

*ΠΟΥ ΕΙΝΑΙ
ΤΟ ΜΟΝΤΕΡΝΟ;*

do.co.mo.mo_

01

ΤΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ
ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΟΥ

futura

2006

*ΠΟΥ ΕΙΝΑΙ
ΤΟ ΜΟΝΤΕΡΝΟ;*

do.co.mo.mo_

01

ΤΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ
ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΟΥ

Μέλη της
Ελληνικής
ομάδας **do.co.
mo.mo.** (Ιούνιος
2006)

Γιώργος Αγγελής	Νίκη Λοϊζίδη
Ελένη Αμερικάνου	Ναταλία Μπούρα
Αριστείδης Αντονάς	Γιώργος Πανέτσος
Δημήτρης Αντωνίου	Χρήστος Πανουσάκης
Ανδρέας Πακουμακάτος	Βασιλική Πετρίδου
Δημήτρης Γιαννίσης	Ιάκωβος Ποταμιάνος
Φοίβη Γιαννίση	Άλκηστις Ρόδη
Πάνος Εξαρχόπουλος	Ρένα Σακελλαρίδου
Νίκος Καλογεράς	Μαργαρίτα Σάκκα-Θηβαίου
Αλέκα Καραδήμου-Γερόλυμπου	Γιώργος Τζιρτζιλάκης
Μάρω Καρδαμίτση-Αδάμη	Αλέξανδρος Τομπάκης
Βασίλης Κολώνας	Παναγιώτης Τουρνικιώτης (συντονιστής)
Σάββας Κονταράτος	Βάσω Τροβά
Ζήσης Κοτιώνης	Δημήτρης Φιλιππίδης
Πάνος Κούρος	Χριστόφορος Χατζόπουλος
Ηλίας Κωνσταντόπουλος	

Τα *Τετράδια του Μοντέρνου 01* επιμελήθηκε ο Παναγιώτης Τουρνικιώτης.

Η Ελληνική ομάδα **do.co.mo.mo.** φιλοξενείται στα
Αρχεία Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής του Μουσείου Μπενάκη
Πειραιώς 138 και Ανδρονίκου, 11854 Αθήνα
Τηλ.: 210 3453674, εσωτ. 105
e-mail: tourni@central.ntua.gr

Κυκλοφόρησε τον Ιούνιο του 2006 από
τις εκδόσεις futura - Μιχάλης Παπαρούνης
Βίκτωρος Ουγκώ 15, 10437 Αθήνα
Τηλ. & φαξ: 210 5226173, 5226361
e-mail: futura@ath.forthnet.gr
www.futura.gr

Ευχαριστούμε θερμά το ΤΕΕ για την οικονομική ενίσχυση της έκδοσης.

© 2006 για τα κείμενα οι συγγραφείς, για τα Τετράδια του Μοντέρνου
η Ελληνική ομάδα **do.co.mo.mo.**

ISBN: 960-6654-21-4



ΑΡΧΕΙΑ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ
ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ

ΤΕΕ

ΤΕΧΝΙΚΟ
ΕΠΙΜΕΛΗΤΗΡΙΟ
ΕΛΛΑΔΟΣ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

5 Τα Τετράδια του Μοντέρνου

7 Παναγιώτης Τουρνικιώτης
Πού είναι το Μοντέρνο;

11 Νίκη Λοϊζίδη
Η Αργοναυτική Εκστρατεία ως
κυρίαρχος μύθος του
καλλιτεχνικού μοντερνισμού

21 Δημήτρης Φιλιππίδης
Το ελληνικό μοντέρνο -
πού πάμε; Η αρχιτεκτονική
σε κατάσταση εγκατάλειψης

33 Αριστείδης Αντονάς
Πίστη και Αφέλεια: Πένθος για την
Αρχιτεκτονική της Πρωτοπορίας

47 Φοίβη Γιαννίση
Ικτίνος δε και Κόραξ

53 Μάρω Καρδαμίτση-Αδάμη
Γιάνης Δεσποτόπουλος:
Σε αναζήτηση του μοντερνισμού
(1921-1940)

69 Βάσω Τροβά
Εργατική κατοικία.
Η άλλη όψη του ελληνικού
μοντερνισμού

79 Χρήστος Πανουσάκης
Η κατοικία Κουτσίνια του
Νικόλαου Μητσάκη στον Βόλο

89 Βασίλης Κολώνας
Ο μεταπολεμικός μοντερνισμός στην
Ελλάδα και η αναζήτησή του στη
σημερινή αρχιτεκτονική
πραγματικότητα

93 Γιώργος Κουτούπης
Το Οπτικο-ακουστικό Κέλυφος από
την «Ηλεκτρονική Πολεοδομία» του
αρχιτέκτονα Τ.Χ. Ζενέτου
(1926-1977)

99 Πάνος Κούρος
«Θέατρα λήθης» του μοντέρνου

103 Ζήσης Κοτιώνης
«Πες, πού είναι η Αθήνα;» Σκέψεις για
την Αθήνα ως αττικό νησί

111 Ανδρέας Πακουμακάτος
Ο νέος αρχαιολογικός νόμος
και η προστασία της μοντέρνας
αρχιτεκτονικής

115 Γιώργος Τζιρτζιλάκης
Η μελαγχολία της διατήρησης

121 Επίμετρο: Αρχιτεκτονική του
Μοντέρνου Κινήματος στην Ελλάδα.
DOCOMOMO - Registers

133 Βιογραφικά σημειώματα

ΤΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΟΥ

Τα «Τετράδια του Μοντέρνου» είναι ένας κύκλος παρεμβάσεων που κινείται με πρωτοβουλία της Ελληνικής ομάδας Docomomo και έχει τοποθετήσει στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος τη μοντέρνα αρχιτεκτονική.

Σε ένα ευρύτερο πλαίσιο δραστηριοτήτων που έχουν στόχο την καλλιέργεια του προβληματισμού για την αρχιτεκτονική εκδοχή της νεωτερικότητας και τη μεταλλασσόμενη ερμηνεία της, η Ελληνική ομάδα Docomomo παρακίνησε τη διοργάνωση επιστημονικών συναντήσεων σε συνεργασία με όλες τις Αρχιτεκτονικές σχολές. Οι συναντήσεις αυτές φιλοδοξούν να επιτρέψουν στην προσωπική ερευνητική εργασία και τη σκέψη αρχιτεκτόνων για το διαρκές ερώτημα του μοντέρνου να έρθουν σε επαφή και πιθανώς σε σύγκρουση με ζωντανές κοινότητες προβληματισμού που αναδύονται από τους χώρους της παιδείας και της δουλειάς.

Η πρώτη επιστημονική συνάντηση είχε τίτλο το ερώτημα «Πού είναι το Μοντέρνο;» και οργανώθηκε στον Βόλο, την Παρασκευή 23 και το Σάββατο 24 Μαΐου 2003, με τη συνεργασία του Τμήματος Αρχιτεκτόνων του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας και την υποστήριξη του Δήμου Βόλου. Το αμφιθέατρο ήταν γεμάτο σπουδαστές, οι συζητήσεις έντονες έως ανατρεπτικές, και δικαίως συνεχίστηκαν το βράδυ της Παρασκευής στην κατοικία Κουτσίνα, ένα από τα όμορφα μοντέρνα σπίτια του αρχιτέκτονα Ν. Μητσάκη στην παραλία του Βόλου. Λίγο πιο πέρα είχε ξεκινήσει η Αργοναυτική εκστρατεία και ακριβώς μπροστά περνούν σήμερα ακόμη οι γραμμές του τραίνου που γοήτευσε τα νιάτα του Giorgio De Chirico. Από τη μεριά του Ελληνικού Docomomo ευχαριστούμε τον πρόεδρο του Τμήματος Παντελή

Λαζαρίδη και όλους τους διδάσκοντες που αγκάλιασαν φιλόξενα την πρόταση να αρχίσουμε από τον Βόλο αυτή την περιπλάνηση.

Το 2004 η επιστημονική συνάντηση οργανώθηκε στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων του Πανεπιστημίου Πάτρας με θέμα «Ανατολή και Δύση στην Μοντέρνα Αρχιτεκτονική» και το 2005 στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων του Πανεπιστημίου Θράκης, στην Ξάνθη, με θέμα «Μοντερνισμός και αρχιτεκτονική εκπαίδευση». Στο ενδιάμεσο, το φθινόπωτο του 2003, η Ελληνική ομάδα Docomomo οργάνωσε, σε συνεργασία με τη Σχολή Αρχιτεκτόνων ΕΜΠ και τη Διεθνή Επιτροπή του Docomomo για την Καταγραφή της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, ένα διεθνές συμπόσιο με θέμα «Ο αθλητισμός, το σώμα και η μοντέρνα αρχιτεκτονική». Τα επόμενα «Τετράδια του Μοντέρνου» θα μεταφέρουν το υλικό που συγκεντρώθηκε σε αυτές τις συναντήσεις μαζί με άλλα στοιχεία από την τεκμηρίωση της μοντέρνας ελληνικής αρχιτεκτονικής.

Σε αυτό το πρώτο Τετράδιο περιλαμβάνονται κείμενα εισηγήσεων και οργανωμένων παρεμβάσεων που έγιναν στον Βόλο το 2003, μαζί με ένα μικρό φάκελο τεκμηρίωσης της κατοικίας Κουτσίνια. Στο επίμετρο δημοσιεύεται η επιλογή των 17 κτιρίων της αρχιτεκτονικής του ελληνικού μεσοπολέμου τα οποία πρότεινε η ελληνική ομάδα στη διεθνή καταγραφή της μοντέρνας αρχιτεκτονικής που δημοσίευσε το Docomomo το έτος 2000.

Παναγιώτης Τουρνικιώτης

Συντονιστής της Ελληνικής Ομάδας Docomomo

ΠΟΥ ΕΙΝΑΙ ΤΟ ΜΟΝΤΕΡΝΟ;

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΤΟΥΡΝΙΚΙΩΤΗΣ

Πρόθεσή μου είναι να προφέρω εδώ τις λέξεις του παράδοξου ερωτήματος «πού είναι το μοντέρνο;» με τους διαφορετικούς τρόπους που του δίνουν νόημα, αλλά νιώθω ότι πολλοί από σας ακούτε με αρκετή ανασφάλεια το εξωτικό ακρωνύμιο DO.CO.MO.MO. και δικαίως αναρωτιέστε τι μας ένωσε κάτω από το ρυθμικό κροτάλισμα των συλλαβών του. Το Docomomo είναι λοιπόν το ακρωνύμιο του αγγλικού *Documentation and Conservation of buildings, sites and neighbourhoods of the Modern Movement*, που σημαίνει *Τεκμηρίωση και Διατήρηση κτιρίων, τόπων και συνόλων του Μοντέρνου Κινήματος*. Το Docomomo είναι διεθνής μη-κυβερνητικός οργανισμός που ιδρύθηκε το 1990 στην Ολλανδία και σήμερα αριθμεί 46 εθνικές ομάδες. Μετά από 12 χρόνια ολλανδικής προεδρίας, η έδρα του είναι πλέον στο Παρίσι. Η δική μας, η Ελληνική ομάδα Docomomo, παρακολούθησε την κίνηση αυτή από την αρχή. Σήμερα έχει 30 μέλη και μετά από μια περίοδο φιλοξενίας στο Ελληνικό Ινστιτούτο Αρχιτεκτονικής, δρα κάτω από τη σκέπη των Αρχείων Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής του Μουσείου Μπενάκη.

Το σκεπτικό του Docomomo είναι συγκεκριμένο. Η νεωτερικότητα των ιδεών και των αρχών που είχαν προτείνει οι αρχιτέκτονες στον μεσοπόλεμο και στις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες αντανakλούσε μια συνολική προσπάθεια για να γίνει η αρχιτεκτονική φορέας μιας κοινωνικής, κατασκευαστικής και αισθητικής σύγκλισης στην προοπτική ενός καλύτερου περιβάλλοντος για το μέλλον του ανθρώπου. Η προσπάθεια αυτή απέδωσε πολλά σημαντικά έργα, που εμπλουτίζουν τη διεθνή και την ελληνική αρχιτεκτονική κληρονομιά, αλλά ανήκουν στο

πιο πρόσφατο παρελθόν μας και εύκολα αγνοούνται ή παρερμηνεύονται· χρειάζονται λοιπόν την προσοχή μας, για να τα γνωρίσουμε και να τα συντηρήσουμε ανάλογα με τις αξίες και τον ιδιαίτερο τρόπο κατασκευής τους. Και ταυτοχρόνως, η μοντέρνα αρχιτεκτονική έχει ακόμη το δυναμισμό να αποτελεί ένα μεγάλο μάθημα που μπορεί να συμβάλει και στη θεωρία και στην πρακτική του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού, και ίσως να μεταλλαχθεί, μέσα από τη συμβολή αυτή, στην προοπτική της καλύτερης διαμόρφωσης του χτισμένου μέλλοντός μας.

Η επιστημονική συνάντηση με θέμα «Πού είναι το μοντέρνο;» διερεύνησε τις γεωγραφικές συντεταγμένες και τα νοηματικά όρια του Μοντέρνου στην Ελλάδα, διασταυρώνοντας την ιστορική ματιά και το πνεύμα της προστασίας με τη θεωρητική ανάδραση των νεωτερικών ιδεών στη σύγχρονη αρχιτεκτονική δημιουργία. Στην αρχή του 21ου αιώνα θέλουμε να γνωρίσουμε καλύτερα όσα πέτυχε ο 20ός και να τους δώσουμε την αξία που τους αρμόζει. Και ταυτοχρόνως έχουμε ανάγκη να στηρίξουμε, στην αυτογνωσία αυτή, την αισιοδοξία μας για το αύριο.

«Πού είναι, λοιπόν, το Μοντέρνο;»

- Το πού, είναι επίρρημα, από ρίζα αρχαίας ερωτηματικής αντωνυμίας.
- Πού (ως εισαγωγή ερωτήσεων για τόπο): σε ποιο μέρος, σε ποιον τόπο; στην Αθήνα, στο Βόλο, στα βόρεια προάστια, κλπ. Το απλό γεωγραφικό ερώτημα δεν είναι τόσο απλό, αφού εξαρτάται ταυτοχρόνως από το τι είναι Μοντέρνο, και από το ποιος το αντιλαμβάνεται ή ποιος το ορίζει. Η αναγνώριση και η καταγραφή της Μοντέρνας αρχιτεκτονικής αποτελεί έναν από τους κύριους στόχους του Docomomo και σχετίζεται με αυτή ακριβώς την α-πορία: το Μοντέρνο είναι προφανώς στη θέση του ήδη, αλλά η αναγνώριση και η νοηματοδότησή του είναι μια αναδραστική διαδικασία που αφ' ενός στηρίζεται στα θεωρητικά προβλήματα των νεωτέρων και αφ' ετέρου αντανακλά μια ισχυρή πραγματικότητα. Τα κτίρια της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, χτισμένα για να εξυπηρετήσουν τις κοινωνικές ανάγκες με ολοκληρωμένη τη λειτουργική και την αισθητική ενότητα, είναι διάσπαρτα στις πόλεις και τον τόπο μας, πολλές φορές στο πλάι μας, ουσιαστικά αφανή, χωρίς τη θεμελιακή ονοματοδότηση που δίνει την ταυτότητα στα πράγματα. Μας αρέσουν τα κτίρια και δεν ξέρουμε ποιος και πότε τα έχει κάνει· ή γνωρίζουμε σπουδαίους αρχιτέκτονες χωρίς να έχουμε πραγματική εποπτεία του έργου τους. Μας ενδιαφέρει λοιπόν να ανα-γνωρίσουμε *πού είναι το μοντέρνο*;
- Μεταφορικά, το ερώτημα του τόπου γίνεται ένα ερώτημα χρόνου: σε ποια εποχή, σε ποια περίοδο ή χρονικό διάστημα τοποθετείται το Μοντέρνο· αλλά και *ώς πού είναι*, δηλαδή *ώς πού φτάνει* αυτό το Μοντέρνο; Περιορίζεται στις δύο δεκαετίες του μεσοπολέμου; Επεκτείνεται σε δύο ή σε τρεις μεταπολεμικές δεκαετίες; Μήπως συνεχίζεται ακόμα; Τα ερωτήματα αυτά έχουν προκαλέσει ομηρικούς καυγάδες των ιστορικών και των αρχιτεκτόνων, αφού η περιοδολόγηση είναι κάτι που γίνεται πάντα με αφετηρία το τέλος, δηλαδή έχει αφετηρία το σημερινό ενδιαφέρον, και η ημερομηνία λήξης δεν ορίζεται από τη φάση της παραγωγής αλλά από εκείνη της υποδοχής του

έργου. Έτσι το Μοντέρνο έχει λήξει ή συνεχίζεται ακόμη ανάλογα με τους όρους που το θέλουμε εμείς, και ας σηκώσει η επιλογή μας μια πραγματική θύελλα συζητήσεων.

- Πού (ως εισαγωγή ερωτήσεων που αφορούν σε ιδιότητες): δηλαδή, σε ποια χαρακτηριστικά ή συστατικά στοιχεία ενός κτιρίου ή συνόλου είναι το μοντέρνο – σαν να λέμε στις καθαρές μορφές, στην οριζόντια στέγη, στα οικοδομικά υλικά. Η απάντηση απαντάει τελικά στο ερώτημα, τι συγκροτεί το Μοντέρνο; *Πού είναι λοιπόν το Μοντέρνο*; Στη θεωρία ή στα έργα συγκεκριμένων αρχιτεκτόνων, στις μορφές ή τη χρήση των υλικών, στα σχολεία ή τις πολυκατοικίες, στον Le Corbusier ή τον Gropius, τον Καραντινό ή τον Παπαδάκη, στον Ζενέτο ή τον Κωνσταντινίδη; Όσο και αν φαίνεται απροσδιόριστο, το ερώτημα αυτό είναι ουσιαστικό γιατί επικεντρώνει το ενδιαφέρον μας σε χαρακτηριστικά (όπως τα γαλάζια μάτια και τα ξανθά μαλλιά), που γίνονται αντιληπτά και *είναι* στοιχεία ταυτότητας.
- Πού (ως εισαγωγή ερωτήσεων που αφορούν σε στάθμη): *ώς πού έχει φτάσει* το Μοντέρνο σε μια αναμενόμενη ή υποθετική πορεία, σαν να λέμε «πού είναι το χρηματιστήριο», ή σαν να λέμε «το Μοντέρνο είναι στα χάλι του»· η απάντηση στο ερώτημα αποκτά την έννοια της αποτίμησης σε κάτι που προφανώς βρίσκεται σε εξέλιξη ή σχετίζεται άμεσα με τη δική μας θέση· με αυτή την έννοια, το ερώτημα «πού είναι το Μοντέρνο» επιδέχεται αντιφατικές απαντήσεις: το Μοντέρνο είναι στο μουσείο, στο αρχείο, στην ιστορία, ή το Μοντέρνο είναι πλάι μας, είναι στήριγμα, είναι μάθημα.
- Το πού χρησιμοποιείται επίσης για να εκφραστεί μια έντονη αντίρρηση σε κάτι που ειπώθηκε, μια αμφιβολία, σαν να λέμε «πού είναι το Μοντέρνο; πού το είδες; το Μοντέρνο δεν υπάρχει», τέλειωσε, εξαντλήθηκε, ολοκληρώθηκε.

Όπως αντιλαμβάνεστε, το ερώτημα «πού είναι το Μοντέρνο;» είναι ρητορικό και έχει ως σκοπό να οδηγήσει σε άλλα συμπληρωματικά ερωτήματα που θα καλλιεργήσουν και αυτά με τη σειρά τους προβληματισμούς και ίσως να δώσουν επί μέρους απαντήσεις σε ουσιαστικά ζητήματα που αφορούν και εμάς τους αρχιτέκτονες και ευρύτερα την κοινωνία. Στην προοπτική αυτή συγκεντρωθήκαμε στον Βόλο, ιστορικοί, θεωρητικοί, και αρχιτέκτονες, για να ανταλλάξουμε απόψεις και να πυκνώσουμε τις σκέψεις μας με τελικό αποδέκτη τη συλλογική μας αγωνία απέναντι στο σύνθετο και δημιουργικό γεγονός του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού για έναν πραγματικό κόσμο. Δικαιολογημένα επιλέχθηκε λοιπόν ως κυριολεκτική και μεταφορική εισαγωγή στο θέμα μας «Η αργοναυτική εκστρατεία ως κυρίαρχος μύθος της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας», που συνδέει τον Βόλο με την ελληνική μοντέρνα αρχιτεκτονική και με τη νεωτερικότητα στο ευρύτερο νόημά της.

**Η ΑΡΓΟΝΑΥΤΙΚΗ ΕΚΣΤΡΑΤΕΙΑ
ΩΣ ΚΥΡΙΑΡΧΟΣ ΜΥΘΟΣ
ΤΟΥ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΥ
ΝΙΚΗ ΛΟΪΖΙΔΗ**

Για εμάς τους ιστορικούς –αλλά και για τους θεωρητικούς της λογοτεχνίας και της τέχνης γενικότερα– ο 19ος αιώνας σηματοδοτεί το τέλος των μεγάλων μύθων και των μεγάλων ιστορικών αφηγήσεων και την αρχή μιας άλλης εποχής, όπου η ανθρωπότητα βρίσκεται αντιμέτωπη με νέους μύθους που καλλιεργούν μια νέα μορφή έπους, το έπος του μοντερνισμού. Ποιοι είναι όμως αυτοί οι μύθοι και κατά πόσο συντηρούν ή αποκλείουν κάθε σχέση συμβολικής αναφοράς με το παρελθόν; Ή μήπως, αντίθετα με όσα πιστέψαμε, οι αρχαίοι μύθοι συνθέτουν συχνά –και κατά τρόπο σχεδόν απροσδόκητο– τον πυρήνα της μοντέρνας αντίληψης του φαντασιακού; Αν κρίνουμε από το καλλιτεχνικό έργο του Giorgio de Chirico –κυρίως το έργο της «μεταφυσικής» λεγόμενης περιόδου– ένα από τα παράδοξα του μοντερνισμού είναι ότι όχι μόνο δεν απομακρύνθηκε αλλά συχνά επανενεργοποίησε την αρχαία μυθική σκέψη, δίνοντάς της μια νέα ηθική δυναμική και, οπωσδήποτε, νέες συμβολικές προεκτάσεις.

Αν, κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα, η τέχνη των συμβολιστών ταύτισε το μύθο του Ορφέα με το δράμα του αποκεφαλισμού του Ιωάννη του Βαπτιστή, ο Giorgio de Chirico συνέδεσε το έργο του με δύο κυρίαρχες αφηγήσεις οι οποίες έχουν επίσης αρχαία ελληνική και βιβλική καταβολή: το μύθο της Αργοναυτικής Εκστρατείας (στον οποίο, σύμφωνα με την παράδοση, εμπλέκεται ως σωτήριος καθοδηγητής και ο Ορφέας) και τη βιβλική παραβολή της Επιστροφής του Ασώτου. Το σημαντικό ωστόσο στοιχείο σ' αυτή την ιστορία δεν είναι η παράδοση συνύπαρξη των δύο αυτών αφηγήσεων, αλλά η λανθάνουσα συμβολική σημασία που αποκτούν όχι μόνο για τον ίδιο τον

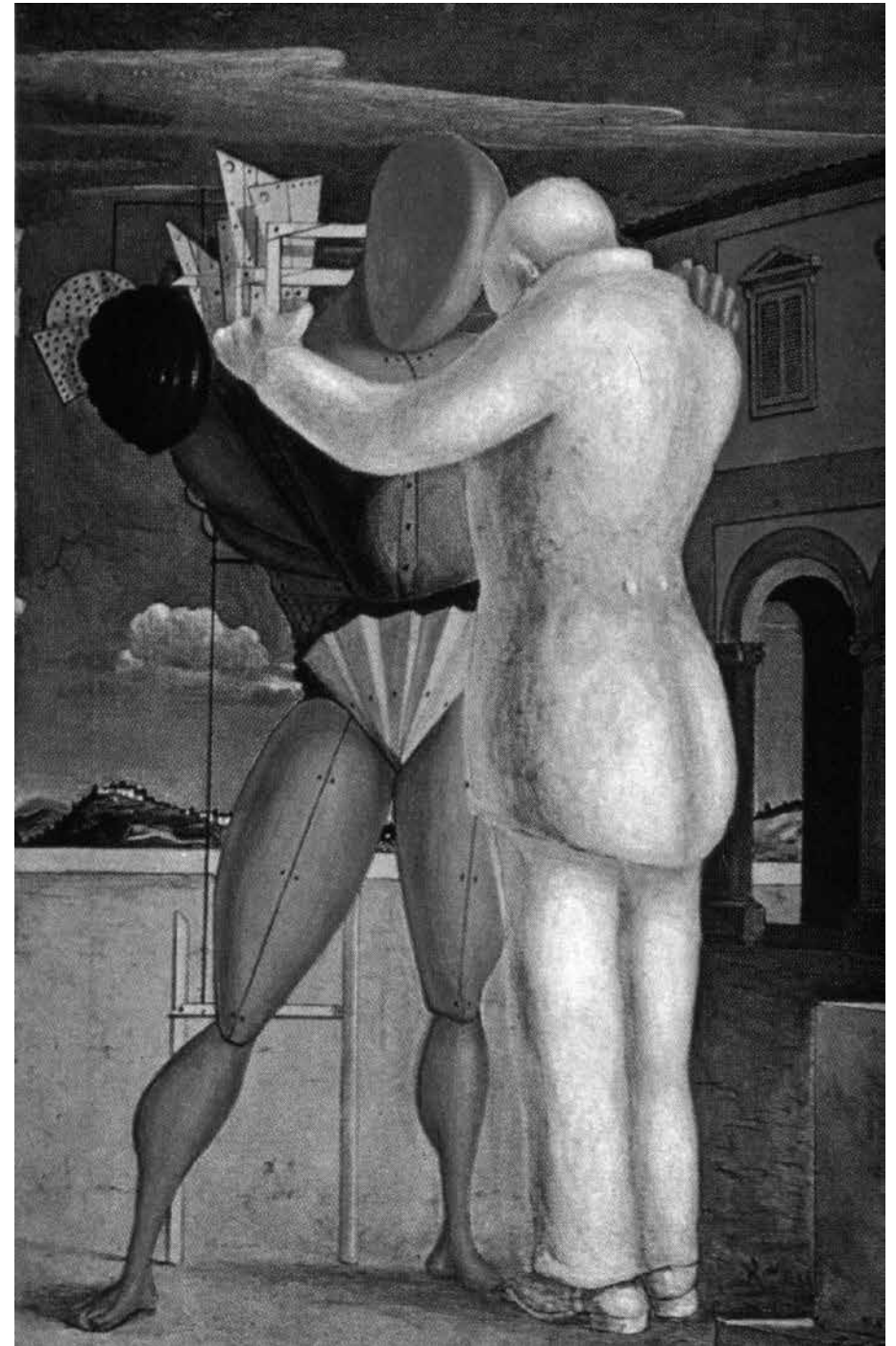
Giorgio de Chirico, αλλά και για όλη την καλλιτεχνική πρωτοπορία του περασμένου αιώνα.

Η *Επιστροφή του Ασώτου* (1921) -η συγκεκριμένη παραλλαγή είναι από τις πρώτες που φιλοτέχνησε ο καλλιτέχνης [εικ.1]- απεικονίζει μια σκηνή «συμφιλίωσης» ανάμεσα σε ένα ανδρείκελο (*mannequin*) και σε μια αγαλματινή μορφή η οποία συμβολίζει την πατρική εξουσία. Η φασματική μορφή του Πατέρα -η οποία ανοίγει τα χέρια για να υποδεχθεί τον άσωτο υιό- έχει πολλά κοινά χαρακτηριστικά με τις μοναχικές αγαλματινές φιγούρες που κοσμούν τις άδειες «ιταλικές πλατείες» της «Μεταφυσικής Περιόδου». Είναι μάλλον σαφές ότι το θέμα της *Επιστροφής του Ασώτου* -το οποίο απαντάται πολύ συχνά στη δυτική ευρωπαϊκή ζωγραφική παράδοση- παραπέμπει σε δύο συμβολικές ερμηνείες οι οποίες τείνουν να γίνουν ταυτόσημες: η μια αφορά τον αφηγηματικό πυρήνα της ίδιας της βιβλικής παραβολής, δηλαδή η μετάνοια του ασώτου, ο οποίος αφού γύρισε τον κόσμο ολόκληρο επιστρέφει στην πατρική εστία. Η άλλη αφορά την προσωπική περιπέτεια του ίδιου του καλλιτέχνη: ο Giorgio de Chirico, αφού συμπλήρωσε ένα οδοιπορικό αναζήτησης της «νέας γνώσης» μέσα από πόλεις όπως η Αθήνα, το Μόναχο, το Τορίνο, η Φλωρεντία και κυρίως το Παρίσι ως μητρόπολη του μοντερνισμού, επιστρέφει στην «πατρική εστία», δηλαδή στην ουμανιστική παράδοση του τόπου του.

Το ποιητικό αφήγημά του με τον τίτλο *Hebdomeros* -το οποίο δημοσιεύτηκε στο Παρίσι το 1929- μας βοηθά να κατανοήσουμε πληρέστερα τη διπλή συμβολική λειτουργία της συγκεκριμένης παραβολής. Η αφήγηση που εκτυλίσσεται με έναν τρόπο συνειδητά συγκεχυμένο μέσα από μια παλινδρομική περιήγηση στο χώρο και στο χρόνο, διαταράσσεται ξαφνικά από δυνατούς κανονιοβολισμούς που αναγγέλλουν την άφιξη του ασώτου ο οποίος φέρει το όνομα Thomas Lecourt: «Φίλοι μου, οι βολές κανονιού που μόλις τώρα ακούσατε», μας λέει ο αφηγητής, «απλά αναγγέλλουν την άφιξη στο λιμάνι μας του υπερωκεανείου Αργολίς. Το γεγονός αυτό δεν θα είχε κανένα απολύτως ενδιαφέρον αν δεν μάθαινα -από τα διάφορα κουτσομπολιά της γειτονιάς- ότι με αυτό το πλοίο επιστρέφει στη γενέτειρα πόλη ο νεαρός Lecourt, ναι ο Thomas Lecourt ο οποίος εδώ και πέντε χρόνια εγκατέλειψε την πατρική εστία για να γυρίσει τον κόσμο και να ζήσει τη ζωή του». Στη συνέχεια της αφήγησης διαβάζουμε ότι οι φίλοι του *Εβδόμερου* (κυρίαρχη μορφή του ποιητικού αυτού αφηγήματος) «μόλις αντίκρυσαν τον νεαρό επιστρέφοντα φώναξαν όλοι μαζί: "Νάτον, νάτον!" και μετά, ακόμα πιο δυνατά: "Ζήτω αυτός που μας ήρθε ξανά! Ζήτω ο άσωτος υιός! Ζήτω η επιστροφή του ασώτου υιού!" Οι φωνές και τα χειροκροτήματα που διαδίδονταν από σπίτι σε σπίτι σήκωσαν τον τόπο στο πόδι και πολύ γρήγορα τα μπαλκόνια γέμισαν με σημαίες, οι άνθρωποι άφησαν τις δουλειές τους και έτρεχαν για να δουν τι συμβαίνει και μπουλούκια από παιδιά βημάτιζαν μιμούμενα το ρυθμό της παρέλασης μπροστά από τη στρατιωτική φρουρά της υποδοχής ενώ με το στόμα τους έφτιαχναν τους πιο απίθανους ήχους προκειμένου να αποδώσουν τη μουσική του ταμπούρλου».²

Αυτό που πρέπει ωστόσο να συγκρατήσουμε από την ποιητική αφήγηση είναι ότι ο άσωτος υιός με το όνομα Thomas Lecourt επιστρέφει στη γενέτειρα πόλη και στην πατρική εστία, με ένα υπερωκεάνειο που το έλεγαν Αργολίς. Αργώ ήταν επίσης το όνομα του πλοίου που μετέφερε τον Ιάσονα και το επίλεκτο πλήρωμα των Αργοναυτών στις επικίνδυνες όσο και άγνωστες περιοχές όπου εντοπίστηκε η αναζήτηση του χρυσόμαλλου δέρατος και η Αργοναυτική λεγόμενη εκστρατεία. Όπως είναι εξάλλου γνωστό από την αρχαία ελληνι-

Εικ. 1
Giorgio de Chirico,
Η επιστροφή του Ασώτου,
1921.



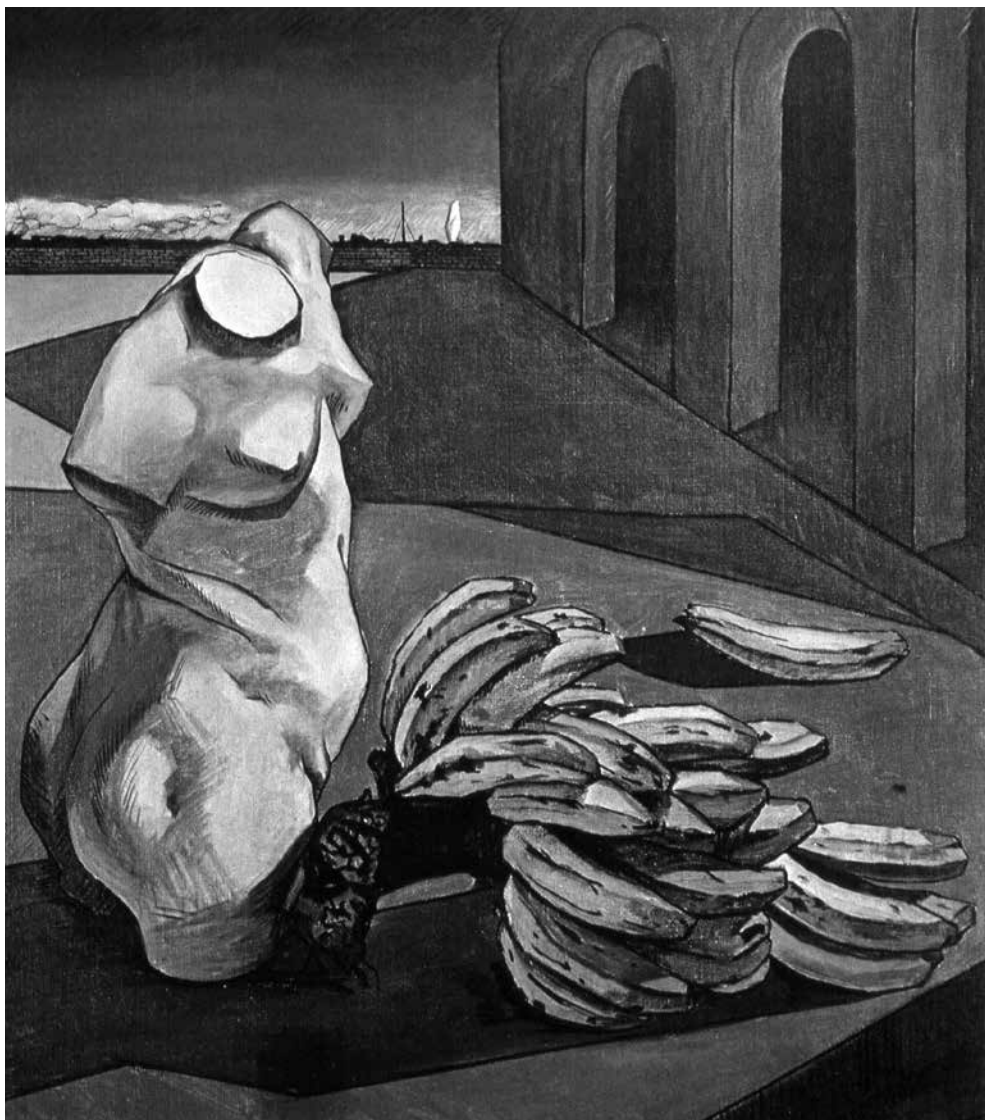
ΤΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ
ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΟΥ
01

Η ΑΡΓΟΝΑΥΤΙΚΗ
ΕΚΣΤΡΑΤΕΙΑ
ΩΣ ΚΥΡΙΑΡΧΟΣ
ΜΥΘΟΣ ΤΟΥ
ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΥ
ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΥ

ΝΙΚΗ ΛΟΪΖΙΔΗ

Εικ. 2
Giorgio de Chirico,
Το αίνιγμα της άφιξης,
1912.

Εικ. 3
Giorgio de Chirico,
Η αβεβαιότητα του ποιητή,
1913.



Εικ. 4
Giorgio de Chirico,
Το ντουέτο, 1915.



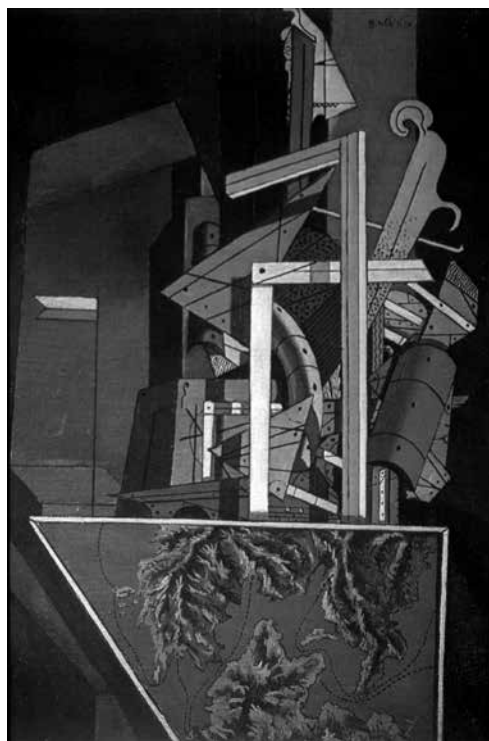
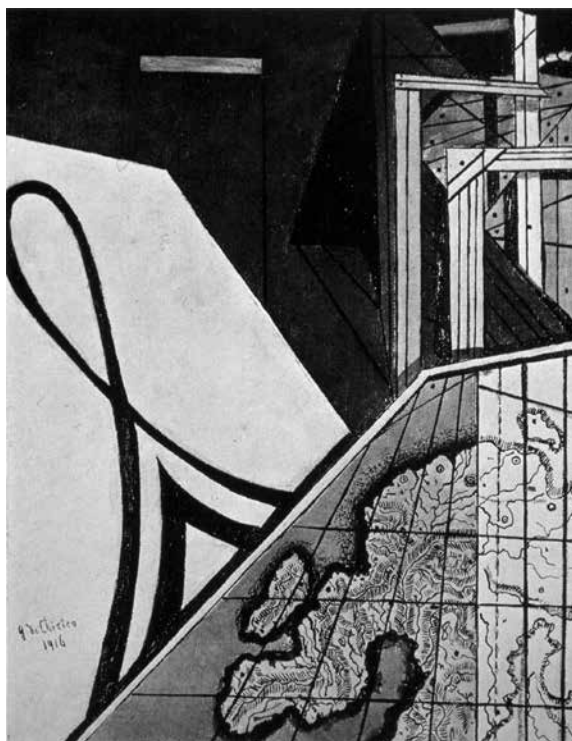
ΤΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ
ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΟΥ
01

Η ΑΡΓΟΝΑΥΤΙΚΗ
ΕΚΣΤΡΑΤΕΙΑ
ΩΣ ΚΥΡΙΑΡΧΟΣ
ΜΥΘΟΣ ΤΟΥ
ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΥ
ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΥ

ΝΙΚΗ ΛΟΪΖΙΔΗ

Εικ. 5
Giorgio de Chirico,
*Η μελαγχολία της
αναχώρησης*, 1916.

