



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΤΜΗΜΑ ΕΣΩΤΕΡΙΚΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ: ΤΑΤΛΑ ΕΛΕΝΗ

ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ : ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2021

ΦΟΙΤΗΤΡΙΑ: ΠΛΑΣΤΑΡΓΙΑ ΒΑΣΙΛΙΚΗ

ΑΜ.: 16053

Ο Κριτικός Τοπικισμός του Kenneth Frampton: Η περίπτωση του Δημήτρη Πικιώνη

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ & ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΕΣΩΤΕΡΙΚΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ

UNIVERSITY OF WEST ATTICA
SCHOOL OF APPLIED ARTS & CULTURE
DEPARTMENT OF INTERIOR ARCHITECTURE

Πτυχιακή εργασία

Θέμα :

Ο Κριτικός Τοπικισμός του Kenneth Frampton: η περίπτωση του Δημήτρη Πικιώνη

Πλασταργιά Βασιλική, Α.Μ.δα16053

Επιβλέπουσα καθηγήτρια : Ελένη Τάτλα

Εξεταστική επιτροπή:

Ελένη Τάτλα

Εμμανουήλ Αναστασάκης

Νικόλαος Μπόμπολος

Ελένη Τάτλα

Εμμανουήλ Αναστασάκης

Νικόλαος Μπόμπολος

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ & ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΕΣΩΤΕΡΙΚΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ

UNIVERSITY OF WEST ATTICA
SCHOOL OF APPLIED ARTS & CULTURE
DEPARTMENT OF INTERIOR ARCHITECTURE

ΔΗΛΩΣΗ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ ΠΤΥΧΙΑΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Η κάτωθι υπογεγραμμένη Πλασταργιά Βασιλική με Α.Μ. da16053, φοιτήτρια του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής της Σχολής Εφαρμοσμένων Τεχνών και Πολιτισμού του Τμήματος Εσωτερικής Αρχιτεκτονικής,

Δηλώνω υπεύθυνα ότι:

Είμαι η συγγραφέας αυτής της πτυχιακής/διπλωματικής εργασίας και ότι κάθε βοήθεια την οποία είχα για την προετοιμασία της είναι πλήρως αναγνωρισμένη και αναφέρεται στην εργασία. Επίσης, οι όποιες πηγές από τις οποίες έκανα χρήση δεδομένων, ιδεών ή λέξεων, είτε ακριβώς είτε παραφρασμένες, αναφέρονται στο σύνολο τους, με πλήρη αναφορά στους συγγραφείς, τον εκδοτικό οίκο ή το περιοδικό, συμπεριλαμβανομένων και των πηγών που ενδεχομένως χρησιμοποιήθηκαν από το διαδίκτυο. Επίσης, βεβαιώνω ότι αυτή η εργασία έχει συγγραφεί από εμένα αποκλειστικά και αποτελεί προϊόν πνευματικής ιδιοκτησίας τόσο δικής μου όσο και του ιδρύματος.

Παράβαση της ανωτέρου ακαδημαϊκής μου ευθύνης αποτελεί ουσιώδη λόγο για την ανάκληση του πτυχίου μου.



Πλασταργιά Βασιλική, Α.Μ. da16053

Περίληψη:

Οι τάσεις και τα κινήματα στην αρχιτεκτονική διαφοροποιούνται με την πάροδο των χρόνων. Ένα από αυτά είναι ο κριτικός τοπικισμός. Η παρούσα εργασία έχει ως αντικείμενο της στην αρχιτεκτονική προσέγγιση αυτή, η οποία επιδιώκει να αντιμετωπίσει το πρόβλημα της απουσίας τοπικών αναφορών και την έλλειψη μιας συγκεκριμένης ταυτότητας στα σύγχρονα αρχιτεκτονικά έργα, μέσω της χρήσης γεωγραφικών στοιχείων και αναφορών που σχετίζονται με το πλαίσιο των κτιρίων. Ο όρος κριτικός τοπικισμός χρησιμοποιήθηκε ευρύτατα από τον Kenneth Frampton, διαφοροποιώντας την έννοια από αυτήν του απλού τοπικισμού. Στην Ελλάδα ένας από τους θεμελιωτές και εκπροσώπους αυτής της τάσης ήταν ο Δημήτρης Πικιώνης. Στο πρώτο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας, αναφέρεται το διεθνές πλαίσιο των αρχιτεκτονικών τάσεων που διαμορφώθηκε στο δεύτερο μισό του 20ου αιώνα, στο 2ο κεφάλαιο γίνεται μία επισκόπηση στον κριτικό τοπικισμό ενώ στο τρίτο κεφάλαιο γίνεται μία βαθύτερη ανάλυση στο έργο και τη ζωή του Δημήτρη Πικιώνη, ενός ανθρώπου που συγκέρασε την αρχιτεκτονική με την ζωγραφική και άφησε έντονο το στίγμα της τεχνοτροπίας του κυρίως στην Αθήνα, εμπνέοντας πολλούς αρχιτέκτονες των επόμενων γενιών.

Λέξεις κλειδιά: : **Κριτικός Τοπικισμός, Kenneth Frampton, Δημήτρης Πικιώνης**

Abstract:

Trends and movements in architecture change over time. One of them is critical regionalism. The present work has as its object in this architectural approach, which seeks to address the problem of the absence of local references and the lack of a specific identity in modern architectural works, through the use of geographical elements and references related to the context of buildings. The term critical regionalism was widely used by Kenneth Frampton, differentiating the concept from that of simple regionalism. In Greece, one of the founders and representatives of this trend was Dimitris Pikionis. In the first chapter of the present work, the international framework of architectural trends formed in the second half of the 20th century is mentioned, in the second chapter an overview of critical regionalism is made while in the third chapter a deeper analysis is made of the work and life of Dimitris Pikionis, a man who combined architecture with painting and left a strong mark on his style mainly in Athens, inspiring many architects of the next generations.

Keywords: : **critical regionalism, Kenneth Frampton, Dimitris Pikionis**

1	Διεθνές πλαίσιο μετά το 1962	6
1.1	Archigram	7
1.2	Μεταβολιστές	8
1.3	Ιαπωνικό Νέο Κύμα	8
1.4	Επίδραση του Fuller στη Βρετανία και το Παρίσι	9
1.5	Superstudio	10
1.6	Λαϊκισμός	11
1.7	Ρασιοναλισμός	12
1.8	Στρουκτουραλισμός	13
1.9	Προντουκτιβισμός	14
1.10	Μεταμοντερνισμός	15
1.11	Νεο-αβανγκαρντισμός	16
2	Κριτικός Τοπικισμός: μοντέρνα αρχιτεκτονική και πολιτιστική ταυτότητα	18
2.1	Κουλτούρα και Πολιτισμός	20
2.2	Η άνοδος και η πτώση της Avant-Garde	22
2.3	Κριτικός Τοπικισμός και Παγκόσμια Κουλτούρα	25
2.3.1	Η Αντίσταση του Τόπου-Μορφής	28
2.3.2	Κουλτούρα έναντι φύσης: Τοπογραφία, πλαίσιο, κλίμα, φως και τεκτονική μορφή	32
2.3.3	Το οπτικό και το απτό	35
2.4	Κριτικός Τοπικισμός Στην Ελλάδα	37
2.4.1	Η γενιά του 30'	40
2.4.1.1	Η πνευματική ζωή στον μεσοπόλεμο	40
2.4.1.2	Ο Δημήτρης Πικιώνης στη γενιά του 30'	44
2.5	Παρόμοια κινήματα – παραδείγματα που ασκούν κριτική στον μοντερνισμό.	45
2.5.1	Παραδείγματα Κριτικών Τοπικισμών	47
2.5.1.1	Κουβέιτ – Μπαγκλαντές	47
2.5.1.2	Κίνα	48

2.5.1.3	Αλαμπάμα	50
2.5.1.4	Σεούλ	50
2.5.1.5	Σαουδική Αραβία	51
2.5.1.6	Ρωσία	51
2.5.1.7	Μεταμοντερνισμός	52
2.5.1.8	Αποδόμηση	53
2.5.2	Κριτική στο μοντέρνο -Τοπικές ιδιαιτερότητες	54
3	Η Περίπτωση του Δημήτρη Πικιώνη	56
3.1	Βιογραφία του Δ. Πικιώνη	59
3.2	Εργα	60
3.2.1	Διαμόρφωση του αρχαιολογικού περί την Ακρόπολη χώρου και του λόφου Φιλοπάππου, Αθήνα, 1954-1957	63
3.2.1.1	Τα συνθετικά εργαλεία του Δ. Πικιώνη στο λόφο του Φιλοπάππου	67
3.2.1.2	Βαθμιαίος και επί τόπου σχεδιασμός	67
3.2.1.3	Οπτικές φυγές, γωνιακές χαράξεις και περιπλάνηση	69
3.2.1.4	Επιρροές συγκερασμός και επανερμηνεία	70
3.2.2	Δημοτικό σχολείο, στα Πευκάκια Λυκαβηττού, 1932	71
3.2.3	Παιδικός κήπος, στη Φιλοθέη, 1961-1965	72
3.2.4	Η μελέτη Πικιώνη για το Φρούριο της Φορτέτζας, Ρεθύμνου, 1966	74
3.2.5	Τα έργα που σκάρωσε στεγάζουν και υποδέχονται τον σύγχρονο άνθρωπο	75
4	Βιβλιογραφία	77

Πρόλογος

Καθηγητής στο Columbia της Νέας Υόρκης, ο Kenneth Frampton είναι εδώ και πολλά χρόνια ο κορυφαίος διεθνώς κριτικός της αρχιτεκτονικής. Τη δεκαετία του 1960 διευθύνει στο Λονδίνο το ριζοσπαστικό περιοδικό «Architectural Design». Στη Νέα Υόρκη εκδίδει ένα άλλο μυθικό περιοδικό, το «Oppositions», και συνεχίζει την εντυπωσιακή παραγωγή κειμένων και βιβλίων αρχιτεκτονικής με έμφαση στον 20ό αιώνα. Αυστηρός απέναντι στο μοντέρνο, θα γίνει διεθνώς ο απόστολος του *κριτικού τοπικισμού*. [17]



Εικόνα 1 Kenneth Frampton

«Η ιστορία της μοντέρνας αρχιτεκτονικής», λέει ο Kenneth Frampton, «ασχολείται τόσο με προβλήματα που αφορούν τη συνείδηση και την

πολεμική ρητορική όσο και με τα ίδια τα κτίρια». Μετά την επαναστατική ανάπτυξη των κτιριακών τεχνικών του 19ου αιώνα, τα πάντα φαίνονταν δυνατά. Οι νέοι ορίζοντες στην τεχνολογία οδήγησαν τους αρχιτέκτονες να αναθεωρήσουν καθετί με το οποίο ασχολείτο η αρχιτεκτονική, μετατρέποντάς το σε ένα πεδίο μάχης ιδεών. Η οικοδόμηση είναι πια κάτι πολύ περισσότερο από αυτοσκοπός: χρησιμοποιείται για να πραγματοποιήσει νέους τρόπους ζωής όπως σκόπευε να κάνει η κοινωνική μηχανική του Le Corbusier ακόμη γίνεται μέσο πολιτικής έκφρασης, για τους φουτουριστές, τους Ρώσους κονστρουκτιβιστές, τους Ιταλούς φασίστες. Η μελέτη του Kenneth Frampton καλύπτει όλες τις σημαντικές συλλογικές προσπάθειες ανάπτυξης. Διευκρινίζει τις σχέσεις και τις επιδράσεις των μεγαλύτερων αρχιτεκτονικών ομάδων και ασχολείται ακόμα με κινήματα που έχουν παραμεληθεί, όπως η νέα παράδοση και η νέα μνημειακότητα, καθώς αυτά εκφράστηκαν στην επονομαζόμενη κουλτούρα Art-Deco και την αρχιτεκτονική του Τρίτου Ράιχ.

Το μήνυμά του είναι ότι πρέπει να επιτευχθεί ένας συμβιβασμός ανάμεσα στην πρωταρχική ανάγκη για δημιουργία τόπου-χώρου που θα εξασφαλίσει κάποια συνέχεια στο φυσικό περιβάλλον και τους νόμους της ορθολογικοποιημένης παραγωγής. «Το κτίζειν, το κατοικείν, το καλλιεργείν και το είναι ήταν κάποτε αδιαίρετα»: Με τα λόγια του αυτά, ο Kenneth Frampton βλέπει, σ' αυτήν τη χαμένη τώρα ενότητα, τα μεγάλα διλήμματα του μέλλοντος. » [1] Kenneth Frampton : Μοντέρνα Αρχιτεκτονική , Ιστορία και Κριτική , Εκδόσεις Θεμέλιο , Εισαγωγή

1 Διεθνές πλαίσιο μετά το 1962

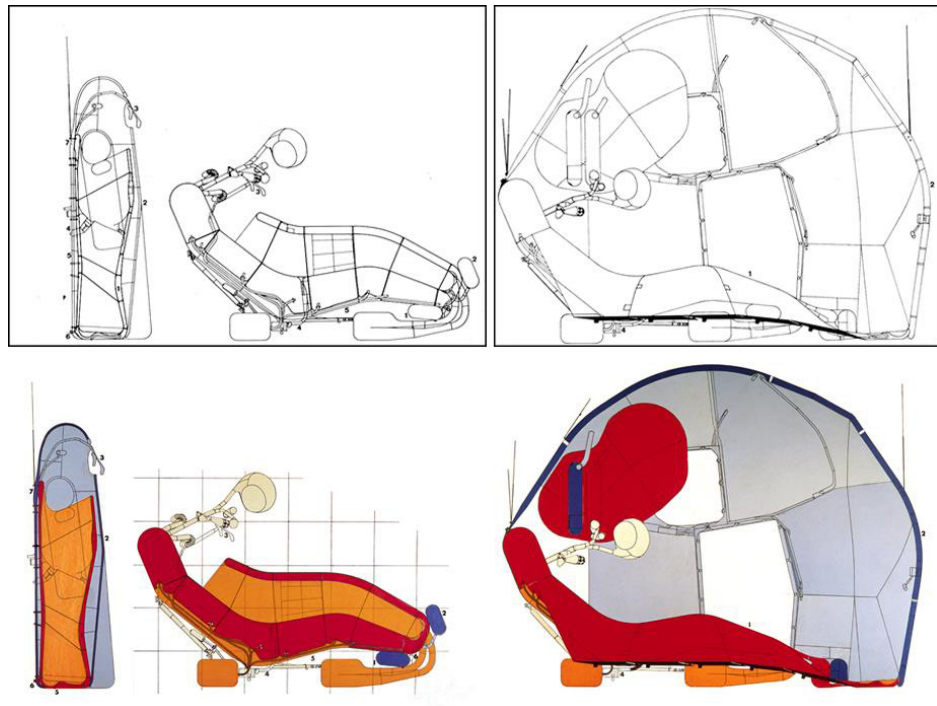
«Το επάγγελμα του αρχιτέκτονα από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 είχε διττό χαρακτήρα. Συντελεί συχνά στη βελτιστοποίηση της τεχνολογίας και στην άμεση κοινωνική δράση, ή στην άσκηση της αρχιτεκτονικής ως μορφή τέχνης. Όσον αφορά αυτή την τελευταία πλευρά, δεν μπορεί κανείς παρά να το θεωρήσει ως την επιστροφή μιας καταπιεσμένης δημιουργικότητας, ως την εσωτερική εκτόνωση της ουτοπίας πάνω στον ίδιο τον εαυτό.

Όπως υποστήριξε ο Manfredo Tafuri , στόχος της σημερινής πρωτοπορίας είναι είτε να ισχυροποιήσει τη θέση της , είτε να απαλλαγεί από τις ενοχές

της μέσα από την απομόνωση και τον τελετουργικό δημιουργικό εξορκισμό. Ο βαθμός στον οποίο μπορεί αυτή η τελευταία στάση να λειτουργήσει ως ανατρεπτική τακτική ή ως έντεχνη μετάθεση του προ- βλήματος, εξαρτάται από την πολυπλοκότητα των ιδεών που ενέχονται σ' αυτήν και από τις προθέσεις που διέπουν το όλο εγχείρημα. »[1] Kenneth Frampton : Μοντέρνα Αρχιτεκτονική , Ιστορία και Κριτική , Εκδόσεις Θεμέλιο σελ 250

1.1 Archigram

«Στην περίπτωση της Archigram , που ξεκίνησε προβάλλοντας νεοφουτουριστικές απόψεις είναι φανερό ότι η στάση της συνδέεται στενά με την τεχνοκρατική ιδεολογία του Αμερικανού σχεδιαστή Buckminster Fuller και με την ιδεολογία Βρετανών απολογητών του, John McHale και Reyner Banham . Η μετέπειτα άποψη της Archigram για μια υποδομή με χρήση «υψηλής τεχνολογίας» και ελαφρών κατασκευών έκανε την ομάδα να ασχολείται περισσότερο με ειρωνικές εκδοχές επιστημονικής φαντασίας παρά να σχεδιάζει λύσεις, που είτε θα ήταν πραγματικά απροσδιόριστες, είτε θα ήταν ικανές να πραγματοποιηθούν και να αφομοιωθούν από την κοινωνία.



Εικόνα 2 Archigram - Cushicle

Η Archigram ασχολήθηκε περισσότερο με τη σαγηνευτική εικόνα της διαστημικής εποχής και, ακολουθώντας τον Fuller, με τους απόηχους της τεχνολογίας της επιβίωσης. Τα μέλη της Archigram έδειχναν ότι δεν έβρισκαν

τον λόγο να ασχοληθούν με τις κοινωνικές και οικολογικές συνέπειες των διαφόρων προτάσεών τους για μεγακατασκευές, με τυπικό παράδειγμα την «Πόλη- Πρίζα» (1964). Επίσης, δεν εξήγησαν γιατί θα έπρεπε να επιλέξει κανείς να ζήσει μέσα σε ένα τόσο ακριβό και εξεζητημένο κατασκεύασμα, και μάλιστα σε συνθήκες βάρβαρα περιοριστικές.

Αν κάτι έμελλε να περιορίσει την αρχιτεκτονική «στο επίπεδο των δραστηριοτήτων κάποιων ειδών εντόμων και θηλαστικών. αυτό ήταν σίγουρα οι πυρήνες κατοικίας που σχεδίασε . Οι μονάδες αυτές, φιλοδοξούσαν να είναι «αυτόνομα δέματα», σχεδιασμένα κυρίως για άτομα που ζουν μόνα τους ή για ζευγάρια. Παρόλο που αυτή η ενασχόληση με τη μονάδα κατοικίας, όπου δεν υπήρχαν παιδιά, θα μπορούσε να ασκεί έμμεση κριτική στην αστική οικογένεια, οι βασικές θέσεις της Archigram δύσκολα μπορούν να θεωρηθούν κριτικές. » [1] Kenneth Frampton : Μοντέρνα Αρχιτεκτονική , Ιστορία και Κριτική , Εκδόσεις Θεμέλιο σελ 251

1.2 Μεταβολιστές

«Το έργο της Archigram ήταν πολύ συγγενές με το έργο των Γιαπωνέζων μεταβολιστών, οι οποίοι, ανταποκρινόμενοι στην πίεση του υπερπληθυσμού της Ιαπωνίας, άρχισαν από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 να προτείνουν όλο και περισσότερες μεγακατασκευές με πυρήνες κατοικίας που, όπως στα έργο του Νοριάκι Κουροκάβα και τα σχέδια του Κιγιονάρι Κικουτάκε. Οι πλωτές πόλεις του Κικουτάκε συγκαταλέγονται, χωρίς αμφιβολία, στα πιο ποιητικά οράματα τού κινήματος των μεταβολιστών. Παρ' όλη, όμως, τη διάδοση αυτών των πλωτών εξεδρών, οι θαλάσσιες πόλεις του Κικουτάκε φαίνονται ακόμη πιά απόμακρες και ανεφάρμοστες στην καθημερινή ζωή από τις μεγακατασκευές της Archigram, Το γεγονός ότι οι περισσότεροι μεταβολιστές εξακολούθησαν να υιοθετούν συμβατικές μάλλον πρακτικές επιβεβαιώνει τον ρητορικό χαρακτήρα του κινήματος.» [1] Kenneth Frampton : Μοντέρνα Αρχιτεκτονική , Ιστορία και Κριτική , Εκδόσεις Θεμέλιο σελ 252-253

1.3 Ιαπωνικό Νέο Κύμα

«Ελάχιστες από τις ιδέες των μεταβολιστών πραγματοποιήθηκαν., Η παρακμή του οράματος των μεταβολιστών στην Ιαπωνία ήρθε με τη φανερή ιδεολογική κενότητα της Έκθεσης της Οζάκατου 1970. Από κει και πέρα, η κριτική πρωτοπορία στην ιαπωνική αρχιτεκτονική πέρασε στα μέλη του λεγόμενου Ιαπωνικού Νέου Κύματος. του οποίου το έργο έγινε γνωστό κυρίως με τη βοήθεια δύο αρχιτεκτόνων της ενδιάμεσης γενιάς, του Αράτα

Ισοζάκι και του Καζούο Σινοχάρα.

Ενώ το έργο του Σινοχάρα περιορίστηκε σχεδόν αποκλειστικά στον τομέα της κατοικίας, ο Ισοζάκι αντλεί το κύρος του από τη διπλή του φήμη αφ' ενός ως κριτικού διανοούμενου και αφ' ετέρου ως αρχιτέκτονα δημόσιων κτιρίων . Ο Ισοζάκι επιχείρησε να δημιουργήσει ένα σύγχρονο ισοδύναμο αυτού του παραδοσιακού ψευδαισθητικού χώρου .Από τις αρχές της δεκαετίας του 1970, το έργο του ταλαντευόταν συνεχώς ανάμεσα σε ατεκτονικά συμπλέγματα αναπτυγμένα σε κάρναβο ,που ελέγχονταν με την υπέρθεση κυβικών μορφών, και σε μια σειρά από τεκτονικές δομές με βάση τον ημικυλινδρικό θόλο. Αντίθετα με τους μεταβολιστές, ο Ισοζάκι και ο Σινοχάρα και άλλοι αρχιτέκτονες του Ιαπωνικού Νέου Κύματος αποδέχονται το γεγονός ότι σήμερα πολύ δύσκολα μπορεί κανείς να ελπίζει πως θα φτάσει σε μια ουσιώδη σχέση ανάμεσα στο προσωπικό κτίριο και τη συνολική διαδικασία ανάπτυξης της πόλης. Ο Ίτο, που είχε επηρεαστεί σε ανάλογο βαθμό και από τον Ισοζάκι και από τον Σινοχάρα , μπορεί να θεωρηθεί ότι συμπυκνώνει τη γενική γραμμή του Ιαπωνικού Νέον Κύματος .Η δουλειά του είναι ταυτόχρονα υψηλά αισθητική και ιδεολογικά κριτική. Όπως ο Ισοζάκι, και ο Σινοχάρα υιοθετεί μια μοιρολατρική στάση απέναντι στη μεγαλούπολη , θεωρώντας την ως την εκδήλωση ενός περιβαλλοντολογικού παραληρήματος χωρίς κανένα νόημα. Ως μοναδική δυνατότητα με πολιτιστική σημασία θεωρεί την εμμονή στη δημιουργία κλειστών ποιητικών «περιοχών», που βρίσκονται σε αντίθεση με την τυχαία αταξία της «άτοπης πολεοδομικής επικράτειας» [1] Kenneth Frampton : Μοντέρνα Αρχιτεκτονική , Ιστορία και Κριτική ,Εκδόσεις Θεμέλιο σελ 253

1.4 Επίδραση του Fuller στη Βρετανία και το Παρίσι

«Η μεγαλύτερη επίδραση του Fuller έγινε αισθητή στην Ιαπωνία, και ακόμη περισσότερο στη Βρετανία . Το πρότυπο του κινήματος αυτού είναι το Κέντρο Pompidou στο Παρίσι. Είναι φανερό πως το κτίριο αυτό αποτελεί την πραγμάτωση της ρητορικής της Archigram στο επίπεδο της τεχνολογίας και της υποδομής. Είναι προφανές ότι μπορεί να διεκδικεί για λογαριασμό του ορισμένα παράδοξα επιτεύγματα. Πρώτα απ' όλα έχει μια ιδιαίτερη δημοτικότητα που την οφείλει κατά κύριο λόγο στην εντυπωσιακή του φύση. Φαίνεται, ωστόσο, ότι ο τρόπος με τον οποίο δημιουργήθηκε είχε να κάνει ελάχιστα με την ιδιαιτερότητα της λειτουργίας του. Αντιπροσωπεύει τη σχεδιαστική αντίληψη της απροσδιοριστίας και της μεγαλύτερης δυνατής ευελιξίας, τραβηγμένη στα άκρα. Έχουμε μια ανεπάρκεια επιφανειών τοίχου και μια υπερεπάρκεια ευελιξίας. Μια παρόμοια απροσδιόριστη αντίληψη υιοθετήθηκε το 1972 στο σχέδιο της νέας αγγλικής πόλης Milton Keynes Η πόλη αυτή, που είχε ως βάση έναν κάπως ακανόνιστο κάρναβο για το δίκτυο των δρόμων, συνιστούσε μια ακόμη άσκηση απροσδιοριστίας, που κατέληγε μέχρι τον παραλογισμό. Παρά τον νεοκλασικισμό του εμπορικού κέντρου ,η ικανότητα του χώρου να απεικονίσει την κοινοτική του ταυτότητα παραμένει

ουσιαστικά ανύπαρκτη. »[1] Kenneth Frampton : Μοντέρνα Αρχιτεκτονική , Ιστορία και Κριτική , Εκδόσεις Θεμέλιο σελ 254-255

1.5 Superstudio

«Παρ' ολ' αυτά, αν και θα μπορούσε, βέβαια, να αμφισβητηθεί η αποτελεσματικότητά της, η αρχιτεκτονική πρωτοπορία της δεκαετίας του 1960 δεν είχε παραιτηθεί εντελώς από τις κοινωνικές της ευθύνες. Υπήρχαν αρκετές ομάδες με προσανατολισμό κατηγορηματικά πολιτικό, των οποίων η στάση απέναντι στην προηγμένη τεχνολογία με κανέναν τρόπο δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί άκριτη. Μεταξύ αυτών πρέπει να αναφερθεί το ιταλικό γκρουπ Superstudio, που, απ' αυτή την άποψη, ήταν μία από τις πιο ποιητικές ομάδες. Με την καθοδήγηση του Adolfo Natalini, άρχισε το 1966 να παράγει έργα που είχαν ως θέμα την αναπαράσταση της μορφής ενός συνεχούς μνημείου σαν βουβού συστήματος της πόλης και τη δημιουργία σειράς από βινιέτες, που εικονογραφούσαν έναν κόσμο απ' όπου είχαν εξαλειφθεί τα καταναλωτικά αγαθά. Το έργο της ομάδας ποίκιλλε, από τον σχεδιασμό τεράστιων απροσπέλαστων μεγαλιθικών μνημείων, με όψεις από καθρέφτη, μέχρι την απεικόνιση τοπίων επιστημονικής φαντασίας, που παρίσταναν μια γενναιόδωρη φύση --με λίγα λόγια πρόκειται για την πεμπτουσία της αντι-αρχιτεκτονικής ουτοπίας.



Εικόνα 3 Superstudio

Παρουσίασε μια σιωπηλή, άντιφουτουριστική και τεχνολογικά αισιόδοξη

ουτοπία . Είναι σημαντικό το γεγονός ότι το Superstudio διάλεξε να αναπαραστήσει έναν τόσο μη καταπιεστικό κόσμο με τους όρους μίας αρχιτεκτονικής, που ήταν ουσιαστικά αόρατη ή, όπου ήταν ορατή, ολοκληρωτικά άχρηστη και από τον σχεδιασμό της αυτοκαταστροφική.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1960, η έλλειψη αντιστοιχίας ανάμεσα στις αξίες του αρχιτέκτονα και στις ανάγκες και τα ήθη του χρήστη, οδήγησε σε ολόκληρη σειρά μεταρρυθμιστικών κινήσεων, που μέσα από διάφορες αντιουτοπικές ενέργειες προσπαθούσαν να ξεπεράσουν την αποκοπή αυτή του σχεδιαστή από την καθημερινή κοινωνία. Οι ομάδες αυτές όχι μόνον αμφισβήτησαν τον απρόσιτο χαρακτήρα του αφηρημένου συντακτικού της σύγχρονης αρχιτεκτονικής, αλλά επίσης προσπάθησαν να επινοήσουν τρόπους, με τους οποίους οι αρχιτέκτονες θα μπορούσαν να υπηρετήσουν τα φτωχά εκείνα στρώματα της κοινωνίας, στα οποία φυσιολογικά δεν θα απευθύνονταν μέσα από το επάγγελμά τους. Η καθιέρωση εναλλακτικών πρακτικών για την αντιμετώπιση της κατάστασης αυτής, τόσο στον αναπτυσσόμενο όσο και στον υπανάπτυκτο κόσμο, αποδείχθηκε αδύνατη, και η πανάκεια της «συμμετοχής του χρήστη» χρησίμευσε μόνο για να μας οδηγήσει να συνειδητοποιήσουμε τις δυσχέρειες του προβλήματος και το γεγονός ότι μπορούσε να αντιμετωπιστεί αποτελεσματικά μονάχα σε αποσπασματική βάση, απαντώντας κάθε φορά σε ιδιαίτερες συνθήκες. Όμως ο συμμετοχικός σχεδιασμός εξακολουθεί να συνιστά μια ριζοσπαστική Κληρονομιά της δεκαετίας του 1960. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι το εγχείρημα αυτό είχε συνολικά ως αποτέλεσμα την κατασκευή κατοικιών αξιόλογης ποιότητας και ποικιλίας, όσο κι αν ο τρόπος με τον οποίον ερμηνεύθηκαν τελικά οι επιθυμίες των χρηστών παραμένει ζήτημα αμφιλεγόμενο. » [1] Kenneth Frampton : Μοντέρνα Αρχιτεκτονική , Ιστορία και Κριτική , Εκδόσεις Θεμέλιο σελ 257

1.6 Λαϊκισμός

«Το ζήτημα της απώλειας της πολιτιστικής ταυτότητας εξαιτίας της αστικοποίησης γεγονός που είχε ήδη αναγνωρίσει ο Loos εμφανίστηκε και πάλι, και μάλιστα εντονότερα, στα μέσα της δεκαετίας του 1960 καθώς οι αρχιτέκτονες άρχισαν να συνειδητοποιούν ότι οι περιοριστικοί κώδικες της σύγχρονης αρχιτεκτονικής είχαν οδηγήσει σε πτώχευση του περιβάλλοντος της πόλης.

