.gr]



Στο κείμενο-project που ακολουθεί τίθενται σε συσχέτισμό δύο αντικείμενα με εμφανή γεωμετρικά χαρακτηριστικά: Ένα κτήριο σιλό, που προορίζεται για την αποθήκευση σιταριού και ένα δεμάτι από άχυρο, που αποτελεί προϊόν-υπόλειμμα της διαδικασίας αποκομιδής των σπόρων από το φυτό του σιταριού. Το πρώτο, το σιλό, είναι ένα ερείπιο του μοντερνισμού, μέσα στο οποίο αποθηκεύεται, εκτός από το υλικό της διατροφής, η τεχνογνωσία της βιομηχανοποιημένης αγροτικής παραγωγής. Το δεύτερο, το δεμάτι, εκτός από υπόλειμμα αποτελεί συνέχεια της διατροφικής αλυσίδας, αφού είναι βασικό προϊόν διατροφής των ζώων, στη διατροφική αλυσίδα του ανθρώπου.



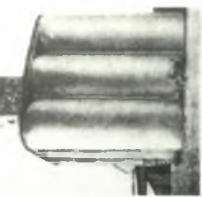
1. Ανάκτορα στα Μάλια Κρήτης περίπου 1600π.Χ.



Ο συσχετισμός των δύο αντικειμένων αποτελεί ένα σχόλιο στο πέρασμα προς την μεταβιομηχανική ή ψηφιακή εποχή, όπου αναζητείται η κατανόηση της αρχιτεκτονικής μορφής, όχι ως σταθερού μνημείου-αποθηκευτικού χώρου αλλά ως δυναμικού στοιχείου της ανθρώπινης μεταβολιστικής δραστηριότητας.

Κωδικοποιώ το πέρασμα από το σιλό στο δεμάτι ως πέρασμα από τον L.C. στον P.C. Η συνθηματική αυτή έκφραση δεν σημαίνει προς το παρόν τουλάχιστον τίποτε άλλο από το: Από τον Le Corbusier στον Personal Corbusier. Αναφέρομαι στον Προσωπικό Κορμπυζιέ και εν προκειμένω σε μια προσωπική ανάγνωση (υπάρχει και άλλη ανάγνωση;) του βιβλίου του *Προς μια Αρχιτεκτονική*, ιδιαίτερα δε του πρώτου τοπυ κεφαλαίου. Υποθέτω ότι το *Προς μια Αρχιτεκτονική* δεν είναι κάτι άλλο από τη συγκέντρωση, αποθήκευση, παράθεση και παρουσίαση στοιχείων του εμπράγματος κόσμου που στοιχειοθετούν ένα εν δυνάμει γλωσσάρι για τη δημιουργία μια σύνθετης πρωτότυπης αλλά και ισχυρά κανονιστικής αρχιτεκτονικής. Το βιβλίο αυτό είναι η ταξινομημένη αποθήκευση θραυσμάτων από τα τοπία της βιομηχανικής εποχής με επιχειρησιακές προθέσεις.

Ανάμεσα στα τοπία αυτά, τα πρώτα που παρατίθενται είναι σιλό φωτογραφημένα, από τις Ηνωμένες Πολιτείες και τον Καναδά. Το ίδιο το πρόγραμμα των σιλό, τα οποία παρατίθενται μέσα στην ταξινομημένη αποθήκη του βιομηχανικού-εργαλειακού κόσμου, είναι το κατεξοχήν πρόγραμμα της αποθήκευσης. Αποθηκεύεται κατακόρυφα η συγκομιδή μεγάλων οριζόντιων εκτάσεων γης για να διανεμηθεί κατόπιν μέσα από τα δίκτυα του οικουμενικού εμπορίου και να μεταποιηθεί από την βιομηχανία των τροφίμων. Δεν πρόκειται όμως για παθητικές αποθήκες με την έννοια ενός αδιάφορου κελύφους που υποδέχεται ή απλώς επιτρέπει να του αφαιρεθεί το αποθηκευόμενο υλικό. Δεν πρόκειται απλώς για περιέχοντες χώρους μέσα στις κατακόρυφες, διατεταγμένες σε σειρές κυψέλες τους. Τα σιλό διαφέρουν από την ιστορική ιδέα των χώρων αποθήκευσης όπως θα τη συναντούσαμε για παράδειγμα σε μία μυκηναϊκή ακρόπολη ή σε ένα μινωικό ανάκτορο [Εικ. 1]. Πρόκειται για ενεργητικές αποθήκες -μηχανές που με τους ανυψωτήρες τους επιτρέπουν την διαρκή κίνηση του αποθηκευόμενου υλικού πάνω- κάτω και από μια οποιαδήποτε δεξαμενή αποθήκευσης σε μια άλλη. Ίσως αυτή η ιδέα της μηχανοποιημένης αποθήκευσης να διέγειρε τον Le Corbusier τόσο, ώστε να παρουσιάσουν τα σιλό ως το εναρκτήριο παράδειγμα της νέας αρχιτεκτονικής. Παρ' όλα αυτά, τίποτα δε μαρτυρά με τον τρόπο που παρατίθενται τα παραδείγματα στο βιβλίο ότι ενδιαφέρει τον συγγραφέα κάτι περισσότερο από την εξωτερική μορφή αυτών των κτηριακών μηχανικών εγκαταστάσεων. Ο τίτλος που συνοδεύει τα σιλό είναι: *Ο όγκος* [Εικ. 2]. Μας ενδιαφέρουν δηλαδή για κάτι, το οποίο μαρτυρά από την πρώτη στιγμή σχεδόν εκκωφαντικά η παρουσία τους. Πραγματικά ενώ τα σιλό έχουν μια πολύ διαυγή παρουσία που υποδηλώνει την αποθηκευτική τους χρήση, με την παρουσία τους αυτή δεν διαυγάζεται οπτικά ο ίδιος ο μηχανισμός



Στέλιος Παπαδόπουλος

ΤΡΕΙΣ ΥΠΟΜΝΗΣΕΙΣ
ΣΤΟΥΣ ΚΥΡΙΟΥΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΕΣ

I
Ο ΟΓΚΟΣ

της συνεχούς αποθήκευσης. Είναι αντικείμενα που μιλούν δυνατά για την αποθήκευση και ταυτόχρονα παραμένουν ερμητικά ως προς το τι και ως προς το πώς αποθηκεύουν. Ο Le Corbusier μας προτρέπει να αφεθούμε στην γοήτευση που παρέχει στην διανοητική όραση το θέαμα του γεωμετρικού σχήματος του όγκου – που συνήθως είναι κύλινδροι σε σειρά. Αυτό που ευχαριστεί τη διάνοια, βλέποντας το γεωμετρικό σχήμα, είναι η συμμετοχή της στο παιχνίδι των υπολογισμών, οι οποίοι εξασφαλίζουν την στατική επάρκεια του κτηρίου.

Ο αρχιτέκτων ήδη από την αρχή του βιβλίου, μιλώντας για τα θαυμαστά τεχνουργήματα της υπολογιστικής προβαίνει στον ορισμό της αρχιτεκτονικής που είναι «το επίδεξιό, σωστό και θαυμαστό παίξιμο των όγκων που συμπλέκονται κάτω από το φως».¹ Λίγο παρακάτω βεβαίως θα μας εξηγήσει ότι ο όγκος προκύπτει από τον γεννήτορα της μορφής, που δεν είναι άλλο κατ' αυτόν από την κάτοψη. Παρ' όλα αυτά ανεξάρτητα από το

αίτιο που παράγει την μορφή, η μορφή ως εξωτερική εμφάνιση και παρουσία ορίζει την ίδια την αρχιτεκτονική. Εμπίπτουμε έτσι σε ένα ακόμη μεταφυσικό ορισμό της αρχιτεκτονικής ως αναγωγής στην γεωμετρία των καθαρών σχημάτων και την υπέρτατη τάξη των μαθηματικών, σε μια μεταφυσική της παρουσίας με πλατωνικό υπερκαθορισμό². Όσο και αν ο μοντερνισμός εισήγαγε την χωροχρονική διάσταση της αρχιτεκτονικής, όσο και αν ενέταξε το συμβάν, με όρους λειτουργίας, στον προγραμματισμό της μορφής παρέμεινε κυρίαρχα δέσμιος της δυτικής μεταφυσικής της μορφής ως υπερβατικής παρουσίας. Και στα αυτιά μας οι μοντέρνες λέξεις νομίζω ότι δεν έχουν αλλάξει και πολύ νόημα. Μας φαίνεται πολύ φυσικό η λέξη «όγκος» να προβάλλεται με μεγάλα γράμματα πλάι σε μια φωτογραφία από σιλό ως υπέρτατη αξία της αρχιτεκτονικής. Το αν ο «όγκος», και μάλιστα ο «καθαρός», ο αποκαθαρμένος «όγκος» από την παρεμβολή αλλότριων υλικών ή σχημάτων μπορεί να είναι μια αισθητική και άρα κοινωνική

2. Le Corbusier, Προς μια Αρχιτεκτονική, Αθήνα 2005, σελ.11.



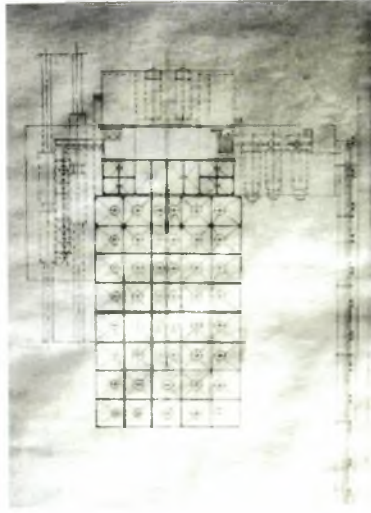
αξία οφείλουμε να το επανεξετάσουμε γνωρίζοντας ταυτόχρονα ότι μας διαπερνά ως σωματοποιημένη αξία του πολιτισμού.

Πρώτα απ' όλα για να πετύχουμε να δούμε τον «όγκο» ως ερώτημα οφείλουμε να ξαφνιαστούμε, να τον από-οικειοποιηθούμε ως αυτονόητη αξία. Να ρωτήσουμε δηλαδή: Μα μπορεί πράγματι ένας όγκος από μόνος του να είναι ωραίος ή άσχημος; Και αμέσως μετά να σκεφτούμε κυριολεξίες της λέξης «όγκος» όπως είναι, για παράδειγμα, ο σωματικός όγκος, ο παθολόγος, ο «κακοήθης» όγκος της καθημερινής ιατρικής μας γλώσσας. Κατόπιν μιας σύντομης διαδικασίας από-οικειοποίησης να θέσουμε τώρα ένα δεύτερο ερώτημα. Το ερώτημα είναι πολιτικό: Η ίδια η έννοια της μάζας και του όγκου μιλάει για μια μαζικότητα και μιλάει για μια «ογκότητα». Μέσα στην ίδια την αισθητική αξία του ογκώδους αντικειμένου υπάρχει η πολιτική και οικονομική αξία ενός πολιτισμού που μπορεί να εξελίσσεται μόνο γενόμενος πιο πολύς και πιο ογκώδης. Μέσα στην αυταξία του όγκου είναι ενσωματωμένη μια ιδέα της ισχύος που άλλοτε είναι η οικονομική ισχύς των μαζικών κοινωνιών της δύσης και άλλοτε μετατρέπεται σε αισθητική της στρατιωτικής ισχύος, όπως κατ' εξοχήν συνέβη στην εποχή του μοντερνισμού. Μέσα από τη σαγήνη των ογκωδών σιλό μετατοπίζεται το μεγάλο, και το πολύ ως νοηματικές εμφάσεις από την ιερότητα –που επι αιώνες τη διεκδικούσε ο Μητροπολιτικός Ναός– στην καθημερινότητα και μάλιστα σε ένα κατεξοχήν σύμβολο της επιβίωσης των μαζών. Ας σκεφτούμε τώρα δα την καθαρή επιβίωση. Ας σκεφτούμε την επιβίωση του πλήθους όπως πολύ ωραία μας το μεταφέρει η βίβλος με τους καταγωγικούς μύθους του εβραϊκού λαού. Σας θυμίζω το μάνα εξ ουρανού, το ψωμί που πέφτει από τον ουρανό για να επιβιώσει ένας λαός.

Θα ήθελα τώρα να χρησιμοποιήσω αυτή τη μετακύλιση από την μορφή της μοντέρνας μηχανής μαζικής αποθήκευσης που υλοποιείται στο σιλό προς το περιεχόμενο της μορφής, το αποθηκευόμενο υλικό που είναι συνήθως τα δημητριακά και εν τέλει το ψωμί. Επιχειρώ μια μετακύλιση από το νεωτερικό αρχιτεκτονικό αντικείμενο προς μια διεύρυνση της ιδέας της αρχιτεκτονικής από την αρχιτεκτονική των κτηρίων προς την αρχιτεκτονική της ζωής. Για να επιχειρήσω αυτό το πέρασμα από τη μορφή του αντικειμένου προς το περιεχόμενό του, που είναι μια διαδικασία, θα μετακινήθω προς την κατανόηση του εσωτερικού αυτού του χώρου που ονομάζεται σιλό. Εν προκειμένω θα αποσυρθώ από τους μεγάλους σιτοβολώνες της βορειοαμερικανικής ηπείρου προς ένα σιλό που βρίσκεται στο λιμάνι του Βόλου, στο θαλασσινό όριο του Θεσσαλικού κάμπου [Εικ. 3]. Είναι ένα σιλό σχεδιασμένο εξ ολοκλήρου από Γερμανούς μηχανικούς και οικοδομημένο κατά τη δεκαετία του πενήντα, τότε που ακόμη ο Θεσσαλικός κάμπος ήταν ο μεγάλος σιτοβολώνας της ελλαδικής γης. Το σιλό αυτό, που τώρα ακόμη υπολειτουργεί έχει ένα ενιαίο ορθογωνικό όγκο εντός του οποίου υπάρχουν 34 μεγάλες και μερικές μικρότερες κυψέλες [Εικ. 4]. Η κρυφή του γεωμετρία εγγεγραμμένη μέσα σε αυτό που βλέπουμε ως μεγάλο μπετονένιο κουτί μας επιφυλάσσει μια ενδιαφέρουσα



3. Το Σιλό στο λιμάνι του Βόλου, 1955.

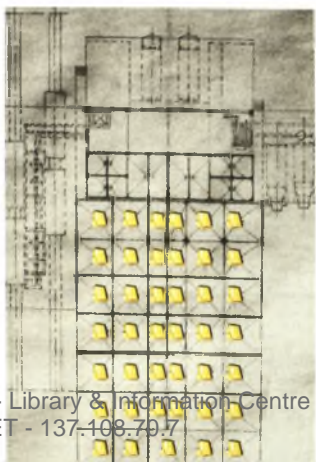
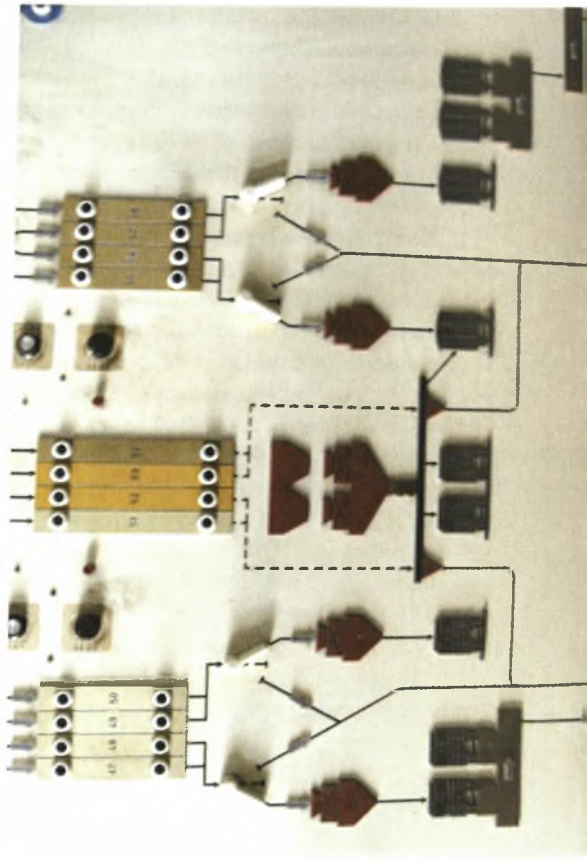
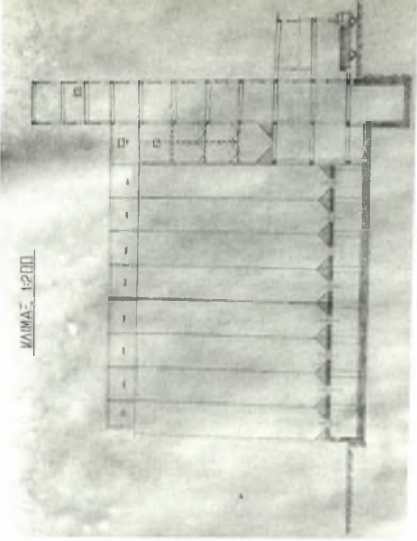


4. Κάτοψη του Σιλό του Βόλου.

ΚΑΙΜΑΣ_12001

78

ΖΗΣΗΣ ΚΟΤΙΟΝΗΣ



έκπληξη που φαίνεται στο σχέδιο τομής [Εικ. 5]. Οι καθαρά αποθηκευτικοί χώροι, οι κυψέλες, βρίσκονται στο κυρίως σώμα, στο ψαχνό του κτηρίου, ενώ υπάρχει ένας ημιυπόγειος ενιαίος χώρος και ένας ίδιος χώρος στο δώμα του κτηρίου οι οποίοι είναι οι χώροι οριζόντιας μετακίνησης του αποθηκευμένου κατακόρυφα, κατά τα άλλα, υλικού. Στον πύργο που ξεχωρίζει από το κουτί του κτηρίου είναι οι ανυψωτήρες, σύστημα σωληνώσεων που μεταφέρει κατακόρυφως το αποθηκευμένο υλικό. Πρόκειται για ένα μηχανισμό, ο οποίος εκμεταλλεύεται και παρεμβαίνει στη βαρυντική ιδιότητα της γης [Εικ. 6]. Η αρχιτεκτονική του κτηρίου εμπεριέχει την ιδιότητα των υλικών με το βάρος τους να συνωθούνται προς την σκληρή επιφάνεια της γης, ενώ η εγκατεστημένη μηχανική του κτηρίου καταναλώνοντας ενέργεια λειτουργεί αντιστρόφως. Ανυψώνει και αναδιατάσσει το υλικό που θα συσσωρευτεί κατακόρυφα υπό την επήρεια της βαρύτητας. Από τη μια η λειτουργία της αποθήκευσης λειτουργεί υπό την ιδιότητα του αποθηκευμένου υλικού να έχει βάρος. Από την άλλη ο μηχανισμός διαρκώς υπερβαίνει αυτή την ιδιότητα κάνοντας συνεχώς δυνατή την παρουσία του υλικού σε οποιαδήποτε θέση, σε κάθε διαφορετική κυψέλη, ανά πάσα, που λέει ο λόγος, στιγμή. Αν ο περιγραφόμενος μηχανισμός δεν λειτουργούσε υπό την καταλυτική ισχύ της βαρύτητας, θα έμπαίνα στον πειρασμό να τον κατανοήσω ως ένα μηχανισμό που ιδιάζει στην λογική αποθήκευσης των αρχείων σε ένα P.C. Αντιλαμβανόμαστε ότι ο χώρος αποθήκευσης ενώ αποτελείται από σταθερούς υποδοχείς, κυψέλες μνήμης τις ονομάσουμε, εμπεριέχει μια δυναμική διαρκούς μετατόπισης του αποθηκευμένου υλικού, των περιεχομένων μνήμης, από αποθήκευση σε αποθήκευση, από folder σε folder. Φαίνεται ότι στο τελευταίο κομμάτι της υπόθεσής μας μετακυλήθηκαμε από τον L.C. δηλαδή τον Le Corbusier στον P.C. δηλαδή σε έναν, κατά δικό μας, personal Κορμπυζιέ. Τέλος, εμμένουμε στο προσωπικό στοιχείο, το personal, αλλά μιλάμε με όρους P.C. δηλαδή με τους όρους που μας κάνει να αποθηκεύουμε ο προσωπικός μας υπολογιστής.

Με την ευκαιρία αυτή θέλω να σκεφτούμε τώρα και το σιτάρι που αποθηκεύεται στις κυψέλες του σιλό. Είναι ένα υλικό διάχυτο, που απαρτίζεται από αναρίθμητα μικρά στοιχεία, που είναι οι σπόροι και αποτελούν τα ψηφία που επαναμορφοποιούνται σε κάτι άλλο, στο οποίο πλέον δεν τα αναγνωρίζουμε ως χρήστες καταναλωτές και δεν είναι άλλο από τη μορφή του ψωμιού που τρώμε για να επιζήσουμε. Η ιδέα της δυνατότητας συνεχούς μετακίνησης ενός ψηφιακού υλικού και της καταχώρησής του εν τέλει σε μια περιοχή μνήμης μας κάνει να αναρωτηθούμε γυρνώντας από τον αποθηκευτικό μηχανισμό του P.C. στον αποθηκευτικό μηχανισμό του σιλό, τι είδους μνήμη φωλιάζει μέσα στην

5. Τομή του Σιλό του Βόλου.
 6. Λεπτομέρεια από το control panel της ΑΕΓ στο Σιλό του Βόλου.
 7. Κάτοψη του Σιλό του Βόλου με folders όπου αποθηκεύονται εικόνες από γεωργικά τοπία του Θεσσαλικού κάμπου.





αποθήκη του σιταριού. Είναι εύκολο να υποθέσουμε ότι η εμπιερχομένη μνήμη στις σκοτεινές αποθήκες του σιλό είναι η μνήμη όλης της γήινης έκτασης γύρω από την περιοχή του. Το σιλό δηλαδή είναι μια ενεργός αποθήκη του τοπίου. Στην περίπτωση του σιλό του Βόλου η αφανής μνήμη αυτού του μνημείου εμπιέχει τα τοπία της Θεσσαλικής γης. Θα σας δείξω αμέσως μια πρόταση που παρουσιάζει τη μνημονική λειτουργία του σιλό που συγκροτείται από τα αφανή ψηφία της Θεσσαλικής γης. Μπορούμε να δούμε την κάτοψη του κτηρίου σαν ένα εκτεινόμενο και ταυτόχρονα οργανωμένο αρχείο μέσα στο οποίο μπορούμε να αποθηκεύουμε κάποιους folders [Εικ. 7]. Ας δούμε τι περιέχει κάθε ένας από τους folders αυτούς. Βλέπουμε διάφορες εικόνες από τα φυτεμένα χωράφια, του παλιού σιτοβολώνα της Θεσσαλίας. Με τι σειρά να αποθηκεύσουμε τις εικόνες αυτού του τοπίου; Δεν υπάρχει κανένας λόγος να μπουν τα αρχεία των εικόνων σε κάποιου είδους σειρά, κανενός είδους κανονιστικό σύστημα, καμιά μνημοτεχνική για να οργανώσει τα αρχεία των μνημικών εικόνων, αφού το σιλό

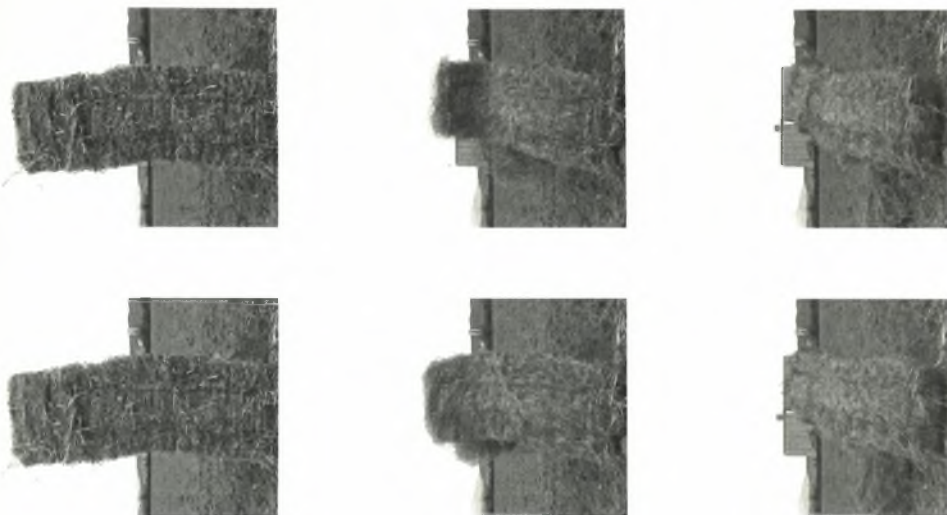
που τα συλλέγει είναι δυνατόν να τα αναδιατάξει σε μια νέα σειρά καθώς τα αρχεία αυτά υπάρχουν εκεί για να κινηθούν προς οποιοδήποτε σημείο επιτάσσει ανά πάσα στιγμή η μεταβολιστική διεργασία του σταριού- προς- το- ψωμί μέσα στον βιομηχανικό πολιτισμό [Εικ. 8]. Κάθε μέρα περνάει ένα διαφορετικό καρβέλι από την ψωμιέρα μας και μετά από το στομάχι μας και μας τροποποιεί ενώ εμείς διατηρούμε τη συνείδηση του εαυτού μας ως κάτι σταθερό, σχεδόν τόσο σταθερό όσο είναι η μορφή ενός σιλό έτσι όπως πολύ ωραία μας το δείχνει στο βιβλίο του ο Le Corbusier και του δίνει και το όνομα: «Ο Όγκος!». Θέλω να πω ότι κοιτώντας *πέρα από τη μορφή των αντικειμένων την ίδια τη διαδικασία που τα μετατρέπει σε γεγονότα του πολιτισμού και σε ανθρωπολογικά δεδομένα ίσως να βρισκόμαστε*



σε θέση να αντιληφθούμε ένα πέρασμα από τη δυνατότητα της αρχιτεκτονικής των κτηρίων στη δυνατότητα της αρχιτεκτονικής της ζωής. Τα κτήρια, ειδικά σε ανεπτυγμένες περιοχές του κόσμου όπως η Ευρώπη, που η οικοδόμηση απλώς συμπληρώνει το περιβάλλον αλλά δεν το δημιουργεί εκ του μηδενός, είναι ένα μικρό μόνο μέρος της δραστηριότητας που οργανώνει τον σύγχρονο πολιτισμικό μεταβολισμό, τον υλικό και τον άυλο. Αυτή η σκέψη μας καθιστά υπεύθυνους και μέσα από την αρχιτεκτονική παιδεία να διερευνήσουμε ερωτήματα που μόλις τώρα φαίνεται ότι μπορούν να τεθούν και με κάποια δράση να περιγραφούν.

Γιατί λοιπόν οδηγηθήκαμε από το σκληρό υλικό του μπετόν και την «καθαρή» μορφή του κυλίνδρου στο μαλακό και διάχυτο ψηφιακό υλικό του σωματικού μας μεταβολισμού που είναι το σιτάρι; Και πως θα μπορούσαμε άραγε να ανιχνεύσουμε ένα αρχιτεκτονικό





δρόμο, που περνά από το σταθερό κόσμο των αντικειμένων στην αρχιτεκτονική της μεταβολιστικής διαδικασίας της ζωής; Για το λόγο αυτό σας προτρέπω να κρατήσουμε για λίγο ακόμα την εικόνα ενός φυτού, του σιταριού στο μυαλό μας πριν γίνει η ψηφιοποίησή του και η μετατροπή του στο καρβέλι ψωμί. Για να συνεχίσουμε να σκεφτόμαστε το φυτό κάνω μια άσχετη υπενθύμιση: Κατά τον ορισμό του Le Corbusier, η αρχιτεκτονική είναι το παιχνίδι της γεωμετρίας με το φως. Η γεωμετρία βεβαίως μας εισάγει στην πνευματικότητα και παρ'ότι η αρχιτεκτονική γίνεται πνευματική δια μέσου της γεωμετρίας. Αυτή είναι η πνευματικότητα της μορφής και του όγκου, αλλά ίσως να είναι ταυτόχρονα η πνευματικότητα που θεσμοποιεί το χώρο ως εξουσία. Ας αφεθούμε τώρα στα χέρια μιας άλλης υπόδειξης για το πνευματικό, που δεν ενσταλάζεται στα ανθρώπινα δημιουργήματα αλλά το θέλει να προέρχεται από τον κόσμο των φυτών. Ο Γερμανός συγγραφέας Ερνστ Γιούνγκερ, μιλώντας για την πνευματική δύναμη που περνούν τα φυτά στον άνθρωπο μεθώντας ή ναρκώνοντάς τον σημειώνει:

Αν εντοπίζουμε στο φυτό μίαν αυτόνομη δύναμη, η οποία εισέρχεται μέσα μας για να ριζώσει και να ανθίσει, αποκλίνουμε κατά τι από την ψευδή προοπτική σύμφωνα με την οποία το πνεύμα είναι μονοπώλιο του ανθρώπου και δεν υφίσταται έξω από αυτόν.³

Επιχειρεί δηλαδή να ορίσει την πνευματικότητα σαν κάτι που υπάρχει στη φύση και όχι μόνο στο νου για να μας θυμίσει ιδέες και συζητήσεις της εποχής του ρομαντισμού. Μια ακόμη απόδειξη στην οποία προστρέχει ο Γιούνγκερ



πέρα από τις μεθυστικές ιδιότητες του οινο-πνεύματος, είναι αυτή η παράταιρη ομοίωση των ανθέων με γεννητικά όργανα και η τέλεση της ερωτικής αναπαραγωγής των φυτών δια μέσου των εντόμων. Βάζοντας στη θέση των εντόμων τους ανθρώπους ο Γιούνγκερ μας προτρέπει να σκεφτούμε τη μέθη και τη νάρκη ως ενεργές προς-κλήσεις του φυτικού κόσμου για «ζευγάρωμα» με τον άνθρωπο. Γράφει:

Η επίδραση του τσαγιού, του καπνού, του όπιου και συχνά της απλής μυρουδιάς των ανθέων –αυτή η γκάμα που έρχεται από την ευθυμία, τα ακαθόριστα όνειρα και καταλήγει στη μέθη– υπερβαίνει την απλή ποικιλία. Πρέπει να τη συνάψουμε με κάτι έτερο, μια νέα αρχή. Με τον ίδιο τρόπο που το φυτό αναπτύσσει γεννητικά όργανα για να σμίξει με τις μέλισσες, ζευγαρώνει με τους ανθρώπους – και τούτη η επαφή επιτρέπει στον άνθρωπο την πρόσβαση σε κόσμους που διαφορετικά θα παρέμεναν κλειδωμένοι.⁴

Ας γυρίσουμε λοιπόν πίσω στο σιτάρι αποδεχόμενοι έστω προσωρινά τις οινο-πνευματικές του ιδιότητες στηρίζοντας μάλιστα αυτή την πίστη και στην εμπειρία του καθενός μας από τη γλυκιά μέθη της βότκας, του ουίσκι ή της μπύρας. Το σιτάρι λοιπόν όχι μόνο τρώγεται αλλά και πίνεται. Αφορά όχι μόνο το σωματικό αλλά και τον πνευματικό μας μεταβολισμό. Επίσης εκτός από τροφή για τους ανθρώπους γίνεται και τροφή για τα ζώα, πριν μάλιστα αυτά επιστρέψουν στον οικείο κόσμο τροφή για τους ανθρώπους. Από όλη αυτή τη συζήτηση περί σιλό έχει μείνει ακόμη ένα μικρό υπόλειμμα τοπίου αναποθήκευτο. Είναι το άχυρο που μετά το αλώνισμα των δημητριακών παραμένει αναξιοποίητο, αλλά όχι για πολύ.



Είμαστε ήδη εδώ και καιρό σε μια εποχή, που η εκμηχάνιση της αγροτικής παραγωγής συνδέεται με την φτωχή ποιότητα των βιομηχανικών αγροτικών προϊόντων. Ταυτόχρονα η σύγχρονη συνθήκη κατοίκησης θέτει το ερώτημα για τον απανταχού εποικισμό των τοπίων με τη σκληρή ύλη του μπετόν, με την εκτεταμένη χρήση αυτής της βιομηχανικά παραγόμενης πέτρας. Θα ήταν δυνατόν άραγε να σκεφτούμε το ίδιο το στάχυ, και όχι το μπετόν, εντός του οποίου αποθηκεύεται, με τη μορφή των δεματιών ή όποια άλλη μορφή, να γίνεται ένα νέο, αν και ταυτόχρονα αρχαίο, οικοδομικό υλικό; Θα μπορούσαμε να σκεφτούμε την φυτική ύλη συσκευασμένη έτσι ώστε να μπορεί, ως δομικός λίθος, να εγγράψει εντός της επικράτειες της κατοίκησης αντικαθιστώντας ίσως τις βαριές και μη αναστρέψιμες κατασκευές του μπετόν αρμέ; [Εικ. 9]

Σημειώσεις

1. Le Corbusier, *Για μια Αρχιτεκτονική*, μτφ. Π. Τουρνικιώτης, Εκκρεμές, Αθήνα 2005, σ.16.
2. Σχολιάζοντας τον Παρθενώνα ο Le Corbusier γράφει: «Τα μάτια μου κοιτάζουν κάτι που εκφράζει μια σκέψη. Μια σκέψη που φωτίζεται δίχως λέξεις και ήχους, αλλά μόνο με πρίσματα που συνδέονται μεταξύ τους με σχέσεις. Τα πρίσματα είναι τέτοια ώστε το φως τα ορίζει με απόλυτη σαφήνεια. Οι σχέσεις που τα συνδέουν δεν έχουν απαραίτητως χαρακτήρα πρακτικό ή περιγραφικό. Είναι μια μαθηματική δημιουργία του πνεύματός σας.» όπ.π., σ.165. Στον πλατωνισμό του αρχιτεκτονικού του προγράμματος αναφέρεται και ο ίδιος ο Le Corbusier: «Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ είναι η κατεξοχήν τέχνη που πλησιάζει το πλατωνικό μεγαλείο, τη μαθηματική τάξη, τον διαλογισμό, την αντίληψη της αρμονίας μέσα από σχέσεις που προκαλούν συγκίνηση. Αυτός είναι ο ΣΚΟΠΟΣ της αρχιτεκτονικής», όπ.π. σ. 87.
3. Ε. Γιούνγκερ, *Ναρκωτικά και Μέθη*, Ίνδικτος, Αθήνα, 2003, σ. 47.
4. Όπ.π. σ. 51.



Unité d'habitation: ένα αρχιτεκτονικό Tetris

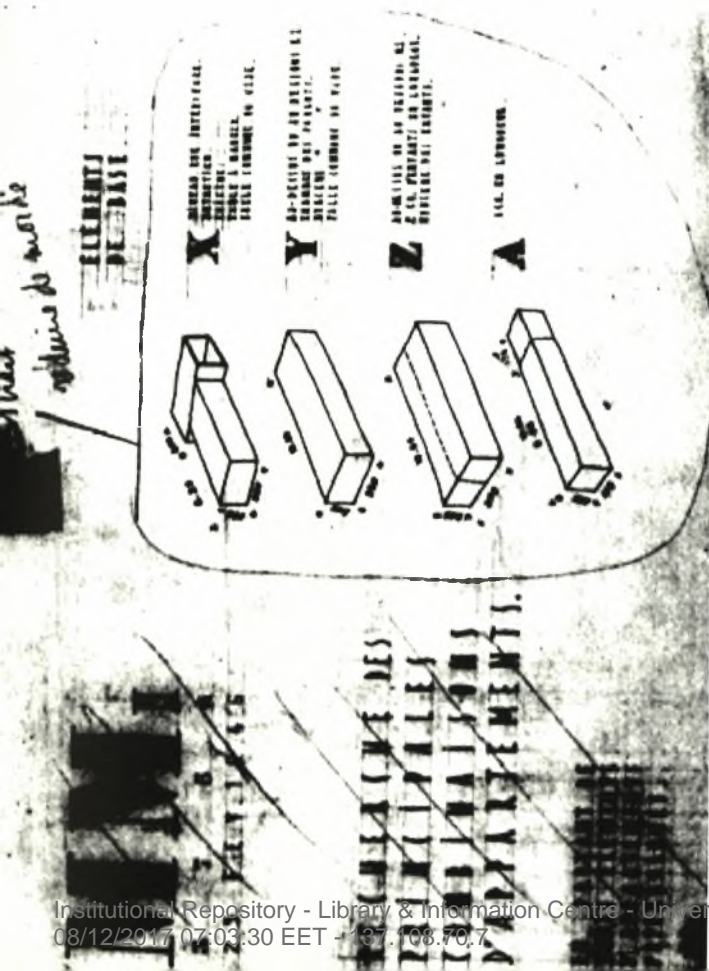
Δημήτρης Γιαννίσης

Τμήμα Αρχιτεκτόνων-Μηχανικών Πανεπιστημίου Πατρών
[dgiannis@tee.gr]

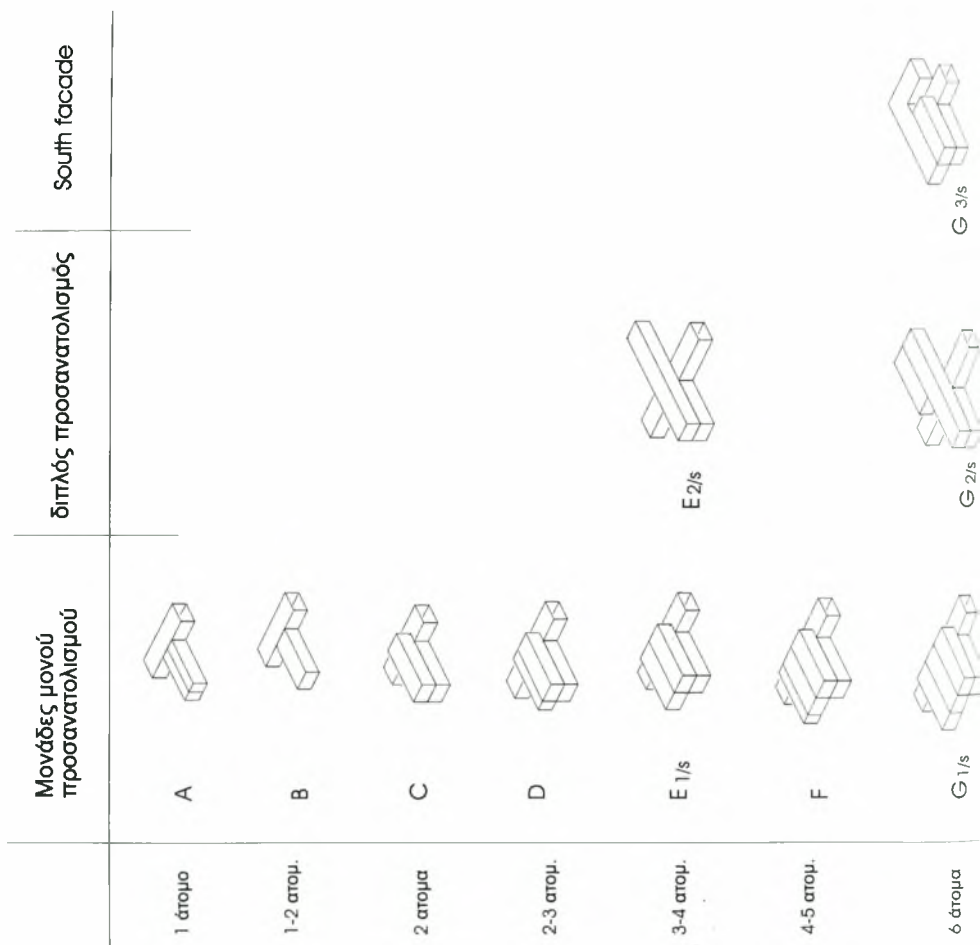


Unité d'Habitation de grandeur conforme (Μονάδες κατοίκησης επαρκών μεγεθών). Η «Marseille-Michelet» απεικονίζει τη κατασκευή ενός πρωτοτύπου, τα αποτελέσματα του οποίου έχουν κάνει πάταγο τα τελευταία πέντε χρόνια.

... η κατασκευή ελέγχεται από σειρές. Οι σειρές παρέχουν ακρίβεια, αποδοτικότητα, ποιότητα, τα πλεονεκτήματα των σύγχρονων τεχνικών μπορούν να εφαρμοσθούν σε μονάδες που μπορούν να ομαδοποιηθούν παρέχοντας με συνέπεια ησυχία και απομόνωση σε κάθε κατοικία.¹



Ο Le Corbusier, σχεδιάζει μια τεράστια οικιστική μονάδα – ένα συγκρότημα κατοικιών που συγκεντρώνει όλες τις ιδέες, προβληματισμούς και έρευνες που έκανε τις περασμένες τρεις δεκαετίες. Θεωρεί το κτήριο ένα αρχέτυπο μελετών και στοχασμού οργάνωσης κατοικιών. Η Unité της Μασσαλίας είναι μια 18όροφη πολυκατοικία (137 μέτρα μήκος επί 24,5 μ πλάτος και 56 μ ύψος) κατασκευασμένη σε οικόπεδο 36 στρεμμάτων. Περιέχονται: 337 αυτοτελείς μονάδες 23 διαφορετικών τύπων (από μονάδες του ενός ατόμου μέχρι μονάδες για οικογένειες έως και οκτώ ατόμων), στον όγδοο όροφο εσωτερικός δημόσιος δρόμος με καταστήματα, εστιατόριο και ξενοδοχείο και στο δώμα, παιδική χαρά, νηπιαγωγείο και χώροι άθλησης. Η Unité είχε προβλεφθεί να στεγάσει 1600 έως 2000 κατοίκους. Για το σχεδιασμό της πολυκατοικίας ο Le Corbusier στελέχωσε μια μεγάλη ομάδα εργασίας, γνωστή ως ATBAT (Atelier des Batisseurs) οργανωμένη



σε τέσσερις τομείς: τομέα αρχιτεκτονικού σχεδιασμού, τομέα τεχνικής έρευνας και δύο τομείς διοικητικών και διαχειριστικών (management) υποχρεώσεων. Το κτήριο μελετήθηκε συστηματικά μέχρι και τη τελευταία του λεπτομέρεια. Παρήχθησαν συνολικά 2785 αριθμημένα και ταξινομημένα σχέδια. Η όλη διαδικασία σχεδιασμού και κατασκευής διήρκεσε επτά χρόνια, ξεκινώντας το 1945 με εντολή του Γαλλικού υπουργείου ανοικοδόμησης και ολοκληρώθηκε το 1952 με τα εγκαίνια από τον υπουργό Claudius Petit.

Δομή - Τύποι

Η όλη λογική σχεδιασμού στοχεύει στη δημιουργία ενός πρωτοτύπου (όπως αναφέρεται και ο ίδιος ο Le Corbusier και όχι μιας συγκεκριμένης περίπτωσης) με ευέλικτες-πρότυπες μονάδες κατοίκησης που να μπορούν μηχανικά να αναπαραχθούν και να συντεθούν σε σύνολα. Οι αρχιτεκτονικές μορφές είναι ένα σύστημα μετασχηματισμών και συνδυασμών χωρικών στοιχείων όπως δωμάτια, διάδρομοι και βεράντες, που ποικίλουν ως προς τα μεγέθη, τη θέση και τον προσανατολισμό, τηρώντας όμως πάντοτε μια κοινή λογική διάταξης: είσοδοι από τον εσωτερικό διάδρομο, βασικοί χώροι στο εξωτερικό του κελύφους, καθιστικά που καταλαμβάνουν δύο ορόφους καθ' ύψος κλπ. Τα πάντα καθορίζονται με όρους βασικών ανθρώπινων δραστηριοτήτων εξυπηρετώντας τις ανάγκες για τις οποίες προορίζονταν.

Οι 23 διαφορετικοί τύποι κατοικιών που συναντούμε στην Unité, δημιουργούνται από τέσσερα βασικά χωρικά στοιχεία (X, Y, Z και A)² ικανά να συνδυαστούν με πολλαπλούς τρόπους. Αρχικά ο Le Corbusier εικονογράφησε την ιδέα του αυτή με ένα πίνακα που δεν είναι τίποτε άλλο από μια κατηγοριοποίηση (με κριτήρια ιδιωτικότητας) των βασικών λειτουργιών κατοίκησης. Πολλά σκίτσα και σχέδια των διαμερισμάτων δείχνουν πως ο Le Corbusier επιχείρησε να μετατρέψει τις αφαιρετικές τοπολογίες σε μια ποικιλία παραλλαγών κατοικιών με διαφορετικούς προσανατολισμούς και μεγέθη (χωρητικότητα σε κατοίκους), προτείνοντας ένα μοντέλο ικανό να παράγει ποικίλες αρχιτεκτονικές λύσεις.

Η απλούστερη και μικρότερη σε μέγεθος μονάδα κατοίκησης είναι των μονών δωματίων ξενοδοχείου (στοιχείο και τύπος A) που στις κατοικίες χρησιμοποιείται ως υπνοδωμάτιο. Η ενοποίηση δυο τέτοιων μονάδων διαμορφώνει ένα μεγαλύτερο δωμάτιο δυο ατόμων (τύπος

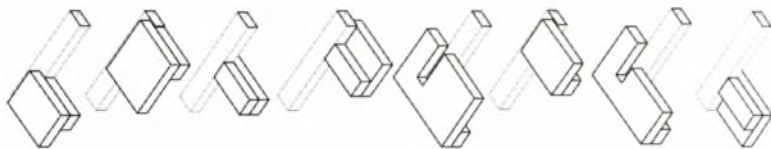


H1/s
south

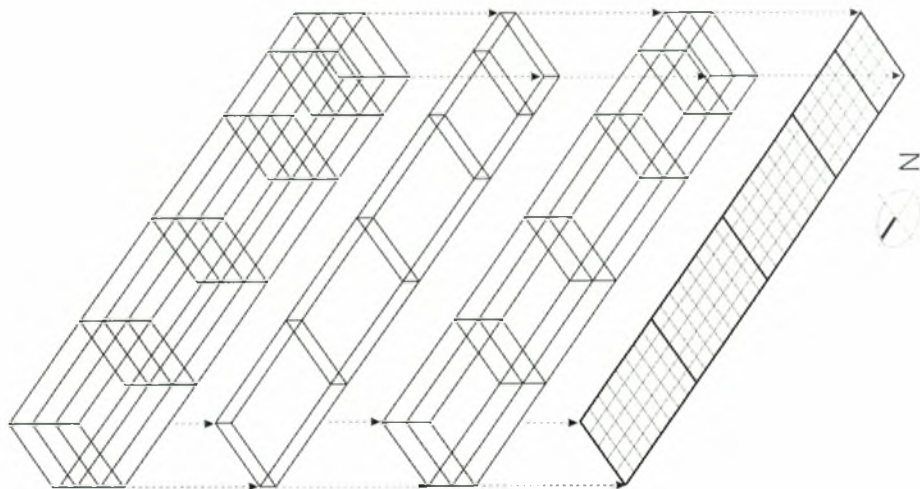


H2/s





Μέρη ομοδομημένων από 3 ορόφους



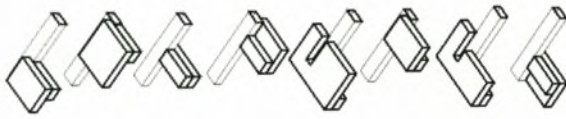
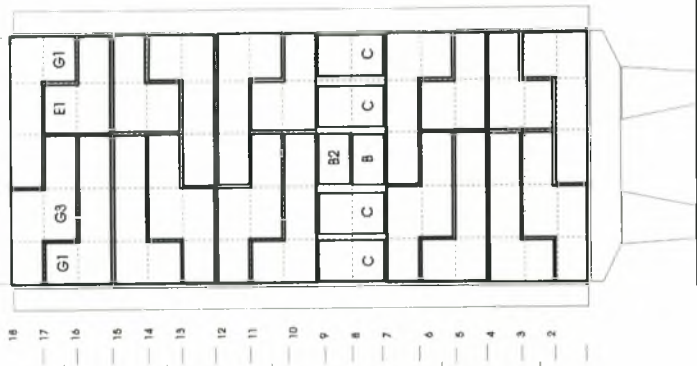
90

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΓΙΑΝΝΙΣΗΣ

B). Στις κατοικίες ο Le Corbusier συνδυάζει τα χωρικά στοιχεία X και Y για τη σύνθεση μιας μικρής διώροφης κατοικίας δύο ατόμων (τύπος C). Προσθέτοντας εδώ το χωρικό στοιχείο A η μονάδα μεγαλώνει για να φιλοξενήσει οικογένεια με ένα παιδί (τύπος D). Η προσθήκη στον τύπο C γίνεται πάντα κατά μήκος στη πλαϊνή πλευρά του στοιχείου Y. Στη συνέχεια για τη δημιουργία μονάδας που θα εξυπηρετεί οικογένεια με δύο παιδιά (τύπος E) ο Le Corbusier προσαρμόζει το χωρικό στοιχείο Z στη μονάδα –τύπο C. Παρατηρούνται διαφορετικές εκδόσεις του τύπου E, που απαρτίζονται από τα ίδια βασικά χωρικά στοιχεία, που συντίθενται με διαφορετικό τρόπο ανάλογα με τον προσανατολισμό τους. Έτσι συναντούμε τη μονάδα μονού προσανατολισμού (τύπος E1) όπου η προσθήκη του στοιχείου Z γίνεται πλευρικά στο στοιχείο Y, και του διπλού προσανατολισμού (τύπος E2) όπου το στοιχείο Z προσαρμόζεται στη προέκταση του στοιχείου Y. Οι υπόλοιποι τύποι κατοικιών F, G και H είναι παραλλαγές του βασικού τύπου E που έχει επεκταθεί με προσθήκες των στοιχείων A (δωματίων ξενοδοχείου) ή/και στοιχείων Z (παιδικών δωματίων) στη μακριά ή στενή πλευρά του στοιχείου Y.

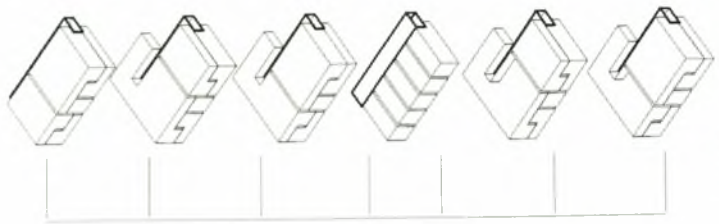
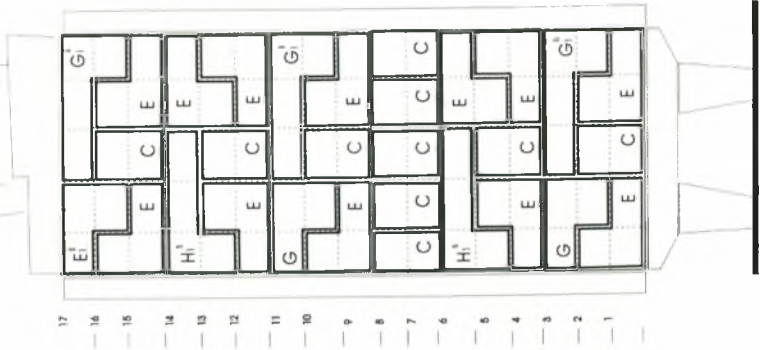
NOTIA ΟΥΗ
15-12-1946

Ευρωπαϊκός Άρθρος



ΜΟΝΑΔΕΙΣ

15-12-1948



ΟΜΑΔΕΙΣ ΣΥΝΔΥΑΣΜΕΝΩΝ ΜΟΝΑΔΩΝ

Η οργάνωση των κατοικιών είναι μια απλή κατανομή δραστηριοτήτων διατεταγμένων με τρόπο που να καθορίζουν συγκεκριμένες ανθρώπινες σχέσεις και επικοινωνίες.

Η ανεξαρτησία του φέροντος οργανισμού και η μετρική προσαρμογή του στα βασικά χωρικά στοιχεία, παρέχει αναρίθμητες δυνατότητες σύνθεσης των μονάδων. Η κάτοψη στηρίζεται σε υποδιαίρεσεις του ορθογωνίου παραλληλεπίπεδου και το δομικό πλαίσιο είναι κατασκευασμένο με τέτοιο τρόπο ώστε να παρέχει ακριβείς οδηγούς μέσα στους οποίους ο Le Corbusier μπορούσε να συνθέσει. Πρόκειται για ένα μελετημένο τρισδιάστατο κάναβο³. Το ορθογώνιο παραλληλεπίπεδο κέλυφος-κλωβός υποδιαιρείται καθ' ύψος σε έξι οριζόντιες φέτες (υπο-ενότητες) ύψους τριών ορόφων η κάθε μια, κατάλληλες να δεχθούν με ευκολία συνδυασμούς των μονάδων.

Η οργάνωση αυτή παρέχει την ελευθερία τόσο στο σχεδιαστή όσο και στους χρήστες να προσαρμόζουν τη σχεδιαστική λύση σύμφωνα με τις δεδομένες απαιτήσεις. Πρόκειται για ένα σύστημα που ενισχύει την ελευθερία επιλογής με μεγάλη ποικιλία κατοικιών αλλά και μεγάλη ευελιξία στο συνδυασμό τους μέσα στο φέρον σύστημα.

Τα κτήρια έχουν μια τριπλή κατασκευαστική υπόσταση, ως οικοδομές, ως στερεά σχήματα που εγγράφονται στο χώρο και ως διατάξεις του χώρου όπου διατίθεται η ανθρώπινη ζωή⁴.

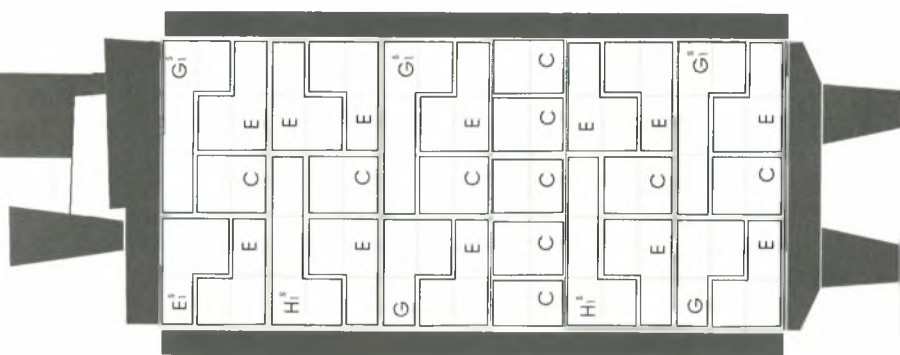
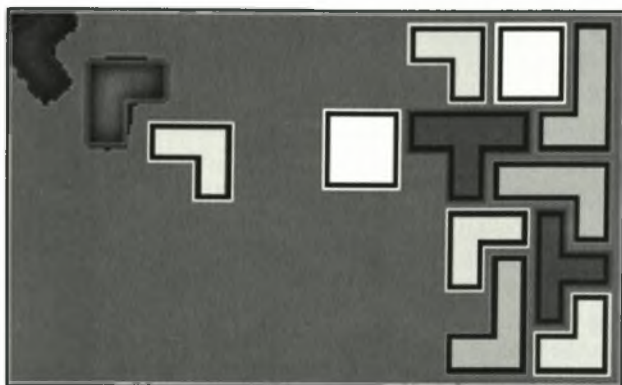
Σύμφωνα με τον Le Corbusier η αρχιτεκτονική ασχολείται με την ποσότητα, με τις καθαρές μορφές στο φως και τη μεταξύ τους σχέση. Είναι μια μαθηματική δημιουργία του νου⁵. Όπως συμβαίνει και με προγενέστερες δουλειές του, το κτήριο αναδεικνύει την στοιχειώδη αναλυτική του προσέγγιση, όπου τυπολογικές δομές ταυτίζονται με χωρικά συμπλέγματα. Το κτήριο είναι μια καινούργια μηχανή ή είναι η λύση σε κάποιο πρόβλημα; Η Unité δεν λειτουργεί μόνον σαν μια μηχανή κατοίκησης, αλλά και σαν μια μηχανή παραγωγής κατοικιών, το μηχανισμό της οποίας θα μπορούσαμε να εξερευνήσουμε και να εφαρμόσουμε σε πολλές διαφορετικές σχεδιαστικές προτάσεις.

Νέες Τεχνολογίες

Την εποχή που ο Le Corbusier μελετούσε τη Unité οι νέες τεχνολογίες σχετίζονταν με τη μηχανική και είχαν να κάνουν με τη μαζική παραγωγή, την τυποποίηση και αναπαραγωγή πιστών αντιγράφων. Από τη δεκαετία του ενενήντα η τεχνολογία είναι πλέον ηλεκτρονική. Μέσα από εφαρμογές τρισδιάστατης μοντελοποίησης, multimedia και εργαλεία μετάδοσης πληροφοριών διερευνώνται μέθοδοι σύνθεσης και αναπαραγωγής χωρικών σχηματισμών. Συνεχώς επιχειρείται η εμπλοκή της ψηφιακής τεχνολογίας στη διαδικασία σχεδιασμού, όχι σαν ένα απλό

εργαλείο σχεδίασης και παρουσίασης, αλλά σαν εργαλείο παραγωγής λύσεων. Οι πιο διαδεδομένες μέθοδοι αναφέρονται σε προβλήματα διατάξεων, δηλαδή σε θέματα κατανόησης της ταυτόχρονης επίδρασης των μερών στο σύνολο, καθώς και μεταξύ τους όταν επιχειρούνται διαφορετικοί σχηματισμοί.⁶

Η αποτελεσματικότητα ενός συστήματος τύπων θα μπορούσε σε μεγάλο βαθμό να βελτιωθεί και αναβαθμιστεί με την υποστήριξη νέων ψηφιακών τεχνολογιών. Αρχιτεκτονικά τυπολογικά συστήματα τροφοδοτούν την έρευνα σ' αυτή τη κατεύθυνση και ανοίγουν προοπτικές για τη χρήση των υπολογιστών στα δημιουργικά στάδια της διαδικασίας σχεδιασμού. Εφαρμογές υπολογιστών προτίθενται να υποστηρίξουν το σχεδιασμό στην επίλυση αρχιτεκτονικών προβλημάτων. Μια προσέγγιση (διερευνάται ήδη από τη δεκαετία του '70) που



εκδηλώνει έντονο ενδιαφέρον σε θέματα σύνθεσης σχημάτων είναι αυτή της «γραμματικής σχημάτων» (Shape grammar)⁷. Γραμματική σχημάτων είναι μια σειρά σχημάτων, συμβόλων και κανόνων που προσδιορίζει τον τρόπο με τον οποίο αρχιτεκτονικά σχέδια συντίθενται από στοιχεία που συμβολίζουν χώρους ή κτηριακά μέρη, σε διαφορετικά επίπεδα της χωρικής οργάνωσης, από τα έπιπλα και τα κτηριακά μέλη μέχρι και πλήρεις κατόψεις κτηρίων. Τα σχέδια αυτά μπορεί να είναι εποικοδομητικά όταν τα στοιχεία τους είναι καλώς μορφωμένα και ορισμένα και συγκροτούνται από σαφείς και ορισμένους συνθετικούς κανόνες.

Στη περίπτωση της Unité μπορούμε αρχικά να χρησιμοποιήσουμε τα βασικά σχήματα (στοιχεία X, Y, Z και A) που με την εφαρμογή μιας σειράς κανόνων τροποποιούνται και συνθέτονται σε πλήθος μορφών (μονάδων) διαμορφώνοντας μια πρώτη γλώσσα επεξεργασίας (γραμματική)⁸. Αυτό θα επέτρεπε στο χρήστη να παράγει μια σειρά συνδυασμών επιλέγοντας μεταξύ κανόνων και αρχικών σχημάτων. Στη συνέχεια οι μονάδες αυτές συγκροτούν υποενότητες που με τη σειρά τους ενοποιούνται σε κτήριο.

Tetris

Η σχεδιαστική αυτή λογική μας υποδεικνύει τη διαδικασία σχεδιασμού σαν ένα μηχανισμό επίλυσης παζλ. Θα μπορούσε να είναι ένα παιχνίδι σύνδεσης τεμαχίων, εξερεύνησης συνδυασμών και επίλυσης προβλημάτων σε πραγματικό χρόνο. Τέτοιο παιχνίδι είναι και το Tetris, ένα από τα πιο δημοφιλή ηλεκτρονικά παιχνίδια των τελευταίων δεκαετιών⁹. Αντικειμενικός στόχος του παιχνιδιού είναι η περιστροφή και μετακίνηση γεωμετρικών σχημάτων που έφτοντας δημιουργούν σειρές και συμπληρώνουν ένα άδειο περίγραμμα-κέλυφος. Η κατασκευαστική δομή και λογική του παιχνιδιού παρουσιάζει πολλά κοινά με την αναλυτική μέθοδο επίλυσης της Unité.

Το Tetris παίρνει την ονομασία του από το ελληνικό αριθμητικό πρόθεμα τέτρα – καθώς οι μονάδες του αποτελούνται από τέσσερα μέρη. Μια τυχαία ακολουθία τετράδων συνθέτει επτά γεωμετρικούς διαφορετικούς σχηματισμούς ικανούς να συνδυαστούν μεταξύ τους σε σειρές και στήλες. Ενώ στο παιχνίδι τα μέρη είναι ομοειδή και ταυτόσημα (τετράγωνα) στο Corbusi-ανό tetris είναι συνδυασμοί των τεσσάρων χωρικών-λειτουργικών στοιχείων (X, Y, Z και A) που μπορούν να διαμορφώσουν 23 (ή και περισσότερες) διαφορετικές μονάδες.

Η γρήγορη αναπαράσταση των συνδυασμών στο ψηφιακό χώρο σε πραγματικό χρόνο θα ήταν ζητούμενο για την επίλυση ενός τόσο σύνθετου κτηρίου. Το περίπλοκο σχέδιο της Unité χαρακτηρίζεται από ένα μεγάλο αριθμό παραμέτρων και απαιτήσεων αλλά και ένα μεγάλο αριθμό πιθανών επιλύσεων που τηρούν τις ίδιες χωρικές ποιότητες. Ο Le Corbusier διατύπωσε με ακρίβεια τους περιορισμούς και το πλαίσιο σχεδίασης του κτηρίου και δοκίμασε το σύστημα με εναλλακτικές λύσεις. Υπάρχουν σχέδια που απεικονίζουν τις διαφορετικές

πειραματικές, εναλλακτικές λύσεις σε νότια, ανατολική και δυτική όψη. Στο πεδίο των υπολογιστών αυτό θα ήταν μια σχετικά γρήγορη και απλή διαδικασία.

Για παράδειγμα στη νότια πλευρά του κτηρίου συναντάμε διαφορετικές εναλλακτικές προτάσεις επίλυσης σε διαφορετικές χρονικές περιόδους. Παρότι οι κατόψεις φαίνεται να είναι μοναδικές και σύνθετες, (στο βαθμό που παρατηρείται), είναι αρκετά καθαρές για να προτείνουν μια απλή διαίρεση σε τύπους. Πρόκειται για ένα τρισδιάστατο σύστημα που υποστηρίζει τη δημιουργικότητα στο σχεδιασμό, δίχως να περιορίζει τον αριθμό των εναλλακτικών λύσεων.

Ο Le Corbusier με την ομάδα του, εργάστηκε σκληρά για τη παραγωγή αυτού του παζλ. Ανάπτυξε μια μέθοδο που του επέτρεπε να ταιριάζει και να συνθέσει πρωταρχικά γεωμετρικά σχήματα (χώρων και δραστηριοτήτων) με πολλαπλούς τρόπους. Η όλη ιδέα του κτηρίου δε αντιπροσωπεύει απλά μια «μηχανή κατοίκησης»¹⁰ αλλά μια μηχανή παραγωγής κατοικιών, μια μηχανή παραγωγής αναρίθμητων λύσεων. Θέτει τα θεμέλια ενός γεωμετρικού παιχνιδιού με αρχιτεκτονικούς όρους. Ένα παιχνίδι διαίρεσης, συμπλήρωσης, σύνθεσης δραστηριοτήτων και συναρμολόγησης γεωμετρικών στοιχείων με συγκεκριμένους κανόνες και περιορισμούς. Παρότι υπάρχουν ορισμένες επαναλαμβανόμενες μονάδες κατοικιών (και χωρικών στοιχείων) σε πολλές γεωμετρικές παραλλαγές η συνολική εικόνα παραμένει αμετάβλητη. Ακόμα και αν απομονώσουμε χωρικές σχέσεις κατόψεων και διαγραμμάτων βρίσκουμε μια αφθονία διαφορετικών παραλλαγών παρά μια απλή τυπολογία.

Αρχικά καθορίζεται το ζητούμενο περίγραμμα-κέλυφος, που παράγεται από πολλαπλάσια συγκεκριμένου καννάβου με διάφορα επίπεδα δυσκολίας και βαθμούς πολυπλοκότητας ανάλογα με το διαθέσιμο χώρο. Το ότι έχουμε να κάνουμε με ένα ορθογώνιο πρίσμα-περίβλημα και με προτυποποίηση μεγεθών και μορφών χώρων μας οδηγεί στο να τοποθετήσουμε τα όρια των συνδυαστικών δυνατοτήτων μετρώντας πιθανές διευθετήσεις και αυξάνοντας τους περιορισμούς που θέτουμε στο σύστημα. Παράλληλα οργανώνονται και συναρμολογούνται οι μονάδες από τα τέσσερα βασικά στοιχεία (δραστηριοτήτων) σύμφωνα με τις τρέχουσες ανάγκες και απαιτήσεις. Τα δύο συστήματα, κελύφους και περιεχομένου συγκροτούν τα ζητούμενα του κτηρίου, συστήματα που υποστηρίζουν τη δημιουργικότητα στο σχεδιασμό δίχως να περιορίζουν τον αριθμό των εναλλακτικών λύσεων καταλήγοντας σε μια μοναδική λύση. Το παιχνίδι της επίλυσης του tetris μπορεί να ξεκινήσει.



Σημειώσεις

1. Le Corbusier, *Oeuvre Complète 1946-1952*, W. Boesinger και O. Stonoron (επιμ.), *Introduction et textes par Le Corbusier*. Ed. Artemis, Zürich, τόμ. 3

2. Τα βασικά στοιχεία που συνθέτουν τις κατοικίες είναι:

- στοιχείο Χ που περιλαμβάνει είσοδο, κουζίνα και καθιστικό,

- στοιχείο Υ με το υπνοδωμάτιο γονέων (ζευγαριού) και λουτρό,

- στοιχείο Ζ, διπλό υπνοδωμάτιο παιδιών με ντους και προθάλαμο και

- στοιχείο Α, ένα μονό δωμάτιο ξενοδοχείου.

3. Ο Le Corbusier στο *Le Modulor* (1950, 1955) αναφέρει ότι η Unite «είναι η συστηματική εφαρμογή των αρμονικών διαστάσεων του 'Modulor' ... που εξελίσσεται από μέσα προς τα έξω ενοποιώντας στις τρεις διαστάσεις, όλη τη ποικιλία, όλες τις διαφορετικές προθέσεις σε ένα τέλειο αρμονικό αποτέλεσμα». Ο ορθοκανονικός τριδιάστατος κánaβος, όπως και οι υποδιαιρέσεις του, πάντα σύμφωνα με το Le Corbusier, χρησιμοποιούν μόλις δεκαπέντε διαστάσεις. «Επιδεικνύεται η δεξιοτέτα των αριθμών, η δύναμη των μαθηματικών».

4. Γ. Πεπονής, *Χωρογραφίες, Ο αρχιτεκτονικός σχηματισμός του νοήματος*, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1997, σελ. 166

5. Le Corbusier, *Towards a new Architecture*, Architectural Press, Reprint 1989, σελ.153

6. B. Hillier, *Space is the machine*, Cambridge University Press, 1996, σελ. 94

7. J. Gips, *Shape grammars and their uses*, Birkhauser, 1975

8. B. Hillier, *Space is the machine*: «Η γλώσσα είναι ένα συνδυαστικό σύστημα που απαρτίζεται από λέξεις και κανόνες. Η γραμματική διορθώνει σειρές λέξεων, αλλά αν οι λέξεις είναι τυχαίες, η γλώσσα δεν βγάζει νόημα. Έτσι γίνεται και με την αρχιτεκτονική.», σελ. 281-282

9. Το παιχνίδι σχεδιάστηκε στα μέσα της δεκαετίας του '80 στην Ακαδημία Επιστημών της Μόσχας από τον ερευνητή Vadim Gerasimov. Αρχικά ονομαζόταν «Genetic Engineering».

10. Le Corbusier, *Towards a new Architecture*, Architectural Press, Reprint 1989. Ένας από τους παλαιούς στόχους του Le Corbusier ήταν: «The state of mind for mass-production houses, the state of mind for living in mass-production houses, the state of mind for conceiving mass-production houses», σελ. 229.



Το σπίτι είναι μία μηχανή (στην οποία ζούμε)

Θάνος Σταθόπουλος

[office@otenet.gr]

Αλέξανδρος Ψυχούλης

Τμήμα Αρχιτεκτόνων-Μηχανικών Πανεπιστημίου Θεσσαλίας
[psycool@uth.gr]

Ο χρόνος είναι ρήμα.

Ο χώρος είναι αφήγηση.

Το σπίτι είναι μία μηχανή.

Η αφήγηση είναι ένα ρεύμα· ένας ομιλητικός κόσμος, νευρικής τάξεως, κυρίως. Ως εκ τούτου, δεν προϋποθέτει απαραίτητως την αφηγηματικότητα, κάλλιστα μπορεί να την εξορίζει, και μάλλον οφείλει να την εξορίζει.

Η αφήγηση είναι σύμφυτη με το νευρικό μας σύστημα.

Τίποτα δεν είναι αληθινό, όλα επιτρέπονται. Η φράση του Χασάν ι Σαμπάχ, από τον *Γέρο του Βουνού*, υποβάλλει την αφήγηση ως τη μόνη αληθινή πραγματικότητα, εκτρέποντας διαρκώς τους αντικειμενικούς όρους.

Η σύλληψη είναι αφήγηση.

Η αφήγηση είναι ο τρόπος της ύφανσης: ο τόπος της ομιλίας.

Η αφήγηση είναι déjà vu.



Το μάτι που τρώει, το στόμα που ακούει, το αυτί που βλέπει.

Το ρήμα, δια του Ενεστώτος, ανήκει απολύτως στον Τετελεσμένο Μέλλοντα.

Ο χρόνος είναι ρήμα.

Η στίξη είναι αφήγηση.

Η έννοια είναι δράση.

Ανακατασκευή, όχι ανακάλυψη.

Ούτε κατάκτηση του νέου

Ή εκ νέου ανακάλυψη.

(Όχι απαραίτητως με τον τρόπο του Beuys.)

Καμία «κατάκτηση».

Μόνο στην περίπτωση που οι κατηγορίες των λογικών διαδικασιών της νόησης και της πράξης διαταραχθούν, ανοίγεται ο κόσμος του απρόβλεπτου και του απόλυτα θαυμαστού, η περιοχή της αισθητικής ψευδαίσθησης που ούτε κρύβει ούτε φανερώνει, δεν είναι ούτε εμφάνιση ούτε ουσία, εντέλει δεν είναι τίποτε άλλο παρά επιφάνεια. –Habermas.

Επιφάνεια:

(τρόποι, μορφές: σημεία: δράση.)

Η αφήγηση ανάγεται στο θραύσμα.

Το χάσμα είναι τα τετραγωνικά μας μέτρα.

Η αφήγηση οποιασδήποτε ιστορίας, λογικά και ιδανικά, θα έπρεπε να διαρκεί όσο ακριβώς η εκτύλιξη της ιστορίας στην πραγματικότητα. Συνεπώς, η ανάπτυξή της εισάγει δια του αποσπασματικού-περιληπτικού χαρακτήρα, μιαν άπειρη χρονική έλλειψη, ένα αφόρητο στερητικό σύμπτωμα: ο



οπασμός αυτού του συμπτώματος είναι το θαύσμα.
–Ευγένιος Αρανίτσης.

Θραύσμα: still της άπειρης χρονικής έλλειψης.

Ο χρόνος της αφήγησης είναι ονειρικός.
Διαστελλεται και συστέλεται σαν Βράχμα.

Το όνειρο είναι η αστρόσκοπη της ύλης.

Ο κόσμος έρχεται στα μάτια μου εκτός του
αμφιβληστροειδούς, όχι με τη μορφή εικόνας, αλλά
σαν αύρα.

Η αύρα του Μπένγιαμιν.

Το θαύμα-θραύσμα.

Αρχιτεκτονική ή επανάσταση;

Archi text ure or r evolution?

Ο χρόνος είναι ρήμα.

Η ύλη είναι αφήγηση.

Η έννοια είναι δράση.

Η ύλη είναι επί της ουσίας.

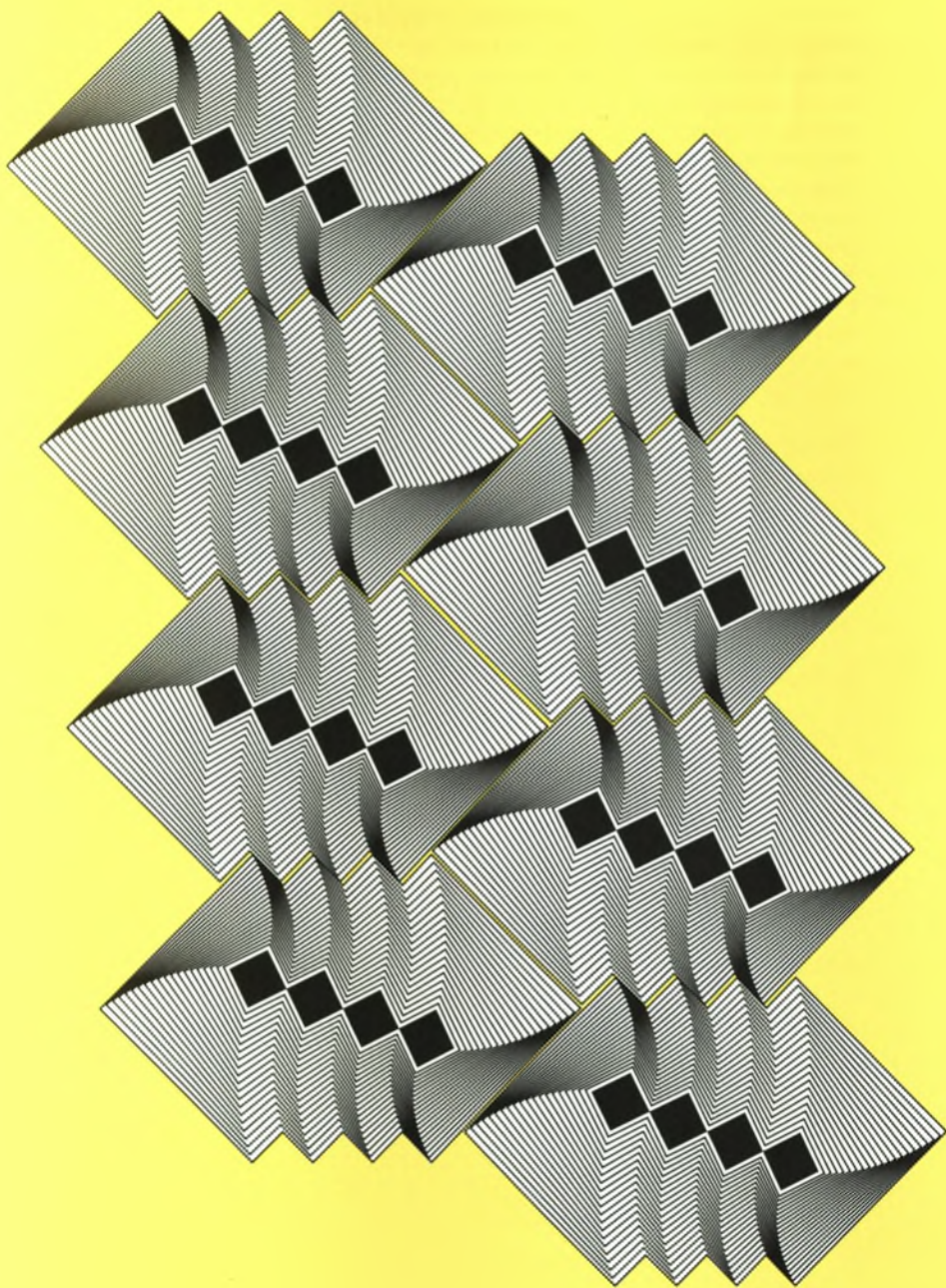
Παρουσία: η θήκη της απουσίας. –Καρούζος.