Εικ. 6
Giorgio de Chirico,
Πολιτική, 1916.



Εικ. 7
Giorgio de Chirico,
Τα τρομερά παιχνίδια,
1925.

Εικ. 8
Giorgio de Chirico,
*Μονομάχοι και λιο-
ντάρια*, 1927.

Εικ. 9
Giorgio de Chirico
*Η αναχώρηση των
Αργοναυτών*, π. 1914.



κή μυθολογία, η Αργοναυτική Εκστρατεία ξεκίνησε από το αρχαίο λιμάνι των Παγασών, κοντά στον σημερινό Βόλο, την πόλη δηλαδή όπου γεννήθηκε ο Giorgio de Chirico (το 1888) από Ιταλούς γονείς. Δεν είναι δύσκολο λοιπόν να καταλήξει κανείς στο συμπέρασμα ότι στην ποιητική αφήγηση του *Εβδόμου*, ο Giorgio de Chirico ταυτίζει τον προσωπικό του μύθο (ως ανθρώπου και προπάντων ως καλλιτέχνη) με το μύθο του νεαρού ασώτου Thomas Lecourt. Προς τι όμως αυτή η παράξενη εμπλοκή της βιβλικής παραβολής με το μύθο της Αργοναυτικής Εκστρατείας; Για ποιο πράγμα μετανοεί ο ίδιος ο De Chirico και για ποιους λόγους ταυτίζεται με τον «άσωτο» ο οποίος επιστρέφει «μετανοών» στην πατρική εστιά; Ποιο είναι τελικά το συμβολικό νόημα αυτής της νέας ερμηνευτικής προσέγγισης της ελληνικής μυθολογίας;

Η αρχαία Ελλάδα και οι μύθοι της είναι πάντοτε παρούσα στο έργο του Giorgio de Chirico (και του αδελφού του Alberto Savinio) όχι όμως ως περιγραφική ανάπλαση επεισοδίων αλλά ως ένα γενικότερο πνεύμα της εποχής (*Zeitgeist*) το οποίο εμψυχώνεται από παθιασμένες αναγνώσεις του Schopenhauer και του Nietzsche. Αν η μελαγχολική μορφή της Αριάδνης συμβολίζει το νιτσεϊκό αίσθημα της αναμονής μέσα σ' έναν κόσμο γυμνωμένο πλέον από τις ηθικές και αισθητικές αξίες του παρελθόντος, ο μύθος της Αργοναυτικής Εκστρατείας ταυτίζεται με την ρισκοκίνδυνη και περιπετειώδη πορεία του μοντέρνου δημιουργού, ο οποίος αναζητά νέες αξίες και νέες αλήθειες για την τέχνη και τη ζωή. Τα εικονογραφικά στοιχεία που συμβολίζουν αυτό το ταξίδι δηλώνονται με τρόπο περισσότερο εμφανή στα πρώτα έργα της μεταφυσικής περιόδου όπου συνήθως, πίσω από έναν τοίχο που χωρίζει τη σύνθεση σε δύο ζώνες, διαγράφεται, σχεδόν φασματική, η σιλουέτα ενός ιστιοφόρου με τα ανοιγμένα πανιά του ακίνητα και καθηλωμένα μέσα σε ένα κλίμα σιωπής και απόλυτης άπνοιας [εικ. 2]. Αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι σε όλη τη χρονική διάρκεια της πρώτης του Περιόδου (1911-18), η σιλουέτα του ιστιοφόρου όλο και μικραίνει, τείνοντας σχεδόν να εξαφανιστεί [εικ. 3].

Ωστόσο, παρά τη σταδιακή σμίκρυνση του πλοίου με τα ανοιγμένα πανιά ο συμβολισμός του ταξιδιού, της νέας δηλαδή Αργοναυτικής εκστρατείας για την κατάκτηση μιας καινούργιας αλήθειας για την τέχνη, είναι πάντοτε παρών. Όπως αναφέρει ο ιστορικός του σουρεαλιστικού κινήματος Marcel Jean, «τα σανιδώματα πάνω στα οποία ορθώνονται τα mannequins του Giorgio de Chirico μοιάζουν εκπληκτικά με την ξύλινη γέφυρα των πλοίων».³ Ο ίδιος ο Giorgio de Chirico επιβεβαιώνει αυτή την ερμηνευτική άποψη τονίζοντας, σε ένα άρθρο του για τον γάλλο ζωγράφο Gustave Courbet, ότι «οι ομηρικοί θεοί και ήρωες πατούν πάντα γερά πάνω στα σανίδια της πραγματικότητας. Κάτω από τα πόδια του περιπλανώμενου Οδυσσέα υπάρχουν πάντα οι στερεές και γερά πισσωμένες σανίδες του πλοιαρίου του».⁴ Πάνω σ' αυτές τις καλτσοναυτολογημένες σανίδες ορθώνονται και τα *Mannequins* του Giorgio de Chirico, όντα αρμολογημένα από γεωμετρικά όργανα τα οποία συνιστούν συμβολική προβολή του νέου «μεταφυσικού» ανθρώπου όπως τουλάχιστον τον οραματίζεται ο καλλιτέχνης [εικ. 4].

Όπως είναι γνωστό, τη σειρά των *Ιταλικών Πλατειών* και των *Mannequins* διαδέχθηκαν τα *Μεταφυσικά Εσωτερικά* (1916-18) τα οποία και σηματοδοτούν το τέλος της σύντομης αλλά εξαιρετικά σημαντικής «Μεταφυσικής Περιόδου» του Giorgio de Chirico. Σε αυτά τα κλειστοφοβικά εσωτερικά –όπου συσσωρεύονται μέσα σε μια προοπτική δίνη, διάφορα γεωμετρικά όργανα και βοηθητικά εργαλεία που χρησιμοποιούν οι αρχιτέκτονες– η συμβολική αναφορά στο τα-

ξίδι δηλώνεται από τα ίχνη θαλασσινών δρομολογίων που σχεδιάζονται πάνω σε χάρτες αγνώστων ηπειρών, τόπων και χωρών [εικ. 5 και 6]. Η απότομη και σχεδόν ιλιγγιώδης κλίση των κάθετων και οριζόντιων σανιδωμάτων είναι ένα στοιχείο που προμηνύει ότι το πλοίο της «Αργοναυτικής Εκστρατείας» –αυτό που ταξίδευε τον ίδιο τον Giorgio de Chirico στις άγνωστες περιοχές μιας νέας πραγματικότητας για την τέχνη– έχει αρχίσει να «μπάζει νερά». Βαθμιαία, αλλά σταθερά, ο Giorgio de Chirico θα εγκαταλείψει το ποιητικό μοντάζ της «Μεταφυσικής του Περιόδου» –έναν τρόπο σύνταξης της ζωγραφικής εικόνας που επηρέασε όλη την πρωτοπορία των αρχών του αιώνα– και θα ενδώσει σε μια γραφή που άλλοι την αποκαλούν «μπαρόκ», άλλοι «ακαδημαϊκή τεχνική» και άλλοι χαρακτηρίζουν απλώς ως κακή ζωγραφική.

Τα χαρακτηριστικά σημεία αυτής της αλλαγής –η οποία κατακρίθηκε έντονα από τον Breton και τους σουρεαλιστές– φαίνονται καθαρά τόσο στο επίπεδο της τεχνικής που χρησιμοποιεί ο De Chirico, όσο και στο επίπεδο της θεματογραφίας. Ο καλλιτέχνης, μιμούμενος την παράδοση της *bella pittura* (Ραφαήλ, Τιτσιάνο, ακόμη και Ντελακρουά ή Κουρμπέ) χρησιμοποιεί βαριά στρώματα χρώματος και τονίζει ιδιαίτερα τους όγκους. Οι περίφημες «διαταραχές» της προοπτικής –οι οποίες στο έργο της «Μεταφυσικής Περιόδου» είχαν μια καθαρά συμβολική σημασία γιατί σηματοδοτούσαν την εξάρθρωση και ανασύνθεση του ουμανιστικού χώρου– υποχωρούν σχεδόν εντελώς. Αντί των *mannequins* –που συνιστούσαν μια πλατωνική καθαρά αντίληψη του μοντέρνου ανθρώπου γεωμέτρη– βαριές μορφές *Αρχαιολόγων* χτισμένες με μνήμες κλασικές και αρχαία ερείπια, ή *Μονομάχοι*, σύμβολα του ρωμαϊκού *imperialium* κατακλύζουν τους πίνακές του [εικ. 7 και 8]. Σε διάφορες επίσης παραλλαγές των *Ακτών της Θεσσαλίας* το στοιχείο της θάλασσας επανέρχεται για να υπενθυμίσει τον τόπο καταγωγής του καλλιτέχνη αλλά αυτή τη φορά χωρίς ευρηματικότητα και έμπνευση. Δεν χρειάζεται βέβαια να αναφέρω ιδιαίτερα το γεγονός ότι από εδώ και πέρα και κατά τη διάρκεια όλης της ζωής του ο Giorgio de Chirico θα ζωγραφίσει δεκάδες παραλλαγές της *Επιστροφής του Ασώτου*. Το 1922 έστειλε μάλιστα μια επιστολή στο γάλλο συγγραφέα Roger Vitrac, με την οποία προσπαθεί να δικαιολογήσει τα αίτια της μεταστροφής του στην τέχνη της παράδοσης. «Θα προσέξατε ότι εδώ και λίγο καιρό κάτι έχει αλλάξει στο χώρο της τέχνης. Δεν εννοώ το νεοκλασικισμό, την επιστροφή στην παράδοση κτλ., αλλά κάτι διαφορετικό: υπάρχουν άνθρωποι ανάμεσα στους οποίους μπορεί να είστε κι εσείς, οι οποίοι, αφού έφτασαν πλέον στα όρια της τέχνης τους, αισθάνθηκαν την ανάγκη μιας πιο στερεής βάσης».⁵

Η δεύτερη καλλιτεχνική περίοδος του Giorgio de Chirico –αυτή που οι καλλιτέχνες της πρωτοπορίας και ιδιαίτερα οι σουρεαλιστές χαρακτήρισαν ως «κακή» ενώ οι καλλιτέχνες της δεκαετίας του '80 χαρακτήρισαν ως καλλιτεχνική αφετηρία τους– μας βοηθά να καταλάβουμε το πόσο σύνθετο φαινόμενο υπήρξε ο καλλιτεχνικός μοντερνισμός. Η επίδραση που άσκησε κατ' αρχήν η πρώτη, η «Μεταφυσική Περίοδος» στην τέχνη του 20ού αιώνα μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η αισθητική του μοντερνισμού δεν υπήρξε μια αιφνίδια και αγεφύρωτη ρήξη με την παράδοση, αλλά μια ανασύνθεσή της μέσα από τη λειτουργία του τυχαίου και του απρόοπτου. Τι άλλο ήταν η *Metafisica* του Giorgio de Chirico παρά η ανασύνθεση των παραδοσιακών δομών του ουμανιστικού σκηνικού που «τίναξε κυριολεκτικά στον αέρα» η βιομηχανική επανάσταση; Δεν θα πρέπει εξάλλου να αγνοήσουμε ότι το συμβολικό ταξίδι του καλλιτέχνη Giorgio de Chirico –ή Thomas Lecourt αν θέλετε– ακολούθησε ένα δρομολόγιο

που κατέληξε στο πρωτοποριακό Παρίσι των αρχών του αιώνα ξεκινώντας όμως από την Αθήνα, περνώντας από το Μόναχο του νέο-κλασικισμού και του Jugendstil, από τις ιταλικές πόλεις Τορίνο, Φλωρεντία και Φερράρα, για να καταλήξει στη Ρώμη, λίγο πριν από την άνοδο του ιταλικού φασισμού.

Δεν θα ήταν υπερβολή να ισχυριστεί κανείς σήμερα ότι η σύνθετη καλλιτεχνική πορεία του Giorgio de Chirico συνοψίζει τις μεγάλες ανησυχίες αλλά και τις μεγάλες αντιφάσεις του περασμένου αιώνα στο χώρο της τέχνης και του πολιτισμού. Γιατί πώς αλλιώς να αντιμετωπίσουμε το έργο ενός δημιουργού που μέσα στον ίδιο αιώνα ανακηρύχθηκε «ιστορική βάση» και «ιδεολογικός προπομπός» των πιο αντίθετων, τουλάχιστον φαινομενικά, αισθητικών ρευμάτων; Πώς να ερμηνεύσει κανείς το γεγονός ότι η εικονογραφία της *Pittura Metafisica* λειτούργησε ως αισθητική αφετηρία μιας πρωτοποριακής επανάστασης και ταυτόχρονα ως αισθητική αφετηρία ενός καλλιτεχνικού ρεύματος όπως το *Novocento* που σηματοδοτούσε την επιστροφή στην παράδοση και στην τάξη; Αν πράγματι υπήρξε η καθολική ρήξη του μοντερνισμού με την παράδοση τότε πώς συμβαίνει, όχι μόνο ο σουρεαλισμός, αλλά και ένα μεγάλο μέρος των πρωτοποριακών κινημάτων του 20ού αιώνα να επηρεαστούν αποφασιστικά από ένα έργο που συντηρούσε μια σχέση «αθεράπευτη νοσταλγίας» με τις αξίες του κλασικού ουμανισμού; Αν σε αυτά τα ερωτήματα δόθηκαν ή απλώς επιχειρήθηκαν ορισμένες απαντήσεις, πώς θα ερμηνεύαμε σήμερα την επίδραση της δεύτερης περιόδου του σε ορισμένες τάσεις τού λεγόμενου μεταμοντέρνου ή της λεγόμενης πρωτοπορίας των επιγόνων; Θα μπορούσαμε και πάλι να πούμε, όπως ο σουρεαλιστής Max Morise πριν ογδόντα περίπου χρόνια, «ποιο είναι το καινούργιο αίνιγμα και ποια παγίδα μας στήνεις (και τούτη τη φορά) Giorgio de Chirico»,⁶

Μήπως τελικά το αίνιγμα του ταξιδιού είναι το ίδιο το ταξίδι; Μήπως ο μοντερνισμός, ως κατάκτηση μιας άλλης και ίσως σημαντικότερης συνθήκης για την τέχνη, δεν ήταν παρά μια ψευδαίσθηση; Γύρω στο 1914 ο Giorgio de Chirico φιλοτέχνησε ένα σχέδιο που απεικονίζει ένα άγαλμα του Ορφέα τοποθετημένο σε ψηλό βάθρο [εικ. 9]. Το άγαλμα είναι ακέφαλο και κρατά στο δεξί του χέρι μια λύρα. Πίσω από έναν τοίχο που χωρίζει το χώρο οριζόντια σε δύο τμήματα, διακρίνεται το επάνω μέρος της σιλουέτας μερικών ιστοφόρων. Το ενδιαφέρον στοιχείο σ' αυτή τη σύνθεση που προδίδει τη βαθιά επίδραση της φιλοσοφίας του Nietzsche και του Schopenhauer, είναι η αίσθηση της σιωπής και της αμετάκλητης ακινησίας. Ο ακέφαλος Ορφέας μοιάζει να ατενίζει τις προετοιμασίες μιας μεγαλόπνοης κατακτητικής εκστρατείας που δεν «ξεκίνησε» και δεν «επέστρεψε» ποτέ για τον απλό λόγο ότι υπήρξε και αυτή προϊόν μιας ακόμη πολιτισμικής πλάνης της Δύσης.

¹ Giorgio de Chirico, *Hebdomeros*, Flammarion, collection "L' Age d'or", Παρίσι 1964, σ. 152.

² Ό.π., σ. 154-155.

³ Marcel Jean, *Histoire de la peinture Surréaliste* (με τη συνεργασία του Arpad Meze), Seuil, Παρίσι, σ. 55.

⁴ Ό.π.

⁵ Giorgio de Chirico, επιστολή προς τον Roger Vitrac, Ρώμη, 1922.

⁶ Max Morise, κείμενο δημοσιευμένο στη σουρεαλιστική Επιθεώρηση *La Révolution Surréaliste*, τ.4, Παρίσι, Ιούλιος 1925.

ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΜΟΝΤΕΡΝΟ – ΠΟΥ ΠΑΜΕ; ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΣΕ ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΕΓΚΑΤΑΛΕΙΨΗΣ

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΦΙΛΙΠΠΙΔΗΣ

Η ομιλία μου είναι με κάποιο τρόπο βασισμένη στις τελευταίες τρεις φράσεις του μεγάλου μυθιστορήματος *The Great Gatsby* του F. Scott Fitzgerald (1925), στον οποίο και την αφιερώνω. Όλα έχουν τελειώσει, η υπόθεση έχει κλείσει, το έτερο εγώ του συγγραφέα επισκέπτεται για τελευταία φορά το έρημο πια σπίτι του Gatsby, που λίγο νωρίτερα συγκέντρωνε όλη τη δράση και τα όνειρα του ιδιοκτήτη του να ξαναζήσει τον μεγάλο του έρωτα, τώρα πια οριστικά χαμένα. Ο Gatsby, γράφει ο Fitzgerald,

πίστευε στο πράσινο φως, στο οργανικό μέλλον που χρόνο με το χρόνο υποχωρεί μπροστά μας. Τότε δεν το είχαμε προσέξει, αλλ' αυτό δεν πειράζει – αύριο θα τρέξουμε γρηγορότερα, θα τεντώσουμε τα χέρια μας μακρύτερα... και κάποιο ωραίο πρωινό –

Έτσι προχωρούσαμε, βάρκες ενάντια στο ρεύμα, να παρασυρόμαστε ασταμάτητα προς το παρελθόν.

Ο λόγος λοιπόν είναι περί χρόνου, δηλαδή με το αινιγματικό πρόβλημα του μοντέρνου, του κάθε λογής μοντέρνου. Άρα – ίσως και πιο εμφαντικά – του ελληνικού μοντέρνου. Εκεί θα εστιάσουμε την προσοχή μας.

Το παρελθόν στην Ελλάδα επιδρά πάνω μας σαν μαγνήτης. Είμαστε τόσο ποτισμένοι με αυτό, που θα έπρεπε να αναρωτιόμαστε αν ανήκουμε στον κόσμο των πεθαμένων ή των ζωντανών. Πώς να εξηγήσεις αλλιώς την αίσθηση που σου δίνουν τα ερημικά μέρη, με τους σπάνιους επισκέπτες, πάνω στα κακοτράχαλα βουνά, όταν, βαδίζοντας, συναντάς ανώνυμα ίχνη από προηγούμενη παρουσία, χωρίς εύκολη χρονική ταύτιση; Κυριευόμαστε εκεί από μια διάθεση επικοινωνίας με αυτή τη σιωπή, σαν κάποιος άγνωστος να μας προσκαλεί να κοιτάξουμε μέσα από ένα άνοιγμα στον τοίχο, προς τα πίσω.

Με οδηγό μια τέτοια «δόνηση» επιλέγονται έτσι τέσσερις απουσίες, ως παραδείγματα ερημιάς: η καλύβα του βοσκού, το λαϊκό σπίτι με αυλή μέσα στον ερημωμένο σήμερα οικισμό, τα διάσπαρτα αρχιτεκτονικά μέλη σε κάποιον αρχαιολογικό χώρο, και το κτίσμα από μπετόν του σπαστήρα σε ένα βουβό νταμάρι. Στην επίσκεψή τους, η μετάβαση από το ένα στο άλλο γίνεται με τη μορφή μιας υποθετικής διαδρομής.

Η πρώτη διαδρομή μας οδηγεί στην έρημη καλύβα του βοσκού [εικ. 1]. Περπατώντας στο ύπαιθρο προσπερνώ ένα πλάτωμα, με ένα χαρακτηριστικό αγροτικό κτίσμα. Η προσαρμογή του στις παραμικρές διακυμάνσεις της κλίσης, στις απαιτήσεις των στοιχειωδών λειτουργικών απαιτήσεών του είναι συγκινητική. Αυτός ο κόσμος των ξωμάχων ολοένα ξεφεύγει, πίσω από τις μορφές, πίσω από την εκπληκτική οικονομία των μέσων στη διάθεσή τους. Είναι άχρονος επειδή έχει εντελώς πια αχρηστευτεί και όχι επειδή τάχα έμεινε αναλλοίωτος για άπειρο χρόνο - η συνήθης επίκληση στην αιώνια παράδοση.

Άχρονος από τη μια μεριά αλλά και πρωτόγονος, δηλαδή κάτι ανεξέλικτο, έτσι όπως οργανώθηκε σε μια πρώτη, μυθική στιγμή και μετά στάθηκε εκεί, ακατέργαστο, λες μισοφτιαγμένο. Στιβαρό όμως και με όλη την υπόσχεση της τελειωμένης μορφής ενσωματωμένη μέσα του. Χωρίς «ιστορία» πίσω του αφού δεν δείχνει να πέρασε από κάποιους ενδιάμεσους σταθμούς, που θα βοηθούσαν να προσδιορίσουμε τη διάρκεια που μεσολάβησε ανάμεσά τους. Άρα χρονικά ασαφής γιατί θα μπορούσε με την ίδια ευκολία να είναι μεταπολεμικό πριν την πρόσφατη μετανάστευση στην πρωτεύουσα ή και του περασμένου αιώνα, σε δεύτερη χρήση. Όπου τώρα ο χρόνος έχει αρχίσει να δουλεύει ανάποδα, ως αντι-ιστορία, επισπεύδοντας τη φθορά και αναφέροντας αδιόρατα τα πάντα στην κατάσταση της πρωταρχικής φύσης. Αλλά ταυτόχρονα, αφαιρώντας και όλα τα ευκαιρικά στοιχεία, τα συχνά τόσο εύθραυστα. Μετασχηματίζοντάς τα σε αποσπάσματα, σε σπαράγματα. Ο ακρωτηριασμός τους συνοδεύει την αδρή, πρωτόγονη υφή τους. Με κάποιον παράδοξο τρόπο, συμπληρώνει πάλι τη χαμένη συνολική μορφή τους μέσα από τα μάτια της φαντασίας, κάνοντάς την ακόμα πιο ισχυρή. Αλλά την ίδια στιγμή, επιτελώντας μια αναγωγή σε κάτι καθολικό, αφηρημένο, που παύει να ταυτίζεται με συγκεκριμένα τοπωνύμια, με συγκεκριμένες μορφές, και την εξάρτησή τους από ιδιοτροπίες της τύχης και του χρόνου.

Είναι ένα ανθρώπινο κατασκεύασμα, αντίστοιχο της πόλης. Είχα λοιπόν βρεθεί χωρίς να το συνειδητοποιήσω μάρτυρας ενός ολοκληρωμένου έργου των χεριών του ανθρώπου, με τον ίδιο τρόπο που φτιάχνεται -ή το συνηθέστερο σήμερα, ξαναφτιάχνεται- μια πόλη, κεντρικό ζήτημα του σύγχρονου μοντέρνου.

Η δεύτερη διαδρομή μας οδηγεί στο λαϊκό σπίτι με αυλή [εικ. 2]. Βρίσκομαι τώρα σε μια πόλη, από εκείνες που ερήμωσαν όταν άλλαξαν οι ρότες του εμπορίου. Έχουν χορτάσει τα μάτια μου νεοκλασική αρχοντιά, εκείνη τη θλίψη της εγκατάλειψης. Όμως τώρα στέκομαι μπροστά σε κάτι ανώνυμο, τόσο μικροσκοπικά σπίτια, κυριολεκτικά μινιατούρες μέσα στον πυκνό ιστό με τα συμπαγή μέτωπα από ψηλές οικοδομές. Θαυμάζω πώς τα σπιτάκια αυτά κατάφεραν να χωρέσουν τα πάντα μέσα σε ελάχιστο χώρο, ενώ ταυτόχρονα έπρεπε να εξοικονομήσουν κάποιον ανοιχτό χώρο, περισσότερο ως ευχή μιας αυλής παρά η εκπλήρωσή της. Η αρχιτεκτονική του «όπως βγει», άμεση και ίσως αφελής, στοιχειώδης, αλλά συνάμα πρωτόγονη γιατί παραμένει αφτιασίδωτη.

Εικ. 1
Καλύβα βοσκού
(φωτ. Δ.Φ.).

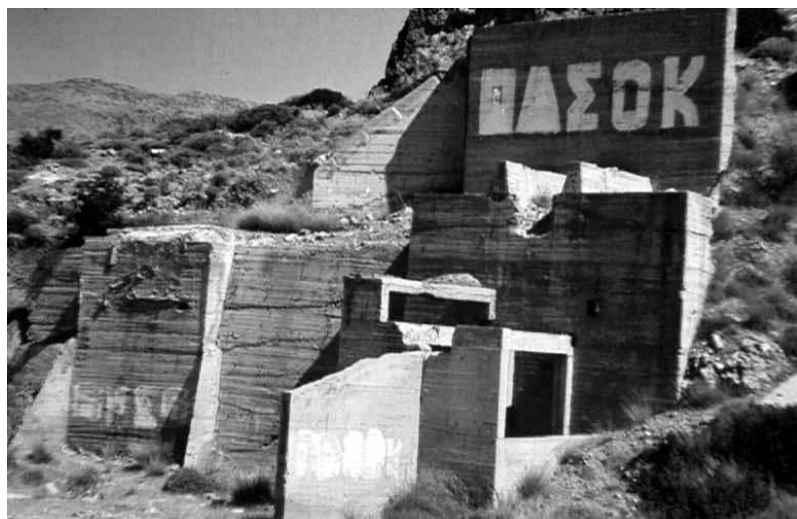
Εικ. 2
Ερμούπολη, λαϊκό σπίτι
(φωτ. Δ.Φ.).



Εικ. 3
Μυτιλήνη, μαρμάρινα μέλη του
αρχαίου θεάτρου (φωτ. Δ.Φ.).



Εικ. 4
Σπαστήρας σε λατομείο
(φωτ. Δ.Φ.).



Ενδιαφέρουσα μορφή μόνο επειδή διαφέρει σε κλίμακα από τα γύρω της; Επειδή αποδεικνύει πως εδώ έζησαν και άνθρωποι ταπεινοί χωρίς μέσα, που έχτισαν με αφάνταστους περιορισμούς αλλά και με συγκινητικό αυθορμητισμό, χωρίς δηλαδή να θελήσουν να κρύψουν την κοινωνική τους θέση; Ο αυθορμητισμός αυτός παραπέμπει πάλι στο πρωτόγονο. Το γεγονός ότι τα σπιτάκια αυτά προέκυψαν μέσα από αναπάντεχα τυπολογικά παντρέματα μας στέλνει σε περιοχές του «ανώνυμου» απροσδιόριστες, ενδιάμεσες, ανάμεσα στο «αγροτικό» και στο «αστικό», που εξίσου αντιστοιχούν στην κατάσταση του άχρονου. Γιατί αυτή η κίνηση δεν έπαψε ποτέ να υπάρχει. Ακόμα και εκείνα που κατοικούνται ακόμα, με συνεχείς, άγνωστης έκτασης επεμβάσεις, δεν ανήκουν πουθενά. Γι' αυτό, δεν τα εξουσιάζει η νεοκλασική πόλη - αντίθετα η ύπαρξή της είναι ανάλογη με το φυσικό τοπίο μέσα στο οποίο χωνεύτηκε το προηγούμενο σπίτι του ξωμάχου.

Στην τρίτη διαδρομή βρίσκομαι στον ανασκαμμένο χώρο ενός αρχαίου θεάτρου [εικ. 3]. Σώζεται κυρίως το κοίλο του στο άνοιγμα ανάμεσα στα πεύκα. Τα αρχιτεκτονικά μέλη που βρίσκονται διάσπαρτα «τακτοποιημένα» μέσα στον αρχαιολογικό χώρο, ιδίως εκείνα αμέσως μετά την είσοδο, παραταγμένα σε τακτικές σειρές κατά είδος ή μέγεθος, δεν είναι αρχιτεκτονική αλλά ανθρωπογενή αντικείμενα, που δεν εξυπηρετούν πια καμιά συγκεκριμένη χρήση. Αναγνωρίζονται βέβαια ως συστατικά του άλλοτε θεάτρου, αλλά δεν συνθέτουν πια ένα εύληπτο σύνολο. Για τον κοινό επισκέπτη, είναι το ευρετήριο μιας άγνωστης σύνθεσης, όπου τα διάφορα μέλη βρίσκονται τακτοποιημένα κατά είδος, σε αφύσικη σχέση μεταξύ τους. Άρα δεν είναι πια συγκροτημένη αρχιτεκτονική, έχει διασαλευτεί η «τάξη» της αρχιτεκτονικής.

Η προσεκτική εξέταση των αρχαίων μελών μπορεί ασφαλώς να οδηγήσει στη χρονολόγησή τους και σε αναγνώριση της οργανικής τους θέσης και διασύνδεσης με άλλα μέλη. Η τέτοια ταύτιση όμως ενδιαφέρει αποκλειστικά τους ειδικούς. Για εμένα τον ανίδεο είναι πέτρες, κάτι δηλαδή πολύ κοντά στη φυσική κατάσταση. Δεν φαίνεται να έχω άδικο: τα αρχαία πέτρινα μέλη, με τα σημάδια φθοράς πάνω τους και στερημένα από την αρχική τους διακόσμηση ή εκλέπτυνση πάνω στην κατεργασία, ισοδυναμούν με «αργές» πέτρες, σωριασμένες στο έδαφος. Και επειδή αρχίζει να υπολογίζεται αυτή η συγγένεια σοβαρά, αναγνωρίζεται σε αυτά τα μέλη εξίσου εμφανικά μια πρωτόγονη δύναμη, που τους αφαιρεί την υποχρέωση να είχαν ποτέ συγκεκριμένη θέση και λειτουργία σε κάποιο αρχαίο κτίσμα. Η αναπαράσταση δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί, η εικόνα μένει θαμπή και αβέβαιη. Το αφύσικο στοιχείο της παρουσίας τους είναι το ότι δεν συντίθενται σε κάτι χειροπιαστό, ενώ ταυτόχρονα μεταμορφώνονται σε αποσπάσματα της φύσης, δηλαδή ανεξίτηλα σημάδια που υποδηλώνουν μian άλλη παρουσία, πέρα από την ανθρώπινη.

Στην τέταρτη διαδρομή μας το μονοπάτι περνά δίπλα στις κατασκευές από μπετόν για τους σπαστήρες σε εγκαταλειμμένα νταμάρια [εικ. 4]. Τα κτίσματα αυτά εμπεριέχουν όλα τα χαρακτηριστικά που συναντήσαμε ως τώρα: είναι εκτός χρόνου, γιατί κανείς δεν χρειάστηκε να τα συσχετίσει με τη μόδα, είναι πρωτόγονα γιατί μόνο έτσι θα άντεχαν στο σκληρό έργο που είχαν να διεκπεραιώσουν. Επειδή ήταν απόλυτα χρηστικές κατασκευές, χωρίς καμιά επιτήδευση, η εγκατάλειψή τους τα άφησε ουσιαστικά ανέπαφα. Είχαν εξαρχής χτιστεί σαν κελύφη άγρια, πρωτογενή, στοιχειώδη στη διάρθρωσή τους. Απαλλαγμένα

από ιστορικές αναφορές, από την παραμικρή μορφολογική σκέψη. Όταν σταμάτησαν να ζουν, συνέχισαν να υπάρχουν αδιατάραχτα, ακριβώς ίδια με τις πληγές του βράχου στην πλαγιά του βουνού από πάνω τους.

Σε καμιά από τις τέσσερις παραπάνω περιπτώσεις δεν διαφαίνεται η πρόθεση μίμησης του φυσικού κόσμου. Κάτι τέτοιο θα προϋπέθετε ότι τα παραδειγματικά έργα που εξετάσαμε βρίσκονται σε ικανή απόσταση από τη φύση, άρα υπάρχει κενό μεταξύ τους, αρκετό να συντηρήσει μια μιμητική σχέση. Δεν είναι ασφαλώς έργα της φύσης, έτσι όπως τυπικά την εννοούμε: δηλαδή, ανόργανη και οργανική, με τα επιμέρους είδη της κατανεμημένα σε συστήματα και συνμοταξίες στον χωρίς όρια γήινο χώρο. Μόνο και μόνο επειδή δεν μοιάζουν λοιπόν με έργα της φύσης, μπορούμε να δεχτούμε πως είναι έργα του ανθρώπου. Η προέλευση ή η σύσταση της υλικής τους παρουσίας είναι κάτι απατηλό και δευτερεύον: μπορεί να μιμούνται έργα της φύσης χωρίς να καταντούν «οργανικά» ή να ανατρέπουν την καθιερωμένη κλίμακα των πραγμάτων ώστε να γίνει αφύσικη. Αλλά και μόνο το ότι αυτά τα έργα υπάρχουν είναι ίσως σημάδι πως ανάμεσα στον κόσμο της φύσης και στον κόσμο του ανθρώπου παρεμβάλλεται κάτι άλλο, μια μεταβατική ζώνη με μικτά ή απροσδιόριστα χαρακτηριστικά, που δεν ανήκει επίσημα πουθενά. Είναι εκείνος ο χώρος της απουσίας, που κυριαρχείται από τεράστιες αφαιρέσεις, με ελάχιστα δείγματα ή ίχνη κάποιων άμορφων και αινιγματικών πραγμάτων.

Έστω ότι ψάχνουμε, ύστερα από τέτοιου τύπου αναγνωρίσεις, να εντοπίσουμε τα κοινά χαρακτηριστικά των παραδειγμάτων που έχουμε συλλέξει. Τι είναι εκείνο το κοινό που θεωρούμε πως υπάρχει ανάμεσά τους; Η χρονική ταύτιση αποκλείεται: τα έργα αυτά αντιστέκονται σε χρονολογική κατάταξη. Το ίδιο συμβαίνει και με την κοινή εμμονή σε κάποια υλικά - συμπτωματικά χρησιμοποιούνται τα πρόσφορα υλικά της περιοχής ή της εποχής τους, αλλά αυτό δεν τα καθορίζει. Η λιθοδομή είναι λιθοδομή, η κολόνα μπετόν είναι κολόνα μπετόν. Τίποτε άλλο. Ο τρόπος πάλι κατεργασίας τους (ή η κατάσταση όπου βρίσκονται σήμερα) θα μπορούσε να θεωρηθεί κοινός: μιλήσαμε για κάποια αδρότητα, για έναν πρωτογονισμό ηθελμένο ή επίκτητο - δεν ενδιαφέρει ποιο από τα δύο.

Ας ασχοληθούμε τώρα με μια συγγενική πλευρά του ζητήματος. Παντού διαπιστώθηκε η έλλειψη της χρήσης, η απόσταση από την αμεσότητα της καθημερινής τριβής που λέγεται λειτουργία, με άλλα λόγια η εγκατάλειψη. Και από αυτό, η αίσθηση του κενού. Αυτές οι ιδιότητες μοιάζουν να υπόσχονται κάτι παραπάνω, γιατί μας επιτρέπουν να ξεφύγουμε από τα μορφολογικά ή κατασκευαστικά συμφραζόμενα του υλικού, που θα μας επανέφεραν αργά ή γρήγορα σε γνώριμα αδιέξοδα. Εγκατάλειψη, και σε συνάρτηση με αυτό, απουσία - αλλά και αμέσως μετά, μια αίσθηση αντίφασης: το νόημα έχει μετατεθεί από το σημείο τομής μορφής και περιεχομένου (όπως συμβατικά το διαπραγματευόμαστε καθημερινά) και καταφεύγει μέσα στο κοίλο του κενού. Το κενό αυτό μπορεί κάλλιστα να αποδειχτεί πλασματικό, αν συνυπολογίσουμε τι το συνοδεύει: πάνω του διασταυρώνονται όλες εκείνες οι διασυνδέσεις που απορρέουν από, ή έχουν προορισμό, τα «πλήρη» που το περιστοιχίζουν. Αλλά δεν χρειάζεται ιδιαίτερα εδώ μια τέτοια απόδειξη. Η έννοια του κενού μπορεί λοιπόν να είναι σχετική αλλά από την άλλη μεριά δεν επιτρέπει να διεισδύσουμε στο εσωτερικό του, με όπλο την ονοματοθεσία, για να του προσδώσουμε «νόημα». Αυτή η διαπίστωση αρκεί για να σταματήσουμε έναν τέτοιο μάταιο αγώνα. Άλλωστε με αποδειγμένη ή όχι την απουσία, η εγκατάλειψη είναι ένα αναμφισβήτητο γεγονός, ένα δεδομένο. Από εκεί θα πρέπει να ξεκινήσουμε.

Η εγκατάλειψη μπορεί να θεωρηθεί όχι υποχρεωτικά μόνιμη κατάσταση. Δηλαδή δεν αποκτά αξία μόνο επειδή έχει κάπου προηγηθεί ένα τέρμα, ένα κλείσιμο λογαριασμών, οπότε ακολουθεί η φαινομενική αδράνεια του χρόνου. Η ακινησία που παρατηρούμε είναι απλώς δείγμα της μετάβασης του έργου από τον ανθρώπινο στο φυσικό ρυθμό πραγμάτων. Όχι αναγκαστικά μια μετάθεση που δεν αναστρέφεται, γιατί το έργο σε οποιαδήποτε στιγμή μπορεί πάλι, και ορμητικά, να επανέλθει στην ανθρώπινη σφαίρα επιρροής, οπότε αλλάζουν όλα τα δεδομένα του. Όμως για την ώρα στέκει φαινομενικά ακινητοποιημένο και έξω από τη ροή των συμβάντων της πόλης. Είναι -όπως ορίζει η σημαδιακή φράση- ξεχασμένο από θεό και ανθρώπους. Ένα βήμα πιο πέρα, η ανυπαρξία.

Η λήθη όμως με ένα παράδοξο τρόπο τονώνει αντί να αδυνατίζει την ύπαρξη ενός τέτοιου αρχιτεκτονικού έργου. Επειδή ακριβώς δίπλα της, σε ελάχιστη χρονική ή χωρική απόσταση, βρίσκονται ένα τέτοιο πλήθος από ζωντανά στοιχεία -που συμμετέχουν στην καθημερινότητα και τη συνιστούν- η εγκαταλειμμένη αρχιτεκτονική φωτίζεται από ανάκλαση. Γίνεται ετερόφωτη γιατί συνεχώς αντιδιαστέλλεται με τη «ζώσα» αρχιτεκτονική, αλλά όπως κάθε φεγγάρι έχει την ικανότητα να δίνει άλλο νόημα στο φως που πέφτει στην επιφάνειά της. Όλα τα παραδείγματα που θα μπορούσαμε να φέρουμε, ή να εφεύρουμε, ανήκουν σε αυτή την κατηγορία: πάντα θα συσχετίζονται με το οικείο μας περιβάλλον, δηλαδή πάλι με την πόλη.