Ωστόσο, ο ακριβής τρόπος με τον οποίον είχε συντελεστεί η πτώχευση αυτή είναι ένα σύνθετο ζήτημα που δεν έχει ακόμη αξιολογηθεί. Δεν μπορεί να αρνηθεί κανείς ότι η «αθώα» τάση για απλοποίηση και ελαχιστοποίηση του Μοντέρνου Κινήματος έπαιξε σιωπηλό ρόλο στη γενική καταστροφή του τρόπου ζωής της πόλης. Έτσι, λοιπόν, δεν μπορεί να αμφισβητηθεί η έμφαση

που έδωσε η «μεταμοντέρνα» κριτική στον σεβασμό του υπάρχοντος αστικού πλαισίου. Αυτή η αντιουτοπική «δομική» κριτική είχε ήδη εμφανιστεί μια δεκαετία πριν.

Η ειρωνεία και το χιούμορ με το οποίο οι αρχιτέκτονες, από τον Lutyens μέχρι τον Venturi, προσπάθησαν να υπερβούν τις αντιφατικές συνθήκες κάτω από τις οποίες καλούνται να χτίσουν, φαίνεται να εκφυλίζονται σε καθολική συναίνεση! το ίδιο και η λατρεία του «άσχημου και του κοινότυπου», ταυτισμένη με τις περιβαλλοντολογικές συνέπειες της οικονομίας της αγοράς. Όπως και να έχει, η ομάδα του Venturi δεν υιοθέτησε τη λαϊκιστική της στάση μέσα σε απομόνωση. Αντίθετα, συχνά απέκτησε συμπάθειες και οπαδούς τόσο στους ακαδημαϊκούς όσο και στους επαγγελματικούς κύκλους. Το τελικό αποτέλεσμα πάντως, τουλάχιστον στους αγγλο-σαξονικούς κύκλους, ήταν να παρακινηθεί μια μάλλον τυφλή αντίδραση ενάντια σε όλες τις μορφές μοντερνιστικής έκφρασης στην αρχιτεκτονική, μια κατάσταση που έχει χαρακτηρίσει ως «μεταμοντέρνα»

Χρόνο με τον χρόνο ο αμερικανικός λαϊκισμός φαίνεται να διαχέεται όλο και περισσότερο στις εκλεκτικιστικές του παρωδίες, όπως για παράδειγμα την Art Deco. Ο λαϊκισμός μιμούμενος σκηνογραφικά τα περιγράμματα του κλασικού και των παραδοσιακών στυλ, και μ' αυτόν τον τρόπο συρρικνώνοντας τα αρχιτεκτονικά στοιχεία της κατασκευής σε μια απλή παρωδία, επιδιώκει να υπονομεύσει την ικανότητα της κοινωνίας να συνεχίσει μια σημαντική πολιτιστική παραγωγή χτισμένων μορφών. Συνέπεια αυτού του πράγματος για το σύνολο της κίνησης ήταν να σημειωθεί ένα γοητευτικό αλλά και αποφασιστικό ρεύμα προς ένα είδος «φανταχτερού πάθους»»[1] Kenneth Frampton : Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και Κριτική, Εκδόσεις Θεμέλιο σελ 258

1.7 Ρασιοναλισμός

«Στον αντίποδα του λαϊκιστικού προγράμματος, τουλάχιστον όσον αφορά την αφετηρία του, βρίσκεται το Ιταλικό Νεορασιοναλιστικό Κίνημα, το λεγόμενο «Tendenza», το οποίο αποτελούσε καθαρά μια προσπάθεια σωτηρίας τόσο της αρχιτεκτονικής όσο και της πόλης από τον κίνδυνο να κατακλυσθούν από τις εξαιρετικά διαβρωτικές δυνάμεις του καταναλωτισμού των μεγαλουπόλεων. Η επιστροφή αυτή στα «όρια» της αρχιτεκτονικής εγκαινιάστηκε με τη δημοσίευση δύο κειμένων, το (1966-67) του Aldo Rossi και του Giorgio Grassi. Ο πρώτος υπογράμμισε τον ρόλο που διαδραματίζουν οι καθιερωμένοι τύποι κτιρίων στον καθορισμό της μορφολογικής δομής της πόλης, όπως αυτή εξελίσσεται σήμερα. Ο δεύτερος προσπαθούσε να διατυπώσει τους συνθετικούς ή συνδυαστικούς κανόνες, που ήταν απαραίτητοι στην αρχιτεκτονική. Μολονότι και οι δύο αρχιτέκτονες

επέμεναν στο ότι πρέπει να αντιμετωπίζονται οι καθημερινές ανάγκες, απέρριπταν την αρχή σύμφωνα με την οποία η μορφή πρέπει να ακολουθεί τη λειτουργία και στη θέση της υποστήριζαν τη σχετική αυτονομία της αρχιτεκτονικής τάξης. Ο Rossi, έχοντας επίγνωση ότι η λογική έχει την τάση να απορροφά και να διαστρεβλώνει κάθε σημαντική πολιτιστική χειρονομία, οργάνωσε το έργο του γύρω από τα ιστορικά αρχιτεκτονικά στοιχεία, που θα

μπορούσαν να ανακαλέσουν, ακόμη και να υπερβούν. τα λογικά αν και αυθαίρετα πρότυπα του Διαφωτισμού . Φαίνεται ότι ασχολήθηκε βασανιστικά με αυτούς τους ρυθμιστικούς, θεσμούς οι οποίοι, κατά τη γνώμη του, σε συνδυασμό με το μνημείο και το νεκροταφείο, συνιστούν τα μόνα προγράμματα που μπορούν να ενσωματώσουν τις αξίες της αρχιτεκτονικής *per se*. ο Rossi προσπαθεί να αποφύγει τις δύο χίμαιρες του μοντερνισμού --τη θετικιστική λογική και την τυφλή πίστη στην πρόοδο -- επιστρέφοντας στην οικοδομική τυπολογία και τις κατασκευαστικές μορφές της δεύτερης πενηκονταετίας του 19ου αιώνα.

Κατά παράδοξο τρόπο, η *Tendenza* πραγματοποίησε πολύ λίγα πράγματα στην Ιταλία, εντούτοις επηρέασε σημαντικά την ιταλική πολεοδομία και την ιστορική συντήρηση των αστικών κέντρων. Η πιο εκτεταμένη εφαρμογή των αρχών της έξω από την Ιταλία πραγματοποιήθηκε, χωρίς αμφιβολία, στην περιοχή της Ελβετίας. Από τα τέλη της δεκαετίας του 1960 ο νεο-ρασιοναλισμός έχει αποκτήσει μια πλατιά υποστήριξη σε ολόκληρη την ηπειρωτική Ευρώπη. »[1] Kenneth Frampton : Μοντέρνα Αρχιτεκτονική , Ιστορία και Κριτική , Εκδόσεις Θεμέλιο σελ 261-262

1.8 Στρουκτουραλισμός

«Το πιστεύω των αδελφών Krier ότι «η λειτουργία ακολουθεί τη μορφή», η αντιτεχνοκρατική τους στάση και η επιμονή τους στην πολιτιστική σημασία του τόπου βρίσκονται σε άμεση αντιστοιχία με το έργο και τη σκέψη του Ολλανδού αρχιτέκτονα Herman Hertzberger , ο οποίος ήταν κατά τα άλλα εντελώς ξένος προς τα χαρακτηριστικά της *Tendenza*. Η παραγωγικότερη επίδραση στη σκέψη και την πρακτική του προήλθε από τον Aldo Van Eyck, που άσκησε την πιο συνεπή και ουσιαστική κριτική στη μοντέρνα αρχιτεκτονική, θεωρώντας την αναπόσπαστο τμήμα του Διαφωτισμού . Ο Van Eyck εξαπέλυσε μια από τις δριμύτερες επιθέσεις του ενάντια στον ευρώκεντρισμό και τη χρεοκοπία της ιμπεριαλιστικής πολιτιστικής παιδείας . Πέντε χρόνια αργότερα, προέβλεψε πολλές από τις θέσεις που ανέπτυξαν αργότερα οι Krier , εκφράζοντας τη δυσπιστία του στην ιδέα της προόδου . Η ενοποιητική αντίληψη, με την οποία ο ολλανδικός στρουκτουραλισμός είχε την ελπίδα ότι θα μπορούσε να υπερβεί την απλουστευτική πλευρά του φουνξιοναλισμού, χαρακτηρίστηκε από τον Van Eyck ως λαβυρινθώδης

καθαρότητα, έννοια που έκτοτε επεξεργάστηκαν οι μαθητές του . Η αντιπάθεια του Hertzberger για τη μηχανιστική παραγωγή της ευελιξίας του χώρου, φαίνεται να δικαιώνεται στα κτήριά του από τον φανερό αυθορμητισμό και την ευκολία με την οποία χρησιμοποιήθηκαν και τροποποιήθηκαν οι χώροι εργασίας.

Οι αρχιτέκτονες της Tendenza σίγουρα θα συμφωνούσαν με τον ισχυρισμό του Hertzberger ότι η φουνξιοναλιστική οργάνωση των μονάδων κατοικίας, με την αυστηρή υποδιαίρεση σε περιοχές για την καθημερινή ζωή, τα γεύματα, το μαγείρεμα, το λουτρό και τον ύπνο, ήταν από μόνη της μια τυραννία, και ότι θα έπρεπε να προσπαθήσουμε να ξαναγυρίσουμε στον προβιομηχανικό τύπο των αλληλοσυνδεόμενων χώρων, οι οποίοι πρόσφεραν μια χαλαρότερη σχέση χώρου και λειτουργίας

Από τα μέσα της δεκαετίας του 1970 ο Hertzberger τροποποίησε το στρουκτουραλιστικό του παράδειγμα μέσω πιο συμπαγών μορφών που υιοθέτησε σε πρόσφατες μελέτες και έργα του στο Βερολίνο .» [1] Kenneth Frampton : Μοντέρνα Αρχιτεκτονική , Ιστορία και Κριτική , Εκδόσεις Θεμέλιο σελ 264-265

1.9 Προντουκτιβισμός

« Ο προντουκτιβισμός στην πιο καθαρή του μορφή ως «μοντερνιστική» θέση δεν διαφοροποιείται ουσιαστικά από την άποψη που διατείνεται ότι μια αυθεντική μοντέρνα αρχιτεκτονική μπορεί και πρέπει να μην είναι τίποτε άλλο από έντεχνη μηχανική ή καθαρό προϊόν βιομηχανικού σχεδιασμού σε γιγάντια κλίμακα. Η άποψη αυτή έχει πολλές προγενέστερες εκδοχές στην ιστορία του Μοντέρνου Κινήματος,

Οι βασικοί κανόνες του προντουκτιβισμού μπορούν να συνοψιστούν ως εξής: Πρώτο, το «καθήκον» του κτιρίου είναι να προσαρμόζεται, όσο είναι εφικτό, πάνω σε ένα αδιακόσμητο στέγαστρο ή υπόστεγο, και αυτή η δομή υπερώου να διατηρείται όσο το δυνατόν περισσότερο ανοιχτή και ευέλικτη. Δεύτερο, η προσαρμοστικότητα αυτού του όγκου πρέπει να διατηρείται με την παροχή ενός ομογενοποιημένου και ολοκληρωμένου δικτύου υπηρεσιών -- ενέργεια, φως, θέρμανση, αερισμός. Ο τρίτος κανόνας αφορά την αναγκαιότητα της άρθρωσης και έκφρασης τόσο της δομής όσο και των παροχών, και συνήθως επιτυγχάνεται με βάση τον περίφημο διαχωρισμό του Kahn σε εξυπηρετούμενους και εξυπηρετούντες χώρους. Ο τέταρτος και πιο σημαντικός κανόνας του προντουκτιβισμού είναι βέβαια η «ανεμπόδιστη» αποκάλυψη της ίδιας της παραγωγής, δηλαδή η έκφραση όλων των συνθετικών μερών του κτιρίου ως Produktformen. Πρόκειται για μια σκληρή γραμμή, που σπανία ακολουθήθηκε στα κτίρια των Αμερικανών μινιμαλιστών(οι οποίοι δεν έδειχναν μεγάλο ενδιαφέρον για την αποκάλυψη

της κατασκευής), παρόλο που τόσο οι Αμερικανοί όσο και οι Βρετανοί προντουκτιβιστές αγωνίζονται για ένα λείο, κλειστό από παντού, «καταναλωτιστικό» περίβλημα. Μία από τις λίγες βασικές μεταβλητές της προντουκτιβιστικής άποψης είναι ο βαθμός στον οποίο το περίβλημα του σκελετού αποτελεί το κυρίαρχο στοιχείο έκφρασης.» [1] Kenneth Frampton : Μοντέρνα Αρχιτεκτονική , Ιστορία και Κριτική , Εκδόσεις Θεμέλιο σελ 266-269

1.10 Μεταμοντερνισμός

«Το αρχιτεκτονικό τμήμα της Biennale της Βενετίας του 1950, με τίτλο «Η Παρουσία του Παρελθόντος». ανήγγειλε με διάφορους τρόπους την εμφάνιση του μεταμοντερνισμού σε παγκόσμιο επίπεδο. Αν και ο μεταμοντερνισμός δεν μπορεί ακόμη να προσδιοριστεί από την άποψη ενός συγκεκριμένου συνόλου στιλιστικών και ιδεολογικών χαρακτηριστικών, το γεγονός ότι τείνει να διακηρύξει την προσήλωσή του αποκλειστικά στους μορφολογικούς -για να μην πούμε επιφανειακούς- τρόπους έκφρασης παρά στους όρους των κατασκευαστικών, οργανωτικών ή κοινωνικο-πολιτιστικών παραμέτρων, τον διαχωρίζει ήδη, ως *modus operandi*, από την αρχιτεκτονική παραγωγή του τρίτου τετάρτου του 20ου αιώνα. Αναμφίβολα, οι πιο επιφανείς Αμερικανοί αρχιτέκτονες των προηγούμενων δεκαετιών, ο Mies και Kahn, παρέμειναν σταθερά υπέρ μίας αποδόμησης αυτής της ιστορικής νομιμότητας και υπέρ μίας ανασύνθεσης των αρχών και των στοιχείων της, σύμφωνα με τις τεχνολογικές δυνατότητες της εποχής: το έργο παρέμενε εκφραστής της εποχής του, ακόμη και αν ορισμένα τεκτονικά στοιχεία και συνθετικά πρότυπα ήταν ολοφάνερα (ή ακόμη και προκλητικά) καθορισμένα από ιστορικά προηγούμενα. Και ο Mies και ο Kahn θα πρέπει να είδαν τον ερχομό του μεταμοντερνισμού ως πολιτιστική παρακμή. Είναι δύσκολο να φτάσει κανείς στον θεμελιώδη χαρακτήρα του φαινομένου του μεταμοντερνισμού, όπως αυτό εμφανίστηκε στην αρχιτεκτονική και σχεδόν σε κάθε πολιτιστικό πεδίο . Από μια άποψη, θα πρέπει να αναγνωριστεί ως κατανοητή αντίδραση στις πιέσεις του κοινωνικού εκσυγχρονισμού και έτσι ως φυγή από τη ροπή της σύγχρονης ζωής να υποταχθεί ολοκληρωτικά στις αξίες του επιστημονικο-βιομηχανικού συμπλέγματος. Ακόμη, ενώ οι ουτοπικοί, απελευθερωτικοί στόχοι του Διαφωτισμού θα πρέπει ίσως σήμερα να εγκαταλειφθούν στο όνομα πιο αποτελεσματικών και πειστικών μορφών ρεαλισμού, υπάρχουν λίγες ενδείξεις ότι η σύγχρονη κοινωνία μπορεί ή, σε τελευταία ανάλυση, θέλει να απαρνηθεί τα βασικά «πλεονεκτήματα» του εκσυγχρονισμού. Τελικά, ακόμη και ο φανατικός νεοσυντηρητικός θα παραδεχτεί ότι έχει λίγες πιθανότητες να αντισταθεί, με πραγματικούς όρους, στην αμείλικτη πρόοδο του εκσυγχρονισμού. Αν υπάρχει κάποια γενική αρχή που μπορεί να ειπωθεί ότι χαρακτηρίζει τους μεταμοντέρνους αρχιτέκτονες, αυτή είναι το συνειδητό γκρέμισμα του στυλ και ο κανιβαλισμός πάνω στην αρχιτεκτονική μορφή, σαν να μην υπάρχει καμιά αξία, είτε παραδοσιακή είτε άλλου είδους, που να μπορεί να αντέξει

για πολύ τη ροή του κύκλου παραγωγή/κατανάλωση. που υποβιβάζει κάθε πολιτικό θεσμό σε ένα είδος καταναλωτισμού και υποσκάπτει κάθε παραδοσιακή ποιότητα. Σήμερα, ο καταμερισμός της εργασίας και οι επιταγές της μονοπωλιακής οικονομίας είναι τέτοιες, που υποβαθμίζουν την αρχιτεκτονική πρακτική σε μια συσκευασία μεγάλης κλίμακας: και υπάρχει ένας τουλάχιστον μεταμοντέρνος αρχιτέκτονας, ο Helmut Jahn, που έχει παραδεχτεί με ειλικρίνεια ότι έτσι βλέπει τον ρόλο του. Στην πιο ξεκαθαρισμένη μορφή του, ο μεταμοντερνισμός συρρικνώνει την αρχιτεκτονική σε μια κατάσταση, όπου η συμφωνία ανάμεσα σε κατασκευαστή και επενδυτή καθορίζει τον σκελετό και την ουσιαστική υπόσταση του έργου, ενώ ο αρχιτέκτονας περιορίζεται στο να προσφέρει την κατάλληλη θελκτική μάσκα. Αυτή η κατάσταση επικρατεί σήμερα στην ανάπτυξη των κέντρων των πόλεων στην Αμερική, όπου πανύψηλοι πύργοι είτε περιορίζονται στη «σιωπή» των γυάλινων, ανακλαστικών περιβλημάτων τους, είτε, στην εναλλακτική περίπτωση, ντύνονται με ξεπεσμένα ιστορικά στολίδια του ενός ή του άλλου είδους.

Στην πραγματικότητα το κίνητρο είναι περισσότερο σκηνογραφικό παρά τεκτονικό, ώστε όχι μόνο να υπάρχει ένα απόλυτο σχίσμα ανάμεσα στην εσωτερική υπόσταση και την εξωτερική μορφή, αλλά και η ίδια η μορφή είτε να απαρνιέται την κατασκευαστική της προέλευση, είτε να εξαφανίζει τη συγκεκριμένη φύση της. Στη μεταμοντέρνα αρχιτεκτονική, Κλασικά και παραδοσιακά «αποσπάσματα» τείνουν να διαπεράσουν το ένα το άλλο, προκαλώντας σύγχυση. Τα στοιχεία αυτά, που αποδίδονται πάντα ως ανεστίαστες εικόνες, αποσυντίθενται εύκολα και ανακατεύονται με άλλα πιο αφηρημένα, συνήθως κυβιστικές μορφές, για τις οποίες ο αρχιτέκτονας δεν έχει κανέναν σεβασμό, παρά μόνον όσον αφορά τις εξαιρετικά αυθαίρετες ιστορικές του νύξεις. »[1] Kenneth Frampton : Μοντέρνα Αρχιτεκτονική , Ιστορία και Κριτική , Εκδόσεις Θεμέλιο σελ 270-274

1.11 Νεο-αβανγκαρντισμός

«Παρά τους Αμερικάνους οπαδούς του Rossi, ο νεορασιοναλισμός δεν άσκησε μεγάλη επιρροή στην εξέλιξη της αρχιτεκτονικής στις Ηνωμένες Πολιτείες. Κατά ένα μέρος αυτό μπορεί να αποδοθεί στην αδυναμία συσχέτισής του με την αμερικανική πόλη, που δεν παρουσιάζει πουθενά την τυπολογική και μορφολογική συνθετότητα του παραδοσιακού ευρωπαϊκού αντίστοιχου. Η θέση της Tendenza σχετικά με τη «συνέχεια του μνημείου» δεν θα μπορούσε παρά να έχει ελάχιστη αποδοχή σε μια κοινωνία, όπου τα ίδια τα κοινωνικά συμφραζόμενα ήταν τόσο ασταθή. Από την άλλη μεριά έγινε μια προσπάθεια, στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1960, να αναπτυχθεί μια θεωρητική και καλλιτεχνική παραγωγή τόσο δυναμική όσο αυτή που πέτυχε η προπολεμική ευρωπαϊκή πρωτοπορία. Η προσπάθεια

αυτή αποκρυσταλλώνεται στο έργο των Πέντε Αρχιτεκτόνων, ενός χαλαρού συνδέσμου Νεοурκέζων αρχιτεκτόνων κάτω από την καθοδήγηση του Peter Eisenman. Ενώ τα δύο μέλη της ομάδας επέλεξαν να θεμελιώσουν τη δουλειά τους στην προπολεμική πρωτοποριακή ευρωπαϊκή πρακτική, οι υπόλοιποι τρεις, θεώρησαν την πουριστική περίοδο του Le Corbusier ως την αφετηρία τους. Οι Πέντε της Νέας Υόρκης δεν ήταν οι μόνοι αρχιτέκτονες που στα τέλη της δεκαετίας του 1960 θεμελίωσαν το έργο τους στα αισθητικά και ιδεολογικά προστάγματα των πρωτοποριών του 20ου αιώνα. Ο ρόλος που διαδραμάτισαν στη Νέα Υόρκη βρήκε το αντίστοιχό του στο Λονδίνο, στη δουλειά του γραφείου OMA. Πέρα από την κριτική οξυδέρκεια που τον χαρακτηρίζει, ένα μεγάλο τμήμα τού θεωρητικού λόγου που συνοδεύει αυτή την αρχιτεκτονική είναι ταυτόχρονα ελιτίστικο και αποστασιοποιημένο, μαρτυρώντας την αυτο-αλλοτρίωση της αβανγκάρντ χωρίς αιτία. Όπως σχολίασε ο Ολλανδός κριτικός Arie Graafland, ενώ ο κονστρουκτιβισμός επιδίωξε μία σύνθεση -- τη δημιουργία μίας νέας αρχιτεκτονικής για μια νέα κοινωνία--, η αντίθεση του αποδομισμού απορρέει, τουλάχιστον κατά ένα μέρος, από την αναγνώριση ότι ο παγκόσμιος εκσυγχρονισμός ωθεί την αποκαλούμενη τεχνοκρατική τάξη πέρα από τα ορθολογικά της όρια. Αυτή η αντίθεση αντανακλάται στη σκέψη του πατέρα του Αποδομισμού, του φιλοσόφου Derrida, που συνεργάστηκε με τον Eisenman και τον Tschumi Τ6ςβιστή μελέτη για έναν μικρό κήπο. Έχοντας βιώσει την απομάγευση με την ιδεαλιστική κληρονομιά του Διαφωτισμού και παγιδευμένος, όπως είναι παγιδευμένη και η αρχιτεκτονική, ανάμεσα στις αντιφατικές απαιτήσεις του πρακτικού και του ποιητικού λόγου, ο Derrida φαίνεται να τοποθετείται επί ενός απορητικού ενδιάμεσου πεδίου, κάπου ανάμεσα στην υπαρξιστική κριτική του Heidegger και μίας μορφής κοινωνικού πραγματισμού, συνδεδεμένου αόριστα με την αναπόδραστη αμφισημία της γλώσσας. »

[1] Kenneth Frampton : Μοντέρνα Αρχιτεκτονική , Ιστορία και Κριτική , Εκδόσεις Θεμέλιο σελ 270- 276

2 Κριτικός Τοπικισμός: μοντέρνα αρχιτεκτονική και πολιτιστική ταυτότητα

Όπως έχει γράψει ο K.Frampton στο βιβλίο του Μοντέρνα αρχιτεκτονική. Ιστορία και κριτική. Θεμέλιο Σελ. 279

« Χαρακτηριστικό παράδειγμα ενός καθαρά αποκεντρωτικού τοπικισμού αποτελεί το Καταλανικό Εθνικιστικό Κίνημα, που πρωτοεμφανίστηκε με την ίδρυση του Grup R στη Βαρκελώνη, το 1951. Η ομάδα αυτή, με επικεφαλής τον JM Sostres και τον Oriol Bohigas, βρέθηκε εξαρχής παγιδευμένη μέσα σε μια περίπλοκη πολιτιστική κατάσταση. Από τη μια έπρεπε να αναβιώσει τις ορθολογιστικές αντιφασιστικές αξίες και αρχές της GATEPAC και από την άλλη είχε πλήρη συνείδηση της πολιτικής της ευθύνης να δημιουργήσει έναν ρεαλιστικό τοπικισμό, προσιτό στις πλατιές λαϊκές μάζες. Ο Bohigas ανακοίνωσε το πρόγραμμα αυτό σε δοκίμιό του το 1951. Τα ποικίλα πολιτιστικά ερεθίσματα, που οδήγησαν σ' αυτόν τον ετερογενή τοπικισμό, τείνουν να επιβεβαιώσουν την αναπόφευκτα υβριδική φύση κάθε σύγχρονης τοπικής κουλτούρας. Το κυριότερο ερέθισμα ήταν η Καταλανική παράδοση του χτισίματος με τούβλο, που χρονολογείται από την περίοδο του «Modernismo»: επίσης, σημαντική ήταν η επιρροή του Neutra και του νεοπλαστικισμού. Ακολουθούσε η σημαντική επίδραση του νεορεαλιστικού στυλ του Ιταλού αρχιτέκτονα Ignazio Gardella. Σ' αυτά πρέπει να προσθέσουμε και την επίδραση του Βρετανικού νεομπρουταλισμού. » [1]



Εικόνα 4 Grup R

Τα σχέδια του Αυστριακού --εγκατεστημένου στη Νέα Υόρκη-- αρχιτέκτονα Rainmud Abraham χαρακτηρίζονται από κάποια παρόμοια στοιχεία, στον βαθμό που ο αρχιτέκτονας αυτός έδινε πάντα ιδιαίτερη προσοχή στη δημιουργία του τόπου και στα τοπογραφικά γνωρίσματα της χτισμένης μορφής. Μια παρόμοια «αισθητική» προσέγγιση χαρακτηρίζει και το έργο του βετεράνου Μεξικανού αρχιτέκτονα Luis Barragan , του οποίου τα ωραιότερα σπίτια έχουν μορφή τοπογραφική. Τόσο ως σχεδιαστής εξωτερικών χώρων όσο και ως αρχιτέκτονας κτιρίων αναζήτησε πάντα μια αισθησιακή και γήινη αρχιτεκτονική: μια αρχιτεκτονική που την αποτελούν φράχτες, στήλες, βρύσες και ρυάκια: μια αρχιτεκτονική πάνω σε έναν ηφαιστειογενή βρόχο με οργιώδη βλάστηση: μια αρχιτεκτονική που έμμεσα αναφέρεται στη μεξικάνικη estancia. Οι μνήμες του έχουν, επηρεαστεί και από τη μακρόχρονη απασχόληση του με την ισλαμική αρχιτεκτονική. Παρόμοιες αισθήσεις και ενδιαφέροντα διαφαίνονται και στην αντίθεσή του προς την παραβίαση της ιδιωτικότητας στον σύγχρονο κόσμο, όπως και στην κριτική του για τη διάβρωση που προκάλεσε στη φύση ο μεταπολεμικός πολιτισμός

Ο τοπικισμός εκδηλώθηκε, βέβαια, και σε άλλες περιοχές της Άμερικής: στη

Βραζιλία, στην Άργεντινή, τη Νότια Άμερική και το Μπουένος Άιρες, στη Βενεζουέλα, στη Δυτική Άκτι των Ηνωμένων Πολιτειών, πρώτα στο Λος Άντζελες, και στη συνέχεια στη Νότια Καλιφόρνια.

Όπως έχει γραψει ο K.Frampton στο βιβλιο του Μοντέρνα αρχιτεκτονική. Ιστορία και κριτική. Θεμέλιο

Σελ. 283-284

«Στην Ευρώπη το έργο του αρχιτέκτονα Gino Valle θα μπορούσε να θεωρηθεί τοπικό, στον βαθμό που η καριέρα του περιστράφηκε πάντα γύρω από την πόλη Udine, Πέρα από το ενδιαφέρον του για την ίδια την πόλη, ήταν ένας από τους πρώτους που επιχειρήσαν μεταπολεμικά να επανερμηνεύσουν το αγροτικό ιδίωμα της Λομβαρδίας. Είναι απόλυτα κατανοητό γιατί στην Ευρώπη, όπου τα υπολείμματα της πόλης κράτους ήταν ακόμη πολύ ζωντανά, εμφανίστηκε αυθόρμητα ένας τέτοιος τοπικισμός μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, όταν μάλιστα και μια ολόκληρη σειρά σημαντικών αρχιτεκτόνων ήταν ικανοί να συμβάλλουν ενεργά στην εξέλιξη της κουλτούρας της γενέτειράς τους. 'Ανάμεσα σ' αυτούς, από τη μεταπολεμική γενιά, που ασχολήθηκαν με μια τέτοια τοπική έκφραση, μπορεί κανείς να περιλάβει τον Erns Gisel στη Ζυρίχη, τον Utzon στην Κοπεγχάγη, τον Vittorio Gregotti στο Μιλάνο, τον Sverre στο Όσλο, τον Άρη Κωνσταντινίδη στην Αθήνα και, τέλος, τον Carlo Scarpa στη Βενετία.

Η Ελβετία, με τα περίπλοκα γλωσσολογικά της σύνορα και την κοσμοπολίτικη παράδοση, είχε ισχυρές τοπικιστικές τάσεις. Η καθιέρωση της άδειας και η απαγόρευση της εισόδου στα καντόνια ευνόησε πάντα εξαιρετικά πυκνές μορφές έκφρασης και ενώ το καντόνι ευνοεί την ντόπια κουλτούρα, η Όμοσπονδία διευκολύνει τη διείσδυση και την αφομοίωση των ξένων ιδεών.