(i.e. η ύλη αποϋλοποιείται.)

Το ρήμα είναι τύπος του αδιανόητου.

Η γλώσσα είναι το πράγμα.

*Όποιος κοιτά με διεισδυτικότητα θεωρεί πρώτα
τη φανέρωση των πνοών. Κατόπιν διακρίνει το
καθαρό και το θολό. Ορίζει τους χαιρετισμούς των
φιλοξενουμένων και του οικοδεσπότη. Διευθετεί τη
μεγαλοπρεπή συμπεριφορά μεταξύ της πληθώρας
των κορυφών. Το πολύ οδηγεί στη σύγχυση, το λίγο*



προκαλεί χαλάρωση. Ας εξαφανίζονται το πολύ και το λίγο. Περί τούτου πρόκειται, να χωρίζουμε το μακρινό από το κοντινό. Δεν πρέπει τα μακρινά βουνά να σχετίζονται με τα κοντινά βουνά, ούτε τα μακρινά νερά να συνδέονται με τα κοντινά νερά. Στους μυχούς στα μισά του ύψους των βουνών κατοικίες και ναοί μπορούν να τοποθετηθούν. Μεταξύ των απόκρημνων πλαγιών και των υψωμάτων του χώματος μικρές γέφυρες μπορούν να πεταχθούν. Όπου υπάρχει δρόμος είναι δένδρα και δάση. Όπου διακόπτεται η άνω όχθη είναι η παλαιά αποβάθρα. Όπου τα νερά χωρίζονται αχνίζουν τα δένδρα. Όπου τα νερά απλώνονται ταξιδεύει το ιστιοφόρο. Όπου το δάσος πυκνώνει εμφανίζεται η κατοικία. –Wang Wei.

Η αφήγηση είναι ένα σύστημα φυσικών αναπνοών τείνοντας στη συναίρεση των πάντων: στον χώρο-που-δεν είναι, στο χρόνο-που-δεν-είναι.

Το σπίτι είναι μία μηχανή;

–πείρα

Μεσόγειος

δέρμα

λάθος

κοιμάμαι

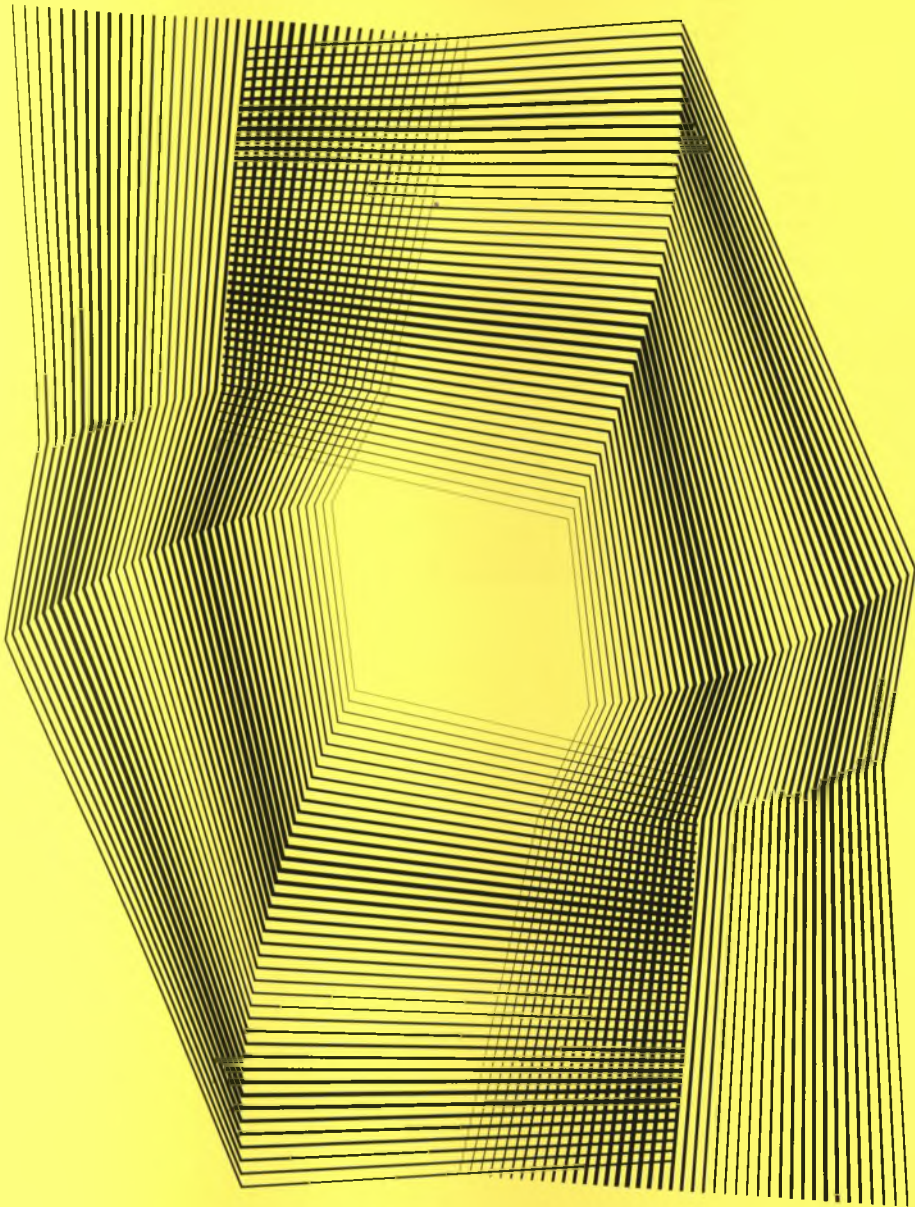
βάζω

υπόσχεση

στόμα–

(μέσα στην οποία ζούμε).

Θάνος Σταθόπουλος



Habiter/Habituer: Une visite chez Mme Petrokokkinos ou Poème en échelle bleu/blanc/rouge

Τρις Λυκουριώτη

Τμήμα Αρχιτεκτόνων-Μηχανικών Πανεπιστημίου Θεσσαλίας
[www.whalearchitects.net]

Λήδα Λυκουριώτη

[www.whalearchitects.net]

Τα πλάγια γράμματα του ποιήματος διαβάζονται με ρυθμό όπως όταν παίζουμε κουτσό, από πολλές φωνές συγχρόνως.

Τα αριστερά γράμματα διαβάζονται κοφτά όπως στους τίτλους των ταινιών του Godard

Το ποίημα είναι γραμμένο στα γαλλικά, αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι απευθύνεται μόνο σε όσους μιλούν τη γλώσσα. Για την ανάγνωση και κατανόηση του, μπορείτε να αναζητήσετε έναν γαλλομαθή να το μεταφράσει για εσάς, διευρύνοντας έτσι τον κύκλο των σχέσεών σας. Το ίδιο χρειάστηκε να κάνουμε και εμείς για να το γράψουμε. Η Γαλλία υπήρξε η θετή πατρίδα του Le Corbusier παρ' ότι η γαλλική υπήρξε η μητρική του γλώσσα. Η χρωματική μας κλίμακα βασίζεται στον γεωμετρικό κανόνα modulor που και αυτός φέρει τα γαλλικά χρώματα. Η κ. Πετροκόκκινου, Γαλλίδα η ίδια, με τον Έλληνα σύζυγό της εγκαταστάθηκαν στο διαμέρισμά τους, στην πολυκατοικία της Μασσαλίας, μόλις το έργο ολοκληρώθηκε το 1952.

Πρωτότυπες φωτογραφίες σε αναλογικό φιλμ ολάντι, Νοέμβριος 1999.





HABITER

MURS DIVISÉS EN CARRÉS

SELON LES DESSINS

DE L.C.

ÉTAGÈRES CARRÉES

LAMPES MODERNES

CHAISES SAARINEN

FRUITS SÈCHÉS

FRUITS PLASTIQUES

HABITUDES DES MAINS

ET

FAITS À LA MAIN

MURS DÉCORÉS

AVEC DES POUPÉES

ET FLEURS

HABITUER



HABITER

ESPACE MODIFIÉ

ET VITRAGE DIVISÉ

STYLISANT LES ÉLÉMENTS PRINCIPAUX

SELON LES DESSINS

DE L.C.

LA TRANSPARENCE

MODERNE

PLANTES D'INTÉRIEUR

ET

PLANTES D'EXTÉRIEUR

MURS DIVISÉS

EN CARRÉS

ÉTAGÈRES

RECTANGULAIRES

MINIATURES ROMANTIQUES,

POUPEES ET FLEURS

ET

SIX

CHIENS

EN PELOUCHE

HABITUER



HABITER

ESPACE DIVISÉ

SUIVANT LES DIMENSIONS MODULOR

SELON LES DESSINS

DE L.C.

LA TRANSPARENCE

MODERNE

LA VUE

VERS L'INTÉRIEUR

LA VUE

VERS L'EXTÉRIEUR

MURS DIVISÉS

EN CARRÉS

MURS DÉCORÉS

AVEC DES TABLEAUX

ET

CADRES

DORÉS

CLASSIQUES

LES PIANTE

LES FLEURS

ET

LES LIVRES

HABITUER



HABITER
ESPACE DIVISÉ
SUIVANT LES
DIMENSIONS MODULOR
SELON LES DESSINS
DE L.C.
ROUGE TOUT-AUJOUR
ROUGE PARTOUT
MURS-PIEDS
AVEC
DES FIGURES ART-NOUVEAU
ET
RANDES TIF-SINFES
ROMANTIQUES
KARABOZIS
L'ORIENTAL
LE CARRE
JAUNE
ET
LES PETITS OBJETS
NÉCESSAIRES



HABITER
MURS DIVISÉS EN CARRÉS
SELON LES DESSINS
DE L.C.
LA PORTE
PORTE DES FIANÇÉS
RECTANGULAIRES
L'ARMOIRE
DE PERRIAND
TABLE DE NUIT
MODERNE EN PLASTIQUE
MEUBLE EN BOIS ET
BORDURES DORÉES
MURS DÉCORÉS
AVEC DES TABLEAUX
AUTOUR
ET
POMMES EN PIERRE AINE
SOUS DES CLOCHES DE VERRE
PARTOUT
HABITUER



HABITER

MURS DIVISÉS EN CARRÉS
SELON LES DESSINS
DE L.C.
ÉTAGÈRES
RECTANGULAIRES
MURS DÉCORÉS
AVEC DES IMAGES RELIGIEUSES
ET DES PHOTOGRAPHIES FAMILIALES
AUX CADRES DORÉS
MURS DÉCORÉS
AVEC DES MINIATURES ROMANTISQUES
POUPÉES
ET
FLEURS

Ο Le Corbusier και το σπίτι του τσαγιού

Φοίβη Γαννίση

Τμήμα Αρχιτεκτόνων-Μηχανικών Πανεπιστημίου Θεσσαλίας
[fogianni@arch.uth.gr]



«Ο δρόμος του τσαγιού δεν είναι παρά αυτό: πρώτα βράζεις το νερό, μετά φτιάχνεις το τσάι και το πίνεις.» Τα λόγια ανήκουν στον Rikyu, Ιάπωνας δάσκαλο της τέχνης του τσαγιού, που έζησε τον 16ο αιώνα¹. Ο Rikyu τελειοποίησε την τέχνη του τσαγιού, που είχε μεταφερθεί στην Ιαπωνία από την Κίνα τέσσερεις αιώνες πριν, μαζί με την φιλοσοφία του νότιου Zen, από τον Γεϊσάι Ζέντζι². Το τελετουργικό και το ιδεώδες του τσαγιού εξαπλώνεται με την ίδια ταχύτητα που διαδίδεται η διδασκαλία του Zen και ο τείσμος γίνεται μία θρησκεία της τέχνης της ζωής αναπόσπαστα δεμένη με τον τασοισμό και το Zen. Ο Lao-Tse, θεμελιωτής του τασοισμού, συνδέεται ως πρόσωπο με την προέλευση της τελετής παράθεσης τσαγιού. Ο Rikyu όμως είναι εκείνος που δίνει στην τελετουργία την οριστική μορφή της, απλοποιώντας την διαδικασία και δίνοντας άλλον χαρακτήρα στον χώρο και στα αντικείμενα που σχετίζονται με αυτή.



1. Το σπιτι του τσαγιού του Rikyu.





2. Γιαπωνέζικο μονοπάτι.

Τα σκεύη τώρα είναι πολύ απλά, κεραμικά, με ειδικό σχήμα (Raku) που ο δάσκαλος υπέδειξε στον κατασκευαστή τους, ο χώρος (που τα προηγούμενα χρόνια ήταν ένα μεγάλο πολυτελές οικοδόμημα) περιορίζεται σε μία μικρή καλύβα διαστάσεων 4,5 τατάμι, ενώ το υποδειγματικό σπίτι του τσαγιού που κατασκεύασε ο ίδιος ο Rikyu έχει τις διαστάσεις δύο τατάμι. [Εικ 1]. Το σύνολο του χώρου της τελετής περιλαμβάνει επίσης τον κήπο με το υπόστεγο Manji-tei, όπου περιμένουν οι καλεσμένοι μέχρι να λάβουν την εντολή να περάσουν μέσα, και ένα

μονοπάτι που οδηγεί από εκεί στο σπίτι του τσαγιού. [Εικ. 2] Για να εισέλθουν στο εσωτερικό του σπιτιού οι καλεσμένοι είναι υποχρεωμένοι να περάσουν σκύβοντας κάτω από μία πολύ χαμηλή πόρτα. Οι θέσεις των συμμετεχόντων στην τελετή είναι προκαθορισμένες, ενώ η θέση και η σχέση με το έδαφος (σχετικό ύψος) της εστίας προετοιμασίας του τσαγιού διαφοροποιείται ανάλογα με την εποχή του χρόνου. Ο χώρος είναι γυμνός, σχεδόν φτωχός, με αχυρένια στέγη, λεπτούς στύλους από μπαμπού, και διάκοσμο από ένα ζωγραφικό έργο ή άνθη. Οι θέσεις των παραθύρων έχουν συγκεκριμένη τυπολογία και σχετίζονται με τον χώρο του οικοδεσπότη ή των επισκεπτών. [Εικ. 3] Τέλος, τίποτα δεν πρέπει να υπάρχει σε κουραστική επανάληψη.

Η τελετή της προετοιμασίας του τσαγιού και ο χώρος που της αντιστοιχεί σχετίζονται άμεσα με το Zen και τις αισθητικές αρχές που προέρχονται από την φιλοσοφία του, με βασικούς όρους το wabi και το sabi³. Το πρώτο, προερχόμενο από την ρίζα wa, που αναφέρεται στην «αρμονία, την ησυχία, την ισορροπία», είχε την αρχική έννοια του «μοναχικού, του λυπημένου» και κατέληξε να σημαίνει «απλό, άυλο, ταπεινό από επιλογή, σε συμφωνία με την φύση». Η δεύτερη έννοια αναφέρεται στην αχρωμάτιστη, απλή ομορφιά, την άνθιση του χρόνου που μεταφορικά εκφράζει το ίχνος του. Ο χρόνος και η σχέση με την φύση αλλά και τον εαυτό βρίσκεται συνεπώς πάντα στο βάθος των εννοιών που αφορούν τον χώρο και την τελετή, κι αυτό εκφράζει την σχέση του τείσμου με το Ταό⁴. Άλλωστε το Ταό αποκαλείται «η Τέχνη του να είσαι στον κόσμο»⁵ γιατί έχει να κάνει με το παρόν-τον εαυτό, την σχετικότητα και την προσαρμογή, όταν ο εαυτός μας είναι το μέσον για την συνάντηση του θείου με την φύση⁶.

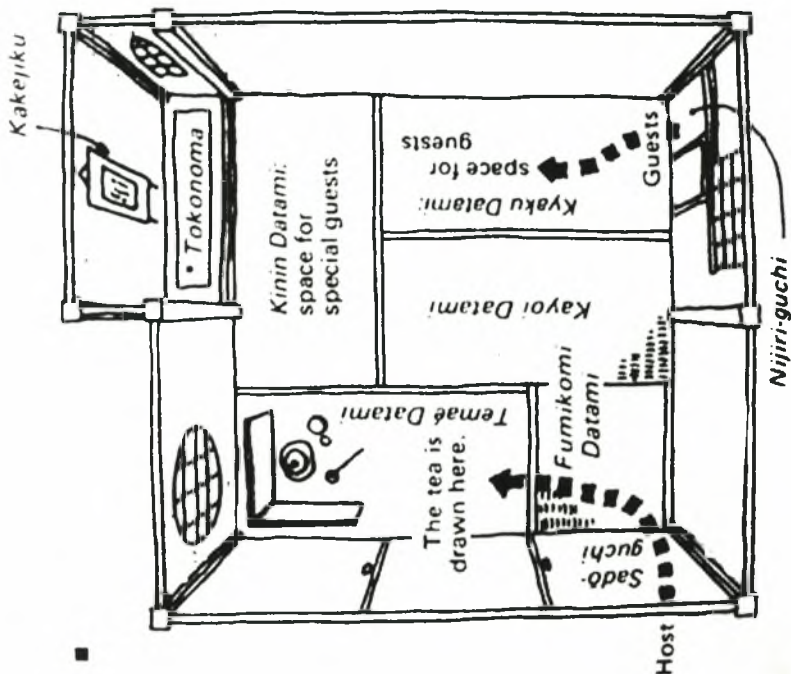
Γράφει ο Λο Τουνγκ, ποιητής των Ταγκ:

Η πρώτη κούπα γράφει τα χείλη και το λαρύγγι μου, η δεύτερη απαλύνει τη μοναξιά μου. Η τρίτη ψάχνει στα γυμνά σωθικά μου, μα βρίσκει μόνο μυριάδες τόμους αλλόκοτα ιδεογράμματα. Η τέταρτη κούπα μου φέρνει ελαφρό ιδρώτα: Όλα τα άδικα της ζωής εκπνέουν από τους πόρους μου. Στην Πέμπτη έχω εξαγνιστεί. Η έκτη με καλεί στη

σφαίρα των αθανάτων. Η έβδομη κόυπα- αχ, μα δεν μπορώ άλλο να πιω! Νιώθω μονάχα την πνοή του δροσερού ανέμου στα μανίκια μου. Πού είναι ο Χοραιζάν; Αφήστε με να καλπάζω μέσα στην γλυκιά αύρα, να φτερουγίσω πέρα μακριά!³

Καλπάζοντας με τον άνεμο αφήνουμε προς το παρόν την Ανατολή, για να φτάσουμε στην Δύση και στον άνθρωπο που την εκπροσωπεί, τον Le Corbusier. Ποια η σχέση του Ελβετού αρχιτέκτονα με το σπίτι του τσαγιού και την Ιαπωνία; Ας ξεκινήσουμε με την ζωή του. Είναι γνωστό ότι ο L.C. δεν πέρασε από την καθιερωμένη ακαδημαϊκή εκπαίδευση του αρχιτέκτονα. Τελειώνοντας τις σπουδές του στην τοπική σχολή εφαρμοσμένων Τεχνών της πατρίδας του La Chau de Fonds της Ελβετίας διέμεινε στο Παρίσι, στην Βιέννη και στο Βερολίνο δουλεύοντας ή γνωρίζοντας διάσημους αρχιτέκτονες της εποχής και κατόπιν ταξίδεψε για επτά μήνες στα Βαλκάνια – Ουγγαρία, Ρουμανία, Βουλγαρία, Αθήνα, Ισταμπούλ.

Ο ίδιος όρισε τον εαυτό του ως αυτοδίδακτο, και σε μεγάλο βαθμό ήταν πράγματι τα ταξίδια του που τον κατεύθυναν στην συνέχεια της ζωής του ως δημιουργικό υποκείμενο, αφού μέσα από αυτά μπόρεσε να διαμορφώσει συνδυάζοντας θαυμασμό, παρατήρηση, κατανόηση και ερμηνεία, τις αρχιτεκτονικές επιλογές του. Σε αυτήν την καθοριστική εποχή της ζωής του



όμως, ο Le Corbusier δεν γνώρισε από κοντά την Άπω Ανατολή, παρότι στο έργο του αλλά και στις διακηρύξεις του, δηλαδή τα γραπτά του, χρησιμοποίησε στοιχεία σύνθεσης του χώρου που είναι σύμφυτα με την παραδοσιακή ιαπωνική αρχιτεκτονική. Εντούτοις, αντίθετα με την συνεργάτιδά του Charlotte Perriand,⁸ δεν αναφέρει την ιαπωνική παράδοση, ούτε στηρίζεται σε αυτήν προς ενίσχυση των επιχειρημάτων του (όπως παραδείγματος χάριν ο Frank Lloyd Wright⁹).

Η Perriand όταν εξηγεί την σχέση του L.C. με την Ιαπωνία λέει: «Είναι ψέμα να πούμε ότι ο Le Corbusier και η σχολή του επηρεάστηκαν από την ιαπωνική αρχιτεκτονική. Πραγματοποιήθηκε μία συνάντηση».¹⁰ Συνοψίζοντας αναφέρουμε τα χαρακτηριστικά της ιαπωνικής παραδοσιακής αρχιτεκτονικής που, με διαφορετικό τρόπο και ύφος, κυρίως με διαφορετικά υλικά κατασκευής, εμφανίζονται ως αρχές σχεδιασμού στο έργο του αρχιτέκτονα και στα διακηρυκτικά γραπτά του έργα (όπως στα *Πέντε σημεία*): πρόκειται για την αρχιτεκτονική δοκών επί στύλων που, απελευθερωμένη από τους φέροντες τοίχους, επιτρέπει την ελεύθερη κάτοψη, τα συνεχή ανοίγματα ανάμεσα στα φέροντα στοιχεία, το pilotis, και τέλος την προτυποποίηση του κτηρίου αλλά και των περιεχομένων αντικειμένων πάνω σε μέτρα που προέρχονται από το ανθρώπινο σώμα, που στην περίπτωση της Ιαπωνίας είναι το *τατάμι*, ορθογώνιο σε διαστάσεις 91x182 εκατοστών που προκύπτει από την ένωση δύο τετραγώνων, τα οποία έχουν την διάσταση ενός καθιστού Ιάπωνα. Επειδή ακριβώς τα συγκεκριμένα στοιχεία είναι από τα πιο σημαντικά στο έργο του Le Corbusier, η έλλειψη αναφορών του σε αυτά δημιουργεί αυτομάτως την ακόλουθη απορία: γιατί ο Le Corbusier, που όσο τσιγκουνεύταν τα χρέη του στην παράδοση, αφήνει την Ιαπωνία έξω από τα χρωστούμενα; Μία πιθανή απάντηση είναι το ταξίδι που δεν είχε γίνει. Ο Le Corbusier δεν μεταβαίνει στην Ιαπωνία παρά σε μεγάλη ηλικία, στα 1955 (31 Οκτωβρίου - 11 Νοεμβρίου), στο ενδιάμεσο των ταξιδιών του στην Ινδία, και εξαιτίας της ανάληψης του σχεδιασμού του Εθνικού Μουσείου Καλών Τεχνών της Δύσης στο Τόκιο. Η επίσκεψή του όμως αυτή δεν φαίνεται –σύμφωνα με τις μαρτυρίες, αλλά και τα σκίτσα του– να του αφήνει σημαντικές εντυπώσεις.¹¹

Πράγματι, από την Villa Katsura για παράδειγμα, αντικείμενο θαυμασμού άλλων αρχιτεκτόνων του μοντέρνου¹², δεν αποτυπώνονται παρά ελάχιστα σκίτσα στο carnet του: το πρώτο αφορά το μέγεθος του δωματίου της πριγκίπισσας, με βάση την διάταξη από τατάμι και τα άλλα περιγράφουν μία πέτρα που χρησιμεύει ως σκαλοπάτι [Εικ. 4] καθώς και την διάταξη σε σχήμα σβάστικας των πάγκων στο περίπτερο Manji-tei. [Εικ. 5] Πρόκειται για το περίπτερο του κήπου στο οποίο οι καλεσμένοι περίμεναν ώσπου να τους καλέσουν να περάσουν στο κυρίως Σπίτι του Τσαγιού, για την τελετουργία του τσαγιού. Σύμφωνα με μαρτυρίες, ο Le Corbusier «που επίσης επισκέφτηκε την Βίλλα Κατσούρα μετά τον Πόλεμο, είχε εντούτοις κριτική στάση απέναντι σε αυτά τα κτήρια που έχουν έλλειψη πραγματικών τοίχων. Βρήκε την Βίλλα βέβαια πολύ ωραία, αλλά υπερβολικά γραφική για να την χαρακτηρίσει ως αρχιτεκτονική».¹³

5. Η διάταξη σε σχήμα οβροειδούς των πύλων στο ίδιο περίπτερο.
Σχίσιμο του L.C. από το ίδιο καρτέ.



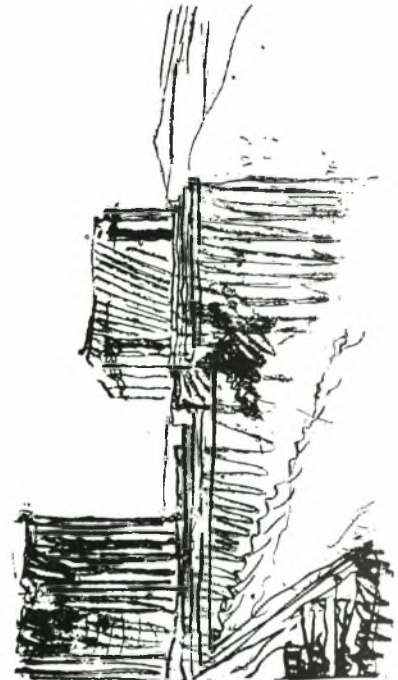
4. Σχίσιμο του L.C. από το σκαλοπάτι στο περίπτερο Μανji-τσει της Βίλλας Katsura.
Πηγή: Le Corbusier Carnet 3, 1954-1957, Herscher, Dessain et Tolia.

Το τατάμι και η προτυποποίηση, μία διάταξη πάγκων, κάτι υπερβολικά γραφικό, κτήρια χωρίς πραγματικούς τοίχους που δεν αποτελούν αρχιτεκτονική: αυτά συνοψίζουν το βλέμμα του αρχιτέκτονα πάνω στα έργα της ιαπωνικής αρχιτεκτονικής.

Αντίθετα, η επίσκεψη του Le Corbusier στον Παρθενώνα, κατά την διάρκεια του νεανικού του ταξιδιού ήταν για αυτόν μία αποκάλυψη για το τι μπορεί να είναι μία υψηλή αρχιτεκτονική, «καθαρό έργο του πνεύματος». [Εικ. 6] Ας διαβάσουμε ένα μικρό απόσπασμα που αναφέρεται στον Παρθενώνα από το έργο του *Για μία αρχιτεκτονική*:

... Τότε ήρθε η στιγμή να σκαλίσει τα χαρακτηριστικά του προσώπου. Έπαιξε με το φως και τη σκιά για να στηρίξει αυτό που ήθελε να πει. Ακολούθησε η σμίλευση των λεπτομερειών. Και η σμίλευση των λεπτομερειών είναι ελεύθερη από κάθε περιορισμό. Είναι μία καθολική επιπόηση, που κάνει το πρόσωπο να ακτινοβολεί ή το μαραίνει. Με τη σμίλευση των λεπτομερειών αναγνωρίζεις τον άνθρωπο της πλαστικής. Ο μηχανικός εξαφανίζεται, ο γλύπτης εργάζεται. Η σμίλευση των λεπτομερειών είναι η Λυδία λίθος του αρχιτέκτονα. ... Η σμίλευση των λεπτομερειών είναι επίσης, και αποκλειστικά, το επίδείο, σωστό και θαυμαστό παίξιμο των όγκων κάτω από το φως.¹⁴

Στο συγκεκριμένο απόσπασμα η τελειοποίηση και η υπέρβαση που ανάγει ένα κτίσμα από μηχανικό έργο σε «καθαρή δημιουργία του πνεύματος» περνάει μέσα από την γλυπτική επεξεργασία της ύλης ως μάζα (όγκοι στο τοπίο) και ως επιφάνεια (σμίλευση λεπτομερειών). Αυτή η εργασία πάνω στην ύλη που διακηρύσσεται εδώ τόσο απόλυτα, αυτή η γλυπτική της επιφάνειας ενυπάρχει και στο κτισμένο έργο του αρχιτέκτονα, αλλά και στο *Modulor*, στην προσπάθεια δημιουργίας ενός μετρικού κανόνα που θα ρυθμίσει τον σχεδιασμό με την διαμεσολάβηση της ανθρωπομετρίας. Η περιπέτεια της εφεύρεσης αυτού του κανόνα αποτυπώνεται στο βιβλίο *Modulor* όπου ο συγγραφέας αφηγείται την ιστορία της εφεύρεσης «ενός εργαλείου μέτρησης βασισμένου στο ανθρώπινο σώμα και



στα μαθηματικά. Ένας άνθρωπος με το χέρι ψηλά, ορίζει χαρακτηριστικά σημεία στο χώρο που καταλαμβάνει –το πόδι, το στομάχι, το κεφάλι, τα ακροδάχτυλα του σηκωμένου χεριού– τα τρία διαστήματα περικλείουν μία σειρά χρυσών τομών, τη σειρά Fibonacci». ¹⁵ Ο Le Corbusier στοχεύει να γίνει το Modulor ένα παγκόσμιο μέτρο για τον σχεδιασμό και την προτυποποίηση. Το μέτρο αυτό έχει την φιλοδοξία να αρμόζει στα μέτρα του ανθρώπινου σώματος, (όπως παλιότερα το πόδι και η ίντσα, ή ακόμη ο αρχαίος *πους*), και ταυτόχρονα να βασίζεται σε κάποιον κανόνα που δίνει τάξη, κι αυτός δεν μπορεί παρά να είναι τα μαθηματικά, δηλαδή μία σειρά αρμονικών χαράξεων.

Ο Le Corbusier δηλώνει πολύ καθαρά την αφετηρία του Modulor, σε μία από τις πρώτες σελίδες του:

Στα είκοσι τρία του, ο άνθρωπος που λέμε [δηλαδή ο ίδιος] σχεδίασε στο μπλοκ ζωγραφικής του την πρόσοψη ενός σπιτιού που θα έκτιζε. Μία ερώτηση γεννήθηκε μέσα από την αγωνία του: «ποιος είναι ο κανόνας που φέρνει τάξη, που συνδέει όλα τα πράγματα; Βρίσκομαι μπροστά σε ένα πρόβλημα γεωμετρικής φύσεως; είμαι στην καρδιά ενός οπτικού φαινομένου». ¹⁶

Συνεπώς η δημιουργία του Modulor πραγματοποιείται μετά την έκφραση μίας ανάγκης οργάνωσης αυτής

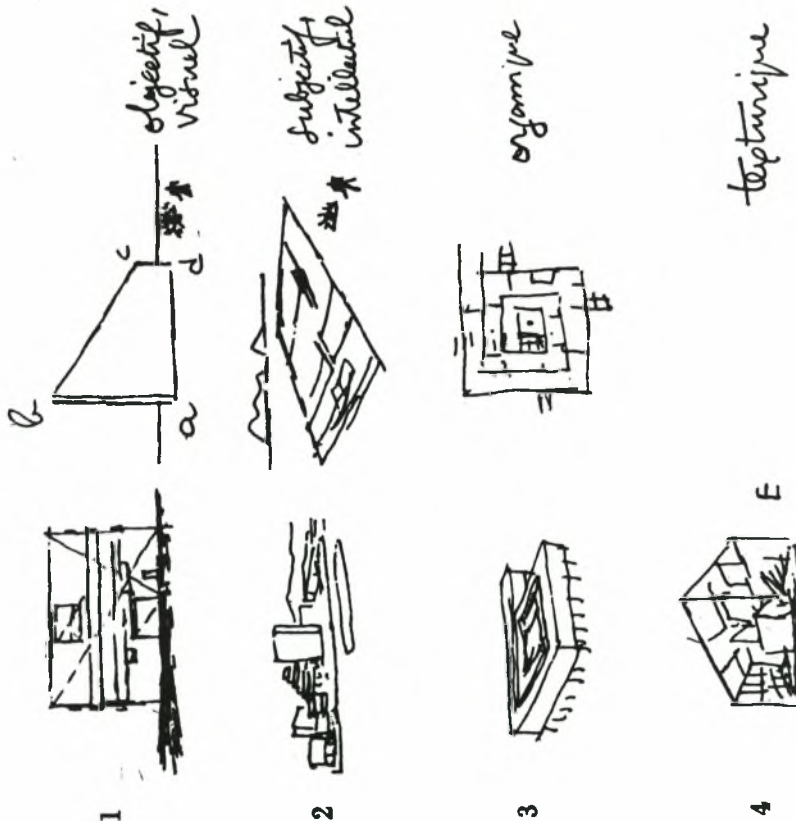
της επιφάνειας που είναι μία όψη. Λίγο παρακάτω ο Le Corbusier το λέει ακόμα πιο καθαρά: «Ό,τι δημιουργήσαμε ήταν ένα στοιχείο επιφάνειας, ένα πλέγμα που συσχετίζει τη μαθηματική τάξη με το ανθρώπινο ανάστημα». ¹⁷

Ο Le Corbusier σχεδιάζει και τελειοποιεί με πολλών ετών δουλειά ένα σύστημα μετρικό που θα βοηθήσει τον σχεδιασμό ξεκινώντας από την ανάγκη να οργανώσει μία επιφάνεια. Η επιφάνεια αυτή, ενώ αρχικά ως πρώτη εφόρμηση είναι η επιφάνεια ενός τοίχου μίας όψης, σταδιακά γίνεται νοητή και στις τρεις διαστάσεις στον χώρο. Κοιτάζοντας τα σκίτσα του αρχιτέκτονα στο βιβλίο,



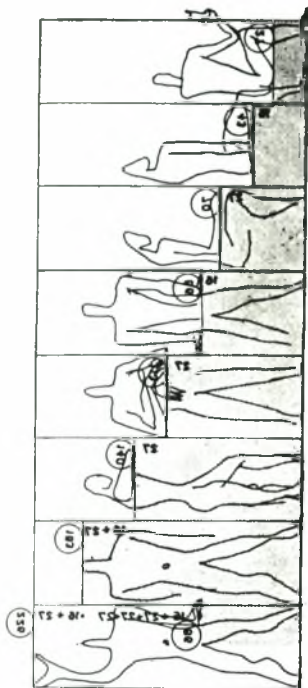
6. Σκίτσα του L.C. από τον Παρθενώνα. Πηγή: Για μία Αρχιτεκτονική.





βλέπουμε το πλέγμα του Modulor να εφαρμόζεται στην κάτοψη, στην οργάνωση του εσωτερικού χώρου, ακόμα και στην σχέση κτηρίων μεταξύ τους αποτελώντας έναν τρισδιάστατο κάρναβο. [Εικ. 7] Ο εφευρέτης του οραματίζεται την εφαρμογή του και στην βιομηχανία. Τέλος, στα σκίτσα αυτά υπονοείται η χρήση του Modulor ως εργαλείου οργάνωσης και συσχετισμού του αρχιτεκτονικού, κατασκευασμένου χώρου με το τοπίο που το περιβάλλει.

Τι είναι όμως το σώμα στο Modulor; Είναι το μέσον για να δημιουργηθεί μια μαθηματική τάξη. Ένα εργαλείο για να περάσουμε από την ύπαρξη του σώματος στους αριθμούς και κατόπιν να το ξεχάσουμε. Μέσα από την τα μαθηματικά πραγματοποιείται η μετάφραση της ύπαρξης σε μέτρα; με άλλα λόγια η λήθη της εμπειρίας του σώματος δια της γεωμετρίας και της ποσοτικοποίησης. Η μετάφραση του ανθρώπινου σώματος σε μέτρα και η χρήση των μέτρων αυτών στις γεωμετρικές χαράξεις κατάγεται από την αρχαία Ελλάδα. Στον Le Corbusier εκτός από τις χαράξεις το Modulor συνδυάζεται με την εργονομία. Με ποιο τρόπο; Η εργονομία εμφανίζει τον άνθρωπο σε μία συγκεκριμένη σωματική στάση που μεταφράζει μία δράση.



8. Σκίτσο του L.C. για το Modulor. Στάσεις ανθρώπινου σώματος και μέτρα.

Βλέποντας τα σκίτσα του Le Corbusier παρακολουθούμε αρχικά ένα ανθρώπινο σώμα όρθιο, με τα χέρια ψηλά, με τα χέρια να κρέμονται, με τα χέρια να ακουμπούν σε ψηλότερα ή χαμηλότερα στηρίγματα, κατόπιν ένα σώμα καθισμένο σε τρεις διαφορετικές στάσεις που εκφράζονται σε τρία διαφορετικά ύψη, με γερμένο κεφάλι και σα να γράφει, με κεφάλι όρθιο, και τέλος ακόμα πιο χαμηλά, να κρατάει ένα αντικείμενο, ίσως ποτήρι. [Εικ. 8] Πρόκειται για έναν άνθρωπο εν δράσει, έναν άνθρωπο που τα μέτρα του σώματος του συσχετίζονται με τις δραστηριότητες του. Τα μέτρα αυτά μετουσιώνονται σε καθαρούς αριθμούς για να χρησιμοποιηθούν μετά μέσα από μια μαθηματική φόρμουλα ώστε οργανώσουν το σύμπαν του, την σχέση του ανθρώπινου υποκειμένου αλλά και ολόκληρων των κτηριακών συμπλεγμάτων που θα το φέρουν,

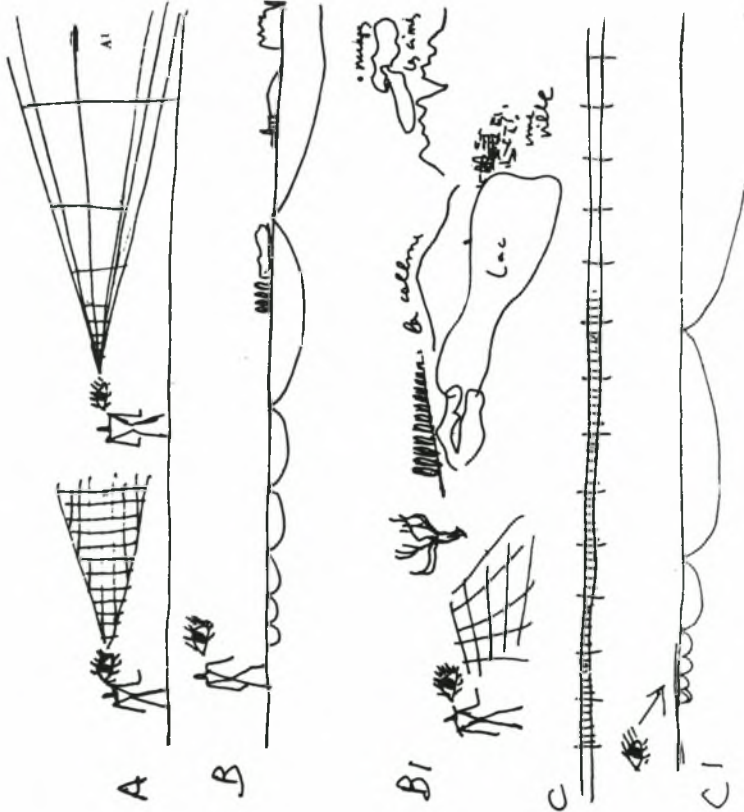
με το τοπίο. Στα σκίτσα του Le Corbusier ένα μάτι, η όραση, αντιπροσωπεύει την ολοκλήρωση της δράσης του ανθρώπου στο πέρασμα από την μικρή κλίμακα της εργονομίας στον εκτενή χώρο και το τοπίο μέσα από την μορφοποίηση της ύλης και των επιφανειών της. [Εικ. 9]

Η δράση ως ηθική επιταγή βρίσκει την επιτομή της στο τελευταίο χειρόγραφο του αρχιτέκτονα, όπου μιλώντας απολογιστικά για την ζωή του, γράφει:

Είμαι 77 ετών και η ηθική μου στάση μπορεί να συνοψιστεί ως εξής: στη ζωή πρέπει κανείς να πράττει. Δηλαδή να δρα μέσα στην ταπεινότητα, την επιμέλεια, την ακρίβεια.¹⁸ [Εικ. 10]

Εδώ ο Le Corbusier εκφράζει με αμεσότητα μία ιδέα για τον εαυτό που είναι η κατεξοχήν δυτική ιδέα για τον άνθρωπο. Η ιδέα αυτή συνδέεται με μία συγκεκριμένη σύλληψη του σώματος του ανθρώπου αλλά και της σχέσης αυτού με τον κόσμο. Το σώμα ως διατεταγμένη με νόμους ύλη που δρα κάτω από τις εντολές μιας βούλησης αποτελεί αντικείμενο της φιλοσοφίας αλλά και





° examen complet 1910-1960

C'est un peu étonnant d'avoir tant travaillé
 l'architecture, n'est-ce pas pour l'architecture,
 travailler c'est respirer.

Peut-être est-ce une réaction, en France, même
 négative, un plus fort, un plus rien, un rien
 constamment.

Il y a de la constance, des choses d'actualité
 "systématisées". La ~~constance~~ constance est une
 affirmation de la vie. La constance est naturelle,
 constructive, action qui implique le temps
 et le grand.

Il faut être maître non être constant.
 Constance implique permanence. C'est un
 acte de puissance. Mais c'est un témoignage
 de courage, le courage est une force
 intérieure qui qualifie la nature de l'individu.

Il n'y a ni type, l'équilibre n'est pas
 ciel, mais l'équilibre de l'individu, ni l'instabilité
 d'instabilité. Mais, mais, mais, mais, mais, mais,
 ou il dit de son amour de la vie: 8 G. par un
 feu, feu, feu! In Elle ne veut pas pour
 s'ouvrir: le bit de la France, au XIXe
 XIXe siècle, avant le moyen-âge. Et pour
 CHATELAIN, avant le moyen-âge. Et pour
 ROYAL - DE LOUVE - FRANCE, pendant la
 CINQUIÈME LIVRE DE RALPH WOODS: SEULEMENT
 POUR RAMASSE FAIRE LE LOUVE FAIRE!

5
 1910
 1960

Le Calmar

12. Το σώμα του ανθρώπου: Ανατομική αναπαράσταση του μικρού συστήματος, Andreas Vesalius, Humani Corporis Fabrica, 1543. Πηγή: Σιγκεχίτσα Κουργιάνου, Η Εκφραστικότητα του σώματος.



Ο ΛΕ COUBUSIER ΚΑΙ ΤΟ ΣΠΙΤΙ ΤΟΥ ΓΙΑΓΓΙΟΥ

125



11. Η απεικόνιση του ανθρώπινου σώματος στην αρχαία ελληνική τέχνη και η έμφραση το μικρό σύστημα. Πηγή: Σιγκεχίτσα Κουργιάνου, Η Εκφραστικότητα του σώματος.

της ιατρικής έρευνας από την γέννησή της στον δυτικό κόσμο, στην περιοχή της αρχαίας Ελλάδας. [Εικ. 11] Όπως εξηγεί ο Κουριγιάμα στο θαυμάσιο βιβλίο του *Η εκφραστικότητα του σώματος*, η ιστορία της δυτικής ιατρικής ξεκινά από την εμφάνιση της μυολογίας, σύμφυτης με την αποκρυστάλλωση της έννοιας της αυτόνομης βούλησης, και μέσα από την ανατομία οδηγείται στην θεώρηση ενός σώματος κατασκευασμένου γύρω από όργανα-εργαλεία που δίνουν την δυνατότητα να πραγματοποιηθούν πράξεις όπως η όραση, η ομιλία, το βάδισμα, κάτω από την κατεύθυνση ενός ενεργού σκοπού.¹⁹ [Εικ. 12]

Η αρχή αυτή που οργανώνει το σώμα, οργανώνει και την σχέση του με τον κόσμο μέσα από σχέσεις επιβολής. Γράφει ο Le Corbusier, αφού περιγράψει την τοπογραφία του Αλγερίου στα *Entretiens*:

Τι ποιητικό δυναμικό. Όλα αυτά είναι δικά σας, αρχιτέκτονες, μπορείτε να τα φέρετε μέσα στα σπίτια μας; Θα απλώσετε την εξουσία των χώρων σας, που περιορίζονται στα λίγα τετραγωνικά μέτρα ενός δωματίου, μέχρι τα ακραία σημεία του οριζοντα που ξεπροβάλλουν και που μπορείτε να κατακτήσετε. Ο αφέντης που υπηρετείτε με τις κατόψεις και τις τομές σας έχει μάτια, και πίσω από τον καθρέφτη των ματιών του, μία ευαισθησία και μία εξυπνάδα, μία καρδιά.²⁰

Βλέμμα που εκφράζει βούληση και επιβολή, σώμα του οποίου τα τμήματα λειτουργούν ως εργαλεία ενός χρήστη, που οργανώνεται μέσα από μία αρχή, και που διαμορφώνει τον κόσμο γύρω του επίσης ως εργαλείο του. Κόσμος που αποτελείται από ύλη επεξεργασμένη σε όγκους και επιφάνειες – ίσως όλα αυτά μας βοηθούν λίγο να καταλάβουμε γιατί ο Le Corbusier δεν γοητεύτηκε από την Ιαπωνία. Βρήκε το σπίτι του τσαγιού γραφικό, και πράγματι είναι έτσι εκεί όπου η κατασκευαστική δράση αντικαθίσταται από την αυτοσυγκέντρωση, ο χρόνος συνυπολογίζεται με τον χώρο, εκεί όπου το εφήμερο δηλαδή το τώρα και η προσαρμογή σε αυτό είναι εκείνα που έχουν σημασία και συνεπώς η κυριαρχία του πνεύματος και όχι της ύλης. Ποιού πνεύματος όμως; Ενός πνεύματος που διαπερνά και τροφοδοτεί το σώμα.

Ενώ η αυτονομία του δυτικού ανθρώπου εξαρτάται αποκλειστικά από την βούληση, «η πληρότητα των μορφών των κινήτων γιόγκι παρουσιάζει την διατήρηση της ακεραιότητας, την αντίσταση στην εξαντλητική εκροή της ζωής, την απώλεια των ζωτικών ενεργειών και χρόνου».²¹ [Εικ. 13] Ενώ τα δυτικά όργανα είναι εργαλεία δράσης, τα κινεζικά αποθηκεύουν qi, ζωτική πνοή μέσα στο σώμα. [Εικ. 14] Ενώ ο δυτικός άνθρωπος επιβάλλει την κυριαρχία του βλέμματος στο τοπίο, ο ανατολικός πρέπει να γίνει ένα με αυτό, να προσαρμοστεί στο προσωρινό, να καταργήσει αντί να εγκαταστήσει την διαφορά. Την άνοιξη, συμβουλεύει το Suwen,

μυριάδες όντα, γεννημένα μαζί από την γη και τον ουρανό, ανθίζουν. Πηγαίνοντας να κοιμηθείς με το που πέφτει η νύχτα, θα πρέπει να σηκωθείς νωρίς και να περπατήσεις



αργά, χωρίς βιασύνη, στον κήπο. Λύνοντας τα μαλλιά και χαλαρώνοντας, θα πρέπει να αφήσεις τις επιθυμίες σου να αναδυθούν. Να δημιουργείς και να μην καταστρέφεις. Να ανταμείβεις και να μην τιμωρείς. Να δίνεις και να μην στερείς- αυτά ταιριάζουν με το πνεύμα της άνοιξης.²² [Εικ.15]

Ενώ ο δυτικός αρχιτέκτονας σμιλεύει ύλη και χρειάζεται πραγματικούς τοίχους, ο ανατολικός διαμορφώνει κενό. Κατά τον Λάο-τσε:

Φτιάχνεις με το πληρό ένα δοχείο, κι όμως είναι για το κενό που σου είναι χρήσιμο. Βάζεις στο σπίτι πόρτες και παράθυρα, μα είναι το κενό τους που χρειάζεσαι. Κατέχουμε το σώμα ενός πράγματος, μα είναι το κενό του που έχει αξία.

Το ιδεόγραμμα Σουκίγια, «το σπίτι του τσαγιού», που αρχικά είχε την έννοια του «Οίκου της Αρεσκείας», πήρε με τον χρόνο και τις έννοιες του «Οίκου του Ασύμμετρου», αφιερωμένου στην λατρεία του Ατελούς –και του ημιτελούς–, αλλά και «Οίκου του Κενού».

Για να τελειώσουμε πάνω σε αυτή τη σχέση ανθρώπου-σώματος, κτίσματος και τοπίου όπως έρχεται από την Ανατολή, παραθέτουμε τρεις στίχοι χάι-κου που την συνοψίζουν:

Στο καλύβι μου αυτή την άνοιξη
Δεν υπάρχει τίποτα
Υπάρχουν όλα²³

Ένα καλύβι, η άνοιξη, τίποτα-όλα. Ένα κτίσμα – δηλαδή ένα κατάλυμα, η εποχή (άνοιξη) – δηλαδή ο καιρός και ο κόσμος την ώρα που ανοίγονται, ο άνθρωπος που κατοικεί. Αλλά και το άδειο και μαζί γεμάτο καλύβι ως μεταφορά του ίδιου του ανθρώπου, του σώματός του, άδειου και ταυτόχρονα γεμάτου από όλα, την άνοιξη.



15. Σχέση εσωτερικού-εξωτερικού στην κινέζικη αρχιτεκτονική όπως αναπαριστάται στη ζωγραφική.

Σημειώσεις

1. <http://www.britannica.com/eb/article-9066735/Sen-Rikyu>
2. Οκακούρα Κακούζο, *Η Τέχνη του Τσαγιού*, (Αθήνα: Ερατώ, 1992 (1906), 78-79, 51-54.
3. <http://www.art.unt.edu/ntieva/artcurr/asian/wabisabi.html>.
4. Για το Ταο, και τις πολλαπλές διαστάσεις του κενού στην κινέζικη σκέψη, βλέπε ενδεικτικά: Μαρσέλ Γκρανέ, *Η Κινέζικη Σκέψη*, (Αθήνα: Γνώση, 1992 (1934), 317-356 και Francois Cheng, *Le Vide et le Plein*, (Paris: Seuil, , 1991), 50-68.
5. Οκακούρα Κακούζο, ό.π., 65.
6. ό.π., 65-66.
7. ό.π., 46-47.
8. Charlotte Perriand, *Un art de vivre*, (Paris: Musée des Arts décoratifs/Flammarion, 1985), 55.
9. Kevin Nute, *Frank Lloyd Wright and the Japan. The role of traditional Japanese art and architecture in the work of Frank Lloyd Wright*, (London and New York: Routledge,; 2000 (1993)
10. Charlotte Perriand, in *Architecture Intérieure CREE*, n°226. (1988).
11. Τα στοιχεία για την σχέση του Le Corbusier με την Ιαπωνία, βασίζονται στο : <http://pagesperso-orange.fr/laurent.buchard/Japonisme/MODERN.htm>.
12. Βλέπε : Virginia Ponciroli (ed.), *Katsura: Imperial Villa*, (Milano: Electa, 2006), με συλλογή γραπτών για το κτήριο από αρχιτέκτονες όπως ο Bruno Taut, ο Kenzo Tange, ή ο Walter Gropius.
13. Yoshio Dohi, "Bruno Taut, sein Weg zur Katsura Villa", in: *B. Taut 1880-1938*, Akademie der Kunst, (Berlin : Akademie der Künste; 1980), 125.
14. Le Corbusier, *Για μία Αρχιτεκτονική*, ελληνική μετάφραση Παναγιώτη Τουρνικιώτη, (Αθήνα: Εκκρεμές, 2004), 169-179.
15. Le Corbusier, *Modulor*, (ελλ. μετάφρ. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση , 1971), (1η έκδ. Paris, 1949).
16. ό.π., 25-26.
17. ό.π. 41.
18. Τελευταίος τόμος των Έργων (Le Corbusier, *Oeuvres Complètes*. par W. Boesinger et O. Stonorov. Introduction et textes par Le Corbusier. Ed. Artemis, Zürich, 1986): Αναφορά στο: Adolf Max Vogt, *Le Corbusier, the Noble Savage*, (Cambridge, Massachusetts-London: MIT Press, 1998), (γερμανική έκδοση 1996), 1.
19. Σιγκεχιζα Κουριγιάμα, *Η εκφραστικότητα του σώματος. Εκδοχές της ανατομίας και ο κόσμος των ιδεών στην ελληνική και την κινεζική ιατρική*, (Αθήνα: Εστία, 2004).
20. Le Corbusier, *Entretien avec les étudiants d'écoles d'architecture*, (Paris: Minuit, 1957).
21. Σιγκεχιζα Κουριγιάμα, ό.π., 260.
22. ό.π., σ. 248: Suwen 2/10.
23. *Ποίημα του Sodo* από την ανθολογία: Peter Washington (ed.), *Haiku*, (New York-London-Toronto: Alfred A. Knopf, 2003), 81.

Βιβλιογραφία

- Cheng, François. 1991. *Le Vide et le Plein*. Paris: Seuil.
- Γκρανέ, Μαρσέλ. 1992. *Η Κινέζικη Σκέψη*. Αθήνα: Γνώση, (1η έκδ. 1934).
- Κακούζο, Οκακούρα. 1992. *Η Τέχνη του Τσαγιού*. Αθήνα: Ερατώ, (1η έκδ. 1906).
- Κουριγιάμα, Σιγκεχίζα. 2004. *Η εκφραστικότητα του σωματος. Εκδοχές της ανατομίας και ο κόσμος των ιδεών στην ελληνική και την κινεζική ιατρική*. Αθήνα: Εστία.
- Le Corbusier. 1957. *Entretien avec les étudiants d'écoles d'architecture*. Paris: Minuit.
- Le Corbusier. 1971. *Modulor*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση, (1η έκδ. Paris, 1949).
- Nute, Kevin. 2000. *Frank Lloyd Wright and the Japan. The role of traditional Japanese art and architecture in the work of Frank Lloyd Wright*. London and New York: Routledge, (1η έκδ. 1993).
- Perriand, Charlotte. 1985. *Un art de vivre*. Paris: Musee des Arts décoratifs/Flammarion.
- Vogt, Adolf Max. 1998. *Le Corbusier, the Noble Savage*. Cambridge, Massachusetts-London: MIT Press (γερμ. έκδ. 1996).
- Washington, Peter (ed.). 2003. *Haiku*, New York-London-Toronto: Alfred A. Knopf.

Ηλεκτρονικές πηγές

- <http://www.britannica.com/eb/article-9066735/Sen-Rikyu>
- <http://pagesperso-orange.fr/laurent.buchard/Japonisme/MODERN.htm>.
- <http://www.art.unt.edu/ntieva/artcurr/asian/wabisabi.html>



Mon cabanon est meilleur que celui de Le Corbusier

132

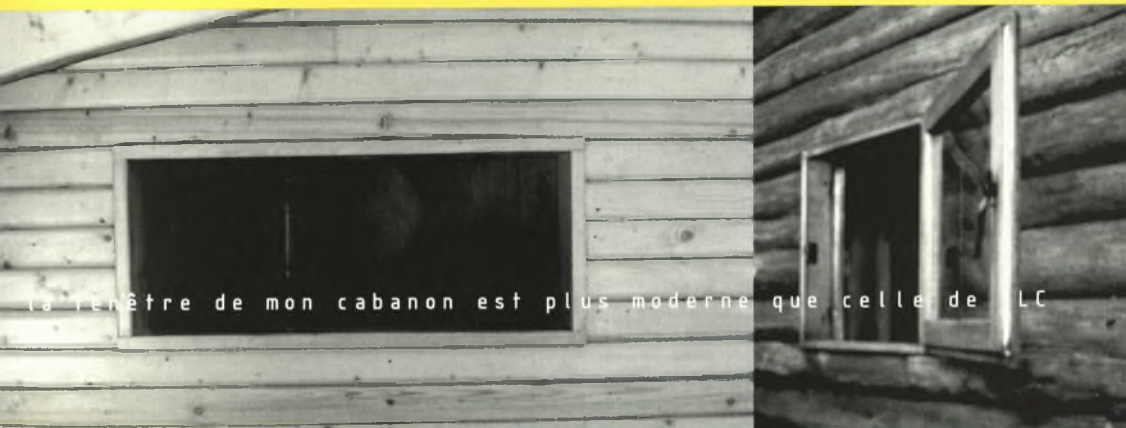
Κωστής Βελώνης

Τμήμα Αρχιτεκτόνων-Μηχανικών Πανεπιστημίου Θεσσαλίας
[kostisvelonis@hotmail.com]



*Mon cabanon est meilleur que celui
de Le Corbusier*

Ο Le Corbusier το 1952 κατασκεύασε μια ξύλινη καλυβούλα στο Roquebrune-Cap-Martin την οποία επισκεπτόταν επί 18 χρόνια. Εκεί κατάφευγε στη διάρκεια του Αυγούστου για να αναζωογονήσει τη σκέψη και το σώμα του από της μεγαλύτερης κλίμακας πολεοδομικές του δραστηριότητες. Το καλοκαίρι του 1965, ο διάσημος L.C. κολυμπώντας στα καθαρά νερά της μεσογείου λίγα μέτρα μπροστά από το cabanon πνίγηκε, έχοντας αντικρίσει για τελευταία φορά το πιο ταπεινό του οικοδόμημα εκτάσεως 3,66x3,66. Γνωρίζοντας ότι κάθε απόπειρα σύγκρισης με το μεγάλο «αρχιτέκτονα» καταλήγει αναπόφευκτα σε δυσάρεστα αποτελέσματα, διασκεδάζω στην ιδέα της συντριβής μου αλλά και της δικής του απέναντι στην αμετάκλητη βεβαιότητα της μοίρας. Η καλύβα μου φτιαγμένη με την



επίβλεψη όλης της οικογένειας και κυρίως με την φροντίδα του πατέρα μου βρίσκεται στην ανατολική ατική και υπερασπίζεται με εμφανή ασυνέπεια την άσκηση μιας «λανθάνουσας νεωτερικότητας», σ'ένα βαθμό παιγνιώδης μέσα από την προχειρότητες της κατασκευής της και σχετικά αποπροσανατολιστικής όσον αφορά τους σκοπούς της. Άραγε πόσο μπορεί να είμαστε σίγουροι ότι οι υψηλοί στόχοι της ακαδημαϊκής αρχιτεκτονικής απομακρύνονται από την απογοήτευση που μπορεί να προσφέρει μια ανάλογη κατασκευή; Η παράθεση του περιβάλλοντος του Cap Martin μ' εκείνο της Παιανίας μπορεί να γίνει αντιληπτή από τη στιγμή που κάθε έκφραση του χτισμένου χώρου προσφέρει λίγο πολύ τις ίδιες ανάγκες. Ίσως η παρωδία πάνω σε κάποιες λεπτομέρειες



που τονίζουν την διαφορά υψηλής και λαϊκής αρχιτεκτονικής πρακτικής μας βοηθούν να επαναπροσδιορίσουμε αυτές τις ανάγκες και τέλος να μάθουμε (με κάποια υποβόσκουσα διάθεση ύστερης και υστερικής εκδικητικότητας) ότι όταν κολυμπούμε είναι προτιμότερο να απολαμβάνουμε τη θάλασσα και όχι να σκεπτόμαστε το χτίσμα.

Υστερόγραφο: Η Chaise Longue ανήκει στη συλλογή Μπέλτσιου (So tonight that I might drink, 2003). Αυτή η εργασία δεν θα μπορούσε να γίνει χωρίς το φωτογραφικό υλικό που μου πρόσφερε η Λήδα Λυκουριώτη αλλά κυρίως χωρίς την ενθάρρυνση της να διασκεδάσω με τον αγαπητό μας L.C..

Κ. Βελώνης





La piscine près de mon cabanon est moins dangereuse



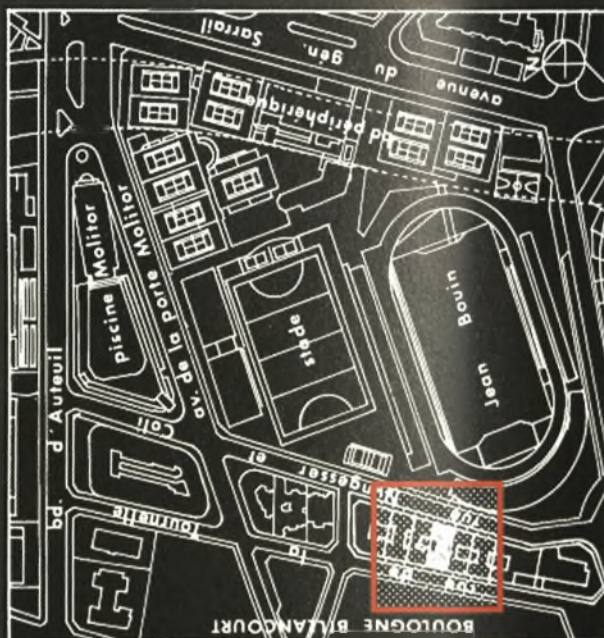
que la mer de Cap Martin

Διαμένοντας στο διαμέρισμα του Le Corbusier

Μπούκη Μπαμπάλου-Νουκάκη

Σχολή Αρχιτεκτόνων, ΕΜΠ

[bouki@central.ntua.gr]



Είναι ιδιαίτερη η χαρά μου να συμμετέχω σε αυτόν τον συλλογικό τόμο που μου δίνει την ευκαρία να ανατρέξω στο κλασικό πλέον έργο του Le Corbusier. Γιατί όπως ο Ίταλο Καλβίνο σχολιάζει «Είναι κλασικό ό,τι εμμένει να υπάρχει ως μακρινός απόηχος ακόμα κι εκεί όπου κυριαρχεί η πιο παράταιρη επικαιρότητα».¹ Αντικείμενο αυτής της παρουσίασης αποτελεί το διαμέρισμα του Le Corbusier στο Παρίσι, στο 16ο Arrondissement. Θα επιχειρήσω τη δική μου ανάγνωση του χώρου μέσα από τη βιωμένη εμπειρία από τη διαμονή μου στο σπίτι αυτό.

«Η διαμονή αποτελεί την σύζευξη της αίσθησης με τη νόηση», παρατηρεί ο Heidegger.

Οι δύο μήνες που φιλοξενήθηκα σ' αυτόν το χώρο, την άνοιξη του 2001, κατά τη διάρκεια της επιστημονικής μου άδειας, όπου μελετούσα στη Fondation Le Corbusier το έργο του, μου έδωσαν τη δυνατότητα να βιώσω και να κατανοήσω τον τρόπο που αντιλαμβάνονταν ο αρχιτέκτονας την κατοικία, ως ένα ερημητήριο, αποκομμένο από την πόλη με μόνη αναφορά τις μακρινές θέες του ορίζοντα.

Η πολυκατοικία όπου ο Le Corbusier θα αγοράσει τις δύο τελευταίες στάθμες για να σχεδιάσει την προσωπική του κατοικία και το εργαστήριο ζωγραφικής του, βρίσκεται σ' ένα προνομιακό οικόπεδο του αστικού ιστού, στα όρια της πόλης, ανάμεσα σε μια ζώνη αθλητικών εγκαταστάσεων και στο πάρκο της Βουλώνης – χαρακτηριστικά πολύ ανάλογα με εκείνα που προδιέγραφε για τις περιοχές κατοικίας στα πολεοδομικά σχέδια που οραματιζόταν. Αποτελεί ένα έργο-κλειδί για τις μετέπειτα μελέτες του καθώς σχεδιάζεται και πραγματοποιείται μεταξύ των χρόνων 1931 και 1934. Έχουν δηλαδή προηγηθεί οι πουριστικές του βίλες, με επιστέγασμα τη Villa Savoye, οι θεωρητικές του πολεοδομικές μελέτες Plan Voisin και Ville Radieuse, καθώς και το «Cité de Refuge» στο Παρίσι, ένα ιδιαίτερα πρωτοποριακό κτήριο και ως αρχιτεκτονική αλλά και ως περιεχόμενο, ένα νέου τύπου φαλανστήριο. Έχει επίσης υλοποιήσει το Immeuble Clarté στη Ζυρίχη και το Ελβετικό περίπτερο στη Cité Universitaire στο Παρίσι. Και ενώ οραματίζεται μια πόλη σε ένα συνεχές πράσινο χαλί με τα συγκροτήματα των κατοικιών ελεύθερα και αυτόνομα τοποθετημένα στο χώρο με ενσωματωμένες τις λειτουργίες της πόλης (όπως μαγαζιά, παιδικούς σταθμούς, γυμναστήρια), του δίνεται η δυνατότητα να σχεδιάσει, μαζί με τον ξάδελφό του, μια αστική πολυκατοικία στο Παρίσι, που σημαίνει ένα κτήριο σε ένα συνεχές σύστημα δόμησης, με ορισμένη κάλυψη, ύψος και περίγραμμα.



Θα επιχειρήσει αρχικά να σχεδιάσει το σύνολο του Ο.Τ. για να υλοποιήσει τις απόψεις του για το Immeuble Villa, αλλά τελικά θα περιοριστεί σ' ένα οικόπεδο διαπερές στο κέντρο του, με διαστάσεις 24x13 μ. και εμβαδόν 312 μ².

Οι όψεις

«Αυτή η πολυκατοικία χρησιμεύει ως μάρτυρας», γράφει ο L.C. «Προκειμένου να επωφεληθούμε από τα πλεονεκτήματα που πρόσφερε η ξεχωριστή θέση, οι όψεις συστάθηκαν από πάνω διπλού γυαλιού τοποθετημένα μπροστά από τα μπετονένια πατώματα. Κάθε διαμέρισμα κατέχει λοιπόν έναν τοίχο εξ ολοκλήρου από γυαλί, από το πάτωμα ως την οροφή».

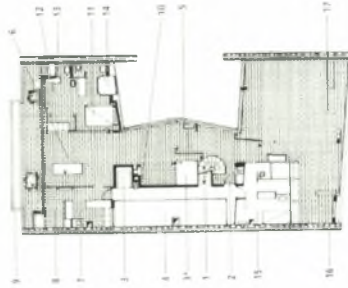
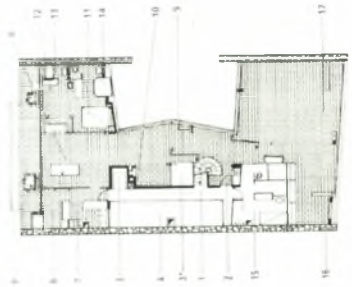
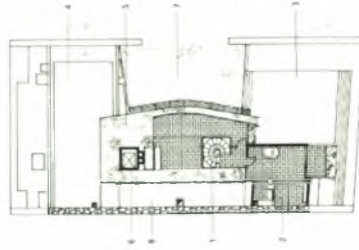
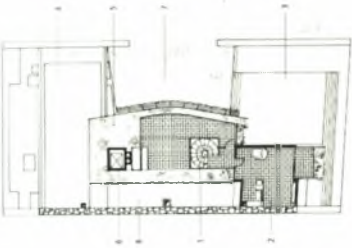
Είναι χαρακτηριστικό ότι δεν υπάρχει η έννοια του μπροστά και του πίσω στην πολυκατοικία. Οι όψεις εμφανίζονται πανομοιότυπες στους δύο δρόμους με μόνη διαφορά τα ισόγεια και το ρετιρέ του Le Corbusier.

Το διαμέρισμα – Περιγραφή: Οργάνωση κάτοψης και τομής

Το διαμέρισμα καταλαμβάνει, όπως ήδη ανέφερα, τους δύο τελευταίους ορόφους της πολυκατοικίας. Είναι διαπερές, σε σχήμα Η, και στην κεντρική ζώνη του βρίσκονται δύο εκτεταμένοι φωταγωγοί. Χαρακτηρίζεται από μια κεντρική διαμήκη ζώνη που εκτείνεται ανάμεσα στους δύο δρόμους. Πάνω σ' αυτή τη ζώνη αρθρώνονται αφενός οι βοηθητικοί χώροι και αφετέρου το υπνοδωμάτιο και το εργαστήριό του. Οι κανονισμοί για το *gabarit* του κτηρίου επέτρεψαν στον Le Corbusier να χειριστεί με ελευθερία την τομή. Μια σειρά από σκίτσα δείχνουν την αναζήτηση μιας πλαστικότητας που επηρεάζει και το εξωτερικό περίγραμμα, κυρίως όμως τον εσωτερικό χώρο του διαμερίσματος.

Θα στεγάσει τελικά το διαμέρισμα με δύο θόλους διαφορετικού μεγέθους παράλληλους προς τους δύο δρόμους και ένα δώμα ανάμεσά τους, στο τμήμα του λαιμού, που θα διαμορφωθεί ως τράτασα-κήπος. Τα πέντε σημεία της αρχιτεκτονικής του επομένως είναι πάντα παρόντα, εκτός της *pilotis*.

Κάτω από τον χαμηλότερο θόλο ύψους 3 μ. βρίσκεται η περιοχή φαγητού, η κουζίνα και το υπνοδωμάτιο του, ενώ κάτω από τον ψηλότερο (3,50 μ.) στεγάζεται το ατελιέ του. Ο Le Corbusier αφιέρωνε καθημερινά λίγη ώρα το πρωί για να ζωγραφίσει πριν ξεκινήσει για το γραφείο του. Ένα τμήμα αυτού του θόλου θα αποκοπεί για να δημιουργηθεί το μικρό δωμάτιο του δώματος και η εσωστρεφής γωνιά μελέτης του, σε συνέχεια με το εργαστήριο.



Το Βλέμμα – Η Κίνηση

Πρέπει πάντοτε να μιλάς γι' αυτά που βλέπεις, κι ακόμη πρέπει, κι αυτό είναι πιο δύσκολο, να βλέπεις αυτά που βλέπεις. L. C.

Ας περιηγηθούμε τον προσωπικό του χώρο. Η είσοδος στο διαμέρισμα γίνεται μέσω του στενού υπαίθριου διαδρόμου του ακάλυπτου. Το κεντρικό ασανσέρ της πολυκατοικίας δεν φτάνει ως εδώ. Έτσι αναγκάζεσαι να βγεις στον ακάλυπτο και να ανέβεις στο διαμέρισμα μέσω μιας βοηθητικής περιστροφικής κλίμακας. Η είσοδος είναι μια απλή πρεσσαριστή πόρτα, όμοια με τις βοηθητικές που ανοίγονται στον ίδιο διάδρομο. Μοιάζει σαν το διαμέρισμα να θέλει να διαφυλάξει την ιδιωτικότητά του, να 'χει κρυφτεί από την υπόλοιπη πολυκατοικία (ο Sriglio θεωρεί πως συμβάλλει στην τελετουργία!).

Όταν εισέρχεσαι από την κεντρική είσοδο, ένας ολόκληρος κόσμος σε περιβάλλει για να σου αποκαλύψει μια σειρά από αντιθέσεις και δίπολα. Αυτά τα δίπολα θα μπορούσαμε να πούμε πως σηματοδοτούν το πέρασμα του Le Corbusier από την πουριστική περίοδο του στην περίοδο των τεχνολογικών καινοτομιών.

Καθώς εισέρχεσαι στην κεντρική ζώνη του σπιτιού αντικρίζεις σε πρώτο πλάνο έναν ελαφρά καμπυλωμένο τοίχο βαμμένο μπλε, που σε στρέφει προς το εσωτερικό. Βρίσκεσαι σε ένα χώρο χαμηλοτάβανο, μόλις 2,50 μ., σημείο απ' όπου σου αποκαλύπτεται το σύνολο του σπιτιού. Το βλέμμα σου μπορεί να διεισδύσει ως τα δύο όρια του. Ο χώρος είναι ένα επίμηκες στοιχείο στα άκρα του οποίου ανοίγονται μακρινές θέες. Κι ενώ βρίσκομαι αναποφάσιστη για την κατεύθυνση που θα ακολουθήσω σ' αυτόν τον έντονα οριζόντιο άξονα, που με προκαλεί να κινηθώ κατά μήκος του, τραβά την προσοχή μου η σπειροειδής κλίμακα και το φως που εισχωρεί από το γυάλινο κουβούκλιο της.

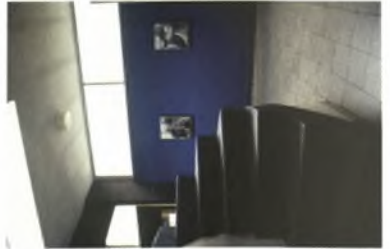
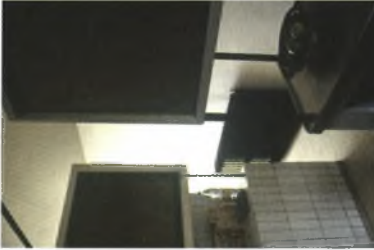
- οριζοντιότητα – κατακορυφότητα
- ημίφως – φως
- γραμμικότητα – κυκλικότητα

Τα δίπολα παρόντα δημιουργούν εντάσεις και αποσυμφορήσεις.

Κινούμαι προς τα αριστερά. Η σκάλα προκαλεί τη στροφή μου και ο μπλε τοίχος με «αγκαλιάζει» και με «μετακινεί». Μια γλυπτική φιγούρα υποδεχόταν παλιά τους επισκέπτες λειτουργώντας όπως και το γλυπτό του Georg Kolbe στο περίπτερο της Βαρκελώνης του Mies. Πάνω σ' αυτόν τον οριζόντιο άξονα διαπιστώνω δύο έντονες «τομές». Πρόκειται για κάθετα πανώ που διαχωρίζουν την κατοικία σε τρία τμήματα:

- την είσοδο με την κυκλική κλίμακα που σε συνδέει με το δώμα,
- την κυρίως κατοικία προς την πλευρά του δάσους, στη δύση,
- το εργαστήριο προς την πλευρά της πόλης, στην ανατολή.





Αυτοί οι τοίχοι-διαφράγματα ανοίγουν περί άξονα για να διεισδύσεις στον εσώτερο ιδιωτικό χώρο. Όταν κλείνουν δεν αφήνουν καμιά πληροφορία. Δεν έχουν διαφάνεια, όπως συμβαίνει με την Casa Battló του Gaudí και τα πολλαπλά επίπεδα βάθους· τα διαφράγματά της δεν είναι ελεύθερα πανώ για να κινηθώ παρακάμπτοντάς τα, ή ελισσόμενα, όπως στις κατοικίες του Mies. Κλείνουν απόλυτα, ερμητικά. Έχεις την αίσθηση πως παγιδεύεσαι σ' ένα χώρο χωρίς διέξοδο καθώς οι περιστρεφόμενες πόρτες ενσωματώνονται πλήρως με τον τοίχο.

Περνάω το πρώτο διάφραγμα για να βρεθώ στο καθιστικό του σπιτιού, έναν ιδιαίτερα περιορισμένο χώρο που οργανώνεται γύρω από το τζάκι, την «εστία». Ένας φωταγωγός πάνω από την εστία εντείνει τη συμβολική θέση της, ως κέντρου της κατοικίας και παραπέμπει σε αρχετυπικές δομές. Εδώ τα χρώματα των τοίχων και της οροφής διαφοροποιούνται αποκαλύπτοντας την κυβιστική αντίληψη του Le Corbusier. Μόνο το δάπεδο, με ανοιχτόχρωμο μπεζ πλακάκι, δημιουργεί συνέχεια. Ο μπλε τοίχος και το ταβάνι αποκτούν ξύλινη επένδυση, ο τοίχος του τζακιού είναι έντονα κόκκινος και ο κάθετός του μαύρος. Είναι ένας χώρος «πυκνός» που σε περικλείει.