Από τη μια μεριά, θα τα αντιπαραβάλαμε με το χτισμένο περιβάλλον της καθημερινής ζωής, άρα τα συνυπολογίζουμε στο αρχιτεκτονικό παρόν. Η χωρίς όρια πόλη έχει απόλυτη ανάγκη από τέτοια κενά που συμβολίζουν την αντιστροφή του χρόνου. Η ταχύτητα αλλαγής θα είναι πάντα έννοια σχετική. Από την άλλη μεριά, θα διαπιστώναμε την απόσταση που τα χωρίζει από τον ενεργό πυρήνα αυτού του παρόντος, ως προϊόντα ή εκφράσεις της χρήσης τους. Αυτό ίσως το διαπιστώνουμε πιο άμεσα, όταν διεισδύσουμε στο εσωτερικό ενός τέτοιου κατασκευάσματος σαν αρχαιολόγοι, ξέροντας δηλαδή πως μεσολάβησε μεγάλη περίοδος αταραξίας των χρονικών στρωμάτων. Το βλέπουμε στο παχύ στρώμα σκόνης, στις ράχνες, στα μικροαντικείμενα που μόλις κρατούν τη συνοχή τους. Η ζωή που έφυγε άφησε πίσω της ορισμένα «άχρηστα» σημάδια, δηλαδή εκείνα που δεν μπορούν πια να χρησιμοποιηθούν παρά, στην καλύτερη περίπτωση, ως τεκμήρια του παρελθόντος. Δεν ξέρεις τίποτα για εκείνους που έζησαν εδώ και χρησιμοποίησαν αυτά τα ταπεινά αντικείμενα. Αυτή η απόλυτη ερημιά των υλικών τεκμηρίων της περασμένης ζωής, σε αντιπαράθεση με τα προσωπικά βιώματα, σε συγκινεί - να πάλι, κάτι που ειπώθηκε αρχικά.

Η γέυση του «σταματημένου χρόνου» είναι εδώ συνυφασμένη με εκείνο το έργο των χεριών του ανθρώπου που αντιστάθηκε στη φύση. Η αίσθηση που έχουμε σε ένα ερειπωμένο πια κτίσμα, χωρίς στέγη, με πεσμένους μεσότοιχους και γεμάτο άγρια βλάστηση, είναι πιο ερεθιστική: το ανθρώπινο έργο έχει διακόψει την εξέλιξή του, η φύση παρέλαβε τη σκυτάλη, επανακτώντας χαμένο έδαφος. Και στις δύο περιπτώσεις, είτε του «κλειστού» είτε του «ερείπιου», η διείσδυση στον απαγορευμένο κόσμο είναι κάτι επικίνδυνο: οι κινήσεις σου εκεί μέσα είναι επίτηδες αργές, υπολογισμένα προσεκτικές ώστε να μη διαταράξεις αυτόν τον «ύπνο».

Κοινό επίσης χαρακτηριστικό και των δύο περιπτώσεων είναι ότι η σημερινή τους κατάσταση δεν προετοιμάστηκε ή προβλέφθηκε. Προέκυψε, «ήρθε φυσικά». Άλλωστε αυτό σημαίνει η εγκατάλειψή τους. Να λοιπόν ότι η σύγκλιση με

τη φύση δεν σημαίνει απαραίτητα ότι η θριαμβεύουσα φύση εξαφανίζει το χαρακτήρα του τεχνητού, ότι το έργο φυσιο-κρατείται ή φυσιο-μορφώνεται. Με άλλα λόγια, το έργο, επειδή αναγνωρίζεται πάντα ως ανθρωπογενές, δεν χάνει τα θεμελιακά του χαρακτηριστικά. Οι μεγάλες, οι σπουδαίες αλλαγές-αλλοιώσεις έχουν συμβεί στο περιεχόμενό του - εκεί τελικά κρίνεται η υπόθεση.

Κάτι τέτοιο δεν μπορεί παρά να έχει έμμεσες επιπτώσεις: δηλαδή η πόλη μπορεί μορφολογικά να παρουσιάζει ένα σύνολο από «αρχιτεκτονικές», δηλωμένες ιστορικά με απόλυτη ακρίβεια, αλλά αυτό δεν σημαίνει αναγκαστικά ότι το περιεχόμενό της αναλογικά είναι αντίστοιχου βαθμού ποικιλίας. Αν ισχύει και εκεί ότι διαπιστώσαμε στην αρχιτεκτονική της εγκατάλειψης, υποψιαζόμαστε ότι εκείνο που συμβαίνει εδώ είναι αρκετά πιο σύνθετο. Άρα, δεν θα πρέπει να οδηγούμαστε από τη μορφή στο περιεχόμενο -όπως κάνουμε συνήθως μέσω οπτικού αυτοματισμού- αλλά να επιλέξουμε το ανάποδο: από το περιεχόμενο να πάμε στη μορφή. Όπου όμως «περιεχόμενο» δεν είναι βέβαια οι χρήσεις (οι λειτουργίες) ούτε οποιαδήποτε άλλη ωφελμιστικού τύπου συσχέτιση.

Μια τέτοια εκδοχή αχρηστεύει, όπως είναι φανερό, πολλά από τα τρέχοντα εργαλεία αναφοράς στην πόλη και στην αρχιτεκτονική της, με ανυπολόγιστες θεωρητικές (και πρακτικές) συνέπειες. Ας σκεφτούμε μόνο τι θα επακολουθήσει στον φυσικό σχεδιασμό, που απομένει χωρίς τα πατροπαράδοτα ερείσματά του. Και αν για παρηγοριά δεχτούμε πως κάτι τέτοιο υπήρχε ήδη στον αέρα ως προειδοποίηση, τότε ας σκεφτούμε παραπέρα ότι, σε πρόχειρο απολογισμό, το πιο πιθανό μοιάζει να είναι ότι έτσι χάνεται κάθε «πυξίδα», ή πρόφαση αντικειμενικότητας, προς όποια κατεύθυνση και αν στραφούμε. Έτσι μπαίνουμε στον πειρασμό να διαρωτηθούμε αν μπορεί να μην ισχύσει μια τόσο ανατρεπτική παραδοχή ή τουλάχιστον -αν είναι στο χέρι μας- να παραβλεφθεί, χωρίς αξιολογή βλάβη, η ύπαρξή της.

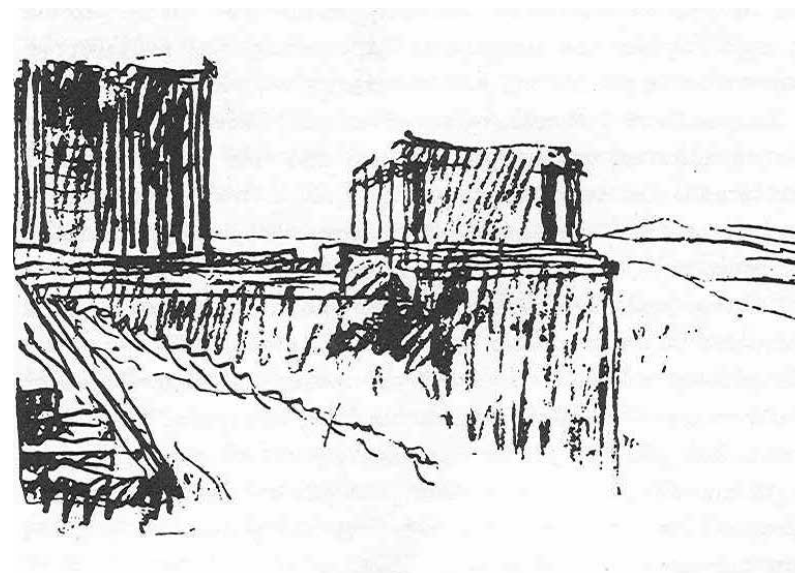
Για να το πούμε αυτό δεν έχουμε παρά να χρησιμοποιήσουμε την ειδοποιό διαφορά ανάμεσα στην πόλη και στην αρχιτεκτονική της εγκατάλειψης, δηλαδή, την παρουσία ή την απουσία της χρήσης και του χρόνου. Είναι ικανή από μόνη της αυτή η διπλή απουσία για να αντιστρέψει τη σχέση; Να την αντιστρέψει, ίσως όχι. Αλλά δεν αποκλείεται να μπορεί να την παραμορφώσει, δρώντας ανασταλτικά, παρεμβάλλοντας άλλες εξίσου ισχυρές επιρροές που θα την αποδυναμώσουν. Θα το δεχτούμε αυτό χωρίς άλλη συζήτηση γιατί μοιάζει απόλυτα συνεπές με τη λογική που χρησιμοποιήθηκε ως εδώ: η φύση όπως ξέρουμε έχει υποκατασταθεί από την πόλη, η «μεταβατική ζώνη» της εγκατάλειψης, αν και πλησιέστερα στην παρωχημένη κατάσταση της φύσης, είναι εξίσου «πόλη» γιατί έχει εμάς απέναντί της ως αποδέκτες, που την κρίνουμε (σήμερα πια μοιραία) ως πόλη.

Η αρχιτεκτονική της εγκατάλειψης, τότε, δεν είναι τόσο αποκομμένη από το αρχιτεκτονικό γίνεσθαι όσο φαίνεται με πρώτη ματιά. Προσφέρεται μάλιστα καλύτερα για διεξοδική εξέταση γιατί είναι φαινόμενο «απλουστευμένης» μορφής, αφού της λείπουν οι διαστάσεις του χρόνου και της χρήσης. Η απογύμνωση της μιας μόνο από τις δύο περιπτώσεις που διακρίνουμε, της «κλειστότητας» από το χρόνο και τη χρήση, δεν τις εξισώνει. Όσα θα βρούμε στο ένα επίπεδο δεν μεταφέρονται αυτόματα στο άλλο. Αλλά τουλάχιστον επιτρέπεται να διατυπωθούν οι πρώτες ενδείξεις, έστω σαν υποθέσεις, για τη μεταφορά από τη μια (την απλουστευμένη) στην άλλη (τη συνθετότερη) περίπτωση.

Μια τέτοια ωφελμιστική παραδοχή δικαιολογεί μέρος μόνο από την έλξη που ασκεί πάνω μας η αρχιτεκτονική της εγκατάλειψης. Προφανώς δεν την

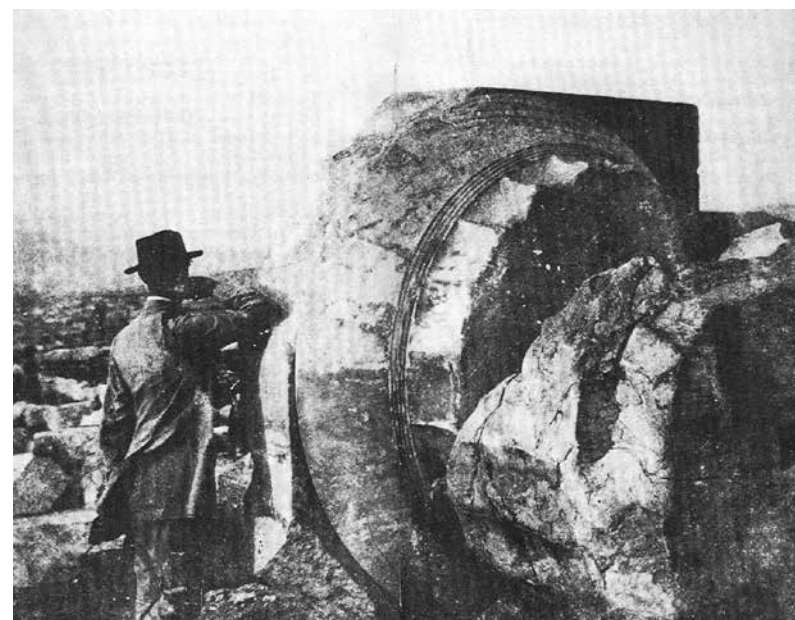
Εικ. 5

Λε Κορμπυζιέ, σκίτσο, *Η κλίμακα ανόδου των Προπυλαίων κι ο ναός Απτέρου Νίκης* (πηγή: *Le Corbusier, Κείμενα για την Ελλάδα*, Γ. Σημαιοφορίδης (επιμ.), Αθήνα, Άγρα 1987, σ. 84).



Εικ. 6

Ο Jeanneret φωτογραφημένος από τον Α. Klipstein δίπλα σε κιονόκρανο του Παρθενώνα (πηγή: στο ίδιο, σ. 72-73).



ΤΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ
ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΟΥ
01

ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ
ΜΟΝΤΕΡΝΟ -
ΠΟΥ ΠΑΜΕ;
ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ
ΣΕ ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ
ΕΓΚΑΤΑΛΕΙΨΗΣ
ΔΗΜΗΤΡΗΣ
ΦΙΛΙΠΠΙΔΗΣ

Εικ. 7
Φατνώματα και τρίγλυφα από
το ναό Απόλλωνα στις Βάσσες
(πηγή: Alison and Peter
Smithson, άρθρο χωρίς τίτλο,
κατάλογος *Europa/America*.
*Architettura urbana, alternative
suburbane*, La Biennale di
Venezia, 1978, σ. 62).



πλησιάζουμε για να την εκμεταλλευθούμε, γιατί έτσι θα ξεγλιστρούσε ανάμεσα στα δάχτυλά μας. Δεν θέλουμε να την τροποποιήσουμε, εντάξουμε, χαρακτηρίσουμε, προστατεύσουμε ή οτιδήποτε άλλο δηλωτικό μιας επέμβασης. Τη θέλουμε απλά ως παράδειγμα, όπως άλλοι δανείζονται ανάλογα παραδειγματικές περιπτώσεις, οπισθοχωρώντας στην ιστορία. Αλλά εδώ έχουμε κάτι διαφορετικό από άλλες συγγενικές κινήσεις: το παράδειγμά μας δεν βγαίνει μέσα από βιβλία -από καταγραφές δηλαδή που έγιναν για διάφορους λόγους στο παρελθόν- με αποτέλεσμα να ενταχθούν στην Ιστορία. Το δανειζόμαστε κατευθείαν από το περιβάλλον του, εκεί όπου βρίσκεται σε «φυσική», ανεπεξέργαστη κατάσταση. Η έλλειψη κατεργασίας όμως υποκαθιστά την ανυπαρξία ή την πιθανή αδυναμία εξημέρωσης ώστε να μετατραπεί σε αντικείμενο εκμετάλλευσης. Αυτή η αντίσταση που προβάλλεται είναι και η αιτία της απουσίας χρήσης. Εδώ ακριβώς κρύβεται η πραγματική υπόσταση του μοντέρνου που δεν σηκώνει συμβιβασμούς.

Η συζήτηση ως εδώ επικεντρώθηκε στις ιδιότητες του άχρονου και άχρηστου έργου, θεωρώντας τις ως τις πιο καίριες αιχμές. Αποσιωπήθηκε όμως εντελώς η ιδιότητα (ή κατάσταση) του πρωτόγονου, του αρχαϊκού, αν και είναι προφανής η συγγένειά του με τα όσα εξετάζουμε. Το πρωτόγονο και το αρχαϊκό δείχνουν τόσο απλοϊκά σε σύγκριση με την παραγωγή της κουρασμένης εποχής μας, που ίσως προκαλούν τη θυμηδία. Μόνο μια κορεσμένη από την ανία φαντασία θα μπορούσε να τα βρει ελκυστικά. Η Ιστορία έχει πατήσει πάνω τους για να χτίσει το τόσο περίτεχνα επίφοβο σήμερα. Η αναφορά σε αυτά θα ήταν τότε δείγμα παρακμής.

Η τέτοια υπεκφυγή μας ίσως οφείλεται στο ότι ήδη κινούμαι επικίνδυνα κοντά σε μορφολογικές αξιολογήσεις, κάτι που με κάθε θυσία θα ήθελα να αποφύγω. Άλλωστε το μορφολογικό στοιχείο, αν και αναντίρρητα πανταχού παρόν, αδυνατεί να συγκροτήσει την πλήρη εικόνα των πραγμάτων. Προέχει, ακόμα και σε χρονική προτεραιότητα, η παραδειγματική ματιά προς τα πράγματα που υποδείξαμε. Αυτή ενέχει μια μακριά ιδεολογική πορεία στην Ιστορία, που αν συνοπολογιστεί, τότε αρχίζει η καθαυτό μορφολογική πλευρά να ατονεί σοβαρά.

Αρχαϊσμός και πρωτογονισμός συναντιούνται σε διπλανές θέσεις στο θέατρο της νεο-παραδοσιακής αναβίωσης, το πιο ζωντανό κίνημα του τέλους του 20ού αιώνα. Συναντιούνται ακόμα και στην πιο επιτηδευμένη κλασικιστική απομίμηση, που απλά επιλέγει ένα συμπτωματικά πιο πρόσφατο πρότυπο. Όσο οι επαναστάσεις μετατρέπονται σε λεκτικά παιχνίδια, όσο οι συγγένειες αίματος του μοντέρνου κινήματος αναζητούνται στην αρχιτεκτονική της Γαλλικής Επανάστασης και στον Μοντερνισμό, οι επιστροφές θα κερδίζουν σταθερά έδαφος. Η συγκίνηση του Le Corbusier βλέποντας τα σκόρπια μάρμαρα του Παρθενώνα [εικ. 6 και 7], ή του ζεύγους Smithson αντίστοιχα στις Βάσσες [εικ. 8], είναι η αυθεντική νοσταλγία για την αρχική κατάσταση, πριν κινηθούν οι τροχοί της Ιστορίας. Μας δείχνουν τις αποσπασματικές λεπτομέρειες από αρχαία μέλη σαν τοπία του τρομακτικά αγνώστου. Αλλά με τέτοια πάντα συστατικά θα τροφοδοτείται και η μάταιη αναζήτηση του μοντέρνου. Οπουδήποτε - εννοείται και στην Ελλάδα.

ΠΙΣΤΗ ΚΑΙ ΑΦΕΛΕΙΑ. ΠΕΝΘΟΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΗΣ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΣ

ΑΡΙΣΤΕΙΔΗΣ ΑΝΤΩΝΑΣ

Τι θα μπορούσε να είναι σήμερα πρωτοποριακό; Συνηθίσαμε να διαβάζουμε και να ακούμε τη λέξη όλο και πιό συχνά στη διάρκεια του 20ού αιώνα. Νομίζουμε ότι ελέγχουμε τα νοήματά της. Μερικοί θεωρούν ότι η λέξη παραπέμπει σε παρωχημένες αξίες. Άλλοι τη θεωρούν λέξη που χαρακτηρίζει τα φαινόμενα με επιφανειακό τρόπο κι άλλοι την χρησιμοποιούν για οποιασδήποτε μορφής μελλοντολογία.

Θα μπορούσαμε να ξεκινήσουμε με την ακόλουθη υπόθεση εργασίας: «η πρωτοπορία συνδέεται με αρνήσεις και ανατροπές των συμβάσεων». Πράγματι, πέρα από κάθε ιστορική έρευνα η πρωτοπορία δεσμεύεται σταθερά στον κίνδυνο: αρνείται το προφανές και εναντιώνεται σε κάτι που, μέχρι εκείνη τη στιγμή, εθεωρείτο δεδομένο. Αν σταθούμε ωστόσο για λίγο στο δρόμο που χαράζει αυτή η κατανόηση της πρωτοπορίας, θα έπρεπε να παραδεχτούμε ότι τέτοια αποφασιστική δέσμευση στον κίνδυνο είναι δύσκολο να προγνωσθεί· είναι δύσκολο δηλαδή να διαβλέψουμε εκ των προτέρων πότε η «πρωτοπορία» μπορεί να ανθίσει. Θα έπρεπε να δεχθούμε πως καμιά πρωτοπορία δεν είναι πρωτοπορία όταν η καρποφορία της *προαναγγέλεται* ή *προετοιμάζεται*. Η πρωτοπορία θα καρποφορούσε τότε χωρίς να ανθίζει καί καμιά πρωτοπορία δεν θα ήταν πρωτοπορία εφόσον δεν θα ξεσπούσε απρόβλεπτα και βίαια, σαν πολεμικός αιφνιδιασμός. Η πρωτοπορία θα ήταν επίσης κατ' ανάγκην πάντοτε ήδη καρποφορούσα.

Η διαπίστωση αυτή μοιάζει να αποκλείει την πρωτοπορία από το παρόν. Ταυτόχρονα όμως η πρωτοπορία, συνδεδεμένη με το απρόβλεπτο στοιχείο που την καθορίζει, φαίνεται καταδικασμένη να αναλαμβάνει τις εργασίες της στο παρόν. Εμφανίζεται ως πρόθεση ανατροπής που εκτυλίσσεται στο παρόν, ως καταγραφή

ανατρεπτικής ορμής που διαβάζεται εκ των υστέρων, ενώ φαίνεται δύσκολο να διαβλέψουμε εκ των προτέρων την ενδεχόμενη δράση της. Η πρωτοπορία λοιπόν που συνηθίζουμε να τη θεωρούμε προσδεσμένη με το μέλλον, μοιάζει να απορρίπτει το μέλλον από το «σώμα» της. Η πρωτοπορία παρουσιάζεται ως ανοικτή προοπτική για το μέλλον, αλλά δεν μπορεί να εγγυηθεί κανένα μέλλον. Κανένα σταθερό μέλλον δεν θα μπορούσε να της γίνει οικείο. Σήμερα, περισσότερο από ποτέ, η πρωτοπορία είναι υπόθεση του παρελθόντος και μόνον έτσι μπορεί να μας κινητοποιεί στο παρόν. Το πένθος της μπορεί να αναλαμβάνεται με εργασίες διαβρώσεων.

Η εξέταση της πρωτοπορίας ως πολεμικής προοπτικής θα έπρεπε λοιπόν –σε πρώτο χρόνο– να εντοπιστεί στην πολυμορφία του *τετριμμένου*. Η πρωτοποριακή εργασία εκδηλώνει πολεμική συμπεριφορά σε οποιοδήποτε πεδίο παράγεται κάτι κοινό. Το κοινό, το τετριμμένο θα ήταν τότε η πρώτη ύλη της πρωτοπορίας, η μπαρούτη που θα ενεργοποιούσε τη δυναμική της. Για να θέσουμε υπό ερώτηση τη «φύση» της πρωτοπορίας θα έπρεπε να θέσουμε υπό ερώτηση το κοινό με την έννοια του τετριμμένου.

Τι θα μπορούσε όμως να είναι, υπ' αυτήν την έννοια, κοινό; Μήπως διατυπώνουμε εδώ κάποιο ερώτημα που δεν μπορούμε καν να θέσουμε; Μήπως πρέπει εξ αρχής να παραιτηθούμε από τέτοιο κυνήγι του κοινού;

Ό,τι κοινό θα μπορούσε να μας ενημερώσει για το τι είναι πρωτοπορία, όμως –με αυτή τη διαπίστωση– εκτροχιάζεται στη διαδρομή μας προς την πρωτοπορία: δεν μπορεί να υπάρχει ικανοποιητικός περιορισμός του κοινού. Κοινό είναι ό,τι καθορίζει την ανθρώπινη παρουσία στον κόσμο. Ο άνθρωπος παρουσιάζεται σε κοινές ανθρώπινες δεσμεύσεις. Η ίδια η γλώσσα με την οποία επιχειρούμε να συλλάβουμε το κοινό, κρύβει το μυστικό του κοινού. Η πρωτοπορία –εγχειρόμενη επί του κοινού– μπορεί έτσι να αναπτύσσεται στο πιό εκτεταμένο κοινωνικό πεδίο.

Η καχυποψία ωστόσο για το κοινό και για το τετριμμένο δεν περιγράφει ικανοποιητικά τη δυναμική της πρωτοπορίας. Άλλωστε θεωρούμε ότι η επαγρύπνηση για τη συμβατικότητα, η κριτική στη συμβατικότητα δεν λείπει στη σύγχρονη δύση. Τέτοια όμως επαγρύπνηση και τέτοια αποφασιστική άρνηση της συμβατικότητας δεν αρκεί για την καρποφορία της πρωτοποριακής «δημιουργικότητας». Η πρωτοπορία παραμένει, έτσι, χειρισμός της συμβατικότητας, όχι όμως οποιαδήποτε άρνησή της.

Η άρνηση της συμβατικότητας δεν προσφέρει ούτε αυτή ομοιογενές πεδίο «κατανόησής της» στο πέρασμα του χρόνου. Η «άρνηση του κοινού» δεν υποδεικνύει συγκεκριμένο τρόπο δράσης απέναντί του. Και η ίδια η έννοια της αντισυμβατικότητας μένει στο σκοτάδι. Την αντιλαμβανόμαστε συνήθως ως ακαθόριστα θετική συμβατική έννοια. Για να αναζητήσουμε όμως τις τροπές της θα έπρεπε να καταφύγουμε σε εκτεταμένες ιστορίες της «αντισυμβατικότητας». Η αντισυμβατικότητα καταγράφεται στη δυτική ιστορία από τις απαρχές της δυτικής σκέψης, της φιλοσοφίας, από τους Προσωκρατικούς¹ και τον Πλάτωνα και φθάνει να γίνει έννοια στρατηγικής σημασίας για τη δυτική νεωτερικότητα. Χαρακτηρίζουμε δε εδώ αντισυμβατικότητα την απομάκρυνση από λανθασμένες κοινές αντιλήψεις. Είναι φανερό πως αυτό θα μπορούσε να είναι γενικότερο πρόταγμα της φιλοσοφίας.

Πρόθεσή μου είναι να μιλήσω για την πρωτοπορία στην αρχιτεκτονική θέτω ωστόσο κάποιο ιστορικό ερώτημα προς το γραπτό σώμα της φιλοσοφίας. Θα επιχειρήσω στο εσωτερικό αυτού του σώματος να περιηγηθώ σε «λογικούς χώ-

ρους», σε χώρους του λόγου, σε χώρους όπως τους περιγράφουν τα κείμενα. Θα θυμηθώ λοιπόν κατ' αρχήν έναν από τους πιο γνωστούς χώρους της φιλοσοφίας, ένα κτίσμα ή μια «εγκατάσταση» του Πλάτωνα. Αναφέρομαι στο φυσικό κτίσμα, το σπήλαιο της *Πολιτείας*² που διαμορφώνεται ωστόσο από τον Πλάτωνα με ιδιαίτερη τέχνη. Είναι αρχιτεκτόνημα που μιλάει, χώρος που κατασκευάζεται για να χρησιμεύσει ως επιχείρημα, θέτοντας μεταξύ άλλων το θέμα της εσφαλμένης σύμβασης.

Κάποια παράσταση λαμβάνει χώρα στο εσωτερικό του σπηλαίου. Οι δεσμώτες του σπηλαίου αλυσσοδεμένοι από την παιδική τους ηλικία (αντιλαμβάνονται ότι είναι αλυσσοδεμένοι μόνον αφού αποδεσμευτούν) και ακινητοποιημένοι ώστε να βλέπουν μονάχα μπροστά· εκεί βλέπουν σκιές από τις κινήσεις ανθρώπων που κινούνται πίσω τους, φορτωμένων με «παντοειδή αντικείμενα και ανδριάντας και άλλα ζώα κατασκευασμένα από λίθον ή ξύλον ή απ' ό,τι άλλον». Οι δεσμώτες είναι έτσι αναγκασμένοι να βλέπουν μόνον σκιές. Βλέποντας σκιές θεωρούν ότι σε αυτές εξαντλείται ο φυσικός κόσμος.

Η πλατωνική κατασκευή του συγκεκριμένου σπηλαίου είναι προσανατολισμένη στην έξοδο από το σπήλαιο προς το φυσικό φως του ηλίου. Αυτό το σπήλαιο φτιάχνεται για να επιτρέψει την αντιπαράθεση της παραστάσεως που βλέπουν οι δεσμώτες με τον αληθινό κόσμο, του φωτός των πυρών και των ειδώλων που δημιουργεί με το φυσικό φως και τα πράγματα καθαυτά.

Το πέρασμα από το σκοτάδι στο φως σκηνοθετείται ως πέρασμα που γίνεται με τη βία. Για να φτάσει κανείς σε ακριβείς παρατηρήσεις στην περιγραφή του Πλάτωνα πρέπει να υποχρεωθεί βιαίως να βγει από το σπήλαιο. Η υπόθεση στήνεται ως εξής:

Αν τον ηνάγκαζαν [τον δεσμώτη] να στρέψει τα βλέμματά του και προς αυτό το φως, δεν θα του επονούνταν οι οφθαλμοί και δεν θα έφευγε δια να γυρίσει πάλιν προς εκείνα που ημπορεί να βλέπει, και δεν θα ενόμιζεν, ότι αυτά είναι πολύ σαφέστερα και καθαρότερα, από τα άλλα που του έδειξαν; ... Εάν δε τώρα ήθελε τον αποσπάσει κανείς από το σπήλαιο, και τον ανέβαζε δια της βίας από τον τραχύν εκείνον και ανηφορικών δρόμων εις το φως του ηλίου, τι μαρτύριον θα ήτο δι' αυτόν καί ποίαν αγανάκτησιν θα ησθάνετο να τον σύρουν κατ' αυτόν τον τρόπον!

Στη συνέχεια βεβαίως: «θα εμακάριζε τον εαυτόν του δια την μεταβολήν αυτήν, θα ελεεινολογούσε δε εκείνους»³ (τους υπόλοιπους δεσμώτες που έμειναν έγκλειστοι στο σπήλαιο).

Η διαδικασία της ελεύσεως στο φως είναι επίπονη, αναλογεί όμως στην «φυσική» διαδικασία εκθέσεως στον ήλιο που κατά τον Πλάτωνα αντιστοιχεί στην «αιτία παντός εν γένει εν τω σύμπαντι καλού και ωραίου» στον ήλιο που «παρέχει την αλήθεια και την νόησιν».

Η σύμβαση των πολλών παρουσιάζεται λοιπόν διατυπωμένη στο χώρο. Δίνεται έμφαση στον εγκλεισμό της «σύμβασης» που αποδέχεται η κοινότητα. Δίνεται επίσης έμφαση στην προφανή και υπαρκτή πραγματική λύση. Κανείς δεν θέλει να τη δει, εξαιτίας της άρνησης για την προσωρινή τύφλωση από το φως. Δύο κόσμοι οργανώνονται: καλούμαστε να διαλέξουμε τον καλύτερο. Ευκόλο είναι να μείνει κανείς αλυσσοδεμένος. Δέον και δύσκολο είναι να διαβεί το κατώφλι του σπηλαίου. Ο εσωτερικός χώρος του σπηλαίου παρουσιάζει τον κόσμο της εικονικής πραγματικότητας που αντιδιαστέλλεται προς τον πραγματικό, δυσπρόσιτο, εκθαμβωτικό, αληθινό έξω κόσμο. Η πλατωνική περιγραφή επικεντρώνεται στη

συγκεκριμένη μεταβολή των συνθηκών παρατηρήσεως. Υπάρχει ο κόσμος που μπορεί να προσφέρει καθαυτός ακριβείς εικόνες για τα πράγματα και εκείνος που προσφέρει ψευδείς.

Επιμένω στην πλατωνική περιγραφή για να αποδοθεί η πρόπουσα σημασία στο χώρο· ειδικότερα στη ρήξη όπως αυτή περιορίζεται στο χώρο: από το σκοτάδι στο φως. Το σπήλαιο με τον καλύτερο τρόπο παρουσιάζει τη διατάραξη της οράσεως από το σκότος στο φως, από την απάτη στην αλήθεια. Το πέρασμα γίνεται σε μια στιγμή. Σημασία έχει η θέση, μέσα ή έξω από το σπήλαιο. Το πέρασμα γίνεται από κάποιον που άγεται μόνος έξω ενώ οι συμβάσεις αφήνουν δεσμευμένους τους πολλούς. Η επιλογή που έχει κανείς είναι να είναι δεσμώτης ή ελεύθερος, να δεχθεί τα δεσμά ή να αντέξει το πέρασμα από μέσα έξω, το πέρασμα στην αλήθεια.

Η αναζήτηση για την πρωτοπορία μας οδήγησε λοιπόν στην *αντισυμβατικότητα*· τα, από την αντισυμβατικότητα φθάσαμε στο *κοινό* και από το *κοινό* στο *αληθές*. Δεν είναι τυχαίο ότι η λέξη «αλήθεια» χρησιμοποιήθηκε κατά κόρον στην εποχή της ιστορικής πρωτοπορίας του αρχιτεκτονικού μοντερνισμού.

Αλλά ακόμη και ως νεωτερική δέσμευση, η καχυποψία για τη συμβατικότητα δεν είναι αποκλεισμένη στον 20ό αιώνα. Η νεωτερική αντισυμβατικότητα σημαδεύει τη στροφή προς το αυτόνομο άτομο και παρουσιάζει την αντικοινωνικότητα με τρόπο διαφορετικό από τον πλατωνικό.⁴ Ας μην ξεχνάμε την πολύ κατοπινότερη διατύπωση του Deleuze: «η αποστολή της νεωτερικής φιλοσοφίας έχει καθοριστεί: ανατροπή του πλατωνισμού»⁵.

Πολύ πριν από τον Deleuze, στον Καρτέσιο, συναντάμε ακόμα ένα μοντέλο εξόδου από το σκοτάδι. Συναντάμε ακόμα μία σκηνοθεσία εξόδου από το σκοτάδι. Ο Καρτέσιος στις πρώτες σελίδες του *Λόγου περί της Μεθόδου*, κάνει λόγο για την αντίσταση προς εκείνο που θεωρείται βέβαιον:

έμαθα να μη δίνω υπερβολική πίστη σε τίποτε από εκείνα για τα οποία με είχαν πείσει μονάχα με το παράδειγμα και το έθιμο [...] κι έτσι απαλλασσόμουν σιγά-σιγά από πολλές πλάνες που μπορούν να σκοτίζουν το φυσικό μας φως και να μας κάνουν λιγότερο ικανούς να σκεπτόμαστε λογικά.⁶

Η κοινή γνώμη παρουσιάζεται αβάσιμη και ύποπτη. Παρακάτω διαβάζουμε:

Έτσι που, πολύ περισσότερο από κάθε σίγουρη γνώση, μας πείθουν πραγματικά η συνήθεια και το παράδειγμα, χωρίς ωστόσο ν' αποτελεί η πλειοψηφία απόδειξη αξιολογική όταν πρόκειται για αλήθειες κάπως δύσκολες να αποκαλυφθούν, γιατί είναι πολύ αληθοφανέστερο να τις έχει συναντήσει ένας μονάχα άνθρωπος παρά ένας λαός ολόκληρος.⁷

Εμφανίζεται λοιπόν επιμονή στο πρόσωπο και –ρητά εδώ– στην ευθύνη του κάθε προσώπου να κρίνει ό,τι θεωρείται δεδομένο.

Η διατύπωση του δεύτερου ηθικού κανόνα έχει ως εξής:

να ακολουθώ τις γνώμες τις πιο αμφίβολες, μια που θα τις υιοθετήσω, με όχι λιγότερη εμμονή απ' όση θα έβαζα αν ήταν πολύ σίγουρες.⁸

Ας σημειώσουμε την αποφασιστικότητα που δείχνει ο Καρτέσιος για τον πειραματισμό· αποδέχεται την ανατροπή πριν ελέγξει αν οδηγεί κάπου. Ακόμα περισσότερο: η απουσία προφανούς στόχου είναι κίνητρο για αναζήτηση.⁹

Ο Καρτέσιος δίνει λοιπόν κι αυτός κάποιο παράδειγμα εξόδου. Ο χώρος που χρησιμοποιεί είναι ο χώρος του δάσους. Πρόκειται για την έξοδο από το δάσος. Η αναγκαιότητα του πειραματισμού επεξηγείται με παραβολή:

να μιμηθώ σ' αυτό τους ταξιδιώτες που, όταν χαθούν μέσα σε δάσος, δεν πρέπει να περιπλανιώνται, τριγυρνώντας τότε από τη μια μεριά και τότε από την άλλη, μήτε, ακόμα λιγότερο, να σταματούν στην ίδια θέση, αλλά πρέπει να τραβούν αδιάκοπα όσο μπορούν ολόγιστα προς την ίδια κατεύθυνση και να μην την αλλάζουν για ασήμαντους λόγους, έστω κι αν στην αρχή η τύχη μονάχα τους έκανε ίσως να τη διαλέξουν. Γιατί μ' αυτό τον τρόπο, αν δεν πάνε εκεί ακριβώς όπου επιθυμούν, τουλάχιστον θα φτάσουν στο τέλος κάποιο, όπου θα είναι πιθανότερα καλύτερα παρά στη μέση ενός δάσους.

Το πειραματικό, το πρώτο τυχόν δείχνει τον ορθό δρόμο. Ο ορθός δρόμος συναρτάται εδώ με την τυχαία επιλογή. Ας ήταν η τύχη που έκανε τους χαμένους ταξιδιώτες να διαλέξουν ποιά διαδρομή θα ακολουθήσουν. Οι ταξιδιώτες αυτοί δεν είναι τώρα σε οικείο προς αυτούς περιβάλλον, όπως ήταν οι δεσμώτες του σπηλαίου στην Πλατωνική *Πολιτεία*. Είναι εξ αρχής χαμένοι, αναζητούν διέξοδο από το χώρο του σπηλαίου στον οποίο είναι ερριμμένοι.

Η αλήθεια δεν είναι σε θέση να τους επιβληθεί εκ των έξω, ως κάτι αρχικά δυσάρεστο και μετά αυτονόητο· υπάρχει σχέδιο και υλοποίηση για την προσέγγιση κάποιας αλήθειας, κάποιου προσανατολισμού.

Ακόμα περισσότερο: ο Καρτέσιος γράφει ότι οι ταξιδιώτες θα φτάσουν στο τέλος κάπου, όπου θα είναι *πιθανότερα καλύτερα παρά στη μέση ενός δάσους*.

Αυτή είναι η ελπίδα που αναζωογονεί τους χαμένους ταξιδιώτες στο δάσος. Και φυσικά τέτοια πορεία στο δάσος μπορεί να αποδειχθεί λανθασμένη, υπερβολικά μεγάλη. Φαίνεται ότι εγγυάται την έξοδο από το δάσος, αλλά οργανώνει επίσης την τυφλή προοπτική που επιτείνεται από την τυχαία απόφαση. Ακόμα και αν ο χαμένος ταξιδιώτης βλέπει, αν ξαφνικά πιστέψει ότι με την αρχική του απόφαση διεισδύει όλο και πιο βαθιά στο δάσος θα πρέπει και πάλι να συνεχίσει χωρίς δισταγμό την ίδια διαδρομή. Θα μπορούσε λοιπόν ακόμα και να φανταστούμε το μοντέλο της ηθικής δέσμευσης του Καρτέσιου χωρίς οριστική έξοδο από το δάσος. Εφόσον η προοπτική μπορεί να μένει απομακρυσμένη, αφού μπορεί να ανανεώνεται η έννοια της απομακρύνσεως με την κίνηση του χαμένου ανθρώπου, το μοντέλο αυτό θα μπορούσε να ευσταθεί και μόνο με την υπόσχεση της εξόδου, χωρίς την έξοδο καθαυτήν.¹⁰

Οι χαμένοι λοιπόν καρτεσιανοί ταξιδιώτες παρουσιάζονται ανίκανοι να προσανατολιστούν με βεβαιότητα στο εσωτερικό του κόσμου τους. Επιχειρούν με αποφασιστικότητα και μέθοδο να ανταπεξέλθουν στο πρόβλημα του κόσμου, χωρίς κάτι να τους εγγυάται ότι θα το πετύχουν. Θά μπορούσαμε ίσως να παρατηρήσουμε ότι συναντάμε εδώ τα σημάδια της νεωτερικής μοναχικότητας του ανθρώπου στον κόσμο και της αδυναμίας που επιφέρει η ανικανότητα προσανατολισμού. Ο εγκλεισμός στο πρόβλημα του κόσμου ωστόσο δεν οδηγεί σε αδιέξοδες θεωρήσεις του. Οι μοναχικές προσπάθειες βελτιώσεως της ανθρώπινης θέσης δεν είναι απελπισμένες προσπάθειες. Η νεωτερική μοναχικότητα, η απομόνωση και η απουσία προσανατολισμού αποβλέπουν σε μεθόδους υπέρβασής τους.