» [1]

K.Frampton Μοντέρνα αρχιτεκτονική. Ιστορία και κριτική. Θεμέλιο

Σελ. 284

2.1 Κουλτούρα και Πολιτισμός

Το σύγχρονο κτίριο είναι πλέον τόσο καθολικά εξαρτημένο από την τεχνολογία που η δυνατότητα δημιουργίας αστικής μορφής έχει περιοριστεί εξαιρετικά. Οι περιορισμοί που επιβάλλονται από κοινού από την αυτοκινητοβιομηχανία και το ασταθές παιχνίδι κερδοσκοπίας περιορίζουν το πεδίο του αστικού σχεδιασμού σε τέτοιο βαθμό ώστε οποιαδήποτε παρέμβαση τείνει να μειωθεί είτε στη χειραγώγηση στοιχείων που προκαθορίζονται από τις επιταγές της παραγωγής, είτε σε είδος

επιφανειακής κάλυψης που απαιτεί η σύγχρονη ανάπτυξη για τη διευκόλυνση του μάρκετινγκ και τη διατήρηση του κοινωνικού ελέγχου.

Σήμερα η πρακτική της αρχιτεκτονικής φαίνεται να πολώνεται μεταξύ, αφενός, της λεγόμενης «υψηλής τεχνολογίας» προσέγγισης που βασίζεται αποκλειστικά στην παραγωγή και, αφετέρου, στην παροχή μιας «αντισταθμιστικής πρόσοψης» για να καλύψει τις σκληρές πραγματικότητες αυτού του παγκόσμιου συστήματος.

Πριν από είκοσι χρόνια η διαλεκτική αλληλεπίδραση μεταξύ κουλτούρας και πολιτισμού εξακολουθούσε να δίνει τη δυνατότητα διατήρησης κάποιου γενικού ελέγχου στο σχήμα και τη σημασία του αστικού ιστού. Οι δύο τελευταίες δεκαετίες, ωστόσο, έχουν μεταμορφώσει ριζικά τα μητροπολιτικά κέντρα του ανεπτυγμένου κόσμου. Ο αστικός ιστός των πόλεων του 19ου αιώνα που ακόμη ουσιαστικά συνέχιζε μέχρι και τις αρχές της δεκαετίας του 1960, έκτοτε αντικαθίσταται σταδιακά από τα δύο συμβιωτικά όργανα της μεγαλοπολιτικής ανάπτυξης – τους ανεξάρτητους ουρανοξύστες και τον ελικοειδή αυτοκινητόδρομο. Το πρώτο προέκυψε αντιλαμβανόμενο της αξίας γης που δημιουργούσε το δεύτερο. Το τυπικό κέντρο της πόλης, το οποίο, πριν από είκοσι χρόνια, εξακολουθούσε να παρουσιάζει ένα μείγμα αποθεμάτων κατοικίας με τριτογενή και δευτερογενή βιομηχανία, έχει γίνει πλέον κάτι περισσότερο από ένα αστικό σχεδιασμό γραφείων : η νίκη του παγκόσμιου πολιτισμού επί της τοπικής κουλτούρας. Η πρόκληση που θέτει ο Ricoeur-συγκεκριμένα, "πώς να γίνεις μοντέρνος και να επιστρέψεις στις πηγές" , τώρα φαίνεται να παρακάμπτεται από την αποκαλυπτική ώθηση του εκσυγχρονισμού, ενώ το έδαφος στο οποίο μπορεί να ριζώσει ο μυθο-ηθικός πυρήνας μιας κοινωνίας, έχει διαβρωθεί από την «αρπακτικότητα» της ανάπτυξης.

Από την αρχή του Διαφωτισμού, ο πολιτισμός ασχολείται κυρίως με τη λογική, ενώ η κουλτούρα απευθύνεται στις ιδιαιτερότητες της έκφρασης-στην πραγματοποίηση του όντος και στην εξέλιξη του συλλογικού του ψυχολογικού -κοινωνική πραγματικότητα. Σήμερα ο πολιτισμός τείνει να μπλέκεται όλο και περισσότερο σε μια ατελείωτη αλυσίδα «μέσων και σκοπών» όπου, σύμφωνα με τη Hannah Arendt, «Το « για να » έχει γίνει το περιεχόμενο του « για χάρη του ». η χρησιμότητα που καθιερώνεται ως νόημα δεν δημιουργεί καν νόημα ». [2] Kenneth Fampton :Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance σελ 17

2.2 Η άνοδος και η πτώση της Avant-Garde

Η εμφάνιση της Avant-Garde είναι αδιάσπαστη από τον εκσυγχρονισμό τόσο της κοινωνίας όσο και της αρχιτεκτονικής. Κατά τη διάρκεια του παρελθόντος ενάμιση αιώνα η Avant-Garde κουλτούρα έχει αναλάβει διαφορετικούς ρόλους, διευκολύνοντας κατά καιρούς τη διαδικασία εκσυγχρονισμού και ενεργώντας, εν μέρει, ως μια προοδευτική, απελευθερωτική μορφή, μερικές φορές αντιδρώντας μανιωδώς στον θετικισμό της κουλτούρας της αστικής τάξης. Σε γενικές γραμμές, η Avant-Garde αρχιτεκτονική έπαιξε θετικό ρόλο όσον αφορά την προοδευτική τροχιά του Διαφωτισμού. Ενδεικτικός είναι ο ρόλος του Νεοκλασικισμού: από τα μέσα του 18ου αιώνα και μετά χρησιμεύει τόσο ως σύμβολο όσο και ως όργανο διάδοσης του παγκόσμιου πολιτισμού. Ωστόσο, στα μέσα του 19ου αιώνα, η ιστορική Avant-Garde ανέλαβε αντίθετη στάση τόσο προς τη βιομηχανική διαδικασία όσο και προς τη νεοκλασική μορφή. Αυτή είναι η πρώτη συντονισμένη αντίδραση από την πλευρά της «παράδοσης» στη διαδικασία του εκσυγχρονισμού καθώς η γοτθική αναβίωση και τα κινήματα Arts-and-Crafts υιοθετούν μια κατηγορηματικά αρνητική στάση τόσο απέναντι στον ωφελιμισμό όσο και στον καταμερισμό της εργασίας. Παρά την κριτική αυτή, ο εκσυγχρονισμός συνεχίζεται αμείωτος και όλο το τελευταίο μισό του 19ου αιώνα η αστική τέχνη αποστασιοποιείται προοδευτικά από τις σκληρές πραγματικότητες της αποικιοκρατίας και της παλαιο-τεχνολογικής εκμετάλλευσης. Έτσι, στα τέλη του αιώνα η πρωτοπόρος Art Nouveau καταφεύγει στην αντισταθμιστική θεωρία της «τέχνης χάριν της τέχνης», υποχωρώντας σε νοσταλγικούς ή φαντασμαγορικούς κόσμους ονείρων.

Η προοδευτική avant-garde αναδύεται σε πλήρη ισχύ, αμέσως μετά το τέλος του αιώνα με την έλευση του φουτουρισμού. Αυτή η κατηγορηματική κριτική του παλαιού καθεστώτος γεννά τους πρωταρχικούς σχηματισμούς κουλτούρας της δεκαετίας του 1920: τον Πουρισμό, τον Νεοπλαστισμό και τον Κονστρουκτιβισμό. Αυτά τα κινήματα είναι η τελευταία αφορμή κατά την οποία ο ριζοσπαστικός πρωτοπορισμός (avant-gardism) είναι σε θέση να ταυτιστεί ολόψυχα με τη διαδικασία του εκσυγχρονισμού.

Αμέσως μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο- «ο πόλεμος για τον τερματισμό όλων των πολέμων»-οι θρίαμβοι της επιστήμης, της ιατρικής και της βιομηχανίας φάνηκαν να επιβεβαιώνουν την απελευθερωτική υπόσχεση του σύγχρονου έργου. Στη δεκαετία του 1930, ωστόσο, η επικρατούσα καθυστέρηση και η χρόνια ανασφάλεια των νεοαστικοποιημένων μαζών, οι ανατροπές που προκαλούνται από τον πόλεμο, την επανάσταση και την οικονομική ύφεση, που ακολουθείται από μια ξαφνική και κρίσιμη ανάγκη για ψυχοκοινωνική σταθερότητα ενάντια στις παγκόσμιες πολιτικές και

οικονομικές κρίσεις, όλα προκαλούν μια κατάσταση στην οποία τα συμφέροντα του μονοπωλίου και του κρατικού καπιταλισμού είναι , για πρώτη φορά στη σύγχρονη ιστορία, χωρισμένα από τις απελευθερωτικές τάσεις του πολιτιστικού εκσυγχρονισμού. Ο παγκόσμιος πολιτισμός και η διεθνής κουλτούρα δεν μπορούν να χρησιμοποιηθούν για να υποστηρίξουν τον «μύθο του κράτους», και ένας σχηματισμός αντίδρασης διαδέχεται τον άλλο όπως οι ιστορικοί πρωτοπόροι ιδρυτές της avant-garde στις βάσεις του Ισπανικού Εμφυλίου Πολέμου.

Μεταξύ αυτών των αντιδράσεων είναι η επαναφορά της νεοκαντιανής αισθητικής ως υποκατάστατο του πολιτιστικά απελευθερωτικού μοντερνισμού. Μπερδεμένοι από την ιδεολογική και πολιτιστική πολιτική του σταλινισμού, οι πρώην αριστεροί πρωταγωνιστές του κοινωνικο-πολιτιστικού εκσυγχρονισμού συνιστούν τώρα μια στρατηγική απόσυρση από το σχέδιο της τελικής μετατροπής της υπάρχουσας πραγματικότητας. Αυτή η αποποίηση βασίζεται στην πεποίθηση ότι όσο συνεχίζεται ο αγώνας μεταξύ σοσιαλισμού και καπιταλισμού (με τη χειραγώγησή της μαζικής κουλτούρας που συνεπάγεται αυτή η σύγκρουση), ο σύγχρονος κόσμος δεν μπορεί να συνεχίσει να διασκεδάζει με την προοπτική εξέλιξης μιας οριακής , απελευθερωτικής, πρωτοποριακής κουλτούρας που θα σπάσει (ή θα μιλήσει για το διάλειμμα) με την ιστορία της αστικής καταστολής. Κοντά στο «τέχνη για την τέχνη» , αυτή η θέση πρωτοεμφανίστηκε ως "μοτίβο συγκράτησης" στο "Avant-Garde and Kitsch" του Clement Greenberg του 1939. Αυτό το δοκίμιο ολοκληρώνεται κάπως διφορούμενο με τα λόγια: "Σήμερα κοιτάμε τον σοσιαλισμό απλά για τη διατήρηση όποιας ζωντανής κουλτούρας έχουμε αυτή τη στιγμή". Ο Γκρίνμπεργκ αναδιατύπωσε αυτή τη θέση με συγκεκριμένους φορμαλιστικούς όρους στο δοκίμιό του «"Modernist Painting"» του 1965, όπου έγραψε:

«Έχοντας αρνηθεί από τον Διαφωτισμό όλα τα καθήκοντα που μπορούσαν να λάβουν σοβαρά υπόψη, οι [τέχνες] έμοιαζαν σαν να επρόκειτο να αφομοιωθούν στην ψυχαγωγία καθαρά και απλά, και η ψυχαγωγία έμοιαζε να πρόκειται να αφομοιωθεί, όπως η θρησκεία, στη θεραπεία. Οι τέχνες θα μπορούσαν να γλιτώσουν από αυτή την ισοπέδωση μόνο αποδεικνύοντας ότι το είδος της εμπειρίας που παρείχαν ήταν πολύτιμο από μόνο του και ότι δεν αποκτήθηκε από οποιαδήποτε άλλη δραστηριότητα.»

Παρά αυτή την αμυντική πνευματική στάση, οι τέχνες συνέχισαν να κινούνται, αν όχι προς την ψυχαγωγία, τότε σίγουρα προς το εμπόρευμα και στην περίπτωση αυτή ,που ο Τζαρλς Τζενκς έχει χαρακτηρίσει έκτοτε, ως Μεταμοντέρνα Αρχιτεκτονική - προς καθαρή τεχνική ή καθαρή σκηνογραφία. Στην τελευταία περίπτωση, οι αποκαλούμενοι μεταμοντέρνοι αρχιτέκτονες απλώς τροφοδοτούν την κοινωνία των μέσων ενημέρωσης με χαριστικές, ήσυχες εικόνες και όχι με το να προσφέρουν, όπως ισχυρίζονται, ένα δημιουργικό "rappel à l'ordre" δηλαδή υπενθύμιση ,μετά από τη υποτιθέμενη αποδεδειγμένη χρεοκοπία του απελευθερωτικού μοντερνισμού. Από αυτή την άποψη, όπως έχει γράψει ο Andreas Huyssens:

"Η αμερικανική μεταμοντερνιστική avant-garde, επομένως, δεν είναι μόνο το τελικό παιχνίδι της πρωτοπορίας. Αντιπροσωπεύει επίσης τον κατακερματισμό και την παρακμή της κριτικής αντίπαλης κουλτούρας."

Παρ' όλα αυτά, είναι αλήθεια ότι ο εκμοντερνισμός δεν μπορεί πλέον να θεωρηθεί απλοϊκά ως απελευθερωτικός, εν μέρει λόγω της κυριαρχίας της μαζικής κουλτούρας από τη βιομηχανία των μέσων μαζικής ενημέρωσης (κυρίως η τηλεόραση, η οποία, όπως μας υπενθυμίζει ο Jerry Mander, διέυρνε την πειστική της δύναμη χιλιάδες φορές μεταξύ 1945 και 1975 10) και εν μέρει επειδή η τροχιά του εκμοντερνισμού μας έχει φέρει στο κατώφλι του πυρηνικού πολέμου και τον αφανισμό ολόκληρου του είδους. Επίσης, ο αβανταρισμός δεν μπορεί πλέον να διατηρηθεί ως μια λυτρωτική στιγμή, εν μέρει επειδή η αρχική του ουτοπική υπόσχεση έχει ξεπεραστεί από την εσωτερική ορθολογικότητα της εργαλειακής λογικής. Αυτό το «κλείσιμο» ίσως διατυπώθηκε καλύτερα από τον Herbert Marcuse όταν έγραψε:

«Το τεχνολογικό arriori είναι ένα πολιτικό arriori στο βαθμό που ο μετασχηματισμός της φύσης συνεπάγεται αυτόν του ανθρώπου, και στο βαθμό που οι «τεχνητές δημιουργίες» εκδίδονται και επανέρχονται στην κοινωνικό σύνολο. Κάποιος μπορεί ακόμη να επιμείνει ότι ο μηχανισμός του τεχνολογικού σύμπαντος είναι «ως τέτοιος» αδιάφορος απέναντι στα πολιτικά σκοπούς-μπορεί να φέρει επανάσταση ή να καθυστερήσει την κοινωνία ... Ωστόσο, όταν οι τεχνικές γίνονται η καθολική μορφή της υλικής παραγωγής, περικυκλώνει έναν ολόκληρο πολιτισμό, προβάλλει μια ιστορική ολότητα-έναν «κόσμο».

[2] Kenneth Frampton :Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance σελ18-20

2.3 Κριτικός Τοπικισμός και Παγκόσμια Κουλτούρα

Η Αρχιτεκτονική μπορεί να διατηρηθεί σήμερα ως μια κριτική πρακτική μόνο εάν αναλάβει μια θέση άφιξης, δηλαδή που αποστασιοποιείται εξίσου από τον μύθο του Διαφωτισμού για την πρόοδο και από μια αντιδραστική, μη ρεαλιστική ώθηση για επιστροφή στις αρχιτεκτονικές μορφές του προβιομηχανικού παρελθόντος. Μια κριτική οπισθοφυλακή πρέπει να απομακρυνθεί τόσο από τη βελτιστοποίηση της προηγμένης τεχνολογίας όσο και από την συνεχώς τρέχουσα τάση να υποχωρήσει σε νοσταλγικό ιστορικισμό ή σε μια φανταχτερή διακόσμηση. Μόνο μία οπισθοφυλακή έχει την ικανότητα να καλλιεργεί μια ανθεκτική κουλτούρα που δίνει ταυτότητα, ενώ ταυτόχρονα αντλεί υλικό από μια παγκόσμια τεχνική.

Είναι αναγκαίο να χαρακτηριστεί ο όρος οπισθοφυλακή, έτσι ώστε να μειωθεί το κρίσιμο πεδίο εφαρμογής του από συντηρητικές πολιτικές όπως ο Λαϊκισμός ή ο συναισθηματικός Τοπικισμός με τους οποίους έχει συχνά συσχετιστεί. Για να εδραιωθεί η οπισθοφυλακή σε μια ριζωμένη αλλά κρίσιμη στρατηγική, είναι χρήσιμο να οικειοποιηθούμε τον όρο Critical Regionalism όπως επινοήθηκε από τους Alex Tzonis και Liliane Lefainvre στο "The Grid and the Pathway" (1981). σε αυτό το δοκίμιο προειδοποιούν για την ασάφεια του τοπικού ρεφορμισμού, καθώς αυτό εκδηλώνεται περιστασιακά από το τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα:

« Ο Τοπικισμός κυριάρχησε στην αρχιτεκτονική σχεδόν σε όλες τις χώρες τους τελευταίους δυόμισι αιώνες. Ως γενικός ορισμός μπορούμε να πούμε ότι υποστηρίζει τα μεμονωμένα και τοπικά αρχιτεκτονικά χαρακτηριστικά έναντι των διεθνών και αφηρημένων. Επιπλέον, ωστόσο, ο Τοπικισμός φέρει το χαρακτηριστικό της ασάφειας. Από τη μία, έχει συνδεθεί με κινήματα μεταρρύθμισης και απελευθέρωσης. ... από την άλλη, έχει αποδειχθεί ένα ισχυρό εργαλείο καταστολής και σοβινισμού Σίγουρα, Κριτικός Τοπικισμός έχει τους περιορισμούς του. Η ανατροπή του λαϊκιστικού κινήματος-μια πιο ανεπτυγμένη μορφή τοπικισμού -έφερε στο φως αυτά τα αδύνατα σημεία. Καμία νέα αρχιτεκτονική δεν μπορεί να αναδυθεί χωρίς ένα νέο είδος σχέσεων μεταξύ σχεδιαστή και χρήστη, με- νέα είδη προγραμμάτων Παρά τις περιορισμούς αυτές, ο κριτικός τοπικισμός είναι μια γέφυρα πάνω από την οποία κάθε ανθρωπιστική αρχιτεκτονική του μέλλοντος πρέπει να περάσει. »

Όπως είπε ο Γιακουμακάτος, Ανδρέας, Φονξιοναλιστικός τοπικισμός, Η σύγχρονη αρχιτεκτονική της Σκανδιναβίας μέσα από μια χρονιά διαλέξεων και εκθέσεων στο Μουσείο Μπενάκη, άρθρο στο GreekArchitects.

«Η θεμελιώδης στρατηγική του Κριτικού Τοπικισμού είναι να μεσολαβήσει στον αντίκτυπο του παγκόσμιου πολιτισμού με στοιχεία που προέρχονται έμμεσα από τις ιδιαιτερότητες ενός συγκεκριμένου τόπου.» [7]

Είναι σαφές από τα παραπάνω ότι ο Κριτικός Τοπικισμός εξαρτάται από τη διατήρηση υψηλού επιπέδου κριτικής αυτοσυνείδησης. Μπορεί να βρει την κυρίαρχη έμπνευσή του σε πράγματα όπως η εμβέλεια και η ποιότητα του τοπικού φωτός, ή σε μια τεκτονική που προέρχεται από έναν ιδιαίτερο δομικό τρόπο, ή στην τοπογραφία μιας δεδομένης τοποθεσίας. Αλλά είναι απαραίτητο, να γίνει διάκριση μεταξύ Κρητικού Τοπικισμού και απλών προσπαθειών για αναβίωση των υποθετικών μορφών χαμένων ιδιωτισμών. Σε αντίθεση με την Κριτικό Τοπικισμό, το πρωταρχικό όχημα του Λαϊκισμού είναι αυτό της επικοινωνίας. Ένα τέτοιο όχημα επιδιώκει να προκαλέσει όχι μια κριτική αντίληψη της πραγματικότητας, αλλά μάλλον την εξάχνωση της επιθυμίας για άμεση εμπειρία μέσω της παροχής πληροφοριών. Ο τακτικός του στόχος είναι να επιτύχει, όσο το δυνατόν πιο οικονομικά, ένα προκαθορισμένο επίπεδο ικανοποίησης με συμπεριφοριστικούς όρους. Από αυτή την άποψη, η ισχυρή συγγένεια του Λαϊκισμού με τις ρητορικές τεχνικές και τις εικόνες της διαφήμισης είναι σχεδόν τυχαία. Αν δεν προφυλαχθεί κανείς από μια τέτοια σύγκλιση, θα συγχέει την ανθεκτική ικανότητα μιας κριτικής πρακτικής με τις δημαγωγικές τάσεις του Λαϊκισμού. Μπορεί να υποστηριχθεί ότι ο Κριτικός Τοπικισμός ως πολιτιστική στρατηγική είναι τόσο φορέας του παγκόσμιου πολιτισμού όσο και φορέας της παγκόσμιας κουλτούρας. Και ενώ είναι προφανώς παραπλανητικό να συλλάβουν όλοι την κληρονομική παγκόσμια κουλτούρα τους στον ίδιο βαθμό που είναι όλοι κληρονόμοι του καθολικού πολιτισμού, είναι ωστόσο προφανές ότι εφόσον, κατ' αρχήν, υπόκεινται στον αντίκτυπο και των δύο, δεν έχουν άλλη επιλογή παρά να γνωρίζουν σήμερα την αλληλεπίδρασή τους. Από αυτή την άποψη, η πρακτική του κριτικού Τοπικισμού εξαρτάται από μια διαδικασία διπλής διαμεσολάβησης. Πρώτον, πρέπει να «αποδημήσει» το συνολικό φάσμα της παγκόσμιας Κουλτούρας που αναπόφευκτα κληρονομεί. Σε δεύτερη μοίρα, πρέπει να επιτύχει, μέσω συνθετικής αντίφασης, μια προφανή κριτική του παγκόσμιου πολιτισμού. Η αποδόμηση της παγκόσμιας Κουλτούρας σημαίνει απομάκρυνση από τον εκλεκτικισμό του fin de sieele που οικειοποιήθηκε εξωγήινες, εξωτικές μορφές για να αναζωογονήσει την εκφραστικότητα μιας κοινωνίας με ενέργεια. (Κάποιος σκέφτεται την αισθητική της "φόρμας-δύναμης" του Henri van de Velde.) Από την άλλη πλευρά, η διαμεσολάβηση της παγκόσμιας τεχνικής περιλαμβάνει την επιβολή ορίων στη βελτιστοποίηση της βιομηχανικής και μεταβιομηχανικής τεχνολογίας. Η μελλοντική αναγκαιότητα ανασύνθεσης αρχών και στοιχείων που προέρχονται από διαφορετικές καταβολές και αρκετά διαφορετικά ιδεολογικά σύνολα φαίνεται να αναφέρεται από τον Ricoeur όταν γράφει:

Κανείς δεν μπορεί να πει τι θα γίνει με τον πολιτισμό μας όταν έχει συναντήσει πραγματικά διαφορετικούς πολιτισμούς μέσω άλλων από το σοκ της κατάκτησης και της κυριαρχίας. Πρέπει όμως να παραδεχτούμε ότι αυτή η συνάντηση δεν έχει γίνει ακόμη στο επίπεδο ενός αυθεντικού διαλόγου. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο βρισκόμαστε σε ένα είδος ηρεμίας ή ενδιάμεσης εγκυμοσύνης στο οποίο δεν μπορούμε πλέον να ακούμε τον

δογματισμό μιας ενιαίας αλήθειας και στο οποίο δεν είμαστε ακόμη ικανοί να νικήσουμε τον σκεπτικισμό στον οποίο έχουμε πατήσει.

Παράλληλη και επεξηγηματική σκέψη εκφράστηκε από τον Ολλανδό αρχιτέκτονα Aldo Van Eyck, ο οποίος, πολύ συμπωματικά, έγραψε ταυτόχρονα: «Ο δυτικός πολιτισμός συνηθίζει να ταυτίζεται με τον πολιτισμό ως εκ τούτου,αυτό που δεν μοιάζει είναι μια απόκλιση, λιγότερο προχωρημένη, πρωτόγονη ή, στην καλύτερη περίπτωση, εξωτικά ενδιαφέρουσα σε απόσταση ασφαλείας ». Ότι ο Κριτικός Τοπικιστικός χαρακτήρας δεν μπορεί να βασίζεται απλώς στις αυτόχθονες μορφές μιας συγκεκριμένης περιοχής και μόνο το έθεσε καλά ο Καλιφορνέζος αρχιτέκτονας Χάμιλτον Χάργουελ Χάρις όταν έγραψε, πριν από χρόνια.

Σε αντίθεση με τον Τοπικισμό του Περιορισμού υπάρχει ένας άλλος τύπος Τοπικισμού, αυτός της Απελευθέρωσης. Αυτή είναι η εκδήλωση μιας περιοχής που ταιριάζει ιδιαίτερα με την αναδυόμενη σκέψη της εποχής. Ονομάζουμε μια τέτοια εκδήλωση "τοπική" μόνο επειδή δεν έχει εμφανιστεί ακόμη αλλού ... Μια περιοχή μπορεί να αναπτύξει ιδέες. Μια περιοχή μπορεί να δεχτεί ιδέες. Η φαντασία και η εξυπνάδα είναι απαραίτητα και για τα δύο. Στην Καλιφόρνια στα τέλη της δεκαετίας του '20 και του '30, οι σύγχρονες ευρωπαϊκές ιδέες συνάντησαν έναν ακόμα αναπτυσσόμενο περιφερειακό χαρακτήρα. Στη Νέα Αγγλία, από την άλλη πλευρά, ο ευρωπαϊκός μοντερνισμός συνάντησε μια άκαμπτη και περιοριστική τοπικιστικότητα που στην αρχή αντιστάθηκε και μετά παραδόθηκε. Η Νέα Αγγλία δέχτηκε ολόκληρο τον ευρωπαϊκό μοντερνισμό επειδή ο δικός της τοπικισμός είχε περιοριστεί σε μια συλλογή περιορισμών.

Το πεδίο για την επίτευξη μιας συνειδητής σύνθεσης μεταξύ του καθολικού πολιτισμού και της παγκόσμιας κουλτούρας μπορεί να απεικονιστεί συγκεκριμένα από την εκκλησία του J Jørn Utzon Bagsvaerd, που χτίστηκε κοντά στην Κοπεγχάγη το 1976, ένα έργο του οποίου το πολύπλοκο νόημα προκύπτει απευθείας από έναν αποκαλυπτόμενο συνδυασμό μεταξύ, αφενός του ορθολογισμού της κανονιστικής τεχνικής και, από την άλλη, της λογικής της ιδιότυπης μορφής. Επειδή αυτό το κτίριο είναι οργανωμένο γύρω από ένα κανονικό κανναβο και αποτελείται από επαναλαμβανόμενες ενότητες πλήρωσης-τσιμεντόλιθους σε πρώτη φάση και προκατασκευασμένες μονάδες τοίχου από σκυρόδεμα στη δεύτερη - μπορούμε δίκαια να το θεωρήσουμε ως αποτέλεσμα του καθολικού πολιτισμού. Ένα τέτοιο κτιριακό σύστημα, που περιλαμβάνει ένα επί τόπου πλαίσιο από σκυρόδεμα με προκατασκευασμένα στοιχεία από σκυρόδεμα, έχει εφαρμοστεί πράγματι αμέτρητες φορές σε όλο τον ανεπτυγμένο κόσμο.

Ωστόσο, η καθολικότητα αυτής της παραγωγικής μεθόδου - η οποία περιλαμβάνει, σε αυτή την περίπτωση, υαλοπίνακες με δίπλωμα ευρεσιτεχνίας στην οροφή - κόβεται απότομα όταν κάποιος περνά από το βέλτιστο σπονδυλωτό περίβλημα του εξωτερικού στο πολύ λιγότερο βέλτιστο θόλο κελύφους από οπλισμένο σκυρόδεμα που καλύπτει το κτίσμα. Αυτός είναι προφανώς ένας σχετικά μη οικονομικός τρόπος κατασκευής, που

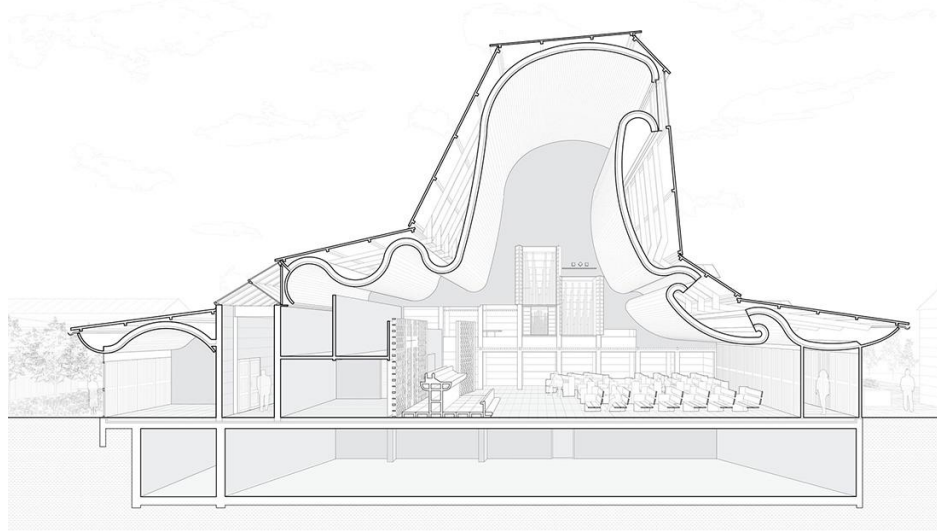
επιλέχθηκε πρώτα για την άμεση συνειρμική του ικανότητα-δηλαδή, το θόλο σημαίνει ιερό χώρο-και δεύτερον για τις πολλαπλές διαπολιτισμικές αναφορές. Ενώ ο θόλος από οπλισμένο σκυρόδεμα από καιρό κατέχει μια καθιερωμένη θέση εντός του τεκτονικού κανόνα της δυτικής σύγχρονης αρχιτεκτονικής, το εξαιρετικά διαμορφωμένο τμήμα που υιοθετήθηκε σε αυτή την περίπτωση είναι ελάχιστα οικείο και το μόνο προηγούμενο για μια τέτοια μορφή, σε ιερό πλαίσιο, είναι Ανατολική και όχι δυτική-συγκεκριμένα, η κινεζική στέγη παγόδας, που αναφέρθηκε από τον Utzon στο δοκίμιό του, του 1963, "Platforms and Plateaus." . Παρόλο που ο κύριος θόλος του Bagsvaerd δηλώνει αυθόρμητα τη θρησκευτική του φύση, το κάνει με τέτοιο τρόπο ώστε να αποκλείει μια αποκλειστικά δυτική ή ανατολική ανάγνωση του κώδικα από τον οποίο αποτελείται ο δημόσιος και ιερός χώρος. Ο σκοπός αυτής της έκφρασης είναι, φυσικά, να εκκοσμικεύσει την ιερή μορφή αποκλείοντας το συνηθισμένο σύνολο σημασιολογικών θρησκευτικών αναφορών και, επομένως, το αντίστοιχο εύρος αυτόματων απαντήσεων που συνήθως τις συνοδεύουν. Αυτός είναι αναμφισβήτητα ένας πιο κατάλληλος τρόπος για να γίνει μια εκκλησία σε μια εξαιρετικά κοσμική εποχή, όπου κάθε συμβολικός υπαινιγμός για το εκκλησιαστικό συνήθως εκφυλίζεται αμέσως στις ιδιοτροπίες του κιτς. Και όμως, παραδόξως, αυτή η αποαφαίρεση στο Bagsvaerd αναπαράγει ανεπαίσθητα μια ανανεωμένη βάση για την πνευματικότητα , θεμελιωμένη, σε μια τοπική βάση επιβεβαίωσης, τουλάχιστον, για κάποια μορφή συλλογικής πνευματικότητας.