Υπάρχει δηλαδή μια έντονη πυκνότητα στο κέντρο της κατοικίας σε αντίθεση με τα άκρα της. Αυτή η πυκνότητα προκαλείται από:

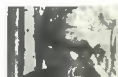
- την κλειστότητα
- το χαμηλό ύψος
- την επίπεδη οροφή
- τα χρώματα
- τα έπιπλα

Ενώ τα άκρα, όπου οι όψεις μετατρέπονται σε ανοίγματα, χαρακτηρίζονται από:

- την ανοιχτότητα
- το μεγάλο ύψος
- τις θολωτές οροφές
- τη λευκότητα
- την ελεύθερη κάτοψη
- τα ελάχιστα έπιπλα

Τα ανοίγματα και οι θέες στα δύο άκρα που αντιστοιχούν στις δύο εξωτερικές όψεις του διαμερίσματος αποκαλύπτουν διαμετρικά αντίθετα τοπία. Τον μακρινό ορίζοντα απ' την πλευρά της κατοικίας όπου εκτείνεται το πάρκο της Βουλώνης και το τοπίο της πόλης του Παρισιού απ' την πλευρά του εργαστηρίου, που όμως αχνοφαινεται πίσω από τα ημιδιαφανή υαλοστάσια. Μόνο τα ψηλά τζάμια είναι διαφανή καθάροντας τον ουρανό κι ένα χαμηλότερο απ' όπου διακρίνεται το σύμβολο της πόλης, ο πύργος του Αιφελ.

Η Beatriz Colomina παρατηρεί πως ο Le Corbusier εμφανίζει εμμονές με τα σύμβολα της πόλης. Οι θέες αναπαράγουν την πραγματικότητα του Παρισιού,



όπως περιγράφεται στις σύγχρονες κάρτ-ποστάλ. Η πόλη δεν είναι τόσο μια υλική πραγματικότητα όσο μια αναπαράσταση, ένα κολάζ εικόνων. «Το σπίτι εγκαθίσταται μπροστά από τη θέα»². Το παράθυρο μεταβάλλεται σε μια γιγάντια σκηνή.

Είναι αλήθεια πως από το μπαλκόνι με το ψηλό στηθαίο δεν μπορώ να δω κάτω τον δρόμο. Το μόνο που μου αποκαλύπτεται είναι ο μακρινός ορίζοντας της δύσης, όπως από την ταράτσα της πολυκατοικίας στην Μασσαλία. Αυτή τη θέα δεν θέλει να τη στερηθεί ο L.C. ούτε ξαπλωμένος στο κρεβάτι του, γι' αυτό το υπερωψώνει.

Από τον «πυκνό» χώρο του καθιστικού περνάμε στην περιοχή του καθημερινού όπου το σκηνικό μεταβάλλεται. Τα κύρια στοιχεία του χώρου:

- η θολωτή οροφή
- η τζαμαρία με το βιτρώ
- το μαρμάρινο τραπέζι-φετίχ που κυριαρχεί στο χώρο.

Το τραπέζι αυτό, μ' ένα βάζο του Aalto, συνθέτουν ένα χώρο εξαιρετικά λιτό, ελάχιστο – ο αγαπημένος μου τόπος.

Πίσω από τον νοτικό τοίχο η κουζίνα σχεδιασμένη από την συνεργάτιδά του Charlotte Perriand, περιέχει εξειδικευμένες περιοχές:

- πάσο
- ντουλάπια συρόμενα από κόντρα πλακέ
- ανοξείδωτο πάγκο
- πλακάκια
- μια μικρή οπή (το οπαιόν – ο ανηφοράς) στον θόλο πάνω από την εστία.

Το μεγάλο παράθυρο μπροστά στον νεροχύτη βλέπει στην ανατολή. Απόλαυση η προετοιμασία του πρωινού καφέ.

Ο βορινός τοίχος της τραπεζαρίας σταματά δυο μέτρα πριν από τη δυτική όψη. Μια περιστρεφόμενη πόρτα κλείνει το άνοιγμα. Όταν μένει ανοιχτή, η τζαμαρία της όψης συνεχίζεται στο δωμάτιο. Αυτή η πόρτα επιφυλάσσει μια έκπληξη: δυσκολεύομαι να την ανοίξω γιατί αποτελεί την κυλιόμενη ντουλάπα του υπνοδωματίου.

Το υπνοδωμάτιο

Στο υπνοδωμάτιο η πυκνότητα είναι πάλι παρούσα. Εδώ προκαλείται από μια σειρά μικρών χώρων (cabinet), που διαχωρίζουν τις λειτουργίες, αποτελούν στοιχεία πλαστικά, και προσδίδουν μικροκλίμακα στο συνολικό χώρο. Είναι οι απόηχοι από τα «γαλλικά ξενοδοχεία», όπως παρατηρεί ο Colquhoun, ή οι αναμνήσεις του από τα ταξίδια στην Ανατολή;³

Στον ανατολικό τοίχο που εφάπτεται του μεγάλου φωταγωγού, ακουμπά το κρεβάτι, απέναντι από τη θέα, το κουβούκλιο του douche και ο νιπτήρας μπροστά από έναν τοίχο από υαλότουβλα. Το φως της ανατολής που τα διαπερνά αποτελεί το «κάλεσμα» για το πρωινό ξύπνημα και την ευεργετική επαφή με το



νερό. Αυτός ο ανατολικός τοίχος αποτυπώνει στην εξωτερική του πλευρά τις λειτουργίες που ακουμπάνε πάνω του.

Ένα μικρό άνοιγμα χαμηλά, δίπλα στο κρεβάτι λειτουργεί ως θυρίδα εξαερισμού και δροσισμού. Ο σχεδιασμός των στοιχείων του χώρου, είναι εξαιρετικά ευρηματικός. Οι τομές που προκαλούν τα ένθετα στοιχεία στο θόλο, συμβάλλουν στην πολυπλοκότητα του συνόλου.

Η ταράτσα-κήπος

Μετακινούμαι προς την είσοδο. Η σπειροειδής κλίμακα λουσμένη στο φως με προσκαλεί. Αναδύομαι στο γυάλινο κουβούκλιο της ταράτσας-κήπου. Νιώθω προστατευμένη και ταυτόχρονα εκτεθειμένη. Μια μικρογραφία κήπου με περικλείει: το γυάλινο κουβούκλιο που αρθρώνεται στον συμπαγή όγκο του θόλου, μέσω ενός στενού λαιμού, δίνει την αίσθηση ενός περίοπτου στοιχείου. Η κάλυψη του επεκτείνεται προς τη δυτική πλευρά, πέρα από το περίγραμμα του πλατύσκαλου, για να δημιουργήσει ένα ελάχιστο στέγαστρο στο μικρό δώμα.

Η ταράτσα-κήπος είναι ένας μικρός χώρος ανάμεσα στους θόλους, στραμμένος στη δύση, προς το δάσος και το μακρινό ορίζοντα. Ιδανικός τόπος για απομόνωση και στοχασμό. Βρίσκομαι μόνη μακριά από την πόλη. Ακόμα και οι ήχοι της έχουν σβήσει.

Ο ξενώνας

Μέσα στο θόλο που ορίζει το δυτικό όριο της ταράτσας περικλείεται ο ξενώνας, ένας αυτόνομος χώρος, σαν καμπίνα πλοίου, ελάχιστος, επενδεδυμένος με ξύλο. Ο νιπτήρας, ο θερμοσίφωνας και το douche αναδεικνύονται ως γλυπτά στο χώρο. Είναι το μόνο δωμάτιο με παράθυρο και μπαλκόνι προς την πόλη. Ένας χώρος ανάλογος με τις παρισινές σοφίτες. Μια «κάψουλα» ανάμεσα στους δύο κόσμους της πόλης και του τοπίου.

Το εργαστήριο

Επιστρέφω στη στάθμη του διαμερίσματος. Δεξιά μου ανοίγεται το εργαστήριο που ο Le Corbusier ονόμαζε «το εργαστήριο της καρτερικής έρευνας». Ένας ακόμα ερμητικά αποκομμένος χώρος από το υπόλοιπο διαμέρισμα. Η απόλυτη επικράτειά του. Ένας χώρος αμφίσημος με συνεχείς αντιθέσεις-δίπολα. Χωρισμένο σε τρεις ιδιαίτερες περιοχές στεγάζεται από τον θόλο των 3,5 μ. αφήνοντας μία απόσταση από τον πέτρινο τοίχο της μεσοτοιχίας που έμεινε ασοβάντιστος. «Αυτός ο τοίχος έγινε ο καθημερινός μου φίλος», σχολιάζει. Η αδρότητα και η ανεπιτήδευτη όψη του έρχονται σε αντίθεση με την καθαρότητα του λευκού θόλου, τις μεγάλες ημιδιαφανείς τζαμαρίες προς την πόλη και τον ακάλυπτο, και την ιδιόμορφη στήριξη του θόλου με το μεταλλικό V.

Το μοναδικό παράθυρο με θέα με παρασύρει στο όριο προς την πόλη για να ανακαλύψω το τελευταίο απομονωτήριο του: τη μικρή χαμηλωμένη γωνιά κάτω από τον ξενώνα, μ' ένα μικρό γραφείο μπροστά σ' έναν τοίχο από υαλότουβλα. Εδώ παρατηρεί κανείς την τέλεια αντιστροφή που παραπέμπει στο *Maison de Verre* του Chateau. Θυμίζει την παρατήρηση του Adolf Loos: «Ένας καλλιερημένος άνθρωπος δεν χαζεύει έξω από το παράθυρο... Το παράθυρο του είναι μία γυάλινη επιφάνεια που επιτρέπει μόνο το φως να εισέλθει, όχι το βλέμμα».⁴

Συμπερασματικά

Με τη λογική ζει ο άνθρωπος αλλά με το όνειρο επιζεί.

Μιγκέλ ντε Ουναμούνο

Ολοκληρώνοντας αυτή τη μικρή περιήγηση θα ήθελα να σταθώ πάλι στα δίπολα και τις αμφισημίες του έργου του Le Corbusier, που υπήρξε ένα κράμα ορθολογισμού και υποκειμενικότητας. Οι εμμονές του, που τον ακολουθούν ως το τέλος της ζωής του, αποκαλύπτουν αυτές τις δύο μεγάλες κατευθύνσεις της δυτικής σκέψης του εικοστού αιώνα.

Ας σημειωθεί ότι τον Ιούλιο του 1935 για δέκα μέρες οργανώθηκε στο διαμέρισμα του Le Corbusier από τον συλλέκτη Louis Carré η έκθεση «οι πρωτόγονες τέχνες στην κατοικία του σήμερα».

Σημειώσεις

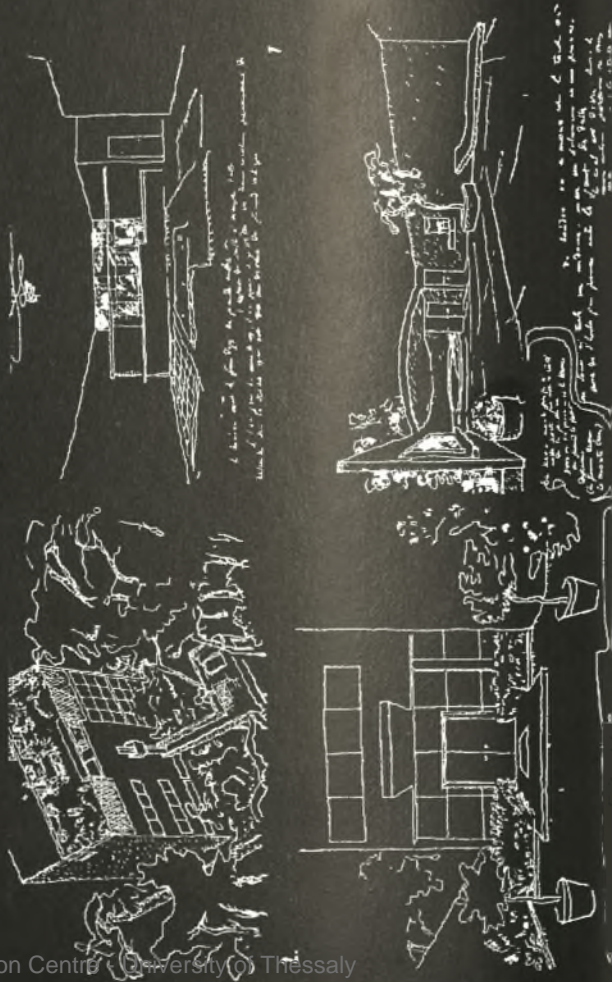
1. Ιταλο Καλβίνο, *Γιατί να διαβάζουμε τους κλασικούς*, Εκδόσεις Καστανιώτης, Αθήνα, 2003, σελ. 22.
2. Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity*, the MIT Press, Cambridge, Mass., 1996, σελ. 319, 323.
3. Alan Colquhoun, «Displacement of Concepts in Le Corbusier», *Essays in Architectural Criticism*, the MIT Press, Cambridge, Mass., 1985, σελ. 57-62.
4. Le Corbusier, *Urbanisme*, Flammarion, Παρίσι, 1994, σελ. 174.



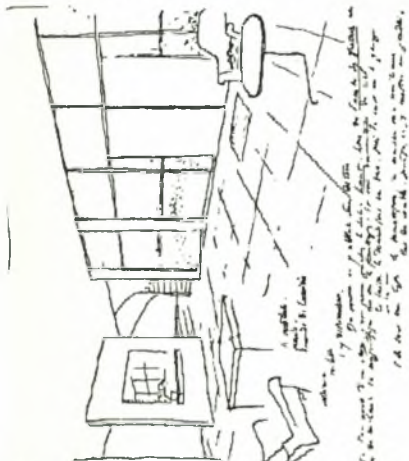
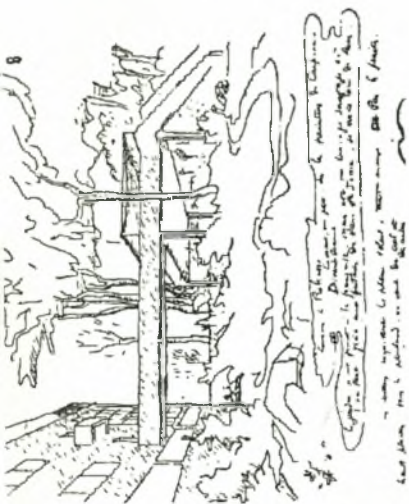
À travers Le Corbusier: Ο αρχιτεκτονικός περίπατος

Γιώργος Παπακωνσταντίνου

Τμήμα Αρχιτεκτόνων-Μηχανικών Πανεπιστημίου Θεσσαλίας
[gparakon@uth.gr]



Η αραβική αρχιτεκτονική μας δίνει ένα πολύτιμο μάθημα. Μπορεί κανείς να την απολαύσει περπατώντας. Μετακινούμενοι βαδίζοντας αντιλαμβανόμαστε την αρχιτεκτονική διάρθρωση. Πρόκειται για μια αντίληψη διαφορετική από αυτή του Μπαρόκ, η οποία έχει συλληφθεί στο χαρτί γύρω από ένα θεωρητικό σημείο οργάνωσης. Προτιμώ το μάθημα της αραβικής αρχιτεκτονικής. _Le Corbusier¹



1. Villa Meyer: Απόσπασμα επιστολής του Le Corbusier προς την κυρία Meyer με σκίτσα και σχόλια, ένα είδος εικονογραφημένου σεναρίου του κτηρίου, Οκτώβριος 1925; (2) Η είσοδος θα είναι εκκεντρή και όχι στον άξονα. Αραγή θα αποφύγομε τους μύδρους της Ακαδημίας (3)... το χιλν εισόδου, μεγάλο, πλημμυρισμένο με φως... η γκαρνταρόμπα και η τουαλέτα εντάσσονται διακριτικά. Με απειθείας πρόσβαση από τους χώρους υπηρεσίας. Ανεβαίνοντας έναν όροφο, έχουμε πρόσβαση ψηλά στο καθημερινό, μακριά από τη σκιά των δένδρων, αποκτώντας μια καταπληκτική προσεγγίση, τότε το σπίτι θα είναι καλοσυρμισμένο. Δεν θα υπάρχει στέγη, καθώς στο δώμα θα βάλουμε έναν κήπο, ένα σολίστριον και μια πισίνα. (4) Στο καθημερινό ελέγχουμε την εισροή του φωτός. Αναμεσα στη διπλή τζαμαρία του μεγάλου υαλοστάσιου, εγκαταστήσαμε μια σέρα, που εξουδετερώνει αποτελεσματικά την ψυχρή επιφάνεια του υαλοστάσιου. Υπάρχουν εκεί μεγάλα παράξενα φυτά, -σαν αυτά που συναντάμε στις σέρες των πύργων- ένα αγκυράριον, κλπ. Από τη μικρή πόρτα, που βρίσκεται στον άξονα της κατοικίας, δραπέτευομε προς το βάθος του κήπου από ένα υπερυψωμένο διάδρομο, κάτω από τα δέντρα, για να πάρουμε το πρωινό μας ή να δειπνήσουμε.

Εισαγωγή

Δύο οπτικοακουστικά έργα στα μέσα της δεκαετίας του '80 αποτελούν προσωπικές εμπειρίες κίνησης, οπτικής εμπειρίας και πρόσληψης του αρχιτεκτονικού έργου σε δύο εμβληματικά κτήρια του Le Corbusier, την Villa Savoye και την Villa La Roche. Στο πρώτο έργο, μια ταινία βίντεο καταγράφει μια διέλευση μέσα από τη Villa Savoye και η έμφαση δίνεται στη σωματική εμπειρία και την αλληλουχία των θεάσεων. Στο δεύτερο έργο, μια πολυμεσική διαδραστική εφαρμογή προσφέρει στον θεατή μια πλοήγηση στη Villa La Roche. Η πλοήγηση γίνεται στο χώρο αλλά και στο χρόνο ακολουθώντας δύο νήματα, ένα χωρικό –αυτό του αρχιτεκτονικού περιπάτου– και ένα αφηγηματικό – ένα ποίημα του John Hedjuk.

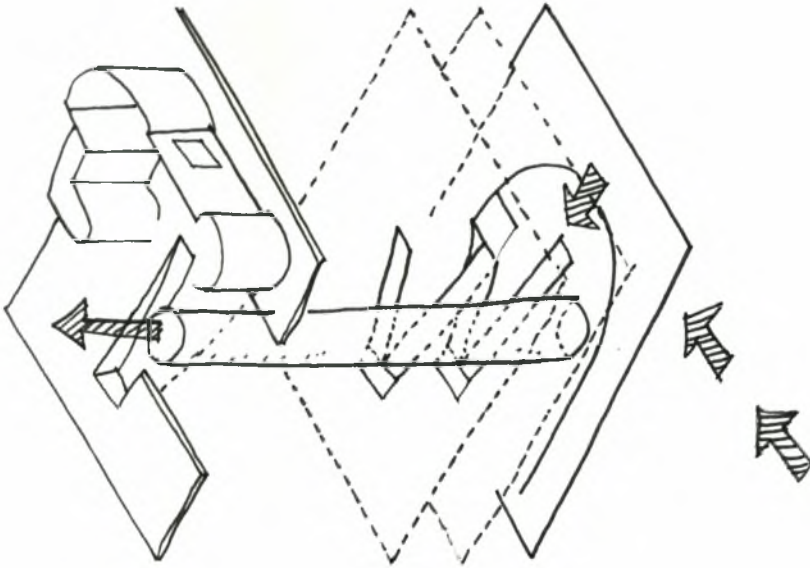
Αρχιτεκτονικός περίπατος

Η παραδοσιακή προσέγγιση της αναπαράστασης του χώρου (σχέδια, φωτογραφία) είναι μια στατική απόδοση μιας αντικειμενικά υφιστάμενης δομής. Στην περίοδο της Αναγέννησης η θέαση των κτηρίων, ως τόπων μεταφορικής παρουσίας του θείου, γίνεται από ένα σταθερό, προνομιακό σημείο παρατήρησης που τονίζει τις αρχές σύλληψης. Την περίοδο της νεωτερικότητας με την επίδραση της χρονοφωτογραφίας και του κινηματογράφου περνάμε από την εποχή των στατικών εικόνων στην εποχή της σύνθεσης και της απόδοσης της κίνησης. Στα κινήματα των καλλιτεχνικών πρωτοποριών του 20ού αιώνα αναζητείται η συμμετοχή του θεατή στα έργα τέχνης.

Στο πεδίο του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού εμφανίζεται η νέα σύλληψη του ρευστού και διαφανούς χώρου και η κατανόηση της συνθετικής λογικής μέσα από την εμπειρία της κίνησης του ανθρώπου στο χώρο. Η αντίληψη αυτή εκφράζεται συστηματικά από τον Le Corbusier στο έργο του με τη μορφή του «αρχιτεκτονικού περιπάτου». Η σωματική εμπειρία του περιπάτου αναπαρίσταται όχι με την κωδικοποιημένη αναπαράσταση μιας διαδοχής τομών αλλά με μια σειρά ρεαλιστικών προοπτικών σκίτσων. Η κίνηση του ανθρώπου και οι διαφορετικές θεάσεις αποτελούν το συνεκτικό στοιχείο οργάνωσης και συνάρθρωσης των χώρων.

Σε γράμμα του στην κυρία Meyer², ο Le Corbusier χρησιμοποιεί σκίτσα και επεξηγηματικά σχόλια για να περιγράψει τις βασικές αρχές οργάνωσης του μελλοντικού κτηρίου της Villa Meyer. Τα σκίτσα και η αντίστοιχη κειμενική περιγραφή τους παραπέμπουν στο εικονογραφημένο σενάριο (*storyboard*) που χρησιμοποιείται στην κινηματογραφική γλώσσα για την προαπεικόνιση ενός οπτικοακουστικού έργου [Εικ. 1].

Τις τελευταίες δεκαετίες στην αρχιτεκτονική σκέψη δίνεται έμφαση στη σημασία της εμπλοκής της ανθρώπινης κίνησης στο εσωτερικό των αρχιτεκτονημάτων για την συνολική πρόσληψη των έργων. Παράλληλα με την σωματική εμπειρία εισάγεται και η έννοια του γεγονότος (*event*). Ο Γιάννης Πεπονής στο βιβλίο του *Χωρογραφίες* αναφέρει πως η αντίληψη του χώρου και η



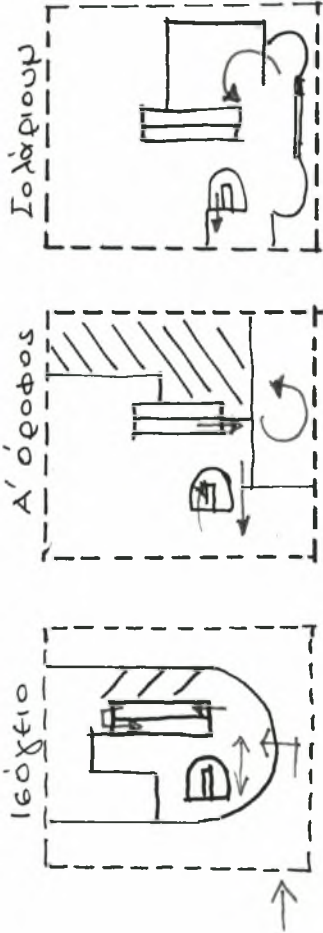
αντίληψη της κίνησης συνυφαίνονται στην νοητική ανασύνθεση του όλου. Ο Bernard Tschumi στο βιβλίο του *Architectural Disjunction* αναφέρεται στο πέρασμα από την καρτεσιανή αντίληψη του ανθρώπινου σώματος ως αντικειμένου στην φαινομενολογική αντίληψη του σώματος ως υποκειμένου. «Τα σώματα όχι μόνο κινούνται μέσα στο χώρο αλλά παράγουν χώρο με την κίνησή τους. Δημιουργούν γεγονότα και τα γεγονότα γίνονται σενάρια ή προγράμματα, ανεξάρτητα αλλά αδιαχώριστα από τον χώρο που τα περικλείει».³

Ο Bernard Tschumi προχωρά ακόμη περισσότερο στην παραπάνω συλλογιστική του προτείνοντας την αντικατάσταση του παλιού τρίπτυχου του Βιτρούβιου «venustas, firmitas, utilitas» με ένα νέο: «γλώσσα, ύλη, και σώμα».

Σωματική εμπειρία και γραμμική αφήγηση

Η ταινία *Άνοδος, το φως (Montée, la lumière)*⁴ υλοποιήθηκε το 1985 και προτείνει μια «ανάγνωση» της Villa Savoye στο διάστημα της γενικής επισκευής της, γεγονός που τονίζεται από την ηχητική μπάνα με την ρυθμική χρήση ήχων εργοταξίου. Η ανάγνωση της βίλας μέσα από τον αρχιτεκτονικό περίπατο





3. Πορείες και σημεία θέασης.

4. Καρέ από το ντοκιμαντέρ «Μοντέε, la lumière».



γίνεται με την μηχανή λήψης στο χέρι, δίνοντας έμφαση στο σωματικό χαρακτήρα της εμπειρίας αυτής. Στόχος της εμπειρίας αποτελεί η προσπάθεια ανίχνευσης του πουριστικού πνεύματος και των αρχών οργάνωσης αυτής της «μηχανής κατοίκησης».

Η οπτική αφήγηση βασίζεται στην ύπαρξη του «αρχιτεκτονικού περιπάτου». Ξεκινώντας από τον εξωτερικό χώρο εισερχόμαστε στο κτήριο από την κύρια είσοδο. Ακολουθούμε τις πορείες και τις κατακόρυφες συνδέσεις (ράμπα, σκάλες) για να καταλήξουμε στο δώμα- solarium [Εικόνες 2, 3]. Το κτήριο προσφέρεται στην αντίληψή μας τμηματικά, διαδοχικά και από διαφορετικές γωνίες και αποστάσεις ενώ κινούμαστε στον χώρο [Εικ. 4].

Η συγκεκριμένη υλοποίηση του αρχιτεκτονικού περιπάτου που προσφέρει το ντοκουμαντέρ αποτελείται από ένα συνδυασμό:

- Γραμμικών μετακινήσεων (προσέγγιση, παράλληλη κίνηση, κ.λπ.).
- Σημείων εστίασης σε μια λεπτομέρεια του κτηρίου.
- Σημείων στάσης σε χαρακτηριστικούς χώρους (καθημερινό, αίθριο, δώμα).
- Πανοραμική κίνηση για την αποκάλυψη και παρουσίαση των δυνατοτήτων θέασης.

Η υλοποίηση του περιπάτου είναι ασυνεχής. Τα πλέον χαρακτηριστικά αποσπάσματα της πορείας στο χώρο έχουν επιλεγεί για να δομήσουν την οικονομία της αφήγησης. Το ηχητικό τοπίο αποτελείται από ήχους εργοταξίου που παραπέμπουν στη συγκεκριμένη χρονική στιγμή της επίσκεψης. Οι ήχοι αυτοί χρησιμοποιούνται ρυθμικά για να οργανώσουν το ρυθμό των μετακινήσεων και των στάσεων.

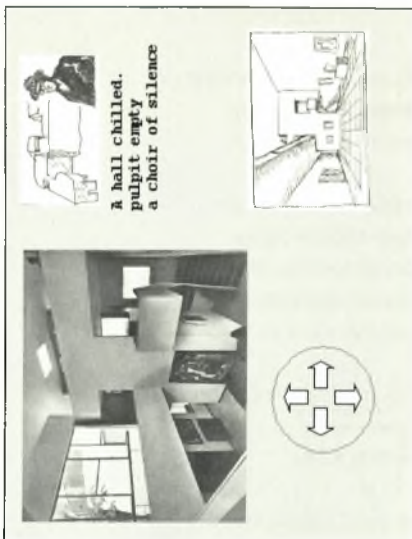
Διαδρομές και συνειρμικοί συσχετισμοί

Το δεύτερο έργο, *La Roc, ηχώ σε προοπτική* (*La Roche, echos in perspective*) αποτελεί μια πολυμεσική διαδραστική εφαρμογή που προσφέρει στον θεατή μια πλοήγηση στη Villa La Roche.⁵ Η πλοήγηση γίνεται στο χώρο αλλά και στο χρόνο ακολουθώντας δύο νήματα, ένα χωρικό –αυτό του αρχιτεκτονικού περιπάτου– και έναν αφηγηματικό – ένα ποίημα του αρχιτέκτονα John Hedjuk.⁶

Η οργάνωση του οπτικού υλικού ακολουθεί και εδώ τη λογική του αρχιτεκτονικού περιπάτου όμως δεν είναι πλέον γραμμική αλλά αποτελείται από ένα πλέγμα δυναμικών διαδρομών που προτείνονται στο θεατή:

- Διαδρομή στο φυσικό χώρο του κτηρίου με δυνατότητα προσέγγισης και μεγέθυνσης λεπτομερειών.
- Διαδρομή στο παρελθόν του κτηρίου (αρχαιακό φωτογραφικό υλικό).
- Διαδρομή στο σχεδιαστικό χώρο του project (σκέτσα του Le Corbusier, διαφορετικές σχεδιαστικές εκδοχές).





5. Βασική διεπαφή (interface) πολυμεσικής εφαρμογής La Roche. Echoes in perspective. Συνύπαρξη διαφορετικών μέσων (φωτογραφία, σχέδιο, κείμενο). Κάτω αριστερά βρίσκεται το εργαλείο πλοήγησης στο χώρο και στο χρόνο.

Οι διαδρομές στο φυσικό και το σχεδιαστικό χώρο του κτηρίου συσχετίζονται συνειρμικά με άλλα στοιχεία από το έργο του αρχιτέκτονα:

- Ηχώ – συνειρμική αναφορά σε άλλα κτήρια (φωτογραφίες και σκίτσα).
- Ηχώ – συνειρμική αναφορά σε άλλα έπιπλα, αντικείμενα, κλπ.

Η διαδρομή στο φυσικό χώρο βασίζεται στη λήψη και ψηφιοποίηση φωτογραφιών (διαφανειών) σε διαφορετικά μεγέθη (γενικές λήψεις, λήψεις λεπτομερειών του χώρου και της επίπλωσης). Οι φωτογραφικές λήψεις έγιναν στο ύψος του ανθρώπινου ματιού ώστε να ενισχυθεί η αίσθηση μιας περιήγησης στο φυσικό χώρο.

Η διεπαφή της πολυμεσικής εφαρμογής [Εικ. 5] αποτελεί το περιβάλλον επικοινωνίας του χρήστη με τον ψηφιακό χώρο οργάνωσης της πληροφορίας. Στην ίδια επιφάνεια οργανώνονται οι εικόνες του φυσικού χώρου σε συσχετισμό με στοιχεία που συνδέονται με αυτές χωρικά (εξοπλισμός, έπιπλα), χρονικά (αρχαιολογικό υλικό) και νοητικά (αποσπάσματα του ποιήματος). Στο κάτω αριστερό τμήμα της διεπαφής υπάρχει το εργαλείο μετακίνησης μέσα στο περιεχόμενο της εφαρμογής. Αποτελείται από τέσσερα βέλη που παραπέμπουν σε τέσσερις βασικές κατευθύνσεις μετακίνησης. Εάν δεν υπάρχει δυνατότητα μετακίνησης προς μια κατεύθυνση, το αντίστοιχο βέλος φαίνεται ανενεργό.

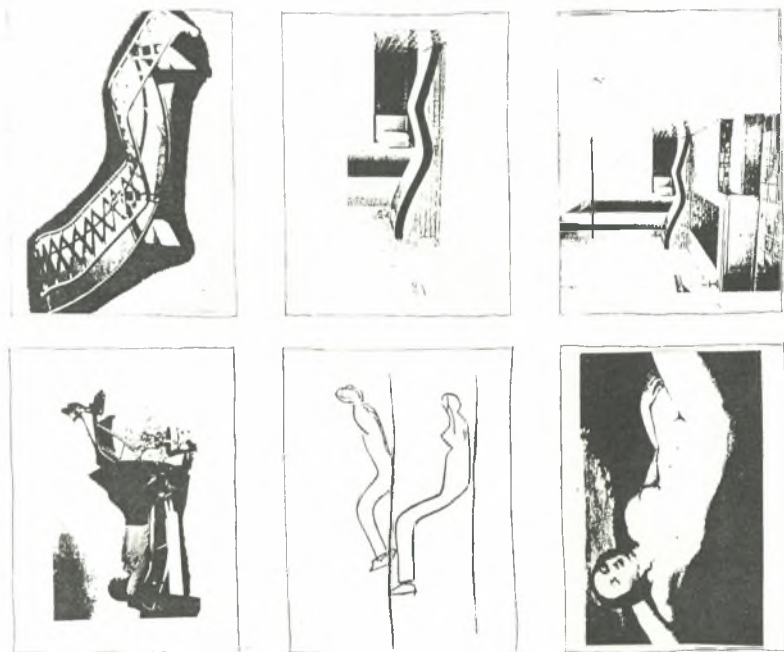
Η μετακίνηση μπορεί να είναι χωρική (αλλαγή θέσης στο χώρο, προσέγγιση/απομάκρυνση από ένα αντικείμενο, μια αρχιτεκτονική λεπτομέρεια) ή συνειρμική. Ενίοτε η λειτουργία της προσέγγισης μιας λεπτομέρειας ή ενός αντικειμένου μπορεί να μας μεταφέρει στο χώρο των σχεδίων ή πίσω στο χρόνο. Όταν παγιδευόμαστε στο χώρο των σχεδίων ή του παρελθόντος, πρέπει να χρησιμοποιήσουμε το ποίημα για να επανέλθουμε στο φυσικό χώρο. Στο συνειρμικό συσχετισμό συνδέουμε στοιχεία του κτηρίου ή του εξοπλισμού με άλλα στοιχεία εικονογραφικά ή ανάλογα στοιχεία από άλλα κτήρια του Le Corbusier [Εικ. 6]. Η σύνδεση γίνεται χρησιμοποιώντας αναλογίες μορφών, χρήσης ή πολιτιστικών αναφορών.

Διαδραστικός χάρτης

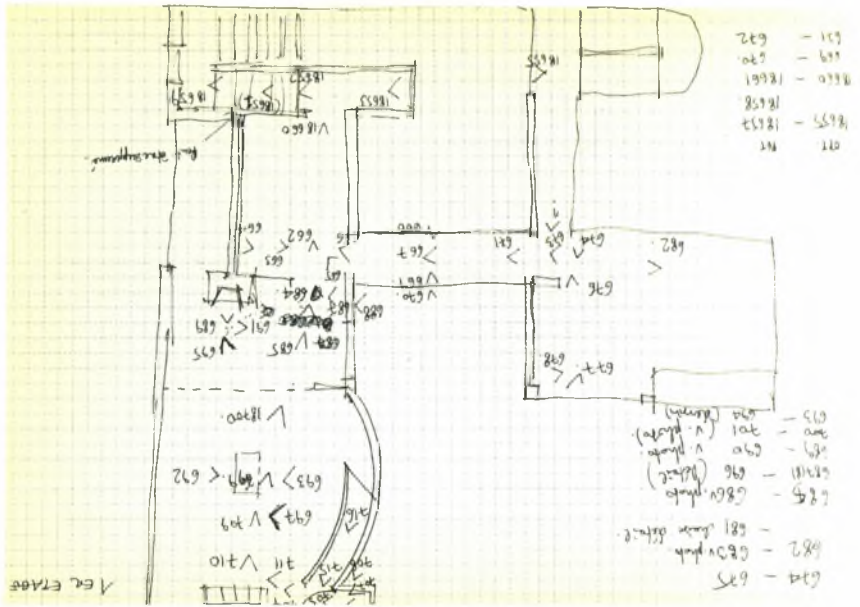
Το πλέγμα των δυνατικών διαδρομών στο κτήριο σχηματίζει ένα είδος διαδραστικού χάρτη της Villa La Roche, επιτυγχάνοντας με τον τρόπο αυτό μια δειγματοληψία του συνεχούς φυσικού χώρου του κτηρίου. Αξίζει να αναφερθεί

ότι ο πρώτος διαδραστικός χάρτης δημιουργήθηκε από ομάδα του MIT στην πόλη Άσπεν (Aspen) του Κολοράντο των ΗΠΑ, στα τέλη της δεκαετίας του 1970.⁷ Η διαδραστική αυτή εφαρμογή έδινε την δυνατότητα πλοήγησης στο κέντρο της πόλης Άσπεν του Κολοράντο, σε δύο διαφορετικές εποχές του χρόνου (φθινόπωρο και χειμώνα). Ο χρήστης μπορούσε να έχει την εμπειρία της οδήγησης διαμέσου του κέντρου της πόλης και να δει πληροφορίες για τα χαρακτηριστικά κτήρια της πόλης καθώς και πρόσθετο αρχαιακό υλικό (φωτογραφικό και ηχητικό).

Ο διαδραστικός χάρτης του Άσπεν βασίστηκε στην ιδέα της κατασκευής ενός δυνητικού χώρου μεγάλης κλίμακας χρησιμοποιώντας σταθερές εικόνες ενός φυσικού χώρου. Αποτελεί μια δειγματοληψία του συνεχούς φυσικού χώρου και οδηγεί σε μια νέα νοητική και αισθητική εμπειρία που διαφέρει από αυτή της κίνησης σε έναν συνεχή τρισδιάστατο ψηφιακό χώρο (3D computer graphics). Ο ροϊκός και δυναμικός χαρακτήρας του ψηφιακού χώρου γεννά μια νέα εμπειρία, αυτή της διαδραστικής πλοήγησης. Η δυνητική μετακίνηση σε ένα πολυμεσικό περιβάλλον βασίζεται στην οργάνωση διαφορετικών διαδρομών και στην κωδικοποίηση της μετακίνησης αυτής. Ο θεατής μιας πολυμεσικής εφαρμογής κινείται μέσα στον ψηφιακό χώρο με μια σειρά «βημάτων» προσπαθώντας να



Α/Α	ΤΙΤΛΟΣ	ΚΑΘΟΣ ΠΛΑΝΟΣ	ΣΥΝΔΕΣΗ	ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ
1	Τίνας (x3) Μαύρο		84	84 KL Ligne 60L
2	Πυρσόειος	87	2	από την αριστερά εντ → Coulée (haut de la tour de Nord)
3	Σταθμός φάλαξης Σταθμός αλάτι	70	3	
4	Απόλας	84	4	84
5	4 ορόσημα Σταθμός La Roche	84	5	84
6	Πηνταία		6	Οριζόντιο, La Roche... Coulée, la main s'oppose.
7	Βίλα La Roche	84	7	
8	Μουσείο Μουσείο Jannacek		8	από την αριστερά Coulée
9	Πύργος Πύργος (Coulée)		9	
10	Απόλας		10	από την αριστερά εντ →
11	La Roche (σταθμός) από την αριστερά εντ →	81	11	
12	Βίλα La Roche		12	
13	Κλίμακας, αλάτι & νερό		13	από την αριστερά εντ →
14	Μουσείο Μουσείο Jannacek		14	
15	Μουσείο Μουσείο Jannacek		15	
16	Μουσείο Μουσείο Jannacek		16	
17	Μουσείο Μουσείο Jannacek		17	
18	Μουσείο Μουσείο Jannacek		18	
19	Μουσείο Μουσείο Jannacek		19	
20	Μουσείο Μουσείο Jannacek		20	
21	Μουσείο Μουσείο Jannacek		21	
22	Μουσείο Μουσείο Jannacek		22	
23	Μουσείο Μουσείο Jannacek		23	
24	Μουσείο Μουσείο Jannacek		24	
25	Μουσείο Μουσείο Jannacek		25	
26	Μουσείο Μουσείο Jannacek		26	
27	Μουσείο Μουσείο Jannacek		27	
28	Μουσείο Μουσείο Jannacek		28	
29	Μουσείο Μουσείο Jannacek		29	
30	Μουσείο Μουσείο Jannacek		30	
31	Μουσείο Μουσείο Jannacek		31	
32	Μουσείο Μουσείο Jannacek		32	
33	Μουσείο Μουσείο Jannacek		33	
34	Μουσείο Μουσείο Jannacek		34	
35	Μουσείο Μουσείο Jannacek		35	
36	Μουσείο Μουσείο Jannacek		36	
37	Μουσείο Μουσείο Jannacek		37	
38	Μουσείο Μουσείο Jannacek		38	
39	Μουσείο Μουσείο Jannacek		39	
40	Μουσείο Μουσείο Jannacek		40	
41	Μουσείο Μουσείο Jannacek		41	
42	Μουσείο Μουσείο Jannacek		42	
43	Μουσείο Μουσείο Jannacek		43	
44	Μουσείο Μουσείο Jannacek		44	
45	Μουσείο Μουσείο Jannacek		45	
46	Μουσείο Μουσείο Jannacek		46	
47	Μουσείο Μουσείο Jannacek		47	
48	Μουσείο Μουσείο Jannacek		48	
49	Μουσείο Μουσείο Jannacek		49	
50	Μουσείο Μουσείο Jannacek		50	
51	Μουσείο Μουσείο Jannacek		51	
52	Μουσείο Μουσείο Jannacek		52	
53	Μουσείο Μουσείο Jannacek		53	
54	Μουσείο Μουσείο Jannacek		54	
55	Μουσείο Μουσείο Jannacek		55	
56	Μουσείο Μουσείο Jannacek		56	
57	Μουσείο Μουσείο Jannacek		57	
58	Μουσείο Μουσείο Jannacek		58	
59	Μουσείο Μουσείο Jannacek		59	
60	Μουσείο Μουσείο Jannacek		60	
61	Μουσείο Μουσείο Jannacek		61	
62	Μουσείο Μουσείο Jannacek		62	
63	Μουσείο Μουσείο Jannacek		63	
64	Μουσείο Μουσείο Jannacek		64	
65	Μουσείο Μουσείο Jannacek		65	
66	Μουσείο Μουσείο Jannacek		66	
67	Μουσείο Μουσείο Jannacek		67	
68	Μουσείο Μουσείο Jannacek		68	
69	Μουσείο Μουσείο Jannacek		69	
70	Μουσείο Μουσείο Jannacek		70	
71	Μουσείο Μουσείο Jannacek		71	
72	Μουσείο Μουσείο Jannacek		72	
73	Μουσείο Μουσείο Jannacek		73	
74	Μουσείο Μουσείο Jannacek		74	
75	Μουσείο Μουσείο Jannacek		75	
76	Μουσείο Μουσείο Jannacek		76	
77	Μουσείο Μουσείο Jannacek		77	
78	Μουσείο Μουσείο Jannacek		78	
79	Μουσείο Μουσείο Jannacek		79	
80	Μουσείο Μουσείο Jannacek		80	
81	Μουσείο Μουσείο Jannacek		81	
82	Μουσείο Μουσείο Jannacek		82	
83	Μουσείο Μουσείο Jannacek		83	
84	Μουσείο Μουσείο Jannacek		84	
85	Μουσείο Μουσείο Jannacek		85	
86	Μουσείο Μουσείο Jannacek		86	
87	Μουσείο Μουσείο Jannacek		87	
88	Μουσείο Μουσείο Jannacek		88	
89	Μουσείο Μουσείο Jannacek		89	
90	Μουσείο Μουσείο Jannacek		90	
91	Μουσείο Μουσείο Jannacek		91	
92	Μουσείο Μουσείο Jannacek		92	
93	Μουσείο Μουσείο Jannacek		93	
94	Μουσείο Μουσείο Jannacek		94	
95	Μουσείο Μουσείο Jannacek		95	
96	Μουσείο Μουσείο Jannacek		96	
97	Μουσείο Μουσείο Jannacek		97	
98	Μουσείο Μουσείο Jannacek		98	
99	Μουσείο Μουσείο Jannacek		99	
100	Μουσείο Μουσείο Jannacek		100	



εξερευνήσει κάθε στοιχείο και να απολαύσει τα διαφορετικά εκφραστικά μέσα. Εγκαθιστά μια διαδρομή, σκέπτεται με όρους εκτέλεσης δράσεων όπως η επιλογή από ένα μενού, η ένδειξη ενός αντικειμένου, κ.λπ.

Από τον περίπατο στην πλοήγηση

Συγκρίνοντας τα δύο οπτικοακουστικά έργα, το ντοκουμαντέρ για τη Villa Savoy και τη διαδραστική εφαρμογή για τη Villa La Roche μπορούμε να δούμε πως αντιπροσωπεύουν δύο διαφορετικές προσεγγίσεις και νοητικές ανασυνθέσεις του χώρου ενός κτηρίου. Η πρώτη προσφέρει τη σύνδεση της συνείδησης του δικού μας σώματος και των αισθητηριακών του δυνατοτήτων με την «ανάγνωση» του κτηρίου. Ο κτηριακός χώρος της Villa Savoy μορφοποιεί τις κινήσεις και τις θεάσεις. Στην περίπτωση της διαδραστικής παρουσίασης της Villa La Roche η γραμμική σωματική εμπειρία του αρχιτεκτονικού περιπάτου και του χώρου του κτηρίου γενικότερα αντικαθίσταται από ένα διαδραστικό χάρτη διαδρομών στο κτήριο. Ο διαδραστικός χάρτης αποτελείται από τρία επάλληλα πλέγματα, δύο χωρικά και ένα κειμενικό. Τα δύο πρώτα πλέγματα είναι αυτά του φυσικού χώρου (στο παρόν και στο παρελθόν) και των συνειρμικών αναφορών και το τρίτο είναι το πλέγμα του ποιητικού σχολιασμού.

Στο ντοκουμαντέρ έχουμε μια φυσική υλοποίηση του αρχιτεκτονικού περιπάτου στο συγκεκριμένο χρόνο της ανακαίνισης. Στη διαδραστική εφαρμογή ο αρχιτεκτονικός περίπατος πολλαπλασιάζεται στο χώρο (διαφορετικές διαδρομές), στο χρόνο (παρελθόν και παρόν) και επικαλύπτεται από τον κειμενικό σχολιασμό.

Η πλοήγηση έχει αναδειχθεί στο κυρίαρχο μοντέλο μετακίνησης στον ψηφιακό χώρο των ψηφιακών παιχνιδιών και ο πλοηγήσιμος (navigable) χώρος έχει γίνει μια κυρίαρχη πολιτιστική μορφή αντίληψης του υλικού χώρου αλλά και του αφαιρετικού χώρου των δεδομένων. Συνέπεια της ανάδειξης αυτής είναι η μετάβαση από τη σχέση θέασης (contemplation) θεατή και εικόνας στην διαρκή μεταβολή της εικόνας (σχέση διαδραστικότητας - interactivity) και στην συνύπαρξη των διαφορετικών εκφραστικών μέσων στον ψηφιακό χώρο.



Σημειώσεις

1. Le Corbusier, *The Complete Architectural Works*, Vol I, 1910-1929, Thames & Hudson, Λονδίνο 1968, σελ. 24

2. Βλ. Villa Madame Meyer, στο Le Corbusier, *The Complete Architectural Works*, Vol I, 1910-1929, Thames & Hudson, Λονδίνο 1968, σελ. 87-91. Το 1931 ο Le Corbusier συνεργάζεται με τον σκηνοθέτη Pierre Chenal στην δημιουργία της δεκάλεπτης βουβής ασπρόμαυρης ταινίας «Architectures d'aujourd'hui», όπου μια γυναίκα μορφή διατρέχει την Villa Savoye ακολουθώντας την ράμπα.

3. Bernard Tschumi, *Architecture and Disjunction*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1996, σελ. 110.

4. Γιώργος Ζέρβας, Γιώργος Παπακωνσταντίνου (σκηνοθεσία), *Ανοδος, το φως (Montée, la lumière)* 1985, ντοκιμαντέρ διάρκειας 4:50, σπουδαστική εργασία στα πλαίσια των σπουδών στο Τμήμα Κινηματογράφου της σχολής École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs (ENSAD στο Παρίσι. Πρώτη παρουσίαση στο φεστιβάλ ταινιών για τον Λε Κορμπυζιέ, στα πλαίσια της έκθεσης «L'aventure Le Corbusier», Κέντρο Georges Pompidou, Παρίσι, Νοέμβριος 1987.

5. Γιώργος Παπακωνσταντίνου (σκηνοθεσία), *La Roc, ηχώ σε προοπτική (La Roche, echos in perspective)*, 1988-1989. Μελέτη βιντεοδίσκου (laserdisc) με θέμα την βίλλα La Roche του Λε Κορμπυζιέ, σε συνεργασία με το εργαστήριο Διαδραστικών Μέσων (Media Interactifs), Πανεπιστήμιο Paris VIII, Παρίσι.

6. Ποίημα «La Roche» του John Hedjuk: October/ La Roche/ in the evening/ opposition to the rational/ a ritual of darkness/ of garden stone sunken/ a hall chilled./ Pulpit empty/ a choir of silence/ black marble opaque/ a fireplace vague/ hearse lamp lit./ The whiteness/ of the still/ the mortuary slab./ The falcon in the niche/

color of the walls/ transforming/ from peach to pink/ from mauve to brown/ leather gloves being buttoned./ In the dark/ a motor cycle gliding/ upon crumbled gravel/ the Bugatti polished/ upon the rack./ Painting rotting/ in a garage/ the smell of ash roses/ red chalk powder/ in a line on a sill/ children sliding / down/ a ramp curved/ a tuxedo moving/ through/ metal doors/ slamming/ echoes in perspective/ diminishing to revelation./ It is best not to speak of it/ dawn is/ Square Doctor White. Πηγή: Fondation Le Corbusier.

7. «Aspen Moviemap», 1978-80. Το Aspen Moviemap πραγματοποιήθηκε από την ομάδα Architecture Machine Group του MIT (σήμερα τμήμα του Media Lab του ίδιου ιδρύματος) με επικεφαλής τον Andrew Lippman. Τέσσερις μηχανές λήψης 16mm τοποθετημένες σε ένα αυτοκίνητο, πραγματοποίησαν λήψεις ξεχωριστών καρέ προς τις τέσσερις κατευθύνσεις κάθε 3 μέτρα. Βλ. R.Mohl, «Cognitive Space in the Interactive Movie Map: An investigation of Spatial Learning in Virtual Environments», PhD dissertation, Education and Media Technology Department, MIT, Cambridge, Mass., 1981.

Βιβλιογραφία

- Baltanas, José. 2005. *Walking through Le Corbusier, A Tour of His Masterworks*, Λονδίνο: Thames and Hudson
- Le Corbusier. 1968. *The Complete Architectural Works*, Vol I, 1910-1929, Vol II, 1929-1934, Λονδίνο: Thames & Hudson. Πρώτη έκδοση: 1964 Les Éditions de l'Architecture, Ζυρίχη.
- Joedicke, Jurgen. 1985. «The Ramp as Architectonic Promenade in Le Corbusier's Work», *Daidalos*, No 12, June 15th 104-108.

Le Corbusier

Το ποίημα της ορθής γωνίας

Απόδοση: Λόης Παπαδόπουλος, Μαράννα Χαριτωνίδου



Α.1

περιβάλλον

Μπορούν οι άνθρωποι
να το βεβαιώσουν
το ίδιο το μπορούν και τα ζώα
ίσως – ίσως και τα φυτά
ότι σε τούτη τη γη
που είναι δική μας
ο ήλιος, πέρα για πέρα αδιάφορος,
μόνος κύριος πάνω στις ζωές μας,
εισέρχεται στο σπίτι μας.
Είναι ο επισκέπτης – ένας άρχοντας.
Καθώς πέφτει το φως, λέει: καλησπέρα,
Στη γη με τα μούσκλια (ω, δέντρα)
Σ' αυτές γύρω – τριγύρω τις λακούβες με το νερό (ω, θάλασσες)
Και στις περήφανες ρυτίδες μας (ω, Άνδεις και Άλπεις και Ιμαλαία)
Και οι λύχνοι ανάβουν
Ακριβής μηχανή που
δουλεύει από χρόνο αμνημόνευτο
και που κάθε στιγμή
μέσα στον εικοσιτετράωρο κύκλο ξαναγεννά
τη διαβάθμιση, την απόχρωση, το ανεπαίσθητο
εφοδιάζοντάς μας με ένα μέτρο. Κι ωστόσο βάναυσα
δύο φορές τις διακόπτει
– μια το πρωί και μια το βράδυ. Είναι η δική του συνέχεια
ωστόσο εδραιώνει την εναλλαγή –
νύχτα και μέρα – είναι οι δυο αυτές φάσεις
που κανονίζουν τις τύχες μας:
ένας ήλιος ανατέλλει
ένας ήλιος πέφτει
ένας ήλιος σηκώνεται εξαρχής

A.2 περιβάλλον

η στάθμη σταθεροποιείται εκεί
όπου τα νερά σταματούν να ρέουν
στη θάλασσα
τη θάλασσα – θυγατέρα της σταλαματιάς
τη θάλασσα – μάνα των υδρατμών. Και
η οριζόντια γραμμή δίνει το μέτρο για το υγρό περιεχόμενο.

Ακτίνες του ήλιου, σχισμένη ομίχλη, πυκνότητα
νεφών, σύννεφα, μεταβλητά φορτία, το ένα ανέρχεται και το άλλο
γλιστρώντας σφηνώνεται πάνω στο άλλο,
τρίβονται μεταξύ τους το ένα εναντίον του άλλου, ωθούνται
καθέτως, οριζοντίως
άμορφα συνεπαρμένα από την κίνηση
και από του Ισημερινού την πλανητική θερμοφόρα
σύννεφα απογειώνονται
διασκορπίζονται, ξανασυγκροτούνται
φτιάχνουν γραμμές
συναντιόνται και συγκρούονται...
η θύελλα ξεσπά
οι ουρανοί ανοίγουν, νερό
πέφτει, κυλάει
συγκεντρώνει τη ροή του
κι απλώνεται

A.3 περιβάλλον

Το σύμπαν στα μάτια μας αναπαύεται
Πάνω σε μια πεδιάδα μέχρι τις άκρες του ορίζοντα
Με το πρόσωπο στραμμένο στον ουρανό
Ας θεωρήσουμε ότι ο αδιανόητος χώρος
ακόμα παραμένει άγνωστος
ύπτια ανάπαυση, ύπνος
– θάνατος

Με την πλάτη στο χώμα ...

Κι όμως στέκομαι ολόρθος!
Άπαξ και εγερθείς
Είσαι έτοιμος για δράση
Όρθιος πάνω στο γήπεδο
Των πραγμάτων που είσαι σε θέση να γνωρίσεις
Υπόγραψε μια συνθήκη αλληλεγγύης
Με τη φύση: αυτή είναι η ορθή γωνία
Ορθός αντικρίζοντας τη θάλασσα

Να 'σαι: στημένος στα δικά σου πόδια

A.4 περιβάλλον

Ανάμεσα σε εξάρματα και σε ρωγμές
γλιστρώντας πάνω στα σκληρά και στα μαλακά
βουλιάζοντας, το έρπον,
το φιδίσιο, το ελισσόμενο,
το αρπακτικό έδωσαν την πρώτη ώθηση. Σκουλήκια γεννήθηκαν πάνω στα
ψοφίμια. Τα ρυάκια, τα ρέματα και τα ποτάμια κάνουν το ίδιο.
Από το αεροπλάνο τα βλέπει κανείς σε οικογένειες να σαλεύουν
στα δέλτα και στις εκβολές του Ινδού,
του ποταμού Μανταλένα ή ακόμη στα πέρατα
της Καλιφόρνια. Το ίδιο κι οι ιδέες
ψηλαφούν το δρόμο τους προς κάθε διεύθυνση
για να θέσουν τα όρια, από τα αριστερά κι από τα δεξιά. Αγγίζουν τη μίαν
όχθη, ύστερα την άλλη. Να σταθεροποιηθούν εκεί;
Προσάραξαν! Η αλήθεια είναι παρούσα μόνο
εκεί, όπου το ρέμα πάντα ψάχνει την κοίτη του. Μια μέρα που θα έχει
προετοιμασθεί, ένα εμπόδιο στημένο στην όχθη θα ελευθερώσει το
μεγάλο κύκλο
Ένας μαϊάνδρος θα γράψει την περιπέτειά του στις παράλογες συνέπειες
του, ξεδεύοντας και χιλιάδες χρόνια αν χρειασθεί. Το αδιέξοδο θα φράζει
την απίστευτη διαδρομή! Όμως
με το έτσι θέλω η ζωή θα ανοίξει ένα πέρασμα
μέσα από τον όγκο των εναντιώσεων. Θα διαπεράσει του μαϊάνδρου

τις θηλιές, αιφνιδιάζοντάς τις στα σημεία ακριβώς, όπου τα περάσματα
επέτρεπαν τα ακόλαστα αγγίγματα. Ξανά
το ρέμα θα είναι ίσιο. Και η σαβάνα και
το παρθένο δάσος σωρεύουν
αναρίθμητα νεκρά κλαδιά
Ο νόμος του μαιάνδρου παραμένει στη σκέψη δραστήριος
κι ό,τι κι αν κάνουμε οι άνθρωποι ξαναγεννά διαρκώς τη μετενσάρκωσή μας

Αλλά η γραμμή πορείας που ξεπηδάει από το νου
έχει χαραχθεί από αυτούς που η όρασή τους φτάνει μακριά χωρίς
να θολώνει.

A.5 **περιβάλλον**

Ανάμεσα στους πόλους βασιλεύει η ένταση των ρευστών.
επιτελείται η ρευστοποίηση λογαριασμών ανάμεσα στα αντίθετα, προτείνεται
ένας όρος για το μίσος ανάμεσα στα ασυμβίβαστα,
καρπός της αντιπαράθεσης
ωριμάζει η ένωση
Το ρεύμα μας διαπερνά και μας ξεπερνά,
μας έχει διαπεράσει και μας έχει ξεπεράσει.
Σκέφτηκα ότι δύο χέρια με
τα δάχτυλα σταυρωμένα
θα μπορούσαν να εκφράζουν αυτή τη δεξιά και αυτή την αριστερή
τοποθέτηση
τόσο ανελέητα αλληλέγγυα
και τόσο αναγκαία για
να συμφιλιωθούν

Μόνη πιθανότητα επιβίωσης
που έχει δοθεί στη ζωή

B.2. πνεύμα

Για να το πιάσουμε στις άκρες των δακτύλων μας
και πάνω απ' όλα για να το βάλουμε στο μυαλό μας
ένα ζωηρό όργανο ικανό να μεγεθύνει
τη συγκομιδή του καινούργιου
καθαρίζοντας απ' τα αγκάθια το μονοπάτι
καθαρίζοντας το δρόμο
στην ελευθερία σας θα φέρει ελευθερία.
Σπίθα που κλεμμένη από τη φωτιά
που ετάισαν οι θεοί
για να βάλουν τον κόσμο να παίζει...
Τα Μαθηματικά!
Ιδού το γεγονός: η τυχερή
θαυμάσια συνάντηση
ίσως ανάμεσα σε τόσους αριθμούς ο ένας
δώρισε αυτό το όργανο στους ανθρώπους
Να εκτιμήσουμε το φιλόσοφο
που είπε «ωραίο να είναι το απλό
και το κακό δύσκολο»
η αξία του ενοικεί
σε τούτο: το ανθρώπινο σώμα
επέλεξε τον αριθμό ως
το επιτρεπτό όχημα
... από εκεί η αναλογία
η αναλογία που ταξινομεί
τις σχέσεις μας με το περιβάλλον

γιατί όχι;
αυτή σ' αυτό το πλαίσιο
μετρά
τη γνώμη
της φάλαινας,
του πετραετού ή της μέλισσας

B.3 πνεύμα

Απαλλαγμένη από εμπόδια
καλύτερη απ' ό,τι πριν
η κατοικία των ανθρώπων ερωμένη της μορφής της
εγκαθίσταται στη φύση.
Ολόκληρη στον εαυτό της,
σε συμφωνία με το γήπεδο
ανοιχτή στους τέσσερις ορίζοντες
δανείζει την οροφή της
στη συναναστροφή των νεφών
του κυανού ή των άστρων.
Εσείς που είστε γνώστες θαυμάστε-την την Κουκουβάγια
που ήρθε από μόνη της εδώ να σταθεί
χωρίς κανείς να την έχει καλέσει.

B.4 πνεύμα

Όπως ακριβώς οι νέγροι του
Harlem είναι με ακρίβεια ενωμένοι
χωρίς να αγγίζονται
όμως σε αποστάσεις
κάθε στιγμή διαφορετικές.
Με τον ίδιο τρόπο
η Γη και ο Ήλιος χορεύουν

Ο χορός των τεσσάρων εποχών
Ο χορός του έτους

Ο χορός των ημερών των είκοσι τεσσάρων ωρών,
το ζενίθ και η άβυσσος των ηλιοστασίων, ο κάμπος των ισημερινών.
Το ηλιακό ρολόι και το ημερολόγιο
προσέφεραν στην αρχιτεκτονική το «θρυμματίσμα του ήλιου» μπροστά στις
γυάλινες όψεις των μοντέρνων κτηρίων.
Μια σύμφωνία αρχιτεκτονική
προετοιμάζεται κάτω από αυτόν τον τίτλο:

«Η Κατοικία Κόρη του Ήλιου»

... Και το Αμπέλι –εντέλει– πάει, χάθηκε!

Ευχαριστώ!

Νίκη!

C.1

σάρκα

εξοπλισμένο με συστήματα, παρακινημένο
από τη διάθεσή του να αποκαλύπτει,
με ένστικτο να ανιχνεύει, να αδράχνει να σκάβει να γεύεται
με όλες τις αισθήσεις του ξυπνές
ιδού το θήραμα
αρματωμένο μέχρι το φίμωτρο των δοντιών του
ρουθούνι και μάτι και
τρίχωμα όρθιο κέρατο αγριεμένο
φεύγει για πόλεμο

Βελζεβούλ

Ποιος να είναι αλήθεια ο Βελζεβούλ;
Τα στοιχεία ενός οράματος
συγκεντρώνονται
το κλειδί είναι ένα κομμάτι ξύλο νεκρό
και ένα βότσαλο που περισυλλέξαμε
σε ένα βυθισμένο δρόμο στα Πυρηναία
Τα βόδια με το άροτρο όλη μέρα περνούσανε από το παράθυρό μου
καθώς το σχεδιάζα και το ξανασχεδιάζα
το βόδι –βότσαλα και ρίζες–
έγινε ένας ταύρος
και για να προικίσω με όσφρηση τη δύναμή του

να ένας σκύλος ξυπνός

έτσι οκτώ χρόνια μετά
η μνήμη παίρνει το σχήμα της «Βούρτσας»
το όνομα που έχω δώσει στο σκύλο μου

και δίχως να το ξέρει αγρίεψε
κι εγώ
έπρεπε να τον σκοτώσω

C.2 σάρκα

Η γυναίκα πάντα κάπου
στα σταυροδρόμια αποδεικνύει
ότι ο έρωτας είναι ένα παιχνίδι της μοίρας
των αριθμών και της τύχης
ακόμα κι όπου το συμπτωματικό ή
την αμείλικτη συνάντηση δυο δρόμων
εξαίφνης τις σημαδεύει
μια έξοχη χαρά
Ο ένας μπορεί να είναι και δύο, αλλά με το να είναι δύο
μπορεί να γίνει αδύνατη
η σύζευξη των πραγμάτων
που θα ήταν ουσιαστικό να
τα ταιριάζει ο καθένας
κι αλίμονό του τού τυφλού που
να μη βλέπει αυτό το ανειπίωτο κάτι
που κρατάει μέσα στα μπράτσα του. Αδρανές!
Είναι αμέτρητοι αυτοί που έτσι τους πήρε ο ύπνος
όμως κάποιοι άλλοι ξέρουν πως
ν' ανοίγουν τα μάτια τους.
Διότι η βαθιά φωλιά
βρίσκεται μέσα στο μεγάλο
σπήλαιο του ύπνου σου – αυτή η άλλη
πλευρά της ζωής μέσα στη νύχτα.
Πόσο η νύχτα πλούσια και
πόσο είναι ζωντανή μέσα στις αποθήκες στις συλλογές στις βιβλιοθήκες στα
μουσεία του ύπνου!
Περνά η γυναίκα. Ω κοιμόμουν
συγχωρήστε με!
Ελπίζοντας να αδράξω την
τύχη μου άπλωσα το χέρι...
Ο έρωτας είναι μια λέξη δίχως

σύνορα. Κι είναι ακόμα μια
ανθρώπινη δημιουργία μια απόπειρα μια
περιπέτεια.

C.3 **σάρκα**

Τρυφερότητα!
Κογχύλι η Θάλασσα μέσα μας δε σταμάτησε
να ρίχνει πάνω στις αμμουδιές
τα ναυάγια της γελαστής της αρμονίας.
Χέρι που πέτρωσε χέρι που θωπεύει χέρι που γλιστράει
Το χέρι και
το κογχύλι το ένα το άλλο αγαπά.

Σ' αυτά τα πράγματα που μιλάμε τώρα
παρεμβαίνει μια απόλυτη ιδανική εκπλήρωση
είναι η συμφωνία των χρόνων
η διείσδυση των μορφών
η αναλογία
– το εν τέλει άρρητο
διαφεύγει
τον έλεγχο της λογικής
στρέφεται πέρα
από την πραγματικότητα της ημέρας
που γίνεται αποδεκτό
στην καρδιά μιας φωταψίας
ένας Θεός ενσαρκωμένος μέσα στην ψευδαίσθηση
ίσως πράγματι
η αντίληψη της αλήθειας

Όμως είναι καλό να
πατάς στη γη
να είσαι παρών στους δικούς σου
γάμους
να είσαι στο σπίτι σου
μέσα στου δέρματός σου το σάκο τα οστά σου
Να κάνεις τις δουλειές σου
και να ευχαριστείς τον Δημιουργό.

C.4 **σάρκα**

Οι άνδρες τη γυναίκα ιστορούν
μέσα στα ποιήματά τους και
στις μουσικές τους
Στα πλευρά τους έχουν ένα αιώνιο σχίσσιμο από πάνω ως κάτω
Δεν είναι παρά μόνο το ήμισυ,
και δε γεμίζουν παρά μόνο το μισό της ζωής.
Και το δεύτερο κομμάτι έρχεται σε αυτούς
και ενώνεται
Και είτε είναι για το καλό είτε για το κακό
συμβαίνει
κάθε που ο ένας συναντά τον άλλο

C.5 **σάρκα**

Η γαλέρα αρμενίζει
με τραγούδια στο κατάστρωμα
Πώς όλα γίνονται παράξενα
πώς αλλάζουν θέση και μεταφέρονται στα ύψη
και αντανακλώνονται στην επιφάνεια της χαράς

D.3 **τήξη**

έχουμε κάνει πάμπολλα λάθη μ' αυτά που μας προτάθηκαν
έχουμε κάνει λάθος με τις ζωές μας
και είναι οι άλλοι εκεί
και είναι παντού τα «Όχι!».

Και πάντοτε τα εναντίον περισσότερα από τα υπέρ.
Γι' αυτό μη καταδικάσετε εκείνους
που θέλουν και διεκδικούν το μερίδιό τους
στις επικίνδυνες προκλήσεις της ζωής.

να ανεχθείτε την τήξη των μετάλλων, τις αλχημείες
που έτσι κι αλλιώς και σε κάθε περίπτωση
δε βγάζουν πουθενά
να ανεχθείτε τη συγχώνευση των μετάλλων, τις αλχημείες,
που άλλωστε απέξω σας αφήνουν
Μέσα από τις πόρτες των ανοιγμένων ματιών μας
τα διασταυρωμένα βλέμματα κατάφεραν
να οδηγήσουν σε μια ακαριαία επικοινωνία
«η ανθοφορία των μεγάλων σιωπών ...».
Η θάλασσα ξανακατέβηκε στη χαμηλή παλίρροια
για να μπορεί στην ώρα της
να ξανασηκωθεί
Ένας χρόνος νέος ξανάρχισε μια φάση ένα όριο μια μετάβαση
Λοιπόν μην είμαστε άμυαλοι
μην κάνουμε με τις ζωές μας λάθος

Ε.2 **χαρακτήρες**

Ένα ψάρι – θαλάσσιες διαδρομές
(και ο διάπλους)
Ένα άλογο – περιπέτειες
(και μάχες)
Οι αμαζόνες σε ετοιμότητα
αναχωρούν επιστρέφουν και αναχωρούν εκ νέου
Πάντα να μάχεσαι
στρατιώτη
Οι αμαζόνες είναι νέες
δε γερνούν.

E.3 **χαρακτήρες**

Κατηγορηματική

ορθή γωνία του χαρακτήρα
στο πνεύμα της καρδιάς!
Έριξα το βλέμμα μου στον καθρέφτη του χαρακτήρα
και μέσα εκεί τον εαυτό μου βρήκα, βρήκα το μέσα μου,
βρήκα
κοιτώντας οριζοντίως μπροστά,
βέλη
Είναι αυτή εκεί
με λόγο αυτή κυβερνά
κρατάει το ύψος, ούτε που το ξέρει
Ποιος την έφτιαξε έτσι, από πού να έρχεται;
Αυτή είναι η ευθύτητα τέκνο της ξάστερης καρδιάς παρούσα πάνω στη γη
κοντά μου. Πράξεις καθημερινές
και ταπεινές είναι η εγγύηση του μεγαλείου της.

174

LE CORBUSIER

E.4 **χαρακτήρες**

Είμαι ένας κατασκευαστής
κατοικιών και παλατιών: ζω μεταξύ των ανθρώπων
μες στο μπλεγμένο δίκτυο του ζην
Το να ασκείς την αρχιτεκτονική είναι σα
να δημιουργείς ένα πλάσμα.
Είμαι πλήρης εκπληρώνω έχω εκπληρωθεί
εκσπώ ψυχρότητα του πάγου στις πιο μύχιες πολυπλοκότητες
μεταμορφώνομαι σε ευτυχημένο νεαρό σκύλο

Γίνομαι η τάξη.
Οι σύγχρονοι καθεδρικοί
θα εγερθούν πάνω σ αυτήν
τη διάταξη ψαριών
των αλόγων των αμαζόνων
η επιμονή η ευθύτητα η

υπομονή η αναμονή η επιθυμία και
η επαγρύπνηση
Θα αναδυθούν το νιώθω
το μεγαλείο του ακατέργαστου μπετόν
και η μεγαλοσύνη που ήταν απαραίτητη
για να μπορείς να σκεφτείς το γάμο
των γραμμών
που ζυγίζουν τις μορφές

που ζυγίζουν ...

F.3 προσφορά (το χέρι ανοιχτό)

Είναι ανοιχτό από τη στιγμή που
όλα είναι εδώ στη διάθεσή μας
ανοιχτά στη γνώση
Ανοιχτό για να δεχθεί
Ανοιχτό ακόμη για
καθέναν που έρχεται εκεί κάτι να πάρει
Τα νερά κυλούν
Ο ήλιος δίνει το φως
Οι πολυπλοκότητες έχουν υφάνει
τη δικιά τους πλοκή
τα ρευστά βρίσκονται παντού
Τα σύνεργα μέσα στο χέρι
Τις θωπείες του χεριού
Τη ζωή τη γευόμαστε
με τις μαλάξεις των χεριών
η όραση ανοικεί στην ψηλάφηση

χέρι γεμάτο έλαβα
γεμάτο χέρι δίνω

G.3 εργαλείο

με ένα κάρβουνο χαραξαμε την ορθή γωνία

το σημείο

Είναι η απάντηση και ο οδηγός. το γεγονός

μια απάντηση,
μια επιλογή.

Είναι απλή και γυμνή κι ωστόσο μπορούμε να τη γνωρίσουμε

Οι σοφοί θα συζητήσουν

για τη σχετικότητα της ακρίβειάς της

Όμως η συνείδηση την έκανε σύμβολο

Είναι η απάντηση και ο οδηγός. το γεγονός

η απάντησή μου.
η επιλογή μου.



Σώματα και κτίσματα: προς μια Αμφίδρομη Θεατρικότητα Αναφορά στο έργο του Le Corbusier

Σουζάνα Αντωνακάκη

[a66@otenet.gr]

Η αρχιτεκτονική, όπως και το θέατρο, έχουν κοινή καταγωγή και κοινή επιστροφή. Στην αρχή κάθε «κτίσματος», όπως και κάθε θεατρικής πράξης, υπάρχει ο άνθρωπος με το σώμα, τις αισθήσεις, την ευαισθησία, τον λόγο του.

Αν προσεγγίσουμε τα «ποιητικά» κτίσματα ως σώματα που μετρούν το χώρο και το χρόνο, τότε συντελείται κάτι το θαυμαστό, ο μαγικός καθρέπτης της αρχιτεκτονικής «μεταμορφώνει τα πράγματα σε θεάματα και τα θεάματα σε πράγματα, εμένα σε άλλο και τον άλλο σε μένα».¹

Ο Le Corbusier, αναγνωρίζοντας τη σημασία των ρυθμών του σώματος, αναζήτησε με πάθος τις ιδιαίτερες σχέσεις σώματος και χώρου: για τα μέλη του κτηρίου μιλάει σαν να πρόκειται για μέλη του σώματος και τα παραλληλίζει με ηθοποιούς (comédiens).

Ο Gaston Bachelard υποστηρίζει ότι «σκέπτεσθαι σημαίνει κατασκευάζειν» και ότι η ποίηση και η κατασκευή έχουν κοινή καταγωγή και κοινό «μέτρο»: τον άνθρωπο. Για τον χαρακτήρα Flocon γράφει: «Ξέρει καλά τι σημαίνει ένας χρόνος που δουλεύει και ένας χώρος που δουλεύεται», και σε ένα άλλο σχόλιο:

Το οικοδόμημα μεταμορφώνεται σε υποκείμενο σκεπτόμενο, άπληστο στην όρασή του, πλήρες εκφράσεως και ως αντικείμενο αντιμέτωπο με ένα σύμπαν αναλαμβάνει την εκπόρθησή του.²

Η αρχιτεκτονική, καθώς θεωρείται και θεωρεί, απαιτεί δραστήριους κατοίκους με όλες τις αισθήσεις σε εγρήγορση και όχι παθητικούς θεατές. Απευθύνεται σε μια όραση κινούμενη, σε ένα βλέμμα που επιστρέφει και σε μια μνήμη που εξακολουθεί να βλέπει και όταν δε βλέπει.³ Όπως έγραψε ο Le Corbusier:

...η αρχιτεκτονική δεν είναι καθόλου, εκείνη η γραφική αυταπάτη, όπως τη θέλουν κάποιες διδασκαλίες, οργανωμένη γύρω από ένα αφηρημένο κεντρικό σημείο που λογαριάζεται άνθρωπος – ένας άνθρωπος χιμαϊρικός με μάτι μύγας, με όραση σφαιρική.⁴

Κατά τον Merleau Ponty, «το μάτι υπάρχει και λειτουργεί μαζί με όλο το σώμα με το ίδιο το ανθρώπινο σώμα, με το *είναι του σώματος*» – σχόλιο απαραίτητο σε μια εποχή που το μάτι απομονώνεται και αποκτά αυτονομία. Γράφει ο ίδιος:



Ένα ανθρώπινο σώμα είναι εκεί, όταν μεταξύ ορώντος και ορόμενου, μεταξύ άπτοντος και απτόμενου, μεταξύ του ενός ματιού και του άλλου, μεταξύ του χεριού και του χεριού πραγματοποιείται κάποια νέα διασταύρωση, τότε είναι που ανάβει ο σπινθήρας του αισθάνεσθαι-ευαίσθητος, φωτιά που όταν φουντώνει δε σταματάει να καίει, παρά μόνο όταν κάποιο επεισόδιο που ξεκινά από το σώμα καταστρέψει αυτό που κανένα άλλο γεγονός έξω από το ίδιο το σώμα δεν θα αρκούσε για να το κάνει.⁵

Η δύναμη του Le Corbusier, όπως έγραψε ο συνεργάτης και φίλος του Andre Wogenscky, συνοψίζεται «στη θέληση να κρατήσει, να πάρει, να ενστερνιστεί, για τον εαυτό του. Κοιτάζει, αγγίζει, σημειώνει ... το βλέμμα του πεινάει, για γνώση, για αφομοίωση. Έλεγε: "Με το χέρι ανοιχτό έλαβα"».⁶

Απαλλαγμένος από κανόνες ή περιορισμούς σχολών, κινήθηκε στο σχολείο του κόσμου και διδάχτηκε από το θέατρο της ζωής, ξεκίνησε από το μηδέν και βρήκε μέσα του τις μεγάλες δυνάμεις (κοσμικές, τεχνικές και ανθρώπινες), αυτά τα πεδία ενέργειας τα οποία ως σεισμικές δονήσεις δοκιμάζουν τα όρια αντοχής της σκέψης και του σώματος.