Δεχτήκαμε λοιπόν ότι ο δεσμώτης του Πλάτωνα και οι χαμένοι περιπλανώμενοι άνθρωποι του Καρτέσιου κινούνται (στα πλαίσια της λογικής των δύο παραδειγμάτων) αντίθετα από την κατευθυνση που επιβάλλουν οι κοινές δοξασίες. Και στα δύο παραδείγματα οι άνθρωποι παραδίδονται σε ιδιαίτερα επίπονες (παρα-

πάνω από το κατανοητό) διαδικασίες. Ο δεσμών της του σπηλαιού πιεζόμενος εκ των έξω και χωρίς να επιθυμεί να αλλάξει τη θέση του, πρέπει να υποφέρει αλλά θα βρεθεί -διαβαίνοντας ένα κατώφλι- από το σκοτάδι στο φως. Ο ταξιδιώτης του δάσους επιχειρώντας με δική του πρωτοβουλία και με κάθε τρόπο να αλλάξει τη θέση του. Ο ένας βολεμένος στο οικείο σπήλαιο, ο άλλος εξ αρχής ανέστιος στο δάσος.

Ο ένας δεν βλέπει κάτι που είναι εκεί μπροστά, δεν καταλαβαίνει τι βλέπει επειδή θαμπώνεται από το φως, ο άλλος περπατάει ελπίζοντας πως με βάση κάποιον δικό του συλλογισμό θα φτάσει εκεί που επιθυμεί να φτάσει.

Η διαφορά στο είδος της αντισυμβατικής εργασίας, που φέρνουν στο φως τα δύο παραδείγματα, μπορεί να αναλογεί στο πέρασμα από τα αρχαία χρόνια στη νεωτερικότητα. Διαφορά στο. Συγκρίνω δύο ανόμοια κείμενα επιχειρώντας να μιλήσω με εικόνες σχετικές με το χώρο, για την αντισυμβατικότητα· επιχειρώντας να φτάσω στην ειδική διαχείριση του συμβατικού που αφορά την πρωτοπορία. Μπροστά στο ερώτημα για την πρωτοπορία η σύγκριση του πλατωνικού δεσμότη με τον καρτεσιανό ταξιδιώτη θα μπορούσε να καταλαμβάνει κεντρική θέση στην προσέγγιση της πρωτοπορίας.

Στο σημείο αυτό μπορεί να δοθεί η εντύπωση στον αναγνώστη ότι από το ερώτημα της πρωτοπορίας γλιστρήσαμε στο ερώτημα της νεωτερικότητας. Όμως τέτοια αναλογία απέχει πολύ από το να φαίνεται δόκιμη. Ασφαλώς μέσα στην ιστορία της νεωτερικότητας μπορούμε να διαβάσουμε πολλές κορυφώσεις της καχυποψίας για τη συμβατικότητα. Δεν θα επιμείνω με το παρόν κείμενο ούτε στο ρομαντισμό, ούτε στον 19ο αιώνα που παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον απέναντι στο ζήτημα.

Ο Αντόρνο τονίζει πως η δυτική αστική κοινωνία είναι ουσιακά μη-παραδοσιακή. Ο Αντόρνο γράφει επιπλέον ότι η έννοια της νεωτερικότητας «δεν αρνείται προηγούμενες καλλιτεχνικές ασκήσεις με τον τρόπο που το έκαναν πάντοτε τα στυλ· αρνείται την παράδοση καθεαυτήν».¹¹

Το ιστορικό πέρασμα στη νεωτερικότητα δεν θα έπρεπε να νοείται ως παράδοση στην πρωτοπορία. Οι δύο έννοιες, νεωτερικότητα και πρωτοπορία, δεν ταυτίζονται παρότι είναι συνηθισμένη η καθοριστική σύνδεση της πρωτοπορίας με την άρνηση του τετριμμένου και του κοινού. Ο αναγνώστης θα μπορούσε να ανατρέξει στη μελέτη του Renato Poggioli όπου υποστηρίζεται κάποια αντίστοιχη θέση.¹² Τη θέση του Poggioli επικρίνει στα 1984 ο Peter Bürger, στο κλασικό πλέον *Theory of the Avant Garde*.¹³ Μετά από τον Bürger φαίνεται ότι η πρωτοπορία θα μπορούσε να αποτελεί προνόμιο του δυτικού 20ού αιώνα. Ο Bürger θεωρεί ότι η σύνδεση νεωτερικότητας και πρωτοπορίας εμφανίζεται προβληματική.

Αν δεχθούμε ότι η νεωτερικότητα προωθείται καθώς η τέχνη σχετίζεται ολοένα και περισσότερο με το καινούργιο και το παράξενο, τότε -κατά τον Bürger- πρέπει να επισημάνουμε κάποια σοβαρή διαφορά που προωθεί αυτό το μοντέλο από εκείνο της πρωτοπορίας.¹⁴ Δεν μελετήσαμε αρκετά την παραδοχή που θέλει την πρωτοπορία να προκύπτει από τη διχοτομία μεταξύ συμβατικού και πειραματικού. Ο Bürger διατείνεται ότι η νεωτερικότητα των μέσων του 19ου αιώνα γεννά τον αισθητικισμό, ο οποίος προωθεί μεν αντισυμβατικές λύσεις αλλά επίσης, την ίδια στιγμή, ισχυροποιεί την τάση απομόνωσης του καλλιτέχνη. Η νεωτερικότητα εργάζεται για να παράγει απομονωμένη τέχνη. Αντίθετα η πρωτοπορία ξεκινά, κατά τον Bürger, όταν η τέχνη αναγνωρίζει την απομόνωσή της ως κάτι που τη χαρακτηρίζει αρνητικά και εργάζεται για να αποκαταστήσει τη δική της κοινωνική προοπτική, αρνούμενη τον ίδιο της τον ιστορικό αποκλεισμό από την κοινωνία. Η

πρωτοπορία διαφοροποιείται σε σχέση με άλλες νεωτερικές εκφάνσεις επειδή δεσμεύεται να παρέμβει κοινωνικά. Έτσι, κατά τον Bürger, η νεωτερικότητα θα αποτελούσε έννοια άλλης τάξεως από εκείνη της πρωτοπορίας. Η νεωτερικότητα από τη μια πλευρά, θα καθοριζόταν από την επίθεση σε παραδοσιακές τεχνικές, την άρνηση της συμβατικότητας στα καλλιτεχνικά μέσα, και τη *συνέχεια* της παραδόσεως που ήθελε την τέχνη αυτονομημένη από την κοινωνική ζωή. Η ανατροπή που προωθείται με τις πρωτοπορίες θα μπορούσε έτσι να εντοπίζεται στην ιστορική στιγμή που η τέχνη αναλαμβάνει κοινωνικό ρόλο. Η ιστορική πρωτοπορία της δεκαετίας του 1920 ήταν κατά τον Bürger το πρώτο κίνημα στην ιστορία της τέχνης που εστράφη εναντίον του θεσμού της τέχνης και του τρόπου με τον οποίο λειτουργεί η αυτονομία της τέχνης.¹⁵ Έτσι η άρνηση της αυτονομίας της τέχνης θα καθόριζε κατά τον Bürger την ιδιαιτερότητα των πρωτοποριακών κινήσεων.

Διαβάζουμε με ικανοποίηση την επιμονή του Bürger στο θέμα του κοινωνικού ανοίγματος της τέχνης. Το κείμενο για την ιστορία της πρωτοπορίας μπορεί να γράφεται ως ευχή για την τέχνη του μέλλοντος, παρότι βέβαια ο ίδιος ο συγγραφέας επισημαίνει ότι καμιά μετα-πρωτοποριακή τέχνη ή θεωρία δεν μπορεί να βλάψει την ύστερη καπιταλιστική κοινωνία. Ο διαχωρισμός νεωτερικού από πρωτοποριακό αποκτά πάντως νόημα όσο κινητοποιεί για την ανάληψη της ευθύνης για την αρχιτεκτονική. Το πρωτοποριακό δεν μπορεί να αποτελεί ιδίωμα· πριν γίνει κάτι θετικό διαμορφώνεται σε κάτι αρνητικό που οδηγεί στο ρηξικέλευθο. Μόνο ως τέτοιο θα έπρεπε να το περιμένουμε· ή καλύτερα: ως τέτοιο δεν μπορούμε να το περιμένουμε καθόλου. Κι ωστόσο αυτή η αδυναμία πρόβλεψης του πρωτοποριακού δεν επιτρέπει την απραξία απέναντί του.

Θα αφήσουμε για άλλο χρόνο την εκ του σύνεγγυς ανάγνωση του *Theory of the Avant Garde*. Ο Bürger επαινέθηκε αρκετά γι' αυτό, δέχτηκε επίσης έντονη κριτική.¹⁶ Θα σταθούμε σε μερικά μόνο σημεία που καθιστούν το επιχείρημά του προβληματικό για μας.

Κατ' αρχήν ο ιστορικός περιορισμός της πρωτοπορίας κινδυνεύει -το υπαινιχθήκαμε και πιο πριν- να μας απαλλάξει από την ευθύνη για κάτι που δεν έχει ακόμα διαμορφωθεί. Επίσης η άρση της καλλιτεχνικής αυτονομίας, στην οποία δίνει τόση σημασία ο Bürger, ίσως παρέμεινε ανεκπλήρωτο πρόταγμα για τις ιστορικές πρωτοπορίες στις οποίες αναφέρεται. Η πρωτοπορία δεν αγκαλιάστηκε από τις κοινωνίες τις οποίες προσπάθησε να επηρεάσει.¹⁷ Η πρωτοπορία βρήκε αντίθετα γόνιμο έδαφος και συνέχισε να καρποφορεί σε καθεστώς αυτονομίας. Ίσως η πρωτοπορία και η αυτονομία να μην είναι έννοιες τόσο αντιφατικές όσο τις θέλει ο Bürger, εφόσον μάλιστα η πρωτοπορία καλείται με συγκροτημένο τρόπο να επιτεθεί στο συμβατικό. Και η συγκρότηση του αντισυμβατικού δεν μπορεί παρά να γίνεται σε απομονωμένο από την κοινωνία περιβάλλον. Η πρωτοπορία δεν μπορεί εξ υποθέσεως να κάνει κυρίαρχες τις ιδέες της. Η «κυριαρχία της πρωτοπορίας» θα αποτελούσε οξύμωρο σχήμα.

Παρά ταύτα, την ίδια στιγμή που αποστρέφονται το κοινό, οι πρωτοπορίες δεν αναζητούν άρση της ανθρώπινης κοινότητας, δεν αναζητούν την απομόνωση. Επιζητούν κάποια κυριαρχία της αμφισβήτησης, κάποια κυριαρχία λοιπόν της μη κυριαρχίας. Η παραγωγικότητα τέτοιων αδιέξοδων σχημάτων εκφράζει ίσως την πιο βαθιά επιτυχία της νεωτερικότητας. Τα σχήματα αυτά στα οποία μας οδηγεί η προσοχή που αποδίδουμε στις πρωτοπορίες είναι και πάλι νεωτερικά.

Ο Bürger διατείνεται ότι η νεωτερικότητα εργάζεται για το παράξενο και το νέο στο γλωσσικό επίπεδο, χωρίς να ενδιαφέρεται για την απομόνωση που δημι-

ουργεί η εργασία αυτή. Το γλωσσικό επίπεδο όμως δεν είναι οποιοδήποτε επίπεδο έρευνας. Ακόμα περισσότερο: το κοινωνικό επίπεδο είναι κι αυτό γλωσσικό.¹⁸ Και επί πλέον: το αίτημα για νέο αποστρέφεται το κοινό αλλά ταυτόχρονα δημιουργεί τις προϋποθέσεις για άλλου είδους κοινότητες. Γύρω από το νέο και από το αντισυμβατικό δημιουργούνται κοινωνικοί κυκλοι. Η πρωτοπορία αποβλέπει με σταθερότητα σε κάποια νέα οργάνωση, σε κάποια νέα σύμβαση.

Η αποστροφή του κοινού και η τάση προς το κοινό οργανώνουν γύρω από τις πρωτοπορίες κάποια διπλή δέσμευση στο κοινό, κάποιο double bind: η δυναμική της απεξάρτησης από το κοινό εκτονώνεται ως εξάρτηση από το κοινό. Η άρνηση των συμβάσεων της κοινότητας είναι ταυτόχρονη επιθυμία για άλλη σύμβαση, επιθυμία για άλλη κοινότητα. Η άρνηση των συμβάσεων της κοινότητας ανανεώνει την κοινότητα. Το πρωτοποριακό απειλεί ό,τι συγκροτεί την κοινότητα και ταυτόχρονα ζητά νέες κοινωτικές συμβάσεις. Το αντιφατικό σχήμα δείχνει τους περιορισμούς και τα περιθώρια της πρωτοπορίας.¹⁹

Επί πλέον για να εκδιπλωθεί ο πρωτοποριακός μηχανισμός θα έπρεπε το κοινωνικό αίτημα συντήρησης της σύμβασης να είναι περισσότερο ισχυρό από το πρωτοποριακό αίτημα της ανατροπής της. Κάποιο διασφαλισμένο κοινωνικά αίτημα ανατροπής δεν δείχνει δρόμο για την πρωτοπορία. Η πρωτοπορία μένει υποχρεωτικά στο διχασμό που τη θέλει καινοτόμο, παρεμβατική, να αξιώνει την ανατροπή των κοινωνικών συμβάσεων, ενώ μένει υποχρεωτικά στο περιθώριο. Το αίτημα της πρωτοπορίας απειλεί σημαντικές δεσμεύσεις της κοινότητας. Απειλεί αποτελεσματικά τον κοινωνικό εφησυχασμό και έτσι διατηρεί την κοινωνική της προοπτική. Ταυτόχρονα όμως απειλώντας τον κοινωνικό εφησυχασμό είναι εξ ορισμού περιθωριακή. Η πρωτοπορία εκφράζει δράση του περιθωρίου προς τις «κυρίαρχες», «ηγεμονικές» δομές. Έτσι η πρωτοπορία εγγράφεται στις οικονομίες του περιθωρίου. Παρά ταύτα πρέπει να συμφωνήσουμε με τον Bürger ότι η αγάπη για το νέο και για το διαφορετικό δεν επαρκούν για να αιτιολογήσουν την ορμητικότητα της.

Τέτοια πρόσδεση στην αγάπη για το νέο κινδυνεύει να μετατρέψει το επαναστατικό πρόταγμα σε ακαδημαϊκή υπόθεση εργασίας. Οι πρωτοπορίες κινδυνεύουν έτσι από την επανάπαυση στον επαναστατικό χαρακτήρα. Η θέσμιση της επαναστατικότητας υποθάλλει το χαρακτήρα της πρωτοπορίας. Η επισημοποίηση της διάβρωσης μπορεί να την καθιστά εύκολη σύμβαση.²⁰ Η οικονομία της πρωτοπορίας ανακόπτει την ορμή της.

Ίσως λοιπόν αυτό αποτελεί κίνδυνο για την πρωτοπορία: να αντιληφθεί η ίδια, πριν από τη στιγμή της δράσης της, την οικονομία που τη γεννά. Η πρωτοπορία γεννιέται μόνον επί του κοινού: αυτό σημαίνει ότι έχει ανάγκη από το κοινό για να γεννηθεί, και επομένως τρέφεται από το κοινό, ζει μαζί με το κοινό ή ακόμα ζει από το κοινό.

Η αποδοχή αυτής της πρότασης, που «αποδεικνύει» την αποδυνάμωση της πρωτοπορίας από την εξέταση της λειτουργίας της, θα μπορούσε να οδηγήσει στην εννόηση κάποιου είδους ανοικονομίας που φαίνεται απαραίτητη για την πρωτοπορία. Η πρωτοπορία περιγράφει ανοικονομικούς τρόπους κατάφασης. Συνδέεται έτσι με την πίστη.

Στον τρόπο με τον οποίο η πρωτοπορία καταφάσκει στην αντισυμβατικότητα αφήνει το δικό της ίχνος. Οι πρωτοπορίες δεν έμοιαζαν να αρνούνται απλώς το συμβατικό, κατέφασκαν πάντοτε στο αντισυμβατικό με τρόπο ανοικονομικό. Έτσι δεν μπορούσαν να υποθάψουν το κοινό παρά τροφοδοτώντας νέες συμβάσεις. Πάνω σε αυτόν τον κίνδυνο στήνεται η πρωτοποριακή δυναμική. Τέτοια δυναμική

απαιτεί από το προς κατάκτησιν να μην κατακτηθεί ποτέ, να μην μετατραπεί ποτέ σε ήδη κεκτημένο.

Έτσι το γεγονός ότι το ανοικονομικό οδηγεί σε νέες συμβάσεις φαίνεται να μην είναι ορατό στον εσωτερικό μηχανισμό της πρωτοπορίας. Η πίστη στην πρωτοπορία επιβάλλει την τύφλωση από το φως κάποιας μελλοντικής προφάνειας. Εξετάζοντας την ιστορία της πρωτοπορίας συναντάμε, πέραν της κοινωνικής προοπτικής, πάθος σχεδιαστικό και βιασύνη για αλλαγή.

Ο Μπακμίνστερ Φούλερ διαμορφώνει κάποιον τύπο πρωτοποριακού σχεδιαστή. Εφαρμόζει σχεδιασμό παγκόσμιας κλίμακας με τα διαθέσιμα επιστημονικά μέσα. Ωστόσο φαίνεται να επικοινωνεί περισσότερο με τα οράματα του Ιουλίου Βερν παρά με την κοινωνία της εποχής του.

Το υποθαλάσσιο νησί-πόλη που προτείνει ή τα αγκυροβολημένα νησιά-πόλεις ή οι ιπτάμενες σφαίρες των 5.000 κατοίκων θυμίζουν μυθιστορηματικά ευρήματα. Ο Φούλερ ανήκει βεβαίως σε εποχή κατά πολύ μεταγενέστερη από εκείνη των «πραγματικών πρωτοπόρων». Και ο Κονσταντ καταθέτει τις σκέψεις του για τη νέα Βαβυλώνα, με αρχή την εξαφάνιση της μη δημιουργικής εργασίας, στα μέσα του '50 -'60, χωρίς να εισακούεται ούτε κι αυτός από καμία κοινωνική ομάδα.²¹ Δεν αναφέρουμε παρά ενδεικτικά περιπτώσεις που μοιάζουν να στηρίζουν τη δηλητηρίαση της κοινωνικής προοπτικής. Και θα έπρεπε να θυμίσουμε ότι ιπτάμενες πόλεις σχεδιάζονται από ανθρώπους που συμμετέχουν στις κλασικές πρωτοπορίες, όπως το πράττει ο Γκεόργκι Κρουτίκοφ στά 1928. Είναι φανερό ότι τα σχέδια για τις ιπτάμενες πόλεις δεν συνδέονται με αυτονόητο τρόπο με την κοινωνική δυναμική. Παρόμοια απόσταση μπορεί να αισθανθεί κανείς από τυπικές πρωτοποριακές θέσεις όπως οι θέσεις του Le Corbusier για pilotis, ελεύθερη κάτοψη, κήπους στις ταράτσες, επιμήκη παράθυρα και ελεύθερη όψη.²² Πρόκειται για προγραμματικές σκέψεις που δεν απαντούν σε συγκεκριμένα προβλήματα (ή το πράττουν με έμμεσο τρόπο) και συντάσσουν την ίδια στιγμή την εικόνα της κοινωνίας σε μεταβολή. Η πρωτοπορία παρουσιάζεται έτσι ως μελλοντολογικός αφελής προγραμματισμός.

Θα διακινδυνεύαμε λοιπόν να υποστηρίξουμε εδώ ότι η πρωτοπορία θα παρουσιαζόταν περισσότερο συνδεδεμένη με κάποια δημιουργική αφέλεια παρά με την κοινωνική προοπτική. Ας προκύπτει η θέση μας από τη βιαστική αυτή παραμορφωτική ματιά στις πρωτοπορίες. Η πρωτοπορία θα χαρακτηριζόταν έτσι από αφέλεια. Διαβάζοντας κείμενα που παρήχθησαν ως διανοητικοί καρποί των πρωτοποριών (μπορούμε να θυμηθούμε πάλι εδώ τα κείμενα του Λε Κορμπυζιέ) είμαστε σε θέση να παρατηρήσουμε ότι δεν επιχειρούν να μας πείσουν τόσο με τη λογική ανάπτυξη των επιχειρημάτων όσο με την ορμή τους. Στη διαχείριση του λόγου παρακάμπτονται με έμφαση τα λογικά άλματα. Η αφέλεια στην οποία αναφέρομαι δεν παραπέμπει λοιπόν στην αισθητική ιστορία της έννοιας όπως την χάραξε ο Σίλλερ.²³ «Αφελής» είναι μια ελληνική λέξη που θα μπορούσε να προέρχεται από το α-φελεύς, χωρίς πετρώδες έδαφος, χωρίς υποστήριξη για θεμέλια ή χωρίς θεμέλια, όπως οι ιπτάμενες πόλεις του Κρουτίκοφ και του Φούλερ. Αν οι πρωτοπορίες χαρακτηρίζονταν όντως από την οριζόμενη έτσι αφέλεια, θα έπρεπε να βασίζονται στην πίστη χωρίς θεμέλια, σε κάποια αφελή πίστη.²⁴

Η ορμή της πρωτοπορίας προκύπτει από την προοπτική που οργανώνεται με παρωπίδες. Η αφελειά της προκύπτει από την αφαίρεση της πολυπλοκότητας του οπτικού της πεδίου.

Η λέξη αφαίρεση δεν αναφέρεται ούτε και αυτή τυχαία καθόσον αναφερόμαστε στην πρωτοπορία του 20ού αιώνα. Μπορεί να πει κανείς ότι κοινός τόπος

που ένωσε τα διασταυρούμενα πυρά των πρωτοποριών στην αρχιτεκτονική ήταν η αφαίρεση του διακόσμου. Η επέκδυση των μορφών από διάκοσμο που καλλιεργείται από το 1903 με τον Βαν ντε Βέλντε, συνδέοντας κατόπιν τον Λόος του 1908, τον Μαρινέτι και τον Σαντ Έλια του 1914,²⁵ το μανιφέστο του Ντε Στιλ, τον Βαν Ντέσμπουργκ του 1918 και τον Μάλεβιτς του 1924 δείχνει μονάχα αποσπάσματα από την ιστορία της αφαίρεσης στην οποία αναφερόμαστε: «Η ζωή πρέπει να καθαριστεί από τη σαβούρα του παρελθόντος».²⁶

Η αφαίρεση του διακόσμου παρουσιάστηκε ως κοινή πίστη των πρωτοποριών του 20ού αιώνα. Κοινή πίστη για καθαρότητα,²⁷ που εκφράστηκε σε ομοφωνία και που μπορεί να εξέφραζε επίσης την ανάγκη για το αθεμελιώτο και το αφελές, όπως αυτό μας παρουσιάστηκε μέχρι εδώ. Η έννοια της αφαίρεσης σε επίπεδο επιχειρηματολογίας βοηθάει την κατανόηση του όρου «αφέλεια» που χρησιμοποιήσαμε πριν, καλλιεργώντας την περιοχή μεταξύ των εννοιών naïveté, abstraction και déduction.

Πέραν της αφαίρεσης του διακόσμου, παρατηρούμε δηλαδή στις πρωτοπορίες τον αφαιρετικό τρόπο διατύπωσης των προβλημάτων που ονομάζουμε αφελή και χαρακτηρίζουμε ως «ανεπαρκή».²⁸ Η αφαίρεση ας εκλαμβάνεται εδώ ως παράδοση σε κάποια δόκιμη ανοικτονομία.²⁹ Η αφαίρεση περιγράφει δηλαδή πέραν από τον αισθητικό κανόνα το άλμα προς την πίστη και τα χαρακτηριστικά του. Η αφαίρεση περιγράφει τον τρόπο που γίνεται εφικτή η πίστη στην αφέλεια, η απλότητα διατυπώσεως νέων αρχιτεκτονικών προγραμμάτων. Ακόμα και η κοινωνική ανάγνωση των πρωτοποριακών προγραμμάτων χαρακτηρίζεται από την ίδια αφέλεια. Η κοινωνική διάσταση χαρακτηρίζεται από αφέλεια και η αφέλεια αποβλέπει προγραμματικά στην κοινωνική διάσταση.

Η πρωτοπορία βασίζεται στην ορμητικότητα της αλήθειας. Δεν μπορεί να παρουσιαστεί πρωτοπορία παρά στο μέτρο που συγκροτεί μοντέλα βεβαιότητας για το αληθές. Πίστη, ως εάν να μη μεσολαβεί το «ως εάν», στις διατυπώσεις της. Ως εάν ο υποθετικός χαρακτήρας των πρωτοποριών να ήταν αναγκαία προοπτική προς το επερχόμενο «μέλλον».

Η πρωτοπορία έχει λοιπόν ανάγκη από το πλατωνικό φώς.

Υπάρχει και στην πρωτοπορία κάτι από τη ρητορική της προφάνειας που χρησιμοποιούσε ο Πλάτων για να περιγράψει την έξοδο του δεσμώτη από το σπήλαιο. Υπάρχει ψεύδος και αλήθεια διαχωρισμένα δραματικά. Υπάρχει κάτι που απλώς τα μάτια μας πρέπει -επιτέλους- να διακρίνουν. Θυμόμαστε παραδείγματος χάριν τον Λε Κορμπυζιέ:

Τα «στυλ» [σε εισαγωγικά] είναι ψέμα.

Το στυλ [χωρίς εισαγωγικά] είναι κάποια ενότητα αρχής που εμψυχώνει όλα τα έργα μιας εποχής και που κατάγεται από κάποιο χαρακτηρισμένο πνεύμα.

Η εποχή μας κάθε μέρα αποκρυσταλλώνει στο στυλ της.

Τα μάτια μας, δυστυχώς, δεν γνωρίζουν ακόμα να το διακρίνουν.³⁰

Το προφανές είναι κι εδώ δυσδιάκριτο όπως ήταν δυσδιάκριτα όσα έβλεπε ο δεσμώτης του σπηλαίου ευρισκόμενος ξαφνικά στο φως.

... εις την αρχήν μεν θα έβλεπε ευκολώτατα τας σκιάς, έπειτα επί της επιφανείας των υδάτων τα είδωλα των ανθρώπων και των άλλων αντικειμένων, και τέλος αυτά τα ίδια ακολουθώς θα ημπορούσε να στραφεί προς τον ουρανόν, τον οποίον κατ' αρχάς θα ήτο εις θέσιν να παρατηρήσει την νύκτα ευκολώτερον, με το φως των άστρων και της σελήνης, παρά την ημέραν με το φως του ηλίου. [...] Τελευταίον δε, νομίζω, θα ημπορούσε

να ατενίσει όχι μόνον την εικόνα του ηλίου επί των υδάτων, είτε τα είδωλα αυτού εις άλλας θέσεις, αλλά αυτόν τον ίδιον εις την πραγματικήν του θέσιν και να παρατηρήσει πώς είναι.³¹

Ο σύγχρονος άνθρωπος χρειάζεται αντίστοιχη προσαρμογή στο φως. Προσαρμογή που θα του επέτρεπε να δει μόνον μπροστά, να αφαιρέσει από το πεδίο του ό,τι περιττό και ψευδές και να διακρίνει μπροστά του μόνον εκείνο που πρέπει.

Δεν μπορεί να υπάρξει πρωτοπορία χωρίς κάποιου είδους ιδεαλισμό. Αν μπορούμε να δεχθούμε τη ματιά που θα έβλεπε τις πρωτοπορίες ως κάτι λήξαν, τότε θα έπρεπε να επιμείνουμε σε αυτό: όχι μόνο στον κοινωνικό προσανατολισμό που τις συγκροτούσε όπως θα το ήθελε ο Bürger, αλλά επίσης στα προβλήματα που αντιμετώπιζε ο ιδεαλισμός στις μέρες μας: το πρόβλημα για τη σημερινή πρωτοπορία δεν θα εντοπιζόταν τότε μόνον στην απουσία κοινωνικής προοπτικής που θα μπορούσε να χαρακτηρίζει τις μέρες μας, αλλά επίσης στην καχυποψία με την οποία περιβάλλεται πλέον οτιδήποτε αφελώς ιδεαλιστικό. Αν λοιπόν η δύναμη της πρωτοπορίας ισοδυναμούσε με δύναμη πίστης, το ερώτημα για την πρωτοπορία σήμερα, μετά από το τέλος του 20ού αιώνα, θα ισοδυναμούσε ίσως με κάποιο άλλο ερώτημα: σε τι μπορούμε να πιστέψουμε σήμερα;

Ερώτημα που δομείται από άλλα ερωτήματα, ανοικτά για κάθε πρωτοποριακή δυναμική: Τι πιστεύουμε ότι μπορεί να προσφέρει σήμερα η αρχιτεκτονική; Τι μπορεί να χαρίσει σήμερα η αρχιτεκτονική; Σε ποιους αξίζει να χαρίσει κάτι; Πώς να αφιερώσει τη σκέψη της σε αυτούς;

Είναι στον τρόπο που τίθενται ερωτήματα κι όχι στη μορφή του καινούργιου που θα αναζητούσαμε την πρωτοποριακή δυναμική. Οι πρωτοπορίες γνωρίζουν την αλήθεια με τον τρόπο του Πλάτωνα, έτσι κινητοποιούνται, υπάρχει πίστη σε κάτι βέβαιο ακλόνητο που είναι ήδη εκεί.

Χωρίς αφαίρεση και αφέλεια δεν μπορεί να υπάρχει πρωτοπορία, χωρίς πίστη. Η πρωτοποριακή οπτική γωνία δεν αναζητά ακόμα μία οπτική γωνία, ζητά την πίστη σε κάτι διαφορετικό από το συμβατικό, ως εάν αυτό να ήταν το μόνο ορθό. Δεν μπορεί να υπάρξει πρωτοπορία χωρίς εγκατάσταση νέας προφάνειας. Μόνον ως στράτευση σε νέες προφάνειες θα δούμε να παράγεται στο μέλλον πρωτοποριακή αρχιτεκτονική.³²

Καμιά προφάνεια δεν μοιάζει να επαρκεί εφόσον δεχθούμε τη νεωτερική δέσμευση στην ετερότητα. Ο άλλος και η έγνοια γι' αυτόν μοιάζει να αποτελεί τη μόνη εξαίρεση για κάτι ακλόνητο. Αν όμως ακλόνητο μένει μόνον το άλλο, τότε αυτό που τείνει πλέον να μένει ακλόνητο, να σταθεροποιηθεί για να αποτελέσει νέα προφάνεια, δεν μπορεί να μορφοποιείται σε τίποτε συγκεκριμένο. Η Πρωτοπορία του μέλλοντος εμφανίζεται δεσμευμένη να μην εγκαθιστά, πιστεύει στη μη εγκατάσταση. Ίσως τότε η αρχιτεκτονική πρωτοπορία που περιμένουμε να αποτελέσει στόχο αδύνατο. Ή μήπως στην εναλλαγή των προοπτικών που μπορεί να οργανώνει αυτή η προσήλωση στο άλλο μπορούν να βλαστήσουν ανοικτονομικές σταθερότητες;

Μέσα σε εκείνη τη διαπλοκή διαφορετικών θέσεων που διατυπώθηκαν από τις πρωτοπορίες του 20ού αιώνα συναντάμε πάντως από πολύ νωρίς (1921) και αυτή τη θέση, σε ένα κείμενο που συσχετίζει τα δύο αποσπάσματα του Πλάτωνα και του Καρτέσιου που προσεγγίσαμε. Είναι του Μπρούνο Τάουτ από την εποχή του Μαγδεμβούργου, πριν εμφανιστούν εκεί οι νέες δυνάμεις των Ουντ και Μις βαν ντερ Ρόε, όσο ο Τάουτ έμενε ακόμα με τους φίλους της «Υάλινης Αλυσίδας». Γράφει στη σειρά δημοσιευμάτων με τον τίτλο *Χαραυγή*.

ΤΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ
ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΟΥ
01

ΠΙΣΤΗ ΚΑΙ
ΑΦΕΛΕΙΑ.
ΠΕΝΘΟΣ ΓΙΑ ΤΗΝ
ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ
ΤΗΣ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΣ

ΑΡΙΣΤΕΙΔΗΣ
ΑΝΤΩΝΑΣ

Πώς θα ξημερώσει μια μέρα – Ποιος το ξέρει! Νιώθουμε όμως να πλησιάζει το πρωί. Δεν περιπλανιόμαστε πια γοητευμένοι απ’ το φεγγάρι, ονειροπαρμένοι στο ωχρό φως της ιστορίας. Ένας ψυχρός πρωινός αέρας μας περιλούζει: Όποιος δεν θέλει να ξεπαγιάσει περπατάει. Κι εμείς, και μαζί μας όλοι οι συνοδοιπόροι μας, βλέπουμε στο βάθος το πρώτο φως του αναδυόμενου πρωινού. Πού είναι όλα τα φαντάσματα της νύκτας! Γυάλινος και καθαρός λάμπει στη χαραυγή ένας νέος κόσμος. Εκπέμπει τις πρώτες του ακτίνες. Προοίμιο της νικηφόρας ανατολής. Δεκαετίες, Γενιές – Και ο μεγάλος ήλιος της αρχιτεκτονικής, της τέχνης όλης. Αρχίζει τη θριαμβευτική του πορεία. / Η σκέψη της χαραυγής βρίσκει σ’ αυτή τη συνέχεια τον καθρέφτη της όχι για πρώτη φορά. Ήταν και είναι καλά να διατηρούμε με ελεύθερη τη φαντασία αθόλωτη τη θέα του ορίζοντα. ...

Πορεία χωρίς δάσος, πίστη, αλλά και περπάτημα για να μην κρυώνουμε, προς την ανατολή. Δεν περιμένουμε τον ήλιο να ανατείλει ακίνητοι αλλά βαδίζοντας προς αυτόν, ίσως υπνωτισμένοι. Ίσως για να μην κρυώνουμε. Περιμένουμε περπατώντας προς τον ήλιο. Σύντομα ο ήλιος, που είναι ήδη εκεί πίσω, θα ανατείλει. Υπάρχει βεβαιότητα για αυτή την ανατολή κι ωστόσο το κρύο επιμένει. Το περπάτημα συνεχίζεται. Ο ήλιος πρόκειται να ανατείλει. Αλλά ποιος ήλιος; Ο μεγάλος ήλιος της αρχιτεκτονικής: εν πρώτοις φαίνεται τυπική αφελής προσδοκία. Ίσως μάλιστα για τον βιαστικό αναγνώστη να παρουσίαζε ήδη κάποιο κακοστημένο αρχιτεκτονικό ιδεώδες, στα όρια του naïf.

Αν σταματήσω εδώ παρουσιάζοντας μονάχα αυτήν την αφελή διάσταση που νομίζω ότι χαρακτηρίζει τις πρωτοπορίες θα αδικούσα τις πρωτοπορίες και τον Τάουτ, που με το μικρό κείμενό του προσπαθεί να πεί κάτι περισσότρο για τον ήλιο, κάτι περισσότερο που ίσως αφορά τον ήλιο.

Σήμερα πιστεύουμε πιο πολύ σ’ αυτό που θέλουμε, γιατί μας είναι η μοναδική αξία της ζωής. Και αυτή η αξία είναι: η αιώνια αλλαγή.³⁹

Αν είναι έτσι βυθιζόμαστε πάλι –και γιατί όχι;- στη συζήτηση για το νέο, για το ολένα ανανεούμενο νέο, για το άλλο: σε μια τυπική συζήτηση της νεωτερικότητας.

Αν είναι έτσι το φως της χαραυγής του Μπρούνο Τάουτ, δεν θα δείξει κανέναν ήλιο και ο ήλιος της αρχιτεκτονικής και της τέχνης θα μέινει πάντοτε υπό ανατολή. Η αφαίρεση και η προφανής αφέλεια θα παρουσιάζονταν ξαφνικά λιγότερο καθησυχαστικά.

Η αιώνια αλλαγή ως αξία, δεν μπορεί να στηρίξει άλληνη αξία πέραν της άρνησης κάποιας μοναδικής αξίας. Η άρνηση θα μπορούσε ωστόσο να αποβλέπει εδώ σε κάτι θετικό. Τέτοιο αποβλέπειν δεν αποτελεί βέβαια εύκολο πρόγραμμα προς διεκπεραίωση, δεν δείχνει εύκολους δρόμους και προφανείς προορισμούς. Η θετική σύλληψη της αρνήσεως αυτής δεν εγκαθιστά με αφέλεια κανένα κανονιστικό σύστημα, γιατί τέτοια παράδοση στην αιώνια αλλαγή δεν μπορεί να είναι οριοθετημένη από κανόνες. Ακόμα περισσότερο: η αιώνια αλλαγή που θα παρουσιαζόταν ύποπτη νεωτερική προοπτική για τη ματιά του Bürger είναι εκείνη που σώζει την πρωτοπορία. Μετατρέπει την αφελειά της σε υπεύθυνη κίνηση. Η πρωτοποριακή τέχνη φαίνεται έτσι να οργανώνεται ως στατηγική του περιθωρίου. Δεν φαίνεται ξένη προς κάποια στρατηγική εργασία αποδόμησης, παρότι ο Bürger επιχειρεί να πληξει αυτή τη διάσταση της πρωτοπορίας. Όπως την εννοούμε στο παρόν πόνημα, η πρωτοπορία δεν μπορεί παρά να ορίζεται ως στρατηγική ανατροπών χωρίς τέλος. Το απλό πρόταγμα της κοινωνικής παρέμβασης είναι κενό πρόταγμα. Το πώς και το γιατί οργανώνεται η πρωτοποριακή δυναμική δεν μπορεί παρά να

μένει εμπλεγμένο στη ρητορική της νεωτερικότητας: δεν είναι εύκολο να αποσυνδέσουμε τις πρωτοπορίες από τη νεωτερικότητα με βάση τον τρόπο που λειτουργήσαν απομονωμένες ή όχι από την κοινωνία. Η νεωτερικότητα δεν μπορεί να διαβάζεται μονοδιάστατα ως προς αυτό το θέμα.