[2] Kenneth Frampton :Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance σελ 20-23

2.3.1 Η Αντίσταση του Τόπου-Μορφής

Η Μεγαλόπολη που αναφέρθηκε ως τέτοια το 1961 από τον γεωγράφο Jean Gottman συνεχίζει να πολλαπλασιάζεται σε όλο τον ανεπτυγμένο κόσμο σε τέτοιο βαθμό ώστε, με εξαίρεση τις πόλεις που δημιουργήθηκαν πριν από την αλλαγή του αιώνα, δεν είμαστε πλέον σε θέση να τις διατηρήσουμε με καθορισμένες αστικές μορφές. Το τελευταίο τέταρτο του αιώνα το λεγόμενο πεδίο του αστικού σχεδιασμού εκφυλίστηκε σε ένα θεωρητικό θέμα του οποίου ο λόγος έχει μικρή σχέση με τις διαδικαστικές πραγματικότητες της σύγχρονης ανάπτυξης. Σήμερα, ακόμη και η υπερ-διαχειριστική πειθαρχία του πολεοδομικού σχεδιασμού έχει εισέλθει σε κατάσταση κρίσης. Η τελική μοίρα του σχεδίου που ανακοινώθηκε επίσημα για την ανοικοδόμηση του Ρότερνταμ μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο είναι συμπτωματική από αυτή την άποψη, δεδομένου ότι μαρτυρά, από την άποψη της πρόσφατα

αλλαγμένης κατάστασής του, την τρέχουσα τάση να μειωθεί κάθε σχέδιο σε κάτι περισσότερο από την κατανομή της χρήσης γης και την εφοδιαστική της διανομής. Μέχρι πρόσφατα, το γενικό σχέδιο του Ρότερνταμ αναθεωρούνταν και αναβαθμιζονταν κάθε δεκαετία υπό το φως των κτιρίων που είχαν πραγματοποιηθεί ενδιάμεσα.



Εικόνα 5 Utzon Church

Ωστόσο, το 1975, αυτή η προοδευτική αστική πολιτιστική διαδικασία εγκαταλείφθηκε απροσδόκητα υπέρ της δημοσίευσης ενός μη φυσικού σχεδίου υποδομής που σχεδιάστηκε σε περιφερειακή κλίμακα. Ένα τέτοιο σχέδιο αφορά σχεδόν αποκλειστικά την υλικοτεχνική προβολή των αλλαγών στη χρήση της γης και την αύξηση των υφιστάμενων συστημάτων διανομής. Στο δοκίμιό του του 1954, "Building, Dwelling, Thinking", ο Martin Heidegger μας παρέχει ένα κρίσιμο πλεονέκτημα από το οποίο μπορούμε να δούμε αυτό το φαινόμενο της καθολικής ακαταστασίας. Ενάντια στη λατινική ή, μάλλον, την αντίκα - έννοια του χώρου ως μια λίγο ή πολύ ατελείωτη συνέχεια ομοιόμορφα υποδιαιρεμένων χωρικών συνιστωσών ή ακεραίων- αυτό που ονομάζει *spatium* και *extensio*- ο Heidegger αντιτίθεται στη γερμανική λέξη *χώρος* (ή, μάλλον, *τόπος*), που είναι ο όρος *Raum*. Ο Χάιντεγκερ υποστηρίζει ότι η φαινογενετική ουσία ενός τέτοιου χώρου/τόπου εξαρτάται από τη συγκεκριμένη, σαφώς καθορισμένη φύση του ορίου του, γιατί, όπως λέει, «ένα όριο δεν είναι αυτό στο οποίο σταματά κάτι, αλλά, όπως οι Έλληνες αναγνώρισαν, το όριο είναι αυτό από το οποίο αρχίζει να φαίνεται κάτι». Εκτός από την επιβεβαίωση ότι ο δυτικός αφηρημένος λόγος έχει τις ρίζες του στην παλαιά κουλτούρα της Μεσογείου, ο Χάιντεγκερ δείχνει ότι ετυμολογικά το γερμανικό γερούνδιο κτίριο συνδέεται στενά με τις αρχαϊκές μορφές ύπαρξης, καλλιέργειας και κατοικίας και συνεχίζει να δηλώνει ότι η κατάσταση "κατοικία" και επομένως τελικά "ύπαρξη" μπορεί να λάβει χώρα μόνο σε έναν τομέα που είναι σαφώς περιορισμένος. Ενώ μπορούμε κάλλιστα να παραμείνουμε σκεπτικοί ως προς

την αξία της θεμελίωσης της κριτικής πρακτικής σε μια έννοια τόσο ερμητικά μεταφυσική όσο το Είναι, όταν βρισκόμαστε αντιμέτωποι με την πανταχού παρούσα αταξία του σύγχρονου περιβάλλοντός μας, εντούτοις τελούμε, μετά τον Χάιντεγκερ, την απόλυτη προϋπόθεση ενός περιορισμένου τομέα προκειμένου να δημιουργηθεί μια αρχιτεκτονική αντίσταση. Μόνο ένα τέτοιο καθορισμένο όριο θα επιτρέψει στην δομημένη μορφή να αντισταθεί και ως εκ τούτου κυριολεκτικά να αντέξει με θεσμική έννοια-την ατελείωτη διαδικαστική ροή της Μεγαλόπολης.

Η οριοθετημένη μορφή-τόπος, στη δημόσια λειτουργία της, είναι επίσης απαραίτητη για αυτό που η Χάνα Άρεντ αποκάλεσε «ο χώρος της ανθρώπινης εμφάνισης», αφού η εξέλιξη της τυπικής εξουσίας βασίζεται πάντα στην ύπαρξη της «πόλεως» και σε συγκρίσιμες μονάδες θεσμικής και φυσικής μορφής. Ενώ η πολιτική ζωή της ελληνικής πόλεως δεν πηγάζει άμεσα από τη φυσική παρουσία και την αναπαράσταση της πόλης-κράτους, εμφανίζει σε αντίθεση με τη Μεγαλόπολη τα καντονικά χαρακτηριστικά της αστικής πυκνότητας. Έτσι ο Arendt γράφει στο *The Human "Condition"*:

Ο μόνος απαραίτητος υλικός παράγοντας στη δημιουργία ισχύος είναι η ζωή μαζί των ανθρώπων. Μόνο όπου οι άνθρωποι ζουν τόσο κοντά που οι δυνατότητες δράσης είναι πάντα παρούσες, η δύναμη θα παραμείνει σε αυτούς και το θεμέλιο της οι πόλεις, οι οποίες ως πολιτείες πόλεων παρέμειναν παραδειγματικές για όλες τις δυτικές πολιτικές οργανώσεις, είναι επομένως το πιο σημαντικό υλικό προαπαιτούμενο για την εξουσία.

Ο Μέλβιν Γουέμπερ, του οποίου οι ιδεολογικές έννοιες του *community without proximity* και του *non-place urban realm* δεν είναι τίποτα άλλο παρα τα συνθήματα που επινοήθηκαν για να αιτιολογήσουν την απουσία οποιουδήποτε αληθινού δημόσιου χώρου στη σύγχρονη μοτοπία. Η χειριστική προκατάληψη τέτοιων ιδεολογιών δεν ήταν ποτέ πιο ανοιχτά εκφρασμένη απ'ό, τι στην *Complexity and Contradiction in Architecture* του Robert Venturi (1966), όπου ο συγγραφέας ισχυρίζεται ότι Οι Αμερικάνοι δεν χρειάζονται πλατείες, αφού πρέπει να είναι στο σπίτι τους και να βλέπουν τηλεόραση. Τέτοιες αντιδραστικές συμπεριφορές τονίζουν την ανικανότητα ενός αστικοποιημένου πληθυσμού που έχει παραδόξως χάσει το αντικείμενο της αστικοποίησής του.



Εικόνα 6 R. Venturi

Ενώ η στρατηγική του Κριτικού Τοπικισμού όπως περιγράφεται παραπάνω απευθύνεται κυρίως στη διατήρηση μιας εκφραστικής πυκνότητας και αντήχησης σε μια αρχιτεκτονική αντίσταση (μια πολιτιστική πυκνότητα η οποία υπό τις σημερινές συνθήκες θα μπορούσε να ειπωθεί ότι είναι δυνητικά απελευθερωτική από μόνη της αφού ανοιχτεί ο χρήστης σε πολλαπλές εμπειρίες), η παροχή μιας μορφής-τόπου είναι εξίσου απαραίτητη για την κριτική πρακτική, δεδομένου ότι μια ανθεκτική αρχιτεκτονική, με θεσμική έννοια, εξαρτάται αναγκαστικά από έναν σαφώς καθορισμένο τομέα. Ίσως το πιο γενικό παράδειγμα μιας τέτοιας αστικής μορφής είναι το περιμετρικό μπλοκ, αν και μπορεί να προκληθούν άλλοι σχετικοί, ενδοσκοπικοί τύποι, όπως η γαλέρια, το αίθριο, το προαύλιο και ο λαβύρινθος. Και ενώ αυτοί οι τύποι έχουν γίνει σε πολλές περιπτώσεις σήμερα απλώς τα οχήματα για την εξυπηρέτηση ψυχοδημοσίων πεδίων (σκεφτόμαστε τις πρόσφατες μεγαδοδομές σε κατοικίες, ξενοδοχεία, εμπορικά κέντρα κ.λπ.), δεν μπορεί κάποιος να έχει πλήρη αντίληψη της δυναμικής της μορφής του τόπου. [2] Kenneth Frampton :Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance σελ 24-25

2.3.2 Κουλτούρα έναντι φύσης: Τοπογραφία, πλαίσιο, κλίμα, φως και τεκτονική μορφή

Ο κριτικός τοπικισμός περιλαμβάνει αναγκαστικά μια πιο άμεσα διαλεκτική σχέση με τη φύση από ό, τι επιτρέπουν οι πιο αφηρημένες, επίσημες παραδόσεις της σύγχρονης *avant-garde* αρχιτεκτονικής. Είναι αυτονόητο ότι η *tabula rasa* τάση του εκμοντερνισμού ευνοεί τη βέλτιστη χρήση εξοπλισμού που κινείται στο έδαφος, καθώς ένα εντελώς επίπεδο στοιχείο θεωρείται ως η πιο οικονομική μήτρα πάνω στην οποία βασίζεται ο εξορθολογισμός της κατασκευής. Και εδώ, αγγίζει κανείς με συγκεκριμένους όρους αυτή τη θεμελιώδη αντίθεση μεταξύ του καθολικού πολιτισμού και της αυτόχθονης κουλτούρας. Η μπουλντόζα μιας ακανόνιστης τοπογραφίας σε μια επίπεδη τοποθεσία είναι σαφώς μια τεχνοκρατική χειρονομία που φιλοδοξεί σε μια κατάσταση απόλυτης ακαταστασίας, ενώ η αναβάθμιση του ίδιου χώρου για τη λήψη της κλιμακωτής μορφής ενός κτιρίου είναι μια πράξη "καλλιέργειας" του χώρου. Είναι σαφές ότι ένας τέτοιος τρόπος παρατήρησης και δράσης φέρνει ξανά κοντά στην ετυμολογία του Χάιντεγκερ και ταυτόχρονα, παραπέμπει στη μέθοδο που υπαινίσσεται ο Ελβετός αρχιτέκτονας Μάριο Μπότα ως "οικοδόμηση του χώρου". Είναι δυνατόν να υποστηριχθεί ότι σε αυτήν την τελευταία περίπτωση ο συγκεκριμένος πολιτισμός της περιοχής-δηλαδή η ιστορία της τόσο από γεωλογική όσο και από γεωργική έννοια-εγγράφεται στη μορφή και την υλοποίηση του έργου. Αυτή η επιγραφή, που προκύπτει από την «τοποθέτηση» του κτιρίου στον χώρο, έχει πολλά επίπεδα σημασίας, διότι έχει την ικανότητα να ενσωματώνει, σε δομημένη μορφή, την προϊστορία του τόπου, το αρχαιολογικό του παρελθόν και την επακόλουθη καλλιέργειά του. Μετασχηματισμός στο χρόνο. Μέσα από αυτό το στρώσιμο στον χώρο, οι ιδιαιτερότητες του τόπου βρίσκουν την έκφρασή τους χωρίς να πέφτουν σε συναισθηματισμό. Αυτό που είναι εμφανές στην περίπτωση της τοπογραφίας ισχύει σε παρόμοιο βαθμό στην περίπτωση ενός υφιστάμενου αστικού ιστού και το ίδιο μπορεί να ισχυριστεί για τις απρόβλεπτες συνθήκες του κλίματος και τις προσωρινές κλίσεις του τοπικού φωτός. Για άλλη μια φορά, η ευαίσθητη διαμόρφωση και ενσωμάτωση τέτοιων παραγόντων πρέπει εξ ορισμού να αντιταχθεί ουσιαστικά στη βέλτιστη χρήση της Παγκόσμιας τεχνικής. Αυτό είναι ίσως πιο ξεκάθαρο στην περίπτωση του φωτισμού και του ελέγχου του κλίματος. Το βασικό παράθυρο είναι προφανώς το πιο ευαίσθητο σημείο στο οποίο αυτές οι δύο φυσικές δυνάμεις προσβάλλουν την εξωτερική μεμβράνη του κτιρίου, με έμφυτη ικανότητα να εγγράφει την αρχιτεκτονική με τον χαρακτήρα μιας περιοχής και ως εκ τούτου να εκφράζει τον τόπο στον οποίο βρίσκεται το έργο.

Μέχρι πρόσφατα, οι ληφθείσες εντολές της σύγχρονης πρακτικής ευνοούσαν την αποκλειστική χρήση τεχνητού φωτός σε όλες τις γκαλερί τέχνης. Ίσως έχει αναγνωριστεί ανεπαρκώς πώς αυτή η ενθυλάκωση τείνει να μειώσει το έργο τέχνης σε εμπόρευμα, αφού ένα τέτοιο περιβάλλον πρέπει να συνωμοτήσει για να καταστήσει το έργο χωρίς τόπο. Αυτό συμβαίνει

επειδή το τοπικό φάσμα φωτός δεν επιτρέπεται ποτέ να παίζει στην επιφάνεια του: εδώ, λοιπόν, βλέπουμε πώς η απώλεια της αύρας, που αποδίδεται από τον Walter Benjamin στις διαδικασίες μηχανικής αναπαραγωγής, προκύπτει επίσης από μια σχετικά στατική εφαρμογή της καθολικής τεχνολογίας. Το αντίθετο αυτής της «άχωρης» πρακτικής θα ήταν να προβλέπει ότι οι γκαλερί θα φωτίζονται από πάνω με προσεκτικά επινοημένες οθόνες, έτσι ώστε, ενώ αποφεύγονται οι βλαβερές συνέπειες του άμεσου ηλιακού φωτός, το φως του περιβάλλοντος του όγκου της έκθεσης αλλάζει υπό την επίδραση του χρόνου, εποχή, υγρασία, κλπ. Τέτοιες συνθήκες εγγυώνται την εμφάνιση ενός τόπου συνειδητού ποιητικού-μια μορφή φιλτραρίσματος που συνδυάζεται από μια αλληλεπίδραση μεταξύ κουλτούρας και φύσης, μεταξύ τέχνης και φωτός. Σαφώς αυτή η αρχή ισχύει για κάθε φαινόμενο, ανεξάρτητα από το μέγεθος και τη θέση. Μια σταθερή «τοπική κλίση» της μορφής προκύπτει άμεσα από το γεγονός ότι σε ορισμένα κλίματα τα διάφανα ανοίγματα είναι εκτεταμένα, ενώ σε άλλα υποχωρούν πίσω από την πρόσοψη τοιχοποιίας (ή, εναλλακτικά, από ρυθμιζόμενους ηλιακούς διακόπτες).



Εικόνα 7 Walter Benjamin

Ο τρόπος με τον οποίο τέτοια ανοίγματα παρέχουν κατάλληλο αερισμό αποτελεί επίσης ένα μη συναισθηματικό στοιχείο που αντικατοπτρίζει τη φύση της τοπικής κουλτούρας. Εδώ, σαφώς, ο κύριος ανταγωνιστής της ριζωμένης κουλτούρας είναι το πανταχού παρόν κλιματιστικό, που εφαρμόζεται σε όλες τις εποχές και σε όλα τα μέρη, ανεξάρτητα από τις τοπικές κλιματολογικές συνθήκες που έχουν την ικανότητα να εκφράζουν τον συγκεκριμένο τόπο και τις εποχιακές διακυμάνσεις του κλίματος του. Όπου και αν εμφανιστεί, το σταθερό παράθυρο και το τηλεχειριζόμενο σύστημα κλιματισμού είναι αμοιβαία ενδεικτικά κυριαρχίας της παγκόσμιας τεχνικής. Παρά την κρίσιμη σημασία της τοπογραφίας και του φωτός, η πρωταρχική αρχή της αρχιτεκτονικής αυτονομίας βρίσκεται στην τεκτονική παρά στη

σκηνογραφική: δηλαδή, αυτή η αυτονομία ενσωματώνεται στους αποκαλυπτόμενους συνδέσμους της κατασκευής και στον τρόπο με τον οποίο η συντακτική μορφή του, η δομή, αντιστέκεται ρητά στη δράση της βαρύτητας. Είναι προφανές ότι αυτός ο λόγος του φέροντος φορτίου (του υποστυλώματος) και του φερόμενου (το δοκάρι) δεν μπορεί να δημιουργηθεί όταν η δομή καλύπτεται ή αποκρύπτεται. Από την άλλη πλευρά, το τεκτονικό δεν πρέπει να συγχέεται με το καθαρά τεχνικό, γιατί είναι κάτι περισσότερο από την απλή αποκάλυψη της στερεοτομίας ή την έκφραση του σκελετικού πλαισίου. Η ουσία του καθορίστηκε για πρώτη φορά από τον Γερμανό Karl Botticher στο βιβλίο του Die Tektonik der Hellenen (1852). και ίσως συνοψίστηκε καλύτερα από τον αρχιτεκτονικό ιστορικό Στάνφορντ Άντερσον όταν έγραψε:

Το Tektonik δεν αναφέρθηκε μόνο στη δραστηριότητα κατασκευής της υλικοτεχνικά απαιτούμενης κατασκευής ... αλλά μάλλον στη δραστηριότητα που ανεβάζει αυτήν την κατασκευή σε μια τέχνη ,μορφή Η λειτουργικά επαρκής μορφή πρέπει να προσαρμοστεί έτσι ώστε να εκφράζει τη λειτουργία της. Η αίσθηση της Έδρασης που παρέχεται από την Ένταση των ελληνικών Κιόνων έγινε ο ακρογωνιαίος λίθος αυτής της έννοιας του Tektonik.



Εικόνα 8 Die Tektonik der Hellenen

Το Tektonik παραμένει σήμερα ως ένα πιθανό μέσο για το παιχνίδι μεταξύ του υλικού, της χειροτεχνίας και της βαρύτητας, έτσι ώστε να αποδώσει ένα συστατικό που είναι στην πραγματικότητα συμπύκνωση ολόκληρης της δομής. Εδώ μπορούμε να μιλήσουμε για την παρουσίαση μιας δομικής ποιητικής παρά για την επανεκτίμηση μιας πρόσοψης. [2] Kenneth Frampton :Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance σελ 26-27

2.3.3 Το οπτικό και το απτό

Η απτική ανθεκτικότητα της μορφής-τόπου και η ικανότητα του σώματος να διαβάζει το περιβάλλον με όρους διαφορετικούς από αυτούς της όρασης και μόνο υποδηλώνει μια πιθανή στρατηγική για την αντίσταση στην κυριαρχία της παγκόσμιας τεχνολογίας. Είναι χαρακτηριστικό της προτεραιότητας που δίνεται στην όραση ότι θεωρούμε απαραίτητο να υπενθυμίσουμε στον εαυτό μας ότι η απτική είναι μια σημαντική διάσταση στην αντίληψη της δομημένης μορφής. Κάποιος έχει κατά νου μια ολόκληρη σειρά συμπληρωματικών αισθητηριακών αντιλήψεων που καταγράφονται από το ασταθές σώμα: την ένταση του φωτός, του σκότους, της ζέστης και του κρύου, αίσθηση υγρασίας, το άρωμα του υλικού, η σχεδόν ψηλαφητή παρουσία τοιχοποιίας καθώς το σώμα αισθάνεται τον δικό του εγκλεισμό. Η ορμή ενός επαγόμενου βηματισμού και η σχετική αδράνεια του σώματος καθώς διασχίζει το πάτωμα. Η απήχηση του δικού μας ποδιού. Ο Luchino Visconti γνώριζε καλά αυτούς τους παράγοντες όταν έκανε την ταινία *The Damned*, γιατί επέμενε ότι το κύριο σεντ της έπαυλης Altona πρέπει να στρωθεί σε πραγματικό ξύλινο παρκέ. Ήταν πεποίθησή του ότι χωρίς ένα σταθερό πάτωμα κάτω από τα πόδια οι ηθοποιοί δεν θα ήταν σε θέση να αναλάβουν κατάλληλες και πειστικές στάσεις. Μια παρόμοια απτική ευαισθησία είναι εμφανής στο Δημαρχείο του Alvar Aalto στο Saynatsalo του 1952. Η κύρια διαδρομή που οδηγεί στην αίθουσα του δεύτερου ορόφου είναι τελικά ενδορρηχισμένη με όρους αφής όσο και οπτικούς. Όχι μόνο η κύρια σκάλα πρόσβασης είναι ενδεδυμένη με πλινθοδομή, αλλά και τα πέλματα και οι ανυψωτήρες είναι επίσης τελειωμένα με τούβλα. Η κινητική ώθηση του σώματος στο ανέβασμα της σκάλας ελέγχεται έτσι από την τριβή των σκαλοπατιών, τα οποία "διαβάζονται" αμέσως μετά, σε αντίθεση με το ξύλινο πάτωμα της ίδιας της αίθουσας του συμβουλίου. Αυτός ο θάλαμος επιβεβαιώνει την τιμητική του θέση μέσω του ήχου, της μυρωδιάς και της υφής, για να μην αναφέρουμε την ελαστική εκτροπή του δαπέδου κάτω από

τα πόδια (και μια αισθητή τάση να χάνει κανείς την ισορροπία του στην γυαλισμένη του επιφάνεια). Από αυτό το παράδειγμα είναι σαφές ότι η απελευθερωτική σημασία του απτικού έγκειται στο γεγονός ότι μπορεί να αποκωδικοποιηθεί μόνο από την άποψη της ίδιας της εμπειρίας: δεν μπορεί να περιοριστεί σε απλές πληροφορίες, στην αναπαράσταση ή στην απλή επίκληση ενός προσομοιώματος που αντικαθιστά τους απόντες.

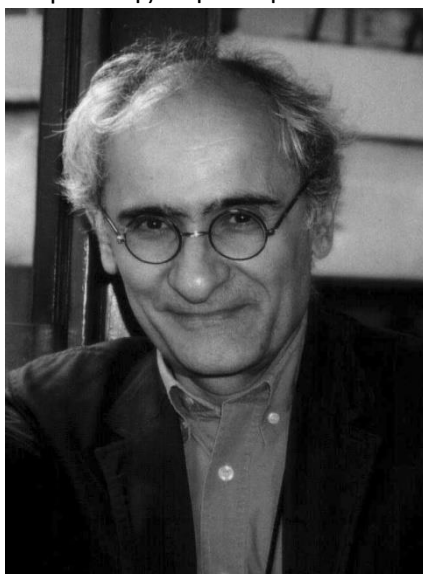


Εικόνα 9 Alvar Aalto Saynatsalo

Με αυτόν τον τρόπο, ο Κριτικός Τοπικισμός επιδιώκει να συμπληρώσει την κανονιστική οπτική μας εμπειρία, επαναδιατυπώνοντας το απτικό εύρος των ανθρώπινων αντιλήψεων. Προσπαθεί να εξισορροπήσει την προτεραιότητα που αποδίδεται στην εικόνα και να αντιμετωπίσει τη δυτική τάση να ερμηνεύει το περιβάλλον με αποκλειστικά προοπτικούς όρους. Σύμφωνα με την ετυμολογία του, η προοπτική σημαίνει εξορθολογισμένη όραση ή καθαρή όραση, και ως εκ τούτου προϋποθέτει συνειδητή καταστολή των αισθήσεων της όσφρησης, της ακοής και της γεύσης και επακόλουθη αποστασιοποίηση από μια πιο άμεση εμπειρία του περιβάλλοντος. Αυτός ο αυτο-επιβαλλόμενος περιορισμός σχετίζεται με αυτό που ο Χάιντεγκερ έχει αποκαλέσει «απώλεια εγγύτητας». Προσπαθώντας να αντιμετωπίσει αυτή την απώλεια, ο απτικός αντιτίθεται στο «σκηνογραφικό». Η ικανότητά του να εγείρει την ώθηση στο άγγιγμα επιστρέφει τον αρχιτέκτονα στην ποιητική της κατασκευής και στην ανέγερση έργων στα οποία η τεκτονική αξία κάθε συστατικού εξαρτάται από την πυκνότητα της αντικειμενικότητάς του. Η απτική και η τεκτονική έχουν από κοινού την ικανότητα να ξεπεράσουν την απλή εμφάνιση του τεχνικού με τον ίδιο τρόπο όπως και η μορφή-τόπος έχει τη δυνατότητα να αντέξει την αμείλικτη επίθεση του παγκόσμιου εκμοντερνισμού. [2] Kenneth Frampton :Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance σελ 28-29

2.4 Κριτικός Τοπικισμός Στην Ελλάδα

Κατά τον K.Frampton Μοντέρνα αρχιτεκτονική. Ιστορία και κριτική. Θεμέλιο Σελ.287-288 «Οι διάφορες αντιδράσεις που ακολούθησαν τη διάδοση του ελληνικού εθνικιστικού νεο- κλασικού στυλ του 19ου αιώνα ποίκιλαν από τον ιδιωματικό ιστορικισμό της δεκαετίας του 1920 μέχρι τον μοντερνισμό της δεκαετίας του 1930, όπως εκφράστηκε με το έργο των αρχιτεκτόνων Στάμου Παπαδάκη και Γ.Γ. Δεσποτόπουλου. Όπως παρατηρεί ο Τζώνης, ένας συνειδητά τοπικιστικός μοντερνισμός εμφανίστηκε στην Ελλάδα με τα πρώτα έργα του "Αρη Κωνσταντινίδη (το σπίτι του στην Ελευσίνα του 1938 και η ανθοκομική έκθεση στο άλσος της Κηφισιάς του 1940): ακολούθησαν, πάνω στην ίδια κατεύθυνση, μέσα στη δεκαετία του 1950, διάφορες πολυκατοικίες χαμηλού κόστους και τα ξενοδοχεία Ξενία, που σχεδίασε για τον Ελληνικό Οργανισμό Τουρισμού στο διάστημα 1956-1966. Όλα τα δημόσια έργα του Κωνσταντινίδη χαρακτηρίζονται από μια ένταση μεταξύ της «διεθνούς ορθολογικότητας του σκελετού από μπετόν αρμέ και της ντόπιας «ευαισθησίας» της πέτρας και του ξύλου, που συνήθως χρησιμοποιούνται ως στοιχεία πληρώσεως. Ένα πολύ λιγότερο διφορούμενο τοπικιστικό πνεύμα χαρακτηρίζει το άλσος και τους πεζόδρομους, που σχεδίασε ο Δημήτρης Πικιώνης για τον λόφο του Φιλοπάππου το 1957, στην περιοχή της 'Ακρόπολης στην 'Αθήνα.



Εικόνα 10 Αλέξανδρος Τζώνης

Ο Τζώνης θεωρεί το έργο του γραφείου 'Αντωνάκη έναν συνδυασμό της τοπογραφικής πορείας του Πικιώνη με τον «διεθνή» κάρναβο του Κωνσταντινίδη. Η διαλογική αυτή αντίθεση αντικατοπτρίζει, στην κουλτούρα και τον πολιτισμό. Ίσως κανένα άλλο έργο δεν εκφράζει αμεσότερα τη δυαδικότητα αυτή, όσο η πολυκατοικία τους, που χτίστηκε στην οδό Μπενάκη, στην 'Αθήνα, το 1915. πρόκειται για μια σύνθεση σε διαφορετικά επίπεδα, όπου μια δαιδαλώδης πορεία, παρμένη από το ελληνικό νησιώτικο ιδίωμα, έχει υφανθεί μέσα στον κανονικό κάρναβο του φέροντος μπετονένιου σκελετού.