«Το σπίτι είναι το μεγάλο μας σώμα» γράφει ο ποιητής Χαλίλ Γκιμπράν,⁷ και ο Victor Hugo αναγνωρίζει αυτό το

μοναδικό, σύμμετρο, άμεσο, σχεδόν ομοούσιο ζευγάριωμα μεταξύ ανθρώπου και κτίσματος μετά από μια τόσο μακροχρόνια συγκατοίκηση ... Για τον Κουασιμόδο –γράφει– η Cathedrale ήτανε διαδοχικά το αυγό, η φωλιά, το σπίτι, η πατρίδα, το σύμπαν, και είναι σίγουρο ότι υπήρχε κάτι σαν μια μυστηριώδης αρμονία μεταξύ του πλάσματος αυτού και του κτίσματος ...⁸

Ο Hubert Damisch συσχετίζει την νεωτερικότητα (Modernité) και το έργο του Le Corbusier με τη ζωντανή δράση, με την παράσταση και επισημαίνει το μεγάλο ενδιαφέρον του Le Corbusier στα 1936 για τους αυτοσχεδιασμούς των Νέγρων στους δρόμους του Rio⁹. Ο Le Corbusier γράφει :

Ο αρχιτέκτονας που γνωρίζει τους όγκους μπορεί να παράγει ένα κουτί των θαυμάτων: οι διάφορες σκηνές, οι διάφορες πράξεις θα γεννηθούν τη μέρα που θα γνωρίσουμε καλά ότι υπάρχει ένα κουτί των θαυμάτων.¹⁰

Το θέατρο σύμφωνα με τον θεωρητικό του θεάτρου R. Schechner, δεν ορίζεται γιατί περιορίζεται.

Το θέατρο είναι ένα σύνολο από συνεχείς μεταμορφώσεις και επεξεργασίες της συμπεριφοράς... το θέατρο είναι οικειοποίησιμο, ενοποιεί πράγματα που ήταν ξεχωρισμένα. Σε παραδοσιακές κοινωνίες εκεί που δε μπαίνουν όρια μεταξύ Θεάτρου και ζωής πραγματοποιείται μια συνεχής ροή χώρου-χρόνου, ένα continuum.¹¹

Εδώ θα θυμηθώ και την έμμεση σχέση του Le Corbusier μέσω του αδελφού του Albert Jeanneret με τον πρωτοπόρο της ρυθμικής Dalkroze, και ακόμα με τον πουριστή σκηνογράφο Adolphe Appia, ανανεωτή της σκηνογραφίας του 20ού αιώνα.¹² Ο Appia αρνήθηκε ένα «σκηνικό» σε δύο διαστάσεις όπου εγγράφεται μια πραγματικότητα σε τρεις διαστάσεις. Ο ηθοποιός με το σώμα του και τις χειρονομίες του είναι το κλειδί για το σκηνικό υποδοχέα του. Η κίνηση είναι πρωταγωνιστής.¹³

Ο Appia που σχεδίασε τα *Espaces rythmiques* (Ρυθμικοί χώροι) για τον Dalcroze με σίγουρο οδηγό την κλίμακα του σώματος συμβουλεύει τους νέους σκηνογράφους, να σχεδιάζουν με τα βήματα, με τα ίχνη των κινήσεων των ηθοποιών, και ο Le Corbusier ανακαλύπτοντας τον πρωταρχικό ρόλο της κίνησης στον σχεδιασμό γράφει:

Η αραβική αρχιτεκτονική μας δίνει ένα πολύτιμο μάθημα. Μετρίεται με τα βήματα, με τα πόδια. Με το περπάτημα, μετακινούμενοι, βλέπουμε να ξεδιπλώνεται η αρχιτεκτονική, αρχή αντίθετη από την αρχιτεκτονική μπαρόκ που σχεδιάζεται στο χαρτί γύρω από ένα σταθερό θεωρητικό σημείο. Προτιμώ την διδασκαλία της αραβικής αρχιτεκτονικής.¹⁴

Ο χρόνος ως εργαλείο και υλικό κάθε καλής αρχιτεκτονικής είναι «παρών» στην αρχιτεκτονική του Le Corbusier. Χρόνος γραμμικός, κυκλικός ή ονειρικός όπως των ποιητών. Τον «μετράς» με την μουσική έννοια του όρου, στην κίνηση αλλά και στις στάσεις που ενεργοποιούν την μνήμη.

Το σώμα πάντα παρόν στη Θεατρική πράξη, το σώμα και η παράσταση στην αρχιτεκτονική

Δεν πρόκειται καθόλου για τις προσόψεις, λέξη που κάνετε σύνθημα των σπουδών σας, προσωπείο που συχνά καλύπτει σφάλματα...

Le Corbusier

Στην αρχιτεκτονική η θεατρικότητα απαιτεί μια συνολική αντιμετώπιση της απρόβλεπτης δράσης και του «σκηνικά» οργανωμένου χώρου. Δεν πρόκειται για μια «εύκολη ιχνογραφία», αλλά για μια πολύπλοκη διανομή ρόλων, όπου το «σκηνικό» παίζει, αλλά και οι ηθοποιοί-κάτοικοι μεταμορφώνονται σε χώρους. Μία σωματοποίηση του χώρου και μια χωρικοποίηση των σωμάτων. Πρόκειται για μια θεατρική πράξη που συνδέεται συνειρμικά με τα ζωντανά δρώμενα και διαφέρει καθοριστικά από την επίπεδη εικόνα, την μονοδιάστατη προβολή στην οθόνη. Οι χώροι που υποδέχονται, αναδεικνύουν και προσκαλούν προς τη δράση,¹⁵ συμβάλλουν στην πλοκή, αφηγούνται και προσδίδουν τον χαρακτήρα του μοναδικού στα σώματα και στα πράγματα. Είναι χώροι που παρέχουν τις προϋποθέσεις («conditions»), για να «κατοικηθούν» με πολλούς τρόπους



και διαθέτουν αυτό που ο Edgar Allan Poe ονόμασε «ευκολία ταυτότητας». Η κατασκευή αποκτάει σ' αυτούς όλο το ποιητικό της βάθος, οι χρονικές διαδοχές χωρικοποιούνται – και συντελείται το θαύμα που ο Paul Valéry ονομάζει «χρονόλυση του χώρου».¹⁶

Ο Le Corbusier με το έργο του αναζητάει τη σχέση σώματος και πνεύματος, αυτή τη σύζευξη παρουσίας και δημιουργικής απουσίας ακαταμάχητα πραγματικής, όπως γράφει ο P. Valery στον *Ευπαλίνο*.¹⁷ Η αρχιτεκτονική όταν προ-βλέπεται για «κατοίκηση», όταν είναι ζωντανή, έχει μια σχέση με το παρόν ανάλογη με τη θεατρική πράξη. Όπως στο θέατρο η «παράσταση» σβήνει και καταβροχθίζει τον παρόντα χρόνο, έτσι και στην αρχιτεκτονική η ελάχιστη μονάδα χρόνου, η κάθε στιγμή περιέχει και την μεταμόρφωσή της. Εξ άλλου το σχέδιο, το pro-jet, όπως και το θεατρικό κείμενο δεν παράγουν απ' ευθείας το «έργο» αλλά και τα δύο «σφυρηλατούν ένα κώδικα για απρόβλεπτα μηνύματα». Ο Le Corbusier με το γραπτό και κτισμένο έργο του, αποδεικνύει ότι η αρχιτεκτονική γίνεται από το ανθρώπινο σώμα και επιστρέφει στο σώμα.

Το plan libre και οι τοίχοι-όργανα

Ένα από τα πέντε προτεινόμενα σημεία της αρχιτεκτονικής του μέλλοντος είναι κατά τον Le Corbusier το plan libre (ελεύθερο πλάνο) το οποίο αποτελεί τον βασικό φορέα της θεατρικότητας: το plan libre αναφέρεται κυρίως στο κενό, σ' ένα κενό «κατοικημένο» το οποίο ενεργοποιεί το χώρο, αναδεικνύοντας τα «σώματα» των τοίχων, των κλιμάκων ή των κεκλιμένων επιπέδων. Ο Le Corbusier ονομάζει τα στοιχεία που συνθέτουν το κτήριο organes – όργανα. Το plan libre λοιπόν είναι ο τύπος στον οποίο συνυπάρχουν σώματα-μέλη, όργανα μιας ενότητας.

Τα όργανα σε μια ερμηνεία δεν αναφέρονται μόνο στους ζωντανούς οργανισμούς και στο σώμα του ανθρώπου, είναι κατά το λεξικό *Larousse* πρωταρχικά στοιχεία που μεταδίδουν ή οδηγούν την κίνηση στις μηχανές. Επίσης με τη μουσική διάσταση της λέξης είναι εκείνα που συνθέτουν μια ορχήστρα. Στο έργο του Le Corbusier τα όργανα απελευθερώνονται. Όπως γράφει: «σκάλες, ράμπες, μικροί χώροι, τουαλέτες γίνονται πρωταγωνιστές ή απλοί κομπάρσοι μιας σκηνοθεσίας».

Το plan libre έχει γενέτειρα την κίνηση, και αναφέρεται σε όλο το στερεό του κτίσματος και όχι σε τοίχους-πετάσματα. Οι τοίχοι είναι τα «σώματα» που οργανώνουν το μεγάλο «σώμα» του κτηρίου, εκεί, η πλοκή και η θεατρική παρουσία συμπυκνώνονται. Η κάτοψη και η τομή συνυπάρχουν. Το ελεύθερο πλάνο είναι πιο πολύπλοκο από την απλή διευθέτηση των κατόψεων, αναφέρεται σε ένα οργανισμό.

Οι τοίχοι στα κτήρια του Le Corbusier –ιδιαίτερα της πουριστικής εποχής του– είναι διαφορετικοί από τα πετάσματα της αρχιτεκτονικής του Mies van der Rohe παραδείγματος χάριν, αλλά επίσης διαφορετικοί και από τα διαχωριστικά έπιπλα-

τοιχούς του Maison de Verre του Pierre Chareau. Η θεατρικότητα και η «σωματική σχέση» του κτηρίου και της κίνησης, μας παραπέμπουν σε μνήμες «άστεως» μέσα στα κλειστά κελύφη των κατοικιών. Η «visualisation» (οπτικοποίηση), η αισθησιακή σωματική παρουσία των τοίχων ολοκληρώνεται με την επεξεργασία: καμπύλες ή ορθογώνιες επιφάνειες, λείες ή αδρές. Οι «τοιχοί-σώματα» ταυτόχρονα αυτόνομοι και εξαρτημένοι, τα κατανέμουν και προκαλούν την εσωτερική ή την εξωτερική κίνηση.

Ο ιδιοκτήτης της Villa La Roche απορεί γι' αυτή την ιδιόρρυθμη σχέση του Le Corbusier με τους τοίχους της κατοικίας του. Σε μια επιστολή –απάντηση στο άρθρο του Corbusier στα *Cahiers d'Art* No3– του γράφει:

Έχετε ίσως δίκιο όταν παραπονιέστε ότι καταστρέφουμε τους τοίχους σας, τους τοίχους που εγώ είμαι ένας από τους πρώτους θαυμαστές τους... Θυμάστε την αρχή της συνεργασίας μας;

– *La Roche* όταν έχει κανείς μια συλλογή σαν τη δικιά σας πρέπει να φτιάξει ένα σπίτι αντάξιά της – μου είπατε.

– Όταν το σπίτι τελείωσε ήταν τόσο ωραίο που είπα ίσως θα είναι κρίμα να βάλω εδώ μέσα ζωγραφική, όμως έβαλα ζωγραφική.

Σας παράγγειλα ένα «πλαίσιο για τη συλλογή μου», μου εξασφαλίσατε ένα «ποίημα σε τοίχους», ποιος άραγε από τους δυο μας διέπραξε πιο μεγάλο λάθος;¹⁸

Πάντα υπάρχει ο «άλλος» στην αρχιτεκτονική.

Η κίνηση και τα όρια

Η διττή φυσική παρουσία, η παράσταση του σώματος του ανθρώπου και του κτηρίου ενεργοποιείται σε δύο περιοχές που είναι οι κύριοι φορείς της πλοκής του αρχιτεκτονικού λόγου: την κίνηση και τα όρια. Και οι δύο απαιτούν επεξεργασία και οι δύο παραπέμπουν στην απόσταση.

Η απόσταση ενεργοποιεί τον χρόνο. Πάνω σε αυτό, ο Merleau Ponty γράφει: «βλέπω σημαίνει είμαι σε απόσταση. Η απόσταση αφαιρεί αλλά και η απόσταση φορτίζει τη μνήμη».¹⁹

Στις κατοικίες του Le Corbusier, ο «δρόμος» ο εσωτερικός δρόμος, αιχμαλωτίζει τον χρόνο. Εκεί η διδυμη σχέση «voir, être vu» (βλέπω και με βλέπουν), για την αρχαία εκδοχή της οποίας έγραψε ο Jean-Pierre Vernant, είναι εφικτή και συνεχώς παρούσα.²⁰ Το Θέαμα λειτουργεί με ελεγχόμενους ρυθμούς και σχέσεις. Οι οριζόντες παρακολουθούν την κίνηση. Από τα «υψηλά σημεία» βλέπεις και σε βλέπουν.

Ένα τεχνητό «εσωτερικό τοπίο» οργανώνεται με τον «αρχιτεκτονικό περίπατο» με εξάρσεις και πλατώματα, πλατείες και δύσκολες ή ακόμα και επικίνδυνες διαδρομές –ανηφόρες κατηφόρες– μαλακές ράμπες, απότομες σκάλες, ταράτσες καμιά φορά χωρίς στηθαίο. Ο ουρανός είναι «παρών» σ' αυτές τις διαδρομές-



στάσεις. Ο ουρανός –οροφή των ανοικτών δωματίων-ταρατσών– σκορπίζει το αινιγματικό και μεταβαλλόμενο φως του από ψηλά στα ανοίγματα οροφής, στους μικρούς κλειστούς χώρους. Ήλιος, σύννεφα, βροχή περνάνε από αυτά τα μικρά κομματάκια του ουρανού.

Τα σπίτια του Le Corbusier γίνονται –όπως έγραψε ο Tim Benton– μια σειρά από υψηλά σημεία «παρατηρητήρια όχι μόνο του εξωτερικού τοπίου αλλά και του εσωτερικού ακόμα της κατοικίας, μακριά από τη γη και την υγρασία της βλάστησης. Τα σπίτια γίνονται *παραδείγματα* –πεδίο εφαρμογής των ιδεών του– για κατασκευές αστικών κτηρίων με σκοπό την αποφυγή της αστικής πύκνωσης – *παραδείγματα* για την ελεύθερη κυκλοφορία των αυτοκινήτων στο επίπεδο του ισόγειου». ²¹

Η σκάλα και οι ράμπες με τον τρόπο που τοποθετούνται στην κάτοψη και τις σχέσεις που ορίζουν στην τομή, μεταμορφώνουν το οικοδόμημα σε ένα δίκτυο επικοινωνίας. Η πλοκή του έργου συμπυκνώνεται σ' αυτή, η μνήμη ενεργοποιείται, και «η απόσταση προκαλεί την αφαίρεση των λεπτομερειών». Στη Villa-Savoie, η ράμπα «επιτρέπει στο Le Corbusier να «διαφωνήσει βίαια με την κανονικότητα του σκελετού και του γενικού περιβλήματος». ²²

Ο ίδιος περιγράφει ως εξής την κίνηση στη Villa Savoie ... «μια μαλακιά ράμπα οδηγεί χωρίς σχεδόν να το καταλάβεις στον α΄ όροφο όπου ξεδιπλώνεται η ζωή των κατοίκων. ... Από τον κρεμαστό κήπο του ορόφου η ράμπα γίνεται εξωτερική και οδηγεί στην ταράτσα στο Solarium». Προσθέτει δε για την γρήγορη σκάλα που ενώνει το υπόγειο με την ταράτσα: «Αυτή η σκάλα-κοχλίας, καθαρό κατακόρυφο όργανο που ελεύθερα ενσωματώνεται στην οριζόντια σύνθεση». ²³

Το παρεκκλήσι της Ronchamp. Επεξεργασία των ορίων

Καθώς το κτήριο διαμορφώνεται από επάλληλα όρια, από την επεξεργασία τους εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό η ποιητική του χώρου, *ο κόσμος του*, η διαφορούμενη όψη των καθημερινών πραγμάτων.

Να σταθώ εδώ σε αυτή την «αυτονόητη» σχέση κτηρίου και σώματος, για να αναγνωρίσω κάποια χαρακτηριστικά, ιδιαίτερα έντονα σε ορισμένα κτήρια του Le Corbusier. Η επεξεργασία του ορίου για παράδειγμα στο παρεκκλήσι της Ronchamp, (1957 τα πρώτα σκίτσα) αναφέρεται σε μια άμεση σωματοποίηση του κτηρίου: με τη μορφή της στέγασης που υποδέχεται το φως (που με την παράξενη καμπυλότητα της παραπέμπει στο ζωικό βασίλειο), με το βάθος και την επεξεργασία του περιβλήματος σε κάτοψη και σε τομή (που αναδεικνύεται με την διάτρηση του), αλλά και με την δυναμική παρουσία του τοίχου (που κινείται από ανατολή σε δύση με το μεταβαλλόμενο βάθος του στην κάτοψη αλλά και το κατακόρυφο άνοιγμα προς το φως στην τομή). Οι ασύμμετρα αλλά σφά μοιρασμένες χοάνες των παραθύρων –τα μικρά σχετικά με τον όγκο του κτηρίου αυτά παράθυρα– λειτουργούν ως ματάκια του σώματος του κτηρίου που

ατενίζουν τον άπειρο κόσμο του διαστήματος. Στο έργο του αυτό είναι καθαρές οι καταβολές του από την χειροτεχνική εργασία, και από τις μορφές κτηρίων που γνώρισε στα ταξίδια του, αρχιτεκτονικές που έγιναν με τα χέρια, με το μέτρο του ανθρώπινου σώματος, στην Ελλάδα, στην Τουρκία, στα Βαλκάνια όπου ταξίδεψε...

Ο Le Corbusier ο «άνθρωπος με τα δύο πρόσωπα», όπως τον αποκάλεσαν²⁴, σχεδίασε και με το σκοτάδι όχι μόνο με το φως: η υπόγεια διαδρομή στο παρεκκλήσι της Tourette, η υπόστυλος αίθουσα της Chandigarh, η εκκλησία στο Furigny, έχουν ως γενέτειρα το σκοτάδι και όχι το φως

το βαθύ κατάλυμα ευρίσκεται μέσα στη μεγάλη σπηλιά του ύπνου, στην άλλη πλευρά της ζωής μέσα στη νύχτα. Πόσο η νύχτα είναι ζωντανή, πλούσια μέσα στις αποθήκες, τις συλλογές, τη βιβλιοθήκη, τα μουσεία του ύπνου.²⁵

Στην Ronchamp τα μικρά παράθυρα που ρυθμίζουν και φιλτράρουν το φως αποδεικνύουν πως ο αρχιτέκτων που διακήρυσσε την ανάγκη για άπλετο φως και για μεγάλα οριζόντια ανοίγματα προσαρμόζεται στην πραγματικότητα, στο πρόγραμμα και στην ποιητική του κάθε κτηρίου. Η βαριά θύρα με τον επισμαλτωμένο διάκοσμο στα ασάλινα πετάσματα, η επεξεργασία των ορίων, και η ελικοειδής ανάπτυξη του οριακού τοίχου, που παραπέμπει στο πρωταρχικό κύτταρο της ζωής και στην στάση του εμβρύου, είναι ένα αρχιτεκτονικό ποίημα που δοξάζει τη σύζευξη της υλικότητας με το πνεύμα, μια κατάθεση αγάπης στη ζωή και στον άνθρωπο

Το κενό, ο ενδιάμεσος χώρος, το «διάστημα» των αρχαίων Ελλήνων παίζει πρωταρχικό ρόλο στον «κόσμο» του οικοδομήματος. Από τον τρόπο που περιορίζεται ή κινείται το κενό, από τον τρόπο που αυτό το «κενό» συνομιλεί και «κοιτάζει» τα όρια, εξαρτάται η ποιότητα του χώρου.

Ο Ruskin γράφει για τις δυσκολίες του αρχιτεκτονικού σχεδίου, να παρουσιάσει την πραγματικότητα:

Πώς να παραστήσεις αυτά τα αποτελέσματα της «απόστασης», την μοναδική ασάφεια που εκτείνεται μέσα στην τάξη, την αβεβαιότητα μέσα στην απόφαση και το μυστήριο μέσα στην κανονική γραμμικότητα.²⁶

Έξοδος

Η καλή αρχιτεκτονική έχει μια σχέση με τον ζωντανό δηλαδή τον δρώντα χρόνο. Οι μουσικοί μιλάνε για «ηχητικούς όγκους», γράφει ο Wogensky, ας μιλάμε εμείς οι αρχιτέκτονες για «ορατές διάρκειες».

Ο χρόνος γίνεται πραγματικότητα, όταν «σχεδιάζεται» ή μετριέται με το ανθρώπινο σώμα. Κάποιες αναλογίες μεταξύ του θεατρικού και αρχιτεκτονικού σύμπαντος μας οδήγησαν στα ίχνη του σώματος, τα ίχνη του ανθρώπου μέσα στον



κατοικημένο χώρο. Αυτό το «παρόν», ή ακόμα και η ορατή απουσία του ανθρώπου, αλλά και αυτή η αίσθηση της σημασίας που αποκτάει το ανθρώπινο σώμα όταν κινείται σε χώρους που αναδεικνύουν τη μοναδικότητά του (τον *αμοιβαίο* λόγο σώματος και κτηρίου), είναι θεμελιώδες κριτήριο της καλής αρχιτεκτονικής.

Τα κτήρια που συγκινούν, τα σπίτια που συγκινούν είναι *κόσμοι*, μικρά σύμπαντα στα οποία πίσω από την φαινομενική τους απλότητα, κρύβουν πολυπλοκότητες και επιτρέπουν ελευθερίες.

Όταν στα 1931 ο Sartoris ζήτησε από τον Le Corbusier να γράψει μια εισαγωγή για ένα κείμενό του με θέμα τον φονξιοναλισμό, ο Le Corbusier αρνήθηκε και του έγραψε: «Για μένα ο όρος αρχιτεκτονική έχει κάτι πιο μαγικό από τον ρασιοναλισμό ή τον φονξιοναλισμό».²⁷

Ή, όπως γράφει και ο Χουιζίνγκα:

Όπως συμβαίνει και στο παιχνίδι –και το θέατρο είναι παιχνίδι– και το κτήριο είναι δυνατόν, να ξεπεράσει τον αυτονόητο λειτουργισμό και να ανοιχτεί στην πολυσημαντη περιοχή του ονείρου. Δεν πρόκειται για μια αδιάφορη κατανομή του χώρου, αλλά για την ηθελημένη απόδραση από τα στερεότυπα της καθημερινότητας με στόχο να συνδυσαστούν όπως στο παιχνίδι «οι αυστηροί κανόνες με την αυθεντική ελευθερία».²⁸

«Αλλοίμονο», γράφει ο Π. Μιχελής στα *Αισθητικά Θεωρήματα*, «αν σταματήσουμε να παίζουμε» – δίνοντας έτσι στο παιχνίδι μια θέση ιδιαίτερη στον «κόσμο» της δημιουργικής περιπέτειας και απορρίπτοντας την κενή σοβαροφάνεια.²⁹

Ο Le Corbusier ανακαλύπτει και εφευρίσκει. Σε κάθε ευκαιρία δημιουργεί τις προϋποθέσεις για την κίνηση και τη ζωή. Στα οικοδομήματα του το κενό είναι πλήρες νοήματος, δεν είναι χαώδες. Ο Valery γράφει ότι ο Da Vinci σε κάθε βάραθρο προτείνει μια γέφυρα ή ένα μηχανικό πουλί για να το ξεπεράσει.³⁰ Αυτή είναι και η στάση του Le Corbusier, το μάθημα για μια αρχιτεκτονική ζωντανή και ανοικτή στο θέατρο της καθημερινής ζωής. Αυτό είναι το κέφι που μεταδίδει για να αντιμετωπίσουμε γόνιμα τις δυσκολίες και τις κρίσεις της ζωής και της τέχνης, καθώς η έννοια του ήταν να γεφυρωθούν με τρόπο δημιουργικό η τεχνική και η συνειδηση.

Σε μια εποχή όπου η αρχιτεκτονική, όλο και περισσότερο αποχωρίζεται από αυτόν τον άμεσο και ζεστό μεσολαβητή, το ανθρώπινο χέρι, εποχή σύγχυσης μεταξύ σκοπού και μέσων, ίσως το χέρι σύμβολο που σχεδίασε ο Le Corbusier για τη Chandigarh να αποκτάει άλλο νόημα: «Ένα μυστικό; μια κραυγή προς το ασύλληπτο, μια επίκληση; ή μήπως μια παρηγοριά;».³¹

Σημειώσεις

1. Maurice Merleau Ponty, *L'œil et l'esprit*, Chap. II, Paris, Gallimard, 1964.
2. G. Bachelard, *Le droit de rêver*, Paris, PUF 1970, σελ. 103:
3. Π. Μιχαήλ, *Αισθητικά Θεωρήματα*. Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχαήλ, Αθήνα 1979.
4. Le Corbusier, *Entretien*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 1971.
5. M. Merleau Ponty, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, Paris, 1964, chap.II.
6. André Wogensky, *Les mains de Le Corbusier*, Ed. de Grenelle, Paris, 1987, σελ. 41.
7. Χαλιλ Γκιμπράν, *Ο κήπος του Προφήτη*, εκδ. Μπουκουμάνης, Αθήνα 1974, σελ. 48.
8. Victor Hugo, *Notre Dame de Paris*, Paris, 1989, Livre IV §3.
9. Hubert Damisch, «Les tréteaux de la vie moderne», στο: *Le Corbusier: une Encyclopedie*, éd. Centre G. Pompidou/CCI, Paris 1987, σελ. 252-9.
10. Le Corbusier «Le théâtre spontané» στο: *Architecture et dramatique*, A Villiers (επιμ.), Paris, 1950, σελ. 167.
11. «An interview with Richard Schechner», στο: *Perspecta 26* (The Yale Architecture Journal), 1990: *Behavior, performance and performance space*.
12. *Le Corbusier: une Encyclopédie*, éd. Centre G. Pompidou/CCI, Paris 1987, s.v. *Musique*.
13. Βλέπε: «Ad Appia et le retour à l'acteur» στο: Denis Ballet (επιμ.), *Le Décor de Théâtre*, éd. du CNRS Paris, 1989, σελ. 239-279.
14. Le Corbusier: *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, 1930. (Coll. De l'Esprit nouveau).
15. «Δράση που μεταμορφώνει το χώρο σε τόπο. Δράση ανθρώπων που η καθημερινή αναμέτρηση τους με το χώρο, δοκιμάζει το βαθμό πρόσφυσης τους σ' αυτόν, ανθρώπων που εκθέτουν και αναλύουν μέσα σ' αυτό το χώρο

- τον εαυτό τους, κρεμώντας τον στους τοίχους, ακουμπώντας τον προεκτικά σε μια σκοτεινή γωνιά, προβάλλοντας τον στο φως μέσα από ένα άνοιγμα», Δημήτρης Αντωνάκης, «Εκπαίδευση του αρχιτέκτονα», *Δελτίο Αρχιτεκτόνων* 16/1983.
16. P. Valéry, *Introduction à la méthode de Leonard de Vinci*, IDEES/éd. Gallimard, Paris, 1957, σελ. 74
 17. P. Valéry, *Eupalinos ou l'architecte*, éd. Gallimard, Paris, 1944.
 18. Tim Benton, *Les villas de Le Corbusier 1920-1930*, Paris 1984,
 19. Maurice Merleau Ponty, όπ.π.
 20. Jean Pierre Vernant. *Μύθος και σκέψη στην αρχαία Ελλάδα I*, εκδόσεις Ζαχαρόπουλος-Δαίδαλος, Αθήνα, 1989.
 21. Tim Benton, *Les villas de Le Corbusier 1920-1930*, Paris 1984, σελ. 70
 22. όπ.π., σελ. 75.
 23. Robert Venturi, *L'ambigüité en architecture*, Paris, 1971, σελ. 28-29.
 24. Alène Leroy, *L'homme aux deux visages*.
 25. Le Corbusier, *Oeuvres Complètes*. par W. Boesinger et O. Stonorov. Introduction et textes par Le Corbusier. Ed. Artémis, Zürich, σελ. 46-52.
 26. John Ruskin, *Les pierres de Venise*, Paris, σελ. 83
 27. Γράμμα του Le Corbusier 10 Ιουνίου 1931 δημοσιευμένο στο: A. Sartoris, *Gli elementi dell'architettura funzionale*, Milan, 1931.
 28. Χ.Γ. Χουιζίγκα, *Ο άνθρωπος και το παιχνίδι (Homo Ludens)*, μτφ. Σ. Ροζάνης και Γ. Λυκιαρδόπουλος, Εκδόσεις Γνώση, Αθήνα, 1989, σελ. 40-42.
 29. όπ.π.
 30. P. Valery, *Introduction à la méthode de Leonard de Vinci*, όπ.π.

Angel rolling up the Heavens, 2005

Νίκος Αλεξίου

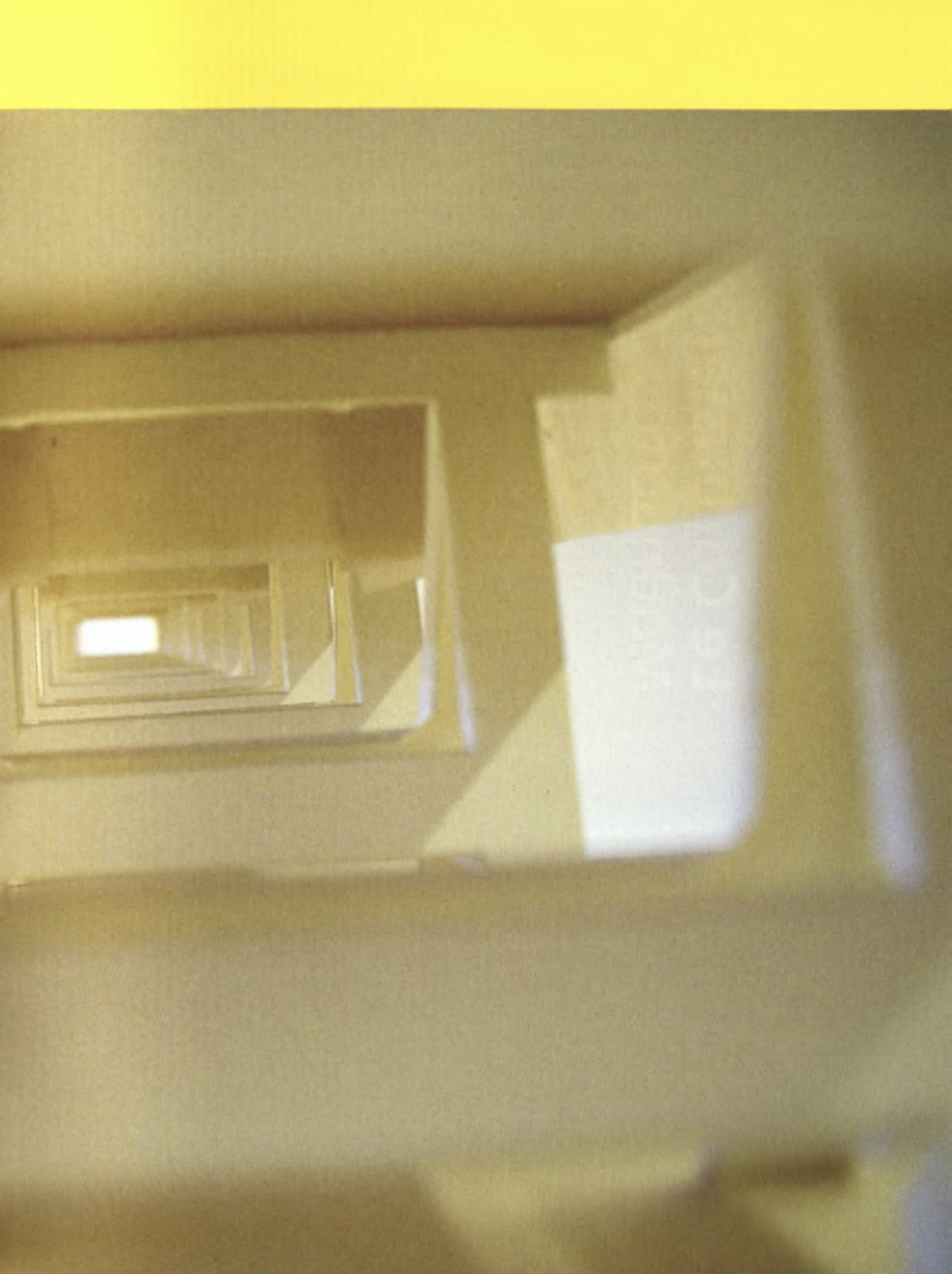
[nikoalexiou2003@yahoo.gr]

Φωτογραφίες: Γιώργος Χατζημιχάλης









Le Corbusier: Μαθήματα επιβολής

Δημήτρης Ρότσιος

[drotsios@gmail.com]

Η αρχιτεκτονική έχει άλλο νόημα και διαφορετικούς σκοπούς από το να αποκαλύπτει τον τρόπο κατασκευής και να ανταποκρίνεται σε ανάγκες (ανάγκες με την έννοια, η οποία εξυπακούεται εδώ, της λειτουργικότητας της άνεσης, της πρακτικής διάταξης). Η αρχιτεκτονική είναι η κατεξοχήν τέχνη που πλησιάζει το πλατωνικό μεγαλείο, τη μαθηματική τάξη, τον διαλογισμό, την αντίληψη της αρμονίας μέσα από σχέσεις που προκαλούν συγκίνηση. Αυτός είναι ο σκοπός της αρχιτεκτονικής.¹



1. Le Corbusier, Villa Savoye, Poissy 1923.



Σε έναν βαθμό, πεδίο άσκησης της αρχιτεκτονικής, είναι η διαχείριση του περιβάλλοντος. Σε όλες του τις εκδοχές. Η επιβολή του τεχνητού χώρου στο περιβάλλον είναι η υλοποιημένη ανθρώπινη άσκηση αισθητικής αρμονίας. Η πραγμάτωση αισθητικής συγκίνησης, η ειδική λειτουργία του χώρου. [Εικ. 1]

Το 1920, ο Le Corbusier αντιλαμβάνεται και αρχίζει να υλοποιεί τις ιδέες που εκφράζουν γι' αυτόν την νέα αρχιτεκτονική πρακτική απέναντι στο τέλμα στο οποίο έχει περιέλθει η αρχιτεκτονική της εποχής του. Στην προσπάθειά του αυτή, αναπτύσσει και ενοποιεί τα ρεύματα που έχουν συμβάλει στην διαμόρφωση της προσωπικότητάς του: τον ιδεαλισμό του L' Eprlatteulier, την τυπολογική προσέγγιση της αρχιτεκτονικής σε συνδυασμό με την εξάρτησή της από κοινωνικά φαινόμενα του Tony Garnier, τον ρασιοναλισμό του Auguste Perret, την ανάπτυξη των τεχνολογιών κατασκευής.

Ο πρώτος δάσκαλος του Le Corbusier, ο L' Eprlatteulier, του γνωρίζει το φυσικό περιβάλλον και τη διακόσμηση μέσω οργανικών μοτίβων. Η γνωριμία με τον Tony Garnier τον φέρνει κοντά στις ουτοπικές, σοσιαλιστικές τάσεις, και εν τέλει στην πιθανότητα η αρχιτεκτονική να είναι κάτι παραπάνω από μια διακοσμητική τέχνη. Η επίσκεψη του το 1907 στο Charterhouse της Ema τον βοηθά ν' αποκτήσει την εμπειρία μιας ζωντανής συμβίωσης και των σχέσεων ενός συνόλου ανθρώπων με τον δομημένο χώρο. Η εργασία του για ένα διάστημα στο γραφείο του Auguste Perret στο Παρίσι και το ταξίδι του στη Γερμανία το 1910 θα τον φέρουν σε επαφή με τους σύγχρονους τρόπους κατασκευής. Το ταξίδι στην Ανατολή το 1911, θ' αποτελέσει την εξοικείωσή του με την μετακίνηση και την περιπλάνηση. Η ανθρώπινη εξέλιξη και η τεχνολογική έκρηξη τον συναρπάζουν.

Οι επιδράσεις του ταξιδιού θα είναι άμεσες. Τα κοινωνικά-φυσικά πρότυπα, συνδυασμένα με τον ορθολογικές δομές του χώρου, τον επηρεάζουν βαθύτατα. Ο άνθρωπος, το πνεύμα του και τα επιτεύγματά του αποτελούν γι' αυτόν αντικείμενα θαυμασμού, αλλά και πεδία εφαρμογής των πεποιθήσεων του. Πεποιθήσεων και ιδεών που μέσω της αρχιτεκτονικής του υλοποιούνται, και για τον ίδιο έχουν τη δύναμη να κρίνουν, να προβλέψουν και τέλος να ορίσουν τον τρόπο ζωής.

Για την επίσκεψή του στο Charterhouse της Ema, θα πει: «εκεί μπορούσε να εκπληρωθεί μια γνήσια ανθρώπινη επιθυμία: η ησυχία, η απομόνωση, αλλά και η καθημερινή επαφή με ανθρώπους». Ειδικά αυτή του η εμπειρία θα παίξει καταλυτικό ρόλο στη διαμόρφωση της σκέψης του για την αρχιτεκτονική και την επιρροή που μπορεί να ασκήσει στον άνθρωπο. Μια επιρροή που συχνά έστω και ασυνείδητα διαφεύγει από λειτουργικούς και αισθητικούς κανόνες, αγγίζει τη μεταφυσική και κάνει τα κτήρια φορείς λόγων και καθιστά τα αντικείμενα καθημερινής χρήσης ικανά να συναγωνιστούν σε ενεργητικότητα το ανθρώπινο πνεύμα. Οι εικόνες που αποκόμισε αποτέλεσαν πρότυπα για τις πρώτες κιόλας κατασκευές του στη δεκαετία του '20, σε μια μεγάλη σειρά μελετών για ενόητες κατοικιών κατά τη διάρκεια ολόκληρης της πορείας του,

αλλά και στις πολεοδομικές του σκέψεις στη συνέχεια. Ένα από τα βασικότερα χαρακτηριστικά της υλοποίησης των ιδεών του στις πρώτες κατασκευές του είναι ο επαναπροσδιορισμός των ορίων του χώρου.

Ο χώρος, κατά παράδοση, είναι θέμα τοίχων, που τον διαιρούν σε εσωτερικό και εξωτερικό, σε ιδιωτικό και δημόσιο κ.ο.κ. Στα χέρια του Le Corbusier διαχέεται. Τα όρια του γίνονται συχνά ασαφή. Το αντικείμενο του σχεδιασμού διαφεύγει. Το μέσα δεν απέχει πολύ απ' το έξω. Το ιδιωτικό είναι πολύ κοντά στο δημόσιο. Η μετάβαση από τον χώρο της πόλης στον χώρο της κατοικίας είναι ομαλή.

Μια σειρά στοιχείων σε έργα του της δεκαετίας του '20, δίνουν το στίγμα μιας αρχιτεκτονικής, που δεν προσπαθεί απλά να ικανοποιήσει λειτουργικές ή αισθητικές απαιτήσεις που δεν προσπαθεί να προσαρμοστεί αγκυλωμένη στις ανάγκες των εκάστοτε ιδιοκτητών. Μιας αρχιτεκτονικής που, κάνοντας πολιτική «χρησιμοποίησι» ύλη και κτήρια για να διατυπώσει, και να διαπραγματευτεί πίσω απ' αυτά, μια σειρά κοινωνικών-νοητικών σχημάτων και να ικανοποιήσει μια ανεξάντλητη φιλοδοξία για την κατοχή του απόλυτου. Σε μια ανασκόπηση του Ταξιδιού στην Ανατολή, ο Le Corbusier γράφει ότι η αντίληψή του της γεωμετρικής καθαρότητας ήταν εμπροσθημένη από ιδανικά ηθικής ακεραιότητας, πνευματικής τελειότητας και απολύτου. Αυτή η σύνδεση μεταξύ ηθικής και γεωμετρίας είναι παλιά στον Le Corbusier. Η αρχή της βρίσκεται στην εκπαίδευσή του στο Provensal. Στην πάροδο του χρόνου, οι δύο όψεις, τυπικό-συμβατικό από τη μια και αφηρημένο από την άλλη, φαίνονται να είναι συνδεδεμένα ακατάλυτα μέσα στην σκέψη του Jeanneret. Το υλοποιημένο έργο του κατά τη δεκαετία του '20 αντανακλούν αυτήν την στάση, με μια καινούρια ακρίβεια και μια νέα δύναμη.

Οι πρωτογενείς γεωμετρικές φόρμες, πιο ειδικά οι κυβικές φόρμες (που χαρακτηρίζουν την προοδευτική αρχιτεκτονική της δεκαετίας του '20 και που ήταν κωδικοποιημένες στο «διεθνές στυλ») είναι συνδεδεμένες με την ορθολογική παράδοση. Η σταδιακή προσχώρηση του Le Corbusier στην καθαρή γεωμετρία μέσα στα χρόνια αυτά τον τοποθέτησε μέσα στο χώρο του ορθολογισμού, με αρχιτέκτονες όπως ο Auguste Perret και ο Tony Garnier.

Τους απλούς και καθαρούς αυτούς όγκους, τους χειρίζεται με προσθετική (Villa La Roche, 1923-1925), ή αφαιρετική (Villa Stein, Villa Savoye) μέθοδο. Μέσω της επεξεργασίας αυτών των πρωτογενών πλατωνικών όγκων τα κτήρια, γίνονται φορείς των λόγων του. Η πρωτότυπη χρήση των γεωμετρικών μορφών, σε συνδυασμό με τη στοιχειώδη επεξεργασία των λεπτομερειών, και το αυξημένο ενδιαφέρον στις σχέσεις και τα χαρακτηριστικά των παραγόμενων χώρων, προσδίδουν μια απώτερη τάση ιδεαλισμού.

...Η ένωση ενάντια στον αλκοολισμό, η ένωση για την ανάπτυξη του πληθυσμού πρέπει να απευθύνουν μια πιεστική έκκληση στους αρχιτέκτονες...²

Η γεωμετρία είναι το μέσον που μας έχει δοθεί για να αντιλαμβανόμαστε το περιβάλλον και για να εκφραστούμε.



Η γεωμετρία είναι η βάση.³

Σ' ένα λόγο που μοιράζεται ανάμεσα σε κοινωνικές και λειτουργικές αναφορές, ο Le Corbusier, για να δικαιολογήσει τις επιλογές του, χρησιμοποίησε πάντα τις δεύτερες.

Για τη δομή του pilotis προσπαθεί να επιβεβαιώσει ότι πληροί πρακτικές λειτουργίες υποστηρίζοντας ότι η χρήση του, απελευθερώνει το έδαφος του οικοπέδου για κυκλοφορία και άλλες χρήσεις. Όμως τα πρώτα του σχέδια, μας δίνουν να καταλάβουμε ότι τα pilotis βασικά ήταν συνθετικές επινοήσεις, με στόχο μάλλον κάποιες αισθητικές ή άλλες αξίες παρά πρακτικές ανάγκες. Στη δεύτερη μελέτη για την κατοικία Citrohan το 1922, στη μελέτη για την «Immeuble-Villa» του 1922, στο σπίτι του φύλακα της Villa Savoye και στη Villa La Roche του 1923-1925, σημαντικά τμήματα των κτηρίων είναι ανυψωμένα πάνω σε pilotis χωρίς προφανείς λειτουργικές αιτίες. Τα στοιχεία των pilotis, παίζουν περισσότερο ένα παιγνίδι συμβολισμών. Ακόμα και μέσα στις «Ενότητες κατοικίας» (Unités d'Habitation), κατασκευασμένες μετά τον Β' Παγκόσμιο πόλεμο (Μασσαλία 1946, Briey-en-Foret 1957, Rhones-Alpes 1968), και επινοημένες από τον Le Corbusier σαν γνήσια πρότυπα ομαδικής -συλλογικής διαμονής, οι χώροι που δημιουργούνται γύρω από τα ογκώδη και συμπαγή pilotis που στηρίζουν τα κτήρια, δεν έχουν καθόλου σχεδόν ουσιαστικές λειτουργίες και έχουν παραδοθεί στην εγκατάλειψη, το σκοτάδι και τη μελαγχολία.

Ο Le Corbusier, στα 1929 έγραφε ότι επινοώντας για πρώτη φορά τη δομή του pilotis, δημιούργησε «το σπίτι στον αέρα»⁴. Ήταν ένας τρόπος να επιβεβαιώσει ότι ο στόχος του είναι άλλος: απομονώνοντας και τονίζοντας το φέρον στοιχείο, ταυτόχρονα απομόνωνε και έδινε έμφαση στο φερόμενο, διαχώριζε οπτικά το κυρίως κτίσμα από τον περίγυρό του, έδινε όμως συγχρόνως, και την ευκαιρία ομαλότερης μετάβασης από ένα είδος χώρου σε άλλο –από το εξωτερικό στον εσωτερικό. Ιδωμένο σε κάτοψη το pilotis διακρίνεται για τη συνύπαρξη του χώρου που ανήκει κατά μια έννοια στην κατοικία –προβολή της κάτοψης του ορόφου– από τη μια και του δημόσιου χώρου από την άλλη. Ακόμη και στις αστικές κατοικίες που κατασκεύασε ο Le Corbusier, σε συνθήκες περιορισμένης ελευθερίας στη σύνθεση, η υποχώρηση του ισογείου καθιστά ομαλότερη τη μετάβαση από τον περιβάλλοντα χώρο στο εσωτερικό της κατοικίας. Τα παραδείγματα των Villa Cook, 1926, Immeuble-Villa, 1922, και Villa Savoye, 1929 είναι χαρακτηριστικά για την πρόθεση αυτής της μετάβασης. [Εικ. 2]

Ο φέρων τοίχος είναι ο ορισμός του ορίου. Χωρίζει σαφώς τον χώρο. Αυτός ο τοίχος ενοχλεί τον Le Corbusier. Η κατάργηση της χρήσης του, τουλάχιστο μέσω του λόγου του, είναι ριζική. Η χρήση υποστυλωμάτων σε συνδυασμό με τοίχους πλήρωσης, ή στην πιο ακραία περίπτωση, με υαλοπετάσματα, είναι η σαφέστερη πράξη διάχυσης του χώρου, σε βαθμό συχνά υπερβολικής τάσης προς δημοσιοποίηση της ιδιωτικότητας, του εσωτερικού. Σε χώρους κατοίκησης μεγάλης κλίμακας συνηθίζει την χρήση ενιαίων, σε όψη, υαλοπετασμάτων, που

δικαιολογεί δηλώνοντας ως στόχο την παθητική ηλιακή θέρμανση. Στο Cité de Refuge, 1933, η χρήση τους είναι αντιλειτουργική. Γρήγορα καταργούνται. Ο αποτυχημένος αυτός χειρισμός επαναλαμβάνεται στο Pavillon Suisse, 1932, όπου για μία ακόμα φορά η όψη τροποποιείται αργότερα. Η πρόθεση πιθανόν είναι άλλη επίσης: ο κατοικήσιμος χώρος να αυξήσει την επαφή του με τον περιβάλλοντα χώρο, να προεκταθεί νοητά, ακόμη κι αν αυτό έχει σαν αποτέλεσμα την άμετρη έκθεση του ενοίκου.

Η θέση του Le Corbusier απέναντι στην θεώρηση του οριζοντίου παραθύρου –ενός από τα «πέντε σημεία» της αρχιτεκτονικής του– ενισχύεται από τον ίδιο, με την ίδια λογική. Μπορεί κανείς να θεωρήσει ότι ένα κάθετο παράθυρο είναι διαφορετικό ως προς την αναγνώρισή του: είναι ένας κούφιος χώρος με βάθος, μεταξύ δύο κάθετων στοιχείων ή ένα άνοιγμα μέσα σε ένα φέροντα τοίχο. Ένα οριζόντιο παράθυρο, που καταλαμβάνει όλο το πλάτος ενός τοίχου, είναι αντιληπτικά πολύ πιο αδιαμφισβήτητο –σαφές, αδιάσειστο– και δηλώνει την ανεξαρτησία της δομής σε σχέση με τους τοίχους. Όπως συνήθως, ο Le Corbusier

2. MVRDV, WOZOCO, Amsterdam, 1997. Στις παρυφές του δυτικού Αμστερνταμ, μια κατασκευή προορισμένη να καλύψει ανάγκες κατοικίας ηλικιωμένων, οδηγείται στα άκρα σε μια προσπάθεια να δημιουργήσει μια τριδιάστατη υλοποίηση δυνατότητας για τους ενοίκους της, μέσα από την «κατάληψη» τρισδιάστατου δημόσιου χώρου, με την προσθετική παράθεση όγκων. Το κτήριο έρχεται αντιμέτωπο με την αυξανόμενη πυκνότητα δόμησης που απειλεί τα φυσικά περιβάλλον, το σημαντικότερο ποιοτικό χαρακτηριστικό της περιοχής.



προσπάθησε να δικαιολογήσει ορθολογιστικά την επιλογή του οριζοντίου παραθύρου, ισχυριζόμενος ότι τα κάθετα παράθυρα φωτίζουν άσχημα. Από την άλλη το οριζόντιο παράθυρο γίνεται ενεργητικό, και μαζί του κάνει το κτήριο ενεργητικό απέναντι σε οποιοδήποτε είδους παρατήρηση του εξωτερικού χώρου. Οδηγεί το βλέμμα καθάροντας το πλάνο, και η χρήση του έχει μια μάλλον ισχυρότερη φορά χρήσης από το εσωτερικό του κτηρίου προς τα έξω, παρά το αντίθετο, αφού δεν αποδεικνύεται η επιτυχία καλύτερων φωτιστικών συνθηκών με τη χρήση του. Μπορούμε να πούμε ότι πρόκειται για κάποιο είδος ορθολογικού ελέγχου του περιβάλλοντος. [Εικ. 3]

Το ενδιαφέρον του Le Corbusier για τη ράμπα, ως υποκατάστατο του παραδοσιακής σκάλας, αποτελεί ένα άλλο παράδειγμα εξιδανίκευσης των δομικών στοιχείων της αρχιτεκτονικής, αλλά συγχρόνως και λειτουργικής - οικονομοτεχνικής τεκμηρίωσης (επιχειρηματολογίας). Τα αρχικά σχέδια της Villa La Roche –το πρώτο οικοδόμημά του όπου συναντούμε τη χρήση της– παρουσίαζαν μια μακριά ράμπα με ελαφριά κλίση. Όταν όμως το σπίτι κατασκευάστηκε, η ράμπα κατέληξε να γίνει σαφώς μικρότερη σε μήκος, στενότερη, και πολύ απότομη στην ανάβαση. Είναι προφανές ότι η επιλογή της ράμπας απαιτεί περισσότερο χώρο από τη σκάλα, και δεν είναι συνεπώς ούτε τόσο αποτελεσματική, ούτε τόσο οικονομική. Ο Le Corbusier παρ' όλα αυτά, δε σταμάτησε να σχεδιάζει ράμπες για τις ιδιωτικές κατοικίες, χωρίς αυτές όμως να είναι επιτυχημένες λειτουργικά, παρά σε ελάχιστες περιπτώσεις, όπως στην ευρύχωρη ράμπα της Villa Savoye. Αυτό που προφανώς γοήτευσε τον Le Corbusier ήταν η αφηρημένη φόρμα της ράμπας, αλλά και η άνεσή της θεωρητικά να ενώνει άμεσα δυο ανισοϋψή επίπεδα. Θα μπορούσε να θεωρηθεί ένα είδος εξιδανικευμένης σκάλας, ένα καθαρό επίπεδο με κλίση απαλλαγμένο από την δυσκολία της χρήσης των σκαλοπατιών, μια ακόμη παράκαμψη ενός ορίου στον ορισμό του χώρου. [Εικ. 4]

Η στάση του Le Corbusier απέναντι στην δομή, ήταν μοναδική. Απομόνωνε και προωθούσε φτάνοντας στην επινόηση, κάθε μονάδα δομικών συστατικών της αρχιτεκτονικής του, προσδίδοντας στην κάθε μια φόρμες δραματικές ή συμβολικές, δίνοντας τους σάρκα και ανυψώνοντάς τες σε ένα επίπεδο ιδεώδες. Τεκμηριώνοντας τις επιλογές του με λειτουργικά κριτήρια δείχνει ότι αντιλαμβάνεται τον τρόπο με τον οποίο θα μπορούσε κανείς να περάσει τις θέσεις του στους ανθρώπους της εποχής του. Η αντίληψή του θα μπορούσε να πει κανείς ότι εμπειριέχε ένα νέο τρόπο σκέψης πολύ πιο προηγμένο

από τους νεωτερισμούς που προφασιζόταν. Μόνο ένα άτομο με μια τόσο «διαφορετική» θεώρηση της αρχιτεκτονικής, τόσο ολοκληρωτικά επηρεασμένο από τη δύναμη του ανθρώπινου πνεύματος, ήταν ικανό να αντιληφθεί παρόμοιες μεθόδους και να τις εφαρμόσει με ανάλογη πεποίθηση.

Μέσα στην χαοτική φύση, ο άνθρωπος για την ασφάλεια του δημιούργησε ένα περιβάλλον –μια ατμόσφαιρα–, μια ζώνη ασφάλειας (...). Αυτό που κάνει, είναι μια δημιουργία και αυτή αντίκειται ιδιαίτέρως στον φυσικό χώρο, ενώ ο σκοπός του είναι πιο κοντά στην σκέψη και πιο απομακρυσμένος, πιο αποσυνδεδεμένος από το σώμα.⁵

Οι παραπάνω διαμάχες υλοποιούνται στο έργο του με συγκεκριμένους συνθετικούς χειρισμούς διάχυσης του χώρου, και δημιουργούν ένα λεξιλόγιο διαχείρισής του:



4. OMA, Ολλανδική αρχιτεκτονική, Βερολίνο, 2004. Στο κέντρο του Βερολίνου, στην περιοχή που στεγάζεται η κυβερνητική βάση της Γερμανίας, και με ένα πρόγραμμα απαιτήσεων που ζητά ένα κτήριο απομονωμένο, διαφοροποιημένο αλλά συγχρόνως εκτεθειμένο στο περιβάλλον του, επιλέγεται η ανάπτυξη 8 ορόφων «γύρω» από μια «περιμετρική» διαδρομή, η οποία ευρισκόμενη άλλοτε στο εσωτερικό και άλλοτε στο εξωτερικό του ενεργοποιεί το κτήριο επιχειρώντας αυτοτελώς να ικανοποιήσει όλες τις συνθήκες.



- Τυπικές προσθαφαιρέσεις όγκων από τον βασικό γενεσιουργό παραλληλεπίπεδο των κτηρίων, πρακτικά αντιληπτών μέσα από εναλλασσόμενες παραθέσεις διαφορετικών ειδών χώρου. Χειρισμοί αφαίρεσης στις Villa Stein, Villa Savoye, είσοδος αυτοκινήτων στη Villa Savoye, προσθετική παράθεση στη Villa La Roche. Pilotis σε πλήθος κτηρίων.
- Εννοιολογική διάχυση, μέσω ενεργητικού χειρισμού των ανοιγμάτων –και κατ’ επέκταση της κατασκευής– μέσα και έξω απ’ το κτήριο. Ενίαια υαλοστάσια στις προσόψεις για την εξυπηρέτηση της συνέχειας του χώρου. Παράθυρα στις Villa Savoye, Villa La Roche. Υαλοστάσια στα Cité de Refuge και Pavillon du Suisse. Συνθετικές επιλογές που δίνουν χαρακτηριστικά του εξωτερικού στο εσωτερικό, και το αντίθετο. Υιοθέτηση της έννοιας του περιπάτου, στα εσωτερικά των Villa Savoye, Villa La Roche.
- Κατασκευαστικές οντότητες που ανήκουν στον εσωτερικό και τον εξωτερικό χώρο ταυτόχρονα. Ράμπα και παράθυρα «κήπου» στη Villa Savoye.

Γύρω από την αφηρημένη, τέλεια δημιουργία, ο Le Corbusier σχολιάζει την αντικανονικότητα του φυσικού τοπίου, τονίζοντας την αντίθεση ανάμεσα στον χαοτικό κόσμο όπου ο άνθρωπος κινείται και την τελειότητα που μόνο το πνεύμα του μπορεί να παράγει. Από τη μια η αρχή της εκπαίδευσής του, που τον κρατά αρχικά μακριά από τους κανόνες κατασκευής της εποχής του, και από την άλλη ο θαυμασμός των επιτευγμάτων της τεχνολογίας στο πρόσωπο του «μηχανικού», του έδωσε την ευκαιρία να αντιμετωπίσει την αρχιτεκτονική μέσα σε υλικό πλαίσιο, αλλά σαν αναπαράσταση. Χρησιμοποιεί τις συνθέσεις του για να εξερευνήσει και να συμβολίσει την εξιδανικευμένη υπόστασή του ατόμου. Για τον Le Corbusier τα πάντα είναι διαμάχες –ακόμη και ασυνείδητες– μεταξύ τάξης και χάους, ανθρώπου και φύσης, ιδιωτικού και δημόσιου. Το σπίτι πέρα από μια μηχανή κατοίκησης είναι πολύ περισσότερο, η προέκταση του ανθρώπινου πνεύματος στην πόλη, στην φύση. Καταδεικνύει τη δύναμη του τελευταίου, μέχρι το σημείο «ελέγχου» του περιβάλλοντος, μέσα από την καθοδήγηση του θεατή-ενοίκου των κατοικιών που σχεδιάζει. Τα κτήριά του πέρα από την έννοια της μηχανής, εμπεριέχουν αυτή του εξαρτήματος, μέσω της νοητής τους προέκτασης στο περιβάλλον τους. Το εσωτερικό και το εξωτερικό δεν είναι πια ξεχωριστές ενότητες. Το βλέμμα γίνεται ενεργητικό. Ο κάτοικος, ενεργητικά χρησιμοποιεί την «μηχανή κατοίκησης» του. Το κτήριο είναι εκθεθειμένο μόνο στον εαυτό του. Ο εξωτερικός χώρος, ο σχετικός με το κτήριο, συχνά ορίζεται ακόμη και στο ύψος του. Στο κτήριο μπορείς να κάνεις σχεδόν τα πάντα. Ο κόσμος όλος είναι συγκεντρωμένος σ’ αυτό. Ο άνθρωπος σαν φυσική υπόσταση, εκτοπίζεται από το κέντρο της συνθετικής διαδικασίας, της αρχιτεκτονικής παραγωγής. Ο ορισμός της έννοιας της αρχιτεκτονικής μένει ανοιχτός. Έστω ασυνείδητα, η αρχιτεκτονική πρακτική, δεν μένει στο χώρο της μορφής και των ανθρώπινων λειτουργιών, αλλά

απλώνεται στο περιβάλλον της με τον ίδιο τρόπο που το περιβάλλον διεισδύει σ' αυτήν. Ο Le Corbusier είναι ο πρώτος ίσως αρχιτέκτονας που θεωρεί τον λόγο, όχι δευτερεύον ή μεταγενέστερο, ή έστω συμπληρωματικό της αρχιτεκτονικής πράξης αλλά ως ενεργό και ουσιαστικό συστατικό της. Η λειτουργία είναι η πρόφαση. Δεν καθορίζει αυτή την συνθετική διαδικασία και την τελική μορφή ή το νόημα της αρχιτεκτονικής. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι τα κτήριά του είναι συχνά αντιλειτουργικά. Δεν είναι όμως αυτό το ζητούμενο.

Αντίστοιχα όπως με την έννοια της διαφάνειας στον κυβισμό, όπου βλέπει κανείς δυο ή περισσότερες φιγούρες, οι οποίες τέμνονται μεταξύ τους, και κάθε μια επιζητά το κοινό τμήμα για τον εαυτό της, εδώ βρισκόμαστε μπροστά σε αντιφάσεις χωρικών διαστάσεων. Για να μπορέσει κανείς να απαλείψει αυτή την αντίφαση θα πρέπει να αποδεχθεί την νοητή προέκταση του κτηρίου στο περιβάλλον, ή αντίστροφα, αλλά και την ουσιαστική συγχώνευση τους. Η διάχυση αυτή, σημαίνει μια ταυτόχρονη βίωση διαφορετικών συνθηκών. Ο χώρος όχι μόνο διευρύνεται, αλλά ενεργοποιείται, διακυμαίνεται. Τα κτήρια αποτελούν τελικά το μέσο και όχι το σκοπό.

Σημειώσεις

1. Le Corbusier, *Για μία Αρχιτεκτονική*, (Αθήνα: Εκκρεμές, 2004), 86-87.
2. όπ.π., 94
3. Le Corbusier, *Urbanisme*, (Paris: G. Crès et cie ,1925), 1.
4. Le Corbusier 11, *Oeuvres complètes*, Willy Boesiger, Oscar Stonorov, Max Bill (επιμ.), (Basel: Birkhäuser; 2006), t.III, 45.
5. Le Corbusier, *Urbanisme*, 21-22.

Βιβλιογραφία

- Le Corbusier. 2004. *Για μία Αρχιτεκτονική*. Αθήνα: Εκκρεμές, (πρωτ. έκδοση 1923).
- Le Corbusier 11. 2006. *Oeuvres complètes*., Willy Boesiger, Oscar Stonorov, Max Bill (επιμ.). Basel: Birkhäuser.
- Le Corbusier. 1925. *Urbanisme*. Paris: G. Crès et cie.



Emil Kaufmann και Le Corbusier: Για μια αυτόνομη αρχιτεκτονική

Ρένα Φατσεά

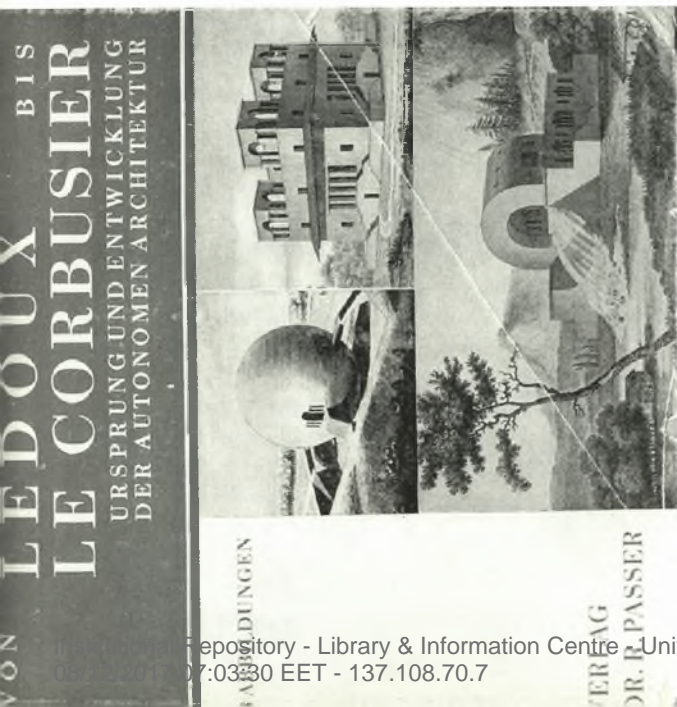
Αρχιτέκτων, Ιστορικός Αρχιτεκτονικής
[rfatsea@arch.ntua.gr]



Οι κύβοι, οι κώνοι, οι σφαίρες, οι κύλινδροι, ή οι πυραμίδες είναι οι μεγάλες πρωτογενείς μορφές που αποκαλύπτονται καλύτερα στο φως· η εικόνα τους μας γίνεται σαφής και απτή χωρίς αμφιβολία. Γι' αυτό ακριβώς είναι ωραίες μορφές, οι πιο ωραίες μορφές.

Le Corbusier, *Vers une Architecture* (1923)

Από μια τόσο απλή πρόταση, μια πρόταση που συνοψίζει τον διαχρονικό ορισμό της Αρχιτεκτονικής για τον στοχαστικό και νεαρό ακόμα Le Corbusier, παίρνει αφορμή ο Βιεννέζος ιστορικός της Τέχνης Emil Kaufmann (1897-1953) να αναπτύξει την δική του θεωρία για την θέση και το είδος της μοντέρνας αρχιτεκτονικής. Καθαρὰ και σαφή γεωμετρικά σώματα, με μοναδικό μεσολαβητή τους το φως, αποτελούν αρχέγονο υλικό της ανθρώπινης συνείδησης. Μένουν, θα έλεγε κανείς, ανέγγιχτα από τη φθορά του χρόνου, αλλά και από τις μεταβλητές της ανθρώπινης αντίληψης, όπως, για παράδειγμα, η οπτική. Πώς όμως καταφέρνει να ιστοριοκοποιήσει ο Kaufmann μια τόσο πρωτογενή συνθήκη όπως αυτήν που περιγράφει ο Le Corbusier; Πώς καταφέρνει να της αποδώσει νεωτερικό περιεχόμενο καθιστώντας-την απροσδόκητα επίκαιρη;



1. Εξώφυλλο πρωτότυπης έκδοσης του *Vers une Architecture* (1923) του Le Corbusier

Το *Von Ledoux bis Le Corbusier*,¹ αν και βιβλίο εκ των πραγμάτων με μικρό αναγνωστικό κοινό,² τάραξε τους κύκλους των ειδημόνων με την έκδοσή του, όπως ήταν αναμενόμενο. Η σύνδεση του αντισυμβατικού και νεωτεριστή Le Corbusier με το απολυταρχικό *Ancien Régime* αφενός, και με τον αυλικό νεοκλασικιστή αρχιτέκτονα Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) αφετέρου, ελάχιστα πειστική μπορούσε να είναι με πρώτη ματιά. Χρειάστηκε να περάσουν μερικές δεκαετίες ακόμα έως ότου ο συγγραφέας ολοκληρώσει την τολμηρή του θεωρία που ήθελε φιλομοναρχικούς αρχιτέκτονες, όπως τον Ledoux και τον Boullée,³ να φέρουν επάξια τον τίτλο όχι απλά του «πρωτοπόρου», αλλά και του «επαναστάτη», πριν ακόμα κι από την έλευση της Επανάστασης.⁴ Μια τέτοια θέση μάλιστα φάνταζε μάλλον αντιδραστική μεσούντος του μοντέρνου κινήματος. Η αποσύνδεση της αρχιτεκτονικής δημιουργίας από το ιστορικό της περιβάλλον, όσον αφορά τα πολιτικά και τα κοινωνικά της συμφραζόμενα, που διακήρυσσε ο Kaufmann, σίγουρα αποξένωσε πολλούς από τους μαχητές της νέας αρχιτεκτονικής που επέμεναν να βρίσκουν στενές νοηματικές συσχετίσεις ανάμεσα στο εκάστοτε πολιτικο-κοινωνικό πλαίσιο και την μορφολογική νομοτέλεια των κτηρίων, πάντα κάτω από την υψηλή ηγεμονία του «πνεύματος των καιρών». Με τον έξυπνο χειρισμό του ο Kaufmann κατέληξε να φέρει πολλούς μοντέρνους αντιμετώπους με την ειρωνία που ευπύρριχε στο σπουδαίο αφήγημα της μοντερνικότητας: ένα κίνημα που στρέφει από πεποίθηση τα νώτα του στην ιστορία –ως έννοια αλλά και ως καταγεγραμμένη αποτίμηση του παρελθόντος– και που μάχεται για την αχρονικότητα των έργων του, να διασφαλίζει τις ιστορικές προϋποθέσεις καθιέρωσης αυτού του ίδιου του κινήματος!

Αυτή λοιπόν έμελλε να είναι η σπουδαιότητα του παράδοξου εγχειρήματος του Kaufmann, το να προσφέρει στον μοντερνισμό μια ιστορία που δεν ήθελε προκειμένου να καθιερώσει την *tabula rasa* που επιθυμούσε.⁵

Η ιστορία που ο μοντερνισμός «δεν ήθελε» ήταν η σύνδεση αυτού του ίδιου με την ιστορία, και μάλιστα με μια εποχή αναντίρρητα αντι-δημοκρατική, όπως εκείνη της προ-Επαναστατικής Γαλλίας, μια σύνδεση την οποία ο Kaufmann προώθησε φανατικά μέσα από το βιβλίο του και δια προσώπου Le Corbusier. Το συγκεκριμένο έργο όμως –«μανιφέστο» στην αντίληψη πολλών,⁶ «διαφημιστικό φυλλάδιο» κατ' άλλους⁷– είχε μια παραπάνω σημασία στον καιρό που ο συγγραφέας του επέλεξε να το εκδόσει. Σχολιάζει χαρακτηριστικά ο Hubert Damisch στον πρόλογο της γαλλικής έκδοσης:

Τη στιγμή που ο Ναζισμός θριάμβευε στο Μόναχο και το Βερολίνο, ισχυρά υποστηριζόμενος από ένα σωρό ακαδημαϊκού σκουπιδαριού, αποτέλεσε απόδειξη τεράστιας διανοητικής ανδρείας για έναν Βιεννέζο η προσπάθεια να καταδείξει την

ύπαρξη μιας θεμελιώδους συνέχειας ανάμεσα στην αποκαλούμενη νεοκλασσική αρχιτεκτονική και σε εκείνην την οποία η ολοκληρωτική ιδεολογία κατήγγειλε ήδη ως «διεθνή».⁸

Μήπως λοιπόν μια θεωρητική επιστροφή στις αυθεντικές βάσεις του κινήματος, σε ένα σημείο «μηδέν», μια «tabula rasa», να ήταν αυτό που είχε περισσότερη ανάγκη η εποχή προκειμένου να μην οπισθοδρομήσει; Να θυμηθεί μόνο κανείς πώς ακριβώς εκείνο τον καιρό κλασσικές μορφές, επενδεδυμένες με κίβδηλο περιεχόμενο, χρησίμευαν ως τα σπουδαία μεγαλομανιακά σύμβολα του ανερχόμενου απολυταρχικού καθεστώτος. Μια κάθαρση, λοιπόν, ήταν ίσως αυτό που ο Kaufmann επεδίωκε περισσότερο αναφορικά με έναν παρερμηνευμένο κλασικισμό, έναν κλασικισμό που στην αντίληψη ορισμένων έφερε εγγενώς μια σειρά από πάγια και ανεξίτηλα νοήματα. Αντιδρώντας στην αυθαίρετη υπαγωγή της Αρχιτεκτονικής και της ιστορίας της στους σκοπούς της ανελέητης προπαγάνδας των Γερμανών εθνικο-σοσιαλιστών του '30,⁹ ο συγγραφέας του αμφιλεγόμενου αυτού δοκιμίου, διατείνεται υπέρ της ανάγκης ανάδειξης και αναγνώρισης του στοιχείου της «αυτονομίας» που χαρακτηρίζει την μοντέρνα αρχιτεκτονική από τον Ledoux ως τον Le Corbusier. Τις απαρχές του τις τοποθετεί στην Γαλλική Επανάσταση, τότε δηλαδή που ο νεοκλασικισμός είχε μόλις αρχίσει να μεταφράζει τα μηνύματα του Διαφωτισμού σε υλοποιημένο έργο μέσα από καθαρές, αναμφίλεκτες, και «αυτόνομες» μορφές. Με τον τρόπο αυτό καθιερώνει μια γενεαλογία του μοντέρνου θεμελιώνοντάς το στο παρελθόν, όπως ακριβώς έκαναν και άλλοι ιστορικοί του μοντέρνου, για παράδειγμα ο Pevsner και ο Giedion. Η μόνη διαφορά είναι ότι ο Kaufmann ξεπερνάει κατά πολύ τον χρονικό ορίζοντα των δύο συγκεκριμένων, καθώς γι' αυτόν το κριτήριο ταυτοποίησης της νέας αρχιτεκτονικής δεν σχετίζεται ούτε με τις ηθικο-πολιτικές της ρίζες (Pevsner), ούτε με την εξάρτησή της από τα σύγχρονα βιομηχανικά υλικά και την συνεπαγόμενη τεχνολογία (Giedion), αλλά με την στιγμή της αποδέσμευσής της από μια κουλτούρα συμβατικών κοινωνικο-πολιτικών αναφορών και ταυτόχρονα με το άνοιγμά της στο πεδίο της ατομικής νοηματοδότησης. Αυτό συνέβη αρχικά με τον Ledoux και μερικούς ακόμα αρχιτέκτονες του κύκλου του.