Επισκεπτόμενοι τρεις τόπους: το σπήλαιο, το σκοτεινό δάσος, το νυκτερινό μονοπάτι πενθούμε, νομίζω, τη χαμένη ανυπομονησία για κάποιον φωτισμό. Με την τριπλή επίσκεψη γνωρίσαμε ίσως περισσότερα απ’ όσα θα μας πρόσφερε η φυλλομέτρηση σχεδίων που παρήγαγαν πρωτοπόροι αρχιτέκτονες. Γνωρίσαμε ίσως περισσότερα απ’ όσα θα προσέφερε η αναζήτηση του πρωτοποριακού στοιχείου της σημερινής κατάστασης. Πλησιάσαμε το φως ως μηχανισμό που προσανατολίζει τις πρωτοπορίες: φως το οποίο δεν φέγγει αναλόγως των επιταγών της επικαιρότητας. Σταθήκαμε στο θάμπωμα από το φλογερό φως της αλήθειας, στην έξοδο στο φως και στην προσμονή του φωτός, στο φόβο για το θάμπωμα και στην αδημονία για την ανατολή του ήλιου που θαμπώνει, στο περπάτημα που γίνεται με σχεδιασμό ή απλώς προς τον ήλιο που δεν θα ανατείλει ποτέ. Ίσως όλ’ αυτά λέγουν περισσότερα απ’ όσα εγώ μπορώ να προσκομίσω εδώ για την ιδιόμορφη αφέλεια των πρωτοποριών.

¹ Θα μπορούσε εδώ να επιμείνουμε σε αναγνώσεις του Ηρακλείτου. Ας σημειώσουμε την ανάγνωση του Κώστα Αξελού για το θέμα που μας ενδιαφέρει: πρβλ. *Héraclite et la Philosophie*, Παρίσι, 1962 [*Ο Ηράκλειτος και η Φιλοσοφία*, Αθήνα, 1974].

² Ας ανατρέξει ο αναγνώστης στο βιβλίο Ζ της πλατωνικής *Πολιτείας*.

³ Παραθέτω απόσπασμα από τη μετάφραση Γρυνάρη.

⁴ Βλέπε στη συνέχεια την αναφορά στο βιβλίο του Peter Bürger.

⁵ *Différence et Répétition*, Παρίσι, 1968, σ. 82.

⁶ Δεύτερος ηθικός κανόνας, Πρώτο μέρος, παρ.15, (1637) [ελλ. εκδ., Αθήνα, 1976, σ. 12].

⁷ *Ο.π.*, ελλ. εκδ., σ. 17.

⁸ *Ο.π.*, ελλ. εκδ., σ. 24.

⁹ Ίσως εντοπίζουμε εδώ κάποια νεωτερική εκκίνηση για το έργο του Popper.

¹⁰ Η υπόσχεση εξόδου αλλάζει, ωστόσο, ήδη τον τρόπο ύπαρξης των ανθρώπων στο εσωτερικό του δάσους. Μπορούμε να θυμηθούμε τις σκέψεις του Borges για τον κόσμο και τον λαβύρινθο. Ελπίζουμε ότι ο κόσμος θυμίζει λαβύρινθο, επειδή μπορούμε να φανταζόμαστε ότι οργανώνεται με κάποια τάξη.

¹¹ Αναφέρεται με έμφαση και από τον Peter Bürger, *Theory of the Avant Garde*, βλέπε παρακάτω, σ. 59. Για το σχετικό κείμενο στον Αντόρνο βλέπε: *Asthetische Theorie*, σ. 38.

¹² Το κείμενο του Renato Poggioli φέρει τον ίδιο τίτλο και δημοσιεύεται στα 1968.

¹³ Minneapolis, 1984.

¹⁴ Κατά την ανάγνωση που κάνει ο Jochen Schulte-Sasse στον Bürger στην εισαγωγή που συντάσσει για το προαναφερόμενο βιβλίο.

¹⁵ Jochen Schulte-Sasse, *ό.π.*, σ. xiv.

¹⁶ Παραδείγματος χάριν για τη χρήση του όρου functionless που χρησιμοποίησε για να χαρακτηρίσει την προ-πρωτοποριακή νεωτερική τέχνη.

¹⁷ Ακραίο παράδειγμα η σοβιετική πρωτοπορία και το τέλος της με τον Στάλιν, όπου η απόσταση που χώριζε την κοινωνική προοπτική της πρωτοπορίας από την «κοινωνία καθαυτή» χρησιμοποιείται για τη θεμελίωση του λαϊκιστικού σταλινικού μοντέλου.

¹⁸ Επιμένω στο γλωσσικό επίπεδο για να θυμίσω, κυρίως, το μηχανισμό κρύψεως και αποκαλύψεως που έχει εντοπιστεί στη γλώσσα και χαρακτηρίζει κάποιες αισθητικές προσεγγίσεις της (π.χ. εκείνης του Βίκτωρος Σκλόφσκι) και κάποιες φιλοσοφικές προσεγγίσεις της (π.χ. εκείνης του Μάρτιν Χάιντεγγερ). Η γλώσσα φαίνεται να περιγράφει κάποιο αποκρυπτικό μηχανισμό που, μέσα στον τρόπο που αποκρύπτει, οργανώνει επίσης τις αποκαλύψεις που δύναται να πραγματοποιεί. Η αυθεντική αποκάλυψη εντάσσεται έτσι στην ίδια τη δυνατότητα της αναυθεντικής συγκάλυψης που η ίδια η γλώσσα προσφέρει. Το κυκλικό αυτό σχήμα δεν ορίζει κάποια αδυναμία της γλώσσας, αλλά οργανώνει κάποια σχέση με τον κόσμο.

¹⁹ Θυμάμαι εδώ το βιβλίο που ετοιμάζει με θέμα το *ωραίο* ο Αλέξανδρος Νεχαμάς. Κάποιες ιδέες απ’ αυτό παρουσιάστηκαν σε διάλεξη του συγγραφέα στην Αρχιτεκτονική Σχολή του Μετσοβίου Πολυτεχνείου (25 Οκτωβρίου 1999). Το *ωραίο* δεν αντιτίθεται πλέον στο άσχημο, αλλά στο τετριμένο. Η άρνηση του κοινού συγκροτεί –με βάση την εκάστοτε ιδιαιτερότητα που την χαρακτηρίζει- νέες κοινότητες: συγκροτεί εκ νέου το κοινό.

ΤΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ
ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΟΥ
01

ΠΙΣΤΗ ΚΑΙ
ΑΦΕΛΕΙΑ.
ΠΕΝΘΟΣ ΓΙΑ ΤΗΝ
ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ
ΤΗΣ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΣ

ΑΡΙΣΤΕΙΔΗΣ
ΑΝΤΩΝΑΣ

²⁰ Στον διεθνή χώρο της αρχιτεκτονικής εκπαίδευσης συνηθίσαμε πια τις συμβατικές ασκήσεις αντισυμβατικότητας.

²¹ Ούλριχ Κόνραντς, *Μανιφέστα και προγράμματα της αρχιτεκτονικής του 20ού αιώνα*, Αθήνα, 1977, σ. 167 και σ. 165.

²² Για να θυμηθούμε τα πέντε σημεία του (5 points d' une architecture nouvelle) που δημοσιεύτηκαν το 1926. Πρβλ. Le Corbusier, *Œuvre Complète*, 1910-1929, σ. 128.

²³ Ιστορία που ξεκίνησε με το *Περί Αφελούς και συναισθηματικής ποιήσεως* [*Über naïve und sentimentalische Dichtung* (1795-1798)], ελληνική μετάφραση Π. Κονδύλη, Αθήνα, 1985.

²⁴ Χρησιμοποιούμε εδώ τον όρο με την τρέχουσα σημασία του, χωρίς να μας διαφεύγει το γεγονός ότι δεν μπορεί να υπάρξει λογικά θεμελιωμένη πίστη. Η πίστη θα έπρεπε να νοείται σε αυτήν την υποσημείωση ως η τελική άρση της αμφιβολίας που είναι απαραίτητη για να στηρίζεται κάθε έννοια του λόγου, ως βάθος συγκράτησης του λόγου που δεν μπορεί να είναι λογικό. Για εννόηση της πίστης σε αυτήν την προοπτική, πρβλ. Jacques Derrida, *Foi et Savoir*, Παρίσι, 2000.

²⁵ «Η ομορφιά του τσιμέντου και του ατσαλιού βεβηλώνεται με καρναβαλικές διακοσμήσεις», γράφουν. Επιμένουν επίσης στην καθαρότητα του «λευκού» κόσμου που πρέπει να διαδεχτεί τον «μελανό». Ούλριχ Κόνραντς, *ό.π.*, σ. 26.

²⁶ *Ό.π.*, σ. 32 και σ. 75.

²⁷ Πρβλ. Mark Wiggle, *White Walls, Designer Dresses; The Fashioning of Modern Architecture* Cambridge Mass., 1996, για το λευκό χρώμα, την απόκρυψη του βαψίματος και το ντύσιμο.

²⁸ Χρησιμοποιούμε τα εισαγωγικά για να δείξουμε τη δεδομένη ανεπάρκεια κάθε τρόπου διατύπωσης οποιουδήποτε προβλήματος. Στην περίπτωση της πρωτοπορίας επιμένουμε στο παιχνίδι που οργανώνεται γύρω από την ανεπάρκεια αυτή.

²⁹ Κάποια ειδική ανοικονομική στάση που αναλαμβάνεται στα πλαίσια κάποιας γενικής στρατηγικής και κάποιας άλλης οικονομίας. Βλέπε και Jacques Derrida, "Pourquoi Peter Eisenman écrit de si bons livres", στο *Psyché, Invention de l' autre*, Παρίσι, 1987, σ. 495-508- και επίσης τη δική μου ανάγνωση του συγκεκριμένου κειμένου: «Η ζυγαριά των βιβλίων», *Σύγχρονα Θέματα*, 73, Ιούνιος 2000.

³⁰ Le Corbusier, *Vers Une Architecture*, (1920-21), 1958, σ. 67.

³¹ *Πολιτεία*, Βιβλίων Ζ, μετάφραση Γρυπάρη.

³² Η σημερινή «λόγια αρχιτεκτονική» (αν αυτή συνιστά συγκροτημένο υποκείμενο) τείνει να θεωρεί τον εαυτό της αντισυμβατικό σε σχέση με την τρέχουσα πρακτική. Νομίζει ότι είναι σε θέση μόνιμης εμπροσθοφυλακής. Ωστόσο ήδη αποτελεί κλειστό σύστημα «αποκλεισμένο» από την κοινωνία. Εργάζεται συχνά για να αναπαράγει τη θέση των κρατούντων και για να αναπαράγει τη θέση και το ρόλο του κράτους όταν το υπηρετεί. Η «λόγια αρχιτεκτονική» παρουσιάζεται, έτσι, ως συντηρητική κοινωνική δύναμη. Ο συντηρητισμός της δεν είναι άσχετος από την άρνηση της αφέλειας στην οποία αναφερόμαστε. Η άρνηση της αφέλειας ωστόσο δεν καθιστά «έξυπνες» τις προτάσεις της σημερινής λόγιας αρχιτεκτονικής.

³³ Ούλριχ Κόνραντς, *ό.π.*, σ.57.

ΙΚΤΙΝΟΣ ΔΕ ΚΑΙ ΚΟΡΑΣ

ΦΟΙΒΗ ΓΙΑΝΝΙΣΗ

Δύο βιβλία, δύο συγγραφείς, δύο ήρωες. Το πρώτο είναι το περίφημο *Vers une Architecture* του αρχιτέκτονος Le Corbusier, και ειδικά το κεφάλαιο «Αρχιτεκτονική, Καθαρή δημιουργία του πνεύματος», με ήρωα τον Παρθενώνα. Το δεύτερο, ένα άκρως επιστημονικό έργο που διαβάζεται σαν μυθιστόρημα, τρίτομο. Λέγεται *The temple of Apollo Bassitas* και ήρωάς του, ο ναός του Απόλλωνα στις Βάσσες της Αρκαδίας, έχει δε γραφτεί από τον ειδικό στο θέμα Αμερικανό αρχαιολόγο F.A. Cooper και εκδοθεί στα 1992-1996 μετά από τουλάχιστον μία εικοσαετία ενασχόλησης με το θέμα.

Ξεκινώ με το δεύτερο. Η μυθιστορηματική πλέξη του βιβλίου σχετίζεται με την προσπάθεια ανακατασκευής και διήγησης της ιστορίας του ναού, και της περιγραφής του. Η περιγραφή κάθε κομματιού, κάθε μέρους, δημιουργεί ένα αστυνομικής φύσεως πάζλ όπου συνεχώς ερωτήματα διερευνώνται και απαντώνται μέσα από καθαυτά στοιχεία αλλά και από άλλα παραδείγματα της αρχαίας αρχιτεκτονικής, και κατόπιν συναρμολογούνται σε ένα αντικείμενο, τον «ήρωα» του βιβλίου που είναι το Κτίριο του ναού, μέρος του οποίου στέκει ακόμα σήμερα σκεπασμένο με μία τέντα ενώ θραύσματά του κείνται στη γύρω γη. Εκτός από τον ήρωα-ναό, ένας δεύτερος ήρωας, ο αρχαιολόγος συγγραφέας Cooper αναδύεται σιγά-σιγά μέσα από την ανάγνωση. Ο Cooper αγαπά με πάθος το ναό, κι όπως όλοι όσοι αγαπούν με πάθος ξεχνά, δηλαδή παραβλέπει, ακόμα και προφανή προβλήματα, όπως για παράδειγμα το στατικό, το οποίο αντίθετα ανάγει σε πλεονέκτημα. Παρόλα αυτά, στην εκδίπλωση της ανάγνωσης είναι φανερό ότι το βιβλίο έχει γραφτεί από έναν αρχαιολόγο δηλαδή ιστορικό, όπου κάθε ζήτημα απαντάται με

λογικά επιχειρήματα και επιστημονική γνώση σε συνδυασμό με φαντασία. Το ίδιο συμβαίνει και με την εικονογράφηση, τα σχέδια του ναού, το «πορτραίτο» του μυθιστορηματικού ήρωα που παρατίθεται σε τμήματα μέσα στο κείμενο. Το σύνολο του πορτραίτου παρουσιάζεται πλέον με σχέδια ολοκληρωμένου ναού στην υπάρχουσα κατάσταση και στην αποκατάσταση της αρχικής του μορφής σε έναν τέταρτο τόμο. Ο Πausanias έχει διασώσει τη φήμη πως ο ναός του Απόλλωνα στις Βάσσεις, «μετά τον ναό της Τεγέας, ο καλύτερος της Πελοποννήσου για την ομορφιά της πέτρας και την αρμονία του» ήταν δημιούργημα του αρχιτέκτονα Ικτίνου (Paus. 8.41,7-8). Ο Ικτίνος είναι γνωστός ως αρχιτέκτων του Παρθενώνα αλλά και του Τελεστηρίου της Ελευσίνας, που κατά τον Στράβωνα μπορούσε να δεχτεί στο εσωτερικό του πλήθος θεατών καθώς ένα θέατρο (Στράβ. 9.1.12): εδώ το κατεξοχήν επίτευγμα είναι η στέγαση ενός μεγάλου ενιαίου εσωτερικού χώρου (βλ. και Vit. 7, praef.16). Ο περίφημος Ικτίνος, χτίζει, κατά τον Cooper όντας πλέον σε μεγάλη ηλικία –γιατί από άλλους έχει αμφισβητηθεί είτε η χρονολογία είτε εξολοκλήρου η ανάμιξη του Ικτίνου με τον συγκεκριμένο ναό–, στα 429 με 400 π.Χ. κοντά σε μία απομονωμένη μέσα στα βουνά μικρή πόλη της Αρκαδίας, την Φιγάλεια, μία παραγγελία που εκτελείται με κομποπολιτικό τρόπο, στο χρονικό κενό που αφήνουν οι πολεμικές συρράξεις, από συνεργεία ποικίλης προέλευσης, νησιά αλλά και Πελοποννησίους, και με υλικά που εξορύσσονται εκεί κοντά ή μεταφέρονται από μεγάλες αποστάσεις, όπως το μάρμαρο. Ο Ικτίνος ακολουθεί στο σχεδιασμό του ναού –κατά τον συγγραφέα– την κάτοψη προηγούμενων ναών στον ίδιο τόπο, ταυτόχρονα όμως κάνει διάφορα ανανεωτικά βήματα, με κυριότερο την τοποθέτηση μίας ιωνικής ζωφόρου στο εσωτερικό του, και του πρώτου ίσως στην ιστορία κορινθιακού κιονόκρανου στο βάθος του σηκού. Ο Ικτίνος είναι αρχιτέκτων-μηχανικός, μία κατασκευαστική μεγαλοφυΐα με καλλιτεχνική ιδιοσυγκρασία.

Αν κανείς ξεφυλλίσει το *Vers une Architecture* του Le Corbusier, γραμμένο στα 1920 και ξανατυπωμένο στα 1958, θα εντυπωσιαστεί με την έκταση που καταλαμβάνει στο βιβλίο και την επιχειρηματολογία του συγγραφέα ο Παρθενώνας. Ο Παρθενώνας εδώ παρουσιάζεται μέσα από κείμενο και εκπληκτικές φωτογραφίες του Henri Boissonnas. Με τον Παρθενώνα –που συνοδεύεται στην εικονογράφηση με αντίστοιχα εντυπωσιακές φωτογραφίες αυτοκινήτων της εποχής της δεκαετίας του 1920, τα οποία σήμερα μοιάζουν πολύ παρωχημένα, πολύ αρχαιότερα του Παρθενώνα– ο Le Corbusier προσπαθεί να κάνει κατανοητό αυτό που διαφοροποιεί το αρχιτεκτόνημα ως έργο τέχνης από ένα έργο απλής εφαρμογής της μηχανικής. Αντίστοιχα δηλαδή με τον ήρωα-ναό του Απόλλωνα στις Βάσσεις από τον μελετητή Cooper, ο αρχιτέκτων Le Corbusier εστιάζει στον ήρωα Παρθενώνα.

Αντίθετα με τη ρομαντική άποψη που βλέπει στα ερείπια, τις αρχαίες κολόνες, το μνήμα μίας εποχής αθωότητας και τελειότητας για πάντα χαμένης, ο Le Corbusier βάζει προβοκατόρικα τον αρχαίο ναό μαζί με το αυτοκίνητο. Το αυτοκίνητο χρησιμεύει στον Le Corbusier σαν ένα από τα διάφορα μοντέρνα παραδείγματα του «υποδείγματος», του «τύπου» (στα γαλλικά *standard*) που στο σχεδιασμό του ενσωματώνει την τεχνική καταδεικνύοντας ταυτόχρονα το «νέο πνεύμα», αυτό που δεν ακολουθεί τα ακαδημαϊκά στυλ και που είναι η σειρά της αρχιτεκτονικής να το δημιουργήσει – κι ο Παρθενώνας είναι το κατεξοχήν παράδειγμα του αρχιτεκτονικού τύπου που αφομοιώνοντας την τεχνική γνώση ενσωματώνει το άλμα από το απλό αρχιτεκτόνημα στο έργο τέχνης. Ο Παρθενώνας είναι «καθαρή δημιουργία του πνεύματος» και το αρχιτεκτο-

νικό εργαλείο για τη δημιουργία αυτή είναι η *modénature*, τα κυμάτια και οι αναλογίες, που οδηγούν στη δημιουργία ενός γλυπτού, με καθαρή διατύπωση, ενότητα πρόθεσης και χαρακτήρα.

Ο Le Corbusier έχει συλλάβει δύο βασικά κοινά θέματα στην αρχαία αρχιτεκτονική και τη μοντέρνα που εκείνος επικαλείται: την τυπολογική και τη γλυπτική τους διάσταση. Σ' αυτήν θα προσέθετα τη χρήση της προκατασκευής, το σχεδιασμό του συνόλου του κτιρίου ως σύνθεσης προσχεδιασμένων αυτοτελών μελών με συγκεκριμένη θέση.

Στην κλασική ελληνική αρχιτεκτονική, αντίστοιχη με την επανάσταση στην εποχή του μοντερνισμού της χρήσης του μπετόν και των δυνατοτήτων που αυτό προσφέρει στη σύνθεση της κάτοψης ενός κτιρίου (και που ο Le Corbusier ως γνωστό ανέλυσε στην «ελεύθερη κάτοψη»), είναι η επανάσταση στη χρήση της τεχνολογίας του λίθου. Μετά τη γεωμετρική εποχή, η εισαγωγή της νέας τεχνολογίας του λίθου πιθανά από την Αίγυπτο στην αρχιτεκτονική οδηγεί μέσα από μία σειρά πειραμάτων και παραλλαγών στη δημιουργία του τύπου για τον αρχαίο ελληνικό ναό, με τις διαφορετικές εκφάνσεις του στα συγκεκριμένα κάθε φορά κτίσματα και με τον γενικό κανόνα σε αυτά που σήμερα ονομάζουμε «ρυθμούς» (δωρικός, ιωνικός, κορινθιακός). Πρόκειται για μία δημιουργία γλώσσας που φαίνεται αντίστοιχη εκείνης της μοντέρνας γλώσσας στην αρχιτεκτονική, αυτής που μορφοποιείται στις δεκαετίες του 1920 και 1930. Η γλώσσα αυτή σχετίζεται με την προκατασκευή και τη δυνατότητα μεταφοράς των αυτοτελών μερών από τη μία (η προσωπικότητα των αρχιτεκτονικών μελών εκ των οποίων το καθένα κατέχει μία συγκεκριμένη θέση είναι αυτή που δίνει τη δυνατότητα σε έναν αρχαιολόγο όπως ο Cooper να ανασυνθέσει το κτίριο από τα σκορπισμένα του κομμάτια), και την αντιμετώπιση του κτίσματος ως γλυπτού από την άλλη.

Η ιδέα του θανάτου του μοντέρνου που έρχεται με το μεταμοντέρνο είναι αντίστοιχη με την ιδέα του θανάτου της κλασικής αρχιτεκτονικής μετά τον Παρθενώνα. Σύμφωνα με αυτήν, η δημιουργία μιας κοινής γλώσσας (στην κλασική αρχιτεκτονική– στη μοντέρνα αρχιτεκτονική) υπονοείται ότι συμβαδίζει με το θάνατο του έργου, ίσως σαν θάνατος της σημασίας του αρχιτεκτονικού ρεύματος. Παρόλα αυτά, η αρχαία ελληνική αρχιτεκτονική μετά τον Παρθενώνα συνέχισε για αιώνες να εξελίσσεται, χρησιμοποιώντας την ήδη κατακτημένη γλώσσα, κάνοντας σύνθεση των κτιριακών τύπων σε καινούργιους, χρησιμοποιώντας τα εργαλεία της κιονοστοιχίας και του κλειστού αντικειμένου σε σχεδιασμούς πολεοδομικής κλίμακας, και δίνοντας στους ρυθμούς ξεχωριστή σημασία ανάλογα με τη θέση τους. Ο ήρωας-κτίριο ναός του Απόλλωνα είναι ένα πρώτο παράδειγμα που όντας μεταγενέστερο του Παρθενώνα θα μπορούσε να εγγραφεί στη ρητορική περί θανάτου: η εισαγωγή όμως της ιωνικής ζωφόρου στο εσωτερικό (σε ένα κτίριο με δωρική όψη) είναι ένα νεωτεριστικό βήμα που ο αρχιτέκτονας πραγματοποιεί και που κατόπιν θα χρησιμοποιηθεί πολλάκις για τη διαφοροποίηση του ρυθμού στο εξωτερικό και το εσωτερικό του κτιρίου και επομένως για την αλλαγή στην αντιμετώπιση του εσωτερικού χώρου του ναού. Η αντιστοιχία αυτή βοηθά να ξαναδοούμε τον θάνατο του μοντέρνου ως μία ακόμα μυθολογία.

Αυτός ο θάνατος μου επιτρέπει να γυρίσω στη γέννηση: η γέννηση της μοντέρνας αρχιτεκτονικής εκτός από την εισαγωγή νέας τεχνολογίας στην οικοδομή συμβαδίζει με ένα κοινωνικό αίτημα για τη στέγαση και, μετά τον πόλεμο (αλλά στη Ρωσία μετά την επανάσταση), με μία εποχή ανοικοδόμησης, μεγάλης οικοδομικής δραστηριότητας. Στην αρχαία ελληνική αρχιτεκτονική το

αυτό συνέβη επίσης: μετά τη γεωμετρική εποχή, η πρώτη -για τους αρχαιολόγους- υλική ένδειξη της κοινωνικής αλλαγής και της αύξησης του πληθυσμού εκτός από την εύρεση μεγάλης ποσότητας τάφων και αναθηματικών προσφορών είναι η εύρεση μεγάλου αριθμού κτιρίων-ναών. Στην αρχαία Ελλάδα είναι κυρίως ο ναός, το σύμβολο της κοινότητας που δημιουργείται και αυτοπροσδιορίζεται πολιτικά, το κατεξοχήν κτίριο που οι αρχαιολόγοι ανευρίσκουν, εφόσον είναι φτιαγμένο και για να αντέχει στο χρόνο.

Στην αρχή και τα μέσα όμως του 20ού αιώνα το κοινωνικό αίτημα αφορά την στέγαση. Δεν είναι τυχαίο πως το κεφάλαιο του Le Corbusier για τον Παρθενώνα ακολουθεί ένα που αφορά τη μαζική στέγαση και επονομάζεται «Κατοικίες εν σειρά». Η δημιουργία του μοντέρνου προσπαθεί να απαντήσει στο πρόβλημα της μαζικής παραγωγής κατοικίας μέσω της τυποποίησης. Στην αρχή του 20ού αιώνα στην ανθρωπότητα διαφαίνεται για μία ακόμα φορά ότι καινούργιοι ορίζοντες διανοίγονται. Η κοινή αυτή διαπίστωση που ανοίγει τα πανιά της ελπίδας και του οραματισμού όχι μόνο στην αρχιτεκτονική, αλλά και γενικότερα στην τέχνη και την πολιτική οδηγεί κατά γενικό κανόνα στη συγγραφή μανιφέστων. Και η συγγραφή μανιφέστων δεν βασίζεται στην ειδική επιχειρηματολογία και τις αποδείξεις, αλλά στις γενικεύσεις και τις αποφάνσεις.

Πράγματι αν περάσουμε από τον ήρωα-κτίριο στον ήρωα-συγγραφέα, το ύφος του κειμένου μιλάει για έναν διαφορετικό άνθρωπο: αντίθετα με τον αρχαιολόγο, ο αρχιτέκτονας με το ψευδώνυμο Le Corbusier μιλάει με στόμφο και έπαρση. Αν και οι δύο ήρωες-συγγραφείς των βιβλίων αγαπούν με πάθος, γράφουν, λόγω θέσης και χαρακτήρα, διαφορετικά. Ο ένας είναι μελετητής, που οφείλει να σκύψει πάνω στο ξένο έργο, στις πηγές, στα στοιχεία, για να συνθέσει και να μιλήσει. Ο άλλος, αρχιτέκτονας, και ταυτόχρονα ο αγγελιοφόρος της έλευσης ενός νέου πνεύματος που θεωρεί τον εαυτό του ταυτόχρονα και φορέα της: το στήσιμο του κειμένου του βασίζεται σε αποφάνσεις. Το εγώ του αγγελιοφόρου μέσα στο κείμενο είναι πολύ περισσότερο παρόν από το εγώ ενός μελετητή, ίσως και για έναν επιπρόσθετο λόγο: διότι πρόκειται για κοράκι. Δεν είναι τυχαίο που το ψευδώνυμο Le Corbusier που ο αρχιτέκτονας επέλεξε για το αρχιτεκτονικό του πρόσωπο, παίζει με τη λέξη Corbeau, «κόραξ» στα ελληνικά. Τα κοράκια είναι γνωστόν ότι κρίζουν αλλά και αρπάζουν. Κρίζουν κάνοντας εμφανή την παρουσία τους, αναγγέλοντάς την ηχηρά και αναγνωρίσιμα. Αρπάζουν όμως, όπως και οι «ικτίνοι». Διότι το όνομα του αρχιτέκτονος Ικτίνου, όπως γλαφυρά παρουσιάζει ο Cooper στο προαναφερθέν βιβλίο (βλ.376-379 και Appendix B, στο vol.I, The Temple of Apollo Bassitas: The Architecture), στα αρχαία ελληνικά είναι το όνομα ενός πουλιού, του «ικτίνου», αρπακτικού, είδος γέρακος.

Επειδή το όνομα Ικτίνος δεν αναφέρεται αλλού, κι επειδή για τον αρχιτέκτονα δεν ήταν γνωστό το πατρωνυμικό του και ο τόπος καταγωγής του όπως συνηθιζόταν στην αρχαία Ελλάδα, ο συγγραφέας αναπτύσσει την υπόθεση πως, είτε ο Ικτίνος ήταν δούλος, είτε το όνομα Ικτίνος ήταν ψευδώνυμο, εφόσον ονόματα πουλιών δίνονταν συχνά ως παρατσούκλια σε ανθρώπους με τονισμένη μύτη. Ξεκινώντας με αυτήν την υπόθεση, ο Cooper ξαναδιαβάει τις Όρνιθες του Αριστοφάνη, όπου μία φανταστική πολιτεία πουλιών χτίζεται στον ουρανό ανάμεσα στους θεούς και τους θνητούς. Αρχιτέκτων της πολιτείας δεν αναφέρεται στο έργο. Ανάμεσα όμως στους αριστοφανικούς ήρωες, υπάρχει ένα πουλί Ικτίνος, με δύο χαρακτηριστικά του που ο Cooper θεωρεί ότι σατιρίζουν αλληγορικά, όπως συχνά συμβαίνει σε ανάλογες περιπτώσεις

στον Αριστοφάνη, το πρόσωπο του αρχιτέκτονα. Το πρώτο στοιχείο είναι πως το πουλί «ικτίνος» ήταν παλιά ο βασιλιάς των ουρανών, πως αναγγέλει την άνοιξη, και γι' αυτό οι άνθρωποι προσκυνούν άμα τη εμφάνισή του (Ορν. 498-502): το δεύτερο ότι πρόκειται για παντόφθαλμο (Αριστοφ. αποσπ. 628), «όλο μάτια» αρπακτικό που ληστεύει χρήματα από τα χέρια των ανθρώπων (1622-25). Πρόκειται δηλαδή για αρπακτικό πουλί με πάθος για το χρήμα, για ένα πουλί-ληστή. Το πουλί αυτό οι κοινοί άνθρωποι το προσκυνούν, είναι ένα πουλί «τέως βασιλιάς», ίσως ένα πουλί που νομίζει πως είναι βασιλιάς.

Τα χαρακτηριστικά αυτά δίνουν κάποιες πληροφορίες για το πρόσωπο του Ικτίνου που περιέργως το φέρνουν κοντά στο πρόσωπο του Le Corbusier. Είναι γνωστό πως ο Ελβετός αρχιτέκτων Le Corbusier ήταν φιλοχρήματος - και για την έπαρσή του εκτός από άλλα στοιχεία μιλάει το γραπτό ύφος του.

Άραγε το ύφος του Ικτίνου ήταν παρόμοιο; Δυστυχώς όπως όλα τα βιβλία τα γραμμένα από αρχιτέκτονες ούτε η πραγματεία του Ικτίνου για τον Παρθενώνα έχει σωθεί: κατά τον Βιτρούβιο (7, praef. 12) όμως έχει γραφτεί σε συνεργασία με τον κατά τα άλλα ανύπαρκτο Καρπίονα. Αυτή η λεπτομέρεια οδηγεί τον Cooper στο συμπέρασμα πως ο Ικτίνος -αντίθετα με τον Le Corbusier- δεν ήξερε να γράφει, όπως και δεν ήξερε να μιλάει στο κοινό, στοιχείο που διασώζει ο Πλούταρχος (Mor. 802a), περιλαμβάνοντας τον αρχιτέκτονα στους χειρώνακτες και «βαναύσους» που δεν γνωρίζουν να μιλούν: αν και η ικανότης στη δημόσια ομιλία ήταν απαραίτητη στους αρχιτέκτονες για την ανάθεση έργου δημοσίου.

Δεν μπορούμε στη σύγκριση αυτή να μπούμε στη συζήτηση για την κοινωνική θέση των αρχαίων αρχιτεκτόνων και την ακριβή εργασία τους, που ακόμα δεν έχει επιστημονικά διαλευκανθεί. Σίγουρα όμως η εγγύτης των χαρακτήρων των δύο αρχιτεκτόνων κάτι λέει: Είτε ότι, ανά τους αιώνες, ο χαρακτήρας ενός διάσημου αρχιτέκτονα, ενός επιτυχημένου, ανανεωτή, κοσμοπολίτη επαγγελματία παραμένει βασικά ο ίδιος, πράγμα που σίγουρα σχετίζεται και με τις συνθήκες εξάσκησης του επαγγέλματος αλλά και με αυτό καθαυτό το αντικείμενο της δουλειάς, που ορθώνει κάτι στον κόσμο ξεκινώντας από το τίποτα, είτε ότι παραμένει ίδιος ο τρόπος με τον οποίο βλέπουν τον αρχιτέκτονα απέξω οι υπόλοιποι, απλοί θνητοί, αυτοί δηλαδή που τον πληρώνουν.

Η σύγκριση του συγγραφέως Le Corbusier με τον συγγραφέα Ικτίνο δεν είναι εφικτή: όμως τα ψευδώνυμα και οι χαρακτήρες των δύο αρχιτεκτόνων είναι περιέργως κοντινά παρότι χωρίζονται από τουλάχιστον 2360 χρόνια. Πάλι καλά, διότι αν συνέπιπταν χρονικά, μπορεί ο Le Corbusier να την είχε άσχημα. Γιατί κατά τον Αριστοτέλη, ο ικτίνος, επειδή έχει πιο δυνατά νύχια και καλύτερο πέταγμα, μπορεί να υφαρπάξει την λεία του κορακιού: κι έτσι η τροφή τους κάνει εχθρούς (Αριστ. ΗΑ, 609a20-22).

**ΓΙΑΝΝΗΣ ΔΕΣΠΟΤΟΠΟΥΛΟΣ:
ΣΕ ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΟΥ (1921-1940)**

ΜΑΡΩ ΚΑΡΔΑΜΙΤΣΗ-ΑΔΑΜΗ

Όπως είναι γνωστό ο Γιάννης Δεσποτόπουλος είναι ο μοναδικός Έλληνας αρχιτέκτονας που φοίτησε στη Σχολή του Bauhaus στη Βαϊμάρη για τρία εξάμηνα (1922-1923). Στη συνέχεια γράφτηκε στο Πολυτεχνείο του Αννόβερου (1923-1928) απ' όπου και έλαβε το δίπλωμα του Αρχιτέκτονα Μηχανικού. Μέσα από τις προσωπικές του αναμνήσεις, αλλά κυρίως μέσα από τα σχέδια του όπως αυτά διασώζονται στο αρχείο του, στα Α.Ν.Α. του Μουσείου Μπενάκη, θα προσπαθήσουμε να εντοπίσουμε τις πρώτες επαφές και αναζητήσεις του Γιάννη Δεσποτόπουλου με το μοντέρνο, εκείνη την πολλαπλά γόνιμη εποχή που σημάδεψε την τύχη της ευρωπαϊκής αρχιτεκτονικής του 20ού αιώνα.

Τα τελευταία χρόνια έχει γίνει πια συνείδηση και στην Ελλάδα ότι η διάσωση, διαφύλαξη, ταξινόμηση και αρχειοθέτηση των αρχιτεκτονικών αρχείων που ανήκουν είτε σε δημόσιες υπηρεσίες, είτε σε νομικό πρόσωπο δημοσίου ή ιδιωτικού δικαίου, είτε τέλος σε ιδιωτικές συλλογές είναι απαραίτητη προκειμένου όχι μόνο να μελετηθεί η ιστορία της αρχιτεκτονικής της νεώτερης Ελλάδας, αλλά και να μπορέσουν οι σημερινοί αρχιτέκτονες, μέσα από την σε βάθος ανάλυση παρόμοιων αρχείων να διδαχθούν άμεσα, να βγάλουν συμπεράσματα και να τα ενσωματώσουν δημιουργικά στο δικό τους έργο.

Ένας λαός χωρίς γνώση της Ιστορίας του, είναι ένας λαός χωρίς μέλλον.

Στα πλαίσια αυτής της προσπάθειας ανέλαβα το Μάιο του 1996, μετά από πρόσκληση της Αρχιτεκτονικής Εταιρείας για την αξιοποίηση του έργου του καθηγητή Ιωάννη Δεσποτόπουλου, την αρχειοθέτηση και ταξινόμηση του αρχιτεκτονικού έργου του. Το έργο ανατέθηκε υπό τη μορφή ερευνητικού προγράμ-

ΤΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ
ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΟΥ
01

ΓΙΑΝΝΗΣ
ΔΕΣΠΟΤΟΠΟΥΛΟΣ:
ΣΕ ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΤΟΥ
ΜΟΝΤΕΡΝΟΥ
(1921-1940)

ΜΑΡΩ
ΚΑΡΔΑΜΙΤΣΗ-
ΑΔΑΜΗ

Εικ. 1
Από τα χρόνια των σπουδών.

Εικ. 2
Στο σπίτι της αδελφής τού
Nietzsche στη Βαϊμάρη.

Εικ. 3
Στο εργαστήρι του Enkelman.



ματος. Την ομάδα αποτέλεσαν οι αρχιτέκτονες Μαργαρίτα Σακκά και Βίκυ Κράλη, Νίκος Τραυλός, η Σούλα Κόχειλα, καθώς και οι σπουδαστές της αρχιτεκτονικής σχολής του Ε.Μ.Π. Θ. Αδάμης, Μ. Βουρνούς, Γ. Γεωργίου, Κ. Μανωλιάδη, Μ. Κατσίκας, Σ. Παύλου, και Ν. Στραγγαλινού.

Παρόλο ότι τα τελευταία χρόνια της διδασκαλίας του Δεσποτόπουλου στο Ε.Μ.Π. συνέπεσαν με τα πρώτα χρόνια των σπουδών μου στο Ίδρυμα, δεν έτυχε να τον έχω ποτέ δάσκαλο. Έτσι η προσωπική μου επαφή μαζί του ήταν εντελώς επιφανειακή.

Αναλαμβάνοντας την καταγραφή του αρχείου του ένοιωσα την ανάγκη και την πρόκληση να γνωρίσω καλύτερα τον άνθρωπο, που στον προσωπικό του χώρο δούλευα, ανάμεσα στα δικά του πολύ προσωπικά αντικείμενα. Θα πρέπει να σημειώσω εδώ ότι το αρχιτεκτονικό αρχείο του Δεσποτόπουλου είναι ένα από τα μεγαλύτερα αρχιτεκτονικά αρχεία που έχω συναντήσει. Αρκεί να σας πω ότι η πρώτη μόνο περίοδος του έργου του (1932-1940), που μέρος της θα σας παρουσιάσω, αριθμεί πάνω από 2.000 σχέδια. Προσπάθησα λοιπόν μέσα από το τεράστιο αυτό έργο να εντοπίσω την παλαιότερη δουλειά του έτσι ώστε να πλησιάσω σταδιακά τον άνθρωπο και αρχιτέκτονα. Παράλληλα προσπάθησα να έρθω σε επαφή με κάποιους πολύ δικούς του ανθρώπους, όπως τη γυναίκα του Νάσια, τον ξάδερφό του, τον γνωστό ιστορικό Αλέκο Δεσποτόπουλο, παλιούς μαθητές του και συνεργάτες, έτσι ώστε να μπορέσω να εντάξω τον άνθρωπο στο χώρο και στο χρόνο. Σ' αυτό με βοήθησαν πολύ και ορισμένα ενθυμήματα από τα παιδικά και νεανικά του χρόνια που προσεκτικά ο ίδιος είχε φυλάξει καθώς και ορισμένα γραπτά του.