Σύμφωνα με τον K.Frampton Μοντέρνα αρχιτεκτονική. Ιστορία και κριτική. Θεμέλιο Σελ.287-288

«Ο κριτικός τοπικισμός δεν είναι τόσο ένα στυλ όσο μια κριτική κατηγορία, προσανατολισμένη σε κάποια κοινά χαρακτηριστικά. Τα χαρακτηριστικά, μπορούν να συνοψιστούν καλύτερα ως εξής:

1. Ο κριτικός τοπικισμός πρέπει να κατανοηθεί ως μια περιθωριακή πρακτική, η οποία, παρ' ότι στέκεται κριτικά απέναντι στον εκσυγχρονισμό, εντούτοις αρνείται ακόμη να εγκαταλείψει τις ελευθερωτικές και προοδευτικές όψεις της μοντέρνας αρχιτεκτονικής κληρονομιάς. Ταυτόχρονα, η αποσπασματική και περιθωριακή φύση του κριτικού τοπικισμού χρησιμεύει στο να τον κρατά σε ίση απόσταση από τη ρυθμιστική βελτιστοποίηση και τον απλοϊκό ουτοπισμό της πρώτης περιόδου του Μοντέρνου Κινήματος. Ευνοεί τα μικρά παρά τα μεγάλα σχέδια.
2. 'Απ' αυτή την άποψη ο κριτικός τοπικισμός εκδηλώνεται ως μια συνειδητά οριοθετημένη αρχιτεκτονική, που αντί να δίνει έμφαση στο κτίριο ως ελεύθερο αντικείμενο, ρίχνει το βάρος στον ζωτικό χώρο, που θα δημιουργηθεί από την τοποθέτηση του έργου στη συγκεκριμένη τοποθεσία. Αυτή η « τοπομορφή» σημαίνει πως ο αρχιτέκτονας πρέπει να αναγνωρίσει το φυσικό περιβάλλον του έργου του ως ένα είδος χρονικού ορίου: ως το σημείο στο οποίο σταματά η σημερινή πράξη του οικοδομείν.
- 3, Ο κριτικός τοπικισμός θέλει την πραγματοποίηση της αρχιτεκτονικής περισσότερο ως τεκτονικό γεγονός, παρά ως την υποβάθμιση του χτισμένου περιβάλλοντος σε μια σειρά από κακοταίριασμένα σκηνογραφικά επεισόδια.
4. Μπορεί να υποστηριχθεί ότι ο κριτικός τοπικισμός είναι τοπικός στον βαθμό που πάντοτε δίνει έμφαση σε ορισμένους παράγοντες, που έχουν σχέση με την ιδιαιτερότητα του τόπου, από την τοπογραφία, που θεωρείται ως η τρισδιάστατη μήτρα μέσα στην οποία τοποθετείται η κατασκευή, μέχρι την ποικιλόμορφη δράση που έχει το φως κάθε τόπου στην κατασκευή. Το φως θεωρείται πάντα ο πρωταρχικός παράγον- τας, μέσω του οποίου αναδεικνύεται ο όγκος και η τεκτονική αξία του έργου. 'Αναγκαία συνέπεια αυτής της θέσης είναι η αποτελεσματική ανταπόκριση στις Κλιματικές συνθήκες. Έτσι ο κριτικός τοπικισμός αντιτίθεται στην τάση του «παγκόσμιου

πολιτισμού » να βελτιστοποιήσει τη χρήση του μηχανικού κλιματισμού κ.λπ. Τείνει να χειριστεί όλα τα ανοίγματα ως ευαίσθητες μεταβατικές ζώνες, με την ικανότητα να ανταποκρίνονται στις ιδιαίτερες συνθήκες που επιβάλλει η τοποθεσία, το κλίμα και το φως,

5. Ο κριτικός τοπικισμός δίνει έμφαση τόσο στο απτό όσο και στο οπτικό. Έχει συνείδηση του ότι το περιβάλλον δεν βιώνεται μόνον οπτικά. Έχει ευαισθησία απέναντι σε συμπληρωματικές αισθήσεις, όπως είναι οι διαφορετικές βαθμίδες φωτισμού, η αίσθηση της ζέστης, του κρύου, της κίνησης του αέρα ή της υγρασίας του περιβάλλοντος, στις διαφορετικές οσμές και ήχους που δίνουν τα διαφορετικά υλικά σε διαφορετικούς όγκους, ακόμη και στις διάφορες αισθήσεις που δημιουργούν οι διατάξεις των πατωμάτων, υποβάλλοντας το σώμα σε διαφορετικές εμπειρίες μέσω των ακούσιων αλλαγών της στάσης, του βαδίσματος κ.λπ. Αντιτίθεται σε μια εποχή που κυριαρχείται από τα μέσα μαζικής επικοινωνίας, στην τάση να υποκατασταθεί η εμπειρία από την πληροφορία.

6. Ο κριτικός τοπικισμός, αν και είναι αντίθετος στη συναισθηματική απομίμηση του τοπικού ιδιώματος, θα εισαγάγει, κατά περίπτωση, επανερμηνευμένα παραδοσιακά στοιχεία ως διαζευκτικά επεισόδια μέσα στο σύνολο. Επιπλέον, θα αντλήσει καμιά φορά τέτοια στοιχεία και από ξένες πηγές. Με άλλα λόγια, θα επιδιώξει να καλλιεργήσει μια σύγχρονη, τοπικά προσανατολισμένη κουλτούρα, χωρίς να γίνεται αδικαιολόγητα εσωστρεφής είτε στο επίπεδο της μορφολογικής αναφοράς, είτε στο επίπεδο της τεχνολογίας. 'Απ' αυτή την άποψη τείνει προς την παράδοση δημιουργία μιας «παγκόσμιας κουλτούρας» σε τοπική βάση, σχεδόν σαν να είναι αυτή η προϋπόθεση για να κατακτήσουμε μια ουσιαστική μορφή σύγχρονης πρακτικής.

7. Ο κριτικός τοπικισμός τείνει να ανθίσει σ' εκείνες τις πολιτιστικές ρωγμές, που με τον έναν ή τον άλλο τρόπο μπορούν να ξεφύγουν από το ρεύμα της βελτιστοποίησης, που κυριαρχεί στον παγκόσμιο πολιτισμό. Η εμφάνισή του δείχνει ότι η κοινά αποδεκτή αντίληψη ενός κυρίαρχου πολιτιστικού κέντρου, που περιβάλλεται από εξαρτημένους και κυριαρχούμενους δορυφόρους, είναι τελικά ένα μοντέλο ανεπαρκές για να εκτιμήσουμε τη σημερινή κατάσταση της μοντέρνας αρχιτεκτονικής.» [1]

2.4.1 Η γενιά του 30'

Τα 17 χρόνια του ελληνικού μεσοπολέμου χαρακτηρίστηκαν από τη ανάπτυξη κινημάτων και από ένα συνεχή πολιτικό-κοινωνικό αναβρασμό. Η εγκατάλειψη της Μεγάλης Ιδέας, οι εσωτερικές συγκρούσεις, τα πραξικοπήματα, η δημιουργία ακραίων ρευμάτων, οι δύο δικτατορίες (Πάγκαλος και Μεταξάς) οδήγησαν την είσοδο της Ελλάδας στον Β' παγκόσμιο πόλεμο οπότε και ακολούθησαν τα αιματηρά γεγονότα που σημάδεψαν τη νεότερη ιστορία της Ελλάδας και φυσικά και την πολιτιστική της πορεία.

2.4.1.1 Η πνευματική ζωή στον μεσοπόλεμο



Εικόνα 11 Δημήτρης Πικιώνης

Συμφωνα με την Διπλωματική Εργασία Η Δήλος του Νίκου Εγγονόπουλου Ιοκάστη Χρ. Φουνδούκα (2020). Αφορμή για μία πολιτισμική σημειωτική μελέτη της γενιάς του 30', σελ. 12-14 « Η νεοελληνική κοινωνία σε ολόκληρη την πορεία της, από την ίδρυση του ελληνικού κράτους έως το τέλος του μεσοπολέμου, κινείται ανάμεσα σε διαφορετικές ιδεολογίες, προσπαθώντας να διαμορφώσει την ταυτότητα της. Η Ελλάδα προσπαθεί να διατηρήσει τα πολιτισμικά στοιχεία που έχει κληρονομήσει από τις κοιτίδες της αρχαίας Ελλάδας και συγχρόνως να εισάγει στοιχεία από την κουλτούρα της προηγμένης και εξελιγμένης δυτικής Ευρώπης. Με την λήξη του Α' παγκοσμίου πολέμου ο χώρος της τέχνης στην Ευρώπη συγκλονίζεται βαθιά. Η έκρηξη του κινήματος του εξπρεσιονισμού στην Ευρώπη λίγο επηρέασε τους Έλληνες του πνεύματος. Η μικρασιατική καταστροφή και ο ξεριζωμός

ήταν το κύριο γεγονός που καθόρισε τους Έλληνες διανοητές της εποχής. Το κλίμα που επικρατεί στα μέσα δεκαετίας του 1920 είναι εκείνο της απαισιοδοξίας και του προβληματισμού. το οποίο συνεχίζεται και την επόμενη δεκαετία λόγω του γενικού πολιτικοκοινωνικού αναβρασμού. Η αίσθηση του επαναπροσδιορισμού της ταυτότητας αποτυπώνεται στα κείμενα της λογοτεχνίας και της ζωγραφικής της μεσοπολεμικής περιόδου στην Ελλάδα που θέτει τις βάσεις στην λογοτεχνία και στα εικαστικά για την νεότερη Ελλάδα. Το κίνημα της γενιάς του 1930 δημιουργείται από Έλληνες διανοητές, αυτόχθονες και Μικρασιάτες. Πολλοί είναι οι γνωστοί εκπρόσωποι της γενιάς αυτής από το χώρο της εικαστικής τέχνης, της λογοτεχνίας και του πνεύματος όπως ο Θεοτοκάς, ο Σεφέρης, ο Ελύτης, ο Εμπειρικός κ.α. από το χώρο της λογοτεχνίας. ο Εγγονόπουλος, ο Πικιώνης, ο Χατζηκυριάκος- Γκίκας, ο Κ. Παρθένης κ.α. από το χώρο της ζωγραφικής. Η γενιά του 1930 βρίσκεται σε μια αέναη αναζήτηση της έννοιας της ελληνικότητας, επηρεασμένη σαφώς από τα γεγονότα τις προηγούμενες δεκαετίες στην Ελλάδα καθώς και από τα νέα καλλιτεχνικά κινήματα που αναδύονται στην Ευρώπη. Επιμένει όμως έντονα στο διαχωρισμό της Ελληνικής από τη δυτική κουλτούρα προκειμένου να αναδειχθεί το ελληνικό κάλλος. Η ελληνοκεντρική τάση δηλαδή η βυζαντινή και η λαϊκή τέχνη, η λαογραφία. όπως και το ελληνικό τοπίο. τα χρώματα και το φως της Ελλάδας είναι μερικά από τα θέματα που εμπνέουν τους καλλιτέχνες της γενιάς του 1930 και κατά συνέπεια αποτυπώνονται έντονα στα έργα τους. Οι περισσότεροι εκπρόσωποι της γενιάς έχουν σπουδάσει και ζήσει στο Παρίσι, σημείο αναφοράς των διανοητών της εποχής, και είναι επηρεασμένοι από τα νέα ρηξικέλευθα κινήματα. Μερικά από τα καλλιτεχνικά ρεύματα που εισήχθησαν από την Ευρώπη την περίοδο του μεσοπολέμου στην Ελλάδα είναι ψυχανάλυση από τον Εμπειρικό. Ο Υπερρεαλισμός από τον Εγγονόπουλο. ο μεταμοντερνισμός από τον Σεφέρη. ο γεωμετρικός κυβισμός από τον Χατζηκυριάκο Γκίκα κ.α. Η δεκαετία του 1920 φαίνεται να μην ευνοεί την ολοκλήρωση της ανάπτυξης συλλογικών αισθητικών τάσεων. ρευμάτων και ιδεών. Οι σημαντικότεροι εκπρόσωποι της εποχής επικεντρώνονται σε θέματα εσωτερικότητας. δηλαδή εσωτερικού κόσμου του ηρώα. ωστόσο η δεκαετία αυτή εμπεριέχει στοιχεία από το γενικό αίτημα της εποχής την νεωτερικότητα και το μοντέρνο. Όπως υποστηρίζει ο Γιώργος Θεοτοκάς στο μεσοπολεμικό δοκίμιο του Ελεύθερο πνεύμα. « η πρώτη μεταπολεμική δεκαετία ήταν μια περίοδος αναβρασμού και μεγάλων προσπαθειών. Σ' εμάς ήταν μία περίοδος απελπισίας. Οι πρεσβύτεροι μας βούλιαζαν στο Λιμάνι στην Σμύρνη όχι με τις δυνάμεις τους, αλλά και τα ιδανικά του και τι αυτοπεποίθησή τους. Το 1922 έπαυσαν να έχουν εμπιστοσύνη στην Ελλάδα, από τότε ως σήμερα ο τόπος μας έζησε χωρίς γενιά και ευγενικά συναισθήματα, χωρίς την ανάγκη να ξεπεράσει του, χωρίς καμία έξαρση» Η ιδεολογική αντιπαράθεση της αστικής-ιδεαλιστικής με την σοσιαλιστική διάνοηση στο τέλος της δεκαετίας του 1920 επιδεινώνεται σημαντικά την δεκαετία του 1930. αφού ο λαός έχει διχαστεί όντας υποχρεωμένος να ενταχθεί σε μία απ' τις δύο ιδεολογικές παρατάξεις. Αρχίζει να εκδηλώνεται μια ανατροπή στην δυναμική της αριστερής

διανόησης. Η κεντρική ιδεολογική αντιπαράθεση της περιόδου που εξετάζουμε, είναι ορατή στα αριστερά περιοδικά και τα αντικομμουνιστικά περιοδικά της εποχής. Η «Ιδέα», όσον αφορά στα λογοτεχνικά δρώμενα, αρνείται τον Καβάφη και την μοντέρνα ποίηση και προβάλλει ως πρότυπα ποιητές όπως τον Παλαμά και τον Κρυστάλλη, ενώ ταυτόχρονα προωθεί τους πεζογράφους της λεγόμενης «γενιάς του '30».

Οι πρωτοποριακές θέσεις της γενιάς εκφράστηκαν στην ποίηση με όχημα τον Υπερρεαλισμό, ή με υπερρεαλιστική διάθεση, από ποιητές όπως ο Γ. Σεφέρης, ο Ο. Ελύτης, ο Α. Εμπειρικός, ο Ν. Εγγονόπουλος κ.ά. Στην πεζογραφία, οι λογοτέχνες της γενιάς, όπως ο Γ. Θεοτοκάς, ο Φ. Κόντογλου, ο Μ. Καραγάτσης κ.ά., εγκαταλείπουν τις παραδοσιακές διηγηματικές φόρμες και υιοθετούν την δημοτική αλλά και κατά περίπτωση τα τοπικά ιδιώματα. Για τη ζωγραφική, επιτακτικό αίτημα είναι η έκφραση. Οι ζωγράφοι της γενιάς του 30' αναζητούν μία πιο εσωτερική, ανθρωποκεντρική ελληνικότητα, συνδυάζοντας τα νέα πρωτοποριακά ρεύματα της Ευρώπης, με την ελληνική παράδοση. Από την εξπρεσιονιστική τοπιογραφία του Κ. Παρθένη και του Σ. Παπαλουκά, σταδιακά η τέχνη μεταφέρεται σε πιο ονειρικούς χώρους όπως αυτοί του Γ. Γουναρόπουλου, γίνεται πιο ανθρωποκεντρική και ψυχογραφική όπως η τέχνη του Γ. Τσαρούχη, δοκιμάζει να αναθεωρήσει παγιωμένες παραδόσεις, όπως η «βυζαντινή πρωτοπορία» του Φ. Κόντογλου και δοκιμάζει να εντάξει στο ιδίωμα της νέα ρεύματα, όπως τον κυβισμό του Ν. Χατζηκυριάκου-Γκίκα και τον Υπερρεαλισμό του Ν. Εγγονόπουλου. Παρά την αίσθηση της ομοιογένειας που υποβάλλει ο όρος γενιά, η γενιά του 30' δε μπορεί να εξετασθεί ως ομοιογενές σύνολο ανθρώπων, αλλά ως μία ομάδα πλουραλιστική, με αντιθέσεις και αντιφάσεις, χαρακτηριστικές της εποχής στην οποία γεννήθηκε. Η δημοσίευση του δοκιμίου του Γ. Θεοτοκά, το 1929, το «Ελεύθερο Πνεύμα», συνέβαλε βαθιά στην ιδεολογική τοποθέτηση της γενιάς αυτής και καθόρισε το αισθητικό της πρόταγμα, ενώ για πολλούς θεωρήθηκε το μανιφέστο της γενιάς. Κατά κύριο λόγο λογοτέχνες, πεζογράφοι και ποιητές, εισήγαγαν το έργο τους, αναθεωρώντας την παράδοση και τις δομές της, προσεγγίζοντας την με ευρωπαϊκά πρότυπα. Σκοπός τους ήταν η δημιουργία των κειμένων ενός νέου σημαίνοντος ελληνικού πολιτισμού, μοντέρνου και εθνοκεντρικού, δηλαδή συγχρόνως τόσο ελληνικό όσο και ευρωπαϊκό. Ο Θεοτοκάς, σε μία διάλεξη του στο Αθήναιον (στις 22 Νοεμβρίου 1947), δηλώνει πως εκείνος πρώτος και συνειδητά μεταχειρίστηκε τον όρο «γενιά του 1930», με σκοπό τη δημιουργία και επιβολή ενός μύθου. Σημειώνει μάλιστα, πως «μία πνευματική ζωή ανοργάνωτη και άστατη σαν τη δική μας έχει ανάγκη από τέτοιους μύθους [...] για να συγκεντρώνεται, να τονώνεται και να επιβάλλεται» (Θεοτοκάς, 1987: 627). Η αιτιολόγηση του Θεοτοκά, δίνει παράλληλα το ιστορικό-κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο δημιουργήθηκε ο μύθος της γενιάς. Η εμφάνισή της συσχετίζεται με το ιδεολογικό κενό και την ψυχολογική αλλαγή που προκάλεσαν ιστορικές συγκυρίες, όπως η

Μικρασιατική Καταστροφή, η (εν)αλλαγή των δύο Παγκόσμιων Πολέμων και των καθεστώτων στον ευρωπαϊκό χώρο, αλλά και η ανάγκη σύνθεσης νέας ταυτότητας και η ανακατάταξη, ο επαναπροσδιορισμός των ελληνικών αξιών. Την εποχή του Μεσοπολέμου, καλλιεργείται η αντίληψη πως η γενιά του 30' αναλαμβάνει το ρόλο του ανανεωτικού κινήματος. Ο κοινός παρονομαστής μεταξύ των μελών της αλλά και του κοινού, μοιάζει να είναι η ιστορική εμπειρία και το συλλογικό βίωμα αυτής. Η ομάδα των νέων του 30' αναλαμβάνει τον αμφίσημο ρόλο της ρήξης αλλά και της συνέχισης της παράδοσης, όχι ως ατομική υπόθεση ή καλλιτεχνική ιδιοτροπία, αλλά ως συλλογική προσπάθεια ανανέωσης του ελληνικού γίνεσθαι. Το εγχείρημα αυτό χαρακτηρίζεται από το ειδοποιό γνώρισμα του μοντερνισμού, τη συνύπαρξη σε καθεστώς κρίσης, της χρονικότητας του παρελθόντος, του παρόντος και του μέλλοντος. Η παράδοση αντιμετωπίζεται ως το διακείμενο κάθε παραγωγής του παρόντος, ενώ ταυτόχρονα νοείται ως σύστημα αντιθέσεων με το οποίο ο μοντερνισμός οφείλει να έρθει σε ανανεωτική ρήξη. Η αντίφαση αυτή της γενιάς είναι βαθιά σουρεαλιστική, καθώς οι εκπρόσωποί της μοιάζουν να είναι ταυτόχρονα υποστηρικτές της ρήξης και συνεχιστές της παράδοσης, οπαδοί του υπερρεαλισμού και της βυζαντινής τέχνης, του παλαμισμού, του δημοτικισμού και του μοντερνισμού. Η συμβολή της γενιάς του 30' δεν ήταν μόνο καλλιτεχνική αλλά κυρίως πολιτισμική, καθώς εξέφραζε τα πολιτισμικά διλήμματα και την κρίση ταυτότητας του νέου ελληνισμού. Η προτροπή της γενιάς για επιστροφή στην παράδοση και στις ρίζες, ταυτίστηκε από πολλούς και με τον εθνικισμό του Μεταξά, ο οποίος χαιρέτησε θερμά την ιδέα της ελληνικότητας και την εθνοκεντρική στροφή της τέχνης. Η σχέση με την ελληνική προαιώνια παράδοση όμως, δε σημαίνει τη άκριτη προσκόλληση και αναπαραγωγή αυτής με νεωτεριστικά μέσα, όπως πιθανότατα να την εννοούσε ο Α. Καμπάνης του Νέου Κράτους (βλ. ενότητα 4.2.). Η γενιά του 30' δεν ενδιαφέρεται για την νεο-κλασική ευρωπαϊκή επιθυμία της διαχείρισης της ένδοξης ελληνικής κληρονομιάς, ούτε για την πάση θυσία συμμετοχή της στην πρωτοπορία, αλλά για την παραγωγή πολιτισμού που θα συνδυάζει και θα υπερβαίνει και τα δύο. Η φιλοδοξία των εκπροσώπων της ήταν η δημιουργία πολιτισμικών τεκμηρίων, που θα θέσουν τη χώρα υπολογίσιμη και αντάξια των σύγχρονων της δυτικών πολιτισμών. Με όρους πολιτισμικής σημειωτικής, το ενδιαφέρον των εκφραστών της γενιάς του 30' ήταν να αναδείξουν τη χώρα τους από Μη- Πολιτισμό (Alius) σε Πολιτισμό (Ego). Όπως λυρικά επισημαίνει ο Τζιόβας (2011: 35), η γενιά του μοντερνισμού «επιχειρεί να συμπυκνώσει το χρόνο, εντός μίας κυλιόμενης συσσώρευσης από ίχνη του παρελθόντος που ως νέο σώμα κατευθύνεται προς το μέλλον».

[16]

2.4.1.2 Ο Δημήτρης Πικιώνης στη γενιά του '30'

Κατά την Λίνα Παπαευαγγέλου, Υπεύθυνη Εκπαιδευτικών Προγραμμάτων, Ίδρυμα Β & Μ Θεοχαράκη (2007). Εγχειρίδιο Εκπαιδευτικού, Επίσκεψη στα Έργα Ακροπόλεως Φιλοπάππου, ΥΠΠΘ, σελ. 2-3 «Ζωγράφος και συγγραφέας, στοχαστής και φιλόσοφος, διακρίθηκε ως αρχιτέκτονας και άνοιξε νέους ορίζοντες στην αισθητική της αρχιτεκτονικής, την οποία αντιμετώπισε ως τέχνη και όχι ως κτιριολογία και της προσέδωσε ένα όραμα σχεδόν ζωγραφικό. Συνδέθηκε με τις σημαντικότερες προσωπικότητες της εποχής του και συνέβαλε καίρια στη διαμόρφωση της πολιτισμικής ιδεολογίας στην Ελλάδα, στο πρώτο μισό του 20ου αιώνα. Από τα φοιτητικά του χρόνια στο Πολυτεχνείο της Αθήνας γνώρισε τον ελληνολάτρη ιδεολόγο λόγιο και συγγραφέα Περικλή Γιαννόπουλο, τον μετέπειτα διάσημο εκπρόσωπο της μεταφυσικής ζωγραφικής Τζόρτζιο ντε Κίρικο, τον ζωγράφο Κωνσταντίνο Παρθένη και τον αρχιτέκτονα βυζαντινολόγο Αναστάσιο Ορλάνδο. Συνεχίζοντας τις σπουδές του στο Μόναχο (1908) έγινε φίλος με τον Γιώργο Μπουζιάνη. Μετά το Μόναχο ταξιδέψε στο Παρίσι (1909-1912) και φοίτησε στην Αρχιτεκτονική Σχολή Καλών Τεχνών και στην Ακαδημία Ζωγραφικής Γκραν Σομιέρ, όπου αργότερα σπούδασε και ο Σπύρος Παπαλουκάς. Η ζωγραφική υπήρξε πάντα η μεγάλη του αγάπη και την άσκησε παράλληλα με την αρχιτεκτονική αντλώντας έμπνευση απ' την αρχαία, τη βυζαντινή και τη λαϊκή τέχνη, όπως μαρτυρούν οι σειρές πινάκων που φιλοτέχνησε αργότερα: Αριάδνες, Αττικά, Λαϊκά. Μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα έκανε σκηνογραφίες για το θέατρο σε συνεργασία με το ζωγράφο Γεράσιμο Στέρη. Καλλιτέχνες με τους οποίους συνεργάστηκε κατά καιρούς και ασχολήθηκε σε κείμενα του ήταν ο Στρατής Δούκας, ο Γεώργιος Μπουζιάνης, ο Σπύρος Παπαλουκάς, ο Αντώνης Σώχος, η Λιλή Αρλιώτη, ο Μίκης Ματσάκης, η Αγγελική Χατζημιχάλη, αποδεικνύοντας ότι δεν ήταν μόνο ο ίδιος δημιουργός αλλά και κριτικός τέχνης. Από το 1935 παρατηρείται μια στροφή στις αισθητικές του αντιλήψεις, παρόλο που ενστερνίζεται τη λιτότητα και την απλότητα έκφρασης του μοντερνισμού και αναφερόταν στον Λε Κορμπυζιέ, αμφισβήτησε το διεθνισμό του και επιδίωξε τη διασύνδεση του πνεύματος της εθνότητας με το οικουμενικό πνεύμα. Η θεωρητική διατύπωση των απόψεων του για τη συγκρότηση εθνικής ταυτότητας και για τους αισθητικούς και ιδεολογικούς προσανατολισμούς της δεκαετίας του '30 στην Ελλάδα, διαφαίνεται στο περιοδικό "Το 3ο μάτι" (1935-1937), που εξέδωσε με το Στρατή Δούκα, το Σπύρο Παπαλουκά, το Νίκο Χατζηκυριάκο Γκίκα, το Σωκράτη Καραντινό και με το οποίο συνεργάστηκαν και οι Τάκης Παπατσώνης, Μιχάλης Τόμπρος και Άγγελος Θεοδωρόπουλος. Το "3ο μάτι" υπήρξε το σημαντικότερο έντυπο του ελληνικού μοντερνισμού, της έκφρασης δηλαδή του διεθνιστικού κινήματος, αλλά διαμορφωμένο σύμφωνα με τα τοπικά δεδομένα. Το 1937 ανέλαβε την οργάνωση λαογραφικών αποστολών στη Δυτική Μακεδονία, Βέροια, Κοζάνη, Σιάτιστα, Καστοριά και το 1948 εκδόθηκαν από την Πινακοθήκη της Τέχνης του ελληνικού λαού τα αρχοντικά της Σιάτιστας και τα σπίτια της Ζαγοράς. Οι

μελέτες του αυτές τον φέρνουν σε άμεση επαφή με τη λαϊκή τέχνη και το κίνημα επιστροφή στη φύση, που παρατηρήθηκε μετά τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο και τη δημιουργία των πρώτων εστιών βιομηχανικού πολιτισμού στην Ελλάδα. Αντιλαμβάνοταν την αρχιτεκτονική συνδεδεμένη με τον τόπο, όχι με ιστορικό ή εθνικό περιεχόμενο, αλλά με πολιτισμικό. Στράφηκε στη παράδοση γιατί αποτελεί βιωμένη μνήμη (αντίθετα από την ιστορία, που είναι η μνήμη των λογίων). Όπως οι ποιητές, λογοτέχνες και ζωγράφοι, Ελύτης, Γκάτσος, Πετζίκης, Εγγονόπουλος, Κόντογλου, Τσαρούχης, γοητεύτηκε απ' την λαϊκή παράδοση και μέσα απ' αυτήν θέλησε να αποκρυπτογραφήσει τη φύση. Ο λαϊκός τεχνίτης διέθετε κοινωνική συνείδηση και λειτουργούσε με επίγνωση των αναγκών του συνόλου. Οι κατασκευές του Πικιώνη (κυρίως σχολικά κτίρια, παιδικές χαρές και οι διαμορφώσεις χώρων, πρόσβαση στην Ακρόπολη, Λουμπαρδιάρης) που 3 είχαν κοινωνικό χαρακτήρα, αποτελούν καλλιτεχνικές δημιουργίες και όχι απλές γραφικότητες. Ο Πικιώνης αγωνίστηκε να ξεπεράσει τη μίμηση και, κατά τον Δ. Φιλιππίδη, προσπάθησε να μετουσιώσει τις ποικίλες αντιδράσεις που δέχτηκε, σε λόγο ελληνικό, στη θεωρία και στην πράξη.» [15]



Εικόνα 12 Υπογραφή Δ.Πικιώνη

2.5 Παρόμοια κινήματα – παραδείγματα που ασκούν κριτική στον μοντερνισμό.

ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗ ΚΡΙΤΙΚΟΥ ΤΟΠΙΚΙΣΜΟΥ

Ορισμένοι επικριτές του Κριτικού Τοπικισμού βρίσκουν την παραπάνω επιμονή στην κριτική φιλοσοφία πολύ «δυτική» καθώς βλέπουν κάθε προσπάθεια εγκατάστασης μιας «δυτικής» κριτικής μηχανής στη μη-Δύση ως μεταπολίτευση. Ο Keith Eggener υποστηρίζει ότι ο Κριτικός Τοπικισμός, είναι ένας αισιόδοξος μεταποικιακός σχηματισμός αποικιοκρατίας ή μια «αναθεωρητική μορφή ιμπεριαλιστικής νοσταλγίας» (Eggener 2002: 234) που ταιριάζει απόλυτα με το μοντέλο της «μεταποικιακής αρχιτεκτονικής» της Jane Jacob (Jacobs 2002: 14-15). Φυσικά, αυτό είναι ένα παράδοξο.