Ο όρος «αυτόνομη αρχιτεκτονική» που προβάλλει τόσο εμφαντικά στον τίτλο του βιβλίου για να προσδιορίσει εν κατακλείδι την αρχιτεκτονική του Le Corbusier, και μαζί με αυτήν μια συγκεκριμένη γραμμή σκέψης μέσα στο μοντέρνο κίνημα, έχει προβληματίσει αρκετά τους ειδικούς. Κι αυτό γιατί δεν φέρει μια μονοσήμαντη ερμηνεία στον τρόπο που την συλλαμβάνει ο Kaufmann, αλλά αναπτύσσεται σε πολλαπλά και αλληλοσυμπλεκόμενα επίπεδα. Την είσοδο στο συλλογισμό του την παρέχει μια και μόνο πυκνή παράγραφος στο βιβλίο του,¹⁰ που επαναλαμβάνεται σχεδόν παρόμοια σε ένα άρθρο του της ίδιας χρονιάς (1933), ως εξής:



Τον καιρό που ο Kant απορρίπτει όλες τις ηθικές φιλοσοφίες του παρελθόντος και εντέλλεται την «αυτονομία της βούλησης ως την υπέρτατη αρχή της ηθικής», ένας ανάλογος μετασχηματισμός λαμβάνει χώρα στην αρχιτεκτονική. Στα σκίτσα του Ledoux αυτές οι καινούργιες επιδιώξεις εμφανίζονται για πρώτη φορά σε όλη τους τη διαύγεια. Το έργο του σηματοδοτεί την γέννηση της αυτόνομης αρχιτεκτονικής.¹¹

Η σύνδεση Kant-Ledoux στο χωρίο διαφωτίζει σημαντικά την αναλογία που χτίζει ο συγγραφέας ανάμεσα στην φιλοσοφική σκέψη του Διαφωτισμού και την αντίστοιχη στην Αρχιτεκτονική. Η εισαγωγή του Δυτικού πολιτισμού σε ένα νέο είδος ηθικής, το οποίο δεν στηρίζεται πλέον σε παραδομένες αξίες, αλλά δομείται εξ ολοκλήρου από την *ελεύθερη βούληση*, μεταφέρει το βάρος της συλλογικής ευθύνης στο άτομο, το *αυτόνομο υποκείμενο*.¹² Με τον τρόπο αυτό η ανθρώπινη κοινότητα απομακρύνεται δραστικά από ένα μακραιώνιο ηθικο-κοινωνικό σύστημα επιβαλλόμενο από τους εκάστοτε ισχυρούς της εξουσίας και εκφερόμενο κάθε φορά μέσα από πάγιους και θεσμοθετημένους συμβολισμούς, και προσχωρεί σε ένα καινούργιο, στο οποίο πρωτεύοντα ρόλο κατέχει η αυτοσημασιδότηση του κόσμου και των πραγμάτων, καθώς και η πολυφωνία που προκύπτει από την συνύπαρξη πολλών και διαφορετικών ατομικών «γλωσσών». Προϋπόθεση, αλλά και διασφαλιστή αρμονίας σε μια τέτοια ετερογενή συνθήκη, αποτελεί η αναγωγή στον «ορθό λόγο». Σε έναν κόσμο που φαίνεται να ξεκινάει επαναστατικά από το «μηδέν» και να ερωτοτροπεί επικίνδυνα με τον πρωτογονισμό,¹³ ο ορθός λόγος αναλαμβάνει χρέη καθοδηγητή, γιατί ο ίδιος ταυτίζεται με μια ήδη προηγμένη μορφή της ανθρώπινης διάνοιας. Άρα είναι και παραμένει «ιστορικός» παρά την κατά συνθήκη αχρονικότητά του. Ο ορθός, «καθαρός λόγος», έτσι όπως τεκμηριώνεται από τον Γερμανό φιλόσοφο Immanuel Kant (1724-1804),¹⁴ αποτελεί την επιτομή της κουλτούρας του Διαφωτισμού που διαποτίζει ολόκληρο τον δυτικό πολιτισμό κατά τους τελευταίους δύο αιώνες, συγκροτώντας τις επιστήμες σε συνάφεια με την κριτική σκέψη. Υπεισέρχεται σε όλα τα πεδία που εμφανίζουν ένα γνωστικό και θεωρητικό περιεχόμενο, όπως η Αρχιτεκτονική, και τα καθιστά ικανά να αναπτυχθούν αυτόνομα, πανω στα δικά τους μέσα και τις ιδιαίτερες δυνατότητές τους. Κατά τον Kaufmann, την στροφή αυτή στην Αρχιτεκτονική την σηματοδοτεί ο νεοκλασικισμός του 18ου αιώνα, και ειδικότερα η αρχιτεκτονική του Ledoux. Εδώ πλέον μπορεί να γίνει ευκολότερα κατανοητό το πώς ένας φιλομοναρχικός αρχιτέκτονας ανακηρύσσεται σε «επαναστάτη». Η ριζοσπαστικότητα των έργων του Ledoux δεν υπήρξε προϊόν δικής του προγραμματικής επιλογής, αλλά συντονισμού του με το «πνεύμα των καιρών» που, για τον Kaufmann, ανταποκρίνεται στο επίπεδο διανοητικής ωριμάνσης μιας κοινωνίας. Το αν ο Ledoux γνώριζε τον Kant ή είχε διαβάσει έργα του έχει μικρή σημασία.¹⁵ Με περισσή αισιοδοξία ο συγγραφέας θεωρεί ότι τα διανοητικά επιτεύγματα της εποχής του Ledoux και

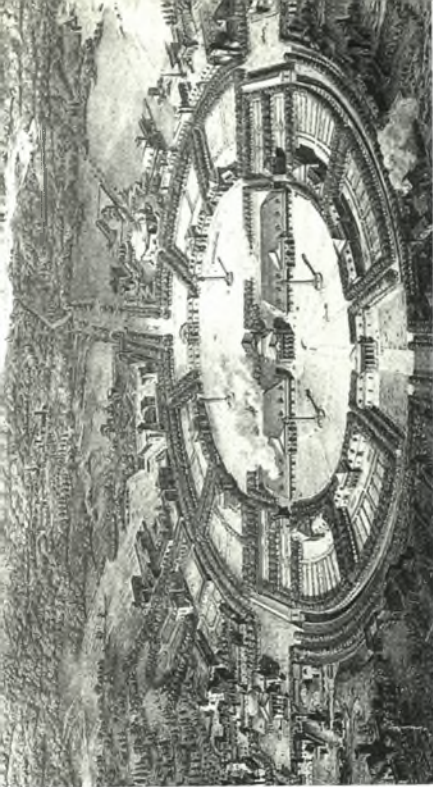
του Kant αναπτύχθηκαν προοδευτικά και μέσα από παράλληλους δρόμους για να κατακτήσουν ένα τελειότερο στάδιο στην εποχή του μοντέρνου, με κορυφαίο το παράδειγμα του Le Corbusier. Η πίστη στο *Zeitgeist* – τόσο χαρακτηριστική για έναν γνήσιο μοντερνιστή όπως ο Kaufmann– δεν χρίζει «ήρωες» ή «επαναστάτες», ούτε διερευνά αιτιότητες. Απλά επισημαίνει σημεία-σταθμούς μέσα από κάποια πρόσωπα που τα διακρίνει χαρακτηριστική ευχέρεια στη λήψη και διαχείριση των μηνυμάτων της Ιστορίας.¹⁶ Ακόμα δεν μεροληπτεί υπέρ ή κατά κάποιων εθνικών παραδόσεων, ίσως γιατί ο «ορθός λόγος» δεν μπορεί να αποτελεί προνόμιο μιας και μόνης τοπικής κουλτούρας. Διακρίνει μόνο «εθνικές σχολές» ανάλογα με το αντικείμενο επικέντρωσης της καθεμιάς.¹⁷

Αν το πρώτο επίπεδο εφαρμογής της έννοιας της «αυτονομίας» είναι το ιστορικό, που μόλις αναλύθηκε, το δεύτερο είναι το κοινωνικο-πολιτικό που λογικά παραπέμπει σε δομικούς νόμους με βάση τους οποίους συγκροτείται το κοινωνικό σώμα του Διαφωτισμού, ή γενικότερα κάθε φιλελεύθερης ιδεολογίας. Στο πλαίσιο αυτό βρίσκει ο Kaufmann την ευκαιρία να αναπτύξει πιο εμπεριστατωμένα την αποψη του για τις σχεδιαστικές αρχές της νέας, αυτόνομης, μετεπαναστατικής αρχιτεκτονικής, βασιζόμενος στην αρχή της αναλογίας. Αφετηρία του ο «αρχιτέκτονας» του «Κοινωνικού Συμβολαίου» Jean-Jacques Rousseau (1712-1718), τον πυρήνα της σκέψης του οποίου αναζητά στην εξής φράση: «μια μορφή... μέσω της οποίας ο καθένας, ενώ συνδέεται με όλους, εντούτοις υπακούει μόνο στον εαυτό του και παραμένει τόσο ελεύθερος όσο και πριν. Αυτό είναι το θεμελιώδες πρόβλημα στο οποίο το κοινωνικό συμβόλαιο προσφέρει τη λύση».¹⁸ Στη νέα συνθήκη πραγμάτων που περιγράφει ο Γάλλος φιλόσοφος, τα άτομα συνέρχονται σε κοινωνία ως ελεύθερα υποκείμενα που παραμερίζουν το ιδιοτελές τους συμφέρον προκειμένου να προσχωρήσουν στο κοινό καλό, στο δημόσιο όφελος της ελεύθερης κοινότητας. Μόνο με τον τρόπο αυτό αποκλείεται οποιαδήποτε σχέση κυριαρχίας και υποτέλειας, όπως συνέβαινε παλαιότερα κάτω από ανελεύθερα και «ετερόνομα» καθεστώτα, και πραγματοποιείται το πέρασμα στην κοινωνία των αυτόνομων, ισότιμων, και συνυπεύθυνων πολιτών. Σύμφωνα με τον Rousseau, «ο καθένας, ενώ συνδέεται με όλους, ... υπακούει μόνο στον εαυτό του...», πράγμα το οποίο σημαίνει αφενός ότι οι δεσμοί με τα υπόλοιπα μέλη της ομάδας είναι νοητοί και διαπραγματεύσιμοι, και αφετέρου ότι το άτομο προβάλλει ως ανεξάρτητη μονάδα με ταυτότητα που διαμορφώνει το ίδιο αναφορικά με το σύνολο, και όχι το αντίστροφο. Και στο σημείο αυτό σημαντική υπήρξε η συμβολή του Kant, ο οποίος εξελίσσοντας το σχήμα του ομοϊδεάτη του Rousseau, διευκρίνισε ότι ο ορθός λόγος –εφόδιο κάθε νοήμονος ατόμου εξ ορισμού– είναι αυτός που εγγυάται πρώτα και κύρια την ουσιαστική απόσταση του «κοινωνικού νόμου» από τον «φυσικό νόμο», όπου κυριαρχεί το ζωώδες ένστικτο, και κατ' ακολουθία, την παραγωγή ηθικού κώδικα με πρακτική εφαρμογή στην πολιτική και κοινωνική ζωή των πολιτών.¹⁹



Τις γενικές δομικές αρχές αυτού του σχήματος, με όλη τη ριζοσπαστικότητα και τον ουτοπικό χαρακτήρα που το χαρακτηρίζουν, ο Kaufmann εντοπίζει για μια ακόμα φορά στην αρχιτεκτονική του Ledoux, απαρχή μιας μακράς και σχετικά ισότροπης πορείας που φθάνει ως τις μέρες του. Διαχωρισμός (*dissociation*), συναρμογή (*articulation*) ή συνάθροιση (*assemblage*), «η ροπή προς τις αυθεντικές μορφές»,²⁰ και πάνω απ' όλα η κυριαρχία μιας καθαρής, κρυσταλλικής γεωμετρίας, είναι τα κυριότερα στοιχεία που αναζητά και ανακαλύπτει ο Kaufmann στη νέα αρχιτεκτονική. Η *γεωμετρία* αποτελεί την βάση και τον ρυθμιστή του συνόλου, και ταυτόχρονα την δύναμη εκλογίκευσής του. Άλλοτε ως είδος απεριόριστου καννάβου και άλλοτε ως το μαθηματικά υπολογισμένο υπόστρωμα της όλης σύνθεσης, η γεωμετρία συμμετέχει με διπλή ιδιότητα: ως πειθαρχική προϋπόθεση και ταυτόχρονα ως απελευθερωτική συνθήκη για την αρχιτεκτονική δημιουργία, κατ' αναλογία προς τον ρόλο που διαδραματίζει η ηθική συνείδηση στα άτομα-μέλη μιας κοινωνίας. Σύμφωνα με τον Kant, η έννοια της «γεωμετρίας» προϋπάρχει της εμπειρίας. Ανήκει δηλαδή στο *a priori* γνωστικό οπλοστάσιο της ανθρώπινης αντίληψης –όπως οι διαισθητικές κατηγορίες του χώρου, του χρόνου, και της αιτιότητας– στη βάση του οποίου δομείται ο λόγος, η σκέψη, και η κρίση.²¹ Άρα παραμένει ανεπηρέαστη από υστερογενείς ιδεολογικοποιήσεις. Η γεωμετρία παρέχει το πρωτογενές σχέδιο μιας αρχιτεκτονικής σύνθεσης ανεξάρτητων στοιχείων, σε αντιστοιχία με τον τρόπο που ο ηθικός νόμος συναρτά την νοητή «γεωμετρία» μιας κοινωνίας ελεύθερων πολιτών. Με την ίδια λογική, η γεωμετρία διέπει την μορφή των επιμέρους στοιχείων που, στην ιδανικότερη εκδοχή τους, είναι καθαροί, ευανάγνωστοι, γεωμετρικοί όγκοι προορισμένοι «να υποστηρίξουν τη σκέψη, να μεταδίδουν εντυπώσεις, να προκαλούν τις αισθήσεις»,²² και εν τέλει να υποκινούν την παραγωγή όλως διόλου νέων νοημάτων. Εδώ εντοπίζεται το κύριο σημείο που διαχωρίζει τον «κλασικισμό» του Ledoux από εκείνον που προηγήθηκε και του οποίου οι μορφές έφεραν εγγενώς το νόημά τους κατ' επιβολή ή κατά συνθήκη. Αν δηλαδή, το «κλασικό» όλων των «ετερόνομων»²³ πολιτικο-κοινωνικών συστημάτων αναλογεί σε έτοιμες λέξεις με λίγο ως πολύ προδιαγεγραμμένη την συντακτική τους τοποθέτηση μέσα στην συνολική σύνθεση, το «νεο-κλασικό» της μετεπεναστατικής «αυτόνομης» εποχής αναλογεί σε απλά γεωμετρικά *γράμματα* της αλφαβήτου, τα οποία αποκτούν νόημα και αξία εκ νέου με κάθε καινούργιο συνδυασμό, με κάθε καινούργια «συνάθροισή» τους.

Στο σημείο αυτό, δεν θα ήταν άστοχο να παρατηρήσει κανείς μια ακόμα αναλογία του ηθικο-κοινωνικού συστήματος που εισηγήθηκε ο Διαφωτισμός με το σύγχρονό του Νευτώνειο αστρικό σύμπαν, προκειμένου να γίνει καλύτερα κατανοητό το κοινό θεωρητικό υπόβαθρο που στηρίζει την μοντέρνα σκέψη και που επεκτείνεται έως και την Αρχιτεκτονική. Το Νευτώνειο σύμπαν είναι ένα μαθηματικό, άρα καθαρά ορθολογικό σύμπαν, στο οποίο τα φυσικά σώματα συνδέονται μεταξύ τους από απόσταση μέσω φυσικών δυνάμεων,



όπως η βαρύτητα και ο ηλεκτρομαγνητισμός, υπολογίσιμων όπως στην περίπτωση μιας μηχανής. Αυτό και μόνο ως παραδοχή αιτιολογεί την απόδοση μηχανικών ιδιοτήτων στον φυσικό κόσμο, ξεκινώντας από τον megάκοσμο και καταλήγοντας σε αυτήν ακόμα την σφαίρα της άμεσης ανθρώπινης βίωσης και επιρροής. Η ορθολογικοποίηση του κόσμου μέσω των μαθηματικών και της γεωμετρίας, που υπήρξε το μεγαλεπήβολο πλάνο διανοητών, όπως ο Καρτέσιος, ο Spinoza και ο Leibniz, βρήκε την άμεση εφαρμογή της στο κοσμικό σχέδιο του Νεύτωνα.²⁴ Σύμφωνα με αυτό, το σύμπαν υπακούει σε μια καθαρά μηχανική αιτιότητα, σταθερή και αμετάβλητη, χωρίς κανένα

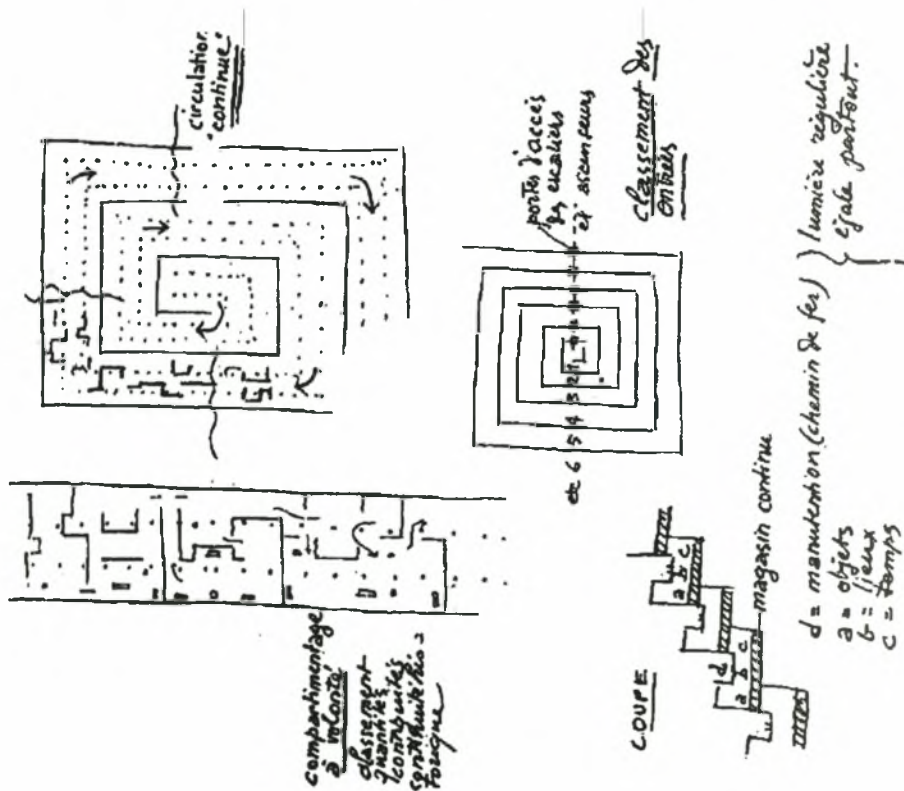
στοιχείο προθεσιακότητας ή πνευματικότητας, χωρίς δηλαδή κάποιον τελικό σκοπό. Σε αντίθεση προς την Αναγεννησιακή, και γενικότερα την Αριστοτελική²⁵ αντίληψη του σύμπαντος ως ενός σοφά ενορχηστρωμένου οργανικού και αδιατάρακτου συνόλου, του οποίου τα διάφορα μέρη συνδέονται μεταξύ τους με δεσμούς αδιάσπαστους, έτσι ώστε η απώλεια ενός να αντιστοιχεί σε βλάβη του συνόλου, η μηχανιστική λογική του Διαφωτισμού αναγνωρίζει την αυτονομία των μερών, άρα και την ικανότητα του συνόλου να αποκαθίσταται μετά από κάθε απώλεια, θεωρώντας τον εαυτό του κάθε φορά ως το απλό άθροισμα όλων των επιμέρους στοιχείων του.²⁶ Έτσι πραγματοποιείται το πέρασμα από ένα θεοκρατικό στάδιο περιγραφής και κατανόησης του κόσμου, κατά το οποίο ο,τιδήποτε φυσικό ανάγεται στο μεταφυσικό για την οντολογική του θεμελίωση, σε ένα άλλο στάδιο, εκείνο της μοντέρνας κοσμικής επιστημολογίας, στο οποίο η μηχανική αιτιότητα εγγυάται την συνοχή και την λειτουργικότητα του συστήματος, χωρίς όμως να

2. Η δανική πόλη της Chaux (1774-1780) του C.-N. Ledoux de προοικτική αναπαράσταση. Πηγή: Internet (http://en.wikipedia.org/wiki/Royal_Saltworks_at_Aix-et-Senans).





3. Η Οικία του Διευθυντή στην Πόλη της Chaux (Arc-en-Senans) από τον C.N.Ledoux. Πηγή: Internet (<http://www.j-amazonie.org/categorie-10853477.html>).



προσφέρει υποσχέσεις για κάποια μελλοντική συνθήκη ευημερίας. Κατά τον Kant, η διασφάλιση μιας τέτοιας ιδανικής συνθήκης εναπόκειται στο κάθε άτομο μεμονωμένα. Το εκκοσμικευμένο, μηχανιστικό σύμπαν της νεωτερικότητας παρέχει απλά και μόνο τις προϋποθέσεις της ατομικής ελευθερίας.²⁷

Στα Βασιλικά Αλατωρυχεία της Chau (Arc-en-Senans), και ειδικότερα στο ιδανικό σχέδιο για την ίδια πόλη (1774-1780), ο Ledoux, με έναν απροσδόκητα τολμηρό και προκλητικό τρόπο, βρίσκει την ευκαιρία να επανερμηνεύσει το «κλασσικό» μεταφέροντας το μηχανιστικό κοσμολογικό πρότυπο της σύγχρονης του επιστήμης στην Αρχιτεκτονική. Βέβαια, δεν είναι η πρώτη φορά που η Αρχιτεκτονική ερμηνεύει και αντανακλά τον κόσμο του σύμπαντος.²⁸ Είναι όμως η πρώτη φορά που αποδεσμεύεται από την οργανική τελεολογία του παρελθόντος, σύμφωνα με την οποία όλα τα στοιχεία της σύνθεσης συνδέονταν μεταξύ τους μέσα από σχέσεις αυστηρής ιεραρχίας, υπαγωγής, και αλληλουχίας, ενώ ταυτόχρονα συντρίβει την συγκεκριμένη αισθαντικότητα που καλλιεργούσε μια τέτοια αρχή.

Αντί για την συνεκτικότητα του Μπαρόκ μέσω της [τακτικής της] συγχώνευσης, κατά την οποία τα μέρη υπάγονταν στο όλο, [ο Ledoux] περιέγραψε ένα καινούργιο αρχιτεκτονικό σύστημα από αυτο-προσδιοριζόμενα, αντιληπτικά διαφανή στοιχεία (φυσικά σημεία), συναθροιζόμενα, όπως σ' ένα παιχνίδι, σε γεωμετρικά διευθετημένα ελεύθερα κτήρια, στο οποίο [σύστημα] η σχέση το μερών θα ήταν παρομοίως ελεύθερη και άμεσα αναγνώσιμη – η άμεση, μετρημένη, έννομη φυσιογνωμική έκφραση της εσωτερικής αναγκαιότητας (σκοπός, λειτουργία, χαρακτήρας).²⁹

Ο Kaufmann εμμένει ιδιαίτερα σε αυτό το γεγονός της υπονόμησης της παλιάς σωματικής αντιληπτικότητας του Μπαρόκ,³⁰ υπερθεματίζοντας την νέα αισθητική του Ledoux που λειτουργεί πάνω σε μια εξ ολοκλήρου καινούργια βάση, συνθετική και σημειολογική, οδεύοντας προς την *αφαίρεση*. Συνθετικά, προεξάρχον είναι το στοιχείο της γεωμετρίας που προαναφέρθηκε και που θέτει μια ουδέτερη, ορθολογική τάξη στο σύνολο, αντίστοιχη με εκείνη που επικρατεί στο σύμπαν. Επίσης μεριμνά για την ορθολογική κατανομή των διαφόρων στοιχείων στο χώρο, έτσι ώστε η συνοχή μεταξύ τους να προκύπτει κυρίως από την κατάλληλη *διευθέτηση*, και όχι από την συγχώνευσή τους, όπως συνέβαινε στο Μπαρόκ. Σημειολογικά, κάθε στοιχείο-γράμμα, δεν προκαλεί το σώμα να ταυτιστεί με αυτό, αλλά παρακινεί τον νου να το εκλάβει «γι' αυτό που είναι: ένα ομιλόν τεκμήριο».³¹ Ο



όγκος του, γεωμετρικός, βαρύς και αδρανής, προσεγγίζεται ως ένα στοιχείο της φύσης, παρά ως το προϊόν μιας εκλεπτυσμένης αισθητικής. Πάνω σε ένα τέτοιο στοιχείο, οποιαδήποτε παρέμβαση, διακοσμητική ή άλλη, συντελεί άμεσα στην εκφραστικότητα της εσώτερης ουσίας του κτηρίου, χωρίς κάποια αναγωγή σε κοινά αποδεκτούς κανόνες και συμβάσεις.³² Το κάθε κτήριο «μιλάει» για τον εαυτό του ευθέως στον παρατηρητή, ο οποίος έτσι γίνεται ταυτόχρονα αποδέκτης αλλά και ποιητής-δημιουργός του μηνύματος που παραλαμβάνει. «Τα απλούστερα έργα παίρνουν την απόχρωση της ψυχής που τα συλλαμβάνει», γράφει ο Ledoux.³³ Στο σχέδιο της Chaux τα καθεαυτό αστικά κτήρια και οι κατοικίες διασκορπίζονται έξω από το κεντρικό οβάλ που ταυτίζεται με την ζώνη της παραγωγής, χωροθετημένα σε φαινομενικά τυχαίες θέσεις, στα όρια μεταξύ πολιτισμού και φύσης (*système pavillonnaire*), γεγονός στο οποίο συνηγορεί και η απουσία τειχών. Η φυσιογνωμική εκφορά του καθενός κτηρίου ξεχωριστά (*caractère*), αποτέλεσμα της μελετημένης και διαυγούς ογκομετρίας του, επικοινωνεί άμεσα τον σκοπό του. Ο αριθμός αυτών των μονάδων θα μπορούσε να αυξηθεί απεριόριστα χωρίς ουσιαστική επίπτωση στην αρχική ιδέα. Η μηχανιστική λογική του συστήματος επιτρέπει άπειρη ελευθερία τόσο στο σύνολο, όσο και στο κάθε ανεξάρτητο στοιχείο του, αφού λειτουργεί αθροιστικά. Ακόμα και η κεντρική μονάδα, η οικία του Διευθυντή, ξεφεύγει από την Μπαρόκ αντίληψη που θέλει το κέντρο να κυριαρχεί, αφού αφενός αυτονομείται, αφετέρου διατηρεί περίπου το ίδιο μέγεθος με όλες τις άλλες μονάδες.³⁴ Η τραχύτητα του Δωρικού του προτύπου αναίρει κάθε είδους ταύτιση με την ανδρική σωματικότητα ενώ παραπέμπει στην ρωμαλέα αρρενωπότητα, περισσότερο ως ιδέα παρά ως εικόνα. Έτσι «μιλάει» για τον εποπτικό-ρυθμιστικό του ρόλο πάνω στο σύνολο. Όπως ένας ήλιος απέναντι στους πλανήτες του «δεν είναι παρά ένας γεωμετρικός τόπος στον οποίο αναφέρονται τα μέρη».³⁵

Αν θελήσει κανείς να αναζητήσει τα επαγγελλόμενα κοινά στοιχεία ανάμεσα στον Ledoux και τον Le Corbusier, θα χρειαστεί να τα ανακαλύψει κατά το πλείστον μόνος του, όσο παράδοξη και αν φαίνεται μια τέτοια προτροπή. Ο Kaufmann δεν του τα παρέχει με σαφήνεια, καθώς φευγαλέες αναφορές στον δεύτερο υπάρχουν μόλις στις δύο τελευταίες παραγράφους του βιβλίου. Η εξήγηση γι' αυτό είναι μάλλον προφανής. Σκοπός του συγγραφέα ήταν μέσα από την διεξοδική ανάλυση των καινοτομιών που εισήγαγε η «επαναστατική αρχιτεκτονική», να υποδείξει έναν τρόπο θεώρησης και κατανόησης της μοντέρνας αντίστοιχης ως γνήσιας κληρονόμου της προηγούμενης,³⁶ ανακηρύσσοντας τον Le Corbusier ως τον κυριότερο εκπρόσωπο αυτής. Αλλά και το αντίστροφο: να υπογραμμίσει ότι οι πραγματικές αρχές της *avant-garde*, που ασπάζεται ο Le Corbusier, έχουν τις απαρχές τους στον Ledoux, το έργο του οποίου αναλύει διεξοδικά.³⁷ Με τον τρόπο αυτό συνθέτει μια γενεαλογία ριζοσπαστικής θεωρίας και πρακτικής, μια γενεαλογία νεωτερικότητας για την Αρχιτεκτονική. Έχοντας κυρίως τον Le Corbusier κατά νου, ο Kaufmann παρατηρεί ότι η ανανέωση της Αρχιτεκτονικής

που η διαδοχή αυτή υπόσχεται δεν περιορίζεται ούτε «στο μεγάλο κέρδος της ευθείας γραμμής», ούτε σε μια επιστροφή στα βασικά υλικά της Αρχιτεκτονικής, «την σφαίρα, το πρίσμα, και τον κύλινδρο».³⁹ Χωρίς να αρνείται την αξία και αυτών των κατακτήσεων, μετατοπίζει το ενδιαφέρον από το επίπεδο της μορφής σε εκείνο της ιδέας τονίζοντας τον «νέο ιδεαλισμό» και την «νέα πνευματικότητα» που διέπουν τα έργα των μοντέρνων αρχιτεκτόνων. Γι' αυτό η μία και μοναδική συγκεκριμένη αναφορά του είναι στο σχέδιο για την *Cité Mondiale* (ή *Mundaneum*) (1929),³⁹ μέσα από το οποίο ο Le Corbusier οραματίστηκε την Κοινωνία των Εθνών, όχι απλά ως ένα πολιτικό σώμα, αλλά ως το επίκεντρο ενός παγκόσμιου πολιτισμού. Για τον Kaufmann, το ουτοπικό αυτό σχέδιο αποτελεί την επιτομή του ιδεαλισμού, σε αντιστοιχία με εκείνο της κατά δύο αιώνες προγενέστερης πόλης της Chaux του Ledoux, καθώς και τα δύο λειτουργούν ως αντανakλάσεις του κοσμικού, μηχανιστικού σύμπαντος της νεωτερικής εποχής. Στην καρδιά της κορμπουζιανής πόλης δεσπόζει ένα ζιγγουράι με χρήση διεθνούς μουσείου. Η αφαιρετικότητα της μορφής του, η παγκοσμιότητα του ρόλου του, και οι ανατολιζουσες υποδηλώσεις ουράνιου παρατηρητηρίου, εντεινούν την σχέση του με τον κόσμο των ιδεών και το καθιστούν μια πυκνή αλληγορία της νέας αρχιτεκτονικής. Ο ακαδημαϊκός φορμαλισμός –έως και «αρχαϊσμός»⁴⁰– που μπορεί κανείς να καταλογίσει στη συγκεκριμένη μορφολογία απενοχοποιούνται στο όνομα μιας ιδέας που αγκαλιάζει ολόκληρη την ανθρωπότητα. Στο γενικό πλάνο «τα κτήρια ομαδοποιήθηκαν σε λογικές, αμοιβαίες σχέσεις που φαινόταν κανονικές», γράφει ο Le Corbusier,⁴¹ παραπέμποντας έτσι άμεσα στην ορθολογιστική οργάνωση των αρχιτεκτονικών μονάδων της Chaux.

Στην βάση όλων αυτών των σχεδίων υπάρχει η νέα αντίληψη για τις έννοιες του «ηθικού» (*morale*) και του «δικαίου» (*droit*) που αιτιολογούν και μια ανανεωμένη αντίληψη για την Αρχιτεκτονική. Επιστρέφει λοιπόν έτσι ο Kaufmann στον κεντρικό του συλλογισμό που θέλει την Αρχιτεκτονική, ακόμα και αυτού του ίδιου του Le Corbusier, να προκύπτει ως το υλικό αποτύπωμα μιας κοινωνίας «αυτόνομων» πολιτών, που διαμορφώθηκαν ως τέτοιοι μέσα από την κατάλληλη χρήση του ορθού λόγου και την συνακόλουθη συγκρότηση ηθικού νόμου. Αλλά και το αντίθετο: η συγκεκριμένη αρχιτεκτονική να ασκεί περαιτέρω εκπαιδευτικό ρόλο στην διαμόρφωση ελεύθερων ατόμων, έτσι ώστε το έργο που ξεκίνησε ο Διαφωτισμός να μην διακοπεί.⁴² Στο σημείο αυτό, ο συγγραφέας φαίνεται να συντάσσεται –χωρίς ωστόσο να ταυτίζεται– με το μεγάλο ρεύμα των μοντέρνων μεταρρυθμιστών, οι οποίοι, επικαλούμενοι τον δυναμικό και παρεμβατικό ρόλο της Αρχιτεκτονικής στην κοινωνία, στόχευσαν μέσω αυτής στην ηθική αναμόρφωση και την ψυχική καλλιέργεια όλων των πολιτών. Με την ίδια λογική ήταν που ο Le Corbusier ισχυρίστηκε ότι «η Επανάσταση μπορεί να αποφευκτεί». Πρόκειται για την πιο ηχηρή δήλωση ίσως, μέσα στο πλαίσιο του μοντέρνου κινήματος, που αφενός πιστοποιεί την αυτονομία της Αρχιτεκτονικής



ως εφαρμοσμένης κοινωνικο-πολιτικής πράξης από το Μαρξιστικό διαλεκτικό μοντέλο «βάση-επικοδόμημα»,⁴³ και αφετέρου αιτιολογεί την επιλογή του Le Corbusier από τον Kaufmann ως γνήσιου επιγόνου του Ledoux.

Η παραπάνω παρατήρηση μας οδηγεί σε ένα τρίτο, και τελευταίο επίπεδο, όπου η έννοια της «αυτονομίας» υπεισέρχεται στην συλλογιστική του Kaufmann, αναφορικά πάντα με την περίφημη γενεαλογία Ledoux – Le Corbusier, προκειμένου να δια φωτίσει μια ακόμα σημαντική πτυχή της μοντέρνας αρχιτεκτονικής: το ζήτημα της Αρχιτεκτονικής αυτής καθεαυτής ως *αυτόνομης γνωστικής περιοχής*, ως συστηματικής διανοητικής άσκησης («discipline»= *πειθαρχίας*) – δηλαδή, ως «επιστήμης»⁴⁴– η οποία βασιζόμενη αποκλειστικά στα δικά της μεθοδολογικά και φυσικά εργαλεία, μεριμνά για την παραγωγή νέας γνώσης, διασφαλίζοντας έτσι την εσωτερική της συνοχή, συνέχεια, και ιστορικότητα.⁴⁵ Ως γνωστόν, με την είσοδο του Δυτικού κόσμου στον Διαφωτισμό και την συστηματοποίηση της γνώσης μέσα από κάποια αυστηρά ταξινομικά σχήματα, πολλές από τις παλαιότερες συγχωνεύσεις Τεχνών και Επιστημών αναλύθηκαν σε πολυάριθμα γνωστικά αντικείμενα, το καθένα από τα οποία διεκδίκησε τον δικό του χώρο στο στερέωμα της μοντέρνας επιστήμης.⁴⁶ Η Αρχιτεκτονική, με τη σειρά της, κέρδισε την αυτοτέλειά της απέναντι στις άλλες τέχνες προσαρτώντας και αφομοιώνοντας δημιουργικά γνωστικό υλικό από τον χώρο των ήδη καθιερωμένων επιστημών (ήτοι γεωμετρίας, μαθηματικών, αστρονομίας, και φυσικής) προκειμένου να εδραιώσει τον δικό της επιστημολογικό ορίζοντα. Ωστόσο, η πραγματική ανάδειξή της σε ανεξάρτητη πειθαρχία επιτεύχθηκε με την συγκρότηση *θεωρητικού λόγου (discourse)* περί του αντικειμένου της μέσω συστηματικών συγγραφικών συνεισφορών λογίων, αρχιτεκτόνων και μη, κάτι που δεν συνέβη στον ίδιο βαθμό με τις άλλες τέχνες.⁴⁷ Δεν είναι τυχαίο, επομένως, το ότι ο Kaufmann επέλεξε να φέρει σε άμεση σύγκριση δύο αρχιτέκτονες, όπως ο Ledoux και ο Le Corbusier, οι οποίοι υποστήριξαν την πρακτική τους, και κατ' επέκταση την «επιστήμη» τους, με μεστό θεωρητικό λόγο.

Η ανάγκη πρόσκαιρης αποσύνδεσης της αρχιτεκτονικής δημιουργίας από το ιστορικό της περιβάλλον, η αναγωγή της σε αρχέγονους τρόπους και μορφές, η θεμελιώσή της πάνω στην πρωτογενή συνθήκη της γεωμετρίας, η σημειολογική επιτελεστικότητά της, η προβολή της σε ένα αδιόρατο μέλλον, και κυρίως η συνάρτησή της με τις αρχές του ορθού και κριτικού λόγου, είναι όλα ζητήματα που παραπέμπουν στην έννοια της Αρχιτεκτονικής ως αυτόνομης πειθαρχίας και ήδη υποδηλώθηκαν στην προηγούμενη συζήτηση ως βασικά χαρακτηριστικά της γενεαλογίας Ledoux – Le Corbusier σύμφωνα με την ερμηνεία του Kaufmann. Η εύλογη σύνδεση με την Καντιανή φιλοσοφία βοηθά τον αναγνώστη να διακρίνει την ταύτιση που ο συγγραφέας επιχειρεί της μοντέρνας αρχιτεκτονικής με τον «Καθαρό Λόγο», πριν καν ακόμα υπεισέλθει το ηθικό/ηθικολογικό κριτήριο

που θα την εντάξει στη σφαίρα του πραγματικού και θα την κοινωνικοποιήσει. Η επίκληση ενός «νέου ιδεαλισμού», με αφορμή το παράδειγμα του Le Corbusier, δεν σημαίνει τίποτα άλλο για τον Kaufmann από μια προσωρινή παύση της δράσης προς όφελος της σκέψης, προκειμένου η Αρχιτεκτονική να ανασυγκροτήσει τις δυνάμεις της και να επανακαθορίσει τα λειτουργικά της εργαλεία. Αλλά και κάτι περισσότερο: να αποκτήσει την απαραίτητη απόσταση από τα πράγματα έτσι ώστε να μπορέσει να οξύνει την κριτική της στάση απέναντι σε αυτά, όπως και απέναντι στον εαυτό της. Η ιδέα της αυτο-κριτικής και του αυτο-στοχασμού, αποτέλεσμα μιας βαθύτερης επίγνωσης του νοητικού μηχανισμού στο Διαφωτισμό, είναι σύμφυτη με την νεωτερική εποχή. Σε αυτήν οι αρχιτέκτονες γράφουν, όχι μόνο για να υποστηρίξουν τα έργα τους, αλλά και για να κατανοήσουν καλύτερα τον εαυτό τους με την ιδιότητα του δημιουργού.⁴⁸ Κατ' αυτόν τον τρόπο, η κριτική στάση απέναντι στο αντικείμενο οξύνεται, και κατά συνέπεια, ενισχύεται από μια ακόμα σκοπιά η Αρχιτεκτονική ως αυτόνομη πειθαρχία. Γράφει ο Le Corbusier και παραθέτει ο Kaufmann:

Κάτω από όλες τις θεωρίες ένα πράγμα κυριαρχεί στον πραγματικό δημιουργό: η καθαρή κρίση του, η ευαισθησία του ως καλλιτέχνη, που δεν θα αφήσει ποτέ την τελευταία λέξη, την τελευταία στιγμή, στα μηχανικά μέσα... Ελεύθερος ο άνθρωπος τείνει προς την αγνή γεωμετρία.⁴⁹

Ανεξάρτητα από το πόσο σχετικοποιήθηκε η έννοια της επιστημολογικής περιχαράκωσης της Αρχιτεκτονικής στη συνέχεια, κάτω από τις επιταγές του μεταμοντερνισμού,⁵⁰ ένα είναι σίγουρο: ότι η πειθαρχική αυτονομία της μοντέρνας αρχιτεκτονικής που διαβλέπει ο Kaufmann σε έργα αρχιτεκτόνων του μοντερνισμού, όπως οι Berlage, Loos, Gropius, Neutra, και Le Corbusier, είναι το μεγαλύτερο κληροδότημα της νεωτερικότητας στην εποχή του, παράγοντας χειραφέτησης όχι μόνο του επαγγέλματος, αλλά και της κοινωνίας γενικότερα μέσω των έργων τους τα οποία κατοικεί.⁵¹ Το αν και κατά πόσο το αρχιτεκτονικό επάγγελμα και η αρχιτεκτονική πειθαρχία μπορούν να ταυτίζονται, ή έστω να συνδιαλέγονται, είναι αναμφισβήτητο ένα τεράστιο ζήτημα που απασχόλησε τον Kaufmann μόνο στον βαθμό που διέκρινε αποσπασματικές κατά το πλείστον ιδέες να μεταφέρονται από τα ιδεατά πλάνα της επαναστατικής αρχιτεκτονικής στην πράξη.⁵² Τέτοιου είδους παρατηρήσεις όμως πολύ απέχουν από την όποια διεξοδική ανάλυση θα απαιτούνταν προκειμένου να καταδειχθεί με ποιό τρόπο, ποιούς συμβιβασμούς, και ποιές προσαρμογές πέρασε το ιδεατό στη σφαίρα του πραγματικού. Ο ίδιος ο Kaufmann αρνήθηκε, για προφανείς λόγους, να ασχοληθεί με πραγματιστικούς περιορισμούς που δεσμεύουν την πρακτική πλευρά του επαγγέλματος και στην βάση των οποίων η Αρχιτεκτονική ωθείται σε μια πιο γραμμική και προσαρμοστική στο χρόνο πορεία από εκείνη των δραστικών



τομών, παλινδρομήσεων, ή ουτοπικών πτήσεων στο μέλλον που χαρακτηρίζουν την δική του «αυτόνομη» αρχιτεκτονική, ήτοι την Αρχιτεκτονική ως θεωρητική δημιουργία.⁵³ Μήπως όμως η κατάληξη του βιβλίου του με το παράδειγμα του Le Corbusier, στο οποίο αναγνωρίζει την έξαρση του «νέου ιδεαλισμού» και της «νέας πνευματικότητας», δεν είναι παρά μια υπόσχεση ευτυχούς τέτοιας συνταύτισης θεωρίας και πρακτικής; «Η νέα πνευματικότητα δεν προκάλεσε μόνο την γέννηση μιας καινούργιας τεχνικής, οδήγησε επίσης σε μια καινούργια τέχνη», γράφει ο Kaufmann κοντά στο τέλος.⁵⁴ Η νέα αυτή «τεχνική» λοιπόν, προϊόν περισσότερο πνευματικό παρά υλικό, που ρητά υπερβαίνει την μορφική κατασκευή ή την επιστροφή στην αρχέγονη γεωμετρία και μόνο, φαίνεται να παραπέμπει σε μια καινούργια γλώσσα για την Αρχιτεκτονική, αναδεικνυοντάς την σε τέχνη. Γιατί λοιπόν να μην δει κανείς σ' αυτήν την αινιγματική φράση μια έμμεση αναφορά στο αρχιτεκτονικό σύστημα των «Πέντε Σημείων» του Le Corbusier, μια «γραμματική» ταυτόχρονα τεχνική αλλά και καλλιτεχνική, υπόβαθρο της νέας αρχιτεκτονικής που ο δημιουργός εισηγήθηκε;⁵⁵ Κατά τον Stanford Anderson:

Ακόμα και κατά μόνας, αλλά κυρίως από κοινού, αυτά τα σημεία αναγνωρίζουν καινούργιες, ενδεδειγμένες αρχιτεκτονικές δυνατότητες πέρα από την αυστηρή τεχνική ικανότητα ενός νέου δομικού μέσου. Τα Πέντε Σημεία προσφέρουν ένα παράδειγμα ανάπτυξης μιας νέας αρχιτεκτονικής γνώσης: νέων αρχιτεκτονικών ευκαιριών, εφικτών μέσω της νέας τεχνολογίας αλλά παρ' όλα αυτά εγγενώς αρχιτεκτονικής. Ο Le Corbusier σημείωσε εδώ μια συνεισφορά στην αρχιτεκτονική πρακτική, αλλά πιο θεμελιακά στην πειθαρχία της αρχιτεκτονικής.⁵⁶

Το αδιαίρετο του τεχνικού και του αρχιτεκτονικού μέσου, επενδεδυμένο με έναν νέο ιδεαλισμό, προβάλλεται στο κείμενο του Kaufmann ως το καινοφανές, και –γιατί όχι;– το επαναστατικό στοιχείο της μοντέρνας αρχιτεκτονικής που κορυφώνεται και ωριμάζει σε είδος συγκροτημένης γλώσσας στην περίπτωση του Le Corbusier. Με τον τρόπο αυτό η πρακτική εμφορείται από την θεωρία, αρκεί βέβαια οι κανόνες της γλώσσας να μην παραβιάζονται ή ευτελίζονται μέσα από πρόχειρες ερμηνείες ή την συνολική μετάθεση της ευθύνης στα «μηχανικά μέσα» που ανεξέλεγκτα μπορεί να δράσουν σε διάσταση από το κοινωνικό γίγνεσθαι.⁵⁷ Κατά συνέπεια, η όποια ένταση θα μπορούσε να υπάρξει μεταξύ «είναι» και «φαίνεσθαι» αποκαθίσταται μέσα στον γνωσιολογικό ορίζοντα της αρχιτεκτονικής πειθαρχίας.⁵⁸

Σημειώσεις

1. Emil Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier: Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur* (Βιέννη: Passer, 1933).
2. Στην Γαλλική γλώσσα μεταφράστηκε μόλις το 1981 (βλ. παρακάτω υποσημ. 4), ενώ στην Αγγλική δεν έχει μεταφραστεί ακόμα.
3. Étienne-Louis Boullée (1728–1799). Μαθήτευσε και αυτός στον Jacques-François Blondel σε ιδιωτική σχολή Αρχιτεκτονικής, όπως και ο Ledoux, διαμορφώνοντας έτσι μια κοινή αντίληψη για την Αρχιτεκτονική ως Τέχνη με βάσεις στην ζωγραφική και την γλυπτική, διακριτή από την τέχνη της κατασκευής και την χρηστική σκοπιμότητα.
4. Σε μελέτες του όπως: Emil Kaufmann, «Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux, and Lequeu», *Transactions of the American Philosophical Society*, τ. 42, ν. 3, 1952, σελ. 431-564 και *Architecture in the Age of Reason: Baroque and Post-Baroque in England, Italy, and France*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1955. Μάλιστα, ο προλαγίζων την Γαλλική έκδοση του *Von Ledoux bis Le Corbusier*, Hubert Damisch, σχολιάζει καυστικά ότι το κοινό κατέληξε στο συγκεκριμένο έργο του Kaufmann μέσα από την αντίστροφη οδό, δηλ. γνωρίζοντας πρώτα το τελευταίο χρονολογικά, κ.α.κ. E. Kaufmann, *De Ledoux a Le Corbusier: Origine et développement de l'architecture autonome*, μτφρ. Guy Ballangé, πρόλογος H. Damisch, Paris: Édition l'Equerre, 1981, σελ. 7. Στο εξής όλες οι αναφορές μου στο έργο θα είναι από αυτήν την Γαλλική του έκδοση.
5. Anthony Vidler, «Damisch avec architecture», *Oxford Art Journal*, τ. 28, ν. 2, 2005, σελ. 209. Η έμφαση δική μου.
6. Το χαρακτηρίζει έτσι ο Παναγιώτης Τουρνικιώτης, απηχώντας προφανώς την γνώμη της πλειοψηφίας των κριτικών. Π. Τουρνικιώτης, *Ιστοριογραφία της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής*, Αθήνα: Εκδ. Αλεξάνδρεια, 2002, σελ. 34.
7. H. Damisch (πρόλογος στη Γαλλική Έκδοση), «Ledoux avec Kant», στο E. Kaufmann, *De Ledoux à Le Corbusier...*, ό.π., σελ. 7.
8. ό.π., σελ. 7.
9. Βλ. σχετικά: Alexander Scobie, *Hitler's State Architecture: the Impact of Classical Antiquity*, University Park: College Art Association of America / Pennsylvania State University, 1990.
10. E. Kaufmann, *De Ledoux à Le Corbusier...*, ό.π., σελ. 25. Βλ. επίσης αναφορά σε σελ. 57.
11. E. Kaufmann, «Die Stadt des Architekten Ledoux, Zur Erkenntnis der Autonomen

Architektur», *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, τ. 2, Βερολίνο, 1933, σελ. 153 (η έμφαση δική μου). Αναφέρεται στο Anthony Vidler, *Histories of the Immediate Present: Inventing Architectural Modernism*, Cambridge, Mass.: the MIT Press, 2008, σελ. 26. Το συγκεκριμένο βιβλίο, με πρόλογο του Peter Eisenman, περιλαμβάνει ως ξεχωριστό κεφάλαιο την διεξοδικότερη ίσως μελέτη ως τώρα της σχέσης Kaufmann-Ledoux-Kant με τίτλο: «Neoclassical Modernism: Emil Kaufmann» (σελ. 17-60). Κυκλοφόρησε αρχικά ως διδακτορική διατριβή με τον ίδιο τίτλο, εκπονημένη στο Technische Universiteit Delft (2005). Ωστόσο το συγκεκριμένο κεφάλαιο, με ελάχιστες τροποποιήσεις, πρωτοδημοσιεύθηκε νωρίτερα με την μορφή άρθρου ως: A. Vidler, «The Ledoux Effect: Emil Kaufmann and the claims of Kantian Autonomy», *Perspecta*, τ. 33, 2002, σελ. 16-29.

12. Γράφει ο Kant: «Ο Διαφωτισμός είναι η ανάδυση του ανθρώπου από τον αυτοεξαναγκασμό του σε ανωριμότητα. Ανωριμότητα είναι η ανικανότητα του να χρησιμοποιεί κανείς την διάνοιά του χωρίς καθοδήγηση από τον άλλον». Im. Kant, «Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?» (Απαντώντας στην Ερώτηση: Τι είναι Διαφωτισμός), *Berlinische Monatsschrift*, Δεκ. 1784, εισαγ. παράγραφος.

13. Κατ' επανάληψη ο Kaufmann στο βιβλίο του αναφέρεται στον Γάλλο πολιτικό φιλόσοφο-διανοητή Jean-Jacques Rousseau και στην επιρροή που μπορεί να άσκησε στον Ledoux. Ειδικότερα, προβάλλει την θέση της φύσης στο φιλοσοφικό του σύστημα που τον οδηγεί σε έναν νέο ορισμό του «φυσικού ανθρώπου», καθώς και στην ιδέα του «κοινωνικού συμβολαίου» ως βάση μιας νέας ηθικής τάξης.

14. Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Riga: Johann Friedrich Hartknoch, 1781.

15. Ο Vidler παρατηρεί ότι ο συσχετισμός που κάνει ο Kaufmann δεν υπαινίσσεται ότι «ενυπάρχει μια βαθύτερη ουσία στην αρχιτεκτονική του Ledoux που είναι καντιανή, ούτε βέβαια ότι ο Ledoux είχε διαβάσει Kant ή ότι επιθυμούσε να είναι ένας καντιανός αρχιτέκτονας, αλλά μάλλον ότι φαινόταν να υπάρχει μια ομολογία... [στο έργο του]». A. Vidler, *Histories of the Immediate Present...*, ό.π., σ. 48.

16. Όπως αναφέρει αλλού ο ίδιος: «Ωστόσο, δεν θα πήγαινα τόσο μακριά όσο ο Heinrich Wölfflin, ο οποίος πρότεινε μια ιστορία της Τέχνης χωρίς ονόματα», κάτι που, όπως υποστηρίζει, ο Wölfflin έκανε προς όφελος του δικού του θεωρητικού συστήματος: Emil Kaufmann,

Architecture in the Age of Reason: Baroque and Post-Baroque in England, Italy, France, New York, N.Y.: Dover Publications, Inc., 1955, σελ. 163.

17. Συγκριμένα ο Vidler, ερμηνεύοντας τον Kaufmann, αναφέρει: «Ενώ η φιλοσοφία, υπό την αιγίδα του Kant, και η ποίηση κατ' ακολουθία του Hölderlin, θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι εγκατέστησε τα διανοητικά και φιλολογικά θεμέλια του ρομαντικού μοντερνισμού, ήταν στην Γαλλία και την Ιταλία όπου το έργο του Διαφωτισμού εισχώρησε θεμελιακά στις εικαστικές τέχνες, και ειδικότερα στην αρχιτεκτονική». A. Vidler, *Histories of the Immediate Present...*, ό.π., σελ. 27.

18. Προμετωπίδα του κεφαλαίου «L' Autonomie en Architecture». E. Kaufmann, *De Ledoux à Le Corbusier...*, ό.π., σελ. 61.

19. Immanuel Kant, *Kritik der praktischen Vernunft*, Riga: Seitenangabe der Erstausgabe, 1788. Για παραπέρα ανάλυση βλ. Jerome B. Schneewind, *The Invention of Autonomy: A History of Modern Moral Philosophy*, Cambridge, U.K.: Cambridge University Press, 1998.

20. E. Kaufmann, *De Ledoux à Le Corbusier...*, ό.π., σελ. 85.

21. Immanuel Kant, *Critique of Pure Reason*, Werner S. Pluhar (μετάφρ.), Indianapolis, Indiana: Hackett Publishing Company, Inc., 1996, σελ. 29. Την γεωμετρία, όπως και τα μαθηματικά, ο Kant χαρακτηρίζει «σύνθετη» μορφή *a priori* γνώσης και αλήθειας.

22. E. Kaufmann, «Die Architecturtheorie der Französischen Klassik und der Klassizismus», *Repertorium für Kunstwissenschaft*, τ. 44 (1924). Η αναφορά στο A. Vidler, *Histories of the Immediate Present...*, ό.π., σελ. 48.

23. «ετερόνομη»: όρος που εισάγει ο Kaufmann, σε αντιδιαστολή με το «αυτόνομη», για να χαρακτηρίσει κυρίως την αρχιτεκτονική του Μπαρόκ, αλλά και παλαιότερων εποχών. Την αντιθετικότητα των δύο όρων κατά Kaufmann αμφισβητεί έντονα ο Αμερικανός ιστορικός της Τέχνης Meyer Schapiro στο άρθρο του «The New Viennese School» (*Art Bulletin*, τ. 18, v. 2, Ιούνιος 1936, σελ. 258-262), τμήμα του οποίου συμπεριλήφθηκε σε παράρτημα της Γαλλικής έκδοσης του βιβλίου του Kaufmann ως: Meyer Schapiro, «Commentaire sur l' Analyse d' Émil Kaufmann», μτφρ. από την Αμερικανική Bernard Willerval, στο E. Kaufmann, *De Ledoux à Le Corbusier...*, ό.π., σελ. 97-100.

24. Κύριο έργο του το: Isaac Newton (Sir), *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica* (3

vols.), London: S Pepsys, 1686. Το κοσμικό του σχέδιο συνέχισε ο Laplace με την εισαγωγή του διαφορικού λογισμού από: Pierre-Simon (marquis de) Laplace, *Traité de Mécanique Céleste* (5 vols.), Παρίσι, 1799-1825. Αξίζει ωστόσο να σημειωθεί ότι η επιστημονική θεμελίωση του μηχανικού συμπαντος ανήκει στον προγενέστερο και πολυγραφώτατο Γερμανό αστρονόμο-αστρολόγο-μαθηματικό Johannes Kepler (1571-1630).

25. Ο Αριστοτελισμός χαρακτηρίζει εν μέρει μόνο την φιλοσοφία της Αναγέννησης, από την οποία και έπεται τίθεται υπό ερώτηση. Στην Δύση ευδοκίμησε περισσότερο κατά την μεσαιωνική περίοδο ως σύμφυτο σύστημα σκέψης με τον Σχολαστικισμό. Βλ. Edward Grant, *The Foundation of Modern Science in the Middle Ages*, Cambridge, U.K.: Cambridge University Press, 1996. Ειδικότερα το κεφ. «Aristotelians and Aristotelianism», σελ. 161-7. Ας σημειωθεί εδώ ότι, κατά τον Αριστοτέλη, προκειμένου να υπάρξει άριστη ισορροπία σε ένα σύστημα απαιτείται η συνέργεια περισσότερων από μία, και κατά προτίμηση και των τεσσάρων αιτιών, ήτοι υλικού, ποιητικού, ειδικού (μορφικού), και τελικού.

26. Για μια εμπεριστατωμένη θεωρητική ανάλυση των τεσσάρων κύριων «οικουμενικών υποθέσεων» (αντιληπτικών συστημάτων) που συγκροτούν τον επιστημονικό λόγο (ήτοι μηχανισμού, οργανισμού, μορφομού, και κοντεξτουαλισμού), αποδεικνύοντας αστήρικτο οποιοσδήποτε ισχυρισμό περί «αντικειμενικότητας», η κλασική πηγή είναι: Stephen Pepper, *World Hypotheses: A study of evidence*, Berkeley/ Los Angeles/ London: University of California Press, 1942.

27. Μέσω δηλαδή του ηθικού, αυτόνομου ατόμου, ο Kant καταφέρνει να συνδυάσει το μηχανιστικό με το οργανικό μοντέλο και να εισαγάγει ξανά την τελική αιτιότητα που είχε αποκλείσει η ντετερμινιστική επιστημονική λογική. Η αιτιότητα αυτή μπορεί να έχει αναφορά ακόμα και στον Θεό, ως προσωπική όμως πλέον επιλογή. Βλ. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* [*Κριτική της Κριτικής Δύναμης (ή της Αισθητικής)*], Berlin/ Libau: bey F.T. Lagarde und Friederich, 1790. Για αναλυτικό σχημασμό του έργου βλ. John H. Zammiko, *The Genesis of Kant's Critique of Judgment*, Chicago, Ill.: Chicago University Press, 1992.

28. Αφήνοντας κατά μέρος την αυτονομία αντιστοιχία γήινης και επουράνιας (υπερβατικής) σφαίρας που αιχμαλωτίσει την αρχιτεκτονική σκέψη σε όλη τη διάρκεια του ανατολικού και

δυτικού μεσαίωνα, μια πιο κοσμική εκδοχή αυτού του μοντέλου συναντά κανείς στην αρχαιοελληνική αντίληψη περί αριθμητικής αρμονίας που συνέχει τον φυσικό κόσμο του σύμπαντος με αυτόν της Αρχιτεκτονικής, καθώς και στην θεωρητική και πολυδιάστατη αντανάκλαση μακρόκοσμου και μικρόκοσμου διαμεσολαβημένου από την Αρχιτεκτονική κατά την Αναγέννηση, όπως παρουσιάζεται για παράδειγμα στις πραγματείες του Francesco di Giorgio (1474-1482), του Filarete (1451-1464), κ.ά. Η στατική αυτή συσχέτιση ωστόσο μεταβάλλεται στο Μπαρόκ με την παράλληλη επιστημονικοποίηση των κοσμικών νόμων, όπου η Αρχιτεκτονική πλέον επιδιώκει να συλλάβει την κινητική διάσταση του σύμπαντος.

29. D. Mertins, «System and Freedom: Sigfried Giedion, Emil Kaufmann, and the Constitution of Architectural Modernity», στο *Autonomy and Ideology: Positioning an Avant-Garde in America*, επιμ. Robert E. Somol, New York: Monticelli Press, 1997, σελ. 220. Η μετάφραση, καθώς και οι παρεμβάσεις με συμπληρωματικά κόμματα και λέξεις, είναι δικά μου. Να σημειωθεί ότι οι τρεις όροι στην παρένθεση, στην λογική του Ledoux, αλλά και σε εκείνη του Boullée, είναι συνώνυμοι και όχι διαζευκτικοί.

30. E. Kaufmann, *De Ledoux à Le Corbusier...*, ό.π.π., σελ. 29 & 38.

31. E. Kaufmann, ό.π.π., σελ. 43. Ο Kaufmann αναφέρεται σε αυτό το είδος αρχιτεκτονικής με τον πολύ γνωστό όρο «*architecture parlante*», ο οποίος αποδόθηκε στους «Επαναστάτες Αρχιτέκτονες» από ένα ανώνυμο άρθρο με τίτλο «Études d'architecture en France», δημοσιευμένο στο Γαλλικό περιοδικό *Magazin Pittoresque* μόλις το 1852 (τ. 20, v. 49, σελ. 388). Άρα είναι αρκετά υστερογενής ως προς την αρχική σύλληψη της ιδέας. Ο συγγραφέας του άρθρου, Léon Vaudoyer, ταύτισε πρόσφατα από τον Nicolas Malou στο άρθρο του: «'L'architecture parlante', ou Ledoux vue par les romantiques», *Romantisme*, τ. 26, v. 92, έτος 1996, σελ. 43.

32. Χαρακτηριστική είναι η αντίθεση των Επαναστατών Αρχιτεκτόνων στην κλασική αντίληψη της αριθμητικής αναλογίας, με όλες τις μεταφυσικές της συμπαραδηλώσεις, που υποστήριζε η Ακαδημία (François Blondel). Ο Boullée δεν αρνείται τόσο κατηγορηματικά την συμβολή της στην Αρχιτεκτονική όσο ο Cl. Perrault, αλλά την εντοπίζει στον συνδυασμό κανονικότητας, συμμετρίας, και ποικιλίας που εμφανίζουν οι καθαροί όγκοι μιας σύνθεσης.

βλ. σχετικά: Hanno-Walter Kruft, *A History of Architectural Theory from Vitruvius to the Present*, μετάφρ. R. Taylor, E. Callander, A. Wood, Princeton, N.J.: Zwemmer/ Princeton Architectural Press, 1994, σελ. 159. Επίσης αναφορικά με την αμφισβήτηση του μουσικού αναλόγου από τον Perrault βλ. P.H. Scholfield, *The Theory of Proportion in Architecture*, Cambridge, U.K.: University Press, 1958, σελ. 72-4. Το ίδιο πρέπει να υποστηρίζει και ο Ledoux, αν και δεν εκφράζεται πουθενά τόσο καθαρά.

33. C.-N. Ledoux, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Παρίσι, 1804, σελ. 6. Αναφέρεται στο E. Kaufmann, *De Ledoux à Le Corbusier...*, ό.π.π., σελ. 43.

34. Ο Kaufmann παρατηρεί την ίδια αρχή να επαληθεύεται και σε κτήρια που έχουν συντεθεί κάτω από το ίδιο πνεύμα «αυτονομίας», όπως π.χ. στην οικία No.14 του Γάλλου αρχιτέκτονα Louis-Ambroise Dubut, στο κέντρο της οποίας «το σαλόνι δεν διακρίνεται ούτε από το ύψος του ούτε από την κυριότητά του». E. Kaufmann, *De Ledoux à Le Corbusier...*, ό.π.π., σελ. 76.

35. ό.π.π., σελ. 38.

36. ό.π.π., σελ. 84.

37. Μια τέτοια προγραμματική λογική φρόντισε να την καταρρίψει στο επόμενο βιβλίο του, προφανώς αφού είχε δεχθεί τα πυρά των κριτικών για το προκείμενο. Γράφει εκεί: «Δεν είναι στις προθέσεις μου το να αναδείξω προηγούμενα επιτεύγματα συγκρινοντάς τα με κατοπινότερα, ή το αντίστροφο. Μόνο η ιστορική συνέχεια πρέπει να επισημαίνεται»: E. Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason...*, ό.π.π., σελ. 214.

38. E. Kaufmann, *De Ledoux à Le Corbusier...*, ό.π.π., σελ. 85.

39. ό.π.π.

40. Πρβλ. την δριμεία κριτική που ασκήθηκε στο έργο από Μαρξιστική σκοπιά με λόγια όπως: «Σε ποια αρχή θα πρέπει να αποδώσουμε αυτό το αρχιτεκτονικό λάθος και την πλάνη;» Karel Teige, «Mundaneum», μτφρ. από την Ρωσική στην Αγγλική Ladislav & Elisabeth Holovsky, Lubamir Dolezer, *Oppositions: A Journal for Ideas and Criticism and Architecture*, v. 4, 1974, σελ. 105, και σε επανέκδοση στο *Oppositions Reader: Selected Readings from a Journal for Ideas and Criticism in Architecture 1973-1984*, Michael Hays (επιμ.), Princeton, N.J.: Princeton Architectural Press, 1998, σελ. 594.

41. Le Corbusier, «In Defense of Architecture», *Oppositions*, v. 4, 1974, και σε επανέκδοση στο *Oppositions Reader...*, ό.π.π., σελ. 608. Το άρθρο-

επιστολή πρωτοδημοσιεύθηκε στη Γαλλική γλώσσα στο Τσέχικο περιοδικό *Stavba* (v. 1, Πράγα) το 1929, σελ. 145-55, και στο *Musaion*, v.2, 1931, σελ. 27-52.

42. Το καθένα από τα κτήρια της Chauv, για παράδειγμα, είχε και από κάτω να διδάξει. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του πιο αλλόκοτου ίσως από αυτά με το όνομα «Οίκημα». Πέρα από την λειτουργία του ως οίκος ανοχής, απέτρεπε με την απειλητική του όψη τους πολίτες από έναν τέτοιο τρόπο αναζήτησης της ηθονής. E. Kaufmann, *De Ledoux à Le Corbusier...*, ό.π., σελ. 51.

43. Που ορίζει την Αρχιτεκτονική ως τμήμα του πολιτισμικού «εποικοδομήματος», νομοτελειακά καθοριζόμενο από την οικονομικο-πολιτική «βάση».

44. Ο όρος τονίζεται προκειμένου να διακριθεί από την τρέχουσα έννοια της *επιστήμης* που παραπέμπει κατά το πλείστον σε εμπειρικές διαδικασίες, την επαγωγική μέθοδο, το πείραμα, και την ποσοστοποίηση.

45. Διευκρινίζει ο Stanford Anderson: «Ως "πειθαρχία της αρχιτεκτονικής" εννοώ ένα συλλογικό σώμα γνώσης που είναι μοναδικό για την αρχιτεκτονική και παρότι αναπτύσσεται με τον χρόνο, δεν περιορίζεται από χρόνο και χώρο». S. Anderson, «The Profession and Discipline of Architecture: Practice and Education». Στο: Andrzej Piotrowski, Julia W. Robinson (επιμ.), *The Discipline of Architecture*, Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press, 2001, σελ. 294.

46. Στην Αναγέννηση η Αρχιτεκτονική, η Γλυπτική, και η Ζωγραφική συνκαταλέγονταν στις μηχανικές τέχνες που συνεργάζονταν στενά μεταξύ τους και δεν είχαν την υπόσταση «επιστημών» (*scientiae*). Για πρώτη φορά ο Giorgio Vasari (*Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*, Φλωρεντία, 1550, 1568), τον 16ο αιώνα, υπήγαγε και τις τρεις αυτές τέχνες μαζί στην ομάδα των *arti del disegno* (τέχνες του σχεδιασμού), ενωνώντας το *disegno* με Αριστοτελικούς όρους ως την αντιληπτική διαδικασία που διαπραγματεύεται τη σχέση ανάμεσα σε όραση και νόηση, οδηγώντας στην σύλληψη της *ιδέας*. Με τον τρόπο αυτό απαγκίστρωσε τις τρεις τέχνες από την χορεία των μηχανικών αντίστοιχων, σημειώνοντας ένα πρώτο βήμα προς την ανάδειξή τους σε θεωρητικές γνωστικές περιοχές. Βλ. Spigo Kostof, «The New Professionalism in the Renaissance», στου ίδιου *The Architect*, Oxford, U.K.: Oxford University Press, 1986, σελ. 134.

47. ό.π., σελ. 150.

48. Του Le Corbusier μη εξαιρουμένου. Το πλέον αυτο-βιογραφικό του κείμενο το εξέδωσε 5 χρόνια πριν τον θάνατό του (*L'Atelier de la recherche patiente*, Paris: Vincent et Fréal, 1960). Αλλά και το πλείστον της συγγραφικής του παραγωγής εμπεριέχει αυτό το στοιχείο. Μια πιο πρόσφατη κατάθεση παρόμοιου χαρακτήρα είναι αυτή του Ιταλού Aldo Rossi, μαχητικού υποστηρικτή μιας ορθολογικής/ πειθαρχικής προσέγγισης στην Αρχιτεκτονική: *A Scientific Autobiography*, μτφρ. από την Ιταλική Lawrence Venuti, Cambridge, Mass.: the MIT Press / Oppositions Books, 1981 (σε πρώτη παγκόσμια έκδοση).

49. Απόσπασμα από το *Urbanisme* (σελ. 22) 'αντιγραφή από το παράθεμα του Kaufmann σε υποσημείωσή του: E. Kaufmann, *De Ledoux à Le Corbusier...*, ό.π., σελ. 87, υποσημ. 45.

50. Στην στροφή αυτή συνετέλεσε και ο Manfredo Tafuri. Ωστόσο, η αντιδραστική διάθεση προς τις αρχές του κριτικού λόγου καλλιεργήθηκε σχετικά πρόσφατα, από Αμερικανούς κυρίως θεωρητικούς αποδίδοντας στην νέα αυτή εποχή τον χαρακτηρισμό «μετα-κριτική». Βλ. Michael Speaks, «Design Intelligence and the New Economy», *Architectural Record*, January 2002, σελ. 72-79 και Robert Somol & Sarah Whiting, «Notes Around the Doppler Effect and Other Moods of Modernism», *Perspecta: The Yale Architectural Journal*, v. 33, 2002, σελ. 72-77.

51. «Ταυτίζω τον μοντερνισμό με την επίταση, σχεδόν με την παρόξυνση, αυτής της αυτο-κριτικής τάσης που ξεκίνησε με τον φιλόσοφο Kant. Επειδή ήταν ο πρώτος που άσκησε κριτική στα ίδια τα μέσα της κριτικής, θεωρώ τον Kant ως τον πρώτο πραγματικό Μοντερνιστή», γράφει ο κριτικός της Τέχνης Clement Greenberg («Modernist Painting» (1960), στο John O' Brien (επιμ.), *The Collected Essays and Criticism*, τ. 4, Chicago, Ill.: Chicago University Press, 1960, σελ. 85).

52. Όπως μεταξύ άλλων σε υλοποιημένα έργα του Schinkel, ήτοι στο κτήριο της Νέας Φρουράς στο Βερολίνο και στο ναό του Αγίου Νικολάου στο Potsdam «ως ομολογία πίστης στην δόξα των στοιχειωδών γεωμετρικών μορφών», ή στην Bauakademie ως άμεση έκφραση της αλήθειας της κατασκευής και των υλικών της. E. Kaufmann, *De Ledoux à Le Corbusier...*, ό.π., σελ. 78. Καθώς επίσης στο Schauspielhaus και στην Werderkirche στο Βερολίνο ως παραδείγματα διακριτής συνάθροισης και αλληλοεισόδους κυβόσχημων μορφών (ό.π., σελ. 79).

53. Βλ. σχετικά: S. Anderson, «The Profession

and Discipline of Architecture...», όπ.π., σελ. 292-305. Επίσης του ίδιου: «On Criticism», *Places*, τ. 4, ν.1, 1987, σελ. 7-8.

54. E. Kaufmann, *De Ledoux à Le Corbusier...*, όπ.π., σελ. 85. Η έμφαση δική μου.

55. Η αναφορά του Kaufmann στο *Vers in Architecture* του Le Corbusier, όπου και η πρώτη ανάπτυξη των «πέντε σημείων», με εφαρμογή στο κατά 10 χρόνια περίπου παλαιότερο μοντέλο «Dom-ino», συνέβη όχι στο υπό συζήτηση έργο, αλλά σχεδόν ταυτόχρονα, στο προαναφερθέν άρθρο του «Die Stadt des Architekten Ledoux...» (όπ.π., σελ. 41). Η επισήμανση αυτή ανήκει στον A.Vidler (*Histories of the Immediate Present. ...*, όπ.π., σελ. 37).

56. S. Anderson, «The Profession and Discipline...», όπ.π., σελ. 294-5. Η έμφαση δική μου.

57. Πρβλ. το προηγούμενο απόσπασμα του Kaufmann σε σχέση με την υποσημ. 49. Κατά τον ίδιο, μόνο κάτω από μια τέτοια προϋπόθεση, που υποστηρίζουν από κοινού ο Ledoux και ο Le Corbusier, μπορεί να μιλάει κανείς για «συνύφανση της τέχνης με την ζωή» (E. Kaufmann, όπ.π., σελ. 85). Διατυπώνεται έτσι μια καίρια θέση από πλευράς Αρχιτεκτονικής πάνω στο επίμαχο ζήτημα που διχαζε την προπολεμική avant-garde, τον ίδιο καιρό (δεκαετία του '30) που βασικοί εκπρόσωποι της κριτικής θεωρίας (π.χ. Adorno, Horkheimer, Benjamin, κ.λπ.) έδιναν την δική τους απάντηση στο ζήτημα, ενίοτε μέσα από την οδό της αποστασιοποίησης από το κοινωνικά γίνεσθαι.

58. Η αρχή αυτή υποστηρίχθηκε σθεναρά από τον Le Corbusier με κάθε ευκαιρία. Για παράδειγμα, στην περίπτωση του Mundaneum, το οποίο συγκέντρωσε την προσοχή και του Kaufmann, στα πυρά που ο αρχιτέκτονας δέχθηκε από κριτικούς με μια «sachlich» (αντικειμενική-φονξιοναστική) λογική για τον δήθεν ακαδημαϊσμό των μορφών του -ιδιαίτερα της πυραμίδας-μουσείου σε σχήμα ζιγγουράτ-απάντησε επιχειρηματολογώντας υπέρ της απόλυτης ταύτισης μορφής και λειτουργίας στο συγκεκριμένο έργο. Αυτό, βέβαια, δεν έκανε το έργο να υστερεί σε κοσμολογικούς συμβολισμούς, ενισχύοντας έτσι την σχέση του με τον κόσμο των ιδεών. Le Corbusier, «In Defense of Architecture», *Oppositions: A Journal for Ideas and Criticism and Architecture*, ν. 4, 1974, σελ. 121, και στο *Oppositions Reader. ...*, όπ.π., σελ. 612.



Ο Le Corbusier στην Ελλάδα. Ένα ταξίδι στο χρόνο με την ευκαιρία μιας έκθεσης

Δημήτρης Αντωνακάκης

Κέντρο Αρχιτεκτονικής Μεσογείου
[a66@otenet.gr]

Για όλους εμάς του παλαιότερους η έκθεση «Δύο ταξίδια στον Le Corbusier» που στήθηκε με περισσή συνέπεια από τον Παναγιώτη Τουρνικιώτη και τους συνεργάτες του στο ΚΑΜ και η οποία μεταφέρθηκε αργότερα στη Θεσσαλονίκη, στο Βόλο και στην Αθήνα, στις αντίστοιχες αρχιτεκτονικές σχολές, ήταν μια απροσδόκητη απόλαυση, καθώς μας γύρισε πίσω στην πηγή της μαθητείας μας μέσα από το έργο του Le Corbusier. Όχι γιατί δεν γνωρίζαμε τα έργα που παρουσιάστηκαν σ' αυτή, αλλά γιατί διαπιστώσαμε πόσο πολύ εξακολουθούν να ακτινοβολούν τη δροσιά του πρωτοφανέρωτου παρ' όλα τα χρόνια που πέρασαν από πάνω τους.

Ξαναθυμηθήκαμε γοητευτικές λεπτομέρειες, μεγάλες χειρονομίες, απροσδόκητες αναδιατάξεις των καθιερωμένων στερεοτύπων. Ξαναείδαμε τα έργα της εποχής μας, αυτών των τελευταίων 50 χρόνων, με άλλο μάτι και διαπιστώσαμε ξανά πόση σημασία έχει η πειθαρχία σε κάποιες αρχές, η καθαρή ματιά, η κατασκευαστική συνέπεια. Και όλα αυτά, όχι για να γυρίσουμε πίσω, αλλά για να φωτίσουμε με το λαμπερό φως αυτών των έργων εκείνα που έρχονται. Για να πάρουμε κουράγιο από το θάρρος την αφοσίωση και την επιμονή ενός ανθρώπου που μαζί με ελάχιστους άλλους άλλαξαν πριν χρόνια την λογική της διαχείρισης του χώρου ανοίγοντας ένα παράθυρο στον κόσμο.

Ήταν έκθεση *ασυνήθιστη* γιατί αποτέλεσε την περίληψη και τα συμπεράσματα μιας υποδειγματικής εκπαιδευτικής εκδρομής που είχε στόχους, στόχους που είχαν προηγουμένως αναλυθεί, και είχαν υποστεί μια ουσιαστική κριτική συζήτηση για το «γιατί» και το «πώς». «Ασυνήθιστη» γιατί δεν ασχολήθηκε με την παρουσίαση μόνο των σημαντικών τελευταίων έργων του Le Corbusier, αλλά γιατί φώτισε ισότιμα και τα πρώτα έργα που συνήθως αποσιωπώνται.



«Ασυνήθιστη» τέλος, γιατί εικονογράφησε με την αμεσότητα της φωτογραφικής απεικόνισης, του σκίτσου αλλά και της διήγησης, τους τρόπους που οι κάτοικοι διαχειρίζονται τον χώρο που τους πρόσφερε η γενναϊοδωρη ιδιοφυΐα του Le Corbusier αποτυπώνοντας όχι μόνο τις μεγάλες χειρονομίες, αλλά και τον τρόπο που αυτές ερμηνεύονται. Μάθημα άριστο και αποκαλυπτικό μιας εκπαιδευτικής τακτικής από αυτές που «καρφώνονται» στο μυαλό όσων συμμετέχουν, εισπράττοντας από πρώτο χέρι την εμπειρία του μεγάλου και του μικρού, την σημασία της επεξεργασίας και της συσχέτισής της με την υφή των υλικών, την αξία των χρωμάτων στην ανάδειξη των αναλογιών και στην ερμηνεία των όγκων και των επιφανειών.

Η έκθεση αυτή, στη σκιά της οποίας γεννήθηκε αυτό το κείμενο, πέρα από το θαυμάσιο ταξίδι και όσα άλλα φέρνει μαζί του, συμπυκνώνει και κεφαλαιοποιεί τις εμπειρίες της διαχείρισης του χώρου. Είναι ό,τι περισσότερο θα μπορούσε να περιμένει κανείς από έναν εκπαιδευτικό κύκλο μαθημάτων.

Για να μην παρεξηγηθώ δεν θ' αφήσω ούτε αυτή την ευκαιρία να περάσει, χωρίς να τονίσω την ερασιτεχνική μου σχέση μου με την ιστορία και την θεωρία της Αρχιτεκτονικής – δύο τομείς που μου είναι δύσκολο να ξεχωρίσω και μάλλον δεν πρέπει, αν θέλω να κρατήσουν τη δροσιά και τη ζωντάνια με την οποία ο ένας τροφοδοτεί τον άλλο. Αλλά αυτό είναι μια άλλη ιστορία...

Επιμένω όμως σ' αυτήν γιατί η ιστορική αρχιτεκτονική πραγματικότητα που έχω ζήσει, ξεπερνά πια τον μισό αιώνα και σ' αυτό το διάστημα παρακολουθήσαμε στο Εργαστήριο, όσο μας ήταν δυνατό, σπουδαία αρχιτεκτονικά συμβάντα, ιστορικές πραγματοποιήσεις της αρχιτεκτονικής και σημαντικές θεωρητικές προσεγγίσεις που προηγήθηκαν ή συνδεδευσαν μέσα στο χρόνο τα αρχιτεκτονικά δρώμενα. Έτσι η καθημερινή μας πρακτική στο Εργαστήριο αντλούσε και εξακολουθεί να αντλεί συνεχώς απ' όλα όσα βλέπουμε και διαβάζουμε, επιχειρώντας να τα συσχετίζουμε δημιουργικά.

Έτσι κι αυτά που γράφω σήμερα, αποτελούν την κατάληξη μιας παρόμοιας προσέγγισης, που αντιμετωπίζει έναν άνθρωπο της μαχόμενης αρχιτεκτονικής, στον καιρό του, όπως ήταν και παραμένει για μένα ο Le Corbusier.