Ο Γ. Δεσποτόπουλος γεννήθηκε στη Χίο στις 7/1/1903. Γονείς του, ο Γεώργιος Δεσποτόπουλος και η Κλεάνθη Σαββοπούλου. Η καταγωγή του πατέρα του ήταν από τη Μ. Ασία, από τη Σμύρνη. Πολύ νωρίς αναγκάστηκε να εγκαταλείψει την πατρική γη και εγκαταστάθηκε στη Χίο. Εκεί λοιπόν γεννήθηκε, μεγάλωσε και τελείωσε τις βασικές του σπουδές, ο Γ. Δεσποτόπουλος. Για τα παιδικά του χρόνια λίγα γνωρίζουμε. Οι δικοί του τον περιγράφουν σαν ένα κλειστό παιδί που πέρναγε τις ώρες σε ένα αχούρι που είχε μετατρέψει σε εργαστήριο ζωγραφίζοντας, κάνοντας μικρά προπλάσματα από πηλό και από σαπούνι και φτιάχνοντας παιχνίδια για τον εαυτό του και τα ξαδέρφια του στη Σμύρνη. Ο Αλέκος Δεσποτόπουλος θυμάται ακόμα τα στρατιωτάκια που του είχε φέρει ο μεγάλος του ξάδερφος από τη Χίο, που τα είχε φτιάξει μόνος του. Χαριτωμένη λεπτομέρεια των χρόνων αυτών, που θυμίζει το παλιό παιδικό εγγλέζικο τραγουδάκι «Η Μαίρη είχε ένα άσπρο αρνάκι», ο μικρός Δεσποτόπουλος είχε εκπαιδεύσει ένα μικρό κουνέλι που τον ακολουθούσε παντού, ακόμα και στο σχολείο.

Ανάμεσα στις θύμισες από την περίοδο αυτή, ένα τετράδιο εκθέσεων του Δεσποτόπουλου στα δεκατέσσερα μαρτυρά έναν ώριμο και βαθιά συνειδητοποιημένο έφηβο. «Παρασέρνεται από βαθιά νοήματα της ζωής, βυθίζεται σε μελέτες βιβλίων δυσανάλογες προς την ηλικία του και με φιλοσοφική σκέψη αξιοσέβαστη προσπαθεί να ερμηνεύσει κατά τρόπους δικούς του το νόημα της ζωής», γράφει σχολιάζοντας τα μικρά αυτά δοκίμια ο Μίλτος Κουντούρας στην εφημερίδα *Νέα Χίος* το 1921, όταν με την ευκαιρία μιας έκθεσης των ζωγραφικών και γλυπτικών έργων του νεαρού Δεσποτόπουλου στον Φιλοτεχνικό Όμιλο της Χίου δημοσιεύει ολόκληρο άρθρο. Ένα άρθρο από τον Μίλτο Κουντούρα για έναν έφηβο που μόλις έχει τελειώσει το σχολείο δεν είναι και λίγο.

Στη μαθητική αυτή έκθεση της Χίου ο Δεσποτόπουλος παρουσιάζει μια σειρά από γελοιογραφίες των συμμαθητών του και των καθηγητών του, «ειρω-

ΤΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ
ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΟΥ
01

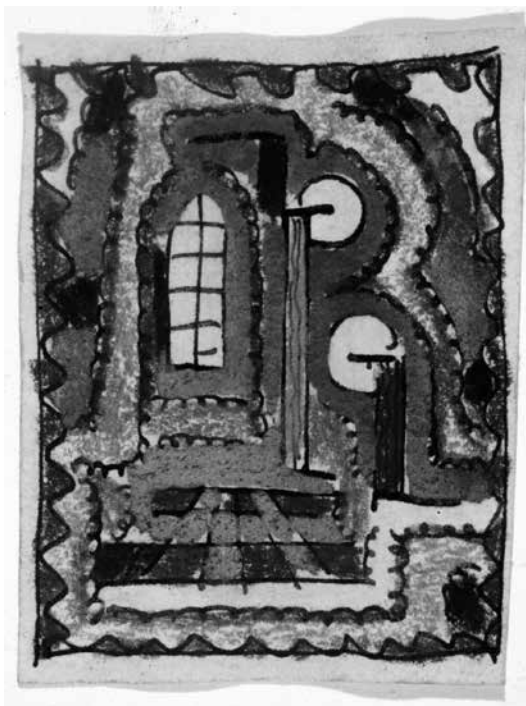
ΓΙΑΝΝΗΣ
ΔΕΣΠΟΤΟΠΟΥΛΟΣ:
ΣΕ ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΤΟΥ
ΜΟΝΤΕΡΝΟΥ
(1921-1940)

ΜΑΡΩ
ΚΑΡΔΑΜΙΤΣΗ-
ΑΔΑΜΗ

Εικ. 4
Η επίδραση της ελληνικής
λαϊκής τέχνης στα πρώτα
έργα του.

Εικ. 5
Διπλωματική εργασία, 1925.

Εικ. 6
Αφαιρετική επεξεργασία
ελληνικού παραδοσιακού
μοτίβου.



νικά και σαρκαστικά στην αρχή και σοβαρότερα και παθητικότερα αργότερα». Όμως σύμφωνα πάντα με τον Κουντουρά «εκείνο που προκαλεί την προσοχή ξεχωριστά είναι τα πλαστικά δοκίμιά του.»

«Δεν ξέρω αν και κατά πόσον έχει ακόμη ανεύρη τις αληθινές τάσεις του και τον πραγματικό προσορισμό και δρόμο του. Ίσως και ο ίδιος να μην έχει ακόμη καθορίσει τη μια και κύριο γραμμή και κατεύθυνσή του», γράφει ο Κουντουράς και καταλήγει: «Δεν ξέρω κύριοι αν βρίσκομαι μπροστά σε ένα φαινόμενο εξαιρετικό. Άλλα είμαι αντίκρυ σε ένα παιδί που το σέβομαι γιατί μου γεμίζει όλες τις αναμνήσεις που έχω για τον προσορισμό της Παιδείας και της Τέχνης αναφορικά προς τη νέα ζωή κάθε τόπου, ενθουσιάζομαι και τ' αγαπώ, γιατί μου δίνει τη χαρά που θέλω να μου δίνει κάθε παιδί ερωτευμένο με την ομορφιά και την αλήθεια».

Με παρόμοια λόγια συνιστά ο γενικός διοικητής Χίου Μάρκος Τσιριμώκος τον νεαρό Δεσποτόπουλο στον άλλο μεγάλο μας παιδαγωγό στην Αθήνα, τον Αλέξανδρο Δελμούζο. «Αλέκο μου», σημειώνει σε ένα επισκεπτήριο, «σου συνιστώ τον μικρό Δεσποτόπουλο καλλιτέχνη και πνευματικό νέο πολλού ενδιαφέροντος. Αγαπάτε το».

Εφοδιασμένος με τέτοια συστατικά ο Δεσποτόπουλος φθάνει στην Αθήνα. Μετά από εξετάσεις, εγγράφεται στο Ε.Μ.Π. Για λόγους όμως που δεν γνωρίζουμε εγκαταλείπει τις σπουδές του στην Αθήνα και φεύγει για τη Γερμανία. «Ύστερα από απίστευτες περιπέτειες, βρέθηκα στη Βαϊμάρη τελειώς άγνωστος για να μάθω γερμανικά», μας περιγράφει ο ίδιος.

Ανάμεσα στο αρχείο-κατοικία του Nietzsche, κέντρο των υπερσυντηρητικών κύκλων, και του Bauhaus των προοδευτικών, ο νεαρός έλληνας αμφιταλαντεύεται. Τον κερδίζει το Bauhaus. «Στο Bauhaus συνάντησα νέους, σχεδόν παιδιά, ξένους και Γερμανούς». Με το συμμαθητή του Hubert Hoffman, καθηγητή -ακαδημαϊκό αργότερα-, διατήρησε μέχρι το τέλος στενή φιλία αλλά και με τους κυριότερους δασκάλους του, τους Walter Gropius, Oskar Schlemmer, Johannes Itten, Wassily Kandinsky, Laszlo Moholy Nagy, Fred Forbat, Wilhelm Wagenfeld, διατήρησε σχέσεις και μετά την απομάκρυνσή του από το Bauhaus.

Αμέσως σχεδόν και αφού είδαν τα σχέδια που είχε φέρει μαζί του από τη Χίο, ο Δεσποτόπουλος ονομάζεται «μαθητής» αντί μαθητευόμενος και αποκτά δικό του εργαστήριο όπου εργάζεται ασκητικά μέρα νύκτα και ασχολούμενος παράλληλα με τη γλυπτική. Τότε του δίνεται το όνομα Despo ή Der Grieche. Τρία εξάμηνα παρακολούθησε ο Δεσποτόπουλος σαν σπουδαστής στη σχολή του Bauhaus στη Βαϊμάρη. Αντίθετα από τα υπόλοιπα Πολυτεχνεία, που ακολουθούσαν ένα «εγκεκριμένο» πρόγραμμα σπουδών με ένα «ξεκαθαρισμένο», συντηρητικό και αυστηρό σύστημα διδασκαλίας με συγκεκριμένα ωράρια, καθορισμένα θέματα, βαθμούς εξέτασης, κ.λπ., στο Bauhaus τα εργαστήρια ήταν ανοικτά όλες τις ώρες. Το νόημα του μαθήματος με καθορισμένο ωράριο δεν υπήρχε. Οι καθηγητές δεν έκαναν τακτικό μάθημα από έδρας, αλλά κατά διάφορα χρονικά διαστήματα έδιναν «εξαιρετικές» εισηγήσεις, περιγράφει αργότερα. «Άνοιξε μπροστά μου», λέει ο ίδιος, «μια πηγή ιδεών με βάση την πραγματικότητα και τη διαλεκτική των αναπτυσσόμενων δυνατοτήτων».

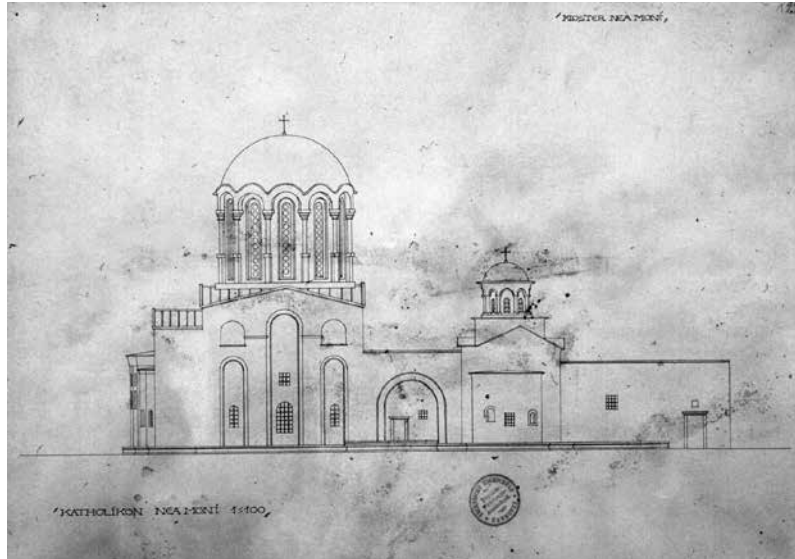
Το Bauhaus δεν ήταν αναγνωρισμένη σχολή στην Ελλάδα, έτσι ο Δεσποτόπουλος αναγκάζεται να το εγκαταλείψει και να γραφτεί στο Πολυτεχνείο του Αννόβερου, από όπου απεφοίτησε το 1927 με άριστα και γερμανικό κρατικό βραβείο. «Οι πνευματικές, φιλικές σχέσεις μου με τους ανθρώπους του Bauhaus, όμως, διατηρήθηκαν με την ενεργό συμμετοχή μου κατά την

ΤΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ
ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΟΥ
01

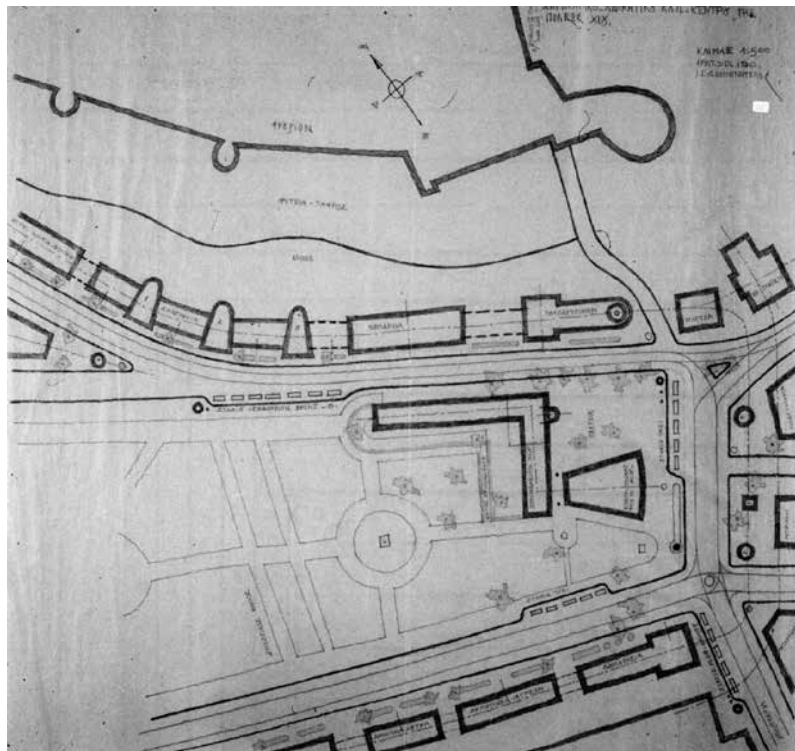
ΓΙΑΝΝΗΣ
ΔΕΣΠΟΤΟΠΟΥΛΟΣ:
ΣΕ ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΤΟΥ
ΜΟΝΤΕΡΝΟΥ
(1921-1940)

ΜΑΡΩ
ΚΑΡΔΑΜΙΤΣΗ-
ΑΔΑΜΗ

Εικ. 7
Το Καθολικό της Νέας
Μονής Χίου.



Εικ. 8
Διοικητικό Κέντρο Χίου
(Α΄ περίοδος).



περίοδο του Dessau όπου μεταφέρθηκε η σχολή το 1925 κι ακόμη περισσότερο αργότερα κατά τα μετέπειτα σκοτεινά χρόνια».

Από την περίοδο αυτή των σπουδών του ο Δεσποτόπουλος φυλάει δύο φύλλα της τοπικής εφημερίδας του νησιού του *Νέα Χίος*. Το πρώτο αναφέρεται στις προόδους του νεαρού συμπατριώτη τους και το δεύτερο, με ημερομηνία 22/11/1928, στην αποφοίτησή του. Ο τοπικός τύπος επισημαίνει με περηφάνια ότι ο Πάννης Δεσποτόπουλος τελείωσε με άριστα τις σπουδές του και κρίθηκε άξιος του γερμανικού βραβείου, τιμώντας όχι μόνο τη Σχολή του, αλλά και τους καθηγητές του.

Από τα πρώτα του φοιτητικά χρόνια στο Bauhaus ο Δεσποτόπουλος διατηρεί αρκετές σπουδαστικές εργασίες που αντανakλούν τόσο το πνεύμα της Σχολής όσο και τις επιρροές από το κίνημα της επιστροφής στις ρίζες. Σχηματοποιημένα ελληνικά μοτίβα, σχέδια για μαρμαρίνους φεγγίτες, μικρά σκίτσα για εκκλησάκια, κ.λπ. Σώζεται επίσης μια πρόταση για μια έπαυλη αρχιτέκτονα του 1924, με στοιχεία Bauhaus, ελεύθερο πλάσιμο όγκων και καμπύλες απολήξεις, όπου ο ίδιος σημειώνει «Ρυθμός Κυκλαδίτικος».

Σήμερα αναζητούμε και ψάχνουμε να ανακαλύψουμε το μοντέρνο σ' αυτά τα πρώτα σχέδια. Τότε όμως, όπως εύκολα μπορεί κανείς να διακρίνει σ' αυτά τα πρώτα σχέδια του Δεσποτόπουλου, οι νεαροί σπουδαστές το ζούσαν. Ίσως κάποιες από αυτές τις πρώτες προσπάθειες να μας φαίνονται λίγο απλοϊκές και ίσως και να είναι, δεν παύουν όμως να είναι πρωτοπόρες και θαρραλέες.

Αντίθετα οι τρεις σειρές σχεδίων των διπλωματικών του εργασιών στο Πολυτεχνείο του Αννόβερου (Technische Hochschule Hannover), μια πρόταση για μια εκκλησία στην Αγορά της Χίου, τη Μαγαλιώτισσα Χίου, και αρκετά διακοσμητικά στοιχεία και αντικείμενα (σιδεριές, κηροπήγια, βάζα, κ.λπ.), κινούνται σε ένα άλλο κλίμα πολύ πιο κοντά στο Jugendstil, προφανώς γιατί αυτό ήταν περισσότερο σύμφωνο με τη Σχολή του Αννόβερου. Η ικανότητα του νεαρού σπουδαστή να κινείται με άνεση και επιτυχία από το ένα στυλ στο άλλο είναι αξιοσημείωτη.

Μετά την αποφοίτησή του παραμένει για ένα διάστημα στο Βερολίνο. Συμμετέχει ενεργά στην ομάδα του Bauhaus που έχει μεταφερθεί πια στο Dessau. Την περίοδο αυτή οι δεσμοί του με τον Gropius συσφίγγονται. Το 1930 γυρνά στην Ελλάδα και εγκαθίσταται στην Αθήνα για να ξεκινήσει την επαγγελματική του σταδιοδρομία στη χώρα που τον γέννησε. Ο ίδιος στο βιογραφικό του σημείωμα διαιρεί το αρχιτεκτονικό του έργο σε τρεις μεγάλες περιόδους:

Προπολεμική περίοδος	1932-1940
Περίοδος Σουηδίας	1947-1961
Τελευταία Περίοδος	1961-1992

Παράλληλα με το αρχιτεκτονικό του έργο ο Δεσποτόπουλος άφησε πίσω του ένα ιδιαίτερο πλούσιο θεωρητικό έργο στην ελληνική, γερμανική και σουηδική γλώσσα, κληρονομιά στις νεώτερες γενιές που πρέπει επίσης να καταγραφεί, να μεταφραστεί και να δημοσιευτεί. Μια πρώτη προσπάθεια καταγραφής του από τα Γ.Α.Κ. δυστυχώς σταμάτησε. Θα περιοριστούμε εδώ στο έργο της προπολεμικής περιόδου και ιδιαίτερα των πρώτων χρόνων της. Πρόκειται για ένα πολύ ενδιαφέρον έργο, φανερά επηρεασμένο από το Bauhaus, που φέρνει όλη τη φρεσκάδα της νεανικής δημιουργίας.

ΤΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ
ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΟΥ
01

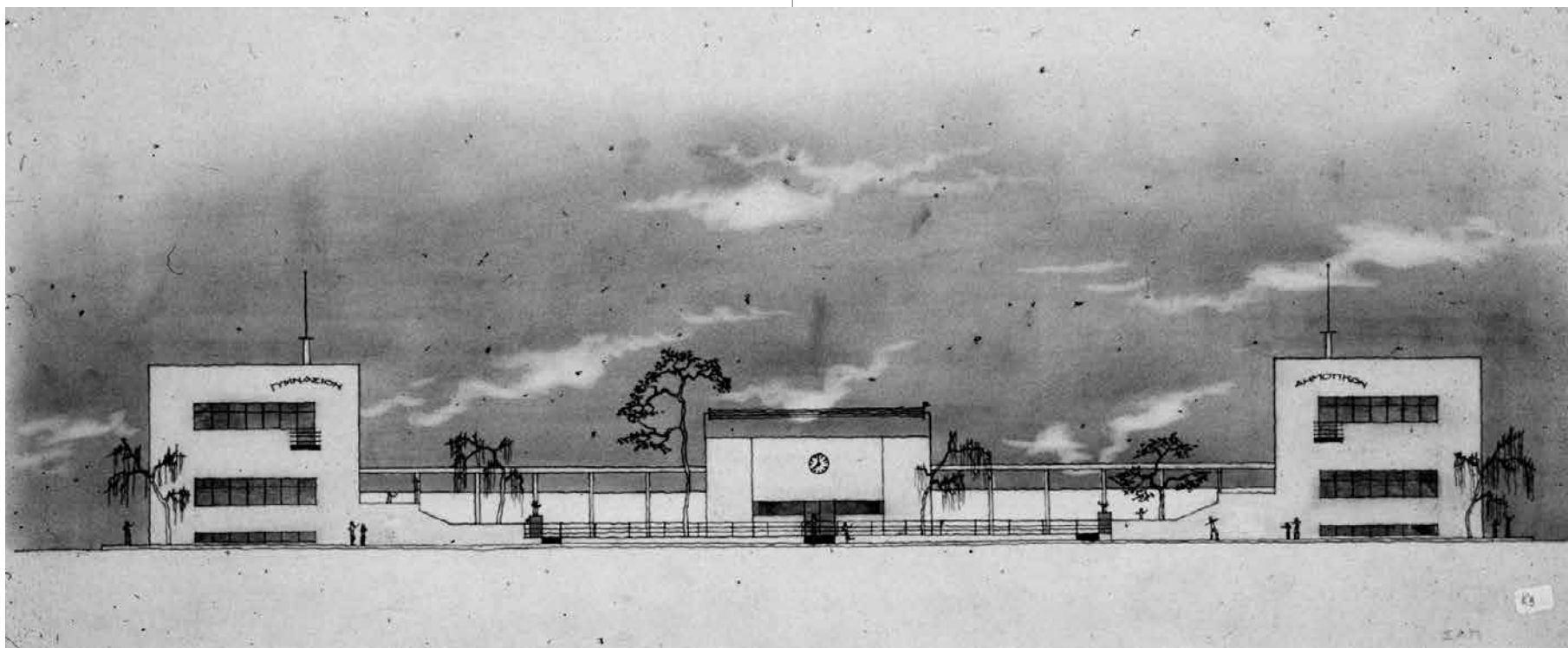
ΓΙΑΝΝΗΣ
ΔΕΣΠΟΤΟΠΟΥΛΟΣ:
ΣΕ ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΤΟΥ
ΜΟΝΤΕΡΝΟΥ
(1921-1940)

ΜΑΡΩ
ΚΑΡΔΑΜΙΤΣΗ-
ΑΔΑΜΗ

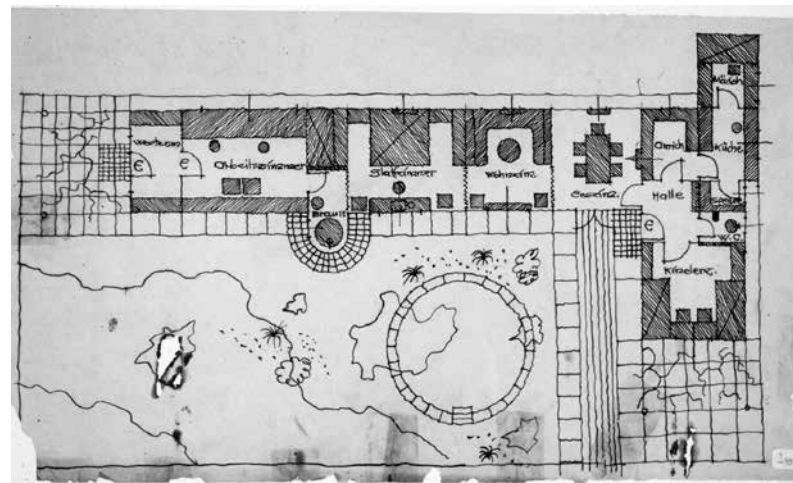
Εικ. 9
Τα Δημοτικά Λουτρά Χίου,
τα οποία μετατράπηκαν σε
Μουσείο, 1977 (Γ' περίοδος).



Εικ. 10
Σχολικό συγκρότημα
Ακαδημίας Πλάτωνος (Α' πε-
ρίοδος).



Εικ. 11
Εξοχική κατοικία
(Α' περίοδος)



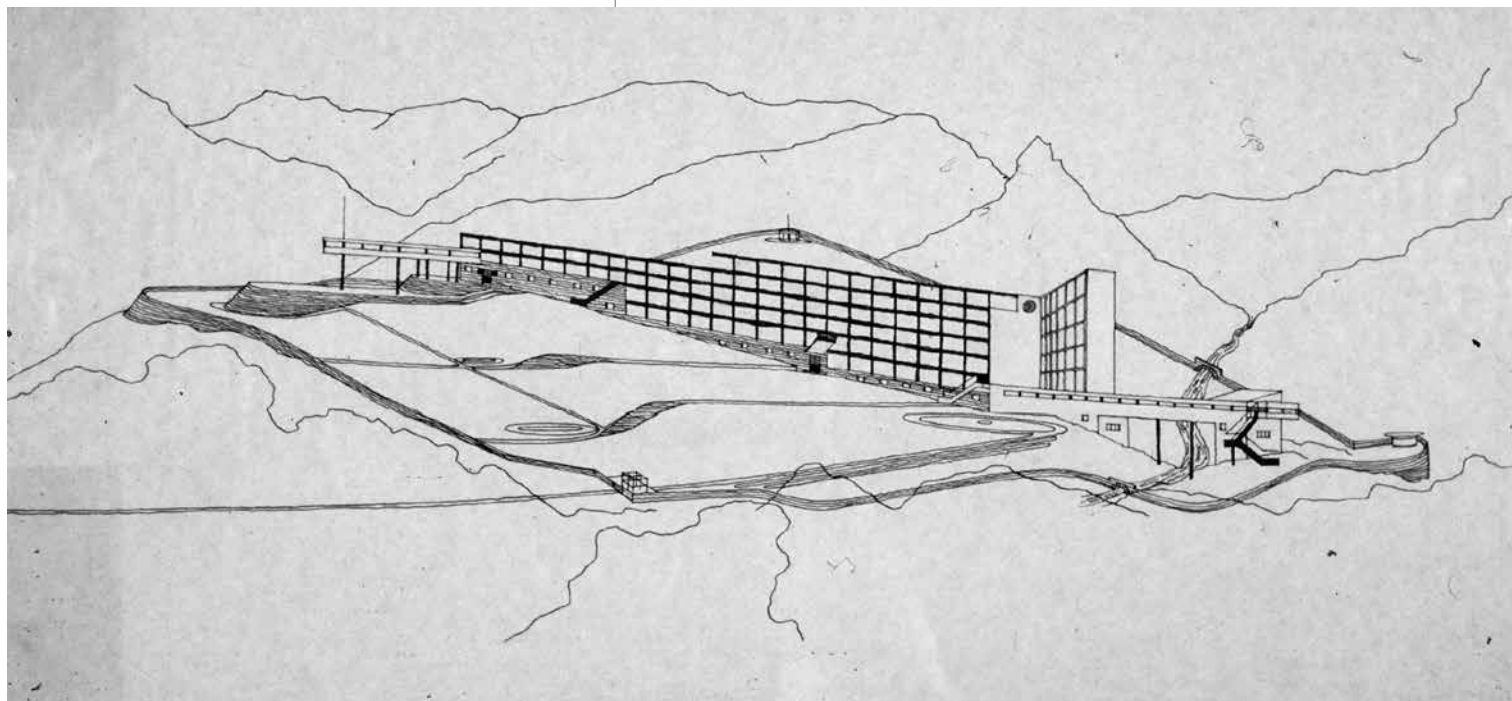
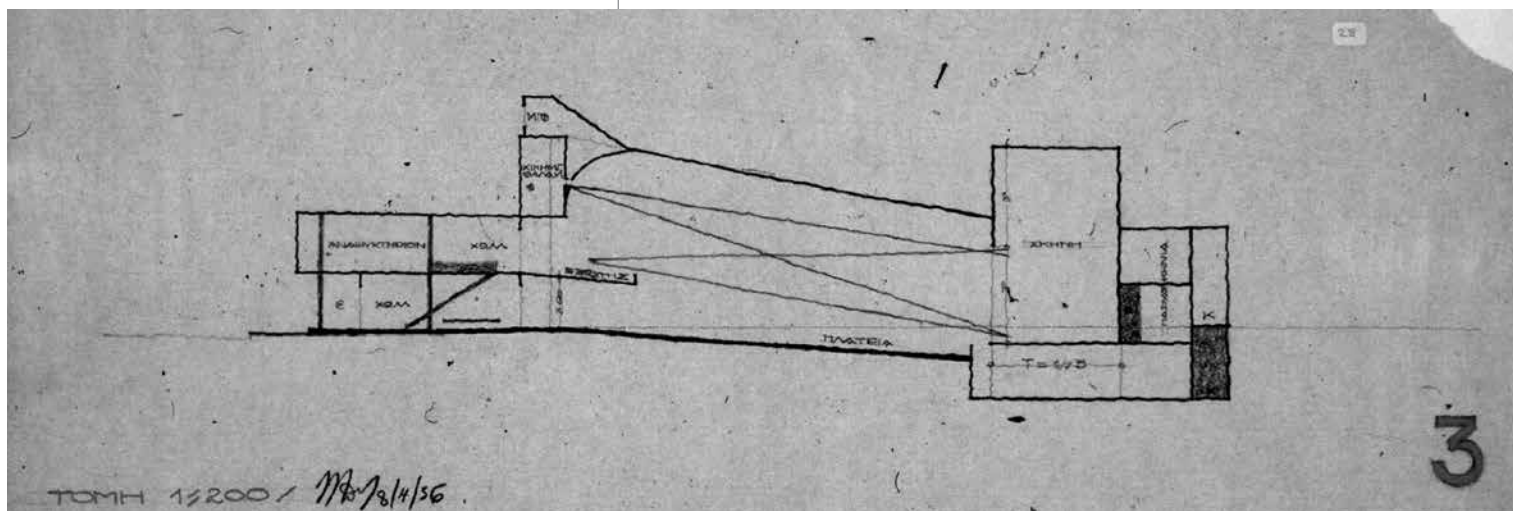
ΤΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ
ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΟΥ
01

ΓΙΑΝΝΗΣ
ΔΕΣΠΟΤΟΠΟΥΛΟΣ:
ΣΕ ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΤΟΥ
ΜΟΝΤΕΡΝΟΥ
(1921-1940)

ΜΑΡΩ
ΚΑΡΔΑΜΙΤΣΗ-
ΑΔΑΜΗ

Εικ.14
Δημοτικό Θέατρο Αγρινίου,
τομή (Α΄ περίοδος).

Εικ.15
Νοσοκομείο Ασβεστοχωρίου
Θεσσαλονίκης (Α΄ περίοδος).



Στην περίοδο αυτή ανήκουν μερικές πολύ ενδιαφέρουσες μελέτες εξοχικών μονοκατοικιών και μικρών οικισμών, εκπαιδευτικά συγκροτήματα, κτίρια λαϊκής υγείας, κοινωνικά και πνευματικά κέντρα, δημοτικά κτίρια, ξενοδοχεία, διαμορφώσεις πλατειών, κ.λπ. Για άλλα από αυτά δεν σώζονται παρά μερικά σκίτσα μόνο ή προσχέδια και για άλλα ολοκληρωμένες μελέτες. Η καταγραφή τους, όπως ήδη αναφέρθηκε, σε ειδικά δελτάρια έχει ξεπεράσει τον αριθμό 2.000.

Η επιλογή των παραδειγμάτων έχει γίνει έτσι που να προβληθεί κυρίως η πρώτη φάση της περιόδου αυτής, η περισσότερο άγνωστη σε όλους μας. Ενδεικτικά όμως θα προχωρήσουμε και σε μεγαλύτερα και σημαντικότερα συγκροτήματα όπως και το Σανατόριο Σωτηρία. Θα ήθελα επίσης να τονίσω ότι η παρουσίαση αυτή δεν έχει με κανένα τρόπο τη μορφή μιας ολοκληρωμένης εργασίας. Αντίθετα παρουσιάζοντας ένα μικρό τμήμα του αρχείου Δεσποτόπουλου, το οποίο μόλις ταξινομηθεί θα είναι ανοικτό σε κάθε μελετητή, ελπίζουμε να προκαλέσουμε κάποιον από τους νεότερους ερευνητές να προχωρήσει σε μια εις βάθος μελέτη του έργου του, αρχιτεκτονικού και θεωρητικού, ενός από τους πιο αξιόλογους αρχιτέκτονες της γενιάς του, αλλά και σημαντικού δασκάλου της Σχολής Αρχιτεκτόνων του Ε.Μ.Π.

Όπως είναι γνωστό ο Δεσποτόπουλος δίδαξε στο Ε.Μ.Π. από το 1943 μέχρι το 1947 οπότε απολύθηκε λόγω πολιτικών φρονημάτων, για να επανέλθει το 1960 μέχρι και το 1968 ως Καθηγητής της Έδρας της Ειδικής Κτιριολογίας και των Αρχιτεκτονικών Συνθέσεων. Τόσο το κτισμένο έργο του όσο και η διδασκαλία του ενέπνευσαν και επηρέασαν πολλούς από τους νεότερους αρχιτέκτονες και μαθητές του, σημερινούς δασκάλους της Σχολής Αρχιτεκτόνων.

Η πρώτη δουλειά του Δεσποτόπουλου στην ιδιαιτέρα του πατρίδα τη Χίο του ανατίθεται από τον Δήμαρχο Χίου και οικογενειακό φίλο της οικογένειας Καλβοκορέση όταν ακόμα σπουδάζει στο Αννόβερο. Πρόκειται για την κτιριακή διαμόρφωση του Δημοτικού και Πνευματικού Κέντρου. Η μελέτη αποτελείται από δύο ενότητες κτιρίων:

A) Συγκρότημα κτιρίων δημοσίων υπηρεσιών [εικ. 8]. Το συγκρότημα περιλαμβάνει:

1. Νομαρχία
2. Οικονομικές υπηρεσίες (Εφορεία, Ταμείο)
3. Δικαστήρια
4. Αστυνομία
5. Δικαστική φυλακή
6. Ταχυδρομείο (Τ.Τ.Τ.)

B) Συγκρότημα κτιρίων δημοτικών υπηρεσιών και κοινής ασφάλειας που περιλαμβάνει:

1. Δημαρχείο
2. Δημοτικά λαϊκά λουτρά
3. Γκαράζ πυροσβεστικής υπηρεσίας
4. Καταστήματα με καφενείο
5. Δημοτικό κινηματοθέατρο
6. Δημοτικά οπωροπωλεία
7. Ξενοδοχείο
8. Σχολικό συγκρότημα (δημοτικό και γυμνάσιο)
9. Δημοτικό νοσοκομείο
10. Δημόσια ουρητήρια

Από αυτά, το μόνο που πραγματοποιήθηκε ήταν τα δημόσια λουτρά, χάρη σε δωρεά των Γιώργου Χωρέμη και Φιλίππου Αργεντή. Το 1977 τα λουτρά κινδύνεψαν να κατεδαφιστούν. Οι ίδιοι οι Χιώτες όμως αντέδρασαν και ζήτησαν να διατηρηθεί το κτίριο, που άλλαξε χρήση και στέγασε το μουσείο Μεταβυζαντινής Τέχνης [εικ. 9]. Για την μετατροπή του ζητήθηκε η βοήθεια του ιδίου του Δεσποτόπουλου, που με πολύ χαρά την προσέφερε φιλοκερδώς.

Το έργο του Δεσποτόπουλου την περίοδο 1928-1940 μπορεί να διαιρεθεί στις παρακάτω γενικότερες κατηγορίες:

I. Κατοικίες. Στο αρχείο του εντοπίστηκε ένας αριθμός από μικρές μονοκατοικίες. Οι περισσότερες εξοχικές και μια μόνο πολυκατοικία [εικ. 11-12].

II. Σχολικά κτίρια. Εκτός από τα σχολεία της Χίου ο Δεσποτόπουλος σχεδιάζει ένα μεγάλο σχολικό συγκρότημα στην Ακαδημία Πλάτωνος (1931) που εντάσσεται στο πρόγραμμα των σχολείων του '30 [εικ.10] και το Παράρτημα της Σχολής Καλών Τεχνών στη Μύκονο (1932).

III. Πνευματικά κέντρα - Κινηματοθέατρα. Οι δεκαετίες του '30 και του '40 είναι αυτές που καταξιώνουν την είσοδο του κινηματογράφου στην ελληνική επαρχία. Οι περισσότερες από τις κινηματογραφικές αίθουσες που κτίζονται προσπαθούν να καλύψουν παράλληλα και άλλες συναφείς ανάγκες όπως τη δράση των περιοδευόντων θεατρικών θιάσων, σχολικές γιορτές, διαλέξεις, κ.λπ.

Ο Δεσποτόπουλος σχεδιάζει τρία κινηματοθέατρα στη Δράμα (Α΄ Βραβείο Διαγωνισμού), στο Αγρίνιο (1936) [εικ.13-14] και στον Πύργο (σύμβαση έργου με το Δήμο - 1940). Μελετά επίσης ένα θέατρο για τη Μαρίκα Κοτοπούλη (1930-1935) στην οδό Πανεπιστημίου, δίπλα ακριβώς στο Μέγαρο Σερπιέρη, που όμως δεν πραγματοποιήθηκε τελικά.

IV. Σανατόρια - Νοσοκομεία. Ο τομέας της Υγείας μαζί με αυτόν της Παιδείας είναι οι δύο σημαντικοί τομείς όπου η μοντέρνα αρχιτεκτονική σημειώνει αισθητά την παρουσία της. Οι ανάγκες για νοσοκομεία στη χώρα, τόσο στην πρωτεύουσα όσο και στην επαρχία, ιδιαίτερα μετά τον Α΄ Παγκόσμιο πόλεμο και τη μικρασιατική καταστροφή, ήταν μεγάλες. Τη δεκαετία του '30 σημειώνεται σημαντική οικοδομική δραστηριότητα στον τομέα των νοσηλευτικών ιδρυμάτων. Ειδική αρχιτεκτονική επιτροπή βρίσκεται σε συνεχή επαφή με τους γιατρούς και τις υπηρεσίες υγιεινής ώστε να ενημερώνεται συνεχώς για τα τελευταία πορίσματα της επιστήμης. Ο Δεσποτόπουλος συμμετέχει ενεργά.

Στην περίοδο αυτή ανήκουν το κτίριο «Λαϊκό» του συγκροτήματος της Σωτηρίας (1932), το Νοσοκομείο Χίου (1937), τα Σανατόρια Τρίπολης, Κορίνθου, Αρβυλαχωρίου Θεσσαλονίκης [εικ. 15], το Γενικό Νοσοκομείο Πύργου και η Αγία Ελένη στην Αθήνα.