Παρόλο που ο Κριτικός Τοπικισμός εκφράζει την αντίθεσή του στη δυτικοποίηση της παγκοσμιοποίησης για την προστασία των τοπικών ταυτοτήτων, ολόκληρη η ιδέα να βλέπουμε τη Δύση «κριτικά» παραμένει τυπικά δυτική και μπορεί έτσι να ενταχθεί στη λογική σύμφωνα με την οποία η Δύση προσπαθεί να κυριαρχήσει στην Ανατολή. Η κριτική του Eggener ωθεί αυτό το παράδοξο στα άκρα όταν υποστηρίζει ότι «ο τοπικισμός είναι η ίδια η κατασκευή που επιβάλλεται συχνότερα από έξω, από θέσεις εξουσίας» (σελ. 228). Σύμφωνα με αυτή τη λογική, ο Κριτικός Τοπικισμός, ο οποίος θεωρεί τον εαυτό του ως ένα μαχητικό κίνημα που διαμαρτύρεται ενάντια στις αποικιστικές δυνάμεις της δυτικοποιημένης παγκοσμιοποίησης, αποτελεί αναπόσπαστο μέρος των ίδιων δυτικών δυνάμεων που προσπαθεί να καταπολεμήσει. Η επίπληξη του ιμπεριαλισμού μπορεί να δικαιολογηθεί σε ορισμένες περιπτώσεις. Ωστόσο, δεδομένου ότι ο Κριτικός Τοπικισμός είναι καταρχήν ένα αυτοκριτικό κίνημα που γνωρίζει συνεχώς τους κινδύνους των ιμπεριαλιστικών πειρασμών, θα πρέπει να είναι σε θέση να λύσει από μόνο του το πρόβλημα του «ιμπεριαλιστικού Κριτικού Τοπικισμού». Ο επαναπροσδιορισμός του στο πλαίσιο της διαπολιτισμικότητας λειτουργεί προς μια τέτοια λύση.

[18] Transcultural Architecture: The Limits and Opportunities of Critical Regionalism By Thorsten Botz-Bornstein σελ 3

2.5.1 Παραδείγματα Κριτικών Τοπικισμών

Ο Kenneth Frampton γράφει σε ένα πιο πρόσφατο άρθρο ότι μερικά από τα πιο εξελιγμένα αρχιτεκτονικά έργα που πραγματοποιήθηκαν σήμερα παράγονται σε περιφερειακές χώρες και χώρες του Τρίτου Κόσμου (Frampton 2005: 197). Έχουν υιοθετήσει αυτές οι χώρες ένα «Δυτικό» είδος Κριτικού Τοπικισμού ή οι προσεγγίσεις τους βασίζονται στις δικές τους πολιτιστικές προεκτάσεις; [18] Transcultural Architecture: The Limits and Opportunities of Critical Regionalism By Thorsten Botz-Bornstein σελ 3

2.5.1.1 Κουβέιτ – Μπαγκλαντές

Το μεγάλο έργο του Reima και του Raili Pietila "Sief Palace Area" του Κουβέιτ (1969-1986), το οποίο περιλάμβανε την κατασκευή τριών κτιρίων καθώς και την ανάπτυξη ενός νέου σχεδίου για ολόκληρη την πόλη. Στο έργο Sief Palace Area Ο Pietila τόνισε την ένταση μεταξύ ταυτότητας και διεθνισμού και ως αποτέλεσμα κατέληξε σε μια συγκεκριμένη μορφή διαπολιτισμικότητας. Ταυτόχρονα, είδε τη χρήση των παραδοσιακών στυλ ως «έναν αμυντικό μηχανισμό ενάντια στην κυριαρχία της σαρωτικής ταυτότητας της παγκοσμιοποίησης». Περαιτέρω ανάλυση δείχνει ότι οι ιδιαιτερότητες του πολιτισμού του Κουβέιτ, τις οποίες δυστυχώς οι αρχιτέκτονες δεν κατάλαβαν πλήρως, έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην αποδοχή. Το έργο του Κουβέιτ επιτρέπει τον προβληματισμό σχετικά με τη «δυτικότητα» των κριτικών θεωριών καθώς και τις δυνατότητες και τα όρια της διαπολιτισμικής αρχιτεκτονικής. [18] Transcultural Architecture: The Limits and Opportunities of Critical Regionalism By Thorsten Botz-Bornstein σελ 9-10



Εικόνα 13

Η διαπολιτισμική προσέγγιση του Pietila σχετίζεται με τις αισθητικές στρατηγικές που μπορούν να εξαχθούν από ένα άλλο επίσημο κτίριο: την Εθνική Συνέλευση του Louis Kahn στη Ντάκα του Μπαγκλαντές. Όπως και ο Πιετιλά, ο Καν πίστευε ότι η γλώσσα της μορφής είναι ικανή να ξεπεράσει τις πολιτισμικές διαφορές. Και όπως ο Pietila, ο Kahn αρνήθηκε την κυριολεκτική αναπαραγωγή των τοπικών στυλ και προσπάθησε να μεσολαβήσει μεταξύ του παγκόσμιου και του τοπικού πολιτισμού μέσω διαπολιτισμικών διαδικασιών. Και πάλι, όπως και η Pietila, ο Kahn προσπάθησε να υπερβεί τη δημιουργία κατάλληλων, «σωστών» και «κατανοητών» μεταφορών. Ωστόσο, τα κτίρια της Ντάκα φαίνεται να καταφέρνουν, με έναν παράδοξο τρόπο, να ξεπεράσουν τις πολιτισμικές διαφορές, κάνοντάς τις προφανείς, με αυτόν τον τρόπο ο Καν ξεπερνά τόσο την καθολικότητα όσο και την τοπικότητα. Σε αντίθεση με το Υπουργείο Pietila, το κτίριο της Ντάκα είναι κατανοητό στο τοπικό περιβάλλον. [18] Transcultural Architecture: The Limits and Opportunities of Critical Regionalism By Thorsten Botz-Bornstein σελ 10 ,99

2.5.1.2 Κίνα

Οι περιπτώσεις που απεικονίζουν μια άλλη πτυχή του ίδιου προβλήματος προέρχονται από την Κίνα. Στην Κίνα, ο τοπικισμός δεν έχει καθιερωθεί ποτέ ως ένα κρίσιμο αρχιτεκτονικό κίνημα, αν και αρκετοί αρχιτέκτονες ασχολούνται με δραστηριότητες που μπορούν εύκολα να περιγραφούν ως τοπικιστικές. Είναι αλήθεια ότι υπήρχε μια ισχυρή παράδοση αρχαιότητας, αλλά αυτή η τάση παρέμεινε κυρίως περιορισμένη σε μια πολύ στενή κατηγορία αντικειμένων (καλλιγραφία και ζωγραφική) και δεν είχε σχέση με την αρχιτεκτονική. Μερικές φορές ο «μεταμοντερνισμός» θα μπορούσε να εμφανιστεί ως μια υπαρξιακή επιλογή για την κατανόηση μιας χαμένης

πολιτιστικής ταυτότητας, σε άλλες περιπτώσεις, ωστόσο, η δημιουργική αρχιτεκτονική αισθητική θα θολωνόταν από εξισωμένες ιδέες από ένα πρόσφατο μη κριτικό, αυταρχικό παρελθόν. Όλοι αυτοί είναι οι λόγοι για τους οποίους είναι σημαντικό να αναλυθεί το έργο του Wang Shu που τιμήθηκε με το βραβείο Pritzker της αρχιτεκτονικής το 2012. Ο Wang επιμένει ότι η αρχιτεκτονική του είναι απλώς «αυθόρμητη για τον απλό λόγο ότι για μένα η αρχιτεκτονική είναι θέμα της καθημερινής ζωής» (Συνέντευξη με τον συγγραφέα). Επικρίνει τη σύγχρονη αρχιτεκτονική επειδή έχει χάσει την επαφή με την καθημερινή ζωή. Ο Wang προβάλλει τις τοπικιστικές φιλοδοξίες του επιμένοντας στον προσωρινό και ερασιτεχνικό χαρακτήρα της αρχιτεκτονικής του. Δεν υπάρχει απαραίτητα μια αυτοσυνείδητη «κριτική» στάση στον Τοπικισμό του, παρ'όλα αυτά, τα αποτελέσματα πλησιάζουν εκείνα της Κριτικού Τοπικισμού. Σε αντίθεση με ό, τι μπορεί να μας υποψιάσει η «αυθόρμητη» προσέγγιση του Wang, ο Wang αναγνωρίζει τη σημασία της κριτικής σκέψης στην αρχιτεκτονική. Παρ'όλα αυτά, παραμένει δύσκολη η εγκατάσταση του Κριτικού τοπικισμού στην Κίνα. Ιστορικά, η αρχιτεκτονική παράδοση βυθίστηκε σε μια «μυθικό ιδίωμα». Αυτό σημαίνει ότι στην Κίνα, το ιστορικό υπόβαθρο αντιπροσωπεύεται από εικονικό, μη κριτικό πολιτιστικό περιβάλλον, γεγονός που καθιστά την εφαρμογή κριτικών κατασκευών πολύ δύσκολη.

Στη σύγχρονη αρχιτεκτονική στην Κίνα, η ανάμειξη του εθνικού μνημειακού μνημείου με την παγκοσμιοποίηση, με τη διεθνή αισθητική καθώς και με την πολιτική ορθότητα, έχει δημιουργήσει ένα περίεργο αποτέλεσμα που μπορεί να ονομαστεί «συμβολισμός που δεν συμβολίζει».

Πιο κλασικές περιπτώσεις Κριτικού Τοπικισμού σχηματίστηκε από τους Alvar Aalto, Reima Pietila και Tadao Ando. Πολύ πριν δημιουργηθεί ο όρος Κριτικός Τοπικισμός, ο Ando διατύπωσε μη μοντερνιστικές προσεγγίσεις που θυμίζουν μοντερνιστές της δεύτερης γενιάς όπως ο Frank Lloyd Wright και ο Alvar Aalto. Ο Πιετίλα καθόρισε πολλές από τις θεμελιώδεις ιδέες του στη δεκαετία του εξήντα, αλλά οι σκέψεις του για τον νέο τοπικισμό θα τον απασχολούσαν ιδιαίτερα τη δεκαετία του εβδομήντα. Τόσο ο Pietila όσο και η Ando καθορίζουν τις προσεγγίσεις τους μέσω μιας ισχυρής ταύτισης με το εγγενές τους περιβάλλον. Ενώ ο τοπικιστικός χαρακτήρας του Άντο-όπως ο Αάλτο-μπορεί να εμφανιστεί ως αντι-διανοούμενος, με τον Πιτιλά τα πράγματα γίνονται πολύ πιο περίπλοκα. Η Pietila αναφέρεται σε ένα δημιουργικό μοντέλο που είναι πολύ εμπνευσμένο από τα όνειρα. Ο Aalto λέει ότι σχεδιάζει την αρχιτεκτονική του σύμφωνα με την πεποίθηση ότι «η βαθύτερη αρχιτεκτονική είναι μια ποικιλία ανάπτυξης που θυμίζει φυσική ζωή» Εδώ, η φύση, το ύφος και η νεωτερικότητα υιοθετούν τρεις ξεχωριστές στρατηγικές, αν και όλες μπορούν να ενταχθούν στον όρο Κριτικός Τοπικισμός. Η στρατηγική του Ando είναι συμβατή με τις αρχιτεκτονικές προσεγγίσεις του Wittgenstein καθώς και με την ορθολογική φιλοσοφία του, αφού ο Wittgenstein ήθελε να αφαιρέσει το στυλ από όλες τις πρακτικές αλλά και αισθητικές εκτιμήσεις. Η έννοια του Wittgenstein για τη «μορφή ζωής» έρχεται σε αντίθεση με αυτό που ο Juhani Pallasmaa αποκάλεσε

«λαϊκισμό και ευλάβεια για τη συναίνεση ή τη λαϊκή γεύση ως μοναδική αρχή σχεδιασμού» (Pallasmaa 2007: 139) και προσπαθεί να βασίσει απλώς μια «λογική αρχιτεκτονικής μορφής» στην ίδια την αρχιτεκτονική. [18] Transcultural Architecture: The Limits and Opportunities of Critical Regionalism By Thorsten Botz-Bornstein σελ 107 ,121

2.5.1.3 Αλαμπάμα

Ένα άλλο παράδειγμα του Κριτικού τοπικισμού είναι η αρχιτεκτονική του Rural Studio στην Αλαμπάμα . Η πολιτιστική κατάσταση του τόπου (αγροτική Δυτική Αλαμπάμα) διαφέρει από πολλά περιβάλλοντα στα οποία έχουν συνηθίσει να εργάζονται οι περισσότεροι αρχιτέκτονες. Αυτό θέτει τον Κριτικό Τοπικισμό μια δοκιμασία.

Χρησιμοποιώντας κυρίως σκουπίδια, η επιτυχία του Rural Studio εξαρτάται από την ιδιαιτερότητα του τόπου του: μόνο μέσα στην περιορισμένη κοινωνική σφαίρα στην οποία δραστηριοποιούνται μπορεί αυτή η αρχιτεκτονική να αναγνωριστεί ως ξεχωριστό στυλ. Ενώ η ανεπιθύμητη τέχνη του Rural Studio ενώνεται με τους αισθητικούς τρόπους της περιοχής, ο τοπικισμός τους αντιμετωπίζει συνεχώς τον κίνδυνο να πέσει θύμα μη Κριτικού Τοπικισμού ή « εμπειρισμού» που καθορίζεται από συναισθηματισμούς. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο η στρατηγική του Rural Studio αποδεικνύεται παρόμοια με αυτή των διαπολιτισμικών προσεγγίσεων του Pietila και του Kahn. Χρησιμοποιούν φουτουριστικές και πρωτοποριακές μορφές που εμποδίζουν τον τοπικισμό τους να γίνει αναλίσσιμος πριμιτιβισμός. [18] Transcultural Architecture: The Limits and Opportunities of Critical Regionalism By Thorsten Botz-Bornstein σελ 143

2.5.1.4 Σεούλ

Με τον Κορεάτη αρχιτέκτονα Sang Seung συναντάμε μια πολύ ριζοσπαστική, αν και ακόμα πολύ διαφορετική Κριτική Τοπικιστική ατζεντα . Ο αντι-αισθητισμός του Seung δεν επιστρέφει στον ορθολογισμό του λειτουργισμού αλλά προσπαθεί να αναζητήσει τη δική του «αρχιτεκτονική» λογική. Ο Seung προσπαθεί να επαναπροσδιορίσει την έννοια του σχεδιασμού από την αρχή. Αντλεί αυτή τη λογική από τις παρατηρήσεις των πρώην παραγκουπόλεων του Geumho-dong στη Σεούλ και δημιουργεί έναν τοπικισμό βασισμένο στη γεωμαντεία που ελέγχεται συνεχώς από κριτικές λειτουργίες. Εδώ, ο Seung ενώνεται με τον Pietila που έχει γοητευτεί με τη γεωγραφία και τα στρώματα, την έκταση της γης καθώς και την ατμόσφαιρα

που δημιουργείται από γεωλογικούς αστερισμούς προκειμένου να αντιπαρατεθούν σε άκαμπτα, γεωμετρικά και δισδιάστατα σχέδια. [18] Transcultural Architecture: The Limits and Opportunities of Critical Regionalism By Thorsten Botz-Bornstein σελ 151

2.5.1.5 Σαουδική Αραβία

Σε αυτή τη χώρα, η κατεδάφιση και η διαγραφή του ισλαμικού παρελθόντος πραγματοποιήθηκε στο όνομα της θρησκείας καθώς και του εκσυγχρονισμού. Η Μέκκα και η Μεδίνα έχουν ανακαινιστεί με ανώνυμες προσόψεις από χάλυβα, γυαλί και σκυρόδεμα. Επικρατεί ένα παράδοξο: η οικονομία των ιερών της Ουαχάμπ, η οποία περιορίζει το ιερό σε μια πολύ μικρή αρχιτεκτονική περιοχή, οδήγησε στην εκκοσμίκευση του υπόλοιπου περιβάλλοντος. Η στρατηγική των Γουαχάμπ είναι αντίθετη με τις δυτικές (και κάποιες άλλες) ιδέες διατήρησης, οι οποίες τείνουν να «απλώσουν» το ιερό και να κηρύξουν ιερό ακόμη και εκείνα τα πράγματα που ήταν κοσμικά καταρχήν. Στη ρίζα του συστήματος των Γουαχάμπ βρίσκεται ο ριζικός διαχωρισμός θρησκείας και πολιτισμού, δηλαδή η φιλοδοξία να διαχωριστεί ριζικά ένα συγκεκριμένο αρχιτεκτονικό πολιτιστικό παρελθόν από αφηρημένα θρησκευτικά ιδεώδη. Όταν η «ιερότητα» αποκλείεται τόσο ριζικά από συγκεκριμένες πολιτιστικές, αρχιτεκτονικές εκδηλώσεις, ο θρησκευτικός ζήλος μπορεί να δημιουργήσει ένα «κοσμικό» περιβάλλον που θα εκφραστεί με πιο αφηρημένους όρους προοδευτικού πολιτισμού. Το φάρμακο είναι ο Κριτικός Τοπικισμός. Μόνο μια κριτική στάση απέναντι στην ιστορία και τη θρησκεία είναι σε θέση να ενώσει ξανά τον πολιτισμό και τη θρησκεία. Ενώ η Κριτικός Τοπικισμός καταπολεμά κανονικά τις δυνάμεις του καπιταλιστικού οικουμενισμού ή της καταναλωτικής εικονογραφίας που τρέχουν στους κοσμικούς πολιτισμούς, στη Σαουδική Αραβία, ο Κριτικός Τοπικιστικός χαρακτήρας χρειάζεται κυρίως ως αντίβαρο στη θρησκεία. Αυτό είναι ενδιαφέρον γιατί η θρησκεία είναι επίσης μία από τις «τοπικιστικές» δυνάμεις που συνήθως υπερασπίζεται ο Κριτικός Τοπικισμός. Ωστόσο, η περίπτωση της Σαουδικής Αραβίας δείχνει πόσο απαραίτητη μπορεί να είναι οποιαδήποτε κριτική συμβολή. [18] Transcultural Architecture: The Limits and Opportunities of Critical Regionalism By Thorsten Botz-Bornstein σελ 163

2.5.1.6 Ρωσία

Η εμφάνιση του "μοντέρνου στυλ" στη ρωσική αρχιτεκτονική στο τέλος του

αιώνα αντανakλούσε όχι μόνο την αφομοίωση της νέας ευρωπαϊκής αρχιτεκτονικής (Secession, Art Nouveau), αλλά και την κίνηση προς ένα αστικό περιβάλλον που θα μπορούσε να φιλοξενήσει μια κοινωνική τάξη βασισμένη στο ιδιωτικό κεφάλαιο και την άνοδο της νεοσύστατης αστικής τάξης της Ρωσίας. Οι αξιώσεις για τη δημοκρατική βάση του νέου στυλ απέκτησαν σαφώς πολιτικές αποχρώσεις σε κριτικά άρθρα που δημοσιεύτηκαν μεταξύ 1900 και 1905. Μετά το 1905 (ένα έτος εκτεταμένης επαναστατικής αταξίας στη Ρωσία), μια αντίδραση ενάντια στη μοντέρνα αισθητική μπορεί να εντοπιστεί στο έργο των αρχιτεκτόνων και επικριτές που υποστήριξαν την αναβίωση του νεοκλασικισμού. Αν και ο νέος κλασικισμός παρείχε τα μέσα για την εφαρμογή τεχνολογικών και σχεδιαστικών καινοτομιών μέσα σε ένα καθιερωμένο τεκτονικό σύστημα, ερμηνεύτηκε επίσης ευρέως ως απόρριψη των ασταθών αξιών του ατομικισμού και του αστικού ήθους. Η νεοκλασική αρχιτεκτονική έγινε η τελευταία ελπίδα για συμφιλίωση της σύγχρονης αρχιτεκτονικής με τις πολιτιστικές αξίες που προέρχονται από την εξιδανίκευση του αυτοκρατορικού ρωσικού μεγαλείου. Ωστόσο, η αναβίωση του νεοκλασικισμού εκδήλωσε γρήγορα την ίδια έλλειψη αισθητικής ενότητας και θεωρητικής κατεύθυνσης με τον σύγχρονο, οδηγώντας έτσι ορισμένους κριτικούς και αρχιτέκτονες να αμφισβητήσουν ολόκληρη την κοινωνική τάξη μέσα στην οποία λειτουργούσε η αρχιτεκτονική τη δεκαετία πριν από την Επανάσταση του 1917. [19]

2.5.1.7 Μεταμοντερνισμός

Ο Μεταμοντερνισμός στην αρχιτεκτονική ξεκίνησε ως απάντηση στην αντιληπτή πραότητα και στον αποτυχημένο ουτοπισμό του Μοντερνιστικού κινήματος. Η Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, όπως εδραιώθηκε και εξελίχθηκε από τους Walter Gropius και Le Corbusier, εστίαζε στην επιδίωξη της αντιληπτής τελειότητας και στόχευε στην αρμονία της δομής και της λειτουργίας. Κριτικοί του μοντερνισμού συμφώνησαν ότι η απόδοση της τελειότητας και του μινιμαλισμού είναι υποκειμενική, επεσήμαναν τους αναχρονισμούς στη σύγχρονη σκέψη, και εξέτασαν τα οφέλη της φιλοσοφίας της. Η οριστικά μεταμοντέρνα αρχιτεκτονική, όπως το έργο του Michael Graves και του Robert Venturi απορρίπτει την ιδέα μιας «καθαρής» μορφής ή μιας «τέλειας» αρχιτεκτονική λεπτομέρεια. Η Μεταμοντερνιστική αρχιτεκτονική ήταν ένα από τα πρώτα αισθητικά κινήματα που προκάλεσε ανοιχτά τον Μοντερνισμό ως απαρχαιωμένο και «ολοκληρωτικό». Ένα από τα μεγαλύτερα προβλήματα με τον Μοντερνισμό ήταν ότι η μέθοδός του περιφρονούσε τους κατοίκους και γενικότερα την κοινή γνώμη, που είχε ως αποτέλεσμα ο σχεδιασμός να επιβάλλεται από μία μειονότητα

ειδικών έναντι της πλειονότητας με μικρή ή και καθόλου γνώση επί των πραγματικών "αστικών" προβλημάτων.

Η μετάβαση από τον Μοντερνισμό στον Μεταμοντερνισμό λέγεται ότι έγινε στις 15 Ιουλίου του 1972 στις 3:32 μ.μ, όταν το Pruitt Igoe ,ένας οικιστικός χώρος για άτομα χαμηλού εισοδήματος στο Σαιντ Λούις , σχεδιασμένο από τον αρχιτέκτονα Minoru Yamasaki, κατεδαφίστηκε. Από τότε, ο Μεταμοντερνισμός ανέπτυξε θεωρίες που στοχεύουν στην δημιουργία ποικιλίας. Ο Μεταμοντερνισμός αποδέχεται τον πλουραλισμό.

2.5.1.8 Αποδόμηση

Το κίνημα της Αποδόμησης στην αρχιτεκτονική είναι μια εξέλιξη της μεταμοντέρνας αρχιτεκτονικής, που ξεκίνησε στα τέλη της δεκαετίας του 1980. Χαρακτηριστικό της γνώρισμα αποτελεί η αμφισβήτηση της οριζοντιότητας και της καθετότητας. Επιπλέον, η μορφή δεν προκύπτει πλέον από την λειτουργία (αυτό είναι και το ασύμβατο) τη μορφή την γεννά ο μύθος, η ιστορία, η κουλτούρα και όχι η εργονομία. Δεν είναι τυχαίο πως το νέο σύνθημα ήταν «Η μορφή ακολουθεί την φαντασία» (form follows fantasy) αντίστοιχο του «η μορφή ακολουθεί την λειτουργία» (form follows function). Χάρη στις σημαντικές διαφορές τους με όλα τα άλλα κτίρια τα αποδομητικά κατέστησαν σαφές στον παρατηρητή ότι η αρχιτεκτονική είναι μία τέχνη και όχι μόνο μία μηχανική πειθαρχία. Η αποδόμηση προσπαθεί να ξεφύγει από τα ασφυκτικά δήθεν και τους «κανόνες» του μοντερνισμού, όπως η "μορφή ακολουθεί τη λειτουργία», «καθαρότητα της μορφής," και "αλήθεια για τα υλικά" αν και αυτά αποτελέσαν την αρχή για μια στροφή προς μια νέα αρχιτεκτονική. Σύμφωνα με τον Ανδρέα Γιακουμακάτο η αρχιτεκτονική της αποδόμησης με βάση τη στρουκτουραλιστική σκέψη του Foucault και του Derrida, προτείνει ένα αντί-τοπικιστικό και αντί-ρεαλιστικό πλαστικό παιχνίδι, όπου οι αρχές της διαφοράς και της αποσύνθεσης αποτελούν βασικά στοιχεία της σύνταξης, ενώ στόχος δεν είναι ο χρήστης αλλά η χωρική ιδέα: η πραγματικότητα μπορεί να παραβιαστεί. Στην αποδόμηση το έργο δεν συνιστά πια ένα σαφές και ομοιογενές όλο. Η σταθερότητα, η ισορροπία, η αρμονία της μορφής καταλύονται. Τα όρια διαχέονται. Η μορφή ενσωματώνει την έννοια του χρόνου.

2.5.2 Κριτική στο μοντέρνο -Τοπικές ιδιαιτερότητες

Ο μοντερνισμός ως πρακτική δεν έχει αποτύχει, αν και δέχθηκε επίθεση από προ, αντι- και μεταμοντερνιστές. Αντίθετα: ο μοντερνισμός, τουλάχιστον ως παράδοση, έχει «κερδίσει» - αλλά η νίκη του είναι μια πύρρεια που δεν διαφέρει από την ήττα, γιατί ο μοντερνισμός έχει πλέον απορροφηθεί σε μεγάλο βαθμό. Αρχικά αντιπολιτευτικός, ο μοντερνισμός απήφησε την πολιτιστική τάξη της αστικής τάξης και την «ψευδή κανονικοποίηση» (Habermas) της ιστορίας της. Σήμερα, ωστόσο, είναι η επίσημη κουλτούρα. Εν ολίγοις, ο μοντερνισμός, όπως γράφει ακόμη και ο Habermas, φαίνεται «κυρίαρχος αλλά νεκρός». Αυτή η κατάσταση υποδηλώνει ότι για να σωθεί το σύγχρονο έργο, πρέπει να ξεπεραστεί. Αυτή είναι η επιταγή της ζωτικής σημασίας τέχνης του παρόντος. Κάποιος μπορεί να πει, με τον Paul de Man, ότι κάθε περίοδος υφίσταται μια «μοντέρνα» στιγμή, μια στιγμή κρίσης ή λογισμού κατά την οποία γίνεται αυτοσυνείδητος ως περίοδος, αλλά αυτό είναι για να δούμε το μοντέρνο ανιστορικά, σχεδόν ως κατηγορία. Είναι αλήθεια ότι η λέξη μπορεί να "έχασε μια σταθερή ιστορική αναφορά" (Habermas), αλλά η ιδεολογία δεν το έκανε: ο μοντερνισμός είναι μια πολιτιστική κατασκευή που βασίζεται σε συγκεκριμένες συνθήκες. έχει ιστορικό όριο. Το πρόγραμμά του μοντέρνου, γράφει ο Habermas, είναι ένα με αυτό του Διαφωτισμού: να αναπτύξει τις σφαίρες της επιστήμης, της ηθικής και της τέχνης «σύμφωνα με την εσωτερική τους λογική». Αυτό το πρόγραμμα εξακολουθεί να λειτουργεί, ας πούμε, στον μεταπολεμικό ή τον ύστερο μοντερνισμό, με έμφαση στην καθαρότητα κάθε τέχνης και την αυτονομία του πολιτισμού στο σύνολό του. Πλούσιο αν και αυτό το πειθαρχικό έργο κάποτε ήταν-και επείγον, δεδομένης της εισβολής κις από τη μία πλευρά και ακαδημαϊκού από την άλλη-εντούτοις έφτασε στον σπάνιο πολιτισμό, για να επαναφέρει τις μορφές του τη μορφή μιας άναρχης πρωτοπορίας (σκέφτεται κανείς ιδιαίτερα τον ντανταϊσμό και τον υπερρεαλισμό). Αν και καταπιεσμένη στον ύστερο μοντερνισμό, αυτή η Σουρεαλιστική εξέγερση επιστρέφει στη μεταμοντερνιστική τέχνη, γιατί η εντολή του μεταμοντερνισμού είναι επίσης: «αλλάξτε το ίδιο το αντικείμενο». Έτσι, όπως γράφει ο Krauss, η μεταμοντερνιστική πρακτική "δεν ορίζεται σε σχέση με ένα δεδομένο μέσο ~ .. αλλά μάλλον σε σχέση με τις λογικές λειτουργίες σε ένα σύνολο πολιτιστικών όρων." Με αυτόν τον τρόπο έχει αλλάξει η ίδια η φύση της τέχνης · το ίδιο και το αντικείμενο της κριτικής: όπως σημειώνει ο Ulmer, μια νέα «παρατακτική» πρακτική ήρθε στο προσκήνιο που διαλύει τη γραμμή μεταξύ δημιουργικών και κριτικών μορφών. Με τον ίδιο τρόπο η παλιά αντίθεση θεωρίας και πρακτικής απορρίπτεται.

Μια μεταμοντερνιστική στρατηγική γίνεται σαφής: να αποδομήσουμε τον μοντερνισμό όχι για να το σφραγίσουμε με τη δική του εικόνα, αλλά για να το ανοίξουμε. Να αμφισβητήσει τις κύριες αφηγήσεις του με τον "λόγο" των

άλλων . Αλλά αυτή η πολυφωνία μπορεί να είναι προβληματική. Κατά συνέπεια, αυτές οι διαφορετικές μορφές μπορεί να μειωθούν σε αδιαφορία, ή ο μεταμοντερνισμός να απορριφθεί ως μεταστρουκτουραλισμός και απορρίπτεται ως η παράλογη αντίληψη ότι τίποτα δεν υπάρχει "έξω από το κείμενο". Αυτή η σύγκρουση πρέπει να προστατευθεί, γιατί ο μεταμοντερνισμός δεν είναι πλουραλισμός.

Αυτή η αποκαλυπτική πεποίθηση ότι όλα πάνε, ότι το «τέλος της ιδεολογίας» είναι εδώ, είναι απλώς το αντίστροφο της μοιρολατρικής πεποίθησης ότι τίποτα δεν λειτουργεί, ότι ζούμε κάτω από ένα «συνολικό σύστημα» χωρίς ελπίδα αποκατάστασης-την ίδια τη συγκατάθεση που αποκαλεί ο Έρνεστ Μαντέλ την «ιδεολογία του ύστερου καπιταλισμού».