1. Ο Le Corbusier στην Αθήνα, 1937

Ένας νεαρός δικηγόρος δημοσιεύει σε τέσσερα συνεχή τεύχη του περιοδικού *Νεοελληνικά Γράμματα*² ένα άρθρο όπου αναφέρεται ο Le Corbusier. Είναι ένα κείμενο γραμμένο από ένα καλλιεργημένο ανήσυχο πνεύμα που αναλαμβάνει να αμφισβητήσει μια «καθιερωμένη αντίληψη», όπως γράφει: «Την κατακραυγή των φιλοκάλων για τη νέα μορφή της αρχιτεκτονικής, που έκφρασή της βρίσκει τη μοντέρνα πολυκατοικία». Πρόκειται για τον Ηλία Ηλιού που παραδέχεται από τις πρώτες αράδες του κειμένου του ότι: «είναι δικαίωμα κάθε αισθαντικού ανθρώπου, ανεξάρτητα από τεχνική αρμοδιότητα να παίρνει θέση μπρος σε

κάθε καλλιτεχνικό δημιούργημα» δίνοντας με αυτό τον τρόπο την εντύπωση ότι υποσκάπτει την οποιαδήποτε αρμοδιότερα τεκμηριωμένη γνώμη.

Παρ' όλ' αυτά, λίγο παρακάτω, αρχίζει να αναρωτιέται γιατί οι αρχιτέκτονες δεν συμφωνούν με αυτή την κατακραυγή και παίρνει αμέσως θέση υπεράσπισής τους, καταδικάζοντας ταυτόχρονα την άποψη περί αντεθνικού ύφους των κτηρίων της Σύγχρονης Αρχιτεκτονικής, τόσο μακριά από τους «αιώνιους Ελληνικούς ρυθμούς».

Το 1937 γράφτηκαν αυτά. Σήμερα, σχεδόν 70 χρόνια μετά, σαν να μην πέρασε μέρα από πάνω μας, η ίδια προχειρότητα λόγου και τα ίδια ιδεολογήματα μας ταλαιπωρούν. Με σπάνιο χιούμορ, που τον έκανε ιδιαίτερα συμπαθή σε φίλους και αντιπάλους, ο νέος δικηγόρος –33 ετών τότε– ο Ηλίας Ηλιού, αφαιρεί ένα-ένα τα στοιχεία που συνθέτουν την κατακραυγή. Αντεπιτίθεται αναστρέφοντας το αρνητικό πρόσημο των επιθέτων σε θετικό, προσθέτοντάς τους νόημα και περιεχόμενο. Με μαεστρία αποφεύγει τη δογματική, αρνητική ή θετική, στάση απέναντι στη σύγχρονη Αρχιτεκτονική, επιζητώντας συγκεκριμένη κριτική και καταδικάζοντας τις γενικότητες. Σαν να έχει διαβάσει τα βιβλία του Le Corbusier στον οποίο αναφέρεται, υπερασπίζεται τα σύγχρονα υλικά με μια σπάνια λογική συνέπεια, με όραμα και πρακτικό πνεύμα, με αισθητικά και οικονομικά κριτήρια, και αναλύει, πάντα με χιούμορ και τρυφερότητα, τη σχέση μας με όσα έρχονται από το παρελθόν, τις ελληνοπρεπείς μορφές, επιδιώκοντας να μην αφήσει κανένα κενό σε πιθανά «επιχειρήματα», που άλλωστε όπως και τώρα, σπάνια διατυπώνονται, οδηγώντας τον αναγνώστη στο κατώφλι ενός γόνιμου και ήρεμου πραγματικού διαλόγου που τόσο μας λείπει ακόμα και σήμερα.

Το 1987, 50 χρόνια μετά, στο περιοδικό *Αρχιτεκτονικά Θέματα*³, δημοσιεύεται ένα αφιέρωμα στον Le Corbusier. Πολλά κείμενα από αυτό το αφιέρωμα αναφέρονται στη δεκαετία του '30. Σ' ένα από αυτά ο Σάββας Κονταράτος γράφει για εκείνη την εποχή: «Οι εκδότες του περιοδικού *3ο Μάτι* θα παρουσιάσουν στο ευρύτερο κοινό της εποχής του τον Le Corbusier ως υμνητή της κλασικής αρχαιότητας, επιλέγοντας από το *Vers une Architecture* τις πράγματι έξοχες παρατηρήσεις του για το Αττικό τοπίο και την Ακρόπολη και τις παρουσιάζουν έτσι, όχι μόνο από Ελληνοκεντρισμό, αλλά και για λόγους τακτικής», επιχειρώντας να ταυτίσουν την ελληνικότητα με τον μοντερνισμό. Πόσο διαφορετική όμως είναι η ματιά τους από τη ματιά του Ηλία Ηλιού και πόσο διαφορετικά τα ενδιαφέροντά τους!

Πάντως βλέπουμε ότι ήδη από την δεκαετία του '30 η παρουσίαση του Le Corbusier στην Ελλάδα χρησιμοποιήθηκε ως εργαλείο προβολής του μοντερνισμού, με τον οποίο κάποιοι τον ταυτίζουν. Συσχετίζοντας όπως είδαμε παραπάνω τον Le Corbusier και το Μοντέρνο κίνημα με την Ακρόπολη, το ιδανικό σύμβολο καθαρής και αναμφισβήτητης αρχιτεκτονικής αξίας, οι υπερασπιστές αυτής της άποψης αισθάνονται ότι αναβαθμίζουν και τους δύο και δεν έχουν άδικο γιατί ο ίδιος ο Le Corbusier λίγα χρόνια πριν, όταν βρισκόνταν στην Ελλάδα για το 4ο CIAM (Congrès International d' Architecture Moderne), χρησιμοποίησε



στην ομιλία του την Ακρόπολη με τρόπο που ανέτρεπε ό,τι μέχρι τότε σήμαινε για τους ακαδημαϊκούς η Αρχαία Ελληνική Αρχιτεκτονική: «Η Ακρόπολη μ' έκανε επαναστάτη», είπε. Είχε ήδη συνειδητοποιήσει από το ταξίδι του στην Ανατολή ότι η διδασκαλία στις σχολές Αρχιτεκτονικής «εψεύδεται εν ονόματι της Ακροπόλεως». «Αρπάζει» λοιπόν, όπως γράφει ο Γιάννης Τσιώμης,⁴ στο ίδιο τεύχος των *Αρχιτεκτονικών Θεμάτων* «από τα χέρια των ακαδημαϊκών τον Παρθενώνα και τους λέει: *Δεν είναι δικός σας, δικός μας είναι*».

Έτσι επιχειρεί εκείνα τα δύσκολα χρόνια για το μοντέρνο κίνημα «τη νομιμοποίηση όχι μόνο της βιομηχανικής αισθητικής, αλλά και του βιομηχανικού τρόπου παραγωγής», νομιμοποιώντας ταυτόχρονα με το δικό του τρόπο το κίνημα της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, και διεκδικώντας για τους αρχιτέκτονες της πράξης το δικαίωμα αλλά και την υποχρέωση να «βλέπουν αυτό που βλέπουν». Με τον τρόπο αυτό μπορούν να το αφομοιώνουν και να το ερμηνεύουν στη πράξη, αναλύοντας με τον δικό τους τρόπο, τα στοιχεία που συγκροτούν τα ανεπανάληπτα αρχιτεκτονικά έργα, ενσωματώνοντας μέσα στον πυρήνα της αρχιτεκτονικής τους σκέψης τις αρχές και τις εμπειρίες που τους προσφέρουν όταν τα επισκέπτονται και τα διατρέχουν, όταν αναγνωρίζουν στις ευρηματικές του επιλύσεις για τα προβλήματα του χώρου, την επεξεργασία των αναλογιών σε σχέση με τις ανθρώπινες διαστάσεις, την δυναμική διατύπωση της άποψής του για το περιβάλλον, την ιδιοφυή συσχέτιση των υλικών, θέματα δηλαδή που τους έχουν βασανίσει ώρες πολλές, πάνω από τα σχέδιά τους αμφιβάλλοντας.

Ο Le Corbusier ήταν λοιπόν από τότε για πολλούς Έλληνες αρχιτέκτονες, όχι μόνο ένας λαμπρός αρχιτέκτων, αλλά ένας αγωνιστής που επέμενε με κάθε τρόπο να πείσει για τις ιδέες του σχεδιάζοντας και γράφοντας, χιτίζοντας και εκδίδοντας βιβλία, κάνοντας διαλέξεις και εκθέτοντας όπου και όπως μπορούσε τα έργα του. Ένας ακούραστος μαχητής. Ένα παράδειγμα προς μίμηση.

2. Ο Le Corbusier στην Αθήνα – Τα χρόνια του '50 και του '60.

Ο Le Corbusier κι εμείς

Συναντήσαμε το Le Corbusier στην Αθήνα –για πρώτη φορά– στην φτωχή τότε βιβλιοθήκη του Πολυτεχνείου. Εκεί τα βιβλία του,⁵ η κατάθεση της πολύτιμης συμβολής του στις τότε εξελίξεις της σύγχρονης αρχιτεκτονικής και η «θαυμαστή σύζευξη αρχιτεκτονικής και πολεοδομικής πρακτικής, που επαγγέλθηκε»⁶ όπως σημειώνει ο Δημήτρης Καρύδης⁷ στον κατάλογο που εκδόθηκε με την ευκαιρία της τελευταίας αυτής έκθεσης.⁸ Εκεί, σ' αυτά τα βιβλία, όπως γράφει η Σουζάνα Αντωνακάκη στο ίδιο πάντα αφιέρωμα,⁹

μαζί με άλλες επιλογές ξεχωρίσαμε 4 σημεία στην ποιητική του έργου του:

α. Την επεξεργασία και το ύφος της πορείας (*parcours*).

β. Τη σημασία της τομής.

γ. Τη συνεχή έγνοια του για τις αναλογίες και την ταυτόχρονη αναφορά όλων των μερών του κτηρίου στο ανθρώπινο σώμα... (σας θυμίζω το *modulor*).

δ. Την απτική και οπτική σχέση του αρχιτέκτονα με τα υλικά, και τους συνδυασμούς τους.

Εκεί όμως σ' αυτά τα βιβλία βρήκαμε και το θαυμάσιο γράμμα του Le Corbusier προς τον Martiensen,¹⁰ έναν νεαρό αρχιτέκτονα, όπου ανατρέπει όλες τις κατηγορίες που του απηύθυναν, δήθεν κατά λάθος ή και επίτηδες, οι επικριτές του για την περίφημη φράση του «κατοικία-μηχανή για να κατοικεί κανείς», φράση που χρησιμοποίησε σαν σλόγκαν απλοποιώντας το αίτημα για την μεθοδική οργάνωση των λειτουργιών της κατοικίας σε συνάρτηση με τις καθημερινές ανάγκες, στα κρίσιμα χρόνια της μάχης, που ήταν για το μοντέρνο κίνημα η δεκαετία του '20.

Εκεί, σ' αυτό το θαυμάσιο γράμμα, μιλά για το παρελθόν, για την παράδοση, για την οποία γράφει ότι: «μπορεί να είναι γόνιμη αν εγκαταλείψουμε τις ακαδημαϊκές διδασκαλίες» κι αν ενδιαφερθούμε για τους ταπεινούς πολιτισμούς που εξέφρασαν καθαρά την ανθρώπινη ευαισθησία». Και συνεχίζει: «Η αρχιτεκτονική πρέπει να ξεκολλήσει από το σχεδιαστήριο και να εγκατασταθεί μέσα στην καρδιά, απόδειξη αγάπης για ότι είναι δίκαιο, ευαίσθητο, εφευρετικό, ποικίλο, και μέσα στο κεφάλι» καθώς «ο λόγος είναι ένας οδηγός και τίποτε περισσότερο». Και ολοκληρώνει το γράμμα με παραινήσεις, όπως:

«Δοθείτε στη μελέτη της αιτίας των πραγμάτων της οποίας η αρχιτεκτονική είναι αυτόματα το αποτέλεσμα.»

«Όχι συνταγές, όχι κόλπα, όχι χειρονομίες...»

«Σήμερα δεν χρειάζεται παρά μόνο μια ηθική στάση μέσα σε κάθε δημιουργικό έργο».

Εκείνα τα χρόνια δεν μπορούσαμε να συνειδητοποιήσουμε πόσο σημαντική ήταν αυτή η προτροπή.

Και τότε, στο τέλος των σπουδών μας, ήρθε στην Αθήνα επισκέπτης καθηγητής στο μάθημα των συνθέσεων ο James Spreyer, μαθητής και συνεργάτης του Mies van der Rohe, που με ανοιχτό μυαλό μας μίλησε γι' αυτές τις δυο ισάξια μεγάλες προσωπικότητες. Εκεί με πλήθος παραδείγματα και μια πυκνή διδασκαλία, τοποθέτησε τα πράγματα στη σωστή τους βάση. Le Corbusier και Mies van der Rohe έγιναν αντικείμενο διδασκαλίας, που χώρεσε μέσα της δημιουργικά ότι είχαμε μάθει μέχρι τότε. Και έπερασαν κάμποσα χρόνια...

Κι ένα πρωί, στο πατάρι του βιβλιοπωλείου του Κάουφμαν, ιδού το *Entretien* – «η συζήτηση με τους φοιτητές της αρχιτεκτονικής». Ένα συστηματικό μάθημα αρχιτεκτονικής, που μας σημάδεψε. Ένα βιβλίο για τη διαχείριση του χώρου, πραγματικά επαναστατικό, που μετέφρασε λίγο αργότερα για τις εκδόσεις Παπαζήση η Σουζάνα Αντωνάκη, μεσούσης της δικτατορίας.



Εκεί αποσαφηνίζει ο Le Corbusier τις θέσεις του για την κάτοψη και την τομή, για την καθαρότητα της κίνησης, για την περιήγηση στο εσωτερικό και το εξωτερικό του κτηρίου, για τις όψεις που οφείλουν να προκύπτουν καθώς έρχονται να φωτίσουν κατάλληλα τις περιοχές της κίνησης και της στάσης. Εκεί επιμένει ότι οι λεπτομέρειες και τα υλικά πρέπει να ερμηνεύουν το έργο.

3.

Γράφει ο Flaubert στην αλληλογραφία του για την *Madame Bovary*, το περίφημο μυθιστόρημά του:

Αν είχα κάνει νύξεις υπονοώντας κάποια μοντέλα, οι προσωπογραφίες μου θα έμοιαζαν λιγότερο σ' αυτό που είναι, γιατί θα είχα στα μάτια μου *προσωπικότητες*, ενώ εγώ αντίθετα, θέλησα να φτιάξω *τύπους*.

Αυτή η παρατήρηση του Flaubert νομίζω πως ταιριάζει γάντι στις προσπάθειες του Le Corbusier –και του Mies van der Rohe– οι οποίοι, όπως σωστά σημειώνει ο J. Spreyer,¹¹ «πέρασαν τα νιάτα τους και τα χρόνια της μέσης ηλικίας, διαμορφώνοντας και υποδεικνύοντας αρχές με τις οποίες θα μπορούσαν άλλοι –εμείς– να κατασκευάσουμε τα δικά μας έργα» σχεδιάζοντας *τύπους* κτηρίων, δηλαδή *τύπους* όψεων, τομών και κατόψεων, που ανέτρεπαν με καίριες αναδιατάξεις όλα όσα ο ακαδημαϊσμός είχε καθιερώσει.

Μήπως σήμερα οι αρχιτέκτονες επιχειρούν με τη δουλειά τους να παρουσιάσουν κάθε φορά καινούριες «προσωπικότητες-κτήρια» αδιαφορώντας για τους «τύπους» προκαλώντας μια σύγχυση χωρίς προηγούμενο;

Μήπως ξεχνούν ότι το «κοινό», το συνηθισμένο κτήριο που δίνει μορφή στην πόλη, είναι τελικά πολύ πιο ενδιαφέρον σαν πρόβλημα από το κτήριο «προσωπικότητας», γιατί είναι πιο γενικό και συνεπώς πιο τυπικό;

Κι αναρωτιέμαι, η αρχιτεκτονική άραγε χρησιμοποιείται μόνο για να απεικονίζει τις εξαιρέσεις, ή κυρίως για να καλλιέργει και να εξελίσει μια αρχιτεκτονική που παρακολουθεί τις ανάγκες κατοίκησης της εξελισσόμενης ανθρώπινης συμπεριφοράς, αφήνοντας λίγο χώρο για το Δημόσιο κτήριο που αποτελεί έκφραση του κοινωνικού συνόλου κι όχι της ατομικής προβολής;

Κι ακόμα αναρωτιέμαι: Δεν είναι ανόητο να επιχειρούμε να παρακολουθούμε το «Δελτίο Μόδας» που βγαίνει κάθε τόσο στα περιοδικά και στην συνέχεια να προσπαθούμε να παρακολουθήσουμε αυτό που γίνεται σήμερα γύρω μας, χωρίς να το αντιμετωπίζουμε κριτικά και χωρίς να παίρνουμε θέση μέσα από κανόνες και αρχές επεξεργασμένες;

Ποιος άλλος, αν όχι το Πανεπιστήμιο, έχει τη δυνατότητα να πάρει τις αποστάσεις και να επιχειρήσει να ρίξει το σπόρο της αμφιβολίας και της αμφισβήτησης γ' αυτή την κούρσα επιβολής της «πρωτοτυπίας», που δεν είναι δυνατό να μην φέρνει μαζί της μια χιονοστιβάδα ανοησίας;

Κι όμως αυτό που διακρίνει τον Le Corbusier είναι το ότι καταφέρνει να γενικεύει δημιουργώντας, επιδιώκοντας να συμπυκνώσει σε τύπους διάσπαρτες ιδέες για την οργάνωση του χώρου και να προσφέρει, να προτείνει στη συνείδησή μας μια νέα διάσταση, μια νέα προσέγγιση επιχειρώντας να συνοψίσει τις προθέσεις και τις ελπίδες όλων όσων η έγνοια για τον χώρο συνδεόταν με την τεχνολογία και τις ανθρώπινες ανάγκες, όπως αυτές διαμορφώνονται στους διαφορετικούς τόπους, με το διαφορετικό κλίμα και τη διαφορετική κλίμακα.

Όλα αυτά είναι ερωτήματα που θα έπρεπε κάποτε να συζητηθούν...

4.

Ο Le Corbusier δεν σπούδασε αρχιτεκτονική, ήταν αυτοδίδακτος. Όμως σαν μέλισσα, τριγύρισε ταξιδεύοντας από λουλούδι σε λουλούδι, έβλεπε, παρατηρούσε, σχεδίαζε και επέλεγε. Ταξίδεψε σε διάφορους τόπους και εργάστηκε σε γραφεία που απαιτούσαν διαφορετικές μορφές κριτικής επιλογής, τακτική που ακύρωνε την μονόπλευρη στενοκέφαλη άποψη. Στα ταξιδιωτικά του σημειωματάρια φαίνονται οι επιλογές του. Εκεί φαίνεται πως έμαθε να συσχετίζει εκείνο που τον απασχολούσε με αυτό που έβλεπε κατανοώντας τα προβλήματα, και ξεπερνώντας τα.

Έτσι θα έπρεπε να μπορούν και οι φοιτητές από δάσκαλο σε δάσκαλο, από παρατήρηση σε παρατήρηση, να επιλέγουν αυτό που τους ταιριάζει, αποφεύγοντας τις απομιμήσεις και συνθέτοντας κριτικά όλα αυτά που τους ενδιαφέρουν. Έτσι θα ήταν δυνατόν να οδηγηθούν στο κατώφλι της δικής τους γνώσης, χωρίς πιέσεις, με προσωπική επιμονή, με χαρά, γέλιο και χιούμορ.

Ας μην ξεχνάμε ότι η εκπαίδευση, η γνώση και η καλλιέργεια, είναι υπόθεση απόλαυσης. Ας την διεκδικήσουν.

5.

Δύο λόγια ακόμα.

Το Κέντρο Αρχιτεκτονικής Μεσογείου από τα Χανιά, πήρε την πρωτοβουλία να θυμίσει στον αρχιτεκτονικό κόσμο στην Ελλάδα, τα 40 χρόνια από το θάνατο του Le Corbusier. Απέναντι σ' αυτό που ίσως σήμερα περισσεύει, πλημμυρίζοντας από παντού, από δεξιά, από αριστερά και από δίπλα μας στον ευρύτερο κοινωνικό χώρο, ο Le Corbusier αφήνει ένα μήνυμα που προκύπτει από κάθε κτισμένο του έργο από κάθε του κείμενο, ότι η άσκηση της αρχιτεκτονικής ξεπερνά τις διαστάσεις ενός επαγγέλματος «γίνεται θέμα συνείδησης, γίνεται μια πράξη ερωτική». Είναι τα λόγια του: «Το να δοθείς στην αρχιτεκτονική», γράφει, «είναι σα να μπαίνεις σε μια θρησκεία, να πιστέψεις, ν' αφιερωθείς...»¹²

Να δοθείς...

Αυτά γράφει ο Le Corbusier και καταλήγει απευθυνόμενος στον νεαρό αρχιτέκτονα Martiensen, και μέσω αυτού σε όλους εμάς, με την πιο δύσκολη, την πιο επικίνδυνη αλλά και την πιο πολύτιμη αγωνιστική προτροπή:



Η αρχιτεκτονική μπορεί να φέρει στους ανθρώπους του νέου μηχανικού πολιτισμού τη χαρά και όχι μια αυστηρή χρησιμότητα. Σήμερα είναι αυτό το φως που πρέπει να ανάψομε, και... κυνηγήστε τη βλακεία.... (Παρίσι 1936)

Ο Le Corbusier στην Ελλάδα, 70 χρόνια μετά.

Μήπως αυτό το μήνυμα σήμερα είναι μια πραγματικά γόνιμη και απαραίτητη για όλους μας προτροπή;

Σημειώσεις

1. Πρόκειται για την έκθεση «Δύο ταξίδια στον Le Corbusier» που οργανώθηκε από τον Παναγιώτη Τουρνικιώτη και τους συνεργάτες του μετά από πρόταση και συνδιοργάνωση του Κέντρου Αρχιτεκτονικής Μεσογείου το 2005 στα Χανιά, και το 2006 στις αντίστοιχες αρχιτεκτονικές σχολές του Βόλου, της Θεσσαλονίκης και της Αθήνας.

2. *Νεοελληνικά Γράμματα*, Περίοδος Β, αρ. 33, 17 Ιουλίου 1937, σελ.3 και 11/ αρ. 34, 24 Ιουλίου 1937, σελ.3/ αρ. 35, 31 Ιουλίου 1937, σελ. 3 και 7/ αρ. 36, 7 Αυγούστου 1937, σελ. 3 και 10.

3. *Αρχιτεκτονικά Θέματα*, αρ. 21, 1987, σελ. 94 και 98. Επιμελητές του τεύχους ήταν οι δύο Γιώργηδες, ο αξέχαστος Σημαιοφορίδης και ο Τζιφτζιλάκης.

4. ό.π., σελ. 107 και 109.

5. Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *Oeuvre Complete*, Zurich, ed. Girsberger.

6. Επισημαίνω αυτήν την άποψη για την οποία ο ίδιος έγραψε μαχητικά κείμενα

υποστήριξης της, παρά όλες τις αντιρρήσεις που μπορεί να διατυπώσει κανείς για το συγκεκριμένο τρόπο με τον οποίο ο ίδιος και όσοι τον ακολούθησαν αντιμετώπισαν το σχεδιασμό της σύγχρονης πόλης.

6. *Δύο Ταξίδια στον Le Corbusier*, Αθήνα 2005, εκδόσεις ΚΑΜ-futura, σελ. 9.

7. Την άποψη αυτή αναλύει και ο Παναγιώτης Τουρνικιώτης ήδη από το πρώτο –αν δεν απατώμαι– άρθρο που δημοσίευσε γυρίζοντας από τη Γαλλία, στο ίδιο τεύχος των *Αρχιτεκτονικών Θεμάτων* στα 1987 (ό.π.,, σελ. 116 και 119).

8. ό.π., σελ. 145 και 146.

9. ό.π., 1910-1919.

10. James Speyer, «Όταν οι δάσκαλοι γερνούν», περιοδ. *Ζυγός*, τεύχος 36-37, 1958.

11. Le Corbusier, *Συζήτηση με τους Φοιτητές της Αρχιτεκτονικής*, μετάφραση Σουζάνα Αντωνακάκη, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 1971.



Corbu – 40 τόσα χρόνια μετά

Παντελής Λαζαρίδης

Τμήμα Αρχιτεκτόνων–Μηχανικών Πανεπιστημίου Θεσσαλίας
[plazarid@prd.uth.gr]



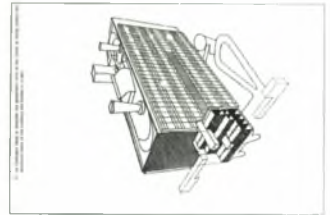
Πριν από 10 σχεδόν χρόνια, σ' ένα άλλο Τμήμα Αρχιτεκτονικής, στο πλαίσιο του, νέου τότε και πάντα προαιρετικού, μαθήματος για την «καθημερινότητα» της πόλης, μιλώντας για το πέρασμα από την τάξη των ιδεών και του σχεδιασμού στην αταξία της καθημερινής ζωής και της ποικιλίας των συμπεριφορών και των χρήσεων, είχα ρωτήσει τους περίπου 40 φοιτητές και φοιτήτριες του 3ου, 4ου και 5ου έτους που παρακολουθούσαν, αν γνωρίζουν τον L.C. και κάποιο έργο του. Σήκωσε το χέρι του ένας, για να ρωτήσει αν ο L.C. είναι αυτός που έκανε μια σαχλαμάρα με καμπύλες... που μοιάζει με μοναστήρι... εκκλησία... δεν ήξερε.



Δεν είπε βέβαια «σαχλαμάρα» είπε την άλλη λέξη με τα πολλά «α» που οι δημοσκοπήσεις την φέρνουν να προηγείται στο καθημερινό λεξιλόγιο.

Μπορεί αυτό το επεισόδιο της πανεπιστημιακής καθημερινότητας να μην είναι χαρακτηριστικό, είναι όμως ενδεικτικό. Το καταχώνιασμα και η απαξίωτική λήθη για τον L.C., παράπλευρη απώλεια κι αυτή, από την επέλαση των νέο-... ύστερο-... και... μετά-μοντερνισμών, χαιρόμαι ιδιαίτερα που διακόπτεται, έστω κι αν αποδειχθεί ότι αυτό γίνεται προσωρινά, από την πρωτοβουλία αυτή, με την υποστήριξη των περισσότερων τμημάτων Αρχιτεκτονικής.

Στο πλαίσιο όσων αποτελούν χαρακτηριστικές προτεραιότητες στο Τμήματος Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, η υποστήριξη της πρωτοβουλίας αυτής έχει και δομικό χαρακτήρα. Δεν είναι μόνο μία *ad hoc* αντίδραση συμφωνίας και αλληλεγγύης.



Έκφραση αυθεντική του «μοντέρνου», εν τέλει και του «μοντερνισμού», ο L.C. διατύπωσε με μια ποικιλία εκφραστικών τρόπων (κείμενα, αφηγήσεις, σκίτσα, ζωγραφιές, αρχιτεκτονικά αντικείμενα, πολεοδομικά σχέδια) ρηξικέλευθες, σχεδόν ασεβείς, προτάσεις για τον εκσυγχρονισμό της πόλης και της αρχιτεκτονικής.

Θα ήθελα στο πλαίσιο που θέτει αυτός ο τόμος για τον L.C. να σταθώ σε δύο σημεία: στην αυτοπαρουσίαση που κάνει ο ίδιος ο L.C. στην επανέκδοση των *Precisions* του το 1960¹ και σε ορισμένα στοιχεία από την, κατά τη γνώμη μου, πολύ χαρακτηριστική για τις ιδέες του, πρώιμη πρότασή του για την πόλη των 3.000.000 ανθρώπων.

Λέει ο ίδιος στον πρόλογο του βιβλίου του:

Για μια περίοδο αρκετών χρόνων έκανα ομιλίες και παρουσιάσεις σ' όλο τον κόσμο. Έμαθα να βλέπω πόσο ήταν διαφορετικά το κλίμα, οι φυλές, οι πολιτισμοί... αλλά και πόσο απίστευτα διαφορετικοί ήταν οι άνθρωποι μεταξύ τους... Σταθείτε μια στιγμή στο εξής: Οι άνθρωποι, άνδρες και γυναίκες, έχουν όλοι ένα κεφάλι, δύο μάτια, δύο αυτιά, μια μύτη, ένα στόμα κ.λπ. Δισεκατομμύρια βρίσκονται σκορπισμένοι σ' όλη τη γη. Όταν δύο άνθρωποι μοιάζουν εντελώς, αυτό μας εκπλήσσει σε τέτοιο βαθμό ώστε τους δείχνουμε στο τσίρκο!

Το πρόβλημα είναι τούτο: οι άνθρωποι κατοικούν στη γη. Γιατί; Πώς; Γ' αυτά θα δώσουν άλλοι την απάντηση. Το δικό μου χρέος, η δική μου έρευνα είναι να προσπαθήσω να βγάλω αυτόν τον σημερινό άνθρωπο από τη δυστυχία του, να τον οδηγήσω μακριά από την καταστροφή. Να τον οδηγήσω στην ευτυχία, στην καθημερινή χαρά, την αρμονία.

Πρόκειται λοιπόν ακριβώς γι' αυτό: την αποκατάσταση ή την εγκατάσταση της αρμονίας ανάμεσα στον άνθρωπο και το *milieu* του, το περιβάλλον του. Ανάμεσα στη Βιολογία (που είναι ο άνθρωπος) και τη Φύση, αυτό το τεράστιο δοχείο που κλείνει μέσα του τον ήλιο, τη σελήνη, τα αστέρια, το ασύλληπτο άγνωστο, τα κύματα, την στρογγυλή σφαίρα με τον κεκλιμένο ελλειπτικό άξονα, που δίνει τις εποχές, τη θερμοκρασία του σώματος, το κυκλοφοριακό, το νευρικό, το αναπνευστικό, και το πεπτικό σύστημα, τη μέρα και τη νύχτα, τον ηλιακό κύκλο των 24 ωρών κ.λπ.

Με υποχθόνιο και κρυφό τρόπο ένας μηχανικός πολιτισμός έχει εγκατασταθεί μέσα στα γένια μας, χωρίς να τον βλέπουμε καθαρά. Άρχισε ένας πολιτισμός της μηχανής. Κάποιοι δεν τον αντιλαμβάνονται. Άλλοι τον υφίστανται.

Πού βρίσκονται όμως οι κορυφές του παρελθόντος; Τι μας προσφέρει η «Ρώμη»; [δηλαδή η κυρίαρχη ακαδημαϊκή αντίληψη για την Αρχιτεκτονική που επικυρωνόταν με τα «Prix de Rome», με την οποία ο L.C. βρισκόταν σε συνεχή σύγκρουση.] Τι αντιπροσωπεύουν για μας οι 7 Αρχές της Αρχιτεκτονικής...; Τι σημασία έχουν για μας τα διπλώματα, οι τίτλοι, όλα αυτά τα τόσα «φράγματα» που οριοθετούν τους επαγγελματικούς μας δρόμους;

Το χρυσάφι, το ασήμι και το χρέμα κυκλοφορούν μέσα σ' όλες τις δραστηριότητές μας παρά με τιμές, περηφάνιες και ματαιοδοξίες.



Η γη είναι στρογγυλή και έχει συνοχή. Ο ατομισμός ανατρέπει τις στρατηγικές. Τα αεροπλάνα στην κυριολεξία μεταφέρουν και μετακινούν τους ανθρώπους, ήδη εδώ και 20 χρόνια... Ανεβαίνουν στο αεροπλάνο, με τη δερμάτινη τσάντα στα χέρια. Σε 10 ώρες, σε 20 ώρες... βρίσκονται στον αντίποδα. Θα συναντήσουν μόλις φθάσουν τον κύριο που τους περιμένει, που είναι ήδη ενημερωμένος, που μπορεί να συζητήσει μαζί τους, που έχει ήδη εντολή κι εξουσιοδότηση να συζητήσει το θέμα κατά ένα ωφελιμιστικό τρόπο...

Το πρόβλημα που έχουμε στο μυαλό μας είναι το εξής: Η γη κατέχεται άσχημα από τον άνθρωπο, είναι ακόμη σε μεγάλο μέρος της ακατοίκητη. Εμφανίστηκαν τέρατα. Οι τεράστιες αναπτυσσόμενες πόλεις: ο καρκίνος των συναθροίσεων μας.

Ποιος ασχολείται, ποιος ανησυχεί, ποιος μπορεί να δει ξεκάθαρα τι γίνεται; Δεν υπάρχει ακόμη μια αποδεκτή μέθοδος. Δεν υπάρχουν ακόμα ειδικοί, κατάλληλα εκπαιδευμένοι και προετοιμασμένοι.

Τα σύγχρονα προβλήματα είναι τόσο πυκνά, εξαρτημένα το ένα από το άλλο, τόσο πολύ διεισδύει το ένα στο άλλο, ώστε η ανάγνωσή τους και η αντιμετώπισή τους είναι αδύνατες. Οι λύσεις εξαρτώνται η μία από την άλλη, συνδέονται η μία με την άλλη, είναι αεχώριστες.

Ο ηλεκτρισμός όμως αξιοποιήθηκε για οικιακή χρήση στην καθημερινή ζωή. Ο άνθρωπος τον δάμασε. Έγιναν επιτεύγματα και θαύματα. Γεννήθηκε η ηλεκτρονική, δηλαδή η δυνατότητα να αναθέτεις σε ρομπότ την έρευνα και τη συγκρότηση των δεδομένων, την προετοιμασία των φακέλων, των συζητήσεων, την πρόταση λύσεων.

Η ηλεκτρονική χρησιμοποιήθηκε για τον κινηματογράφο, τις ηχητικές καταγραφές, την tv, το ραδιόφωνο κ.λπ.

Η ηλεκτρονική θα μας επιτρέψει να θέσουμε σε ενέργεια ένα νέο εγκέφαλο με μια ασύγκριτη χωρητικότητα, που θα επιτρέψει στους ανθρώπους που είναι οι υπεύθυνοι, να γνωρίζουν τα δεδομένα, να παρουσιάζουν λύσεις, να βρίσκονται σε θέση να επαναλαμβάνουν χωρίς όρια τις παρουσιάσεις τους, τις προτάσεις τους ... σήμερα, αύριο, σ' ένα μήνα, σ' ένα χρόνο, στον τόπο τους ή εκτός συνόρων.

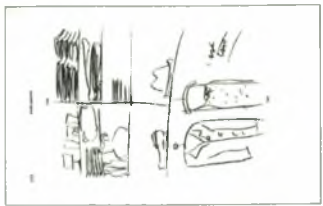
Κι αυτό σε χρόνο που έγινε πάλι κι αυτός ασύλληπτος.

Και συνεχίζει ο L.C.:

Οι ομιλίες στη Νότια Αμερική αυτοσχεδιάστηκαν το 1929 μπροστά σ' ένα ποικίλο κάθε φορά ακροατήριο και τώρα ξανατυπώνονται 30 χρόνια μετά την πρώτη τους έκδοση. Αναφέρονται στον Άνθρωπο και το περιβάλλον του. Αντιμετωπίζουν ξεχωριστά τις εργασίες του Μηχανικού και του Αρχιτέκτονα. Με όλη τη μετριοφροσύνη, ανοίξαν πόρτες και παράθυρα. Είναι εικονογραφημένες με σκίτσα που έγιναν κάτω από τα μάτια του κοινού... Ένα σχέδιο π.χ. δείχνει τους τρόπους του να κάθεται κανείς μέσα στο σπίτι. Ένα άλλο, τον τρόπο να εγκαθιστάς μια πόλη σ' ένα τοπίο. Ένα άλλο, συγκρίνει το υπερωκεάνιο, το Σύγχρονο Παλάτι (Palais Moderne) και τον Ουρανοξύστη των συναλλαγών. Αυτό το Παλάτι ήταν το Palais de Nations (το Παλάτι της Κοινωνίας των Εθνών) στη Γενεύη. Το σχέδιο το κάναμε το 1927.

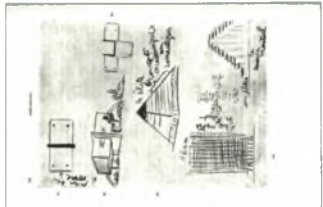
...le langage de l'architecture, dans les années qui précèdent, s'est enrichi d'un vocabulaire nouveau, d'un langage plus libre, plus personnel, plus expressif. Cette évolution a été favorisée par le développement de l'architecture d'habitat, qui a permis de créer des formes nouvelles, plus adaptées à la vie moderne, plus en phase avec les besoins de la population. Les architectes ont cherché à rompre avec les schémas traditionnels, à inventer de nouvelles solutions, à créer un langage architectural qui soit à la fois fonctionnel et esthétique.

...le langage de l'architecture, dans les années qui précèdent, s'est enrichi d'un vocabulaire nouveau, d'un langage plus libre, plus personnel, plus expressif. Cette évolution a été favorisée par le développement de l'architecture d'habitat, qui a permis de créer des formes nouvelles, plus adaptées à la vie moderne, plus en phase avec les besoins de la population. Les architectes ont cherché à rompre avec les schémas traditionnels, à inventer de nouvelles solutions, à créer un langage architectural qui soit à la fois fonctionnel et esthétique.



**UNE CELLULE
A
L'ÉCHELLE HUMAINE**

...le langage de l'architecture, dans les années qui précèdent, s'est enrichi d'un vocabulaire nouveau, d'un langage plus libre, plus personnel, plus expressif. Cette évolution a été favorisée par le développement de l'architecture d'habitat, qui a permis de créer des formes nouvelles, plus adaptées à la vie moderne, plus en phase avec les besoins de la population. Les architectes ont cherché à rompre avec les schémas traditionnels, à inventer de nouvelles solutions, à créer un langage architectural qui soit à la fois fonctionnel et esthétique.



Ο ουρανοξύστης, που αργότερα ονομάστηκε «καρτεσιανός» (cartesien), θα γινόταν το 1947 στην Νέα Υόρκη, το κτήριο της Γραμματείας των Ηνωμένων Εθνών.

Ένα άλλο σχέδιο, δείχνει τις επιπτώσεις στην αρχιτεκτονική μιας επιστημονικής ακουστικής...

Η πρώτη ομιλία έγινε στο Buenos Aires και είχε τίτλο «Ν' απαλλαγούμε από κάθε στοιχείο ακαδημαϊσμού». Το επάγγελμα σύμφωνα με τις αρχές του ακαδημαϊσμού είναι εκτός τόπου. Αποτελεί τον καταστροφικό κίνδυνο της εποχής. Σήμερα οι βραβευμένοι με τα «βραβεία Ρώμης» (Prix de Rome) ανακοινώνουν ότι αποτελούν την élite του αρχιτεκτονικού επαγγέλματος κι ότι αφού ωρίμασαν σιγά-σιγά κι εξελίχθηκαν, τώρα υιοθετούν την υποστήριξη μοντέρνων ιδεών...

Αυτή η εισαγωγή θα κλείσει με ένα σχέδιο που αναφέρεται στους «κατασκευαστές».

Μια νέα φάση που θέτει πια σε μόνιμη, αδελφική, ίση επαφή, δύο επαγγέλματα των



οποίων η μοίρα είναι να υποστηρίξουν τον μηχανικό πολιτισμό και να τον οδηγήσουν σε ένα εντελώς νέο μεγαλείο. Αυτά τα δύο επαγγέλματα είναι ο μηχανικός και ο αρχιτέκτονας. Ο ένας έχει παρουσία δυναμική, ο άλλος ήταν σε ύπνωση. Ήταν αντίπαλοι. Τα έργα των κατασκευαστών συγκλίνουν το ένα με το άλλο μετά τα φράγματα, τα εργοστάσια, τα γραφεία, τις κατοικίες, τα παλάτια, τις εκκλησίες, ως το τέλος... Το σύμβολο αυτής της σχέσης το βλέπει κανείς στο σχέδιο στο τέλος: Είναι δύο χέρια που τα δάχτυλά τους σταυρώνονται, δύο χέρια οριζόντια, δύο χέρια στο ίδιο επίπεδο. (L.C., Paris, 4-6-1960)

Πιστεύω ότι στο δικό του αυτό κείμενο, αποκαλύπτεται πολύ χαρακτηριστικά η φιλοσοφία του, η ρητορική του και αυτός ο τόσο χαρακτηριστικός ρομαντικός ορθολογισμός του, που απογειώνεται με την άποψή του για την ποίηση της πόλης, που κατ' αυτόν βρίσκεται στο ότι είναι (η πόλη) η συμβολική εκδήλωση της δύναμης της ανθρώπινης δράσης, της βούλησης για τάξη, του ανθρώπινου πνεύματος. Ο ίδιος εξάλλου έλεγε, όταν διαμόρφωνε τη σύλληψή του για την πόλη: «Βασίστηκα μόνο στα σίγουρα ίχνη της λογικής και έχοντας απορροφήσει τον ρομαντισμό του παρελθόντος αισθάνθηκα ικανός να παρατήσω μόνος μου τον ρομαντισμό της εποχής μας, που τον αγαπώ».

Ο L.C. έβλεπε την πόλη σαν τέλεια έκφραση της ικανότητας του ανθρώπου να δαμάσει το περιβάλλον και να κυριαρχήσει επάνω του. Έλεγε:

Η πόλη είναι η δύναμη του ανθρώπου πάνω στη φύση. Είναι ένα ανθρώπινο εγχείρημα που κατευθύνεται ενάντια στη φύση. Είναι οργανισμός κατασκευασμένος από τον άνθρωπο, τόσο για την προστασία του όσο και για την εργασία του. Είναι μια δημιουργία. Και η ποίηση επίσης είναι μια ανθρώπινη πράξη – οι αρμονικές σχέσεις ανάμεσα σε εικόνες που αντιλαμβανόμαστε. Όλη η ποίηση που βρίσκουμε στη Φύση δεν είναι παρά η δημιουργία του δικού μας πνεύματος. Μια πόλη είναι μια εν δυνάμει εικόνα που ερεθίζει το μυαλό μας.

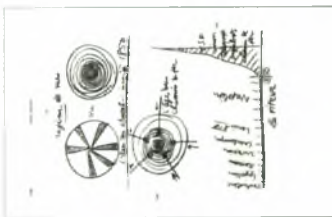
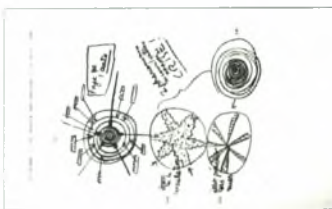
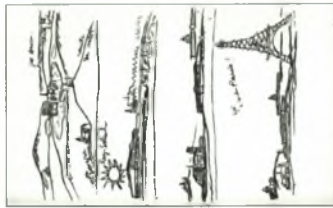
Γιατί η πόλη δεν θα έπρεπε ακόμα και σήμερα, να είναι πηγή ποίησης;

Είναι αλήθεια, ότι αναγνωρίζοντας την μοντέρνα κοινωνία (αυτή που οικοδομήθηκε με την οριστική εγκαθίδρυση του κεφαλαιοκρατικού συστήματος και μετά τις βιομηχανικές επαναστάσεις) ως κοινωνία η οποία πριν από κάθε τι άλλο ήταν πολεο-κεντρική, οι αρχιτέκτονες ήδη από τις αρχές του 1900 (ίσως και λίγο νωρίτερα) άρχισαν να προσβλέπουν προς μια αρχιτεκτονική που θα ασκούνταν με στόχο ένα νέο, εύλογο ή έλλογο τακτοποιημένο αστικό περιβάλλον.

Αυτή η έγνοια και η ιδέα για το σχεδιασμό του συνολικού αστικού περιβάλλοντος μπορεί να ανιχνευθεί από τα σχέδια του Tony Garnier για την «Cité Industrielle», την «Βιομηχανική Πόλη», ήδη από το 1904, ως τις προτάσεις των Ιταλών Φουτουριστών, οι οποίες –ευλογώντας και εγκωμιάζοντας τη λατρεία του

μοντερνισμού και με την προσθήκη της ποιητικής φαντασίας που είχε αφετηρία τις βιομηχανικές μορφές και τη μεγάλη μητρόπολη- υπομνηματίζονται και από τα αποσπασματικά σχέδια του Antonio Sant' Elia για την φανταστική μητρόπολη που έγιναν με αφορμή το διαγωνισμό για το σταθμό του Μιλάνου.

Η πρόταση για την πόλη των 3.000.000 κατοίκων του L.C., ήταν σε κάποιο βαθμό μια μίξη φουτουριστικών συλλήψεων, της ταχύτητας, της κίνησης και της μηχανοποίησης, με μια έμφαση στο πράσινο και τους ανοιχτούς χώρους – μια κληρονομιά από τη σύλληψη των Κηπουπόλεων. Όπως έχει πει ο ίδιος περιγράφοντας το σχέδιο αυτό:



Οι βασικές αρχές που πρέπει να ακολουθήσουμε είναι οι εξής:

1. Πρέπει να αποσυμφορήσουμε τα κέντρα των πόλεων.
2. Πρέπει να αυξήσουμε την πυκνότητά τους.
3. Πρέπει να αυξήσουμε και να αναπτύξουμε τα μέσα για να κυκλοφορούμε και να μετατοπιζόμαστε, και
4. πρέπει να αυξήσουμε τα πάρκα και τους ανοιχτούς χώρους.

Ίσως αξίζει να σημειώσει κανείς εδώ, για να φανεί το δίπολο ρασιοναλισμού και ποιητικού ρομαντισμού που τον χαρακτήριζε, ότι ο L.C. έβλεπε την ιστορία των ευρωπαϊκών πόλεων ως μια άτακτη παράθεση-προσθήκη τυχαίων διαρθρώσεων (patterns), με καμπύλους δρόμους που ακολουθούν, όπως έλεγε, το δρόμο του γαϊδάρου. Αντίθετα ο άνθρωπος, ισχυριζόταν, προχωρά σε ευθεία γραμμή γιατί έχει στόχο· ξέρει πού πηγαίνει.

Για τον L.C., όπως θα έλεγα και για τους θεωρητικούς της Αναγέννησης, η γεωμετρία ήταν κάτι πολύ περισσότερο από θέμα αισθητικής. Ήταν η αντανάκλαση της φυσικής τάξης. Εξάλλου έλεγε ο ίδιος:

Η γεωμετρία είναι το μέσο που δημιουργήσαμε εμείς οι ίδιοι όπου θέλουμε να αντιληφθούμε τον έξω κόσμο και να εκφράσουμε τον εσωτερικό μας κόσμο. Η Γεωμετρία είναι η βάση, το θεμέλιο. Είναι επίσης η υλική βάση πάνω στην οποία οικοδομούμε εκείνα τα σύμβολα που εκφράζουν σε εμάς το τέλειο και το θείο.

Στην παρουσίαση των σχεδίων της Πόλης για 3.000.000 κατοίκους ο L.C. προσπάθησε κυρίως να περιγράψει, να κάνει ένα πορτρέτο της, μάλλον, την περιοχή του κέντρου. Το συνολικό όμως σχέδιο της πόλης ενσωμάτωνε επίσης κι ένα κατά κάποιο τρόπο δορυφορικό σύστημα που –κακώς μάλλον γιατί προκαλεί σύγχυση με τις προτάσεις του Howard με τις οποίες ο L.C. δεν ήταν καθόλου σύμφωνος– ονομάζεται κι αυτό *citè-jardins*, κηπουπόλεις. Το σύστημα αυτό των κηπουπόλεων (*citè-jardins*) βρισκόταν έξω από την περιβάλλουσα το κέντρο, πράσινη ζώνη. Η «Πόλη για 3.000.000 κατοίκους» δεν ήταν ακριβώς ένα αληθινό δορυφορικό σύστημα όπως το όριζε ο Ebenezer Howard. Ο L.C. ήταν εναντίον του προαστιακού ιδανικού της μονοκατοικίας, επισημαίνοντας συχνά, ότι τέτοιας μορφής κατοικίες σπαταλούν δρόμους και υπηρεσίες, ενθαρρύνουν την εξάπλωση του αστικού χαρακτήρα και μέσα από την εκτεταμένη χρήση και κάλυψη του εδάφους καταλήγουν να αρνηθούν, εν τέλει, τα αγαθά της μοναχικής ζωής και της ειρηνικής αγροτικής ατμόσφαιρας που οι κάτοικοί τους επεδίωκαν και επιθυμούσαν αρχικά.

Δεν είναι καθόλου λίγες οι φορές που ο L.C. στα γραπτά του αντιτέθηκε στο pattern της κάλυψης του εδάφους που επιτυγχάνεται με ατομικά σπίτια σε μικρά οικόπεδα, αντιπαραθέτοντας το κατασκευαστικό pattern που προτιμούσε, δηλαδή

τα μεγάλα συγκροτήματα διαμερισμάτων, τοποθετημένα ευρύχωρα στο τοπίο. Τα πλεονεκτήματα αυτής της διάρθρωσης, δεν σταμάτησε ποτέ να υπογραμμίζει, ότι βρίσκονται στην μεγαλύτερη οικονομία, την καλύτερη κυκλοφορία και τις καλύτερες υπηρεσίες, αλλά επίσης και στο ότι παρέχεται έτσι η δυνατότητα για εκτεταμένα πάρκα και αθλητικές εγκαταστάσεις. Επέμενε επίσης ότι έτσι δημιουργείται μεγαλύτερη ιδιωτικότητα αλλά και θέα, για τις ατομικές κατοικίες.

Είναι φανερό ότι ένα μεγάλο μέρος της αντίθεσης του L.C. στη σύλληψη της Κηπούπολης και στο προασιακό κίνημα, οφείλεται στην πεποίθησή του ότι αυτά αποσπούσαν την προσοχή από εκείνο που ο ίδιος υποστήριζε ότι είναι το κύριο, πρωταρχικό, πρόβλημα στην πολεοδομία. Δηλαδή η ανανέωση και αναζωογόνηση του κέντρου της πόλης. Χωρίς θεμελιώδη, εκ βάθρων ανανέωση του κέντρου της πόλης αισθανόταν ότι οι προσπάθειες για βελτίωση των περιφερειακών περιοχών έχαναν το νόημά τους ή ήταν λανθασμένες. Ο L.C. οραματιζόταν ότι το κέντρο της πόλης θα κατοικούνταν κυρίως από την διοικητική και πνευματική élite. Έλεγε ο ίδιος:

Ως έδρα της εξουσίας (με την πιο ευρεία σημασία της λέξης, γιατί μέσα σ' αυτό το κέντρο θα είναι μαζί πρίγκιπες των επιχειρήσεων, καπεταναίοι της βιομηχανίας και της οικονομίας, πολιτικοί ηγέτες, μεγάλοι επιστήμονες, δάσκαλοι, στοχαστές, οι εκφραστές της ανθρωπίνης ψυχής και του πνεύματος, ζωγράφοι, ποιητές και μουσικοί),

[ως έδρα λοιπόν της εξουσίας]

η πόλη έλκει μέσα της όλες τις φιλοδοξίες. Είναι περιβεβλημένη μ' ένα γοητευτικό αέρα αφάνταστης ομορφιάς όπου ο κόσμος πλέει μέσα του. Σπουδαίοι άνθρωποι και οι ηγέτες μας εγκαθίστανται στο κέντρο της πόλης...

Έτσι μια ταξινόμηση των κατοικιών στην πόλη θα μας έδινε 3 κατηγορίες πληθυσμού: τους πολίτες που ζουν μέσα στην πόλη· τους εργαζόμενους που η ζωή τους περνά μισή στο κέντρο και μισή στις «κηπουπόλεις» και τη μεγάλη μάζα των εργαζομένων που περνούν τη ζωή τους ανάμεσα στα εργοστάσια των προαστίων και τις «κηπουπόλεις».

Με κατηγορηματικότητα αυτής της μορφής και με συστηματικές κανονιστικές διατυπώσεις (δομικά χαρακτηριστικά του «μοντέρνου» λόγου, γενικώς) ο L.C. συνδύασε τον αναλυτικό καταγγελτικό λόγο ενάντια στο «παλιό» (και το «ακαδημαϊκό»), με τις εξίσου αναλυτικές παρουσιάσεις των συνθετικών του προτάσεων για το «νέο», οι οποίες συχνά ήταν εφ' όλης της ύλης.

- να οικοδομήσουμε μια νέα εποχή·
- μια νέα πόλη στη θέση της παλιάς·
- να βάλουμε τάξη στο χάος·
- να σκοτώσουμε την οδό-διάδρομο·
- ν' αλλάξουμε τον κόσμο με την αρχιτεκτονική·
- Αρχιτεκτονική ή επανάσταση.



Αυτός ο σχεδόν ανεξέλεγκτος ενθουσιασμός, υποστηριγμένος και από την άποψη ότι η ουτοπία είναι μια εν δυνάμει πραγματικότητα, δημιουργικός και ανομολόγητα χρωματισμένος πολιτικά, αποτέλεσε επίσης μια έμμεση ανατρεπτική πρόταση γύρω από την οποία δημιουργήθηκε ένας αστερισμός συμπληρωματικών εκδοχών και οικοδομήθηκε ένα ολόκληρο «επαναστατικό» κλίμα.

- Μια πόλη χωρίς ταξικές διακρίσεις.
- Μια πόλη με ανθρώπους που ασχολούνται με τις δουλειές τους και την ψυχαγωγία τους (απαλλαγμένοι από την καταπίεση των άσχημων και καταθλιπτικών συνθηκών κατοίκησης, χωρίς σπατάλη χρόνου για καθημερινές ανάγκες –που θα μπορεί να τις αναλάβει η τεχνολογία– χωρίς την καταπίεση των μεγάλων αποστάσεων, χωρίς την έλλειψη ελεύθερου χρόνου, κ.τ.λ.).

Ανεξάρτητα από τον τρόπο που εφαρμόστηκαν οι προτάσεις αυτές –όταν οι συνθήκες της τεχνολογίας και το οικονομικό-κοινωνικό και πολιτικό πλαίσιο επέτρεψαν στην ουτοπία, αλλοιωμένη βέβαια, να γίνει πραγματικότητα– ο Le Corbusier παραμένει υπόδειγμα για το αναγκαίο κράμα αμφισβήτησης, αναλυτικής και συνθετικής δυνατότητας και επιμονής, που χαρακτηρίζει τη δημιουργική ένταση, αυτήν που μπορεί να τροφοδοτήσει την παραγωγή νέων ιδεών. Παραμένει, επίσης, χαρακτηριστικό πρότυπο της αναγκαίας –για τον ίδιο στόχο– επιβολής του γενικού πάνω στο ειδικό, της μόρφωσης πάνω στην εξειδίκευση, του πολίτη πάνω στον επιστήμονα ή τον τεχνικό.

Οι συσχετισμοί της εξουσίας, οι αναγκαστικές πολιτικές προτεραιότητες και η δυναμική της αγοράς ακύρωσαν στην πράξη τον ανατρεπτικό χαρακτήρα πολλών στοιχείων αυτών των προτάσεων, ενώ η κανονιστική τους υπερβολή, μειώνοντας αναγκάιους κοινωνικά και πολιτισμικά βαθμούς ευελιξίας, τις έφερε αντιμέτωπες με το κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο εφαρμογής. Ομως ακόμα κι αν υπάρχει φενάκη ή πολιτική αμεριμνησία από την πλευρά του, υπερβολή ή ακαμψία στις ιδέες του, παραμένει το γεγονός ότι οι βασικές προτάσεις του Le Corbusier διατηρούν ισχύ και μπορούν να αποτελέσουν ιστορικό υπόβαθρο στην παγκοσμιοποιημένη καταγγελτική αδράνεια και τον γενικευμένο αρχιτεκτονικό κονφορμισμό, στην στειρά λαγνεΐα της τεχνολογίας, τον κερδοσκοπικό χυλό της τρέχουσας «αρχιτεκτονικής» παραγωγής και την καταθλιπτική αδυναμία παραγωγής νέων ιδεών έξω από το εγκυρωμένο κυρίαρχο και παγκοσμιοποιημένο, πια, νεοφιλελεύθερο ιδεολόγημα και το συναφές με αυτό πλαίσιο της αγοράς.

Στο κάτω κάτω της γραφής, η αναφορά σ' αυτόν τον ενθουσιώδη, πολυσύνθετο, επίμονο, πρωτοπόρο, αρχιτέκτονα, ζωγράφο, γλύπτη, πολεοδόμο, στοχαστή, συγγραφέα, ποιητή και ακτιβιστή και στον τρόπο που οραματίστηκε δούλεψε και πάλεψε τις ιδέες του, μπορεί να κρατήσει ζωντανό το δίλημμα ανάμεσα στον εν-

θουσιασμό, ακόμα κι όταν αγνοεί την πολιτική και τους περιορισμούς της, και στην πολιτική, ακόμα κι όταν καταπνίγει με χίλιους τρόπους τον ενθουσιασμό.

Είμαι βέβαιος, αλλά το εύχομαι επιπροσθέτως, με την εκδοση αυτού του τόμου να μην μείνει μόνο η γεύση ενός οφειλόμενου μνημόσυνου, αλλά να στεριώσει το ενδιαφέρον και για τον άνθρωπο και για το έργο του, βέβαια, κυρίως όμως το ενδιαφέρον για την ιστορική προέλευση των σημερινών ιδεών και προβληματισμών και για τα συμφραζόμενά τους.

Η ιστορία είναι η ιστορία της κοινωνίας. Ακριβώς γι' αυτό δεν ανήκει ποτέ στο παρελθόν.

Σημειώση

1. Δέκα ομιλίες-παρουσιάσεις το 1929 στη
Λατινική Αμερική (πρώτη έκδοση το 1929).



Επιστρέφοντας στο όραμα ενός όμορφα οργανωμένου κόσμου: Μια σύγχρονη θεώρηση της συνεισφοράς του Le Corbusier στην πολεοδομία

Θάνος Παγώνης

Σχολή Αρχιτεκτόνων, ΕΜΠ

[thanospagonis@hotmail.com]

Περίληψη Το κείμενο πραγματεύεται μια θεώρηση του μοντέρνου –με αφετηρία τα γραπτά και το έργο του Le Corbusier– από τη σκοπιά της σύγχρονης πολεοδομικής θεωρίας και πρακτικής. Εστιάζει ειδικότερα σε δύο θέματα. Το πρώτο αφορά την υπεράσπιση της αξίας της μοντέρνας πολεοδομίας ως αυτοδύναμου επιστημονικού παραδείγματος που αποτελεί κάτι πολύ ευρύτερο από την απλή μεταφορά των αρχών της μοντέρνας αρχιτεκτονικής σε πολεοδομική κλίμακα. Το δεύτερο αφορά την αναγνώριση της διαχρονικής αξίας του μοντέρνου που, στην περίπτωση της πολεοδομίας, εντοπίζεται σε μια συνεχιζόμενη πορεία διαρκούς μετασχηματισμού των πόλεων και του χώρου από δυνάμεις που τέθηκαν σε κίνηση στην εποχή του μοντερνισμού και συνεχίζουν να αναδιαμορφώνουν τον κόσμο μας μέχρι σήμερα.



1. Rosebud. Ληδα Λυκουριώτη και Θάνος Παγώνης. Εκθεση Απολις, ΕΜηναμερικανική Ένωση, 4-22 Δεκεμβρίου 2006.

«Τα σχέδια δεν είναι πολιτικά».

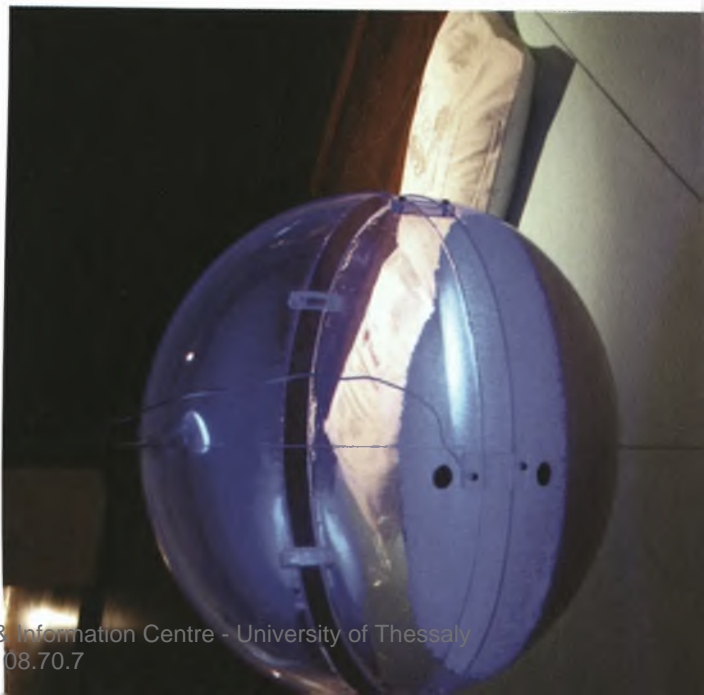
Το σχέδιο είναι ένα «ορθολογικό και λυρικό μνημείο» στην ικανότητα του ανθρώπου για οργάνωση.

Τα σχέδια είναι «δίκαια, μακροπρόθεσμα και προϊόντα οραματισμού μέσα από ένα δημιουργικό πάθος».

Το σχέδιο αποτελεί ένα κοινωνικό έργο τέχνης¹.

Σε αντίθεση με την αρχιτεκτονική και τις εικαστικές τέχνες, όπου το ενδιαφέρον για την αισθητική του μοντέρνου έχει επανέλθει δυναμικά στο προσκήνιο μέσα από τις διάφορες εκφάνσεις του «μινιμαλισμού», η κληρονομιά του μοντερνισμού στην πολεοδομία εξακολουθεί να αποτελεί εν πολλοίς ένα απωθημένο ζήτημα και η μορφή του Le Corbusier μια αμφιλεγόμενη προσωπικότητα που περιβάλλεται από το μεγαλείο αλλά και συνάμα τον εφιάλη του απόλυτου σχεδιασμού.

Αυτό οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στην αυτόματη σύνδεση του μοντέρνου με τις αρνητικές εικόνες των γνώριμων τοπίων της μεταπολεμικής οικιστικής ανάπτυξης στην Ευρώπη και στις αναπτυσσόμενες χώρες που φέρνουν στο νου ομοιόμορφα συγκροτήματα κατοικιών, αχανείς εκτάσεις ανοικτών δημόσιων χώρων και μονότονες αστικές περιοχές που περιχαράκωνονται από μεγάλες άξονες κυκλοφορίας. Μέχρι ένα σημείο οι εικόνες αυτές ευθύνονται για την απομυθοποίηση του σχεδιασμού που εμφανίστηκε την δεκαετία του '60, ξεκινώντας με την κατάρρευση του τεχνοκρατικού προτύπου του καθολικού σχεδιασμού και της αυθεντίας του πολεοδόμου ως εκφραστή του «κοινού καλού» από τις μαρξιστικές κριτικές, συνεχίζοντας με την ολική αμφισβήτηση της σκοπιμότητας της



δημόσιας παρέμβασης στα πλαίσια της επικράτησης της ιδεολογίας της αγοράς στη δεκαετία του '80, και φτάνοντας στην ανάδυση νέων προτύπων στη δεκαετία του '90, όπως ο στρατηγικός σχεδιασμός, η βιώσιμη ανάπτυξη και η διακυβέρνηση, που κινούνται σε ένα πολύ πιο διαχειριστικό επίπεδο και βρίσκονται σε κάθε περίπτωση πολύ μακριά από το πνεύμα του ουτοπικού οραματισμού των αρχών του αιώνα.

Παράλληλα, σε όλο αυτό το διάστημα ο κλονισμός της πίστης στη λειτουργικότητα οδήγησε στη μετεξέλιξη του επιστημονικού πυρήνα της πολεοδομίας όσο το δυνατόν πιο μακριά από τις αρχιτεκτονικές της καταβολές, στρέφοντας την σε ένα ευρύτερο φάσμα επιστημονικών θεωρήσεων –που ξεκινά από την κοινωνιολογία και τις πολιτικές επιστήμες και καταλήγει στο περιβάλλον και το real estate– σε αναζήτηση μιας νέας ταυτότητας και ενός νέου πλαισίου αυτο-αιτιολόγησης (justification). Ο δρόμος ήταν μακρύς και η απόσταση μεταξύ του τότε και του τώρα καλύπτει ένα μεγάλο επιστημολογικό χάσμα καθιστώντας μάταιη την οποιαδήποτε προσπάθεια απευθείας συγκρίσεων και αντιπαραθέσεων. Από την άλλη είναι προφανές ότι η απόπειρα επαναφοράς του μοντερνισμού με σημερινούς απόλυτους όρους θα ισοδυναμούσε με οπισθοδρόμηση προς κατευθύνσεις που έχουν ήδη δοκιμαστεί και αποτύχει. Έχοντας πει αυτά ωστόσο, έχει νόημα να διαλευκάνουμε ορισμένες λιγότερο γνωστές και προφανείς πτυχές που τυγχάνουν συχνά ελλιπούς κατανόησης και οδηγούν σε υπεραπλουστευτικές εκτιμήσεις της διαχρονικής συνεισφοράς του μοντέρνου στην πολεοδομία.

Ένα πρώτο ζήτημα σχετίζεται καταρχήν με την υπεράσπιση της συνεισφοράς του μοντερνισμού ως αυτοδύναμου επιστημονικού παραδείγματος –ιδιαίτερα σε ότι αφορά τα πρωτότυπα έργα και τις δημοσιεύσεις του Le Corbusier– έναντι

της εκλαϊκευμένης ανάγνωσης τους ως καρικατούρας ψηλών κτηρίων (highrises) που πλέουν σε αχανείς εκτάσεις πρασίνου στο επίπεδο του εδάφους. Αυτές οι γνώριμες αρχιτεκτονικές αναπαραστάσεις της Ville Radieuse και άλλων προτάσεων, ιδωμένες εκτός του πλαισίου της γενικότερης σύλληψης τους, δημιουργούν τη λανθασμένη εντύπωση ότι η μοντέρνα πολεοδομία δεν αποτελεί τίποτα περισσότερο από την απλή μεταφορά των αρχών της μοντέρνας αρχιτεκτονικής σε πολεοδομική κλίμακα. Στην πραγματικότητα η κατασκευαστική διάσταση δεν αποτελεί παρά μονάχα μία από τις πτυχές του Σχεδίου, που πραγματεύεται ένα ευρύτερο ριζοσπαστικό όραμα για την εξάλειψη των αντιφάσεων του καπιταλισμού μέσω της συνειδητής



πειθαρχησης του ατόμου σε συστήματα αυτο-οργάνωσης που βασίζονται στην ελάχιστη δυνατή βαθμίδα συλλογικής δράσης, τα συνδικάτα. Τα συνδικάτα συγκροτούν τη βάση οργάνωσης των τεχνοκρατικών ιεραρχιών που ανάγονται σε εθνικό επίπεδο, με την ίδια λογική που η μεμονωμένη μονάδα κατοικίας αποτελεί τη βάση οργάνωσης της οικιστικής μονάδας των 2700 ατόμων στη γνωστή πολυκατοικία της Μασσαλίας. Με άλλα λόγια ο φυσικός ανασχεδιασμός της πόλης αναφέρεται άμεσα σε ένα αντίστοιχο μοντέλο συνολικής αναδιοργάνωσης της βιομηχανικής κοινωνίας.

Ένας αντίστοιχος συσχετισμός που καταδεικνύει το βάθος του περιεχομένου των διακηρύξεων της μοντέρνας πολεοδομίας εντοπίζεται και σε σχέση με τη γνωστή μέθοδο της σύνθεσης μέσω της αντιπαράθεσης (juxtaposition) διαφορετικών στοιχείων που συναντάμε στην αρχιτεκτονική του Le Corbusier και συνδέεται με τον περίφημο διαχωρισμό του φέροντος οργανισμού από τα στοιχεία πλήρωσης και την ανάπτυξη της ελεύθερης κάτοψης. Η ακριβής μεταφορά αυτής της αναλογίας από τον αρχιτεκτονικό στον πολεοδομικό σχεδιασμό δεν περιλαμβάνει απλά ένα παιχνίδι όγκων αστικής σύνθεσης αλλά πολύ περισσότερο ανάγεται σε μια σύλληψη πολεοδομικής οργάνωσης που βασίζεται στη σύνθεση μέσω της αντιπαράθεσης διαφορετικών προγραμματικών μεγεθών, όπως η εργασία και η αναψυχή. Αυτή η σύλληψη περιλαμβάνει ουσιαστικά το χειρισμό του πολεοδομικού χρόνου κατά τρόπο αντίστοιχο με το χειρισμό του αρχιτεκτονικού χώρου. Ο χρόνος της εργασίας αποτελεί το ανάλογο του φέροντα οργανισμού της πολεοδομικής οργάνωσης, ενώ αντίστοιχα ο χρόνος της αναψυχής αντιστοιχεί στα στοιχεία πλήρωσης της ελεύθερης κάτοψης. Η οργάνωση της πόλης προκύπτει έτσι από την προγραμματική σύνθεση της αντιπαράθεσης του χρόνου που δεσμεύεται στην παραγωγική διαδικασία και του ελεύθερου χρόνου που το άτομο μπορεί να διαθέσει για την ικανοποίηση των προσωπικών του αναγκών και επιθυμιών.

Τα παραδείγματα αυτά δεν προσπαθούν να πούν κάτι καινούργιο ή να προσφέρουν μοναδικές ερμηνείες, αλλά παρατίθενται ακριβώς για να καταδείξουν το επιστημονικό υπόβαθρο των προτάσεων, ανεξάρτητα με το αν τα πρότυπα στα οποία αναφέρονται μοιάζουν πλέον μακρινά και ξεπερασμένα. Αυτή η τελευταία παρατήρηση μας οδηγεί και σε ένα δεύτερο ζήτημα που αφορά την τοποθέτηση των διακηρύξεων της μοντέρνας πολεοδομίας στο πλαίσιο των προβληματισμών της εποχής τους και την αναζήτηση της σύνδεσης ανάμεσα σε αυτό το πλαίσιο και τη σημερινή εποχή.

Μία από τις συνήθεις κατηγορίες που απευθύνονται στο πρόσωπο του Le Corbusier ως πολεοδόμου –και ισχύουν κατ'επέκταση για κάθε οραματιστή– είναι ότι με όχημα την προάσπιση της απόλυτης τάξης μέσω του σχεδιασμού επιχείρησε στην ουσία να προβάλλει στο χώρο τις προσωπικές του μεγαλοϊδεατικές φαντασιώσεις για την οργάνωση της πόλης και της κοινωνίας. Όσο δίκαια και αν

ακούγεται μια τέτοια κατηγορία παραμένει ταυτόχρονα και άδικη στο βαθμό που παραβλέπει ότι ενδεχομένως ισχύει εξίσου και το εντελώς αντίστροφο. Δηλαδή ότι οι συγκεκριμένες προτάσεις και οραματισμοί άσκησαν τόσο καταλυτική επιρροή προς όλες τις κατευθύνσεις, ακριβώς επειδή συνέλαβαν, ίσως περισσότερο από κάθε άλλο παράδειγμα, τις ευρύτερες δυνάμεις μετασχηματισμού της κοινωνίας που βρίσκονταν τότε σε ζύμωση και στη συνέχεια διαμόρφωσαν το φορντικό μοντέλο κοινωνικής και οικονομικής οργάνωσης που αποτέλεσε τη βάση συγκρότησης των σύγχρονων Ευρωπαϊκών κρατών στη μεταπολεμική περίοδο.

Στοιχεία όπως οι ιεραρχικές μορφές οργάνωσης, η τυποποίηση των αναγκών και των προβλημάτων με αναφορά στο μέσο χρήστη και το μέσο νοικοκυριό, η προτεραιότητα του «δημόσιου» έναντι του «ιδιωτικού» στην οργάνωση του αστικού χώρου, ο κυριαρχικός ρόλος του κεντρικού κράτους και η συνδικαλιστική οργάνωση, που κυριαρχούν στις προτάσεις του Le Corbusier, εκφράζουν όσο τίποτα άλλο τις δομές οικονομικής και κοινωνικής οργάνωσης που κυριάρχησαν μεταπολεμικά και συνδέονται με βασικά συστατικά του φορντικού μοντέλου ανάπτυξης, όπως η μαζική παραγωγή τυποποιημένων αγαθών από μεγάλες επιχειρήσεις, η σε εθνικό επίπεδο οργάνωση της οικονομίας, οι δημόσιες παροχές του κράτους πρόνοιας, η άνοδος της μέσης τάξης κτλ.

Η κρίση αυτού του προτύπου ανάπτυξης από τη δεκαετία του '70 και μετά και η ανασυγκρότηση των δομών οικονομικής οργάνωσης σε ευρύτερη γεωγραφική κλίμακα σε συνδυασμό με τις εσωτερικές αναδιαρθρώσεις που οδήγησαν στη διαμόρφωση των κοινωνικών και καταναλωτικών προτύπων της μεταβιομηχανικής κοινωνίας, έχουν πλέον αδιαμφισβήτητα μετακινήσει το ενδιαφέρον για την επίδραση των οραματισμών του Le Corbusier και των διακηρύξεων της μοντέρνας πολεοδομίας στο πεδίο της ιστορικής έρευνας. Αξίζει ωστόσο να αναρωτηθεί κανείς πώς είναι δυνατόν –αν όχι ξεκινώντας από την βαθιά αναγνώριση της συνεισφοράς του μοντέρνου– να κατανοήσει κάποιος τις δυναμικές διαδικασίες που συνεχίζουν να προκαλούν βαθύτατους μετασχηματισμούς στη δομή του χώρου και των πόλεων και αφορούν ουσιαστικά στην μετεξέλιξη, αποδόμηση και διαφοροποίηση των δομών εκείνων που διαμορφώθηκαν στην εποχή του μοντερνισμού και συνεχίζουν να εξελίσσονται μέχρι τις μέρες μας. Αυτή η συνεχιζόμενη πορεία διαρκούς μετασχηματισμού υλοποιεί τη σύνδεση μεταξύ του τότε και του τώρα και αποτελεί το κλειδί για την κατανόηση των δυνάμεων που έθεσαν τότε την πόλη «σε κίνηση» και εξακολουθούν να αναδιαμορφώνουν τον κόσμο μας μέχρι σήμερα. Από αυτή την άποψη είμαστε καταδικασμένοι να επιστρέφουμε μόνιμως στο μοντέρνο.

Σημειώση

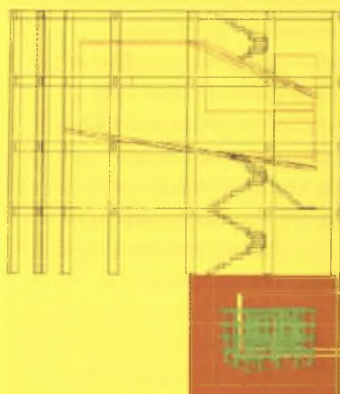
1. Αναφορές σε γραπτά του L.C. για την πολεοδομία στο Fishman, R. (1977) *Urban Utopias in the Twentieth Century: Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, and Le Corbusier*. Basic Books, Inc.