Την ίδια περίοδο ασχολείται με θεωρητικές και εφαρμοσμένες μελέτες στην Αθήνα αλλά και στην επαρχία. Στο αρχείο του εναπόκεινται σειρά παρόμοιων μελετών όπως π.χ. Διαμόρφωση της πλατείας Ομονοίας, Διαμόρφωση της πλατείας Συντάγματος, Διαμόρφωση της πλατείας Ιπποδαμείας στον Πειραιά, Μελέτη σχεδίου πόλεως Ιερισσού, Διαμόρφωση περιοχής Ολυμπίας, Διαμόρφωση της πλατείας Βασ. Σοφίας στον Πύργο. Πολλές από αυτές είναι προσχέδια και πρώτες σκέψεις για αρχιτεκτονικούς σχεδιασμούς. Η μόνη που

ΤΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ
ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΟΥ
01

ΓΙΑΝΝΗΣ
ΔΕΣΠΟΤΟΠΟΥΛΟΣ:
ΣΕ ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΤΟΥ
ΜΟΝΤΕΡΝΟΥ
(1921-1940)

ΜΑΡΩ
ΚΑΡΔΑΜΙΤΣΗ-
ΑΔΑΜΗ

εφαρμόσθηκε είναι η μελέτη σχεδίου πόλεως της Ιερισσού. Οι άλλες είτε δεν εγκρίθηκαν, είτε αν και εγκρίθηκαν για διαφορετικούς λόγους η κάθε μία δεν εφαρμόσθηκαν ποτέ.

Το πνεύμα του Bauhaus είναι εμφανές σε ολόκληρο το έργο της πρώτης αυτής περιόδου του Δεσποτόπουλου. Αφομοιωμένο εκφρασμένο με σαφήνεια και ταλέντο μαρτυρά τον προικισμένο αρχιτέκτονα. Συχνά προσπαθεί να ενσωματώσει σ’ αυτό στοιχεία της ελληνικής παράδοσης (κυρίως στις κατοικίες και στις χιώτικες μελέτες του) κάτι που είχε προσπαθήσει ήδη να κάνει όπως είδαμε από τα χρόνια των σπουδών του. Μπορεί επίσης να διακρίνει κανείς τη χαρακτηριστική επιμήκη πορεία, την ένταση της ευθείας που συναντάει κανείς στα περισσότερα από τα έργα του ξεκινώντας από τη μικρή εξοχική κατοικία της δεκαετίας του ’30 μέχρι της στοά του Ωδείου, του μόνου κτιρίου που πραγματοποιήθηκε από τη μελέτη του Πνευματικού Κέντρου της Αθήνας.

Σχεδόν σε όλες τις μελέτες του Δεσποτόπουλου, το πρώτο σχέδιο στο ριζόχαρτο (και είναι πολλά, πάρα πολλά τα προσχέδια για κάθε μελέτη) είναι μια ευθεία γραμμή. Άλλοτε οριζόντια, άλλοτε κάθετη, άλλοτε διαγώνια τοποθετημένη στο χαρτί εκφράζει δυναμικά μια πρώτη βασική ιδέα. Αυτή η ευθεία χαρακτηρίζει ολόκληρη τη ζωή του και το έργο του. Σταθερά, με πειθαρχημένο πάθος, αυστηρότητα, έμπνευση και δημιουργία ο Δεσποτόπουλος προχωρεί Ξεκινώντας από τη γενική σύλληψη φθάνει στον σχολαστικό έλεγχο της κάθε λεπτομέρειας. Το παιδί που ξεκίνησε από τη Χίο βρίσκει το δρόμο του. Καθορίζει τη μια και κύρια γραμμή και κατεύθυνσή του. Κατακτά την αρχιτεκτονική κερδίζοντας το σεβασμό όχι μόνο του Κουντουρά αλλά όλων μας.

ΕΡΓΑΤΙΚΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ.
Η ΑΛΛΗ ΟΨΗ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΥ

ΒΑΣΩ ΤΡΟΒΑ

Η αρχιτεκτονική του μοντέρνου έχει πολλαπλές προελεύσεις, διατυπώσεις και μορφολογικές εκφράσεις. Από τη Διεθνή Ένωση των Πόλεων στη Γάνδη το 1913 μέχρι το τελευταίο συνέδριο των CIAM στο Ντουμπρόβνικ το 1956 και από τον Γερμανικό λειτουργισμό μέχρι το Διεθνές στυλ ή τον αγγλικό μπρουταλισμό, το πεδίο της μοντέρνας αρχιτεκτονικής παράγει ιδέες και έργα με ομοιότητες αλλά και διαφοροποιήσεις.¹ Αυτή η πολλαπλότητα των αρχιτεκτονικών εκφράσεων είναι που κάνει τον Collin Rowe να αμφισβητεί τον ορισμό της μοντέρνας αρχιτεκτονικής απλά με όρους κατασκευής ή εικόνας, ισχυριζόμενος ότι η «ηρωική καλή παλιομοδίτικη μοντέρνα αρχιτεκτονική απέρριπτε το γήτεμα της εικόνας και αντίθετα επέμεινε στο να εκτιμηθεί με τους όρους της ηθικής της συνοχής και ταυτότητας».² Τέτοιοι ηθικοί όροι είναι, κατά τον Κανδύλη, ο κοινωνικός χαρακτήρας της αρχιτεκτονικής και της πολεοδομίας³ που κατασκευάζει στο χώρο το δικαίωμα όλων στην αξιοπρέπεια της κατοικίας, στη συλλογική ζωή, στο πράσινο, στον ήλιο, στην αναψυχή, στην καλλιέργεια σώματος και πνεύματος. Η λειτουργικότητα, η καθαρότητα και η ειλικρίνεια της μορφής είναι οι υλικοί όροι με τους οποίους εκφράζεται το ηθικό πλαίσιο της μοντέρνας αρχιτεκτονικής.

Αυτή η ηθική και ταυτόχρονα υλική έκφραση παρουσιάζεται στην Ελλάδα στο σχεδιασμό των συγκροτημάτων κοινωνικής κατοικίας από τη δεκαετία του 1930 μέχρι τη δεκαετία του 1970. Με τον όρο κοινωνική κατοικία εννοούμε την οργανωμένη στέγαση που κατασκευάστηκε από διάφορους κρατικούς φορείς για την κάλυψη των στεγαστικών αναγκών συγκεκριμένων κοινωνικών ομάδων, και ιδιαίτερα των προσφύγων της μικρασιατικής καταστροφής του 1922 και χαμηλόμισθων εργαζομένων.

Σε αυτό το διάστημα των 50 ετών διακρίνονται τρεις περίοδοι με διαφορετικά χαρακτηριστικά, τόσο ως προς τη μορφολογία των κτιρίων όσο και ως προς την πολεοδομική οργάνωση των συγκροτημάτων.

ΤΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ
ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΟΥ
01

ΕΡΓΑΤΙΚΗ
ΚΑΤΟΙΚΙΑ.
Η ΑΛΛΗ ΟΨΗ
ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ
ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΥ

ΒΑΣΩ
ΤΡΟΒΑ

Εικ.1
Προσφυγικές πολυκατοικίες
στο Δουργούτι 1935-1936 (αρχιτ.
Δ. Κυριακός, Κ. Λάσκαρης).



Εικ. 2
Εργατικές κατοικίες στη Νέα
Φιλαδέλφεια 1958-1959 (αρχιτ.
Α. Κωνσταντινίδης).



1930-1940: Μικρογραφίες του γερμανικού λειτουργισμού

Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1930 κατασκευάζεται μια σειρά μικρών συγκροτημάτων πολυκατοικιών για τη στέγαση των προσφύγων της μικρασιατικής καταστροφής. Τριώροφα κτίρια με καθαρές γεωμετρικές μορφές, χωρίς στοιχεία διακόσμου, οργανώνονται σε απόσταση μεταξύ τους ώστε να επιτυγχάνεται αερισμός και ηλιασμός των διαμερισμάτων.

Είναι η πρώτη φορά που εγκαταλείπεται μια πιο αγροτική ή λαϊκή τυπολογία που είχε υιοθετηθεί τη δεκαετία του 1920, για την κάλυψη των στεγαστικών αναγκών των προσφύγων, με μονοκατοικίες με στέγες και κοινόχρηστες αυλές που αποτελούσαν χώρους οικιακών λειτουργιών (πλύσιμο, μαγείρεμα, κλπ.). Τα νέα μοντέλα αστικής ζωής που δοκιμάζονται παραπέμπουν ευθέως στη μακρά ευρωπαϊκή συζήτηση για το σχεδιασμό της μαζικής αστικής κατοικίας τον 20ό αιώνα, τόσο στο επίπεδο της θεωρητικής τους τεκμηρίωσης όσο και σε αυτή καθ' αυτή τη μορφολογική τους.

Αυτή την ευρωπαϊκή συζήτηση μεταφέρει ο Κυπριανός Μπίρης, το 1932, επιχειρηματολογώντας υπέρ της πολυκατοικίας ως τον ορθότερο τρόπο στέγασης για τα νέα αστικά δεδομένα της Αθήνας.⁴ Στο κείμενό του υποστηρίζει τόσο τις κατάλληλες τυπολογίες της κάτοψης των κτιρίων όσο και τις αναγκαίες αρχές οργάνωσης των συγκροτημάτων, προωθώντας στο χώρο των Ελλήνων μηχανικών τις αξίες του Γερμανικού λειτουργισμού.⁵ Με ιδιαίτερη έμφαση περιγράφει την κατάλληλη πολεοδομική συγκρότηση και ιδιαίτερα τη διαμόρφωση των υπαίθριων χώρων ανάμεσα στα κτίρια ώστε να δημιουργούνται χώροι υποδοχής δραστηριοτήτων των κατοίκων.

Η διάταξη των συγχρόνων πολυκατοικιών γίνεται παράλληλα προς τα μακράς πλευράς των και εις αποστάσεις ικανές ώστε οι ηλιακές ακτίνες, να φθάνουν μέχρι των βάσεων των κτιρίων.... Οι λοιποί χώροι εκ των μεσολαβούντων μεταξύ των πολυκατοικιών, οι οποίοι δεν προορίζονται να χρησιμεύσουν ως οδοί είναι διαρρυθμισμένοι με πεζοδρόμια, πρασιάς, κήπους δεξαμενάς, κλπ χρησιμεύουν προς φωτισμόν και αερισμόν των κατοικιών και προς αναψυχήν των οικογενειών των ενοίκων...⁶

Ο Κ. Μπίρης επικροτεί ιδιαίτερα τα προσφυγικά συγκροτήματα που κατασκευάζονται εκείνη την περίοδο επειδή εισάγουν αυτό ακριβώς το μοντέλο αστικής ζωής με οργανωμένο τρόπο. Τα συγκροτήματα αυτά⁷ κατασκευάζονται από το Υπουργείο Κρατικής Υγιεινής και Αντιλήψεως με αρχιτέκτονες τους Βασίλη Τσαγκρή, επικεφαλής της Τεχνικής υπηρεσίας του Υπουργείου, Δ. Κυριακό και Κ. Λάσκαρη. Και οι τρεις είναι υπέρμαχοι του μοντερνισμού. Ο Β. Τσαγκρής είχε δουλέψει αρκετά χρόνια στη Βιέννη, και ο Δ. Κυριακός είναι μέλος της ελληνικής ομάδας των CIAM.⁸

Το διάστημα 1933-1936 κατασκευάζονται 6 κτίρια με 120 διαμερίσματα, σχεδιασμένα από τον Κ. Λάσκαρη στη Στέγη Πατρίδος. Ο ίδιος αρχιτέκτονας σχεδιάζει το συγκρότημα της Ν. Κοκκινιάς με 9 κτίρια και 216 διαμερίσματα που κατασκευάζεται το 1934-1936. Την περίοδο 1934-1936 κατασκευάζονται στη Δραπετσώνα 4 πολυκατοικίες με 123 διαμερίσματα. Στη λεωφόρο Αλεξάνδρας, το 1935-1936, κατασκευάζονται 8 κτίρια με 228 διαμερίσματα σε σχέδια των Δ. Κυριακού και Κ. Λάσκαρη. Την ίδια διετία στο Δουργούτι κατασκευάζονται 4 κτίρια σε σχέδια του Δ. Κυριακού και 2 από τον Κ. Λάσκαρη. Άλλα 3 κτίρια σχήματος Π και Γ κατασκευάζονται το διάστημα 1938-1940. Στους Αγίους Αναργύρους, στον Πειραιά, το διάστημα 1937-1939, κατασκευάζεται συγκρότημα με 3 κτίρια

ΤΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ
ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΟΥ
01

ΕΡΓΑΤΙΚΗ
ΚΑΤΟΙΚΙΑ.
Η ΑΛΛΗ ΟΨΗ
ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ
ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΥ

ΒΑΣΩ
ΤΡΟΒΑ

Εικ. 3
Πολυκατοικίες του Υπουργείου
Δημ. Έργων στον Ταύρο, 1970.



Εικ. 4
Πολυκατοικίες του Υπουργείου
Δημ. Έργων στις Ν. Αχαρνές,
1970.



διατάξεως Π, συνολικής δυναμικότητας 140 διαμερισμάτων. Τέλος, το 1938 κατασκευάζεται ένα μικρό συγκρότημα στην Καισαριανή.

Τα συγκροτήματα έχουν όμοια χαρακτηριστικά. Μέσα σε μικρά κατά κανόνα οικόπεδα οργανώνονται τριώροφα κτίρια σε στοίχους, με κοινόχρηστες εγκαταστάσεις (πλυντήρια) στις ταράτσες. Η πίεση για όσο το δυνατόν μεγαλύτερη κτισμένη επιφάνεια δεν επιτρέπει τη διαμόρφωση των υπαίθριων χώρων ανάμεσά τους για κοινόχρηστες λειτουργίες όπως υλοποιούνται στα ευρωπαϊκά συγκροτήματα. Στις περισσότερες περιπτώσεις οι χώροι αυτοί διαμορφώνονται σε δρόμους κίνησης οχημάτων. Μόνο στο συγκρότημα που κατασκευάζεται επί της λεωφόρου Αλεξάνδρας στην Αθήνα διαμορφώνονται μεγάλες ζώνες φύτευσης παράλληλα με τα κτίρια.

1955-1967. Η αναζήτηση ενός ελληνικού μοντερνισμού

Ο Β΄ Παγκόσμιος πόλεμος και ο Εμφύλιος που ακολούθησε πάγωσαν τους πειραματισμούς της αστικής κοινωνικής κατοικίας. Η προπολεμική κληρονομιά των αστικών προσφυγικών συγκροτημάτων βρίσκει τη συνέχειά της μόλις το 1954. Τότε δημιουργείται ο Οργανισμός Εργατικής Κατοικίας που ως ιδρυτικό σκοπό του έχει την παροχή στέγης σε οικονομικά ασθενέστερα στρώματα. Ο Οργανισμός, μαζί με το Υπουργείο Δημοσίων Έργων που συνεχίζει να καλύπτει τις ανάγκες των προσφυγικών πληθυσμών, θα αποτελέσουν τους δύο μεγάλους κρατικούς φορείς παροχής στέγης την περίοδο αυτή.

Διευθυντής της Τεχνικής Υπηρεσίας του Οργανισμού Εργατικής Κατοικίας από το 1955 έως το 1957 είναι ο Α. Κωνσταντινίδης ο οποίος, από τη θέση αυτή, σχεδιάζει συγκροτήματα εργατικής κατοικίας σε όλη σχεδόν την Ελλάδα. Έχοντας σπουδάσει αρχιτεκτονική στο Μόναχο από το 1931-1936 εκφράζει, λόγω και έργω, τις αξίες του μοντερνισμού. Αντιμετωπίζει το σχεδιασμό της οργανωμένης μαζικής κατοικίας ως ένα «πρόβλημα ζωής» και αναζητάει τυπολογίες που απαντούν σε κοινές ανάγκες: «... την κοινή λύση, την κοινή μορφή, γιατί όλοι οι άνθρωποι έχουν τις ίδιες υλικές και συναισθηματικές ανάγκες...».⁹ Η διερεύνηση της ελάχιστης κατοίκησης αποτελεί άξονα του σχεδιασμού του όπως και η οικονομία της κατασκευής και η ανάγκη τυποποίησης και βιομηχανικής παραγωγής της κοινωνικής κατοικίας: «...η κατοικία στην εποχή μας, αφού είναι είδος πρώτης ανάγκης πρέπει να στοιχίζει σαν κατασκευή όσο γίνεται πιο λίγο... και εδώ έρχεται να βοηθήσει η νεότερη τεχνική, με τα νέα υλικά, την καινούργια οργάνωση της εργασίας, με την τυποποίηση ορισμένων τμημάτων της κατασκευής...».¹⁰

Ο Κωνσταντινίδης ακολουθεί τις γενικές αρχές του μοντέρνου, αναδεικνύει τον φέροντα οργανισμό, διατάσσει τα κτίρια σε κάναβο, σχεδιάζει απλές κατόψεις αλλά εισάγει επιπλέον χαρακτηριστικά που συνάδουν με τις ελληνικές συνθήκες κλίματος και την ελληνική παράδοση. Έτσι διαμορφώνει διπλούς εξώστες με στέγαστρα και δοκιμάζει χρωματισμούς στις όψεις.

Οι αρχές του μοντερνισμού εφαρμόζονται τόσο στα κτίρια όσο και στην πολεοδομική οργάνωση των συγκροτημάτων. Η δημιουργία εκείνων των λειτουργικών υπαίθριων χώρων που δεν υλοποιήθηκαν στα μικρά προπολεμικά συγκροτήματα, γίνεται πραγματικότητα στα συγκροτήματα του Οργανισμού Εργατικής Κατοικίας. Ο Κωνσταντινίδης επιχειρηματολογεί: «...Η ζωή δεν αναπτύσσεται άνετα και υγιεινά όταν το περιβάλλον όπου κατασκευάζεται η κατοικία δεν είναι και αυτό άνετο και υγιεινό. Γι' αυτό όταν συνθέτουμε τους χώρους μιας κατοικίας συνθέτουμε και τον γενικό χώρο όπου αυτή θα τοποθετηθεί... τις πλατείες, τους κήπους για τα παιδιά, τους κοινόχρηστους χώρους για τα διάφορα άλλα κτίσματα κοινής ωφέλειας...».¹¹ Στο σχεδιασμό των συγκροτημάτων τα επιχειρή-

ΤΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ
ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΟΥ
01

ΕΡΓΑΤΙΚΗ
ΚΑΤΟΙΚΙΑ.
Η ΑΛΛΗ ΟΨΗ
ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ
ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΥ

ΒΑΣΩ
ΤΡΟΒΑ

Εικ. 5
Ταύρος 2003. Αναλογία ανοι-
χτών χώρων στο συγκρότημα
κοινωνικής κατοικίας και στην
υπόλοιπη περιοχή.



Εικ. 6
Δουργούτι 1997:
Οι διαμορφωμένοι
κοινόχρηστοι χώροι ανάμεσα
στα κτίρια.



ματα αυτά βρίσκουν θέση. Τα κτίρια οργανώνονται με τέτοιον τρόπο ώστε να εξασφαλίζουν μεγάλους υπαίθριους χώρους ανάμεσά τους που διαμορφώνονται ως πράσινο ή ως χώροι αναψυχής (παιδικές χαρές, κλπ.).¹²

Οι αρχές που εισήγαγε ο Κωνσταντίνιδης στον ΟΕΚ συνέχιζαν να εφαρμόζονται συστηματικά μέχρι το 1965, πολύ μετά την αποχώρησή του. Ο Γ. Σκιαδαρέσης, που τον διαδέχεται στη διεύθυνση των τεχνικών υπηρεσιών από το 1957-1964, έχει επίσης σπουδάσει στο Μόναχο και τη Βιέννη. Ο τύπος κατοικίας παραλλάσσεται αλλά χωρίς εμφανείς διαφορές. Η έμφαση στον υπαίθριο χώρο διατηρείται. Η ελεύθερη δόμηση και η γεωμετρική καθαρότητα των οριζόντιων και κάθετων κανάβων ορίζουν τις διατάξεις των συγκροτημάτων και οργανώνουν υπαίθριους χώρους ανάμεσά τους.

Οι αρχές της πολεοδομικής διάταξης που οργανώνει ανεξάρτητα κτίρια πάνω σε χώρους πρασίνου ακολουθούνται και από το Υπουργείο Δημοσίων Έργων, τον άλλο φορέα που παράγει κοινωνική κατοικία τη δεκαετία του 1960. Η Υπηρεσία Οικισμού του υπουργείου, υπό την καθοδήγηση των Α. Σπανού και Ε. Τρεπεκλή,¹³ σχεδιάζει το 1960 στον Ταύρο τετραώροφα κτίρια σε στοίχους και σε απόσταση το ένα από το άλλο. Ομοίως στον Άγιο Σώστη, το συγκρότημα που κατασκευάζεται το 1962-1964, αποτελείται από 32 τετραώροφα κτίρια με 673 κατοικίες με ενδιάμεσους υπαίθριους χώρους όπου προβλέπεται φύτευση και πλατείες.

1967- 1980. Η ελληνική εκδοχή ενός διεθνούς στυλ

Από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 και μετά παρατηρείται μια σημαντική στροφή στις αρχές σχεδιασμού των συγκροτημάτων. Τα κτίρια στα δύο μεγάλα αστικά κέντρα, την Αθήνα και τη Θεσσαλονίκη, μεγαλώνουν σε ύψος. Τα τετραώροφα κτίρια του 1964 δίνουν τη θέση τους σε εξαώροφα, επταώροφα και δωδεκαώροφα τη δεκαετία του 1970. Οι αποστάσεις μεταξύ των κτιρίων γίνονται μεγαλύτερες, τα οικοδομικά τετράγωνα γιγαντώνονται, ο αριθμός των κατοικιών που κατασκευάζεται σε κάθε συγκρότημα αυξάνεται κατακόρυφα. Σε πολλές περιπτώσεις εισάγεται η πιλοτής απομακρύνοντας έτσι την κατοικία από το επίπεδο του υπαίθριου χώρου. Στον Ταύρο¹⁴ από το 1969 έως το 1975 κατασκευάζονται 2.030 κατοικίες σε 7όροφα, 8όροφα και 12όροφα κτίρια. Στο Δουργούτι την περίοδο 1967-1971 κατασκευάζονται 865 κατοικίες σε 4όροφα, 6όροφα και 12όροφα κτίρια. Στη Δραπετσώνα το διάστημα 1967-1975 κατασκευάζονται 1859 κατοικίες σε 4οροφα, 7όροφα, 8όροφα, 10όροφα κτίρια και σε 2όροφες μονοκατοικίες.

Τα κτίρια που κατασκευάζει ο Οργανισμός Εργατικής Κατοικίας διαφοροποιούνται αισθητά από αυτά της προηγούμενης περιόδου τόσο ως προς το μέγεθος (διαμερίσματα για μεγαλύτερες οικογένειες) όσο και ως προς τη μορφή. Εγκαταλείπονται οι προηγούμενες απλές τυπολογίες της κάτοψης και εισάγονται μορφολογικά στοιχεία παρόμοια με αυτά της πολυκατοικίας της αντιπαροχής.

Η δεκαετία του 1980 σημαδεύει το τέλος της κοινωνικής κατοικίας όπως την οραματίστηκε ο μοντερνισμός, δηλαδή ως τον τόπο όπου συνυπάρχουν και ισορροπούν η ποιότητα της ατομικής κατοίκησης και η ποιότητα της συλλογικής ζωής. Η «εκμετάλλευση» του οικοπέδου μεταφράστηκε αποκλειστικά σε ποσότητα κτισμένου χώρου, η αντιπαροχή αναδείχθηκε στον νέο μηχανισμό παροχής εργατικής κατοικίας και οι ελεύθεροι χώροι ανάμεσα στα κτίρια εκφυλίστηκαν σε ακαλύπτους.¹⁵

Η ιδιαιτερότητα του ελληνικού μοντερνισμού

Η γέννηση και η ανάπτυξη των συγκροτημάτων κοινωνικής κατοικίας στην Ελλάδα υιοθέτησε τις αρχές του μοντερνισμού τόσο ως προς τη διαμόρφωση

της μονάδας κατοικίας και της μονάδας κτιρίου όσο και ως προς την πολεοδομική τους διάταξη. Όμως δεν μετέφερε αυτούσια τα μοντέλα που ήδη από αρκετά χρόνια εφαρμόζονταν στις ευρωπαϊκές χώρες. Οι διαφορετικές συνθήκες της ελληνικής πραγματικότητας οδήγησαν με τη σειρά τους σε ένα είδος ελληνικής παραλλαγής με τα εξής χαρακτηριστικά:

Τα συγκροτήματα, ιδιαίτερα αυτά που κατασκευάστηκαν μέχρι το 1967, είναι κατά κανόνα μικρά και διάσπαρτα στον αστικό ιστό. Για την εξήγηση του φαινομένου θα πρέπει να ανατρέξουμε στη φύση του ιδιοκτησιακού καθεστώτος στην Ελλάδα, με την κυριαρχία της μικροϊδιοκτησίας. Η απόκτηση μεγάλων οικοπέδων από το δημόσιο όχι μόνο ήταν μια δαπανηρή διαδικασία αλλά και χρονοβόρα στο βαθμό που απαιτούσε συνδιαλλαγή με πολλούς ιδιοκτήτες.¹⁶ Όμως ακριβώς αυτό το μικρό μέγεθος και η διασπορά των συγκροτημάτων δεν επέτρεψαν να δημιουργηθεί η αστική διάλυση που χαρακτηρίζει τα συγκροτήματα κοινωνικής κατοικίας των ευρωπαϊκών πόλεων.

Ιδιαίτερα από το 1955 και μετά, με πρωτεργάτη τον Άρη Κωνσταντινίδη, εισάγονται στοιχεία μιας νέας, υπό διερεύνηση, ελληνικής ταυτότητας υποστηρίζοντας ότι «εμείς που κτίζουμε ολοκληρωμένα οικιστικά συγκροτήματα έχουμε την ευκαιρία, αν όχι την ενδόμυχη υποχρέωση, να ανασυνδέσουμε την νεότερη πλαστική επιδίωξη με τις πιο γνήσιες ρίζες του τόπου...».¹⁷ Πρόστεγα και εξώστες επιχειρούν να απαντήσουν στις τοπικές κλιματολογικές συνθήκες. Δοκιμάζονται χρωματισμοί των εξωτερικών τοιχοποιιών σε μια προσπάθεια αναζήτησης μιας συνέχειας με τα χρώματα της ελληνικής αρχιτεκτονικής παράδοσης.

Μετά το 1967 τα συγκροτήματα μεγαλώνουν αισθητά, τόσο ως προς την έκταση όσο και ως προς τα ύψη των κτιρίων. Ο ίδιος ο σχεδιασμός των κτιρίων απομακρύνεται μορφολογικά από το τοπικό μοντέλο της προηγούμενης περιόδου παραπέμποντας μάλλον σε έναν διεθνή μοντερνισμό. Όμως, το πρόβλημα της μεγάλης εκμετάλλευσης του οικοπέδου οδηγεί σε σχετική εγγύτητα κτιρίων και παράλληλα (ή ακριβώς εξαιτίας αυτής της εγγύτητας) σχεδιάζεται ένα σχετικά πυκνό οδικό δίκτυο, διαφοροποιώντας έτσι αυτά τα συγκροτήματα από τα αντίστοιχα ευρωπαϊκά μοντέλα με τους μεγάλους ενδιάμεσους χώρους πρασίνου και τον σκληρό διαχωρισμό πεζών και οχημάτων.

Ο ελεύθερος δημόσιος χώρος ως κληρονομιά του μοντέρνου

Η εύκολα αντιληπτή κληρονομιά του μοντερνισμού στην Ελλάδα στα συγκροτήματα κοινωνικής κατοικίας είναι η μορφολογική συγγένεια. Από τις μεταφορές του γερμανικού λειτουργισμού του 1930 μέχρι το διεθνές στυλ του 1970, ο σχεδιασμός των κτιρίων αποτελεί μια εύκολα αναγνώσιμη σχέση με τις αρχές του μοντερνισμού.

Υπάρχει όμως μια άλλη, λιγότερο προφανής μα εξίσου σημαντική κληρονομιά. Αφορά τους μεγάλους υπαίθριους χώρους που οργανώθηκαν στα συγκροτήματα κοινωνικής κατοικίας. Αυτοί οι χώροι μεταφέρουν μια συγγένεια που δεν αναφέρεται στη μορφολογία των κτιρίων αλλά στις αξίες που προώθησε για τη συλλογική αστική ζωή όπως επιχειρήθηκε να οργανωθεί μέσα από την ελεύθερη διάταξη των κτιρίων. Το 1957 ο Κωνσταντίνος περιγράφει τη σύγκρουσή του με τη διοίκηση του Οργανισμού Εργατικής Κατοικίας για το συγκρότημα κατοικιών της Χαλκίδας, όταν τον πίεζαν να μην σχεδιάσει πλατεία αλλά να «εκμεταλλευτεί» το χώρο για να κατασκευάσει και άλλες κατοικίες. Η απάντηση στην επιχειρηματολογία του αρχιτέκτονα για την αναγκαιότητα χώρων όπου θα παίζουν τα παιδιά ήταν αποκαλυπτική: «αν είναι να παίξουν ας βγούνε στους δρόμους. Εμείς δεν αγοράζουμε οικοπέδα για πλατείες και κήπους αλλά μονάχα για σπίτια...»¹⁸

Αυτή η πολεοδομία της ελεύθερης διάταξης, η οποία χαρακτηρίζει την εργατική κατοικία, ο Δημήτρης Φιλιππίδης¹⁹ ισχυρίζεται ότι λειτούργησε αρνητικά γιατί διαφοροποίησε έντονα τα συγκροτήματα σε σχέση με την υπόλοιπη πόλη και γιατί παρουσίασε μια τάξη και οργάνωση φτωχή σε περιεχόμενο. Περιγράφει επίσης ότι τα συγκροτήματα αυτά, μετατράπηκαν γρήγορα σε κοινωνικά γκέτο εξ αιτίας της κακής συντήρησής τους, των ατελών κοινόχρηστων λειτουργιών και των προβληματικών εξωτερικών διαμορφώσεών τους. Επιπλέον, το γεγονός ότι η ελεύθερη δόμηση δεν εφαρμόστηκε σε κατοικίες άλλης κοινωνικής τάξης, συνέβαλλε να ταυτιστεί αυτό το μοντέλο με τους εργάτες, αποκτώντας έτσι ένα κοινωνικό στίγμα.²⁰

Αυτή η ταύτιση, στη συλλογική συνείδηση, της ελεύθερης διάταξης με την κοινωνική κατοικία είναι μια πραγματικότητα. Όμως αυτή ακριβώς η αιτία της διαφοράς ενέχει ιδιότητες που ιδωμένες από διαφορετική σκοπιά μπορούν ακόμα να επιτελέσουν το όραμα του αρχικού σχεδιασμού τους, δηλαδή τη συγκρότηση ενός «άνωτερου περιβάλλοντος που θα ικανοποιεί τις ανθρώπινες ανάγκες» όπως υποστήριζαν οι αρχές της μοντέρνας πολεοδομίας. Και αυτό γιατί τα συγκροτήματα αυτά με την ελεύθερη διάταξη αποτελούν μια «τράπεζα» ελεύθερων χώρων στα πυκνοδομημένα περιβάλλοντα των ελληνικών αστικών κέντρων. Ο δημόσιος χώρος, στις περισσότερες περιοχές της Αθήνας, αποτελείται από δρόμους και καταλαμβάνει ένα ποσοστό από 15% έως 25% του εδάφους. Ο δημόσιος χώρος στα συγκροτήματα κοινωνικής κατοικίας φθάνει το 80% και αποτελείται από χώρους πρασίνου, δρόμους, πεζόδρομους και μικρές πλατείες. Στο συγκρότημα του Ταύρου, η κάλυψη περιορίζεται στο 20%, προσφέροντας 40 στρέμματα περίπου ελεύθερων χώρων. Στο αντίστοιχο συγκρότημα στο Δουργούτι η κάλυψη φθάνει το 37%, δημιουργώντας υπαίθριους χώρους 41 στρεμμάτων.

Σε έρευνα που έγινε το 1997 σε πέντε συγκροτήματα κοινωνικής κατοικίας στην Αθήνα²¹ διαπιστώθηκε ότι οι υπαίθριοι χώροι όχι μόνο δεν ήταν κακοσυντηρημένοι αλλά αντίθετα ήταν προσεγμένοι, με αστικό εξοπλισμό σε καλή κατάσταση και φροντισμένους χώρους πρασίνου. Η ολοένα αυξανόμενη έλλειψη δημόσιου χώρου στον αστικό ιστό πιθανά να ωθεί τις δημοτικές αρχές στη συστηματική φροντίδα αυτών των χώρων.

Οι χώροι αυτοί χρησιμοποιούνται συστηματικά, ήπια ή με ένταση, αλλά οπωσδήποτε είναι χώροι κατοικημένοι.²² Η ανυπαρξία υπαίθριων χώρων στον περιβάλλοντα αστικό ιστό πιθανά να συμβάλλει στη συνείδηση της αξίας των ελεύθερων χώρων μέσα στα συγκροτήματα και στην επακόλουθη χρήση τους. Ταυτόχρονα κάποια ειδικά χαρακτηριστικά των συγκροτημάτων, όπως η εγγύτητα των κτιρίων όσο και η χαλαρότητα των διαχωρισμών πεζών και οχημάτων, διευκολύνουν την ανθρώπινη παρουσία στο χώρο, τη διαπλοκή των κινήσεων και εν τέλει τη συγκρότηση ζωντανού δημόσιου χώρου.²³

Πολλές φορές ο σχεδιασμός των υπαίθριων χώρων είναι μεταγενέστερος αυτού των συγκροτημάτων και παρουσιάζει έναν έντονο φορμαλισμό και μια διακοσμητική διάθεση που αντιτίθεται στις αρχές σχεδιασμού των κτιρίων. Αρκετές φορές επίσης ο σχεδιασμός των υπαίθριων χώρων ολισθαίνει σε μια μικροκλίμακα που παράγει ένα μεγάλο αριθμό νησίδων πρασίνου και κατακερματίζει την κίνηση και τη στάση, αναιρώντας έτσι τη δυναμική της συνάθροισης που αρχικά είχαν αυτοί οι χώροι.

Παρόλα αυτά, η ιδιομορφία του ελληνικού παραδείγματος δεν παρήγαγε κενά διαστήματα ανάμεσα σε κτίρια-αντικείμενα αλλά ζωντανούς δημόσιους υπαίθριους χώρους. Αν σήμερα κινδυνεύουν από κάτι αυτοί οι χώροι είναι να υποτιμηθούν και να ιδωθούν στα πλαίσια μιας τοπικότητας με ένα σχεδιασμό

που τους αντιμετωπίζει διακοσμητικά, ως χώρους στάθμευσης ή ως ιδιότητα κηπάρια, στερώντας τους αυτήν τη βασική τους ιδιότητα, να αποτελέσουν δηλαδή τους υποδοχείς μιας ευρύτερης αστικής δραστηριότητας.

Τα τελευταία χρόνια πολλά από τα προπολεμικά συγκροτήματα έχουν αρχίσει να αντιμετωπίζουν την προοπτική της κατεδάφισης. Με αφορμή το σεισμό του 1999, ο Δήμος Δραπετσώνας χαρακτήρισε κατεδαφιστέες τις τέσσερις πολυκατοικίες που χρονολογούνταν από το 1934, προωθώντας στη θέση τους την ανέγερση, με αντιπαροχή, νέου συγκροτήματος κατοικιών και εμπορικών δραστηριοτήτων. Το 2003 οι πολυκατοικίες της λεωφόρου Αλεξάνδρας έγιναν θέατρο μάχης ανάμεσα στους κατοίκους, στις Αρχιτεκτονικές σχολές και στο Σύλλογο Αρχιτεκτόνων που διεκδικούσαν τη διατήρησή τους και στο Υπουργείο Χωροταξίας που οργάνωνε την κατεδάφισή τους. Πίσω από το αίτημα της κατεδάφισης καιροφυλακτεί το μοντέλο της «αξιοποίησης του οικοπέδου» που ταυτίζεται με την παραγωγή της μέγιστης ποσότητας κτισμένου χώρου για εκμετάλλευση. Πίσω από το αίτημα της διατήρησης δεν βρίσκεται μόνο η ανάγκη για την επιβίωση μιας ιστορικής φάσης της μοντέρνας αρχιτεκτονικής αλλά και η αναγνώριση της δυνατότητας ανασυγκρότησης του αρχικού νοήματος αυτών των χώρων. Το άνοιγμα αυτών των δημόσιων χώρων στην περιβάλλουσα πόλη μπορεί να είναι ένα κρίσιμο στοιχείο σχεδιασμού που θα διεκδικήσει τη δυνατότητα της ποιοτικής συλλογικής αστικής ζωής, θεμελιώδες αίτημα του μοντερνισμού.

¹ K. Frampton, *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική. Ιστορία και Κριτική*, Αθήνα, Θεμέλιο, 1987.

² C. Rowe, *The architecture of good intentions*, London, Academy Editions, 1994, σ. 16.

³ Γ. Κανδύλης, «Επίμετρο», στο *Η Χάρτα των Αθηνών*, Αθήνα, Ύψιλον, 1987, σ.126.

⁴ Κ. Μπίρης, «Η αστική πολυκατοικία», *Τεχνικά Χρονικά*, 1 Ιουνίου 1932, σ. 563-571. Ο Μπίρης αναφέρεται στο φαινόμενο της ραγδαίας αύξησης των κατοίκων της Αθήνας τόσο εξαιτίας της αστυφιλίας όσο και από την εγκατάσταση των προσφύγων της Μικρασιατικής καταστροφής και επιχειρηματολογεί για την αναγκαιότητα της πολυκατοικίας ως στοιχείο αστικής πυκνότητας.

⁵ Από το 1925 έως το 1933, κατά τη διάρκεια της δημοκρατίας της Βαϊμάρης, στη Γερμανία υλοποιήθηκε ένα φιλόδοξο πρόγραμμα δημιουργίας νέων οικισμών, όπου η διάταξη των κτιρίων σε στοίχους, η δημιουργία ενδιάμεσων χώρων πρασίνας και κοινόχρηστων χώρων κ.λπ. υπήρξαν από τις βασικές αρχές σχεδιασμού τους.

⁶ Κ. Μπίρης, ό.π., σ. 564.

⁷ Βλάχου Γ., Παννίτσαρη Γ., Χατζηκώστα Ε., «Η στέγαση των προσφύγων στην Αθήνα και τον Πειραιά την περίοδο 1920-1940», *Αρχιτεκτονικά Θέματα*, 12/1978, σ. 117-124.

⁸ Γ. Κανδύλης, ό.π., σ. 127.

⁹ Α. Κωνσταντινίδης, *Για την Αρχιτεκτονική*, Αθήνα, Άγρα, 1987, σ.121.