Μπορεί κανείς να υποστηρίξει τον μεταμοντερνισμό ως λαϊκιστικό και να επιτεθεί στον μοντερνισμό ως ελιτίστικο. Τέτοιες απόψεις αντικατοπτρίζουν ένα πράγμα: ότι ο μεταμοντερνισμός θεωρείται δημόσια (χωρίς αμφιβολία έναντι της μεταμοντέρνας αρχιτεκτονικής) ως απαραίτητη στροφή προς την «παράδοση». Στην πολιτιστική πολιτική σήμερα, υπάρχει μια βασική αντίθεση μεταξύ ενός μεταμοντερνισμού που επιδιώκει να αποδομήσει τον μοντερνισμό και να αντισταθεί στο status quo και ενός μεταμοντερνισμού που αποκηρύσσει τον πρώτο για να γιορτάσει τον δεύτερο: έναν μεταμοντερνισμό αντίστασης και έναν μεταμοντερνισμό αντίδρασης. Ο μεταμοντερνισμός της αντίδρασης είναι πολύ πιο γνωστός: αν και δεν είναι μονολιθικός, είναι μοναδικός στην απόρριψη του μοντερνισμού. Αυτή η απόρριψη, η οποία εκφράστηκε πιο θλιβερά ίσως από τους νεοσυντηρητικούς, αλλά αντηχούσε παντού, είναι στρατηγική για τα δεινά του άλλου (εκσυγχρονισμός). Με την αιτία και το αποτέλεσμα να μπερδεύονται, η «αντίπαλη» κουλτούρα καταγγέλλεται ακόμη και όταν επιβεβαιώνεται το οικονομικό και πολιτικό status quo-πράγματι, προτείνεται μια νέα «καταφατική» κουλτούρα. Κατά συνέπεια, ο πολιτισμός παραμένει μια δύναμη αλλά σε μεγάλο βαθμό κοινωνικού ελέγχου. Έτσι, αυτός ο μεταμοντερνισμός λαμβάνεται με θεραπευτικούς όρους: ως επιστροφή στις αλήθειες της παράδοσης (στην τέχνη, την οικογένεια, τη θρησκεία ...).

Ο μοντερνισμός ανάγεται σε ένα ύφος και καταδικάζεται ή εξαιρείται εξ ολοκλήρου ως πολιτιστικό λάθος. τα προ- και μεταμοντέρνα στοιχεία στη συνέχεια εξαφανίζονται και η ανθρωπιστική παράδοση διατηρείται. Ποια είναι, όμως, αυτή η επιστροφή, αν όχι μια ανάσταση χαμένων παραδόσεων ενάντια στον μοντερνισμό, ένα γενικό σχέδιο που επιβάλλεται σε ένα ετερογενές παρόν; Ένας μεταμοντερνισμός αντίστασης, λοιπόν, προκύπτει ως αντί-πρακτική όχι μόνο στην επίσημη κουλτούρα του μοντερνισμού αλλά και στην «ψευδή κανονικοποίηση» ενός αντιδραστικού μεταμοντερνισμού. Σε αντίθεση (αλλά όχι μόνο σε αντιπολίτευση), ένας ανθεκτικός μεταμοντερνισμός επιδιώκει να αμφισβητήσει και όχι να εκμεταλλευτεί πολιτιστικούς κώδικες, να διερευνήσει και όχι να αποκρύψει κοινωνικές και πολιτικές σχέσεις.

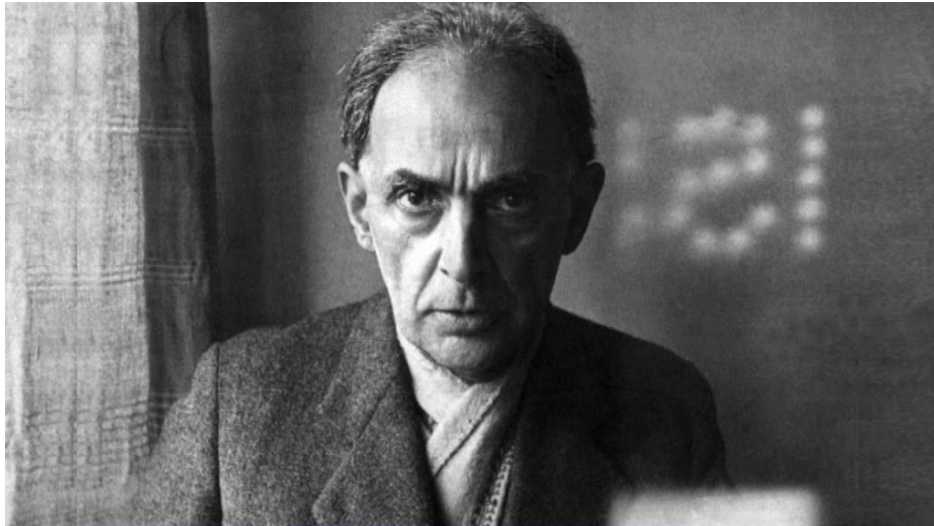
Ο Jiirgen Habermas θέτει τα βασικά ζητήματα ενός πολιτιστικού κληρονόμου του Διαφωτισμού-του μοντερνισμού και της πρωτοπορίας, μιας προοδευτικής νεωτερικότητας και μιας αντιδραστικής μεταμοντέρνας.

Επιβεβαιώνει τη σύγχρονη άρνηση του «κανονιστικού» αλλά προειδοποιεί για «ψευδείς αρνήσεις». Οι μεταμοντέρνοι αρχιτέκτονες τείνουν να απαντούν επιφανειακά-με μια λαϊκιστική «μάσκα», έναν στιλιστικό «πρωτοπορισμό» ή μια απόσυρση στους ερμητικούς κώδικες. Ο Frampton ζητά αντίθετα μια κριτική διαμεσολάβηση των μορφών του σύγχρονου πολιτισμού και της τοπικής κουλτούρας, μια αμοιβαία αποδόμηση των καθολικών τεχνικών και των τοπικών πρακτικών των λαών. Η κρίση του μοντερνισμού έγινε αισθητή ριζικά στα τέλη της δεκαετίας του 1950 και στις αρχές της δεκαετίας του '60, η στιγμή που συχνά αναφερόταν ως το μεταμοντερνιστικό διάλειμμα και εξακολουθεί να είναι ο τόπος των ιδεολογικών συγκρούσεων (κυρίως απορρίψεων) σήμερα. [2] Kenneth Frampton :Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance Εισαγωγή του Hal Foster σελιδες Ιx-xvii

3 Η Περίπτωση του Δημήτρη Πικιώνη

Επανεστιάζοντας στις μορφές του παρελθόντος ο Πικιώνης φαίνεται να έρχεται στο προσκήνιο . Το έργο του έχει να κάνει με την ουσία των πραγμάτων.

Ο Πικιώνης ξεκίνησε από τις αρχές του '20 , από το σπίτι του Ροδάκη , Αίγινα κάνοντας τις διακόσμηση και τις επεμβάσεις σε τοίχους (Αχ Βαχ) . Η πρώτη καθαρά αρχιτεκτονική του εργασία με επαγγελματικό χαρακτήρα ήταν μια κατοικία ενός ανθρώπου που λεγόταν Μωραΐτης . Χτιστηκε Στην Αθήνα το '23 . Θεωρήθηκε μία εκτόνωση απωθημένου συμπλέγματος ενός χωριάτη που έγινε στην Αίγινα. Διακρίνουμε τη διαφορά του αρχικού με το τελικό αποτέλεσμα. Την πορεία της εργασία του που ξεκινά από κάτι διαφορετικό και στην πορεία μετρέπει σε κάτι άλλο. Ετσι όπως πρέπει δηλαδή, να δουλεύει ένας αρχιτέκτονας με μέθοδο. Αυτή την διαδικασία του μπρος και του πίσω ώστε να αλλάξει να βελτιώσει ή να προσαρμόσει λύσεις σε προβλήματα που ανακύπτουν , χωρίς το φόβο της επιπλέον δουλειάς την έχουν δημιουργικά άτομα. Το τελικό του προϊόν δεν έχει καμία σχέση με την αρχική του ιδέα. Θυμίζει σύγχρονες μορφές διαδικασίας εξαγωγής προϊόντων όπως το Design Thinking. [8]



Εικόνα 14 Δ. Πικιώνης

Αν ήθελε κάποιος να δει εξαρχής το δρόμο της δουλειάς του Πικιώνη , θα έβλεπε πως ο μοντερνισμός τον επηρεάζει στα αρχικά του βήματα ως αρχιτέκτονα, έστω και λίγο , όταν κοιτάει το Κτήριο ενός ανθρώπου που λεγόταν Καραμάνος και χτίστηκε στην Αθήνα το '55. Η χρήση του κτηρίου αφορούσε κατοικία. Πρόθεση του ήταν να εισαγάγει το μοντέρνο. Αυτό έγινε καταφανές και δεν μπορεί κανείς να το αμφισβητήσει, όταν παρατηρεί το δημόσιο Συγκροτημα κτήριων που σχεδίασε και υλοποίησε ο Πικιώνης το '32 στην Αθήνα και η χρήση του αφορούσε την εκπαίδευση ανηλίκων (Σχολείο) και έγινε συγκεκριμένα στον Λυαβητό. Επίσης ένα άλλο έργο του στο οποίο γίνεται καταφανής η προθεσή του να εισάγει το μοντέρνο , και κανεις δεν μπορεί να το αμφισβητήσει , είναι αυτό που έγινε το '33 και η χρήση του αφορά θερινές παραστάσεις (Ανοιχτό Θέατρο) και ονομάστηκε Θέατρο Κοτοπούλη. Η κοτοπούλη ήταν ηθοποιός που πέθανε το 1954 . Συμφωνα με τη σελίδα <https://www.nt.gr/el/knowus/halls/marikakotopoulirex> «Το 1982 το θέατρο Κοτοπούλη καταστράφηκε από πυρκαγιά. Αμέσως μετά κηρύχθηκε διατηρητέο, περιήλθε στην κυριότητα του Υπουργείου Πολιτισμού, υπό την αιγίδα του οποίου ανακαινίστηκε. Το 1993 περιήλθε στην κυριότητα του Εθνικού Θεάτρου. Το θέατρο Κοτοπούλη χρησιμοποιείται σήμερα ως σκηνή του Εθνικού Θεάτρου. Έχει πλατεία, περιμετρικό εξώστη και 15 θεωρεία καθώς και αμφιθεατρικό υπερώο. Η σκηνή έχει πλάτος 18,9 μέτρα, βάθος 12,85 μέτρα, ύψος 17 μέτρα και είναι η μεγαλύτερη της Αθήνας.» [9]

Ο Πικιώνης αρχικά προσπάθησε να στηριξε εντελως τα έργα του και την προσπάθεια εκμοντερνισμού . Όμως μόλις τα ολοκλήρωσε μετάνιωσε για την αρχική του παρόρμηση . Ενωσε άσχημα επειδη διαπίστωσε ότι το τελικό

αποτέλεσμα της όψης τους ήταν υλιστικό . Αυτός ο υλισμός υπονόμειε στο παρασκήνιο , την ουσια και τον ρόλο των κτηρίων που ήταν σαφώς πιο πνευματικός και βαθύς. [8]

Άλλαξε εντελώς και γύρισε πίσω στις παραδοσιακές σκεπές τις Μακεδονίτικες , Τις λαϊκές τετράριχτες , επειδή δεν ενιωθε πίστη στον επιφανειακό μιμητισμό του μοντέρνου με τον συγκεκριμένο και μη πολυπλοκο χαρακτήρα των τελειωμάτων των κτηρίων των κατοικιών των νησιών της Ελλάδας με τις άσπρες αψίδες . Κάτι τέτοιο μπορεί να το εξάγει κανείς αναμφισβητητα πρώτον στο έργο του που αφορούσε ένα δημόσιο κτήριο εκπαίδευσης στη Θεσ/νικη και χτίστηκε το '35 και δεύτερον σε ένα άλλο κτήριο ενός ανθρώπου που λεγόταν Ποταμμιάνος , και χτίστηκε το 1955, δηλαδή δύο δεκαετίες αργότερα, αρκετος χρονος αν το σκεφτεί κανείς, και χτίστηκε στην Φιλοθέη στην Αττικη . Το κτήριο αυτό αφορούχε αν'λαγκες κατοικισης. [8]



Εικόνα 15 κατοικία του Χ. Ποταμμιάνου

Οι αρχιτεκτονικές διαδρομές, οι «οδοιπορίες εξερεύνησης» είναι ένας από

τους καλύτερους τρόπους προκειμένου να γνωρίσει κανείς εκείνες τις πλευρές μιας πόλης που συνήθως περνούν απαρατήρητες. Εθισμένοι στη μητροπολιτική φρενίτιδα της Αθήνας και στη συνακόλουθη βαρυθυμία και στην γκρίνια, αδυνατούμε να παρατηρήσουμε τις αξιόσυστατες πτυχές της αρχιτεκτονικής της που περιμένουν να τις ανακαλύψουμε. Μια τέτοια στάση καλό θα ήταν να την αντιμετωπίσουμε με ρεαλισμό και όχι με νοσταλγία. Η γαλήνια πλεύση του περιπάτου είναι μια από τις πιο πλούσιες αστικές εμπειρίες που μας κληρονόμησε ο 19ος αιώνας, που σήμερα για τους γνωστούς λόγους γίνεται όλο και πιο δύσκολη.

Σ' αυτόν τον περίπατο, οι σουρεαλιστές προσέδωσαν νεύρο και αλλοκοτιά εξιδανικεύοντάς τον και, μερικά χρόνια αργότερα, οι σιτουασιονιστές τον ανέδειξαν σε «ψυχογεωγραφία» και στρατηγική «μεταστροφής». Μέσα από μια τέτοια εμπειρία αυτό που εν τέλει κατασταλάζει είναι οι σχέσεις με ορισμένα κτίρια και προπάντων ορισμένες σχέσεις ανθρώπων με τη μεσολάβηση της πόλης.

Ένας από τους πιο φημισμένους ιστορικούς της αρχιτεκτονικής, ο Colin Rowe, περιέγραψε κάποτε την ιδέα μιας πόλης η οποία, εκτός των άλλων, θα είναι «ευνοϊκή πηγή ακανόνιστων αλλά προσεκτικά επιλεγμένων πληροφοριών». Τα «ΠΡΟΣΩΠΑ» στο ανά χείρας τεύχος προτείνουν μια αρχιτεκτονική διαδρομή σε ορισμένα έργα του Δημήτρη Πικιώνη, στην Αθήνα.

Ο Δημήτρης Πικιώνης ήταν ένας άνθρωπος μοναχικός και για ορισμένους περίεργος, που πέρασε ήσυχα τη ζωή του σχεδιάζοντας ασταμάτητα και διδάσκοντας στο Πολυτεχνείο.

3.1 Βιογραφία του Δ. Πικιώνη

«Γεννήθηκε το 1887 στον Πειραιά. Το 1906 γίνεται ο πρώτος μαθητής του Κωνσταντίνου Παρθένη ενώ το 1908 παίρνει το δίπλωμα του Πολιτικού Μηχανικού από το ΕΜΠ. Φεύγει για το Μόναχο και στη συνέχεια για το Παρίσι, όπου σπουδάζει σχέδιο και ζωγραφική στην Academie de la grande Chaumiere. Παράλληλα γράφεται στο εργαστήριο του αρχιτέκτονα G. Chiffrot και παρακολουθεί το μάθημα των αρχιτεκτονικών συνθέσεων στην Ecole des Beaux Arts.

Το 1912 επιστρέφει στην Ελλάδα και αρχίζει τις πρώτες μελέτες για την αρχιτεκτονική της νεοελληνικής παράδοσης. Το 1921 διορίζεται Επιμελητής του Καθηγητή Α. Ορλάνδου στο μάθημα της Μορφολογίας της Αρχιτεκτονικής και Ρυθμολογίας όπου παραμένει μέχρι τα μέσα του 1923. Το 1925 ονομάζεται έκτακτος Καθηγητής του Ε.Μ.Π. στην έδρα της Διακοσμητικής. Το 1930 μονιμοποιείται στην ίδια Έδρα. Το 1958 συνταξιοδοτείται. Το 1966 εκλέγεται τακτικό μέλος της Ακαδημίας Αθηνών

(τάξη Γραμμάτων και Τεχνών) στην Έδρα της Αρχιτεκτονικής. Πεθαίνει τον Αύγουστο του 1968.

Ανάμεσα στα πιο γνωστά του έργα συγκαταλέγονται η οικία Καραμάνου στην Αθήνα 1925, το Δημοτικό Σχολείο στα Πευκάκια 1931-32, το Πειραματικό Σχολείο Θεσσαλονίκης 1933-37, το Ξενία των Δελφών 1951-55, η οικία Ποταμιάνου στη Φιλοθέη 1953-55, η διαμόρφωση του χώρου γύρω από την Ακρόπολη και το λόφο του Φιλοπάππου 1954-57 και η Παιδική Χαρά Φιλοθέης 1961-65. Εκτός από το αρχιτεκτονικό του έργο ο Δημήτρης Πικιώνης έχει αφήσει και πολύ σημαντικό γραπτό έργο. » [14]

3.2 Έργα

"Το εξαιρετικό με τον Πικιώνη είναι ότι σε μια εποχή που η κτιριολογία ήρθε να αντικαταστήσει την αρχιτεκτονική, ο Πικιώνης αντέδρασε θέλοντας να παρουσιάσει την αρχιτεκτονική ως τέχνη, χωρίς να ντρέπεται γι' αυτό, όπως οι σύγχρονοί του που νόμιζαν πως είναι πιο καθωσπρέπει να είναι κτιριολόγοι", έγραψε ο Γιάννης Τσαρούχης για τον Δημήτρη Πικιώνη, τον εμπνευσμένο αρχιτέκτονα, στοχαστή και φιλόσοφο, που άνοιξε νέους αισθητικούς ορίζοντες στην Ελλάδα. Προασπιστής της ελληνικής τέχνης που πήγαζε από την παράδοση και την ιστορική μνήμη, υποστήριζε την επιστροφή στις ρίζες, με την έννοια ότι το σφρίγος της νέας δημιουργίας θα ανάβλυζε μέσα από την ελληνική γη. Το έργο του Πικιώνη μπορεί να θεωρηθεί σήμερα σαν ένας εικαστικός αντίλογος της εποχής του μοντερνισμού χωρίς αυτό να σημαίνει ότι αρνιόταν την απλότητα έκφρασης του μοντέρνου κινήματος. Το Δημοτικό Σχολείο στα Πευκάκια του Λυκαβηττού και το Πειραματικό Σχολείο του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης αποδεικνύουν τη συγκρατημένη αποδοχή, από τον Πικιώνη, των αρχών του μοντέρνου κινήματος.

Το αρχιτεκτονικό έργο του Δημήτρη Πικιώνη συνδυάζει καλλιτεχνική δημιουργία και φιλοσοφικό στοχασμό. Αρχικά καθαρά ρασιοναλιστικό, έπειτα συνδυάζοντας το οικουμενικό πνεύμα μαζί με το πνεύμα της εθνότητας, πάντα όμως συνυφασμένο με την ιστορία, την παράδοση και ταυτόχρονα το νεωτερισμό, το έργο του διακρίνεται σε δύο περιόδους: πριν και μετά το 1932. Για την αλλαγή αυτή στη σκέψη του, που τον έκανε ν' απαρνηθεί τα προ του 1932 έργα του, ο ίδιος σημειώνει:

Από την εποχή αυτή σημειώθηκε μια στροφή στις αισθητικές μου αντιλήψεις. Η ρασιοναλιστική αντιμετώπιση του σχήματος ως απαυγάσματος της οργανικής του υπόστασης [...] μου φάνηκε ότι δεν ήταν δυνατό να επιλύσει τον υπερβατικό χαρακτήρα του. Το ωραίο είναι αναγκαίως και οργανικό, αλλά παν το οργανικό δεν είναι αναγκαίως ωραίο για τον άνθρωπο. Ένα σύστημα υπονόμων δύναται να είναι διδακτικό για τον αρχιτέκτονα [...]. Δε δύναται όμως να αποτελέσει αντικείμενο της χαράς και της απολαύσεως την οποία χαρίζει μόνο η τέχνη. Το σχήμα είναι κάτι το

υπερβατικό κι έτσι δε δύναται να αντιμετωπιστεί με μια στενή ρασιοναλιστική θεώρηση. Δημήτρης Πικιώνης, όπως παρατίθενται τα λόγια του στο Nuvola apps kaboodle.png Δημήτρης Πικιώνης (Αρχείο ντοκιμαντέρ της ΕΡΤ)

Το ζωγραφικό του έργο ο Δημήτρης Πικιώνης το διαχωρίζει στις ενότητες: Από την Φύση (1904-1905), Αναμνήσεις από το Παρίσι (1910-1925) Αρχαία (1910-1920), Βυζαντινά (1915-1946), Της Φαντασίας (1930-1940) και Λαϊκά (1940-1950). Οι ονομασίες που έδωσε σ' αυτές τις ενότητες καταμαρτυρούν τη στενή σχέση της ζωγραφικής του, της αρχιτεκτονικής του και των στοχαστικών του αναζητήσεων.



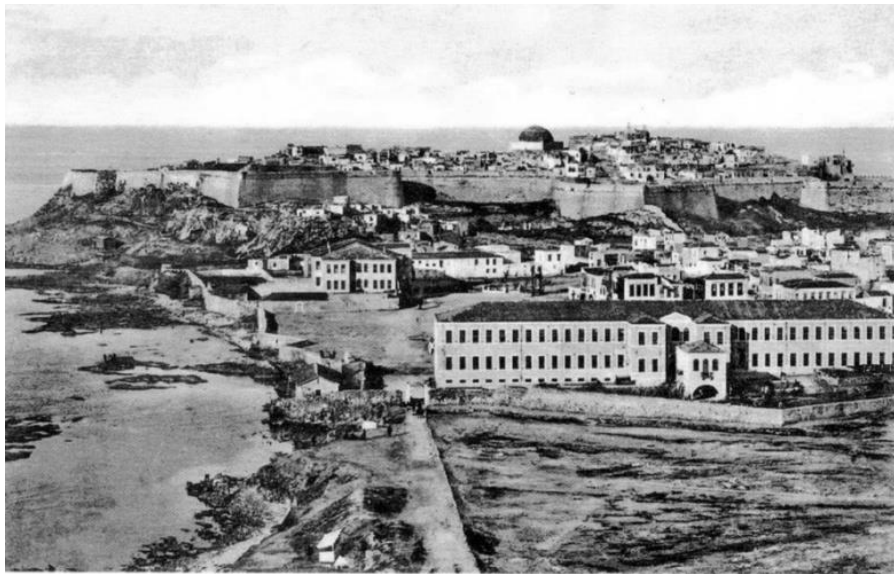
Σημαντικά Έργα

Διαμόρφωση του αρχαιολογικού περί την

Ακρόπολη χώρου και του λόφου Φιλοπάππου, Αθήνα, 1954-1957



Δημοτικό σχολείο, στα Πευκάκια
Λυκαβηττού, 1932

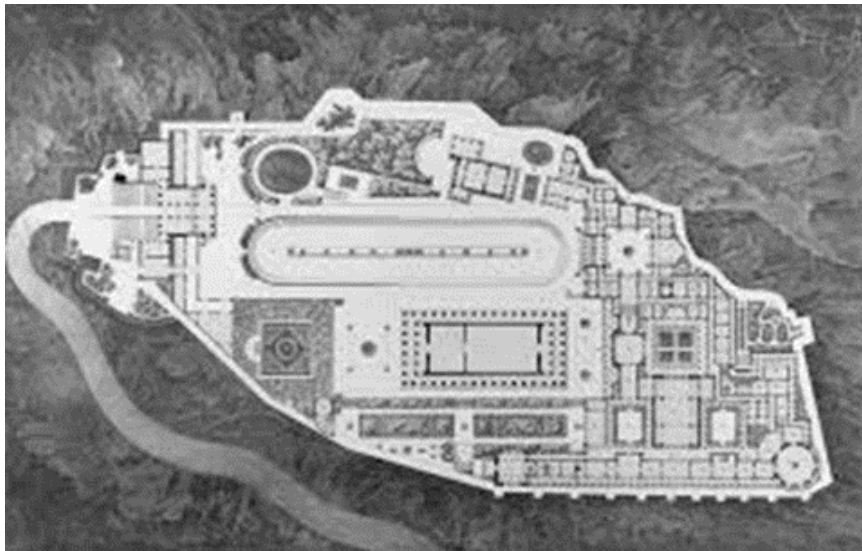


Η μελέτη Πικιώνη για το Φρούριο
της Φορτέτζας, Ρεθύμνου, 1966

https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%94%CE%B7%CE%BC%CE%AE%CF%84%CF%81%CE%B7%CF%82_%CE%A0%CE%B9%CE%BA%CE%B9%CF%8E%CE%BD%CE%B7%CF%82

3.2.1 Διαμόρφωση του αρχαιολογικού περί την Ακρόπολη χώρου και του λόφου Φιλοπάππου, Αθήνα, 1954-1957

Δύο κύριες διαδρομές, που ξεκινούν από την Διονυσίου Αρεοπαγίτου και Αποστόλου Παύλου. Η μία ανεβαίνει βόρεια το λόφο της Ακρόπολης ως το ιερό της Αθηνάς ενώ η άλλη απομακρύνεται απ' αυτόν δημιουργώντας δύο θέασεις. Η μία στον Λουμπαρδιάρη, όπου ξεπροβάλλει για μοναδική φορά μετωπικά η κύρια όψη του Παρθενώνα, και η άλλη στο Άνδηρο, όπου καταλήγει η διαδρομή.



1 Τοπογραφικό λόφου Φιλοπάππου

Λέει ο Δ. Πικιώνης : «Όταν επισκέφθηκα πρώτη φορά την Ακρόπολη το 1959 βρέθηκα σχεδόν τυχαία να περπατώ στον παρακείμενο λόφο του Φιλοπάππου και εκεί ένωσα, με έκπληξη, τη σχεδόν κυριολεκτική κίνηση του εδάφους καθώς με τραβούσε η απτή αντίσταση του πλακόστρωτου που ακολουθούσε τις διακυμάνσεις του φυσικού τοπίου· ήταν σχεδιασμένο για να βιώνεται τόσο από το σώμα όσο και από τα μάτια. Την ίδια έκπληξη μου προκάλεσαν τα λιθόστρωτα πεζούλια και τα παγκάκια και, πάνω απ' όλα, το ξύλινο αναπαυτήριο, χτισμένο δίπλα ακριβώς στον αναστηλωμένο ναό του Λουμπαρδιάρη. Έμοιαζαν βγαλμένα από την Ιαπωνία πριν από αιώνες, μέσα από το πολιτισμικό φίλτρο του Βυζαντίου. Δεν συνειδητοποίησα τότε ότι αυτό το θεατρικό σκηνικό δεν ήταν ακριβώς ολοκληρωμένο και ότι ο αρχιτέκτονας, εβδομήντα δύο ετών, ακόμη επέβλεπε τις εργασίες.»

Η έκταση του λόφου Φιλοπάππου είναι 700 στρέμματα περίπου και οι διαμορφώσεις καλύπτουν έκταση 85 στρεμμάτων . Το έργο αυτό κηρύχτηκε από την UNESCO ως μνημείο σύγχρονης αρχιτεκτονικής με παγκόσμια σημασία το 1996.

Για τα έργα της Ακροπόλεως και του Φιλοπάππου, έχουν απονεμηθεί κατά καιρούς διεθνείς βραβεύσεις.

Το 2003 δόθηκε το Διεθνές Βραβείο Carlo Scarpa για τα “Μονοπάτια του Πικιώνη κάτω από την Ακρόπολη των Αθηνών



*2*Αποψη του κεντρικού δρόμου που οδηγεί στον Λόφο Φιλοπάππου, όπου απεικονίζεται η αρχική φάση της αναδιαμόρφωσης των μονοπατιών από τον Δημήτρη Πικιώνη, 1954-58, φωτογραφία, ευγενική παραχώρηση Αρχείο Αγνής Πικιώνη, © Δημήτρης Πικιώνης ΑΜΚΕ, Αθήνα

Η παρατήρηση των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του τοπίου, καθώς και οι ανθρώπινες παρεμβάσεις μέσα στους αιώνες, ήταν σημαντικοί παράγοντες για το σχεδιασμό.

Στη διαδικασία κατασκευής αποκαλύπτονταν αρχαιολογικά ευρήματα, όπως πηγάδια και λαξεύσεις σε βράχους, τα οποία ήταν φυσικό να επανακαθορίζουν το σχεδιασμό.

Σύμφωνα με : Kenneth Frampton, Αγνή Πικιώνη (επ.) (1994). Δημήτρης Πικιώνης, Αιξωνή 1951-1955, εκδ. Μπάστα Πλέσσα, σελ. 19. [8]

« Ο Πικιώνης, που ανήκε στην ίδια γενιά με τον Le Corbusier και τον Mies van der Rohe, ήταν ένας από τους πρώτους αρχιτέκτονες που συνειδητοποίησαν ότι σε μια εποχή όπου η αρχιτεκτονική έχει υπερβεί τον λαϊκό της χαρακτήρα ο τοπικός πολιτισμός μπορεί να διασωθεί μόνο χάρη στον συγκερασμό με συγγενείς ξένους πολιτισμούς, όπως η αρχαιοελληνική γλυπτική κάποτε είχε γονιμοποιηθεί με στοιχεία από την Αίγυπτο. Έτσι, το λιθόστρωτο του Φιλοπάππου έχει μια παράξενη σχέση με τα λίθινα μονοπάτια στους ναούς του Zen, καθώς τα σχέδιά του δημιουργούν τομές στις καμπύλες του εδάφους, αποτρέποντας οποιαδήποτε πρόβλεψη για την

προοπτική και την κίνηση, αλλά και σχηματίζοντας μια φαινομενικά αέναη ακολουθία από αρμούς και ρωγμές σε αντίστιξη με τη λιθόστρωση.» [8]



3Άποψη της αυλής του Αγίου Δημητρίου Λουμπαρδιάρη και του μονοπατιού που οδηγεί στο μνημείο Φιλοπάππου, 1954-58, φωτογραφία, ευγενική παραχώρηση Αρχείο Αγνής Πικιώνη, © Δημήτρης Πικιώνης ΑΜΚΕ, Αθήνα

«Η οικολογική επιμονή του Πικιώνη στη σχέση αλληλεξάρτησης μεταξύ πολιτισμού και φύσης είναι αυτή που προσδίδει στο έργο του ιδιαίτερη σημασία και το καθιστά τόσο επίκαιρο όσο και πριν από πενήντα χρόνια. Και αυτό διότι αποκηρύσσει τη συνήθη εμμονή μας με το μεμονωμένο τεχνικό και/ή αισθητικό αντικείμενο, καθώς επίσης την καταστρεπτική, προμηθεϊκή στάση μας απέναντι στη φύση. Παρότι ο Πικιώνης έχτισε λίγες κατασκευές – έξι οικίες, ένα σχολείο, ένα θέατρο, ένα πάρκο, μια παιδική χαρά και μια πολυκατοικία– οι προσπάθειές του επικεντρώθηκαν σε μια οντολογική αρχιτεκτονική όπου το υποκείμενο και η κοινωνία θα βρίσκονταν σε μια σχέση αμοιβαίας ενδυνάμωσης. Όπως ο Constantin Brancusi, ο Luis Barragán και ο Carlo Scarpa, ο Πικιώνης εργάστηκε σταθερά σε στενά περιορισμένα πεδία, όπως στην περίπτωση της ονειρικής παιδικής χαράς στο αθηναϊκό προάστιο της Φιλοθέης το 1965. Προσεγγίζοντας την οντολογία του «όχι-ακόμη» του Ernst Bloch, η αρχιτεκτονική του Πικιώνη ήταν μια αρχιτεκτονική της ελπίδας. Ενώ γνώριζε τη σκληρή μοίρα της πολυαγαπημένης του Ελλάδας, διατηρούσε το όραμα του μεσογειακού «άλλου», την κατά Baudelaire αίσθηση του *luxe, calme et volupté* (χλιδή, γαλήνη και ηδονή) να

λαμπυρίζει στο φως, μετά την αποκαθήλωση της τεχνολογίας.»