Genius Loci: Προς μία αυθάρετη αρχιτεκτονική

Ανδρέας Αγγελιδάκης

Τμήμα Αρχιτεκτόνιου-Μηχανικών Πανεπιστημίου Πατρών
[andreas@angelidakis.com]

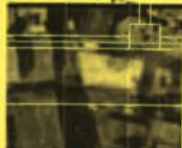
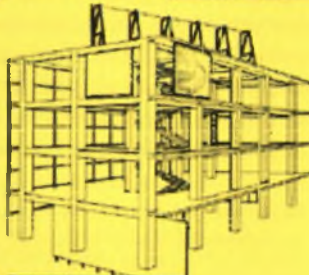


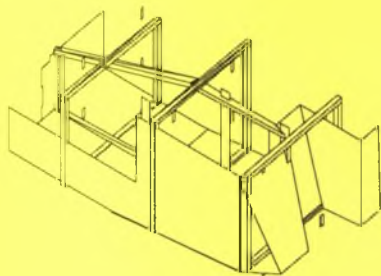
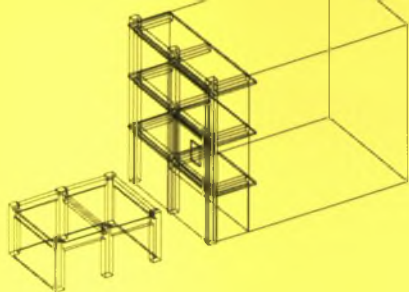
7
4
3

imports:
in-between frame:
indoor-outdoor
underground
corrugated
new ground

corner, open side, existing domino,
frame+storefront, opposite market

1





Όταν σπούδαζα αρχιτεκτονική στο Sci-ARC στις αρχές των 90s, η δουλειά του Le Corbusier λειτούργησε σαν ένα σπύρι, ένα καταφύγιο από την μόδα του deconstruction, την οποία ήθελα να αποφύγω μονό και μονό επειδή ήταν μόδα. Καθόμουν με τις ώρες στη βιβλιοθήκη της σχολής, ξεκινώντας πάντα από τα πιο καινούργια περιοδικά όπου έβλεπα την δουλειά της Zaha Hadid, των OMA, των Morphosis κ.ά., μετά πέρναγα συνήθως σε βιβλία για σύγχρονη τέχνη, μετά για σουρεαλισμό και σχεδόν πάντα κατέληγα να βγάζω τους τόμους για τον Corbusier και να κοιτώ για πολλοστή φορά το μοναστήρι στην Tourette, τα κτήρια στην Chandigarh, φυσικά την Villa Savoye και τη Notre Dame στη Ronchamp κ.α., ρομαντικά χαμένους μέσα στην αρχιτεκτονική και τη

νοσταλγία για το μεσογειακό τοπίο, το οποίο υπήρχε ζωντανό μέσα στα κτήρια και τις περιγραφές τους. Ο Le Corbusier με ενδιέφερε σε ένα συναισθηματικό επίπεδο, προσπαθούσα να καταλάβω με ποιο τρόπο μετέφερε τόσο ζωντανά όλες αυτές τις αναμνήσεις, σκεφτόμουν πως τα κτήρια του ταίριαζαν περισσότερο σε νότια κλίματα, μου φαινόταν πάντα παράξενο το Carpenter Center of visual arts στο Harvard, κάπως δεν ταίριαζε με τον τόπο, και έμοιαζε σαν εισαγόμενο προϊόν.

Τα καλοκαίρια που επέστρεφα στη Ελλάδα φωτογράφιζα με μανία τα πάντα για να τα έχω μαζί μου, τοπία αλλά και εκκλησίες και γιαπα και αυθαίρετα, όλα τα στοιχεία που συνθέτουν το ελληνικό τοπίο και που με παράξενο τρόπο είχαν μια σχέση με τον L.C.. Τα κακέκτυπα του σκελετού dom-ino είχαν πλέον εξαπλωθεί σε όλη την επαρχία, ενώ οι πολυώροφες εκδοχές τους γέμιζαν τις πόλεις. Το μοντέρνο όνειρο του Le Corbusier είχε παρεξηγηθεί σε ένα σύγχρονο εφιάλτη, ο οποίος όμως είχε το δικό του ενδιαφέρον. Φωτογράφιζα



τα διώροφα στη Λάρισσα όχι για να κάνω κριτική, αλλά πιο πολύ για να καταλάβω την σημασία τους. Το χειμώνα, με κάπως αποστασιοποιημένη ματιά, σκεφτόμουν ότι αυτά τα παρεξηγημένα παράγωγα του Le Corbusier που κατοικούνται μισοτελειωμένα, και που χτίζονται για πάντα, χωρίς ποτέ σχεδόν να αποκτούν τελική μορφή, είναι και αυτά κτήρια που έχουν μεγάλη σχέση με το τοπίο. Πρόσεξα ότι φωτογράφιζα είτε ερείπια είτε μισοτελειωμένα κτήρια, και ότι τελικά τα δυο είχαν κάποια σχέση. Τα ερείπια ήταν κτήρια που σιγά-σιγά γινόταν τοπίο καθώς οι τοίχοι τους κατέρρεαν και φύτρωναν μέσα τους δένδρα και αγριόχορτα, ενώ τα αυθαίρετα ήταν ανάποδα ερείπια, ήταν υπαίθριοι σκελετοί από τσιμέντο, που καμιά φορά κατοικούνταν πρόχειρα το καλοκαίρι με νάιλον και αυτοσχέδιες σκηνές σαν βράχια, σαν ένα τοπίο που σταδιακά γίνεται κτήριο. Και σαν τα κτήρια του Le Corbusier, είχαν και αυτά μέσα τους το ελληνικό τοπίο, αλλά και ήταν κτήρια που πρότειναν έναν διαφορετικό τρόπο αρχιτεκτονικής σχεδιασμού και κατασκευές. Ήταν ένα μοντέλο που ανακάτευε την συνηθισμένη διαδικασία μελέτη-εφαρμογή-κατοίκηση, σε ένα άναρχο κατασκευή-κατοίκηση-προσθήκη-σχεδιασμός-πανωσήκωμα, σαν κτήρια σε συνεχή εξέλιξη και κίνηση. Ήταν και κτήρια που καθώς εξελίσσονταν κατέγραφαν την πορεία τους και μπορούσε κανείς σχεδόν να τα αναλύσει με αρχαιολογικές μεθόδους. Με αυτά τα θέματα καταπιάστηκα στην πρώτη

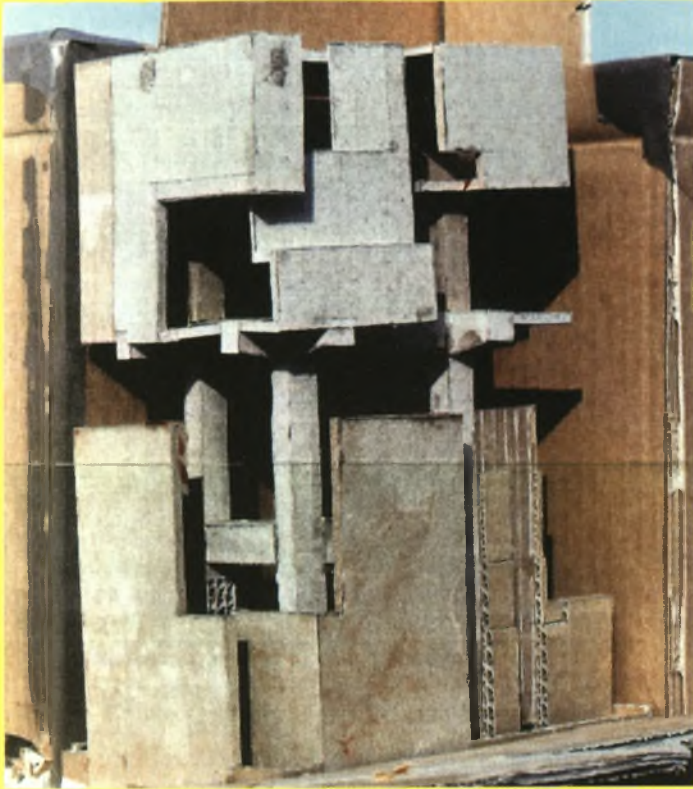




διπλωματική, δηλαδή την σχέση μνήμης, αρχαιολογίας και εξέλιξης, έχοντας από κοντά τον Le Corbusier σαν ένα φάντασμα, ένα αόρατο ιδεατό.

Αργότερα στη δεύτερη διπλωματική στο Columbia ασχολήθηκα πιο συγκεκριμένα με τον σκελετό dom-ino και την σχέση του με το αυθαίρετο, με την παράνομα ρομαντική αρχιτεκτονική που και αυτή καταγράφει την εξέλιξη της και που από τοπίο γίνεται σπίτι. Ήταν και η εποχή που άρχισα να ασχολούμαι με τους υπολογιστές και με ενδιέφερε πως μπορεί κανείς να αναλύσει όλα τα στάδια εξέλιξης ενός αυθαιρέτου κτηρίου και να τα προσομοιώσει σε μια αρχιτεκτονική μεθοδολογία, κάτι σαν σύστημα ή πρόγραμμα το οποίο θα έπαιρνε υπόψη του τα δεδομένα θα έβγαζε σχετικά άναρχα αποτελέσματα, κάτι σαν έξυπνα αυθαίρετα. Τα στοιχεία που διέπουν ακόμα και σήμερα την δουλειά μου, μάλλον προέρχονται από αυτές τις πρώτες ανησυχίες που ξεκίνησαν από τον L.C., την σχέση με το τοπίο, το κτήριο που κατοικείται σταδιακά, που εξελίσσεται μέσα στο χρόνο, που είναι συγχρόνως καινούργιο και ερείπιο, ψηφιακό και φυσικό, σαν το Συννεφόπιτο, ένα κτήριο για το οποίο ο L.C. είναι το απόλυτο Genius Loci.

<http://www.youtube.com/watch?v=Q7xTjzHbhII>
http://www.youtube.com/watch?v=ahsU-s_bui4
www.angelidakis.com



«Corbu» Details



Μαρία Παπαδημητρίου

Τμήμα Αρχιτεκτόνων-Μηχανικών Πανεπιστημίου Θεσσαλίας
[mariapaps@uth.gr]

Η μητέρα μου πάντα ονειρευόταν ένα σπίτι στην εξοχή με κήπο και κόκκινα κεραμίδια.

Για διάφορους λόγους, που πιθανόν δεν ενδιαφέρουν τον αναγνώστη, το σπίτι αυτό κατασκευάστηκε πριν από 30 χρόνια, η μορφή του, όμως, ήταν διαφορετική.

Ο μοντερνιστής αρχιτέκτονας που το μελέτησε, συμπαθητικός άνθρωπος κατά τα άλλα, μπορώ πια με βεβαιότητα να πω ότι είχε διαβάσει λάθος τον Le Corbusier.

Με κύριο στοιχείο το μπετόν, προσπάθησε να ακολουθήσει τις 5 βασικές αρχές του: πιλοτή, βατό δώμα, οριζόντια παράθυρα, ελεύθερη κάτοψη και σχεδόν ελεύθερη όψη, χωρίς όμως να τις εφαρμόσει ορθά, διότι υιοθέτησε την «εικόνα» και όχι την ουσία, παραβλέποντας το κυριότερο τις αναλογίες, το Modulor. Δηλαδή τη σχέση τους με το ανθρώπινο σώμα.

Ξέρετε πόσο επίπονο είναι να ψάχνεις μέσα στο ίδιο σου το σπίτι για την «χρυσή τομή» –ή έστω για κάποια ίχνη της– και να μην τη βρίσκεις;

Ο Corbu με βοήθησε να κανω μια διόρθωση. Η «Machine à Habiter» χρειάζεται έναν εξανθρωπισμό και ένα γερό σέρβις.

Ο χώρος που ζούμε είναι ο εαυτός μας και το όλο εγχείρημα σταδιακά άρχισε να αποκτά τα χαρακτηριστικά μιας χωροποιημένης ψυχαναλυτικής εμπειρίας.

Η διαφορά του Le Corbusier με τον μοντερνιστή αρχιτέκτονα είναι η διαφορά ανάμεσα στην εξιδανίκευση και εκείνο που ζούμε.

Τώρα που ξαναβλέπω το σπίτι μου, αυτή η «παράνγνωση» του Le Corbusier μ' αρέσει όλο και περισσότερο γιατί είναι κομμάτι της ζωής μου.



Δροσιά, Νοέμβριος 2008
Μαρία Παπαδημητρίου





DETAILS

261





Vers une architexture.

Η αρχιτεκτονική στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητας

Γιώργος Τζιρτζιλάκης

Τμήμα Αρχιτεκτόνων-Μηχανικών Πανεπιστημίου Θεσσαλίας
[tzir@uth.gr]



Commodité: ο μπεντουίνος της μοντέρνας ζωής

Έχω στο σπίτι μου πολλά σημερινά αιώνια βιβλία, ιδίως πολλά Cahiers d'art, ένα δουλικό έπαινο στον Picasso, μια κωμική φαντασία που έχει τίτλο Art de A. Ozenfant, έχω τις δημοσιογραφικές κραυγές του Corbusier, που ακούγονται παντού, κ.τ.λ.

Βλέπετε λοιπόν πως βγήκα κι εγώ από το μυστικό ναό του μοντερνισμού και για τούτο σκέφτομαι και γελάω για τη θεατρική αυστηρότητα των δημαγωγών της «νέας τέχνης» και για το ταλέντο τους πούναι πιο εμπορικό παρά καλλιτεχνικό.¹



Το απόσπασμα αυτό από το μικρό αντινεωτερικό μανιφέστο που συνυπογράφουν το 1934 «δύο ξεχωριστοί φίλοι», ο πλάνητας ζωγράφος Klaus Vrieslander με τον συγγραφέα Τζούλιο Καϊμη, εξακολουθεί να προξενεί σήμερα ιδιαίτερη εντύπωση. Όχι τόσο για το αναθεωρητικό του πάθος, όσο για το ότι μπορούμε να διακρίνουμε την ανθεκτικότητά του, περιγράφοντας, με τον καλύτερο ίσως τρόπο, το σύνδρομο της δημοσιογραφικής –ή έστω επικοινωνιακής– «επιφανειακότητας». Μια τέτοια υποψία εξακολουθεί να διαχέεται, να μολύνει όλες τις μορφές του πολιτιστικού διαλόγου και να κατατρέπει ακόμη πολλούς. Αξίζει να σκεφτούμε πόσα αντίστοιχα υπονοούμενα, σχόλια και διακρίσεις κυκλοφορούν γύρω μας. Εντούτοις, φανερώνει κάτι που σήμερα μπορούμε να υποστηρίξουμε με μεγαλύτερη βεβαιότητα: ο Le Corbusier είναι σημαντικός όχι τόσο –ή μόνο– ως αρχιτέκτονας *in sensu stricto*, αλλά επειδή πέτυχε αυτό το συγκεκριμένο κράμα ανάμεσα στην αρχιτεκτονική, στη γραφή και στην εικονοποίηση, προσδίδοντας ένα σημειωτικό χαρακτήρα στην αρχιτεκτονική εμπειρία. Ο Le Corbusier διαθέτει όλα τα χαρακτηριστικά ενός συγγραφέα. Το οξύμωρο αυτό μας εισάγει με τον καλύτερο τρόπο στο πεδίο της κατάργησης μιας σειράς εδραιωμένων διακρίσεων και στην αναθεώρηση της αντίληψης που έχουμε για το έργο του.

Πράγματι, λοιπόν, οι «δημοσιογραφικές κραυγές του Corbusier ακούγονται παντού». Ακόμη και σήμερα, δεν είναι εύκολο να τον απαλλάξει κανείς από την κατηγορία μιας τέτοιας «επιφανειακότητας», απαριθμώντας τις εξάρσεις βάθους που τον χαρακτηρίζουν. Εδώ, όμως, βρίσκεται και το πιο νευραλγικό στοιχείο του έργου του το οποίο δοκιμάζει τα όρια μιας αντιστροφής που γοήτευσε αρκετούς στοχαστές στο πρώτο ήμισυ του 20ού αιώνα: «το βάθος βρίσκεται στην επιφάνεια.» Ας δούμε, λοιπόν, πόσο βάθος διαθέτει μια τέτοια επιφάνεια.

Ο «Corbusier», που εγκαλούν εδώ οι Vrieslander-Καϊμης, λίγα χρόνια πριν είχε προτείνει μια διαφορετική εκδοχή της δημοσιογραφίας: «Η εντυπωσιακή βιομηχανική ανάπτυξη της εποχής μας δημιούργησε μια ειδική τάξη διανοομένων, που είναι τόσο πολυπληθής ώστε να αποτελεί το πιο δραστήριο κοινωνικό στρώμα». Στο στρώμα αυτό, εκτός από τους μηχανικούς, τους προϊστάμενους, τους διευθυντές και τους γραμματείς, ανήκουν και οι συντάκτες εφημερίδων και περιοδικών «που συντάσσουν άρθρα για σιδηήποτε ωραίο ή φρικτό συμβαίνει, που καταγράφουν την καμπύλη του πυρετού μιας ανθρωπότητας που μοχθεί, και βρίσκεται σε διαρκή τοκετό, σε κρίση, ορισμένες φορές σε παραλήρημα».²

Οι ιλιγγιώδεις συνέπειες που επέφερε η «υπερθέρμανση της γραφής» και ο ορισμός του «υπερεκτεταμένου ανθρώπου» μερικές δεκαετίες αργότερα από τον Marshall McLuhan, μας έκαναν να αντιληφθούμε ότι οι «δημοσιογραφικές κραυγές» και το «τεχνητό πνεύμα» δεν είναι δύο διακριτές κατηγορίες αλλά αποτελούν όψεις του ίδιου νομίσματος που συντονίζονται με το μοντέρνο άγχος της έλλειψης βάθους. Από μια άποψη, λοιπόν, ο Le Corbusier προετοιμάζει

το έδαφος στον McLuhan. Αξίζει να αγγίξουμε εδώ μια απωθημένη ζώνη του ζητήματος: Τα βιβλία του Le Corbusier, όπως και του McLuhan, έγιναν αποδεκτά πρώτα «από τους καλλιτέχνες και τη διανοήση του ημίφωτος, τους διαφημιστές, τους δημοσιογράφους, τους ανθρώπους της δημοσιότητας και των μέσων επικοινωνίας. Ίσως γιατί η καθημερινή ενασχόληση αυτών των ανθρώπων με τα ταχύτατα μεταβαλλόμενα μέσα του καιρού μας... και η άμεση και έγκαιρη εμπειρία τους από τον αντίκτυπο των μέσων στη συλλογική ψυχή και στις κοινωνικές δομές τους τοποθετούν σε πλεονεκτική θέση σε σχέση με τους κλασικούς διανοούμενους, τους ανθρώπους του βιβλίου».³

Αντιπροσωπεύοντας μια μορφή «κλασικού διανοούμενου» και ασφαλώς «ανθρώπους του βιβλίου», οι Vrieslander-Καίμης γράφουν στο τέλος του πρώτου κεφαλαίου:

Και ρωτώ τον εαυτόν μου αν οι άνθρωποι αυτοί του νέου ρυθμού που καθρεπτίζουν την επιφανειακότητα και την πνευματική τους γύμνια πάνω στο κτήριο, αν οι άνθρωποι αυτοί πούναι γεμάτοι από τις ίδιες ορθολογικές περιπλοκές του Ευρωπαίου, δεν θ' ανοίξουν μια φορά τα μάτια τους!

Κατά ένα περίεργο τρόπο, στα «μάτια που δεν βλέπουν», αναφέρεται και ο Le Corbusier. Τι είναι όμως εκείνο που δεν βλέπουν, το οποίο μεταβάλλει ριζικά τους τρόπους αντίληψης, συμπεριφοράς και κατοίκησης μας; Η απάντηση του Le Corbusier είναι σαφής: Τα αυτοκίνητα (η τυποποίηση της βιομηχανικής παραγωγής)- τα αεροπλάνα (η αυτονομία των μηχανοποιημένων μερών)- και τα υπερωκεάνια (η μηχανική μορφή και η ελάχιστη κατοίκηση της καμπίνας). Ασφαλώς τα τρία αυτά μηχανικά επιτεύγματα συστήνουν την *Commodité* του μοντέρνου κόσμου η οποία συγκεντρώνει τη μήνιν των Vrieslander-Καίμης:

Όταν θα μεταμορφώσουμε την πόλη μας σύμφωνα με τα γνωστά σχέδια του Corbusier, όταν η ανθρωπότητα θα αποκτήσει πιο πολύ *Commodité* στο σπίτι της, πιο πολύ φωτισμό, πιο τεχνητούς κήπους κ.τ.λ., τότε θα νιώθουμε την πικρή αλήθεια ότι το πνεύμα θάνατι τεχνητά δεμένο στο τεχνητό και θάνατι πνευματικά φτωχότερο και από τον φτωχότερο Μπεντουίνο της ερήμου.⁴

Ωστόσο, εκείνο που μοιάζει να διαισθάνονται οι δύο συγγραφείς είναι ότι από τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα το «τεχνητό πνεύμα» γίνεται ορατό και αναγνωρίσιμο όχι μόνο στα αυτοκίνητα, στα αεροπλάνα ή στα υπερωκεάνια, αλλά και στις «δημοσιογραφικές κραυγές». Δηλαδή, σε μια σειρά συνεχώς μεταβαλλόμενων μηχανισμών επικοινωνίας και σ' εκείνο που σήμερα αποκαλούμε *μιντιακό χώρο*, ο οποίος σταδιακά «επεκτείνει το κεντρικό νευρικό σύστημά μας σε πλανητική κλίμακα.» Έτσι λοιπόν, μοντέρνο επίτευγμα δεν πρέπει να θεωρούμε



μόνον ό,τι περιέχει στις σελίδες του ένα βιβλίο όπως το *Vers une Architecture*, αλλά την ίδια τη διάρθρωση και τη διάδοσή του «όχι τόσο στους επαγγελματίες όσο στο κοινό.»⁵ Πριν –ή έστω ταυτόχρονα– με το απόγειο της βιομηχανίας, το εικονογραφημένο βιβλίο μας εισάγει στην τυποποιημένη παραγωγή και στη διάδοση πολυμεσικών μορφών επικοινωνίας (όπου συνυπάρχουν *εικόνες* και *κείμενα*). Πρόκειται για μια σειρά από τεχνολογικούς νεωτερισμούς (νέες τεχνικές αναπαραγωγής), όσο και από κοινωνικούς μετασχηματισμούς (άνοδος της μεσαίας τάξης και της οικονομίας της αγοράς). Ο συνδυασμός αυτών των διεργασιών επιτρέπει τη δημιουργία ενός νέου *κοινού* –στο οποίο αναφέρεται ο Le Corbusier– που καθιστά την αρχιτεκτονική ενημέρωση εργαλείο «εκδημοκρατισμού» της αρχιτεκτονικής κουλτούρας καθώς και συμμετοχής στην κοινωνική και πολιτισμική ζωή. Η ιδιαιτερότητα μιας τέτοιας «συμμετοχής» έγκειται στο ότι δεν προϋποθέτει τη φυσική συνεύρεση. Οι διεργασίες αυτές βρίσκονται στον πυρήνα του *μοντέρνου πολιτισμού*, που ήδη στην τυπογραφική εκδοχή του διαμορφώνει έναν δυναμικό *ανεδαφικό* χώρο: «Για πολλούς αρχιτέκτονες της Αναγέννησης το Πάνθεον και το Κολοσσαίο δεν ήταν τόποι της Ρώμης – ήταν τόποι ενός βιβλίου.»⁶

Αξίζει να δούμε τις μεταβολές αυτές στο φως των επισημάνσεων που ο Walter Benjamin συνόψισε σ' ένα οξυδερκές και πυρετώδες δοκίμιο, στο οποίο επανέρχονται αρκετοί τα τελευταία χρόνια: *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του* (1936). Οι συνέπειες των νέων τεχνικών αναπαραγωγής δεν ανατρέπουν μόνο τις παραδοσιακές αντιλήψεις που είχαμε για το έργο τέχνης αλλά και για την ίδια την αρχιτεκτονική, η οποία είναι υποχρεωμένη να αποχαιρείσει την ψευδαίσθηση της αυτονομίας της. Ακόμη περισσότερο, ανάγεται σε διδακτικό παράδειγμα της νέας συνθήκης: «Η αρχιτεκτονική αποτελούσε ανέκαθεν το πρότυπο ενός έργου τέχνης, το οποίο αντιμετωπίζεται με διάχυση της προσοχής και συλλογικά».⁷

Δεν θα επεκταθώ εδώ στο πολυσήμαντο αυτό κείμενο. Μια σειρά καινούργιες μορφές έντυπης εικόνας –από την ξυλογραφία μέχρι την χαλκογραφία και τα υπόλοιπα είδη της χαρακτηριστικής (15ος-16ος αιώνας)– και η επινόηση της φωτογραφίας (19ος αιώνας) θα επιφέρουν ριζικές και ανέκκλητες μεταβολές. Πρόκειται για μια διαδικασία που μετατρέπει την *εικονογραφία* σε *τοπολογία* και την *έκδοση* σε *τόπο*. Αναλύοντας το *Κλεμμένο γράμμα* του Ε.Α. Πόε, ο Λακάν επέμεινε στη μοναδική σχέση που αποκτά το σημαίνον με τον τόπο. Μπορούμε όμως να μην περιοριστούμε σε λόγια παραδείγματα, ανατρέχοντας στην περίπτωση του «Μπεντουίνου», στον οποίο αναφέρονται οι Vrieslander-Καϊμης. Αξίζει να προσέξουμε τον τρόπο με τον οποίο περιγράφει το θέμα ο McLuhan:

Ο Βεδουίνος με το ραδιοφωνάκι του πάνω στην καμήλα... αποκαλύπτει τις δυναμικές γραμμές που εκτείνονται από τη δυτική τεχνολογία ως τις πιο απόμερες περιοχές της θαμνοχώρας, της σαβάνας και της ερήμου... Είμαστε το ίδιο μουνδιασμένοι



στον καινούργιο ηλεκτρονικό κόσμο μας όσο και ο ιθαγενής που έχει εμπλακεί στην εγγράμματη και μηχανική κουλτούρα μας.⁸

Να γιατί η δριμεία πολεμική των Vrieslander-Καϊμη ενάντια στους «δημαγωγούς της “νέας τέχνης”», περισσότερο μάλλον σηματοδοτεί το οριστικό τέλος του «προτυπογραφικού ανθρώπου». Εκείνος που τον αντικαθιστά είναι ο «διανοούμενος» που «μαθαίνει το λαό να μηχανοποιεί το πνεύμα, του μαθαίνει τη μόδα, πούναι η χειρότερη αδυναμία της ανθρωπότητας». Οι δύο συγγραφείς εξυψώνουν σε απόλυτο ιδανικό την «πρωτόγονη επαφή» με τη φύση και το «αληθινό ένστικτο του τεχνίτου», τα οποία, όμως, προϋποθέτουν μια καθολικότητα και μια πληρότητα της εμπειρίας για να τα ανακτήσουμε. Μια τέτοια εμπειρία δεν μπορεί παρά να είναι *προσωπική, υποκειμενική* (όπως το σπίτι του Ροδάκη στην Αίγινα): «Όλα διατυμπανίζονται σήμερα μέσα στη μόδα και μέσα της πνίγει ο καθένας την ατομικότητά του... όλοι γινήκαμε αριθμοί μέσα στους αριθμούς».⁹

Αν λοιπόν η *προσωπική εμπειρία* και η προτεραιότητα του *υποκειμένου* κατέχουν μια δεσπόζουσα θέση στο λόγο των Vrieslander-Καϊμη, οι «δημοσιογραφικές κραυγές» –δηλαδή η σταδιακή κυριαρχία των μέσων αναπαράστασης και μαζικής επικοινωνίας– μεταβάλλουν άρδην την αίσθηση του χώρου και του υποκειμένου. Ο χώρος δεν απαρτίζεται πλέον μόνο από τα *υλικά στοιχεία* αλλά και από τις *εικονογραφήσεις* που διαθέτουμε γι' αυτόν. Ακόμη και οι Vrieslander-Καϊμη, δεν μπορούν να αποφύγουν μια τέτοια πρακτική: εκδίδουν το κείμενό τους συμπληρώνοντάς το με αριθμημένο κατάλογο επτά σχεδίων (του Δημήτρη Πικιώνη) και δεκαέξι φωτογραφιών, τοποθετημένα *in extremis*, δηλαδή στο τέλος του κειμένου, κατά το πρότυπο που εγκαινίασε ο Βιτρούβιος.



Δεν είναι δύσκολο να διακρίνει κανείς μέσα από τον εκστατικό λυρισμό του κειμένου τους ορισμένες γοητευτικές ρομαντικές αναλαμπές, τη νοσταλγία μιας ανεπιτήδευτης παραδοσιακής αγροτικής κοινωνίας, μια μεταφυσική λατρεία στη συμβολική λειτουργία (τα «περίφημα αγαλματάκια») και, εν γένει, σε ό,τι κατατρέχει τον μοντέρνο κόσμο. Στο μανιφέστο τους το μοντέρνο ναυαγεί πρώιμα στο σύμπαν των αντιθέσεων που το συστήνουν, αναζητώντας απεγνωσμένα τα αίτια της Πτώσης: «Βλέπετε λοιπόν πώς βγήκα κι εγώ από το μυστικό ναό του μοντερισμού.» Η απομάκρυνση από τις «δημοσιογραφικές κραυγές», την *Commodité* και τον «ματεριαλισμό» του Le Corbusier θα φωτίσει την παραισθησιακή διάσταση των αγαθών «λαϊκών» πνευμάτων και την «αμόλυπτη ευγένεια» της Οικίας Ροδάκη αλλά και τη μυθοποιημένη συγγένεια με το *τοπίο-γη*, τον «πρωτόγονο φυσικό ρυθμό», αφήνοντας στη σκιά εκείνο που σήμερα μοιάζει πιο οικείο σ' εμάς: Το μυστήριο της σχέσης του «μοντέρνου πνεύματος» με την «παράδοση» αποκαλύπτεται ειδικά τη στιγμή που οι όροι αυτοί απεγκλωβίζονται από τις σχηματοποιήσεις, αλλάζοντας θέσεις.

Αυτή άλλωστε είναι η αποκάλυψη που υποσχέθηκε εξ αρχής η ριζοσπαστική πρωτοπορία του μοντέρνου: καθετί *ουσιαστικά* παραδοσιακό, ή ασυνήθιστο, ορισμένα «λαοτεχνικά τεκμήρια», ακόμη και ο πολυπόθητος χώρος του



«συμβολικού Άλλου», συχνά καταλήγουν να θεωρούνται μοντέρνα. Σταδιακά τα στοιχεία αυτά εγκαθίστανται στο αισθητικό πρόταγμα και στο μύχιο πυρήνα της νεωτερικότητας αναδιατάσσοντάς την: Παραδειγματικά, θυμίζω εδώ το θαυμασμό του Αντρέ Μπρετόν και των σουρεαλιστών για το νεο-πριμιτίφ *Palais Ideal* του γάλλου ταχυδρόμου Cheval αλλά και τις σκόρπιες παρατηρήσεις του Le Corbusier κατά τη διάρκεια των ταξιδιών του στην Ανατολή, ή ορισμένες από τις σελίδες του *Le Poème de l' angle droit* (1955).

Η εξιδανίκευση του Ροδάκη δεν σηματοδοτεί, λοιπόν, μόνο την «επιστροφή στην παράδοση», ή ένα είδος ουτοπικής παλινδρόμησης (regression), αλλά και μια πλάγια σχέση με τον σουρεαλισμό και τις αναγνώσεις εθνογραφικού χαρακτήρα¹⁰ που χαρακτηρίζουν την ευρωπαϊκή κουλτούρα τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1930. Μια τέτοια ερμηνευτική υπόθεση φανερώνει όχι τόσο την *απόσταση* αλλά την *παράδοξη εγγύτητα* που έμελλε να αποκτήσει η ανακάλυψη του Ροδάκη με ορισμένες από τις πτυχές του έργου του Le Corbusier, οι οποίες εκδηλώθηκαν τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1930 και αναδείχθηκαν μεταπολεμικά. Ήδη το 1932 –δύο χρόνια πριν οι Vrieslander-Καίμη δημοσιεύσουν το μικρό μανιφέστο τους– ο Le Corbusier γράφει στη «Βεβαιότητα» που θα συμπεριλάβει στο *Croisade ou Le Crépuscule des Académies*:

Η μύση στις πραγματικές μεταλλάξεις της ανθρώπινης φωνής αποκαλύπτει στην καρδιά, στα μάτια, στην αφή, τις αξιόλογες εργασίες που βρίσκονται στην ύπαιθρο, στις κωμοπόλεις και στις πόλεις. Εν ονόματι της Ακρόπολης, ένας τοίχος που περιφράσσει μια βοσκή μας φαίνεται μεγαλόπρεπος και εκτιμούμε τη σημασία της γραμμής: κάποιο δεμάτι άχυρο, που υπάρχει και σκιρτά στο άγγιγμα του χεριού των χωρικών, στήνεται ανάμεσα στις θημωνιές σαν μνημείο· αυτό το χαμόσπιτο από κορμούς και αχυρολάσπη γίνεται η ομολογία μιας ευαισθησίας πλούσιας και αγνής· αυτή η γέφυρα, αυτό το αεροπλάνο, αυτή η παράγκα από αυλακωτή λαμαρίνα... κοντολογίς αυτά τα κτίσματα, τα οποία φέρνουν τη σφραγίδα ενός πνεύματος, περνούν από το επίπεδο της χρησιμότητάς τους σ' εκείνο της νοητικότητάς τους.¹¹

Homme de lettres: η επικράτεια της νοητικότητας

Μετάβαση από τη «χρησιμότητα» στη «νοητικότητα» της αρχιτεκτονικής. Δεν μπορώ να βρω καλύτερη εισαγωγή στο έργο του Le Corbusier που να μας εισάγει κατευθείαν στον πυρήνα του έργου του και στο πεδίο των αντιφάσεων που το διατρέχουν. Ας δούμε, όμως, πώς αυτοπαρουσιάζεται ο ίδιος: «Επώνυμο: Jeanneret Gris, επονομαζόμενος "Le Corbusier", όνομα: Charles Édouard, γεννημένος στις 6 Οκτωβρίου 1887 στο La Chaux-de-Fonds, Ελβετία. Εθνικότητα: γαλλική. Επάγγελμα: άνθρωπος των γραμμάτων».

Τι είναι άραγε αυτό που κάνει τον αρχιτέκτονα να αυτοσυστηθεί στο Γαλλικό διαβατήριό που θα εκδώσει το 1930 ως ένας *homme de lettres*; Ασφαλώς δεν



είναι μόνο η έλλειψη σχετικού ακαδημαϊκού πτυχίου, ούτε η επίμονη διεκδίκηση της ανθρωπιστικής συνθήκης της αρχιτεκτονικής. Περισσότερο μάλλον έχει να κάνει με την προτεραιότητα που ο ίδιος έδινε στις απόψεις και στις ιδέες του. Δέκα χρόνια μετά την κυκλοφορία του *Vers une Architecture*, ο μύθος του αρχίζει να συνδέεται με τη λεπτεπίλεπτη Villa Savoye στο Poissy και το εμφατικό Centrosouyouz στη Μόσχα. Εντούτοις, αυτό που εξακολουθεί να μετράει περισσότερο – τόσο για τους θαυμαστές, όσο και για τους αμφισβητίες – είναι τα κείμενα και οι προκλητικές απόψεις του. Εξάλλου, κάτι τέτοιο διαφαίνεται και στα σαρκαστικά σχόλια των Vrieslander-Καϊμη.

Πριν ακόμη συμπληρώσει τα πενήντα του χρόνια, ο Le Corbusier έχει ήδη εκδώσει περί τα δέκα βιβλία και φυλλάδια (pamphlet), ορισμένοι από τους αφορισμούς του δεν είναι μόνο αξιοσημείωτοι αλλά έχουν γίνει δημοφιλείς, ενώ πολυάριθμες ομιλίες του σε διάφορες πόλεις του κόσμου διαπραγματεύονται ένα ασυνήθιστο θεματικό αρχιπέλαγος. Οι λέξεις έχουν γι αυτόν πάντα ιδιαίτερη σημασία. Με αξιοζήλευτη άνεση πλάθει *έννοιες*, οι οποίες «περνούν από το επίπεδο της χρησιμότητας σ' εκείνο της νοητικότητας». Ας θυμηθούμε την ομιλία του στο 4ο CIAM της Αθήνας,¹² ή, ας ανατρέξουμε στο: «Το σπίτι δεν είναι παρά μια *μηχανή για να κατοικείς*» (*machine à habiter*). Συντάσσει νεολογισμούς, όπως το *maison Dom-ino*, όπου συνδυάζει με υβριδικό τρόπο το γνωστό παιχνίδι «domino», με το λατινικό «domus» και την αγγλική «innovation». Πάνω απ' όλα όμως γράφει μανιφέστα, διακηρύξεις και προβάλλει συνθήματα, αντλώντας συχνά από τις τεχνικές της διαφήμισης. Περισσότερο από τα αρχιτεκτονικά σχέδια, ή τα σκίτσα των *Τετραδίων*, ο Le Corbusier διαχειρίζεται τις *έννοιες*, επειδή ακριβώς αντιλήφθηκε την επερχόμενη υπεροχή της επικοινωνίας στην αναδυόμενη μοντέρνα κοινωνία των *mass media*. Τα σημάδια πυκνώνουν πλέον από παντού: στη νέα φανταστική φρενίτιδα της διαφήμισης τα βιομηχανικά προϊόντα και τα αντικείμενα καθημερινής χρήσης αποκτούν υποχρεωτικά φετιχιστικό και σημειωτικό χαρακτήρα. Προσεκτικά επιλεγμένα αποκόμματα, κατάλογοι και προσούρες προϊόντων, λογότυπα εταιριών (Citroën, Delage, Comaranie Transatlantique, κ.ά.) στατιστικά στοιχεία, θεματικές ομαδοποιήσεις, ταξινομήσεις και επεξηγηματικά σκίτσα συνιστούν αφετηρία της εννοιολογικής παραγωγής του Γαλλοελβετού αρχιτέκτονα, προσδίδοντας αναγνωρισιμότητα και μεγαλύτερη σαφήνεια στον αφηρημένο χαρακτήρα των αγαπημένων του εννοιών. Είναι γνωστό ότι η λογική του αρχείου αποδεικνύεται καθοριστική σε μια τέτοια μέθοδο τεκμηρίωσης και κατηγοριοποίησης του μοντέρνου κόσμου. Πρόκειται για ένα *work in progress* που ανάγει την *civilisation machiniste* σ' ένα πρώιμο «τοπίο δεδομένων» (data-scape) με πολλαπλούς ορίζοντες πληροφοριών.

Έχει ξεχωριστή σημασία εδώ το γεγονός ότι ο Le Corbusier εμβολιάζει χωρίς καμία συστολή τα αποσπασματικά κείμενά του με φαινομενικά «μη κειμενικά» στοιχεία που προέρχονται από έντυπα media της εποχής του. Το αρχείο του

μοντέρνου κόσμου που συντάσσει δεν είναι προσκολλημένο στη δικτατορία του λόγου αλλά περισσότερο στρέφεται σε μια συμβολική ανταλλαγή των εικόνων. Μιλώντας με σύγχρονους όρους, θα λέγαμε ότι πρόκειται για ένα είδος *χαρτογράφησης*, δηλαδή, για την εν εξελίξει και ατελή εικόνα ενός σύμπαντος που βρίσκεται επίσης σε συνεχή εξέλιξη, εξαιτίας του πολλαπλασιασμού των συστατικών και των αντικειμένων του. Διαθέτοντας πολλά από τα χαρακτηριστικά ενός «δειγματολήπτη συλλέκτη», ο Le Corbusier αποτελεί μια πρώιμη έκφραση –ίσως και το αρχέτυπο– εκείνου που σήμερα αποκαλούμε *μεταπαραγωγό δημιουργό*.¹³ Θα πάω ακόμη παραπέρα την εννοιολογική υπεροχή, κάνοντας, ίσως, μερικούς να δυσανεχθούν. Ο Le Corbusier είναι ο πρώτος αρχιτέκτονας που υποψιάστηκε και επεξεργάστηκε το προβάδισμα της *εννοιολογικής και νοηματικής συνθήκης* του χώρου: η ίδια η αρχιτεκτονική μετασχηματίζεται σε κατασκευή σημείων και εννοιών, οι οποίες περνούν, όπως έλεγε ο ίδιος, «από το επίπεδο της χρησιμότητας σ' εκείνο της νοητικότητας».

Γνωρίζουμε όλοι την καταχρηστική διάχυση των «κόνσεπτ» σήμερα παντού, που θα κάνει δύο στοχαστές, όπως ο Gilles Deleuze και ο Felix Guattari, να υποστηρίξουν στα πρώτα χρόνια τη δεκαετίας του 1990 – όταν το φαινόμενο αυτό είχε αποκτήσει διαστάσεις επιδημίας, κυριεύοντας όλες τις πολιτισμικές εκφράσεις:

Πληροφορία και δημιουργικότητα, έννοια και επιχείρηση!... Το μάρκετιν διατήρησε την ιδέα μιας ορισμένης σχέσης ανάμεσα στην έννοια και το συμβάν. Να όμως που η έννοια κατέστη το σύνολο των εμφανίσεων ενός προϊόντος (της ιστορικής, της επιστημονικής, της καλλιτεχνικής, της σεξουαλικής, της πραγματολογικής...) και το συμβάν η έκθεση που φέρνει στο προσκήνιο διαφορετικού είδους εμφανίσεις καθώς και «την ανταλλαγή των ιδεών» την οποία υποτίθεται πως προωθεί. Τα μόνα συμβάντα πλέον είναι οι εκθέσεις και οι μόνες έννοιες είναι τα προϊόντα που μπορούμε να πουλήσουμε.¹⁴

Μια τέτοια επισήμανση αποκαλύπτει ιδιαίτερα κρίσιμη. Η προτεραιότητα των *εννοιών* οδηγεί αναπόφευκτα στην υπεροχή εκείνου που ο Walter Benjamin αποκάλεσε «εκθεσιακή αξία» (*Ausstellungswert*). Στο πλαίσιο αυτό πρέπει να δούμε και τη διάδοση των αρχιτεκτονικών εκθέσεων και των δημοσιευμάτων που σταδιακά καθιερώνονται σε προνομιούχο εργαλείο διάδοσης των αρχιτεκτονικών ιδεών. Από τη δεύτερη δεκαετία του 20ού αιώνα αναγνωρίζουμε τα ίχνη αυτής της καίριας μεταβολής η οποία συμπυκνώνεται στα *ready made* του Marcel Duchamp. Σημειώνω ότι τόσο ο Duchamp, όσο και ο Le Corbusier –ο καθένας με τον δικό του τρόπο– εκδηλώνουν μια επίμονη προσήλωση στις πολιτισμικές επιπτώσεις των τυποποιημένων βιομηχανικών προϊόντων.¹⁵

Ποια είναι όμως η μετατόπιση που φέρνει κοντά ορισμένες πλευρές του έργου των δύο κορυφαίων αυτών μορφών της νεωτερικότητας; Η αντίληψη που



σχηματίζουμε για ένα αντικείμενο έχει πλέον την ίδια σημασία με το αντικείμενο. Στο νέο τρόπο θεώρησης της πραγματικότητας η προτεραιότητα της όρασης μολύνεται από εκείνο που ο Le Corbusier αποκαλεί «νοητικότητα» και «πνεύμα»: «όχι πλέον *trompe-l'oeil* αλλά *trompe-l'esprit*», προειδοποιούσε ο Πικάσο. Η μεταβολή είναι καθοριστική. Κι αυτό γιατί απομακρυνόμαστε από το *μιμητικό* (*Darstellung*) μοντέλο αναπαράστασης και εισερχόμαστε στην επικράτεια της επινόησης νέων δυναμικών μορφών για τα αντικείμενα. Σε φιλοσοφικό επίπεδο η νέα απεικονιστική συνθήκη της γνώσης μπορεί να βρει επιπλέον στήριξη στον τρόπο με τον οποίο ερμήνευσε ο Ernst Cassirer¹⁶ την καντιανή σκέψη: αντικείμενο είναι πλέον εκείνο που μπορεί να κατασκευαστεί διαμέσου της «κριτικής ικανότητας»: είναι η *συμβολική μορφή* με την οποία καθορίζουμε τα αντικείμενα της εμπειρίας. Μια τέτοια μεταβολή που αναδιατάσσει τις σχέσεις της σκέψης με το σύμπαν του αισθητού δεν διέφυγε της προσοχής του Ludwig Wittgenstein, ο οποίος μας παροτρύνει: «Μη σκέφτεσαι, αλλά παρατήρησε!» Κι αυτό γιατί γνωρίζε ότι κάθε εικόνα διαθέτει μια εννοιολογική διάσταση η οποία δείχνει τη σημασία της.

Η σύγχρονη σκέψη δεν έχει άλλη επιλογή από το να κινηθεί σ' αυτήν την κατεύθυνση. Ο Le Corbusier σχηματοποίησε στις σημειώσεις του μια τέτοια μέθοδο με την εξής σειρά διαδοχής: «Κοιτώ/ παρατηρώ/ βλέπω/ φαντάζομαι/ επινοώ/ δημιουργώ». Χαριτολογώντας μάλιστα θα δηλώσει κάποτε: «Είμαι ένα γάιδαρος ο οποίος διαθέτει μάτι... Πρόκειται για το μάτι ενός γαϊδάρου που έχει την ικανότητα να αισθάνεται. Είμαι ένας γάιδαρος με το ένστικτο της αναλογίας. Είμαι και παραμένω ένας αμετανόητος της όρασης».¹⁷

Για την αποφυγή παρεξηγήσεων, χρειάζεται, στο σημείο αυτό, να κάνουμε μια διευκρίνηση: Ο Le Corbusier δεν χρησιμοποιεί τις έννοιες, τα σημεία, το «*trompe-l'esprit*» (όπως και τα «συμβάντα») με τον ίδιο τρόπο του Duchamp αλλά προτάσσοντας, πάνω απ' όλα μια *δυνατότητα* της ίδιας της αρχιτεκτονικής. Αυτό, βέβαια, δε σημαίνει ότι το *φαντασιακό* παύει να είναι διακύβευμα. Στην τρίτη δεκαετία του 20ού αιώνα όλες οι στρατηγικές διαφήμισης και προβολής των βιομηχανικών προϊόντων προσβλέπουν στην ενεργοποίηση του *συμβολικού*. Γρήγορα γίνεται αντιληπτό ότι σε αυτό το πεδίο υπερισχύει όποιος ενεργοποιήσει πρώτος την επιθυμία. Απέναντι σε αυτήν την παρακινδυνευμένη –και αλλοτριωτική– συνένωση της βιομηχανικής παραγωγής με την επιθυμία, τη γλώσσα και το φαντασιακό, ο Le Corbusier δεν υιοθετεί μια στάση «αντίστασης», ούτε εγκλωβίζεται στη συμβολική πενία. Για το λόγο αυτό διεκδικεί επίμονα νέες αναπαραστάσεις της αρχιτεκτονικής. Αντιλαμβανόμενος ότι το πρόταγμα της νεωτερικότητας δεν είναι μόνο οικονομικό, κοινωνικό, ή τεχνικό αλλά και *συμβολικό*, αποφασίζει να δραστηριοποιηθεί στο πεδίο της γλώσσας (στις «δημοσιογραφικές κραυγές», όπως τις χαρακτήρισαν οι Vrieslander-Καϊμης). Έτσι το «πνεύμα» παύει να είναι «τεχνητά δεμένο στο τεχνητό και πνευματικά φτωχότερο και από τον φτωχότερο Μπεντουίνο της ερήμου».

Τη δυναμική, τις αντιφάσεις, αλλά και τις επιπτώσεις, μιας τέτοιας επιλογής μόνο σήμερα μπορούμε να τις αντιληφθούμε με πληρότητα, επειδή ακριβώς οδηγούνται σε βαθμιαίο μαρασμό όλες οι παλιές διακρίσεις ανάμεσα στην υλική (βιομηχανική) και στην άυλη (διανοητική) παραγωγή. Αν κατά τη διάρκεια του ταιηλορισμού και του φορντισμού –που γοήτευσαν τον Le Corbusier– η «γενική διάνοια» παρέμενε ακόμα εκτός των παραγωγικών διαδικασιών, στη σημερινή επικράτεια του μεταφορντισμού¹⁸ ό,τι θεωρούσαμε «εργασία» και «μη εργασία» αναπτύσσουν ταυτόσημη παραγωγικότητα, η οποία αντλεί από τη γλώσσα τις ικανότητες αφαίρεσης και την αισθητική δράση.

Nom de plume: η τρύπα

Συντάσσοντας μια γενεαλογία του αναδύμενου πολυμεσικού σύμπαντος, ο Le Corbusier αντιλήφθηκε πρώτος, όχι μόνο την υπεροχή των εννοιών και της επικοινωνίας, αλλά και τον αυτοπροσδιορισμό της προσωπικής ταυτότητας. Η μετεγκατάστασή του στο Παρίσι σημαδεύεται από την αντικατάσταση του κάπως ανώνυμου «Jeanperret» –με το οποίο υπέγραφε τα ζωγραφικά του έργα– με το *nom de plume* του «Le Corbusier», το οποίο χρησιμοποίησε για πρώτη φορά στο *L'Esprit Nouveau*, το 1920, στην έκδοσή του «Le Corbusier-Saugnier» και από το 1924 σκέτο «Le Corbusier». Δεν είναι λίγοι εκείνοι που επιχειρήσαν μια σειρά από ερεθιστικούς συνειρμούς του ονόματός του (με το κοράκι, κ.τ.λ.) εστιάζοντας στο πέρασμα από το υλικό στο πνευματικό και προπάντων στην αντίθεση εντός της οποίας ο Le Corbusier τοποθετούσε τον εαυτό του, δηλαδή τη σχέση του Απολλώνιου και του Διονυσιακού, «του Απόλλωνα και της Μέδουσας» –όπως επιμένει ο Kenneth Frampton¹⁹– της σκοτεινής δύναμης και της σαφήνειας, του χασοτικού και του ορθολογικού. Αυτό το τελευταίο δίπολο αποτελεί συστατική συνθήκη της έννοιας του αρχείου το οποίο, θαρρείς, αποκτά τα χαρακτηριστικά ενός *mal d'archive*.

Αξίζει να δοκιμάσουμε να πάμε παραπέρα από την συμβολική συσχέτιση του Frampton. Ο επιμελητής της ελληνικής έκδοσης του *Vers une Architecture* σχολιάζει στον επίλογο την επιλογή του μεταβατικού ψευδωνύμου, του «Le Corbusier-Saugnier»:

Μέχρι σήμερα δεν υπάρχει πειστική ερμηνεία για την επιλογή αυτού του ψευδωνύμου από τον Le Corbusier. Στις αναμνήσεις του ο Amédée Ozenfant γράφει πως αναζητούσαν από τότε ένα ψευδώνυμο για να υπογράψουν τα κοινά τους κείμενα... Ο Ozenfant πήρε το όνομα της μητέρας του, Saugnier. Ο Le Corbusier δεν ήθελε να πάρει το όνομα της δικής του, που ήταν Perret, όπως ο δάσκαλός του Auguste Perret, αλλά προτίμησε την παραλλαγή του ονόματος Lecorbésier, που ανήκε σε μια προγιαγιά του. Όταν ο Le Corbusier –κατά τον Ozenfant, βεβαίως– αποφάσισε να επανεκδώσει το *Vers une Architecture* χωρίς το δεύτερο μέρος του κοινού ψευδωνύμου, τελείωσε και η γόνιμη συνεργασία τους.²⁰



Πράγματι, πρόκειται για μια «σκοτεινή» ιστορία. Ποιος, άραγε, είναι ο λόγος που κάνει τον Le Corbusier να επιλέξει ένα ψευδώνυμο; Γιατί μετέτρεψε τον ζωγράφο Charles Edouard Jeanneret σε αρχιτέκτονα Le Corbusier-Saugnier και στη συνέχεια σε σκέτο Le Corbusier; Τι μπορούμε να καταλάβουμε για κάποιον απ' τ' όνομά του; «*What's in a name*»; – για να επαναλάβουμε το ερώτημα της Ιουλιέτας στο θεατρικό του Σαίξπηρ. Μια τέτοια συνειδητή επιλογή –από τη στιγμή που το αρχικό όνομα μας το δίνουν– σηματοδοτεί την ενσάρκωση ενός άλλου προσώπου, ενός *alter ego*, την εγγραφή μιας *έτερης υποκειμενικότητας*, ενός επικοινωνιακού ρόλου, ακόμη κι ενός φαντάσματος, ή του «φετίχ ενός ονόματος». ²¹ Το πρόσωπο, στην περίπτωση αυτή, «αποτελεί τον τοίχο του σημαίνοντος, το πλαίσιο, την οθόνη. Το πρόσωπο σκάβει την τρύπα την οποία η υποκειμενοποίηση χρειάζεται για να γίνει προφανής». ²² Προσέξτε πώς συναντά την υπόθεση αυτή των Deleuze-Guattari μια περιγραφή του ίδιου του Le Corbusier:

Για να ελευθερωθείς από τα μολυβένια άμφια που σε γονατίζουν, πρέπει να ρίξεις βέλη που θα τα τρυπήσουν, σαν να χτυπάς με μια αξίνα για να ανοίξεις τρύπες σε ντουβάρι. Να τα διαπεράσεις. Οπότε ανοίγεις μια τρύπα εδώ και μια τρύπα εκεί. Ανοίγεις οπτικές γωνίες! Οπτικές γωνίες πέρα από τα μολυβένια άμφια που σε πνίγουν. Να δώσεις οπτικές γωνίες να φτιάξεις ανοίγματα. Χρήσιμη στρατηγική, αποτελεσματική. ²³

Σ' αυτήν τη «χρήσιμη στρατηγική» σημασία έχει «αυτό που διατηρείται, ενώ παραμένει άρρητο, στο ψευδώνυμο ή στην άνεση μεταξύ του ονόματος και του ψευδωνύμου». ²⁴ Ο Giorgio Agamben σχολιάζοντας το έργο του συγγραφέα Robert Walser, προσέδωσε στην *εμμονή του άρρητου* μια «οντοθεολογική», σχεδόν μυστικιστική διάσταση. Μια παρόμοια *εμμονή του άρρητου* κατατράχει και τον Le Corbusier από την επίσκεψή του στην Ακρόπολη των Αθηνών για να καταστεί σταθερή τα χρόνια που ακολούθησαν τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο. Υπ' αυτήν την έννοια, για τον αρχιτέκτονα η επιλογή του ψευδωνύμου, πριν απ' οτιδήποτε άλλο, σηματοδοτεί την ιδρυτική πράξη του *espace indicible*, μια παθολογία του μοντέρνου χώρου και μian αρρώστια της γλώσσας που διαθέτουμε για να τον περιγράψουμε: μian αμφισβήτηση της ονοματοθεσίας και της αναπαραστατικής δυνατότητας.

Αυτή η διαφεύγουσα συνθήκη του ονόματος του Le Corbusier αποτελεί σημείο διασταύρωσης των αντιθέσεων που διαπερνούν το έργο του. Εκείνο που έχει μεγαλύτερη σημασία δεν είναι τόσο η επιλογή ανάμεσα στο ορθολογικό ή το ανορθολογικό, την ακινησία ή την κίνηση, το βαρύ ή το ελαφρύ, το αιθέριο ή το πυκνό, το οριζόντιο ή το κάθετο, αλλά η συνύπαρξη, αν όχι η συμπληρωματικότητά τους. Μέσα απ' όλες αυτές τις πολικότητες και τις παλινδρομήσεις συγκροτείται το μοντέρνο πνεύμα.

Κάτι τέτοιο διακρίνεται με σαφήνεια στα βιβλία του: Μπορεί η διαφοροποίηση του *Poème de l'angle droit* (1955)²⁵ –το οποίο δομείται με τη μορφή δωματίων που ο Le Corbusier αποκαλεί «εικονοστάσια»– από τη μηχανική εξιδανίκευση του *Vers une Architecture* (1923) να είναι υπολογίσιμη. Και τα δύο μοιράζονται έναν *απόλυτο*, όσο και *αποσπασματικό χαρακτήρα*. Το πέρασμα από την αντισυμβατική φούρια της δεκαετίας του 1920 στη μυστικιστική εσωτερικότητα του *espace indicible* και στον ερμητισμό του μεταπολέμου είναι αναγνωρίσιμο. Όμως, και στις δύο περιπτώσεις εκείνο που αποκτά προβάδισμα είναι η κωδικοποίησή τους σε εργαλεία επικοινωνίας. «Η αναζήτηση της σύνθεσης αγγίζει την πληρότητα μιας αυθεντικής εμπειρίας, όσο εμπλουτίζεται από την αβεβαιότητα της μνήμης, την προβληματική ένταση, ακόμη και από κατευθύνσεις που αντιπαράτιθενται στον τελικό σκοπό.»²⁶

Από τα αρχιτεκτονικά bildungsromans στην πρακτική του υπόλοιπου

Θα μπορούσε να υποθέσει κανείς ότι τα απανωτά δημοσιεύματα και τα βιβλία του Le Corbusier δεν ήταν παρά ένα ιδεώδες εργαλείο προκειμένου να μετατρέψει επιμέρους μελέτες και κατασκευές σε *πρότυπα*, δηλαδή σε γενικευμένα παραδείγματα. Η μεταβολή, στο σημείο αυτό, είναι προφανής. Την εποχή εκείνη η γραπτή κουλτούρα της αρχιτεκτονικής νεωτερικότητας σηματοδούνταν από τον Louis Sullivan και τον Frank Lloyd Wright, οι οποίοι χρησιμοποίησαν τη δύναμη της τυπωμένης σελίδας προκειμένου να αυτοβιογραφηθούν, μέσα σ' ένα παροξυσμό ναρκισσιστικής πνευματικότητας. Ορισμένα κείμενα του Δημήτρη Πικιώνη μπορούμε να θεωρήσουμε ότι συνδιαλέγονται μ' αυτήν την παράδοση. Βρισκόμαστε ακόμη στον ορίζοντα ενός λόγου που αντλεί από τα αυτοβιογραφικά «μυθιστορήματα μαθητείας» (bildungsromans) και ειδικότερα αρχιτεκτονικής μαθητείας, που διαπερνά τον επικό χαρακτήρα του 19ου αιώνα. Πρόκειται για ένα είδος στρογγυλοποιημένης πρόζας που αναμινύει μια λόγια γλώσσα με την καθημερινότητα, τα προσωπικά με τα κοινωνικά δράματα, τη «μελαγχολία της ωριμότητας» με την περιπτώσιολογία. Φορτωμένα με συμβολισμό και προφητικό χαρακτήρα τα κείμενα του Otto Wagner και του Henry van de Velde κάνουν φανερό το άγχος της καθολικότητας που τα διαπερνά, αλλά και ένα αισθητικό συλιζάρισμα που προδίδει τις πολιτισμικές τους καταβολές.

Ξεχωριστή θέση, σ' αυτήν την κεντροευρωπαϊκή παράδοση, έχουν τα κείμενα του Walter Gropius, του ολιγογράφου Mies, και προπάντων του Adolf Loos, στον οποίο αξίζει να σταθούμε περισσότερο. Ο Loos ανέδειξε την επιγραμματική ευφυΐα του αφορισμού σε ιδεώδες διδακτικό εργαλείο, αξιοποιώντας κι αυτός με επιλεκτικό τρόπο επιθετικές στρατηγικές νεωτερικού χαρακτήρα. Ο ζωγράφος Oscar Kokoschka θα συλλάβει την συγγραφική του δεινότητα απεικονίζοντάς τον, σ' ένα σκίτσο, να κρατά δραστικά στο δεξί του χέρι μια αιχμηρή πέννα και το βλέμμα του, θαρρείς, χαμένο στο κενό. *Λόγια στο κενό* (*Ins Leere gesprochen*, 1921), τιτλοφορείται, εξάλλου, το πρώτο βιβλίο του αρχιτέκτονα, το οποίο



περιέχει μια σειρά καυστικών άρθρων που έγραψε από το 1897 έως το 1900. Στη συλλογή αυτή, καθώς και σ' εκείνη που ακολούθησε (*Trotzdem*, 1931), βρίσκονται μερικοί από τους πιο σαρκαστικούς αφορισμούς του, οι οποίοι, στη συνέχεια θα αναδειχθούν σε κυριολεκτικό σύνθημα της νεωτερικότητας (όπως το περιβόητο «Διακόσμηση και έγκλημα»).

Ο Loos διαθέτει αμεσότητα και αμηγό γνώσεων, όπως ο Le Corbusier. Συμμετέχει με το ίδιο σπινθηροβόλο πνεύμα στο μοντέρνο θέατρο του κόσμου. Η διαφορά του έγκειται στο ότι η πρόζα του συχνά διαθέτει νιχιλιστικό χαρακτήρα, είναι πιο δραματική, πιο ειρωνική αλλά και πιο ωμή, αγγίζοντας το όριο ενός παγερού –όσο και γοητευτικού– νομοπισμού. Αποτιμώντας σήμερα τη συμβολή του μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι υπήρξε ένας μελάγχολος φλεγματικός που αιφνιδιάζει συνεχώς, μεταφέροντας την εσωτερική του αμφιρρέπεια και στον απαιτητικότερο αναγνώστη. Ο Loos, όπως και ο συμπολίτης του ο Φρόιντ, διαισθάνθηκε την αντιφατική ασυμφωνία του *πνευματικού* με τον *τεχνικό* πολιτισμό: ο συνωστισμός των προσωπικών απωθήσεων είναι ενδημικός· συνιστά το αναγκαίο τίμημα αυτής της αδυσώπητης έντασης κι αυτής της παρατεταμένης διαταραχής. Συχνά, έχει κανείς την εντύπωση ότι τα κείμενα του λειτουργούν σχεδόν ψυχαναλυτικά συνομιλώντας με ορισμένες φροϋδικές υποθέσεις. Η φιλία του με τον Karl Krauss υπήρξε, επίσης, καθοριστική. Από αυτήν έλκει και η μετωπική του αντιπαράθεση στην δημοσιογραφική κατάχρηση των λέξεων, η οποία στερείται ιδεών και απόψεων.

Θα ήταν επιπόλαιη η ταύτιση αυτής της διαπεραστικής πολεμικής του Loos με την εναντίωση στις «δημοσιογραφικές κραυγές», όπως την αντιλαμβάνονται οι Vrieslander-Καϊμης. Κι αυτό γιατί ο Loos προτάσσει ως στόχο του «την εισαγωγή του δυτικού πολιτισμού στην Αυστρία». Δεν είναι, εξάλλου, τυχαία η εκτίμηση που έτρεφε στον αμερικάνικο πραγματισμό καθώς και το γεγονός ότι το 1903 ιδρύει και γράφει εξολοκλήρου σε μορφή αποσπασματικών σχολίων το βραχύβιο περιοδικό *Das Andere*,²⁷ το οποίο δεν είναι σίγουρο αν πρέπει να μεταφράζουμε ως «Άλλο» ή ως «Υπόλοιπο».

Εξηγούμαι: το «Άλλο», στο οποίο παραπέμπει ο τίτλος του περιοδικού, είναι το «Υπόλοιπο» που έχει σημασία αλλά βρίσκεται έξω απ' ό,τι εκείνη την εποχή θεωρούνταν «καλλιτεχνικό δημιούργημα»: το «Άλλο» είναι τα αντικείμενα καθημερινής χρήσης, τα ρούχα, ο τρόπος που βλέπουμε, τρώμε και ζούμε, η ίδια η αρχιτεκτονική – όταν δεν ταυτίζονται με το φετιχιστικό φάντασμα των «εφαρμοσμένων τεχνών», της *Secession* και της *Art Nouveau*. Στο επίκεντρο βρίσκεται εκείνο που σήμερα αποκαλούμε «φιλοσοφία της καθημερινής ζωής» ενός φιλοπερίεργου «ανθρώπου χωρίς ιδιότητες» που παρατηρεί στους δρόμους της Βιέννης τις συμπεριφορές, τα ήθη και τις βιτρίνες της. Ό,τι, πολλά χρόνια αργότερα, ο Michel de Certeau θα αποκαλέσει «πρακτικές της καθημερινής ζωής», διεκδικούν εδώ ένα κάθε άλλο παρά αμελητέο ρόλο: το περπάτημα, η ανάγνωση, η διακόσμηση,

το φαγητό. Ο «πολιτισμός του μαραγκού», του ράφτη και του υποδηματοποιού, μαζί με την επανεγγραφή του καθημερινού υπολοίπου της μοντέρνας ζωής, αναγγέλλονται ως ένα νέο είδος ποιητικής γεωγραφίας, που απαιτεί κορύφωση της αυστηρότητας και της ακρίβειας. Αυτός είναι το δραματικό και τραχύ έδαφος της μοντέρνας υποκειμενικότητας, όπως την αντιλαμβάνεται ο Loos.

Des yeux qui ne voient pas: η αποδέσμευση του χεριού

Πουθενά αλλού η τραχύτητα αυτή δεν γίνεται καλύτερα αντιληπτή απ' ό,τι στη λογική του σπαράγματος, η οποία σταδιακά εγκαθίσταται στην καρδιά του μοντέρνου κόσμου. Όντως, από τα πρώτα κιόλας χρόνια του 20ού αιώνα, η αχαλίνωτη αποσπασματικότητα όλων των μορφών κυριεύει τις πολιτιστικές εκφράσεις και τις συμπεριφορές. Απέναντι σ' αυτή τη νέα αντιληπτική συνθήκη ο Le Corbusier δοκιμάζει κι αυτός, με τον δικό του τρόπο, «πρακτικές της καθημερινής ζωής», αναμιγνύοντας εικόνες από τα media της εποχής του με αρχιτεκτονικά σχέδια, αποσπασματικά κείμενα, συνθηματικές πυκνώσεις του νοήματος (σλόγκαν) και μανιφέστα. Με τον τρόπο αυτό συνδέει το επικό ύφος με τη συναισθηματική στόχευση και το λυρισμό με ένα είδος «επικοινωνιακής τρομοκρατίας». Ένα τέτοιο είδος λόγου συνδιαλέγεται με την επαναστατική φούρια και τον πολεμικό χαρακτήρα μιας σειράς μανιφέστων των καλλιτεχνικών πρωτοποριών του αρχόμενου 20ού αιώνα: *Φουτουριστικό Μανιφέστο* (1909),



Ντανταϊστικό Μανιφέστο (1916), *Μανιφέστο του De Stijl* (1918), *Σουρεαλιστικό Μανιφέστο* (1924), *Σουπρεματιστικό Μανιφέστο* (1924), κ.ά.²⁸

Δεν θέλει ιδιαίτερη σπουδή προκειμένου να αντιληφθεί κανείς ότι στις καταβολές ενός τέτοιου διακηρυκτικού λόγου βρίσκεται το *Κομμουνιστικό Μανιφέστο* (1848). Ένας τέτοιος λόγος έμελλε να επεκταθεί σε όλα τα πεδία του πολιτισμού, χωρίς να αφήσει αλώβητη την αρχιτεκτονική. Με τα βιβλία του ο Le Corbusier ολοκληρώνει την πολύχρονη παράδοση των πραγματειών περί αρχιτεκτονικής και εγκαινιάζει έναν διαφορετικό τρόπο άσκησης της αρχιτεκτονικής θεωρίας. Από την παράδοση των πραγματειών κρατά την ανάγκη κατάρτισης ενός σύνθετου αρχιτεκτονικού συστήματος, με τη διαφορά ότι αυτό το σύστημα μετατρέπεται σε προσωποποιημένη έρευνα και επινόηση. Αναγνωρίζει κανείς ένα φερτ με την προσωπική μιντιακή αυτοπροβολή και τη δημοσιότητα της εποχής, η οποία εφεξής εντάσσεται στα εργαλεία του αρχιτεκτονικού προγράμματος. Εν ολίγοις έχουμε να κάνουμε με μια σειρά αποσπασματικές *πραγματείες-μανιφέστα*, που αναπτύσσονται με διαδοχικές προσεγγίσεις διαφόρων θεμάτων, με απορρίψεις, παλλιλλογίες και μετατοπίσεις από την μια στην άλλη έννοια.

Απ' ό,τι γνωρίζουμε, σκοπός των πραγματειών της αρχιτεκτονικής ήταν η μετάβαση από την *εμπειρική πρακτική* του εργοταξίου σε μια *επιστήμη του λόγου* και της *γραφής*. Οι μετασχηματισμοί της νεωτερικότητας και προπάντων η αθρόα είσοδος της έντυπης εικονογράφησης προσέδωσαν μια νέα διάσταση στο εγχείρημα αυτό. Η αρχιτεκτονική παύει να είναι μόνο μια *συγκεκριμένη μορφή εργασίας* και γίνεται *διανοητική εργασία* («μια ειδική τάξη διανοουμένων», όπως έλεγε ο Le Corbusier), η οποία αναμετρείται υποχρεωτικά με την *αφηρημένη εργασία*, δηλαδή με το σύμπαν των εμπορευμάτων και των εικόνων που συστήνει τον μοντέρνο κόσμο.

Θυμίζω τον τρόπο με τον οποίο σχολίαζαν μια τέτοια μεταβολή οι Vrieslander-Καίμης: «Ο "διανοούμενος" που σήμερα βασιλεύει είναι κυριολεκτικά διεφθαρμένος... μαθαίνει το λαό να μηχανοποιεί το πνεύμα». Εντούτοις, η μεταβολή είναι διαλεκτική και αναπότρεπτη, διαθέτοντας ευρύτερο χαρακτήρα:

Με τη φωτογραφία το χέρι αποδεσμεύτηκε για πρώτη φορά στην ιστορία της εικονογραφικής αναπαραγωγής απ' τα σπουδαιότερα καλλιτεχνικά καθήκοντα, που τώρα πια περιέρχονται στο μάτι που κοιτάζει μέσα στον αντικειμενικό φακό. [...] Αν στην λιθογραφία ήταν κρυμμένη εν δυνάμει η εικονογραφημένη εφημερίδα, στη φωτογραφία ήταν κρυμμένος ο ομιλών κινηματογράφος. Οι συγκλίνουσες αυτές προσπάθειες έκαναν να διαγραφεί μια κατάσταση, που ο Πολ Βαλερί χαρακτηρίζει με τη φράση: «Όπως το νερό, το γκάζι και το ηλεκτρικό ρεύμα με μια σχεδόν ανεπαίσθητη κίνησή μας έρχονται από μακριά στο σπίτι μας για να μας υπηρετήσουν, έτσι θα εφοδιαζόμαστε με εικόνες και ήχους που, με μια μικρή κίνηση, σχεδόν μ' ένα νεύμα, θα μπαίνουν σε λειτουργία και με τον ίδιο τρόπο θα μας αφήνουν πάλι».²⁹

Αν μελετήσουμε προσεκτικά τα βιβλία που εξέδωσε και τις εκθέσεις που συμμετείχε ο Le Corbusier, διαπιστώνουμε ότι τείνουν στην αποθέωση του *ματιού που κοιτάζει*, δηλαδή στην εγκαθίδρυση της «εκθεσιακής αξίας»: «τα μόνα συμβάντα πλέον είναι οι εκθέσεις». Αυτό είναι εκείνο που «τα μάτια μας, δυστυχώς, δεν ξέρουν να το διακρίνουν ακόμη» («Des yeux qui ne voient pas...»). Εφεξής η ίδια η εικόνα διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο, επιδρώντας στην ίδια τη λειτουργία και την υπόσταση της αρχιτεκτονικής. Το «μάτι που κοιτάζει μέσα στον αντικειμενικό φακό» δεν είναι απλή ανθρωπολογική επίπτωση μιας μηχανοποιημένης τεχνικής αλλά ανήκει στις «δημιουργίες της σύγχρονης βιομηχανίας». Η «οπτική πλευρά» διογκώνεται σε βάρος της «τακτικής» και της *απτικής*, η οποία συνδέει την αρχιτεκτονική περισσότερο με τη συνήθεια και τον εθισμό. Υπάρχει πράγματι κάτι κινηματογραφικό σ' αυτό: «η κατανόηση κάθε μεμονωμένης εικόνας υπαγορεύεται απ' την ακολουθία όλων των προηγούμενων εικόνων». Ιδιαίτερο ρόλο διαδραματίζει κι ένα παράλληλο είδος κειμένου, η *λεζάντα*, που βρίσκεται σε αλληλουχία με το υπόλοιπο κείμενο, διαθέτοντας, ωστόσο μια δική του αυτονομία:

Με τις εικονογραφημένες εφημερίδες γίνεται για πρώτη φορά απαραίτητη η *λεζάντα*. Κι είναι φανερό πως η *λεζάντα* έχει έναν ολότελα διαφορετικό χαρακτήρα απ' τον τίτλο ενός πίνακα. Οι οδηγίες που δίνει η *λεζάντα* στον παρατηρητή των εικόνων της εικονογραφημένης εφημερίδας, γίνονται πολύ σύντομα ακόμα πιο ακριβείς και επιτακτικές με τον κινηματογράφο.³⁰

Ένα τέτοιο πολλαπλό είδος αφήγησης συνδέει τον *αναγνώστη-παρατηρητή* του αρχιτεκτονικού βιβλίου μ' εκείνον της εφημερίδας, μετασχηματίζοντας τους τρόπους «αισθητηριακής αντίληψης». Γράφει ο Le Corbusier στην «Εισαγωγή στη δεύτερη έκδοση» του *Vers une Architecture* το 1924:

Ο τρόπος με τον οποίο επέδρασε αυτό το βιβλίο, όχι τόσο στους επαγγελματίες όσο στο κοινό, επιβεβαιώνει ότι άνοιξε ένας καινούργιος κύκλος αρχιτεκτονικής. Το κοινό, που δεν ενδιαφέρεται για τα προβλήματα των ατελιέ, συνδέεται με την ιδέα μιας νέας αρχιτεκτονικής που θα μπορέσει να του φέρει την άνεση την οποία αναγνωρίζει ήδη αλλού (στον τουρισμό με αυτοκίνητο, τις κρουαζιέρες στη θάλασσα, κ.λπ.) και κυρίως την ικανοποίηση μιας νέας αίσθησης.³¹

Η περιγραφή αυτή αναγγέλλει και το νέο κοινό στο οποίο στοχεύει μια τέτοια έκδοση και το οποίο συγκροτήθηκε από τις θυελλώδεις διεργασίες της πολιτιστικής βιομηχανίας: οι αναγνώστες των εικονογραφημένων εφημερίδων, οι τουρίστες και «όχι τόσο» οι επαγγελματίες. Ο Le Corbusier απευθύνει σ' αυτό το νέο κοινό των μεγαλουπόλεων –στον ανώνυμο αναγνώστη του πλήθους και



όχι μόνο στις elites– μια πολυπρισματική, σχεδόν κυβιστική, αποσύνθεση της γραφής και προπάντων της αφήγησης που βασίζεται στην τεχνική του σοκ (μέσω παράλληλων λόγων, εικονογραφικών αντιθέσεων και απρόβλεπτων διαδοχών). Λέω κυβιστική,³² επειδή ακριβώς το αφηγηματικό σύστημα του Le Corbusier ανασυνθέτει ένα μωσαϊκό εικόνων που εκτοπίζονται και αποσυνδέονται από το αρχικό πλαίσιο ύπαρξής τους. Πρόκειται για παραθέσεις, ή μάλλον καλύτερα, για ένα μοντάζ παραθέσεων, που παράγουν συμπεριφορές καθώς και νέα εργαλεία κατανόησης και μετασχηματισμού της πραγματικότητας. Αυτή, εξάλλου, είναι η νέα μορφή λόγου της μοντέρνας «μηχανικής» μεγαλούπολης.

Μια τέτοια συνθήκη ανάγνωσης προσφέρεται για συσχετίσεις με την αφηρημένη εργασία του βιομηχανοποιημένου εργάτη. Αν ένα βιβλίο όπως το *Vers une Architecture* οργανώνεται υπό μορφή αποσπασματικών κεφαλαίων που μπορούν να διαβαστούν εύκολα και με σύντομες λεζάντες στην εικονογράφηση, η βιομηχανική εργασία βασίζεται σε μια τυποποιημένη, όσο και κατακερματισμένη, διαδοχή εμπειριών. Ένα άλλο κοινό στοιχείο μπορεί να εντοπιστεί στη μεταβολή της προσωπικής εμπειρίας. Ο «νεωτερισμός», η «καινοτομία» και το «καινούργιο» (nouveau) ανάγονται σε μηχανισμό της κοινωνικής και πολιτισμικής κυκλοφορίας της γνώσης. Ο Le Corbusier καθιστά το «καινούργιο» αφηγηματική προτεραιότητα, παράγοντας ασυνέχειες που διαφοροποιούνται από τις διαμεσολαβήσεις του παρελθόντος. Η συνέχεια –όπως και στις εικονογραφημένες εφημερίδες– εξασφαλίζεται μέσα από μηχανισμούς *επανάληψης* και *παράλληλης*. Το αρχιτεκτονικό βιβλίο γίνεται ένα είδος media που εμπεριέχει την ιδέα της νεωτερικότητας όπως την εξέφρασε ο Baudelaire: μεταβατικό και φευγαλέο.

Τα φαντάσματα του *ready made* και της «συμβολικής μορφής» επανέρχονται εδώ υποχρεωτικά. Ένα τέτοιο είδος αφήγησης μας θέτει ενώπιον ενός ευρύτερου μετασχηματισμού. Μπορεί η γέννηση της δυτικής σκέψης να συνδέεται με τον όραση (ειδέναι), εντούτοις, από τη δεύτερη δεκαετία του 20ού αιώνα αρχίζουμε πλέον να βλέπουμε μέσα από μια σειρά μηχανισμούς που αναπαριστούν –και ενίοτε προσομοιάζουν– την πραγματικότητα. Μ' ένα λόγο, βρισκόμαστε αντιμέτωποι με ένα νέο είδος *όρασης-παρατήρησης*, άρα και αφήγησης που δεν έχει υποχρεωτικά προοπτικό ή γραμμικό χαρακτήρα.

Πώς μπορεί να υπάρξει λοιπόν μια «νέα αρχιτεκτονική», μια *neue bauen* που δεν θα μεταβολίζει έναν τόσο γενικευμένο μετασχηματισμό; Ακόμα και η κατοικία παύει να αποτελείται μόνο από τοίχους και υπέρθυρα αλλά και από προσθετικούς εξοπλισμούς, ηλεκτρικές συσκευές, οικιακά σκεύη και μηχανισμούς που τη συμπληρώνουν. Αυτό ακριβώς αρχειοθετεί ο Le Corbusier μέσα από τα εικονογραφημένα περιοδικά, τις εφημερίδες, και τις μπροσούρες των πολυκαταστημάτων. Το σπίτι γίνεται μια κυριολεκτική *machine à habiter*, εγκαινιάζοντας την είσοδό μας σ' αυτό το είδος κυβιστικού υπερχώρου εντός του οποίου τα αντικείμενα και οι εμπειρίες αποκτούν πολυεστιακά, ή πολλαπλά σημεία

θέασης, και αυξημένη εννοιακή διάσταση. Αν «πριν τη Βιομηχανική Επανάσταση ο άνθρωπος περιβαλλόταν από εργαλεία, μετά τη Βιομηχανική Επανάσταση, η μηχανή περιβαλλόταν από ανθρώπους. Αυτή είναι η ακριβής σημασία της "επανάστασης". [...] Τα εργαλεία ονομάζονται τώρα μηχανές».³³ Έτσι, από την απλή αντιληπτική διεργασία της εμπειρίας περνάμε σε ένα είδος *προτυποποίησης*. Εκείνο που επιχειρεί ο Le Corbusier είναι ακριβώς μια τέτοια προτυποποίηση, όχι μόνο του αρχιτεκτονικού αντικειμένου, αλλά και των σχέσεών μας με τον μοντέρνο κόσμο.

Ένας καινούργιος κύκλος για την αρχιτεκτονική: τα σημεία-κουκίδες

Το γεγονός αυτό προσδίδει σ' ολόκληρο το έργο του το χαρακτήρα ενός παροξυσμικού *work in progress*, το οποίο επιλέγει να χρησιμοποιήσει τις αφηγηματικές και τις γραφιστικές τεχνικές της πρωτοπορίας. Μια τέτοια επιλογή δεν μπορεί να θεωρηθεί ούτε τυχαία ούτε να εξηγηθεί αποκλειστικά με βάση τις αισθητικές συμπάθειες ή τις συνεργασίες του αρχιτέκτονα. Περισσότερο απ' οτιδήποτε άλλο συμπίπτει με τη μολυσματική εξάπλωση των ίδιων των σημειωτικών μορφών και των μεταλλαγμένων κωδίκων της μοντέρνας επικοινωνίας: υπογραμμίσεις, αλλαγές στη διάσταση των τυπογραφικών χαρακτήρων, σημειώσεις, παρενθετικές προτάσεις, επαναλήψεις, ανακεφαλαιώσεις και *flash back* παρεμβάλλονται διακόπτοντας κάθε παραδοσιακή ή γραμμική αφήγηση. Από την παράθεση εικόνων, φαινομενικά χωρίς νόημα, του *Vers une Architecture* (1923), μέχρι την αξιοποίηση των αισθητικών αντιθέσεων στα φωτομοντάζ του *New World of Space* (1948), την ανθρωπομετρία του *Le Modulor* (1950) και το μυστικισμό του *Poème de l' angle droit* (1953) εκείνο που προέχει είναι η διαχείριση του φαντασιακού, οι μη γραμμικές μεταβάσεις και η συγχρονία της αρχιτεκτονικής και της πλαστικής γλώσσας.

Ο Le Corbusier υποστηρίζει ότι σελιδοποιεί ο ίδιος τα βιβλία του, σημειώνοντας μάλιστα στον πρόλογο της αντύπωσης του *Vers une Architecture* το 1958: «Το 1920-21 τα βιβλία δεν τυπώνονταν μ' αυτό τον τρόπο. Οι μακέτες των άρθρων μου (όπως ήταν συγκεντρωμένα όλα μαζί) προκάλεσαν έκπληξη στο τυπογραφείο Arault, στην Tours (τον τυπογράφο μας). Μιλούσαν για μένα λέγοντας: "Είναι τρελός!" Από τότε! Και μάλιστα, μιλώντας για τυπογραφία και επαγγελματική εργασία (τυπογραφία)».³⁴ Εκείνο που χαρακτηρίζει μια τέτοια σελιδοποίηση, είναι η σύσταση ενός «διπλού λόγου» που καθιστά τη συμπληρωματική ανάγνωση απαραίτητη: «ο λόγος της εικόνας δεν αρκείται στην εικονογράφηση του κειμένου, αλλά ρέει παράλληλα και εμφανώς συμπληρωματικά προς το λόγο του κειμένου, χωρίς να υπάρχει μια απόλυτη ιεραρχία μεταξύ τους».³⁵ Κείμενα και εικόνες ανάγονται σε ένα *σύστημα σημείων* με εσωτερική δομή, αφηγηματικότητα και σχέση μερών. Το προβάδισμα του αφηγηματικού χαρακτήρα των εικόνων, προαναγγέλλει σίγουρα ένα διαφορετικό ρόλο του αρχιτέκτονα και μια σειρά σύγχρονων επικοινωνιακών πρακτικών. Αντιστρέφοντας το παλιό μαρξιστικό



ερώτημα μπορούμε να ισχυριστούμε ότι η ίδια η *μορφή* των βιβλίων καθίσταται *περιεχόμενο*. Με τον τρόπο αυτό ο Le Corbusier ερμηνεύει τη μητροπολιτική αποδιάρθρωση της μοντέρνας εμπειρίας, κάνοντας τα βιβλία του να πηγαιίνουν ακόμη πιο μακριά και από την αρχιτεκτονική του.

Αναγνωρίζουμε εδώ την «απομάγευση» των πρωτοποριών κι ένα είδος εννοιακής θεώρησης, αλλά προπάντων την αναγωγή της αρχιτεκτονικής σε «μετακείμενο» και μέσο μαζικής επικοινωνίας. Ο Le Corbusier δεν παρουσιάζει την πραγματικότητα, ούτε απλά την περιγράφει αλλά την *χειραγωγεί*. Αν διακρίνουμε κάτι ουτοπικό σ' αυτήν την απόπειρα πρέπει να αποσαφηνίσουμε ότι τούτη τη φορά αναζητείται *εντός* και όχι *εκτός* της πραγματικότητας. Ανάμεσα στη μητροπολιτική συνθήκη και τον τυπογραφικό χώρο του βιβλίου αναπτύσσονται σύνθετες αλληλουχίες και αλληλεξαρτήσεις. Τα βιβλία αυτά δεν αποτελούν μια συμβατική –ή αναισθητοποιημένη– αναπαράσταση αλλά ένα είδος οπτικής ανθρωπολογίας και μια μετωνυμία του μοντέρνου κόσμου. Πρόκειται για ένα είδος *mise-en-scène* που αποκτά όλα τα χαρακτηριστικά μιας *μηχανής*, ενός κυριολεκτικού *σταθμού επικοινωνίας*. Η μηχανή αυτή διαταράσσει τους τρόπους ανάγνωσης, επεξεργάζεται τις νέες συνήθειες, θέτει ερωτήματα για τις αισθήσεις και τις εμπειρίες μας, αναδιατάσσει τους κώδικες και τις ερμηνείες.

Αντιλαμβανόμαστε έτσι ότι το «μηχανικό πρόγραμμα» του μιντιακού χώρου απαρτίζεται από ένα σύμπλεγμα συσκευών και αισθήσεων, μηχανών και συμβόλων. Πρόκειται για ένα είδος λόγου «επανακωδικοποιημένου ως συμβολικό γεγονός», ο οποίος, όπως η φωτογραφία, «προγραμματίζει μαγικά τη συμπεριφορά της κοινωνίας προς το συμφέρον των συσκευών». ³⁶ Ο μιντιακός χώρος διαθέτει όλα τα χαρακτηριστικά εκείνου που ο Vilém Flusser αποκαλεί «σημαινούσα επιφάνεια»:

Η σημασία –το νόημα– βρίσκεται στην επιφάνειά του. Μπορεί να γίνει αντιληπτός με μια ματιά. Το νόημα που γίνεται όμως αντιληπτό σ' αυτήν την περίπτωση είναι επιφανειακό. ³⁷

Να λοιπόν που, από μια άποψη, δεν είχαν άδικο οι Vrieslander-Καϊμής όταν έλεγαν ότι «οι άνθρωποι του νέου ρυθμού καθρεπτίζουν την επιφανειακότητα... πάνω στο κτήριο». Υπάρχει, ωστόσο, ένα εναλλακτικό πλαίσιο διαπραγμάτευσης:

Αν θέλουμε να προσδώσουμε σ' αυτόν τον κόσμο κάποιο βάθος πρέπει να επιτρέψουμε στο βλέμμα μας να περιπλανηθεί πάνω σ' αυτήν την επιφάνεια και να ανακασκεύσει έτσι τις διαστάσεις που της έχουν αφαιρεθεί. Η περιπλάνηση αυτή των ματιών πάνω στην επιφάνεια μιας εικόνας ονομάζεται «σάρωση». ³⁸

Οι εκδόσεις του Le Corbusier δεν είναι λοιπόν παρά μια ιδεώδης εισαγωγή σ' αυτές τις πανταχού παρούσες επιφάνειες. Είναι ένας τρόπος με τον οποίο ο Γαλλοελβετός

αρχιτέκτονας επιδιώκει να καταστήσει κατοικήσιμο εκείνο που ο Flusser ορίζει ως «κόσμο των σημείων-κουκίδων». Ο τυπωμένος χώρος γίνεται αισθητικό πλαίσιο και πλατφόρμα κατοίκησης, ένας διεπιστημονικός προσανατολισμός που επιτείνει την πολυπλοκότητα και τον ανεδασφικό χαρακτήρα της «νέας αρχιτεκτονικής». Μια νέα συνθήκη του χώρου –που δεν είναι μόνο φυσική– γίνεται πλέον ορατή και διευρύνεται ακατάσχετα. Τα «σημεία-κουκίδες», δηλαδή το τυπογραφικό ράστερ, συστήνει την πρωταρχική δομή αυτού του χώρου, το *medium* με το οποίο συγκροτείται, μεταδίδεται και αναπαράγεται. Είναι η αδιάσπαστη ψηφίδα μέσα από την οποία ο παρατηρητής τον διαλύει και τον ανακατασκευάζει. Τα «σημεία-κουκίδες» αποτελούν μονάδα μέτρησης του μιντιακού χώρου, ό,τι για τους αρχαίους ήταν το *στάδιον* (από όπου προέρχεται και το λατινικό *spatium*): η μονάδα μέτρησης των αποστάσεων, το μετρικό χωρικό διάστημα, το οποίο, βέβαια, αδυνατεί να προσμετρήσει τις εσωτερικές ποιοτικές διαφοροποιήσεις.



Η εικονογράφηση περισσότερο από το κείμενο περιγράφει τον ανθρωπολογικό τόπο αυτού του χώρου. Γίνεται το προεξάρχον αναγνωριστικό στοιχείο του. Ο Ludwig Wittgenstein ήταν ο πρώτος που από την εποχή του *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921)³⁹ δοκίμασε τις συνέπειες μιας τέτοιας «λογικής δομής», αντιστρέφοντας εκείνο που έμοιαζε αυτονόητο: Η εικόνα (bild, image) μπορεί να χρησιμεύσει ως μοντέλο για τη λογική δομή μιας πρότασης (satz, proposition). Ζητούμενο, λοιπόν, δεν είναι οι «σωστές εικόνες» αλλά «να μάθουμε να τις χρησιμοποιούμε». Η εξοικείωση με τις συμπεριφορές και τις συνέπειες που έχει η νέα αυτή τεχνολογική διεργασία η οποία αποδεσμεύει το χέρι «απ' τα σπουδαιότερα καλλιτεχνικά καθήκοντα». Η προτεραιότητα περιέρχεται πλέον οριστικά στο μάτι. Το να αντιμετωπίζουμε αυτό το νέο είδος μιντιακού χώρου ως απλή περιστολή της αξίας και της γοητείας του «φυσικού χώρου» δεν βοηθάει σε τίποτε. Κι αυτό γιατί εκείνο που συμβαίνει αμετάθετα είναι η μετάβαση σε ένα νέο σύστημα αντίληψης. Από τη στιγμή που ο Le Corbusier διαισθάνθηκε αυτή τη μεταβολή δεν ενδιαφέρθηκε μόνο για το περιεχόμενο των εκδόσεών του αλλά και για τον τρόπο μετάδοσής του, για το ίδιο το *medium*, το μέσο. Κατά κάποιο τρόπο, το πραγματικό μήνυμα αυτού του νέου χώρου γίνεται το *medium*.

Να λοιπόν που, πράγματι, ο Le Corbusier συναντά και, υπό μια έννοια, προαναγγέλλει τον «υπερεκτεταμένο άνθρωπο» του McLuhan. Η μιντιακή συνθήκη του χώρου μας εισάγει στη μαζική βιομηχανική κοινωνία, ή μάλλον καλύτερα, συνιστά τον προνομιούχο χώρο της, όπου ο εντυπωσιασμός διαδέχεται –αλλά και συγχέεται με– την αδιαφορία, τον περισπασμό και τη «διάχυση της προσοχής»:

Η αντιμετώπιση μέσω της διασκέδασης που γίνεται αισθητή με όλο και μεγαλύτερη ένταση σ' όλους τους τομείς της τέχνης [...] βρίσκει στον κινηματογράφο το καθαφτό όργανό της. [...] Ο κινηματογράφος εκτοπίζει τη λατρευτική αξία όχι μόνο με το κάνει το κοινό γνωμοδότη, αλλά και με το ότι η γνωμοδοτική αυτή στάση δεν προϋποθέτει προσοχή κατά την προβολή της ταινίας. Το κοινό είναι ένας εξεταστής αλλά ένας εξεταστής με περισπασμένη την προσοχή του.⁴⁰

Τώρα πια μπορούμε να καταλάβουμε τι εννοούσε ο Le Corbusier όταν έλεγε ότι «ο τρόπος με τον οποίο επέδρασε αυτό το βιβλίο, όχι τόσο στους επαγγελματίες όσο στο κοινό, επιβεβαιώνει ότι άνοιξε ένας καινούργιος κύκλος αρχιτεκτονικής»: Το κοινό είναι εκείνο που κατοικεί και προσδίδει αξία σ' αυτό το είδος χώρου· εθίζεται σε συμπεριφορές και αντιδράσεις μέσα από το σημειολογικό του κώδικα –τη «σημειοσφαίρα» του– και μέσα από το αφηγηματικό του περιεχόμενο.

Ο Le Corbusier θα επιμείνει σε ορισμένα συστατικά της νέας συνθήκης του χώρου τα οποία απ' ό,τι φαίνεται –τουλάχιστον αρχικά– προκάλεσαν «ανοικιότητα». Ο ανοικειος χαρακτήρας ανήκει στις προϋποθέσεις μιας τέτοιας προσέγγισης, προσδίδοντας μια «οικεία ανησυχία» και μια παραδοξότητα σε

εικόνες που μπορεί ήδη να έχουμε δει και να γνωρίζουμε (σε πολυκαταστήματα, σε διαφημίσεις, σε εφημερίδες και εικονογραφημένα περιοδικά). Ο Φρόντ μας διδάξε ότι η ιδιαιτερότητα του *ανοίκειου* (unheimlich) συνίσταται ακριβώς σ' αυτήν την περίεργη ανάμιξή του με μια οικεία αίσθηση, σαν να αναδεικνύεται κάτι που δεν θέλαμε να αναδειχθεί. Αυτό νομίζω ότι αποτελεί ένα από τα πιο ενδιαφέροντα εργαλεία με τα οποία προσεγγίζει ο Le Corbusier τον μιντιακό χώρο.

Civilisation machiniste: αμνηστία και φετιχισμός

Η Beatriz Colomina⁴¹ έγραψε ορισμένες από τις διεισδυτικότερες σελίδες της για τη σχέση του Le Corbusier με τα mass media, αποφεύγοντας τις κακοτοπίες της παραδοσιακής ιστοριογραφίας και ανατρέποντας την αντίληψη εκείνη που αντιμετώπιζε την αρχιτεκτονική του ως ένα προϊόν υψηλού πολιτισμού που αντιπαρτιθεται στη μαζική κουλτούρα. Για την Colomina το ίδιο το κτήριο είναι ένας «μηχανισμός αναπαράστασης», μια «κατασκευή» που, στην περίπτωση του Le Corbusier, δεν υποστασιοποιείται μόνο μέσα από σχέδια ή μακέτες, αλλά και μέσα από τις φωτογραφίες, τις δημοσιεύσεις, τις διαφημίσεις και τις κινηματογραφικές ταινίες. Οι ρετουσαρισμένες φωτογραφίες της villa Schwob μπορούν να αναχθούν σε αισθητικό παράδειγμα της μοντέρνας αρχιτεκτονικής συνθήκης, που εξακολουθεί να στοιχειώνει τη σχεδιαστική αισθητική.

Αν θέλαμε όμως να πάμε ακόμη παραπέρα τα ευρήματα αυτής της ερμηνείας θα επαναφέραμε την ιδέα ενός «*μεταπαραγωγού*» αρχιτέκτονα που επέλεγε μοντέρνες εικόνες και προϊόντα που ήδη κυκλοφορούν, ενσωματώνοντάς-τα σε νέο πλαίσιο. Μιλώντας με σύγχρονους όρους θα λέγαμε ότι ο Le Corbusier «επαναπρογραμματίζει» όλο αυτό το υλικό, αναδεικνύοντας τον ίδιο το μοντέρνο κόσμο σε *συλλογή*. Σήμερα είναι γνωστές και συστηματοποιημένες οι πληροφορίες και οι εικόνες που συνέλεγε ο Le Corbusier. Επαναλαμβάνω σε τυχαία σειρά: αυτοκίνητα, αεροπλάνα, υπερωκεάνια, ιστορικά μνημεία, βαλίτσες, μπουάλα, ερμάρια, ντουλάπες, καρέκλες, έπιπλα γραφείου, αρχαιοθήκες, φωτιστικά, αθλητικές τσάντες, ταμπακέρες, ρολόγια, κινητήρες, τουρμπίνες, τηλεφωνικές συσκευές, κυκλοφορητές αέρος, γέφυρες, σιλό, ανυψωτήρες σιταριού, σταθμοί παραγωγής ηλεκτρικής ενέργειας, κατάλογοι πωλήσεων πολυκαταστημάτων, αποκόμματα εφημερίδων και, φυσικά, σχέδια, φωτογραφίες και μακέτες των κτηρίων και των πόλεων που μελετούσε ο ίδιος.

Τι γυρεύει, λοιπόν, όλο αυτό το ετερόκλητο υλικό στο αρχείο και στα βιβλία ενός αρχιτέκτονα; Εικονογραφεί, άραγε, το χρησιμοθηρικό του πρόταγμα και ένα ενδιαφέρον για τα *lifestyles*; Μια εξιδανίκευση της μηχανής και των προϊόντων της βιομηχανίας; Ο μεταμοντερνισμός έδωσε απερίφραστα καταφατικές απαντήσεις σ' όλα αυτά τα ερωτήματα. Αν θέλουμε όμως να είμαστε προσεκτικότεροι, πρέπει να ανατρέξουμε στην περιβόητη σελίδα 107 της ελληνικής μετάφρασης του *Vers une Architecture*, όπου ο συγγραφέας συμπαραθέτει μια φωτογραφία



του Παρθενώνα με το αυτοκίνητο Grand Sport της Delage: δύο παραδείγματα «ακρίβειας», «τελειότητας» και «επιλογών εφαρμοσμένων σε ένα πρότυπο».

Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι οι φουτουριστές είχαν ήδη προτείνει μια διαφορετική εκδοχή αυτής της σχέσης, υποστηρίζοντας τη σαρωτική υπεροχή των αυτοκινήτων απέναντι στα αρχαία μνημεία, ενώ οι βλοσυροί λάτρεις της παράδοσης μοιρολογούσαν για το αντίθετο. Η θέση του Le Corbusier μοιάζει πιο σύνθετη – και εδώ βρίσκεται η ιδιαιτερότητα της σκέψης του: ούτε ο Παρθενώνας, ούτε το σπορ αυτοκίνητο εξαντλούν από μόνα τους το νόημα της αρχιτεκτονικής. Στη σύγκριση της σελίδας 107 το σύγχρονο παράδειγμα αντιπροσωπεύει τη «λειτουργία» ενώ ο Παρθενώνας μας κάνει να αναρωτηθούμε για το τι είναι αυτό που λείπει από το αυτοκίνητο ώστε να μπορεί να θεωρηθεί αρχιτεκτονική. «Αυτό εξευγενίζει το αυτοκίνητο», διευκρινίζει.

Μ' έναν παρόμοιο τρόπο πρέπει να θεωρήσουμε και την ουτοπία της κατοικίας-μηχανής, που υποστήριξε θερμά ο αρχιτέκτονας. Οι «τυποποιημένες κατοικίες «Citrohan» (για να μην πούμε Citroën)», γράφει, είναι «όπως ένα αυτοκίνητο», επινοούνται και οργανώνονται «σαν λεωφορείο ή καμπίνα πλοίου». Εντούτοις είμαι της γνώμης ότι, όπως στη σύγκριση με τον Παρθενώνα, το πρότυπο του αυτοκινήτου δεν υποκαθιστά την κατοικία, αλλά περισσότερο συνδυάζεται μαζί της. Και η διαφορά δεν είναι αμελητέα. Το λέω αυτό γιατί η φήμη των κειμένων του συνδέθηκε με μια συσσώρευση «παραναγνώσεων», οι οποίες σταδιακά προστέθηκαν στην αύρα τους σαν ένα πανίσχυρο συμπλήρωμα.

Αν υπάρχει κάτι προκλητικό σ' αυτούς τους συλλογισμούς έγκειται στο *συγκρητισμό* τους, δηλαδή στο συνδυασμό και τη σύγκριση ανόμοιων στοιχείων, που ανατρέπει τη συμβατική θεώρηση της αρχιτεκτονικής. Στις καταβολές αυτής της ανατροπής μπορούμε να εντάξουμε τον τρόπο με τον οποίο ο Le Corbusier περιέγραψε τις εντυπώσεις του βλέποντας για πρώτη φορά τον Παρθενώνα το 1911:

Na λοιπόν που επισφραγίζεται η αυστηρότητα των ναών, η αγριότητα της τοποθεσίας, η άσφογη δομή τους... Ο θριγκός, αυστηρά δύσκαμπτος, συνθλίβει και τρομοκρατεί. Σε κυριεύει το συναίσθημα μιας εξωανθρώπινης μοίρας. Ο Παρθενώνας, μηχανή τρομερή, κατασυντρίβει και κυριαρχεί.⁴²

Η μετάβαση από τη «διανοητική ομορφιά» (του *Après le Cubisme*) και την αισθητική του *ωραίου* στην αισθητική του *υψηλού* («μηχανή τρομερή») σηματοδοτεί την αφετηρία μιας πορείας που σταδιακά θα τον οδηγήσει στις δραματικές *ματαιώσεις* της νεωτερικότητας και στο διαταραγμένο πεδίο των *επιθυμιών* της. Αυτό είναι άλλωστε το ερεθιστικό δίπολο όλων των βιβλίων του: «Και ευχήθηκα, μετά από εβδομάδες συντριβής μέσα σ' αυτή την άγρια τοποθεσία, να έρθει μια θύελλα και να πνίξει στα νερά και στους στροβίλους της αυτό τον μαστιγωτικό χαλκό των ναών».

Εικοσιπρία χρόνια αργότερα θα δηλώσει στους συνέδρους του 4ου CIAM στην Αθήνα: «Η Ακρόπολη μ' έκανε έναν επαναστατημένο». Ο Le Corbusier αισθάνεται ότι η αρχιτεκτονική, για να τοποθετηθεί στο επίκεντρο των περιβαλλοντικών μετασχηματισμών, πρέπει να οικειοποιηθεί ένα εκτεταμένο εξωαρχιτεκτονικό υλικό και να διεκδικήσει την αμνηστία αλλά και τη χειραγώγηση της *civilization machiniste*, καταφεύγοντας συχνά σε παρακινδυνευμένες απλοποιήσεις. Η χειραγώγηση αυτή προσδίδει έναν *υπερκειμενικό* χαρακτήρα στην εμπειρία της συλλογής και της οργάνωσης του υλικού, στη συγ-γραφή και στην ανάγνωση. Διαβάζοντας σήμερα ορισμένα βιβλία του σχηματίζουμε την εντύπωση ότι ο Le Corbusier αρχαιοθετεί τον μοντέρνο πολιτισμό, με το άγχος να εντοπίσει τη μήτρα της ανθρώπινης συνθήκης και της ανθρώπινης κατοίκησης στην εποχή της μηχανής.

Έτσι λοιπόν, μέσα από τη στρατηγική του «δειγματοληπτικού συλλέκτη» ο Le Corbusier αρχαιοθετεί όλες αυτές τις μηχανικές καινοτομίες, τα κομφορ και τους νέους μηχανισμούς της αναπαράστασης για να τους καταστήσει πρωτεύον εργαλείο της αρχιτεκτονικής: «Το εργαλείο είναι ο απαραίτητος συνεργάτης και ταυτόχρονα ο απελευθερωτής».⁴³ Σήμερα πια μπορούμε με άνεση να υποστηρίξουμε ότι χάρη σ' αυτή τη στρατηγική της συλλογής διέρρηξε οριστικά τους δεσμούς του με τις «ωχρές αντανάκλασεις του ιστορικού τρόπου σκέψης», υπονόμωσε τις συμβάσεις της αρχιτεκτονικής κουλτούρας και συνέλαβε μια σειρά από φαινόμενα και έννοιες στα οποία η πρόσβαση ήταν ανέφικτη. Η μετάβαση της αρχιτεκτονικής από τον *τόπο* της κατασκευής στον *υπερτόπο* της επικοινωνιακής διάχυσης αρχίζει να γίνεται ολοένα και περισσότερο διακριτή.

Δεν θα συνεχίσω στο πλήθος των συνεπαγωγών και των επιπτώσεων που υπεισέρχονται.⁴⁴ Υπάρχει, ωστόσο, μια επιπλέον κρίσιμη διάσταση σ' αυτήν την αποσπασματική συλλογή ντοκουμέντων του μοντέρνου κόσμου, που δεν πρέπει να αφήσουμε απαρατήρητη. Στη ζωτική αρτηρία αυτής της διάστασης βρίσκεται ο μαρξιστικός «φετιχισμός του εμπορεύματος» (Commodity Fetishism). Από τη στιγμή που τα εμπορεύματα και η αφθονία των τεκμηρίων τους εκτοπίζονται από το σύστημα παραγωγής, γίνονται κάτι αφηρημένο, ένα *φετίχ*, που αποκτά *φαντασιακές* («υπεραισθητές») και *αισθητικές* ιδιότητες. Παραθέτω το γνωστό ορισμό για το φετιχιστικό χαρακτήρα του εμπορεύματος από τον πρώτο τόμο του *Κεφαλαίου*:

Ο μυστικιστικός χαρακτήρας του εμπορεύματος δεν πηγάζει από τη χρήσιμη αξία του... Η ορισμένη κοινωνική σχέση των ανθρώπων, εδώ παίρνει γι' αυτούς τη φαντασμαγορική μορφή μιας σχέσης πραγμάτων. Έτσι για να βρούμε μια αναλογία, πρέπει να καταφύγουμε στη νεφελώδη περιοχή του κόσμου της θρησκείας. Εκεί τα προϊόντα του ανθρώπινου κεφαλιού εμφανίζονται προικισμένα με τη δική τους ζωή, σαν πρόσωπα αυτόνομα που βρίσκονται σε σχέση μεταξύ τους και με τους ανθρώπους. Το ίδιο γίνεται και στον κόσμο των εμπορευμάτων με τα προϊόντα του ανθρώπινου χεριού.⁴⁵



Η αποδέσμευση του χεριού «απ' τα σπουδαιότερα καλλιτεχνικά καθήκοντα» συναντά τη φετιχιστική διαστολή του εμπορεύματος. Μια τέτοια στάση διαποτίζει το μεγαλύτερο μέρος του έργου των καλλιτεχνικών και αρχιτεκτονικών πρωτοποριών του 20ού αιώνα. Υπ' αυτήν την έννοια, τα σκόρπια τεκμήρια του μηχανοποιημένου πολιτισμού που συλλέγει ο Le Corbusier γίνονται ένας μηχανισμός *εξιδανίκευσης*. Στα βιβλία του –κυρίως μέχρι τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο– επιστρέφει επίμονα στο φετιχισμό της παραγωγής, η οποία μετατρέπεται σε παραγωγή φετίχ. Πρόκειται για μια «σφαλερή αντιμετώπιση της τεχνικής» η οποία

εκδηλώνεται με μια σειρά ενθουσιώδη ξεσπάσματα, που προσπαθούν να παρακάμψουν το γεγονός πως στην κοινωνία τούτη η τεχνική χρησιμεύει μόνο για παραγωγή εμπορευμάτων. Οι σαισιμονιστές, με την ποίηση με την οποία περιβάλλουν τη βιομηχανία, έρχονται χρονικά πρώτοι... Ο αιώνας αυτός βιώνει πώς η ταχύτητα των μέσων συγκοινωνίας, η αποδοτικότητα των μηχανών με τις οποίες αναπαράγεται η γραφή και ο λόγος υπερφαλαγγίζει τις ανάγκες. Οι ενέργειες που αναπτύσσει η τεχνική πέρα απ' αυτό το κατώφλι, είναι καταστροφικές. Προωθούν κατά κύριο λόγο την τεχνική του πολέμου και της δημοσιογραφικής προετοιμασίας του.⁴⁶

Η δημοσιογραφία βρίσκεται ακόμη μια φορά στο στόχαστρο. Το 1937, το χρόνο που ο Walter Benjamin πρωτοδημοσιεύει τις απόψεις του αυτές στο περιοδικό *Zeitschrift for Sozialforschung*, τα σύννεφα του πολέμου αρχίζουν να πυκνώνουν στον ουρανό της Ευρώπης. Λίγους μήνες αργότερα ο Le Corbusier ολοκληρώνει το *Des canons, des munitions? Merci! Des logis... S.V.P.* Ωστόσο, ο τελευταίος μοιάζει να μη συμμερίζεται τη σύνδεση του πολέμου με την «υπερφαλάγγιση των αναγκών» και τον ενδημικό εκτροχιασμό της τεχνικής: Η διόγκωση των μηχανικών τεχνολογιών δεν διευρύνει τους μηχανισμούς στρατιωτικοποίησης αλλά την «εφευρετικότητα, την ευφυΐα και την τόλμη»: «Ο Πόλεμος», έγραφε το 1923 «υπήρξε ακόρεστος πελάτης» των αεροπλάνων. «Ποτέ δεν ήταν ευχαριστημένος, και απαιτούσε πάντα περισσότερα. Η εντολή ήταν να πετύχεις, και ο θάνατος ακολουθούσε αμείλικτος το λάθος. Μπορούμε λοιπόν να ισχυριστούμε ότι το αεροπλάνο κινητοποίησε την εφευρετικότητα, την ευφυΐα και την τόλμη: τη *φαντασία* και την *ψυχρή λογική*. Το ίδιο το πνεύμα κατασκεύασε τον Παρθενώνα». Και παρακάτω: «Ο πόλεμος ταρακούνησε τους κοιμισμένους. Μίλησαν για ταιηλορισμό και τον εφάρμοσαν».⁴⁷

Δεν θα ήταν άτοπο να συγκρίνουμε τη στάση αυτή του Le Corbusier με τη στάση της ευρωπαϊκής σοσιαλδημοκρατίας:

Αν αντιτάχτηκε εδώ κι εκεί στις αυταπάτες του θετικισμού, στο σύνολο όμως έμεινε δέσμιός τους. Η σοδιά του παρελθόντος της φαινόταν πως είχε στοιβαχτεί μια για πάντα στις αποθήκες του παρόντος: αν το μέλλον επιφύλασσε καμία εργασία, δεν ήταν τίποτ'

άλλο απ' τη βεβαιότητα της πλούσιας συγκομιδής... Δεν είναι ποτέ ένα ντοκουμέντο του πολιτισμού, χωρίς να είναι ταυτόχρονα κι ένα ντοκουμέντο βαρβαρότητας. Μέχρι τώρα καμία ιστορία της κουλτούρας δεν πήρε αρκετά υπόψη της τη βασική σημασία αυτού του γεγονότος.⁴⁸

Η επισήμανση αυτή του Walter Benjamin αποκτά, νομίζω, το χαρακτήρα ενός εμβλήματος που εξακολουθεί να στοιχειοθετεί το παρόν μας. Οι πιθανοί παραλληλισμοί που αναδύονται είναι αμέτρητοι, διατηρώντας την εκκρεμότητα του αινίγματος που διαπερνά το έργο του Le Corbusier και συμπυκνώνεται στις διαταραχές της συνέργειας – ή της σύνδεσης (interface)– ανάμεσα στον *άνθρωπο* και τη *μηχανή*.

Σημειώσεις

1. K. Vrieslander, Τζ. Καίμης, *Το Σπίτι του Ροδάκη στην Αίγινα* (1934), Προλογικό σημείωμα Α. Κωνσταντινίδης, Εισαγωγή Δ. Φιλίππιδης, Επίμετρο-επιμέλεια Μ. Φάις, εκδ. Ακρίτας, Αθήνα, 1997, σ. 34.
2. Le Corbusier, *Για μια Αρχιτεκτονική* (1923), μτφρ. Π. Τουρνικιώτης, εκδ. Εκκρεμές, Αθήνα, 2004, σσ. 234-235.
3. «Αντίο Γουτεμβέργιε. Πρόλογος του μεταφραστή», στο Μ. McLuhan, *Media: Οι Προεκτάσεις του Ανθρώπου* (1964), μτφρ. Σ. Μάνδρος, εκδ. Κάλβος, Αθήνα, 1994, σ. 10.
4. K. Vrieslander, Τζ. Καίμης, *Το Σπίτι του Ροδάκη στην Αίγινα*, ό.π., σ. 34.
5. Le Corbusier, *Για μια Αρχιτεκτονική*, ό.π., σ. 1.
6. M. Carro, *L'Architettura dell' Età della Stampa. Oralita, scrittura, libro stampato e riproduzione meccanica dell' imagine nella storia delle teorie architettoniche*, Jaca Book, Μιλάνο, 1998, σ. 53.
7. W. Benjamin, «Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγικότητάς του» (1936), στο *Δοκίμια για την Τέχνη*, μτφρ. Δ. Κούρτοβικ, εκδ. Κάλβος, Αθήνα, 1978, σ. 35.
8. M. McLuhan, *Media: Οι Προεκτάσεις του Ανθρώπου*, ό.π., σ. 35.
9. K. Vrieslander, Τζ. Καίμης, ό.π., σ. 36. Ο Le Corbusier διατυπώνει μια διαφορετική άποψη γύρω από το θέμα αυτό το οποίο έχει απασχολήσει και τον Georg Simmel: «Απλώς οδηγημένοι από τα αποτελέσματα των υπολογισμών (απορροια των αρχών που

κυβερνούν τον κόσμο μας)... οι σημερινοί μηχανικοί... μας προκαλούν αρχιτεκτονικές συγκινήσεις, επιτυγχάνοντας την συνήχηση του ανθρώπινου έργου και της τάξης του σύμπαντος.» Le Corbusier, *Για μια Αρχιτεκτονική*, ό.π., σ. 20.

10. Βλ. Y. Tzirtzilakis, «Toward a Minor Architecture», στο G. Scardi (επιμ.), *Less. Alternative Living Strategies, 5 Continents*, Μιλάνο, 2006, σσ. 49-57.

11. Le Corbusier, «Βεβαιότητα» (1932), στο *Κείμενα για την Ελλάδα. Φωτογραφίες και Σχέδια*, μτφρ. Α. Παλλαντίου, επιμ. Γ. Σημαιοφορίδης, εκδ. Άγρα, Αθήνα, 1987, σ. 122.

12. Le Corbusier, «Αήρ-ήχος-φως», *Τεχνικά Χρονικά*, 44, 45, 46, 15 Οκτωβρίου-15 Νοεμβρίου 1933, σσ. 1012-1017.

13. N. Bourriaud, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo* (2002), ιταλ. μτφρ. G. Romano, Postmediabooks, Μιλάνο, 2004.

14. G. Deleuze, F. Guattari, *Τι Είναι Φιλοσοφία;* (1991), μτφρ. Σ. Μανδηλαρά, επιμ. Π. Μπουρλάκης, εκδ. Καλέντης, Αθήνα, 2004, σ. 17: «Αν λοιπόν οι τρεις εποχές της έννοιας είναι η εγκυκλοπαίδεια, η παιδαγωγική και η εμπορική-επαγγελματική κατάρτιση, μόνο η δεύτερη μπορεί να μας εμποδίσει να πέσουμε από τις κορυφές της πρώτης στην απόλυτη συμφορά για τη σκέψη, όποια κι αν είναι, βεβαίως, τα οφέλη από την άποψη του καθολικευμένου καπιταλισμού» (σ. 19).

15. Η Beatriz Colomina εστιάζει στην «παραγωγική» σχέση του Le Corbusier με τις



νανταίστικες πρακτικές του *ready made* και τον Marcel Duchamp στο *Privacy and Publicity. Architecture and Mass Media*, The MIT Press, Κέμπριτζ Μασαχουσέτης και Λονδίνο, 1994, σσ. 170-181. Για την κουλτούρα του *ready made* βλ. και M. Nesbit, «Ready Made Originals. The Duchamp Models», στο *October*, 37, 1986.

16. E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen* (3 τόμοι, 1923-1929), ιταλική μτφρ. *Filosofia delle forme simboliche*, επιμ. E. Arnaud, Ed. La Nuova Italia, Φλωρεντία, 1961, 1964, 1966.

17. Le Corbusier, *Mise au point*, Forces Vives, Παρίσι, 1968, σ. 20. Αναφέρεται από τον P. A. Grosset στο «Occhi che vedono», *Casabella* 531-532, 1987, σ. 4.

18. Βλ. σχετικά P. Virno, *Γραμματική του Πλήθους. Για μια ανάλυση των σύγχρονων μορφών ζωής* (2002), μτφρ. Β. Πασσάς, Θεώρηση Γ. Β. Δάβος, εκδ. Αλεξάνδρεια-Οδυσσεάς, Αθήνα, 2007.

19. K. Frampton, «O Le Corbusier και το Esprit Nouveau. 1907-1931», στο *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική. Ιστορία και κριτική* (1981), μτφρ. Θ. Ανδρουλάκης, Μ. Παγκάλου, επιστ. επιμ. Α. Κούρκουλας, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα, 1987, σ.140.

20. Π. Τουρνικιώτης, «Σχόλια στην ελληνική μετάφραση του *Vers une Architecture*», στο Le Corbusier, *Για μια Αρχιτεκτονική*, ό.π., σ. 250 και σημ. 12.

21. «Το φετίχ της αγοράς, προκειμένου για έργα τέχνης, είναι το όνομα του καλλιτέχνη»: W. Benjamin, «Έντουαρντ Φουξ: ο συλλέκτης και ο ιστορικός», στο *Δοκίμια για την Τέχνη*, ό.π., σ. 102.

22. G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie*, Éditions de Minuit, Παρίσι, 1980, σ. 168.

23. Le Corbusier, *Για μια Αρχιτεκτονική*, ό.π., σ. 11.

24. G. Agamben, *Η Κοινότητα που Έρχεται* (1990), μτφρ. Θ. Ζαρταλούδης, εκδ. Ίνδικτος, Αθήνα, 2007, σ. 107.

25. Le Corbusier, *Le poème de l'angle droit* (1955), ιταλ. μτφρ. D. Antonini, S. Giuliani, επίλογος J. Calatrava, εκδ. Mondadori Electa, Μιλάνο, 2007. Πρόκειται για ένα από τα σημαντικότερα art books του 20ού αιώνα που εξέδωσε για πρώτη φορά ο Teriade (ed. Verve). O Le Corbusier επεξεργάστηκε το υλικό της έκδοσης σχεδόν παράλληλα με το *Le Modulor* καταγράφοντας την ωρίμανση της ιδέας του γύρω από τον *espace indicible*.

26. M. Tafuri, *Progetto e Utopia*, Laterza, Μπάρι, 1973, σημ. 77, σσ. 118-120.

27. A. Loos, *Das Andere* (1903). Σε ιταλική μετάφραση M. Cacciari (επιμ.), *Adolf Loos e il Suo Angelo. "Das Andere" e altri scritti*, Electa, Μιλάνο, 1981, σσ. 35-90.

28. M. Puchner, *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes*, Princeton Univ. Press, Princeton, N.J., 2005. Ειδικότερα για την αρχιτεκτονική βλ. την ανθολογία του Ού. Κόνραντς, *Μανιφέστα και Προγράμματα της Αρχιτεκτονικής του 20ου Αιώνα*, μτφρ. Γ. Βαμβαλής, εκδ. Επίκουρος, Αθήνα, 1977.

29. W. Benjamin, «Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του», στο *Δοκίμια για την Τέχνη*, ό.π., σ. 13.

30. W. Benjamin, «Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του», ό.π., σ. 21.

31. Le Corbusier, *Για μια Αρχιτεκτονική*, ό.π., σ. 1

32. Θυμίζω ότι το 1918 ο Amédée Ozenfant και ο Charles Édouard Jeanneret δημοσιεύουν το μικρό πολεμικό μανιφέστο *Après le Cubisme*. Οι συγγραφείς, μεταξύ άλλων, επικρίνουν τη κυβιστική αποσύνθεση, η οποία μπορεί να γίνει διακοσμητική, εστιάζοντας στο μη παραστατικό χαρακτήρα, στην ασάφεια και στην τέταρτη διάσταση. Παρά τη δριμύτητα της κριτικής τους ο πουρισμός και η βιομηχανική καθαρότητα της γεωμετρικής μορφής –που υποστηρίζουν– θεωρήθηκε, από ορισμένους, μια «οπισθοδρόμηση» ως προς τον κυβισμό (A. Barr, *Purism and Abstract Art*, MOMA, Νέα Υόρκη, 1936).

33. V. Flusser, *Προς μια Φιλοσοφία της Φωτογραφίας* (1983), μτφρ. I. Duennebieber, H. Παπαϊωάννου, εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1998, σ. 25.

34. Le Corbusier, *Για μια Αρχιτεκτονική*, ό.π., σ. XXI.

35. Π. Τουρνικιώτης, «Σχόλια στην ελληνική μετάφραση» του *Vers une Architecture*, ό.π., σ. 255.

36. V. Flusser, *Προς μια Φιλοσοφία της Φωτογραφίας* (1983), ό.π., σ. 44.

37. ό.π., σ. 11.

38. ό.π., σ. 11.

39. L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921), πρόλογος: Ζ. Λορεντζάτος, εισαγωγή: Β. Russel, μτφρ. Θ. Κιτσόπουλος, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα, 1978.

40. W. Benjamin, «Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του», ό.π., σ. 36.

41. B. Colomina, *Privacy and Publicity. Architecture and Mass Media*, ό.π.

42. Le Corbusier, «O Παρθενώνας» (1914), στο *Κείμενα για την Ελλάδα. Φωτογραφίες και Σχέδια*, ό.π., σ. 74.

43. Le Corbusier, *Για μια Αρχιτεκτονική*, ό.π., σ. 5.

44. Συμπεριλαμβάνω εδώ και τους τρόπους με τους οποίους παράγονται σήμερα η τέχνη και η αρχιτεκτονική. Βλ. σχετικά Γ. Τζιρτζιλιάκης, «Το σύνδρομο του χειρουργού. Τέχνη, πόλη και μετασχηματισμοί της δημόσιας σφαίρας», στο Χ. Ιωακειμίδης (επιμ.), *Outlook*, εκδ. Οργανισμός Προβολής Ελληνικού Πολιτισμού Α.Ε., Αθήνα, 2004, σσ. 39-54, «Η εφημερίδα ως εκθεσιακός χώρος», στο *Athens Voice: Η τέχνη στην πρώτη σελίδα*, εκδ. Athens Voice, Αθήνα, 2005, σσ. 8-11, «Μεσοαρχιτεκτονική: Σχόλια στην υπερμεσική διάλυση της αρχιτεκτονικής», *Αρχιτέκτονες*, 52, 2005, σσ. 56-61 και «Η αδιάφορη κατοίκηση. Αρχιτεκτονική και ανόργανα δίκτυα», *Η αρχιτεκτονική ως Τέχνη*, 14, 2005, σσ. 15-17.

45. Κ. Μαρξ, *Το Κεφάλαιο*, Τόμος Πρώτος (1867), μτφρ. Γ. Δ. Σκουργιώτη, Έκδοση του Μεταφραστή, Αθήνα, 1957, σσ. 44-45.

46. W. Benjamin, «Έντουαρντ Φουξ: ο συλλέκτης και ο ιστορικός», όπ.π., σ. 79. Για τη σχέση του πολέμου με την εξέλιξη της μηχανής και της τεχνολογίας βλ. και τις διειδυτικές παρατηρήσεις του M. DeLanda στο *War in the Age of Intelligent Machines*, Zone Books, Νέα Υόρκη, 1991.

47. Le Corbusier, *Για μια Αρχιτεκτονική*, όπ.π., σ. 85 και 193.

48. W. Benjamin, «Έντουαρντ Φουξ: ο συλλέκτης και ο ιστορικός», όπ.π., σ. 80.



Αντί Επιλόγου

«Giochi di Pazienza» θα μπορούσε κανείς να χαρακτηρίσει τις 25 θέσεις που συνθέτουν αυτόν τον τόμο, απηχώντας –σε πιο ελευθερη ερμηνεία– μια παλιότερη, κομβικής σημασίας έκφραση των Carlo Ginzburg και Adriano Prosperi (και λίγο αργότερα του Manfredo Tafuri), αναφορικά με την ερευνητική προσπάθεια, ειδικά όταν αυτή έχει σαν σκοπό να προσεγγίσει κάποιο ζήτημα από το παρελθόν και να το παρουσιάσει, ή να το ξαναπαρουσιάσει, μέσα από μια διαδικασία που ενέχει κενά, σιωπές, αντιφάσεις, αδιέξοδα, και ευκαιρίες για πολλαπλές ερμηνείες· όχι μέσα από την λογική ενός συμβατικού αυτοτελούς αφηγήματος που μπορεί να εγκυμονεί ακόμα και αυτήν την αναίρεσή του. Τα παιχνίδια αυτά της υπομονής γεννήθηκαν με αφορμή την απόσταση των 40 χρόνων που τα χωρίζουν από τον θάνατο του ιεροφάντη του μοντέρνου κινήματος Charles-Édouard Jeanneret-Gris, και κατά τη προσωπική του επιλογή, Le Corbusier. Πρόκειται για τα κομμάτια ενός παζλ, ή ενός ψηφιδωτού με όχι σαφώς καθορισμένη συνολική εικόνα, που παρά την έντονη ανομοιογένειά τους, κινούνται με βάση μια κοινή αρχή: την διαφοροποίησή τους από οποιαδήποτε προσπάθεια αποκαλυπτικού ξεδιπλώματος –άρα και σχολαστικής ανάλυσης– μιας ακόμα πτυχής είτε από την βιογραφία είτε από το έργο του δημιουργού, κάτι που η διεθνής βιβλιογραφική παραγωγή δεν έχει πάψει άλλωστε να προσφέρει σε βαθμό υπερβολής.¹ Στοχεύουν αντίθετα σε μια πολυπρισματική θεώρηση του γνωστικού ορίζοντα που διαμορφώθηκε μέσα σε αυτά τα 40 και πλέον χρόνια από ή εξαιτίας του σημαντικού αυτού συντελεστή του μοντέρνου κινήματος, και στον οποίο ορίζοντα οι συγγραφείς των θέσεων κατέχουν ταυτόχρονα ρόλο αντικειμένου και υποκειμένου της ίδιας τους της παρατήρησης.



Θέτοντας ως κεντρικό ερώτημα την επικαιρότητα του Le Corbusier σήμερα, ο τόμος αυτός, μέσα από το μεγάλο εύρος των συμμετοχών και τις εντυπωσιακά ετερόκλητες καταβολές των συγγραφέων τους (αρχιτεκτονική, πολεοδομία, τέχνες, ποίηση, ιστοριογραφία, πολιτισμική ανθρωπολογία), αποπειράται να εντυπώσει στο νόημα των 40 χρόνων που μεσολάβησαν από την αναχώρησή του και που, όταν δεν μιλάει σε παρελθοντικό χρόνο για τον αρχιτέκτονα, δίνει λαβή, άμεσα ή έμμεσα, για έναν στοχασμό πάνω στην ιστορική του, ή αλλιώς, στις ποικίλες εκδοχές ενσωμάτωσης της μνήμης του. Το κάνει αυτό με δύο τρόπους, στενά συσχετισμένους. Αφενός προκαλώντας τον κανόνα που τον καθιέρωσε και αφετέρου ανοίγοντας έναν νέο προβληματισμό πάνω στο πολιτισμικό παράδειγμα της νεωτερικότητας, και πιο συγκεκριμένα, στο ερώτημα του αν και κατά πόσο το παράδειγμα αυτό μπορεί να αποτελεί ένα κοινό πεδίο διαλόγου ανάμεσα στον Le Corbusier και εμάς σήμερα. Κατά πρώτον λοιπόν, με το να θέτει σε αμφισβήτηση την όποια κανονικοποιημένη εκδοχή θέλει τον Le Corbusier τοποθετημένο σε μια ακλόνητη θέση και προσδιορισμένο μέσω κάποιων κοινά αποδεκτών ετικετών, η συλλογή αυτών των ψηφίδων επιχειρεί να αποδομήσει ένα, μικρό έστω, τμήμα του μύθου γύρω από το πρόσωπό του, παραδίδοντάς-το έτσι ξανά στη στοχαστική αναθεώρηση των νεωτέρων, απαλλαγμένο από κάποιες προκαταλήψεις που το βαραίνουν. Γιατί, είναι αλήθεια ότι, παρά την αθρόα και συνεχιζόμενη παραγωγή υλικού για τον αρχιτέκτονα, εύκολα επιστρέφουμε σε στερεότυπες ερμηνείες της μεσοπολεμικής περιόδου που προτάσσουν την μορφοκρατική-ρασιοναλιστική αντίληψη του έργου του ως την επικρατέστερη απέναντι σε οποιαδήποτε άλλη, και το μηχανιστικό ανάλογο ως τον πλέον νόμιμο τρόπο κατανόησής του. Ακόμα και αν στραφούμε σε πιο πρόσφατες και πιο σύνθετες ερμηνευτικές καταθέσεις από συγγραφείς που συνέλαβαν την προσφορά του Le Corbusier στην πλήρη της έκταση, συμπεριλαμβανομένης και της τελευταίας περιόδου του (1947-1965), και σε αυτές ακόμα διακρίνουμε στοιχεία μεροληψίας που στοχεύουν στην διασφάλιση της συνοχής του εκάστοτε αφηγήματος. Η επιλογή και μόνο συγκεκριμένων παραδειγμάτων από τον καθένα προδίδει μια μονομερή ανάγνωση, η οποία, λόγου χάριν, για τον Giedion (*Space, Time, and Architecture*, 5η έκδ., 1967) προάγει τη νέα οπτική που θεμελιώνεται πάνω στο καθολικό χωρο-χρονικό παράδειγμα της σύγχρονης επιστήμης, για τον Benevolo (*Storia dell' architettura moderna*, 1960) δικαιώνει το κοινωνικό-πολιτικό πρόταγμα του μοντέρνου κινήματος για μια αρχιτεκτονική σύμφυτη με την ιδέα της πόλης, ενώ για τον Hitchcock (*Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, 1958), παρά την πολυσυλλεκτικότερη τακτική του, καταλήγει σε μια άκαμπτη κατηγοριοποίηση με κριτήρια που συνδυάζουν την τυπική εικόνα με την τυπολογική ευκρίνεια.²

Η παγίωση λοιπόν ενός κανόνα πρόσληψης εγείρει προκαταλήψεις, και «η προκατάληψη είναι ένα φορτίο που μπερδεύει το παρελθόν, απειλεί το μέλλον, και καθιστά το παρόν απροσπέλαστο».³ Δέσμιοι λίγο ή πολύ αυτού του κανόνα

ερχόμαστε κι εμείς, όλοι οι συνεργάτες αυτού του τόμου, μετά από μισό περίπου αιώνα, να αναπτύξουμε τις δικές μας αναγνώσεις πάνω στον Le Corbusier, υπέρ ή κατά του προσωπείου με το οποίο τον παραλάβαμε ως εμβληματική φιγούρα του μοντέρνου, με σκοπό την άρση αυτού του αδιεξόδου, που αφορά κατ'επέκταση την σχέση μας με τον χρόνο και την ιστορία. Αυτό μας φέρνει αντιμέτωπους με το δεύτερο και κυρίαρχο θέμα του τόμου που αφορά τη θέση μας απέναντι στο ζήτημα της ιστορικότητας. Ανήκουμε στον ίδιο ιστορικό ορίζοντα με τον Le Corbusier ώστε να επιχειρούμε με ευκολία μια ενεργή συσχέτιση μαζί του, ή όχι; Μπορεί ως κοινό τέτοιο πεδίο να οριστεί η νεωτερικότητα, ή όχι; Και αν ναι, ποιά νεωτερικότητα; Ορισμένη πώς; Οι θέσεις των συμμετεχόντων εδώ είναι σαφώς διαφοροποιημένες. Αν ως νεωτερικότητα θεωρήσουμε το ιστορικο-πολιτισμικό παράδειγμα που ταυτοποίησε τον Δυτικό κόσμο με απώτερη έκφρασή του το μοντέρνο κίνημα στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα, κάποιοι τάσσονται ανοικτά υπέρ της ύπαρξης μιας τέτοιας βάσης συνοχής, άρα και συνέχειας, άρα και δυνατότητας κατανόησης του χθές μέσα από κώδικες, ανανεωμένους μεν, κοινούς δε με το σήμερα [Π. Λαζαρίδης, Σ. Αντωνακάκη, Δ. Αντωνακάκης]. Άλλοι το αντίθετο. Υποστηρίζοντας και μόνο την άποψη ότι ένας διαλογισμός πάνω στον Le Corbusier δεν είναι παρά η αφορμή για να δοθεί βήμα στον διαλογιζόμενο σε παρόντα χρόνο και μέσω αυτού να μορφοποιηθεί ο ίδιος ως υποκείμενο, υπαινίσσονται μια ριζική τομή με το παρελθόν, και άρα την ασυνέχεια του συγκεκριμένου παραδείγματος, προσβλέποντας έτσι σαφώς προς το μέλλον [Π. Τουρνικιώτης, Ζ. Κοτιώνης]. Άλλοι πάλι, χωρίς να παίρνουν εμφανώς θέση απέναντι στο ζήτημα, διερευνούν τους όρους και τις προϋποθέσεις μιας στοιχειώδους συνέχειας, ή ίσως μιας διηθητικής επιφάνειας μεταξύ εποχών, που την βρίσκουν άλλοτε μέσα από την οδό της διεπιστημονικότητας [Γ. Κουμεντάκης] και της αναγωγής στην αφαίρεση με τη χρήση επιστημονικών εργαλείων [Σ. Βυζοβίτη, Θ. Παγώνης], άλλοτε μέσα από την πολυπλοκότητα του ορισμού της Αρχιτεκτονικής ως ένα αυτόνομο γνωστικό πεδίο [Ρ. Φατσέα], και άλλοτε στις εγγενείς δυνατότητες του συνολικού έργου του αρχιτέκτονα – κτισμένου, σχεδιασμένου, γραπτού, και εικαστικού – για διαρκείς επαναγνώσεις [Γ. Παπακωνσταντίνου, Μπ. Μπαμπάλου-Νουκάκη], επαναδιατυπώσεις [Ν. Καλαρά, Κ. Βελώνης, Θ. Σταθόπουλος - Α. Ψυχούλης], στοχαστικές επανερμηνείες [Μ. Παπαδημητρίου, Α. Αγγελιδάκης], ή μετασχηματισμούς με τη βοήθεια σύγχρονων εργαλείων [Δ. Γιαννίσης]. Το αποτέλεσμα τα δέχονται άλλοτε ουδέτερα και άλλοτε κριτικά για τις όποιες πολιτικές ή πολιτισμικές του εμπλοκές. Από την άλλη όμως ο ορισμός της νεωτερικότητας ως μιας φιλοσοφικής *στάσης* ή *διάθεσης* συνεχούς κριτικής απέναντι στον κόσμο και τα πράγματα, και όχι ως μιας ιστορικής εποχής με συγκεκριμένα χρονικά όρια [S. Anderson], αποκαθιστά μια συνθήκη διάρκειας και ευνοϊκής συνύπαρξης του Le Corbusier με πολλές άλλες γενιές, άρα και διαφορετικά πολιτισμικά συγκείμενα, σε διαφορετικούς



ιστορικούς χρόνους. Ένας τέτοιος ορισμός φαίνεται να ενυπάρχει στο σύνολο των συμμετοχών, ακόμα και αν αυτό δεν θεματοποιείται πάντα με τρόπο άμεσο. Συνεπώς, το εύρος των θέσεων που φιλοξενεί ο τόμος αντικατοπτρίζει μικρογραφικά το εύρος των κυρίαρχων απόψεων περί νεωτερικότητας, ακόμα κι αν θεωρηθεί ότι, ως ιστορικο-πολιτισμικό παράδειγμα τουλάχιστον, το έχουμε υπερβεί.

Ούτε και αυτή η αμφιθυμία με την οποία αντιμετωπίζεται σήμερα σε διεθνή κλίμακα η νεωτερικότητα και τα αποτελέσματά της, δεν απουσιάζει από τις συγκεκριμένες εκφρασμένες θέσεις. Αισιοδοξία και απαισιοδοξία εναλλάσσονται, ή μπορεί ακόμα και να συνυπάρχουν στον ίδιο συγγραφέα. Η αμείωτη πίστη στην εργαλειακή συντελεστικότητα του λόγου για την παραγωγή δια-λόγου, κριτικής σκέψης, ηθικής συγκρότησης, και τελικά χειραφέτησης του υποκειμένου από τα δεσμά μιάς απονεκρωμένης και εξουσιαστικής παράδοσης, εκδηλώνεται σε τοποθετήσεις που ανιχνεύουν μέσα σε μια πληθώρα κρυσταλλωμένων στοιχείων την ενεργό συνθήκη στον Le Corbusier – ενίοτε σε συσχετισμό με άλλους συντελεστές του μοντέρνου κινήματος – που θα τροφοδοτήσει δημιουργικά το παρόν, είτε πρόκειται για ένα νέο κοιτάγμα του Παρθενώνα [Σ. Γεωργιάδης], είτε για την αρχιτεκτονική και σημειολογική αξία του υπολείμματος [Ζ. Κοτιώνης, Γ. Τζιρτζιλιάκης]. Η απομάγευση με τα οικουμενικά projects και τα μεγάλα αφηγήματα της ιστορίας από την άλλη, με πρώτο και κύριο αυτό της κοινωνικο-χωρικής ουτοπίας που με πάθος καλλιέργησε το μοντέρνο κίνημα ως την μεγάλη υπόσχεση [Π. Λαζαρίδης], εκφράζονται μέσα από την πικρή συνειδητοποίηση ότι κάθε στρατηγική θεμελίωσης ενός ολοκληρωτικού μοντέλου με μέσα γλωσσικά ή αισθητικά δεν παύει να είναι, κατά τον τρόπο του Foucault, μια πράξη επιβολής και μια άσκηση ισχύος – του ίδιου του Le Corbusier μη εξαιρουμένου [Δ. Ρότσιος] – ή ότι η πρωτοκαθεδρία της μηχανής που αυτός αισθητικοποίησε, στον εμπορευματοποιημένο και μιντιακό πολιτισμό της σύγχρονης μεγαλούπολης, τόσο ευεργετική όσο και αναπόφευκτη, είναι, κατά τον τρόπο του Jameson και του Koolhaas, άρρηκτα δεμένη με τις στρατηγικές της εξουσίας και της αέναης ιδεολογικής παραμόρφωσης [Γ. Τζιρτζιλιάκης]. Η έξοδος από την επιστημολογική παράδοση που η Δύση παγίωσε στην πρωτοκαθεδρία της μορφής, και που ο Le Corbusier εξέφρασε με τον καλύτερο τρόπο, αποτελεί εναλλακτική πρόταση καθώς η παράδοση αυτή συγκρίνεται και αντιπαράτίθεται διαπολιτισμικά με άλλες αντίστοιχες [Φ. Γιαννίση]. Η συνειδητή λοιπόν ένταξη κάποιων από τους συγγραφείς σε μια μετα-νεωτερική εποχή, εντείνει την κριτική τους στάση απέναντι σε ό,τι το μοντέρνο παρέδωσε μέσω του κύριου εκπροσώπου του, είτε σαν όραμα είτε σαν συντελεσμένη πράξη, και έτσι βοηθάει στον εντοπισμό και ίσως στην άρση των αδιεξόδων που αυτό δημιούργησε. Την ίδια στιγμή όμως που η συγκεκριμένη στάση προτρέπει σε μια ελπιδοφόρα ενατένιση του μέλλοντος, υπάρχει και η εκδοχή που δεν μπορεί ενίοτε να κρύψει κάποια αδιόρατα ίχνη νοσταλγίας για

μια πιο αθώα νεότητα: όταν η εικόνα αναπαριστούσε με ακρίβεια μια ιδέα ή το αντικείμενο μιας επιθυμίας, όχι απλά μια άλλη εικόνα, και όπου η πίστη στην πρόοδο, άρα και στο γραμμικό ξετύλιγμα του χρόνου, δεν είχε ακόμα χαθεί.

25 θέσεις, εκφρασμένες σε λόγο γραπτό ή με τα μέσα των τεχνών (ζωγραφικής, γραφιστικής, σχεδιασμού, φωτογραφίας, κινηματογράφου, μουσικής, κλπ.), αίτησαν να ενεργοποιήσουν έναν κριτικό διάλογο για τον Le Corbusier, χαρακτηριστικό εικονοκλάστη αλλά ταυτόχρονα λάτρη όλων των τεχνών. Ως γνωστόν, ο ίδιος κατείχε μια ιδιότυπη θέση απέναντι στο παρελθόν καθώς, μέσα από τις καινοτόμες προτάσεις του που συμπεριλάμβαναν πλήθος εκφραστικών τρόπων, έδειξε να εναντιώνεται σε αυτό. Κατά βάση όμως εναντιωνόταν σε ένα σύγχρονο του φαινόμενο υπερκατανάλωσης της ιστορίας, που μέσα από κωδικοποιημένες πρακτικές και στυλιστικούς κανόνες πάσχιζε για την αποκατάσταση μιας προκαθορισμένης κοινωνικής και ηθικής τάξης εν όψει του κομφούζιου της μοντέρνας ζωής. Η αναφορά μας στον Le Corbusier σήμερα συμβαίνει μεσούντος ενός παρόμοιου φαινομένου, μόνο που το πολιτισμικό πλαίσιο είναι εμφανώς διαφορετικό. Η χρήση της ιστορίας μέσα σε μια νεο-καπιταλιστική τάξη πραγμάτων που παρουσιάζει την συμπτωματολογία καταναλωτικής επιδημίας με την άκριτη οικειοποίηση συμβόλων και μοτίβων από το παρελθόν, ιστορικά βεβαρυμένων, δεν αποτελεί πλέον εργαλείο διάκρισης και ταξικής διαίρεσης, αλλά αφομοίωσης σε μια οικουμενική συνθήκη ομογενοποίησης στην οποία πρεσβεύει ο νόμος της αγοράς. Η εμπλοκή του Le Corbusier μέσω αυτής της έκδοσης σε ένα τέτοιο πλαίσιο, στο οποίο κυριαρχούν οι εύκολες, και αναπόφευκτα θνησιγενείς, αναφορές στην ιστορία, δεν δηλώνει συμμετοχή σε αυτό με μια ακόμα πρόταση. Σκοπός αυτής της εμπλοκής – εκφρασμένης αμφίσημα ως κίνηση «προς» ή «κατά»– είναι, εκτός των όσων έχουν ήδη καταγραφεί, η αφύπνιση του ζωντανού στοιχείου της αρχιτεκτονικής που έγκειται πάνω απ' όλα στην πραγματική επικοινωνιακή της αξία και στο εγγενές επαναστατικό της περιεχόμενο που στις μέρες μας μπορεί και να συνθλιβεται ανάμεσα σε πλήθος προσομοιώσεών του.

Ο ορίζοντας του παρόντος μορφοποιείται συνεχώς, καθώς πρέπει εμείς να θέτουμε διαρκώς υπό εξέταση τις προκαταλήψεις μας. Ένα σημαντικό μέρος αυτής της εξέτασης είναι η συνάντησή μας με το παρελθόν και η κατανόηση της παράδοσης από την οποία εκπορευόμαστε... Σε μια παράδοση μια διαδικασία συγχώνευσης λαμβάνει χώρα αδιάκοπα, γιατί μέσα σε αυτήν το παλιό με το νέο αναπτύσσονται πάντα μαζί για να φτιάξουν κάτι ζωτικής αξίας, χωρίς κάποιο από τα δύο να ξεχωρίζει ευκρινώς. (Gadamer, *Truth and Method*, 1979: 273)

Οι επιμελήτριες του τόμου

Φοίβη Γιαννίση, Ίρις Λυκουριώτη, Ρένα Φατσέα



Σημειώσεις

1. Ανάμεσα στις μονογραφίες της τελευταίας 50ετίας που επεχείρησαν ιστοριογραφικού τύπου επισκοπήσεις του έργου του αρχιτέκτονα ξεχωρίζουν τα *Le Corbusier. Elemente einer Synthese* του Stanislaus von Moos (Verlag Huber, 1968), *Le Corbusier: Ideas and Forms* του William Curtis (Phaidon, 1994), *Le Corbusier: Architect of the Twentieth Century* του Kenneth Frampton (Harry N. Abrams, 2002), καθώς και τρεις μονογραφικές απόπειρες του Charles Jencks με τίτλους *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture* (Harvard Univ. Press, 1973), *Le Corbusier and the Continual Revolution in Architecture* (Monacelli, 2000), και *Le Corbusier & The Architecture of Reinvention* (AA Publications, 2004). Οι πρόσφατες και πιο ειδικές συγγραφικές προσεγγίσεις της ζωής και του έργου του αρχιτέκτονα είναι πολυάριθμες. Ενδεικτικά μπορεί κανείς να αναφέρει εκείνες που επεχείρησαν μια ψυχανalyτική κατανόηση, όπως το *Le Corbusier, der edle Wilde. Zur Archäologie der Moderne* του Adolf Max Vogt (Vieweg, 1996), το *Le Corbusier's Formative Years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds* του H. Allen Brooks (Univ. of Chicago Press, 1997), το *Le Corbusier - The Creative Search: The Formative Years of Charles-Edouard Jeanneret* του Geoffrey Baker (Taylor & Francis, 2000), και το *Le Corbusier: Architect and Feminist* της Flora Samuel (Academy

Press, 2004), άλλες που επικεντρώνονται σε ανάλυση των πιο αισθητικο-τεχνικών ποιητών του έργου του, όπως το *Les mains de Le Corbusier* του André Wogenscky (éd. de Grenelle, 1987), το *Le Corbusier: An Analysis of Form* του Geoffrey Baker (Van Nostrand Reinhold, 1984), το *Les Villas de Le Corbusier et Pierre Jeanneret 1920-1930* του Tim Benton (P. Sers, 1984, πρόσφατα αναθεωρημένο και επαναδημοσιευμένο στην Αγγλική από το Birkhäuser Basel, 2007), ή πιο εξειδικευμένα το μηχανικό ανάλογο στο έργο και τη σκέψη του, όπως το *Le Corbusier: The Poetics of Machine and Metaphor* του Alexander Tzonis (Universe Publishing, 2002), και το *Le Corbusier: Urbs ex machina: le courant froid de l'architecture* του Marc Perelman (Éditions de la Passion, 1986), άλλες με έμφαση στον σχεδιασμό βιομηχανικών αντικειμένων, όπως το *Le Corbusier: Inside the Machine for Living* του George H. Marcus (Monacelli, 2001), και άλλες με επικέντρωση στη συγγραφική του παραγωγή, όπως το *Le Corbusier. Architekt der Bücher* της Catherine de Smet (Lars Müller, 2005). Οπωσδήποτε άξιες αναφοράς είναι οι ποικίλες εκδόσεις, επανεκδόσεις και μεταφράσεις των βιβλίων του σε πολυάριθμες γλώσσες, καθώς και οι επιμελημένες παρουσιάσεις του αρχαιακού του έργου, κυρίως από την Fondation Le Corbusier. Δεν πρέπει ακόμα να

αγνοηθούν οι πολύ σημαντικές εκδόσεις των ταξιδιωτικών σημειώσεων του σε επιμέλεια Giuliano Gresleri, σε δύο τόμους, *Le Corbusier-Les Voyages d'Allemagne, Carnets* (Monacelli, 1995) και *Le Corbusier, viaggio in Oriente: Gli inediti di Charles Edouard Jeanneret, fotografo e scrittore* (Venezia: Marsilio; Paris: Fondation Le Corbusier, 1984), καθώς επίσης το *Le Corbusier in America: Travels in the Land of the Timid* της Mardges Bacon (MIT Press, 2003). Συλλογικοί τόμοι με ποικίλες επικεντρώσεις υπήρξαν αναριθμητοί τα τελευταία χρόνια. Τέλος, πολυάριθμες ήταν οι εκθέσεις με θεματολογία σχετική με το έργο του αρχιτέκτονα, με αντίστοιχη παραγωγή πλούσιων και σημαντικών καταλόγων. Ανάμεσά τους ξεχωρίζουν το *Raumplan versus Plan Libre: Adolf Loos and Le Corbusier, 1919-1930* σε επιμέλεια Max Risselada και Beatriz Colomina (Rizzoli, 1988), προϊόν της ομότιπλης έκθεσης στο Technische Hogeschool Delft (1986-7), το *Le Corbusier: Une encyclopédie* σε επιμέλεια Jacques Lucan, κατάλογος της έκθεσης με τίτλο "L'Aventure Le Corbusier: 1887-1965" στο κέντρο Georges Pompidou του Παρισιού (6 Οκτ. 1987 - 3 Ιαν. 1988) και το *Le Corbusier: Le Passé à réaction poétique* από την ομότιπλη έκθεση στο Hotel de Sully (9 Δεκ. 1987 - 6 Μαρ. 1988) με επιμ. των Pierre Saddy & Claude Malecot.

2. Από τότε έχουν υπάρξει και άλλες αξιόλογες απόπειρες διεξοδικής καταγραφής της ιστορίας του μοντέρνου κινήματος στην αρχιτεκτονική, οι οποίες όμως λόγω της μεγάλης χρονικής τους απόστασης από τις προηγούμενες, και ιδιαίτερα, από την εποχή του Le Corbusier, δεν έχουν καταφέρει να επηρεάσουν σημαντικά τον κανόνα. Τέτοιες ήταν το *Modern Architecture: A Critical History* (Thames & Hudson, 1980 - αναθεωρημένο το 1985, 1992 και 2007) του Kenneth Frampton, το *Architettura Contemporanea* (Electa, 1976) των Manfredo Tafuri και Francesco Dal Co, το *Modern Architecture Since 1900* (Phaidon, 1982 - αναθεωρημένο το 1987 και 1996) του William Curtis, και το *Modern Architecture* (Oxford U. Press, 2002) του Alan Colquhoun. Επίσης δεν θα πρέπει να παραληφθεί η ιδιαίτερη οπτική του Colin Rowe που αν και μέσα από μεμονωμένα άρθρα από την δεκαετία του 50 ακόμα εισήγαγε την στενή σχέση του Le Corbusier με την κλασικότητα της Αναγέννησης μέσα από μια ρασιοναλιστική ανάλυση της αρχιτεκτονικής των βιλών του. Βλ. Colin Rowe, *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays* (MIT Press, 1976).

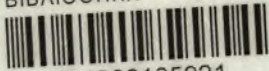
3. Maya Angelou, σύγχρονη ποιήτρια, συγγραφέας.







ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ



004000105921



«Vers-L.C.-Contre», και σε ελληνική απόδοση «Προς-Ενάντια στον L.C.»). Πρόκειται για ένα λογοπαίγνιο με τις λέξεις του Le Corbusier. Λέξεις που αφενός ο ίδιος εμβληματικά τοποθέτησε στον τίτλο του πιο γνωστού βιβλίου του (*Vers une Architecture*), αφετέρου χαρακτηρίζουν την πολεμική μορφή του έργου του συνολικότερα.

Το λογοπαίγνιο εμπρόθετα αναγγέλλει την πρόκληση μίας εκφοράς θέσεων με όρους τόπου, χρόνου και τρόπου, έχοντας ως σημείο εκκίνησης έναν σημαντικό αρχιτέκτονα, αλλά και ένα πρόσωπο που αποτελεί ακόμα σημείο αναφοράς για το τι είναι καταγεγραμμένο στην συνείδησή μας ως μοντέρνο. Γιατί η εμβληματική φυσιογνωμία του Le Corbusier ανήκει και ως ένα βαθμό καθορίζει ιστορικά την εποχή της γέννησης και επικράτησης του διεθνούς μοντέρνου κινήματος. Αποτελεί επίσης αφορμή για συζήτηση πάνω στους σημερινούς όρους και τα πλαίσια της μοντερνικότητας, νοούμενης ευρύτερα ως νεωτερικότητας.

Στον παρόντα τόμο τίθενται θέματα που αφορούν τον τρόπο του να κατανοεί κανείς το σήμερα προσεγγίζοντας το χτες. Με στοχαστικό, κριτικό ή και ειρωνικό ύφος, με απρόσμενες αναλογίες ή συσχετισμούς, με ζεύγη αντιθετικά ή συμπληρωματικά, προβάλλονται θέσεις που ξεκινώντας από τον Le Corbusier, τον άνθρωπο, το έργο αλλά και την εποχή, συνεχίζουν, αποτελειώνουν, ή ξανασηματοποιούν με ποικίλους επίκαιρους τρόπους έναν τρόπο, μία σκέψη, ένα τέχνημα, ή ακόμα τα θραύσματά τους. Οι συγκεκριμένες θέσεις, μπορούν να τοποθετηθούν η μια δίπλα στην άλλη με ποικίλους τρόπους και να ταιριάξουν καλά.

Anderson Stanford

Καλαρά Νάντια

Τουρνικιώτης Παναγιώτης

Κουμεντάκης Γιώργος

Βυζοβίτη Σοφία

Γεωργιάδης Σωκράτης

Βλάχος Βαγγέλης

Κοτιώνης Ζήσης

Γιαννίσης Δημήτρης

Σταθόπουλος Θάνος, Ψυχούλης Αλέξης

Λυκουριώτη Ίρις, Λυκουριώτη Λήδα

Γιαννίση Φοίβη

Βελώνης Κωστής

Μπαρμπάλου-Νουκάκη Μπούκη

Παπακωνσταντίνου Γιώργος

Λόης Παπαδόπουλος

Αντωννάκη Σουζάνα

Αλεξίου Νίκος

Ρότσιος Δημήτρης

Φατσέα Ρένα

Αντωννάκης Δημήτρης

Λαζαρίδης Παντελής

Παγώνης Θάνος

Αγγελιδάκης Ανδρέας

Παπαδημητρίου Μαρία

Τζιρτζιλάκης Γιώργος