Kenneth Frampton

Μια εκδοχή του κειμένου δημοσιεύτηκε στον τόμο Dimitris Pikionis, Architect 1887—1968: A Sentimental Topography (Λονδίνο: Architectural Association, 1989).

Ο σχεδιασμός των διαδρομών είναι αποτέλεσμα της βιωματικής εμπειρίας που είχε ο αρχιτέκτονας με το συγκεκριμένο χώρο. Η τελική χάραξη έγινε πάνω σε ίχνη αρχαίων μονοπατιών και λαξεύσεων βράχων που υπήρχαν στο χώρο. Η λογική αυτή έλκει την καταγωγή της από το σχεδιασμό της οδού των Παναθηναίων, η οποία δεν ήταν εκ των προτέρων σχεδιασμένη, αλλά διαμορφώθηκε βαθμιαία, λόγω της χρήσης πάνω στο τοπίο, στο πέρασμα των αιώνων.

Η αρχική χάραξη είχε γίνει πάνω στο μονοπάτι που άνοιξαν οι Πελασγοί και οι Κεκροπίδες που πήγαιναν για την προμήθεια νερού, μέχρι τις βόρειες υπώρειες της Ακρόπολης και του Κεραμικού, όπου περνούσε ο Ηριδανός ποταμός.

Η ανάπτυξη και κατάληξη της οδού των Παναθηναίων στα Προπύλαια εξέφραζε, με συμβολικό τρόπο, τις αξίες της δημοκρατικής κοινωνίας των Αθηνών [20]



40 Δημήτρης Πικιώνης (ντυμένος στα λευκά) ενώ εργάζεται στην αυλή του Αγίου Δημητρίου Λουμπαρδιάρη, 1954-58, φωτογραφία, ευγενική παραχώρηση Αρχείο Αγνής Πικιώνη, © Δημήτρης Πικιώνης ΑΜΚΕ, Αθήνα



5Λιθοξόδοι εργάζονται στην αυλή του Αγίου Δημητρίου Λουμπαρδιάρη, 1954-58, φωτογραφία, ευγενική παραχώρηση Αρχείο Αγνής Πικιώνη, © Δημήτρης Πικιώνης ΑΜΚΕ, Αθήνα

3.2.1.1 Τα συνθετικά εργαλεία του Δ. Πικιώνη στο λόφο του Φιλοπάππου

Η παρατήρηση των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του τοπίου, καθώς και οι ανθρώπινες παρεμβάσεις μέσα στους αιώνες, ήταν σημαντικοί παράγοντες για το σχεδιασμό.

Στη διαδικασία κατασκευής αποκαλύπτονταν αρχαιολογικά ευρήματα, όπως πηγάδια και λαξεύσεις σε βράχους, τα οποία ήταν φυσικό να επανακαθορίζουν το σχεδιασμό. [20]

3.2.1.2 Βαθμιαίος και επί τόπου σχεδιασμός

Ιδεατές χαράξεις και οπτικές γωνίες, υπάρχουν σε όλα τα σχέδια των έργων Φιλοπάππου που διασώζονται. Μέσα από αυτά, προσπαθεί να οργανώσει το βλέμμα του περιπατητή και να δημιουργήσει μια άυλη σύνθεση, που λειτουργεί ταυτόχρονα με την υλικότητα της κατασκευής. Το τι υποκρύπτεται ή το τι αποκαλύπτεται επιτυγχάνεται από τις φυτεύσεις που επιμελήθηκε με

πολύ προσοχή ο ίδιος αλλά και μέσα από τα μικρά κτίσματα.

Οι γωνιακές χαράξεις διακρίνονται σε επιλεγμένα σημεία στάσης και θέας, μέσα από τα λιθόστρωτα, τα μονοπάτια και την τοποθέτηση των κτισμάτων. Η οργάνωση του βλέμματος προκαλεί και την κίνηση του περιπατητή με διαφορετικές ποιότητες. Έτσι, αναδεικνύεται ο περίπατος σε μια πνευματική εμπειρία. Η ανάδειξη της θέας προς τον ιερό βράχο της Ακρόπολης λειτουργεί περισσότερο ως ένα απόμακρο, ασφαλές σκηνικό βάθους.[20]



6 Αρχιτεκτονικά στοιχεία λόφου Φιλοπάππου



7Προσχέδια Δ. Πικιώνη για την εκκλησία και το αναπαυτήριο του Αγ. Δημητρίου του Λουμπαρδιάρη.

3.2.1.3 Οπτικές φυγές, γωνιακές χαράξεις και περιπλάνηση

«Σε όλο το έργο εφαρμόζονται ορισμένες από τις χαράξεις της θεωρίας του Κ. Α. Δοξιάδη από τη γερμανική διατριβή του: “Διαμόρφωση του χώρου στην αρχαία αρχιτεκτονική”. Ο φίλος του αρχιτέκτονα, Κωνσταντίνος Δοξιάδης, διερεύνησε τη σχέση ναοδομίας και τοπίου με βάση τη θεωρία των αρμονικών χαράξεων. Ιδεατές χαράξεις και οπτικές γωνίες, υπάρχουν σε όλα τα σχέδια των έργων Φιλοπάππου που διασώζονται. Μέσα από αυτά, προσπαθεί να οργανώσει το βλέμμα του περιπατητή και να δημιουργήσει μια άυλη σύνθεση, που λειτουργεί ταυτόχρονα με την υλικότητα της κατασκευής. Το τι υποκρύπτεται ή το τι αποκαλύπτεται επιτυγχάνεται από τις φυτεύσεις που επιμελήθηκε με πολύ προσοχή ο ίδιος αλλά και μέσα από τα μικρά κτίσματα. Οι γωνιακές χαράξεις διακρίνονται σε επιλεγμένα σημεία στάσης και θέας, μέσα από τα λιθόστρωτα, τα μονοπάτια και την τοποθέτηση των κτισμάτων. Η οργάνωση του βλέμματος προκαλεί και την κίνηση του περιπατητή με διαφορετικές ποιότητες. Έτσι, αναδεικνύεται ο περίπατος σε μια πνευματική εμπειρία. Η ανάδειξη της θέας προς τον ιερό βράχο της Ακρόπολης λειτουργεί περισσότερο ως ένα απόμακρο, ασφαλές “σκηνικό βάθος”, όπως λέει ο Δ. Φιλιππίδης. Ο αρχιτέκτονας είχε αμφισβητήσει την τελειότητα του Παρθενώνα, που την έκρινε ως αρχή της παρακμής στην αρχαία τέχνη. Στις διαμορφώσεις στο λόφο, είναι σα να χτίζει το κρηπίδωμα ενός αρχαίου δωρικού ναού, χωρίς να τον ενδιαφέρει το τελικό αποτέλεσμα του ναού. Η Ακρόπολη και ο Παρθενώνας υπάρχουν και μπορεί να τα δει κανείς στο βάθος, μέσα από συγκεκριμένα σημεία στάσης που έχει επιλέξει. Στο έργο του τον ενδιαφέρει να φανούν οι αξίες που γέννησαν αυτόν τον πολιτισμό, παρά ο ολοκληρωμένος ναός. Τη θέση του ναού παίρνει η εμπειρία του περιπάτου και της περιπλάνησης μέσα από εκπλήξεις. Ο περίπατος, όπως και στους αρχαίους φιλοσόφους ήταν ένα σημαντικό εργαλείο γνώσης, ή μια τεχνική που βοηθούσε στον στοχασμό. Για το μάθημα του Πικιώνη, ο αρχιτέκτονας Γιώργος Κανδύλης λέει: “Πρόγραμμα δεν υπήρχε στη Σχολή και ποτέ δεν ξέραμε το περιεχόμενο του μαθήματος. Και όταν ο Πικιώνης απόκανε να κάνει τον καθηγητή ή να μένει κλεισμένος στην τάξη, μας έλεγε στη μέση του μαθήματος: Δεν αισθάνομαι πολύ καλά, αν θέλετε βγαίνουμε στον δρόμο και περπατάμε λίγο και τότε η παράδοση γινόταν στον δρόμο!”. Πάνω στην ιδέα του περιπάτου και της περιπλάνησης οι σιτουασιονιστές άρθρωσαν την ιδέα της “ψυχογεωγραφίας” και της στρατηγική της “μεταστροφής”. [20] Άρθρο Μανώλη Ηλιάκη σελ 30



8 Λόφος του Φιλοπάππου

3.2.1.4 *Επιρροές συγκερασμός και επανερμηνεία*

Είχε προσωπική επαφή με τον Walter Gropius. Δεν υιοθέτησε τις προσαγές του χωρίς κριτική και προσπάθησε να το εμπλουτίσει με τέτοιο τρόπο, ώστε να το φέρει πιο κοντά στο σύγχρονο άνθρωπο.

Η κριτική επανερμηνεία όλων των πραγμάτων που ενδιέφεραν τον Πικιώνη και μελετούσε, ήταν αυτό που οδήγησε τον Kenneth Frampton να γράψει:

“Ο αρχιτέκτονας άγγιξε έναν εξαϋλωμένο τρόπο έκφρασης, ταυτόχρονα ελληνικό και υπερελληνικό. Ελληνικό με την έννοια ότι ανήκε στον τόπο, ενσωματωμένο στο μύθο, το τοπίο το κλίμα και τον τρόπο ζωής. Υπερελληνικό γιατί μεγάλο μέρος της έμπνευσής του βρίσκεται αλλού σε

έναν απόμακρο χωρόχρονο”.



9Προσχέδια Δ. Πικιώνη για την εκκλησία και το αναπαυτήριο του Αγ. Δημητρίου του Λουμπαρδιάρη.

3.2.2 Δημοτικό σχολείο, στα Πευκάκια Λυκαβηττού, 1932

Το σχολείο εντάσσεται στο πρόγραμμα ευρείας εκπαιδευτικής μεταρρύθμισης και ανέγερσης σχολικών κτηρίων του '30. Ανήκει στα έργα αναφοράς του ελληνικού μοντερνισμού, αν και ο Δημήτρης Πικιώνης το αποκήρυξε αμέσως μετά την κατασκευή του. Πρόκειται για συνηθισμένη τυπολογία σχολικού κτηρίου με τους κλειστούς χώρους διατεταγμένους γύρω από κεντρικό υπαίθριο. Κτισμένο στους πρόποδες του Λυκαβηττού, πατά σ' ένα έντονα επικλινές έδαφος. Οι καθαροί μοντέρνοι όγκοι, που φιλοξενούν τις κλειστές λειτουργίες, και ο κεντρικός υπαίθριος χώρος ακολουθούν την κλίση διαμορφώνοντας επίπεδα. Έτσι, η αυλή του σχολείου αποκτά κλίμακα και θεατρικότητα και δύναται να φιλοξενήσει πολλαπλές δραστηριότητες -που αφορούν στην κάθε αίθουσα διδασκαλίας χωριστά ή στο σύνολο των παιδιών του σχολείου-. Για ακόμα μία φορά σ' αυτό το έργο του Δημήτρη Πικιώνη, ίχνη της ιστορίας και της λαϊκής παράδοσης συντίθενται με το πνεύμα της νεωτερικότητας. Η μεγάλη στοά της εισόδου παραπέμπει σε αρχαιοελληνική αρχιτεκτονική. Τα πεζούλια, οι πλακοστρώσεις και τα κλιμακωτά επίπεδα σε παραδοσιακή νησιώτικη αρχιτεκτονική. Στο σύνολο, όμως, το σχολείο κτίστηκε με βάση τις λειτουργικές θεωρίες της γερμανικής σχολής του Μπάουχαους: με ορθολογισμό και καθαρότητα στις λειτουργίες, με πολλούς ελεύθερους χώρους, με φωτεινές αίθουσες. Η κατασκευή του κτηρίου έγινε με μοντέρνα υλικά: ο φέρων οργανισμός είναι από οπλισμένο σκυρόδεμα, ενώ στις γεωμετρικές και αυστηρές όψεις κυριαρχούν οι επιχρισμένοι με λευκό σοβά τοίχοι και τα μεγάλα ξύλινα υαλοστάσια.



10Κάτοψη: Πευκάκια, Λυκαβηττός, Αττική, 1932

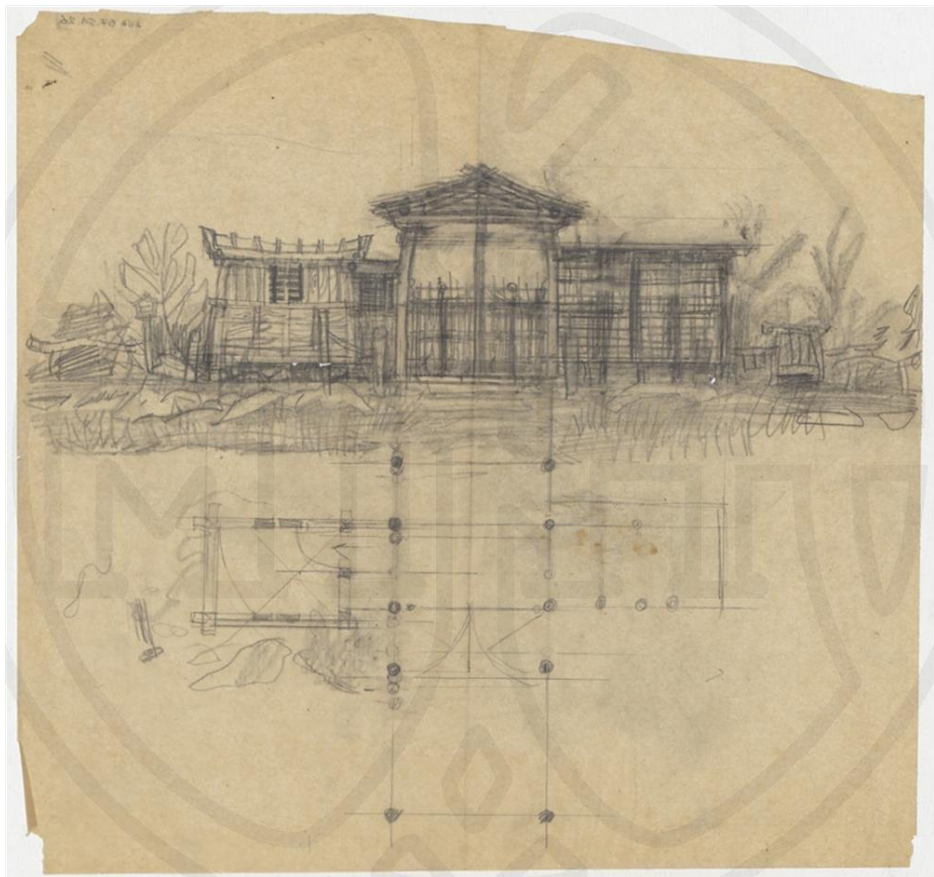
3.2.3 Παιδικός κήπος, στη Φιλοθέη, 1961-1965

Η παιδική χαρά της Φιλοθέης ανήκει στα έργα εκείνα του Δημήτρη Πικιώνη που εκφράζουν την αντίληψη ότι όλες οι κουλτούρες έχουν μια κοινή και αιώνια βάση: τα πάντα είναι διαφορετικές εκφάνσεις του ίδιου. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, βλέπει: την παγκόσμια παράδοση ωςάν κάτι ενιαίο, που υπακούει στις "αΐδιες" αρχές (οι αρχές της παράδοσης είναι "αΐδιες", οι μορφές παραλλάσσουν).

Ο ίδιος ακολουθεί περισσότερο μια φιλοσοφία ανατολίτικη. Στο περίπτερο και στην είσοδο του παιδικού κήπου είναι σαφείς και εμφανείς οι επιρροές από ιαπωνική αρχιτεκτονική -και δεν είναι η πρώτη φορά που παρουσιάζονται τέτοιες επιρροές στο έργο του-. Η έρευνα του Δημήτρη Πικιώνη για τα παιδιά και το παιδικό παιχνίδι φαίνεται ιδιαίτερα στον εξοπλισμό που επέλεξε: μια ξεχαρβαλωμένη βάρκα, μια καλύβα σαρακατσάνικου τύπου, ένα γεφύρι σε μια μικρή λίμνη. Ένας εξοπλισμός τελικά μυστηριακός, εξερευνητικός -όχι τυποποιημένος, βιομηχανικός-, που προσφέρει πολλές εναλλακτικές -συλλογικού ή ατομικού- αυθόρμητου παιχνιδιού.



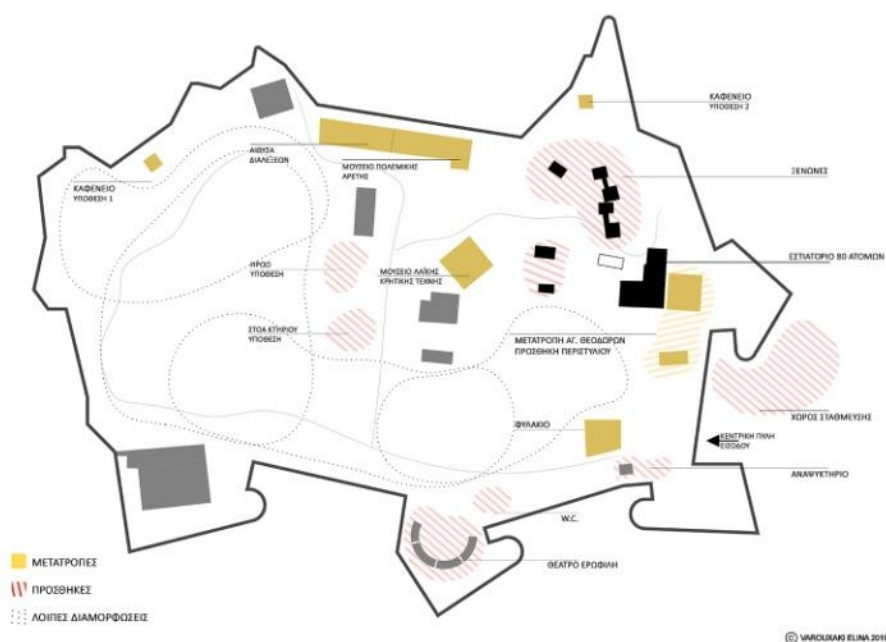
11 Πάρκο Πικιώνη Φιλοθέης, 1961-1965



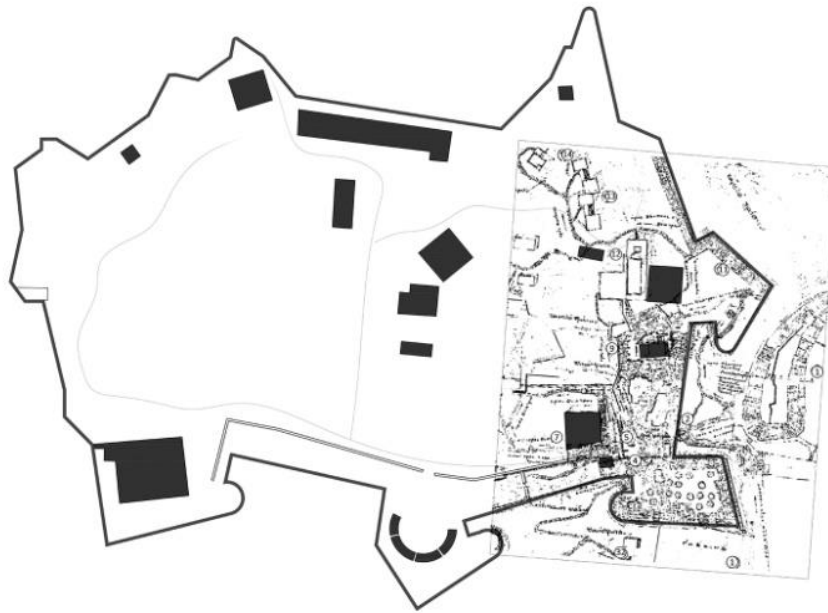
12 Σκίτσο : Πάρκο Πικιώνη Φιλοθέης, 1961-1965

3.2.4 Η μελέτη Πικιώνη για το Φρούριο της Φορτέτζας, Ρεθύμνου, 1966

Το 1966 ανατίθεται στον Δημήτρη Πικιώνη η μελέτη του φρουρίου της Φορτέτζας στο Ρέθυμνο, με σκοπό την τουριστική αξιοποίησή του. Το έργο ανατίθεται από το τότε Υπουργείο Συντονισμού του Βασιλείου της Ελλάδος. Μόλις δύο χρόνια πριν τον θάνατό του και έχοντας ήδη ολοκληρώσει τα σημαντικότερα έργα του (διαμόρφωση αρχαιολογικού χώρου, λόφου Φιλοπάππου, 1957, παιδικός κήπος Φιλοθέης, 1965), γράφει έκθεση με τίτλο «Έργον: Τουριστική αξιοποίησης φρουρίου Φορτέτζα Ρεθύμνου Κρήτης» και ως υπότιτλο «Αρχιτέκτονες: Δ. Πικιώνης-Π. Πικιώνης-Α. Κουτσογιάννης». Πρόκειται για ένα σύντομο κείμενο μόλις δεκατριών σελίδων, που περιλαμβάνει μια ολοκληρωμένη ανάλυση και πρόταση για τον χώρο της Φορτέτζας, τόσο θεωρητικά όσο και χωρικά-σχεδιαστικά.



13 Οργανόγραμμα Φρούριο της Φορτέτζας, Ρεθύμνου



© VARDOLAKI ELINA 2019

14 Οργανόγραμμα Φρούριο της Φορτέτζας, Ρεθύμνου (ασπρομαύρο)

3.2.5 Τα έργα που σκάρωσε στεγάζουν και υποδέχονται τον σύγχρονο άνθρωπο

Με τη Μικρασιατική Καταστροφή μπορούμε να πούμε πως ο Ελληνισμός αναδιπλώθηκε στο κεντρικό σημείο του τροχού. Η αναδίπλωση αυτή έφερε ένα αγαθό, τη συντριβή και την περισυλλογή. Εκεί μέσα ο Πικιώνης δοκίμασε τις δυσκολίες της αυτογνωσίας και, στο ποσοστό που μπόρεσε να τις κατανικήσει ή που πίστεψε πως είχε κατανικήσει ορισμένες από τις δυσκολίες αυτές, προχώρησε την πραγμάτωση ορισμένων έργων.

Πως έχουμε να ζήσουμε σε ένα μηχανοκρατούμενο κόσμο και πως υπάρχουνε πραγματικές και τεχνητές ανάγκες, Πικιώνης το γνώριζε όσο και εμείς οι υπόλοιποι, δεν αεροβατούσε. Δεν στάθηκε όπως μπορεί πολλοί να φαντάζονται, ανεδαιφικός. Ξεχώριζε αμέσως τις πραγματικές από τις τεχνητές ανάγκες. Μαρτυράνε γι' αυτό τα χτίσματά του. Τα έργα που ο Πικιώνης σκάρωσε στεγάζουν ή υποδέχονται τον αιώνιο άνθρωπο, με τη σημερινή όμως τεχνολογική πανοπλία του, δίχως να προδίνουνε τίποτε από όσα πραγματικά ο νεώτερος άνθρωπος απόκτησε, και όλο ένα αποκτά, προσπαθώντας να καταστήσει τη ζωή του υλικά αλαφρύτερη.

Μέσα στα έργα του Πικιώνη βρίσκονται ενσωματωμένες όλες οι πραγματικές καταχτήσεις του σημερινού ανθρώπου, τίποτα δεν πετιέται από όσα μπορούνε να μας ανακουφίσουνε πραχτικά και ποσοτικά. Μονάχα που εκείνος , σαν αληθινός τέκτονας που ήτανε, αγαπούσε τον κόσμο ή την ύλη και τα υλικά, αλλά για να οδηγηθεί και να τελειωθεί ή καταλήξει στο πνεύμα και στα πνευματικά. Ήξερε πως ο άρτος είναι ιερός, αλλά επειδή μας δαψιλεύει την γνώση του <<ουκ επ' άρτω μόνο ζήσεται άνθρωπος>> που οδηγάει τελικά τον θνητό στη συνολική, όχι στη μερική ή αποσπασματική , πραγματικότητα. Αυτή ήτανε η διαφορά του από τους περισσότερους σημερινούς τέκτονες και από εμάς τους υπόλοιπους. Αυτό τον ξεχώριζε και από όσους πιστεύανε πως μοναχά μια όψη παρουσιάζει ο κόσμος, την ποσοτική και την υλική, τη σταθμητή , τη μετρητή, τη στατιστική , αυτή που φανερώνεται στο σωματικό μάτι. Εκείνος τελικά το πνεύμα το αντάμωσε παντού σπουδάζοντας την ύλη. Και η δύναμη αυτή που του δόθηκε , ή το χάρισμα, εξευγένιζε τα διάφορα υλικά που άγγιζε με τα χέρια του.

Ο κόσμος για τον Πικιώνη φανέρωνε πράγματα αφανέρωτα. Και το μάτι της ψυχή του, καθώς είχε μαθητέψει στο Σολωμό, το κρατούσε πάντα άγρυπνο- είναι τα λόγια του- << στην εγκυπτόμενη στην Φύση αποκάλυψη του κόσμου του νοητού>>

4 Βιβλιογραφία

1. Kenneth Frampton : Μοντέρνα Αρχιτεκτονική , Ιστορία και Κριτική , Εκδόσεις Θεμέλιο
2. Kenneth Frampton : Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance
3. Hal Foster: The Anti-Aesthetic ESSAYS ON POSTMODERN CULTURE, BAY PRESS
4. Δημήτρης Πικιώνης 1887-1968, Εκδόσεις Μπαστα-Πλέσσα
5. Kenneth Frampton, Αγνή Πικιώνη (επ.) (1994). Δημήτρης Πικιώνης, Αιξωνή 1951-1955, εκδ. Μπαστα Πλέσσα, σελ. 18-19.
6. <https://www.n-t.gr/el/knowus/halls/marikakotopoulirex>
7. Γιακουμακάτος, Ανδρέας, Φονξιοναλιστικός τοπικισμός, Η σύγχρονη αρχιτεκτονική της Σκανδιναβίας μέσα από μια χρονιά διαλέξεων και εκθέσεων στο Μουσείο Μπενάκη, άρθρο στο GreekArchitects.
8. Kenneth Frampton, Αγνή Πικιώνη (επ.) (1994). Δημήτρης Πικιώνης, Αιξωνή 1951-1955, εκδ. Μπαστα Πλέσσα, σελ. 19.
9. William C. Brumfield : Anti-Modernism and the Neoclassical Revival in Russian Architecture, 1906-1916 , Journal Article
10. Φιλιππίδης Δημήτρης, Νεοελληνική Αρχιτεκτονική, Μέλισσα, Αθήνα 1984
11. D. Philippides, 'Chapter 24, GREECE', W. Anderson (ed.), International Handbook of Contemporary Developments in Architecture, Guenwood Press, 1981,
12. Η γεωγραφία και η αντίληψη του τόπου. Παλαιότερες και σύγχρονες εκδοχές, Κυριακή Τσουκαλά, 2006
13. Martin Heidegger, Κτίζειν, Κατοικείν, Σκέπτεσθαι, Εισαγωγή-Μετάφραση: Γιώργος Ξηροπαΐδης, εκδόσεις ΠΛΕΘΡΟΝ, ΑΘΗΝΑ 2008.
14. <https://www.greekarchitects.gr/gr/%CE%B1%CF%86%CE%B9%CE%B5%CF%81%CF%8E%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%B1/%CE%B4%CE%B7%CE%BC%CE%AE%CF%84%CF%81%CE%B7%CF%82-%CF%80%CE%B9%CE%BA%CE%B9%CF%8E%CE%BD%CE%B7%CF%82-id630>
15. Λίνα Παπαευαγγέλου, Υπεύθυνη Εκπαιδευτικών Προγραμμάτων , Ίδρυμα Β & Μ Θεοχαράκη (2007). Εγχειρίδιο Εκπαιδευτικού, Επίσκεψη στα Έργα Ακροπόλεως Φιλοπάππου
16. Διπλωματική Εργασία Η Δήλος του Νίκου Εγγονόπουλου Ιοκάστη Χρ. Φουνδούκα (2020). Αφορμή για μία πολιτισμική σημειωτική μελέτη της γενιάς του 30'

17. <https://www.archetype.gr/blog/arthro/i-mpienale-venetias-aponemiston-kenneth-frampton-ton-chriso-leonta>
18. Transcultural Architecture: The Limits and Opportunities of Critical Regionalism By Thorsten Botz-Bornstein
19. Anti-Modernism and the Neoclassical Revival in Russian Architecture, 1906-1916 William C. Brumfield Journal of the Society of Architectural Historians (1989) 48 (4): 371–386.
20. <http://yolkstudio.gr/sitegr/files/pikionisfilopapou.pdf>