¹⁰ Ό.π., σ. 119.

¹¹ Ό.π., σ. 120.

¹² Α. Κωνσταντινίδης, *Μελέτες και Κατασκευές*, Αθήνα, Άγρα, 1981, σ. 65.

¹³ Ι. Παπαϊωάννου, Ε. Βασιλικιώτη, *Η κατοικία στην Ελλάδα*, Αθήνα, ΤΕΕ, 1973, σ. 66.

¹⁴ Ό.π., σ. 73.

¹⁵ Βλ. τα συγκροτήματα που σχεδιάστηκαν στο τέλος της δεκαετίας του 1980 από την ΔΕΠΟΣ στη Ν. Φιλαδέλφεια και στον Ταύρο.

¹⁶ Είναι χαρακτηριστικό ότι τα πρώτα μεγάλα συγκροτήματα στην Αθήνα, αυτά της Δραπετσώνας, του Ταύρου και στο Δουργούτι, κατασκευάστηκαν την περίοδο της δικτατορίας οπότε επεβλήθησαν αναγκαστικά τα μεγέθη χωρίς αντιδράσεις.

¹⁷ Α. Κωνσταντινίδης, *Για την Αρχιτεκτονική*, ό.π., σ. 129.

¹⁸ Α. Κωνσταντινίδης, *Για την Αρχιτεκτονική*, ό.π., σ. 128.

¹⁹ Δ. Φιλιππίδης, *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική*, Αθήνα, Μέλισσα, 1984, σ. 285.

²⁰ *Κοινωνιολογική Μελέτη Κατοικίας*, Α' φάση: ΥΚΥ και ΟΕΚ, Αθήνα, ΕΚΚΕ, 1976, σ. 137,151

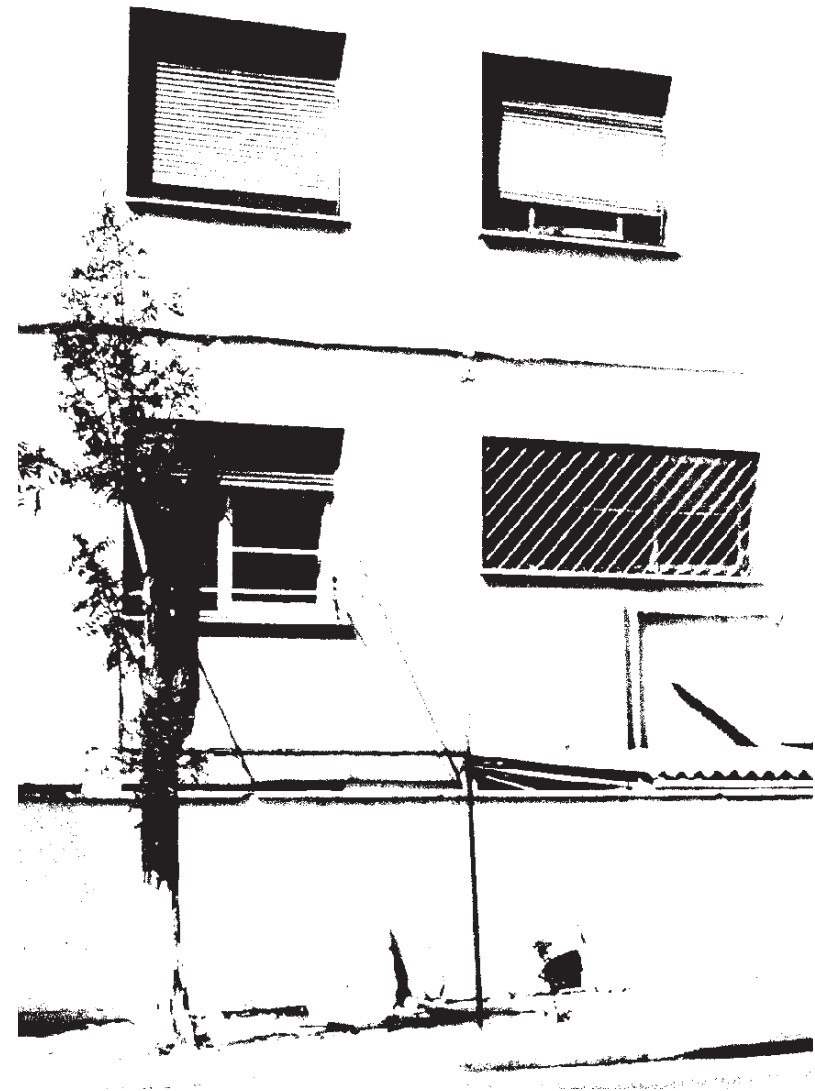
²¹ Το ερευνητικό πρόγραμμα «Περιθωριοποίηση και ενσωμάτωση στον αστικό ιστό» εκπονήθηκε στη Σχολή Αρχιτεκτόνων ΕΜΠ με χρηματοδότηση της ΓΓΕΤ. Ερευνητική Ομάδα: Γ. Πεπονής, Β. Τροβά, Σ. Ξενόπουλος, Ε. Χατζηνικολάου. Αναλύθηκαν τρία συγκροτήματα του ΟΕΚ και δύο του Υπουργείου Δημοσίων Έργων.

²² Ό.π.

²³ V. Trova et al., «The structure of public space in sparsely urban areas» in *Space Syntax. Second International Symposium proceedings vol.II*, Brazilia, 1999.

ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΜΗΤΣΑΚΗ, ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΚΟΥΤΣΙΝΑ, ΒΟΛΟΣ*

ΧΡΗΣΤΟΣ ΠΑΝΟΥΣΑΚΗΣ



* Η πρώτη βραδιά της επιστημονικής συνάντησης «Πού είναι το μοντέρνο;» έκλεισε με μια δεξίωση στη κατοικία Κουτσίνα, ένα από τα γνωστότερα έργα του Νικόλαου Μητσάκη (1933), που τώρα είναι λέσχη. Το ελληνικό μοντέρνο του '30, αν και 70 χρόνια μετά, έδειχνε απίστευτα φρέσκο. Ζητήσαμε από τον Χρήστο Πανουσάκη,

που έχει μελετήσει το έργο του Μητσάκη, να μας παρουσιάσει την κατοικία Κουτσίνα, χρησιμοποιώντας υλικό από τα Αρχεία Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής του Μουσείου Μπενάκη, όπου σώζεται το αρχείο του, και τις φωτογραφίες που βγάλαμε εκεί στη διάρκεια της επιστημονικής συνάντησης.

Η κατοικία Κουτσίνα βρίσκεται στον Βόλο και είναι έργο του 1933. Βρίσκεται σε πολύ καλή θέση, επί της οδού Δημητριάδος, με ανάπτυξη προς το παραλιακό μέτωπο της πόλης, με θέα προς τη θάλασσα και νότιο προσανατολισμό.

Η κατοικία Κουτσίνα είναι ένα από τα λίγα έργα κατοικίας του Ν. Μητσάκη, μαζί με την πολυκατοικία της οδού Χέυδεν και μια μονοκατοικία στο Ελληνικό. Είναι η πλέον «ώριμη μοντέρνα» κατοικία του, χαρακτηριστική της τέταρτης, «ώριμης μοντέρνας» περιόδου του έργου του Ν. Μητσάκη,¹ όπου έχει πλέον εγκαταλείψει τις απλές και αυστηρές προσόψεις του πρώιμου μοντερνισμού του και προσανατολίζεται προς έναν νέο τύπο οργάνωσης, εγκαταλείποντας τη χαρακτηριστική σχηματοποιημένη μορφολογία του.

Η κατοικία είναι έργο του 1933, συμπίπτει δηλαδή χρονολογικά με το αντίστοιχης ωριμότητας έργο του, το Ανώτερο Παρθεναγωγείο Θεσσαλονίκης. Το τελευταίο έχει καταγραφεί ως ένα από τα πλέον επιτυχή έργα του ελληνικού ρασιοναλισμού, με έντονη τη γλυπτική διάθεση στη βόρεια όψη και τα μεγάλα υαλοστάσια προς τη μεσημβρία. Η κατοικία Κουτσίνα αποτελεί την αντίστοιχη μεταφορά των ανωτέρω εφαρμογών στην εκδοχή του κτιρίου κατοικίας, αντί του σχολικού κτίσματος, με παρεμφερή χειρισμό της ογκοπλαστικής διάρθρωσης της βόρειας πλευράς, την αντίστοιχη αντιμετώπιση των μεγάλων ανοιγμάτων της νότιας όψης, ακόμη και παρόμοιο χειρισμό της σχέσης υπερυψωμένου ισογείου-υπογείου.

Η κατοικία αποτελείται από δύο κύριους ορόφους – ισόγειο και πρώτο όροφο – και δύο βοηθητικούς – πλήρες υπόγειο και μικρό δώμα. Το ισόγειο είναι υπερυψωμένο, αποκαλύπτοντας το υπόγειο, και το σύνολο των κατόψεων οργανώνονται με λογική ενιαίου, καθαρού, διώροφου πρίσματος. Η καθαρότητα του πρίσματος είναι έντονη στη βόρεια πλευρά, με την προσθήκη ενός ισόγειου, μονώροφου όγκου, ενώ στη νότια όψη ο όροφος διαμορφώνεται, εν μέρει σε εσοχή, εξασφαλίζοντας το απαραίτητο δώμα των υπνοδωματίων.

Η οργάνωση των κατόψεων γίνεται μέσω των στοιχείων κατακόρυφης κυκλοφορίας, η παρουσία των οποίων είναι ιδιαίτερα έντονη ειδικά στο ισόγειο, όπου πέραν του κεντρικά τοποθετημένου βασικού κλιμακοστασίου, προβλέπονται και πρόσθετες κλίμακες που με τις υψομετρικές τους διαφορές οργανώνουν τους δημόσιους χώρους της κατοικίας. Η δυτική πλευρά του ισόγειου αναπτύσσεται διαμπερώς με ανοίγματα τόσο στο Βορρά όσο και στο Νότο, ως χώρος καθιστικού και τραπεζαρίας, σε άμεση επαφή με την κουζίνα. Η τελευταία καταλαμβάνει τον προεξέχοντα όγκο της βόρειας πλευράς.

Ο εσωτερικός χώρος από χρωματική άποψη ακολουθεί τη «λευκή» λογική του μοντέρνου κινήματος, σώζεται όμως χρωματική μελέτη του εσωτερικού με έγχρωμα σκίτσα του αρχιτέκτονα και ιδιαίτερα έντονες χρωματικές αναζητήσεις.

Οι εξωτερικές όψεις της κατοικίας παρουσιάζουν έντονη ομοιογένεια και στις τρεις εμφανείς πλευρές της, με σημαντική όμως διαφοροποίηση στο χειρισμό των ανοιγμάτων της νότιας πλευράς του ισόγειου και μόνον, στους δημόσιους χώρους δηλαδή με θέα προς τη θάλασσα. Η νότια πλευρά του ισόγειου διαμορφώνεται με ένα ιδιαίτερα επιμελημένο τρόπο, ως ένα ενιαίο άνοιγμα-κούφωμα στο σύνολό του, για μεγιστοποίηση της θέας, και με τριμερή διαίρεση από την παρεμβολή των υποστυλωμάτων του φέροντος οργανισμού. Κάθε επιμέρους άνοιγμα ακολουθεί και αυτό μια δεύτερη τριμερή διαίρεση, τόσο στα κουφώματα με πρόσθετη τριμερή διαίρεση και ένταξη φεγγιτών, όσο και στα εξωτερικά ξύλινα ρολλά. Οι άλλες πλευρές, βόρεια





Γενική κάτοψη με τη διαμόρφωση του κήπου, την είσοδο και τους βοηθητικούς χώρους του υπογείου (Α.Ν.Α. Μουσείου Μπενάκη).

Κάτοψη του υπερυψωμένου ισόγειου (Α.Ν.Α.)
Μουσείου Μπενάκη

Κάτοψη του Ορόφου με τα υπνοδωμάτια (Α.Ν.Α.)
Μουσείου Μπενάκη

65 1/2 x 45 x 50 m



ΤΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ
ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΟΥ
01

ΝΙΚΟΛΑΟΥ
ΜΗΤΣΑΚΗ,
ΚΑΤΟΙΚΙΑ
ΚΟΥΤΣΙΝΑ,
ΒΟΛΟΣ

ΧΡΗΣΤΟΣ
ΠΑΝΟΥΣΑΚΗΣ

και ανατολική, εκφράζονται πιο συμπαγώς, με μια ισορροπία των σχέσεων πλήρων και κενών και με στοιχημένα ανοίγματα τετραγωνικής μορφής.

Η είσοδος-πρόσβαση της κατοικίας γίνεται από τη νότια παράλια πλευρά μέσα από τον διαμορφωμένο υπαίθριο χώρο. Ο υπαίθριος χώρος διασπάται σε δύο τμήματα, με ένα μικρό ελαφρά υπερυψωμένο τμήμα να αποτελεί επέκταση των υπαίθριων χώρων του ισογείου και το μεγαλύτερο τμήμα να διαμορφώνεται ως κήπος-πλακόστρωτο. Το πλακόστρωτο ακολουθεί έναν έντονα γεωμετρικό σχεδιασμό, ενώ ο κήπος προκύπτει ως «αρνητικός χώρος», το κενό της γεωμετρικής σχεδίασης. Η περίφραξη ακολουθεί και αυτή την αντίστοιχη διαφοροποίηση των όψεων, με την περίφραξη της ανατολικής πλευράς να είναι συμπαγής από τοιχοποιία, ενώ η της νότιας και η καμπύλη γωνία κατασκευάζονται διαφανείς, από διάτρητο μεταλλικό κιγκλίδωμα.

¹ Κατάταξη κατά τον υπογράφοντα, βλ. Χρ. Πανουσάκη, Νικόλαος Μητσάκης 1899-1947, Κέντρο Τεκμηρίωσης Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1999.

Ο ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΟΣ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ ΣΤΗΝ
ΕΛΛΑΔΑ ΚΑΙ Η ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΤΟΥ ΣΤΗ ΣΗΜΕΡΙΝΗ
ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ

ΒΑΣΙΛΗΣ ΚΟΛΩΝΑΣ

Η στάση/συμπεριφορά των αρχιτεκτόνων και των φορέων παραγωγής αρχιτεκτονικού έργου απέναντι σ' ένα μνημείο, ή ευρύτερα σ' ένα προϋπάρχον αρχιτεκτονικό έργο ή σύνολο θα μπορούσε να ενταχθεί σε μια από τις παρακάτω κατηγορίες: αδιαφορία, μίμηση, αντιπαράθεση, ειρωνικό σχόλιο, αναλογία, διαφάνεια, εφήμερη παρέμβαση και, εν τέλει, ένταξη.

Αποφεύγοντας τη μίμηση –άλλωστε και η Χάρτα των Αθηνών πρεσβεύει ότι η χρησιμοποίηση των στυλ του παρελθόντος με πρόσχημα την αισθητική στις νέες κατασκευές σε παραδοσιακό περιβάλλον πρέπει να αποφεύγεται– οι αρχιτέκτονες σε όλη την Ευρώπη επιχείρησαν να δώσουν τη δική τους προσωπική εκδοχή στο θέμα «ένταξη» με χαρακτηριστικά παραδείγματα, η παρουσίαση των οποίων απομακρύνεται από τη θεματολογία και τα χρονικά όρια της σημερινής συνάντησης.

Η διεθνοποίηση του μοντέρνου στη δεκαετία του 1930 και η χρήση του ως υπεραπλουστευμένου εργαλείου σχεδιασμού στην ανοικοδόμηση των κατεστραμμένων περιοχών μετά τον Β' Παγκόσμιο πόλεμο, είναι τα κύρια χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής στη μεταπολεμική Ευρώπη. Προφανώς υπάρχουν ιδιαιτερότητες σε αυτό που ευρύτερα ονομάζεται μεταπολεμικός μοντερνισμός, τόσο σε σχέση με το έργο μεμονωμένων δημιουργών, όσο και με τις τοπικές «σχολές» και τη σχέση –ή τη μη σχέση– που αυτές ανέπτυξαν με την τοπική παράδοση.

Στον ελληνικό χώρο ο μεταπολεμικός μοντερνισμός, όπως ορίζεται μέσα από τη δραστηριότητα μεμονωμένων αρχιτεκτόνων –και όχι από τη λαίλαπα της αντιπαροχής που επετεύχθη με την ανοχή, αν όχι τη συναίνεση ολόκληρου του κλάδου των

«μηχανικών»- δεν προσπάθησε να ενταχθεί, αλλά να αναδειχθεί στην προηγούμενη εικόνα της πόλης:

- α) κατεδαφίζοντας σημαντικά κτίρια της περιόδου του νεοκλασικισμού (πολυκατοικίες με σχέδια των Κ. Κιτσίκη, Π. Μιχελή, Ν. Βαλσαμάκη, Π. Μυλωνά σε οικοπέδα των άλλοτε επαύλεων της Λεωφ. Βασιλίσσης Σοφίας).
- β) καταργώντας διαμορφώσεις δημόσιου χώρου της δεκαετίας του 1930 και προτείνοντας νέες διευθετήσεις (αναμόρφωση πλατείας Ομονοίας από τους Κ. Μπίτσιο και Γ. Ζογγολόπουλο, 1958-1960).
- γ) επιχειρώντας τη δυναμική συνύπαρξη-ένταξη των νέων κατασκευών στον περιβάλλοντα χώρο σημαντικών μνημείων (κτίριο γραφείων στην Καπνικαρέα [Ν. Βαλσαμάκης, 1958], τουριστικό περίπτερο στο παλιό λιμάνι των Χανίων [Π. Καραντινός, 1960-1964]).
- δ) προτείνοντας τη μη «ένταξη» κτιρίων μεγάλης κλίμακας σε ιστορικούς τόπους με αποκλειστικό ζητούμενο την όσο το δυνατό εγγύτερη θέα προς το μνημείο, αδιαφορώντας για το γεγονός ότι η νέα κατασκευή συμπεριλαμβάνεται στη θέαση του μνημείου, από οποιοδήποτε άλλο σημείο της περιοχής (Ξενία Ναυπλίου [Ι. Τριανταφυλλίδης, 1958], και Ξενία Χανίων [Π. Κακούρης]).
- ε) δημιουργώντας μια νέα σχέση κλίμακας και οπτικής επικοινωνίας με κορυφαία μνημεία της πόλης. Το Athens Hilton των Εμ. Βουρέκα, Πρ. Βασιλειάδη, Σ. Στάικου (1958-1963) καθιερώνεται ως νέο τοπόσημο της Αθήνας.

Την κατάσταση επιδεινώνει η μαζική ανοικοδόμηση που συντελείται στις δεκαετίες του '60 και του '70 δια της μεθόδου της αντιπαροχής, αυξάνοντας τα ύψη και την πύκνωση του ιστού της πόλης σε βαθμό, ώστε το σχολείο της οδού Καλησπέρη (Π. Καραντινός, 1931), σύμβολο του μοντερνισμού στη χώρα μας, να αποτελεί... κτίριο συνοδείας του Παρθενώνα με μόνους περιορισμούς για τα κτίρια του ιδίου μετώπου το ενιαίο ύψος και την κοινή οικοδομική γραμμή. Ο ΓΟΚ του 1985 δεν επέτρεψε ούτε αυτήν τη μικρή «πολυτέλεια», εφ' όσον το περίφημο «ιδεατό στερεό» του, από δυνατότητα προσωπικής έκφρασης της αρχιτεκτονικής, μετατράπηκε σε μέσο κερδοσκοπίας και φθηνού εντυπωσιασμού.

Βεβαρημένο λοιπόν και ανιστορικό το παρελθόν του μεταπολεμικού μοντερνισμού. Μετά από μια περίοδο συναινετικής προσέγγιση μεταξύ σύγχρονης αρχιτεκτονικής και ιστορικού περιβάλλοντος, σε διεθνές επίπεδο και με κυρίαρχο ρεύμα στη χώρα μας τη σκηνογραφική ερμηνεία της «αρχιτεκτονικής κληρονομιάς», σήμερα, αναθεωρημένες μορφές του μοντερνισμού βρίσκονται και πάλι αντιμέτωπες με το αιώνιο πρόβλημα της αντικατάστασης, της ένταξης και, εντέλει, της ανανέωσης του κτιριακού αποθέματος.

Τα παραδείγματα που παρατίθενται εικονογραφούν τις περιπτώσεις επεμβάσεων της τελευταίας δεκαετίας σε κτίρια του μεταπολεμικού μοντερνισμού στη χώρα μας. Τα τελευταία, έργα σημαντικών αρχιτεκτόνων και δημοσιευμένα στον αρχιτεκτονικό Τύπο της εποχής, υπέστησαν εκτός της φυσιολογικής γήρανσης και της αδιαφορίας για τη συντήρησή τους και τη... «δημιουργική» ανάδειξη, ανακαίνιση και συμπλήρωσή τους, καθώς και την ένταξη νέων κτιρίων με περισσότερο ή λιγότερο «διακριτικό» τρόπο στο άμεσο περιβάλλον τους.

Κάποια παραδείγματα αφορούν τη σημερινή κατάσταση κτιρίων που παρυσιάστηκαν ήδη, ως αντιπροσωπευτικά της εποχής που κατασκευάστηκαν, ενώ άλλα εικονογραφούν τη διαβάθμιση των επεμβάσεων σε κτίρια της περιόδου 1950-1970, συμπληρώνοντας το παλίμψηστο της αρχιτεκτονικής δημιουργίας στον ελληνικό χώρο.

Στην πρώτη κατηγορία ανήκουν η νέα, ακόμη πιο δυναμική, μορφή του κτιρίου γραφείων του Ν. Βαλσαμάκη στην πλατεία Καπνικαρέας, η σημερινή «μη-πλατεία Ομονοίας», η τρίτη πτέρυγα του Χίλτον (άραγε πώς θα είχε σχεδιασθεί αν προβλεπόταν στο αρχικό σχέδιο;) και το Ξενία του Ηρακλείου (Γ. Νικολετόπουλος, 1961) που απλά... κατεδαφίστηκε.

Στη δεύτερη κατηγορία ανήκουν τα υποκαταστήματα της Εθνικής Τράπεζας στον Βόλο (Κ. Δεκαβάλλας, 1969) και την Πάτρα (Σ. Τζάκου, 1964) που ανακαινίστηκαν εκ βάθρων· η επέκταση του αεροδρομίου Ηρακλείου (Α. Λαμπάκης, 1969) που παραπέμπει πλέον στην ενετική Κάντια· οι εγκαταστάσεις αναψυχής στην Περαία Θεσσαλονίκης, έργο επίσης του Α. Λαμπάκη (1958-1962), που απλοποιούνται για την ευκολότερη συντήρηση και λειτουργία τους και τα δύο ξενοδοχεία-τοπόσημα της «νεοελληνικής» Ρόδου, το Grand Hotel (Πρ. Βασιλειάδης, 1960-62) και τα Bungalows στο Miramare (Χ. Σφαέλλος, 1959) από τα οποία, το πρώτο επιστρέφει στο νεοκλασικισμό που τόσο επιδεικτικά είχαν περιφρονήσει οι αρχιτέκτονες της Ιταλοκρατίας, ενώ το δεύτερο κατεδαφίζεται και ανακατασκευάζεται σε στυλ «κριτικού τοπικισμού».

Τα υπόλοιπα παραδείγματα αναφέρονται σε κτίρια που έλαμψαν κυριολεκτικά στα χρόνια του '60 και του '70 και ανήκουν σε δύο εξ αρχής σχεδιασμένους χώρους, στη δεύτερη τη τάξει πόλη της χώρας. Πρόκειται για το campus του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου και τις εγκαταστάσεις της Διεθνούς Έκθεσης Θεσσαλονίκης.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1990 οι πρυτανικές αρχές του ΑΠΘ λόγω του αυξανόμενου και χωρίς προγραμματισμό κτισμένου όγκου σε βάρος των υπαίθριων χώρων με ασύμβατες ως προς το σχεδιασμό των αρχικών κτιρίων προσθήκες, αποφάσισαν τη σύνταξη ενός νέου Ρυθμιστικού Σχεδίου για μια ορθολογικότερη ανάπτυξη του campus του ΑΠΘ. Στόχος η «αναβάθμιση των υπαρχόντων κτιρίων με προσθήκες που θα διορθώσουν τα προβληματικά τους στοιχεία και η αποφυγή προσθήκης ορατών κτιριακών μαζών, παρά μόνον εκεί όπου υπάρχουν σήμερα αδιαμόρφωτοι υπαίθριοι χώροι».

Στο κτίριο της Φυσικομαθηματικής Σχολής (Π. Καραντινός, 1955) προστίθεται μια πτέρυγα κατά μήκος της οδού Αγίου Δημητρίου. Στην όψη της οδού Εθνικής Αμύνης, όπου τα δύο τμήματα έρχονται σε -άμεση- επαφή, παρατηρείται -παρά το γεγονός ότι έχει υιοθετηθεί η αρχή της «αναλογίας»- μια ασύμβατη ρυθμολογία ως προς την προϋπάρχουσα όψη (εναλλαγή κενών/πλήρων, στάθμες ορόφων, υλικά, χρώματα), ενώ υπάρχει επέμβαση στο χώρο του πεζοδρομίου.

Στο χώρο της Κεντρικής Βιβλιοθήκης (Κ. Φινές, Κ. Παπαϊωάννου, 1961-1971) υπάρχει επίσης προβληματική γειτνίαση της νέας «υπόγειας» κατασκευής με το υπάρχον κτίριο, ενώ ο άλλοτε υπαίθριος αύλιος χώρος, για την προστασία του οποίου υιοθετήθηκε η συγκεκριμένη πρόταση, έπαψε να χρησιμοποιείται.

Όσο για το Πολυτεχνείο (Π. Καραντινός, Ι. Λιάπης και Π. Σκουμπέλος, 1958) το εμφανές «μπρουταλιστικό» μπετόν του μεγάλου αμφιθεάτρου «μακιγιάρται» και γίνεται έργο τέχνης. Αμφιβάλλω αν σε κάποιο έργο ζωγραφικής ή γλυπτικής θα μπορούσε να επέμβει κανείς με τον ίδιο τρόπο...

Παρόλα αυτά, ουδεμία αντίρρηση για την αντικατάσταση ή και επέκταση του κτιριακού αποθέματος. Ας έλλειπε το πρόσχημα της «ένταξης» από το νέο Ρυθμιστικό Σχέδιο του ΑΠΘ και με αγαλλίαση θα υποδεχόταν κανείς μια σύγχρονη αρχιτεκτονική παρέμβαση που να ανταγωνίζεται επί ίσοις όροις τον έντιμο μοντερνισμό του '50 και του '60.

Στο χώρο της ΔΕΘ, με δεδομένο τον εφήμερο χαρακτήρα των περιπτώσεων, τα αποτελέσματα είναι ακόμη πιο τολμηρά και αφορούν την κατασκευή διόδων και προσπελάσεων στο περίπτερο της Βαρειάς Βιομηχανίας (Δ. Τριποδάκης, 1955), καθ' ύψος επεκτάσεις, «νεο-ιαπωνικού» ρυθμού, στο εμπορικό κέντρο της ΔΕΘ (Γ. Κονταξάκης, Χ. Κουλουκούρης, Ν. Μουτσόπουλος, Χ. Τσιλαλής, 1968) και μη αντιστρεπτές επεμβάσεις στα ιδιωτικά περίπτερα της ΔΕΗ (Ι. Ρίζος, 1959-1960), της Εμπορικής (Δ. Καψαμπέλης, 1959) και της Εθνικής Τράπεζας (Ν. Βαλσαμάκης, 1960), για τα οποία θα ήταν προτιμότερη η κατεδάφιση από τις αλεπάλληλες κακοποιήσεις. Το περίπτερο του ΕΟΤ (1959), μοναδικό έργο του Α. Κωνσταντινίδη στη Θεσσαλονίκη, «ευτυχώς κατεδαφίστηκε...

Η αναζήτηση χώρων και η παρακμή της ΔΕΘ ως φυτωρίου του μεταπολεμικού μοντερνισμού είχε ως αποτέλεσμα τη σταδιακή αλλοίωση του χαρακτήρα της αρχιτεκτονικής δημιουργίας και τον προσανατολισμό των νέων κατασκευών προς την κατεύθυνση της διεκπεραίωσης και της εξεύρεσης οικονομικών λύσεων. Οι νέες πύλες και η πολυβραβευμένη πλατεία απέναντι από τη ΧΑΝΘ, προσέθεσαν στη ΔΕΘ τη χαμένη της αίγλη... Η πύλη της ΔΕΘ που κτίζεται το 1957 από τους Βουρέκα, Βασιλειάδη, Στάικο, τους αρχιτέκτονες του Athens Hilton, και σηματοδοτεί τη νέα περίοδο λειτουργίας της, «αποδομείται», και εκσυγχρονίζεται. Οι νέες μεταλλικές αδιαφανείς κατασκευές που την πλαισιώνουν, αδιαφορούν για τη συλλογική μνήμη των κατοίκων της πόλης και στερούν από τον απλό επισκέπτη την επαφή με τον ορίζοντα του Θερμαϊκού και τον Λευκό Πύργο.

Φοβάμαι ότι όλα αυτά σε λίγα χρόνια θα αποτελούν «φάσεις» της ιστορίας αυτών των κτιρίων και θα προστατεύονται από τα άρθρα του Χάρτη της Βενετίας, εκτός και αν υπάρξει έως τότε κάποιο δημοτικής εμπνεύσεως μεγαλεπήβολο σχέδιο για την «τελική λύση» της άλλοτε περιοχής της ΔΕΘ.

Η παράθεση των παραδειγμάτων δεν είχε ως στόχο την αμφισβήτηση του έργου των αρχιτεκτόνων που τα σχεδίασαν, άλλωστε όλοι τους έχουν δώσει λαμπρά δείγματα της τέχνης τους, αλλά να συνειδητοποιήσουμε πόσο λεπτό και κρίσιμο είναι το θέμα της ένταξης μιας νέας κατασκευής σ' ένα προϋπάρχον αρχιτεκτονικό περιβάλλον, που είχε σχεδιασθεί με αντίστοιχη φροντίδα και ενθουσιασμό 40-50 χρόνια πριν, από κάποιους πιονιέρους του δικού μας μοντερνισμού. Η αρχιτεκτονική σήμερα, πιστεύω ότι οφείλει να είναι λιγότερο αλαζονική και περισσότερο ευαίσθητη σε θέματα ανάδειξης και σεβασμού των τόσο ευάλωτων, όπως αποδείχθηκε, έργων αυτής της βραχύβιας άνοιξης της νεοελληνικής αρχιτεκτονικής των δεκαετιών του '50 και του '60.

Με όπλα τη βούληση, την αντίσταση στις σειρήνες της κάθε είδους αντιπαροχής και την παιδεία που καλλιεργεί την αίσθηση του χώρου, πέρα από τα στενά προσωπικά μας όρια, ίσως υπάρξουν στα επόμενα δέκα χρόνια πιο επιτυχή παραδείγματα για να παρουσιάσουμε. Ίσως...

ΤΟ ΟΠΤΙΚΟ-ΑΚΟΥΣΤΙΚΟ ΚΕΛΥΦΟΣ ΑΠΟ ΤΗΝ «ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΗ ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΑ» ΤΟΥ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΑ Τ. Χ. ΖΕΝΕΤΟΥ (1926-1977)

ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΟΥΤΟΥΠΗΣ

Σε μια χρονική περίοδο που, για τον ελληνικό χώρο, εκπλήσει, ο Τάκης Ζενέτος γράφει και σχεδιάζει για μια «Ηλεκτρονική Πολεοδομία». Με αφορμή και αφετηρία ορισμένες ιδέες του για τη βασική χωρική μονάδα (και περιορίζομαι σε αυτήν) των σχεδιαστικών του επεξεργασιών, διατυπώνω ορισμένες συζητήσεις με σημερινές σχεδιασμένες ή όχι εμπειρίες μας. Αυτές είναι: α) η χωρική συμπίεση του προστατευτικού κτιριακού κελύφους γύρω από το ανθρώπινο σώμα, σε βάρος της φυσικής κίνησης των μελών του και υπέρ της αισθητηριακής του, και ιδίως της οπτικο-ακουστικής, διέγερσης· και β) το ακίνητο και, μετά, το αυτο-κίνητο κέλυφος σε μια δύναμι προβολή και εναέρια τροχιά, αναστρέφονται στο πληροφορικό κέλυφος των ερτζιανών μεταδόσεων ή των τηλε-μεταφορών των οπτικών ινών. Προστατευτικό, κλιματικό και πληροφορικό κέλυφος διασταυρώνονται στο «θάλαμο τηλε-διεργασιών» (και όχι πλέον χρήσεων) του Ζενέτου, στο σημερινό τερματικό δωμάτιο ενός μετα-βιομηχανικού υβριδίου: του καθιστικού νομάδα. Η σημερινή απο-υλοποίηση του κτιριακού κελύφους, μεταφορική και κυριολεκτική, είναι αποτέλεσμα της απόσπασής του από το πρότυπο της μηχανικής λειτουργίας και της έκθεσής του στις ηλεκτρομαγνητικές επιδράσεις. Τις καταλυτικές συνέπειες των τελευταίων για τη βιομηχανική πόλη και τη μοντέρνα ζωή συνειδητοποίησε ο Ζενέτος και απετόλμησε το διάβημα εξόδου του προς μια «άυλη αρχιτεκτονική».

Για την ώρα, επειδή το κτιστό περιβάλλον όταν γίνει διαρκεί πολλά χρόνια, προσανατολίστηκε στην έρευνα για την «αρχιτεκτονική του μέλλοντος» όπου προτείνω μια «μη αρχιτεκτονική».¹

ΤΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ
ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΟΥ
01

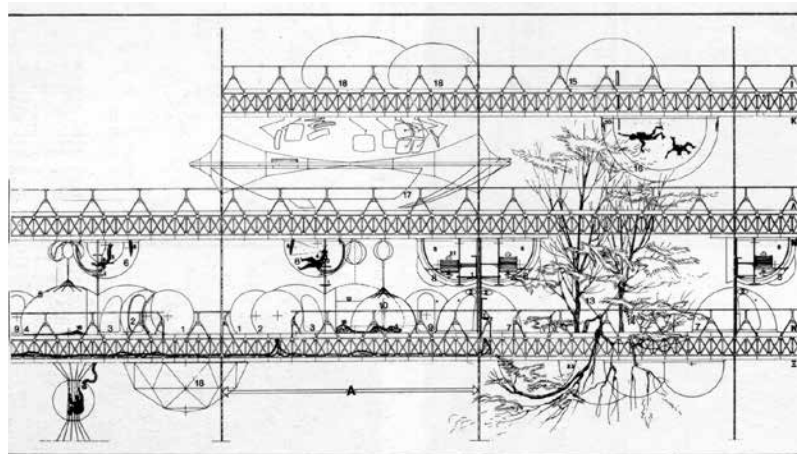
ΤΟ ΟΠΤΙΚΟ-
ΑΚΟΥΣΤΙΚΟ
ΚΕΛΥΦΟΣ ΑΠΟ ΤΗΝ
«ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΗ
ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΑ» ΤΟΥ
ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΑ
Τ. Χ. ΖΕΝΕΤΟΥ
(1926-1977)

ΓΙΩΡΓΟΣ
ΚΟΥΤΟΥΠΗΣ

Εικ. 1

Ηλεκτρονική πολεοδομία:
Πόλη του μέλλοντος.

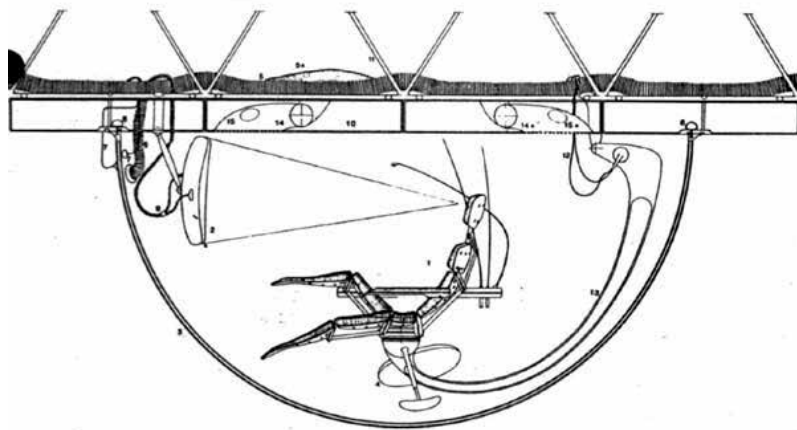
Πηγή: Τάκης Χ. Ζενέτος, 1926-
1977, εκδ. Αρχιτεκτονικών
Θεμάτων, Αθήνα 1978.



Εικ. 2

Λεπτομέρεια από την πόλη
του μέλλοντος.

Πηγή: Τάκης Χ. Ζενέτος, 1926-
1977, εκδ. Αρχιτεκτονικών
Θεμάτων, Αθήνα 1978.



Στις αρχές του '70, με μια σειρά δημοσιεύσεων στα *Αρχιτεκτονικά Θέματα*, ο Τάκης Ζενέτος παρουσιάζει ορισμένες προτάσεις του, που για τον καιρό τους φαντάζομαι, θα έμοιαζαν με μελλοντολογικές υπερβολές. Και μόνον η χρήση όρων «ηλεκτρονική» πολεοδομία, «τηλέπολις», «τηλε-εργασία» και πολλών άλλων, τουλάχιστον εκπλήσσει. Λίγα είναι γνωστά σχετικά με τις θεωρητικές του αναζητήσεις, που το εύρος τους μπορούμε να εικάσουμε από το διαθέσιμο σχεδιαστικό και γραπτό υλικό.² Αυτό, όμως, είναι ικανό για να αναλογισθούμε ορισμένα ζητήματα με αφορμή την ύπαρξη αυτών των οραματισμών. Και σίγουρα οι παρακάτω σκέψεις είναι γενικές και περιορίζονται στο υπ' όψη υλικό. Είναι «σκέψεις με αφορμή» τις σχεδιαστικές ιδέες του Ζενέτου.

Η έκπληξη γεννά απορίες: κατ' αρχήν, ποιο ήταν το τεχνοπολιτισμικό περιβάλλον και το κοινωνικοπολιτικό κλίμα μέσα στο οποίο γεννήθηκαν και αναπτύχθηκαν αυτές οι ιδέες; Δεν μπορούμε παρά να σκεφθούμε τη φοίτηση και διαμονή του Ζενέτου στο Παρίσι, από το 1945 μέχρι το 1956, οπότε και επιστρέφει στην Αθήνα της «υπό ανάπτυξιν Ελλάδος». Αυτό μπορεί να είναι μόνον ένα δεδομένο που ανήκει στην ατομική βιογραφική σφαίρα, αλλά ας το συσχετίσουμε με τη συνθήκη (και θα παραμείνω σε αυτή) που περιγράφει τη γενικότερη μεταπολεμική τεχνόσφαιρα. Με αφορμή τον Β' Παγκόσμιο πόλεμο, συνειδητοποιήθηκε ότι η κυριαρχία στον γεωγραφικό χώρο ήταν ζήτημα ελέγχου των συνόρων του διαστημικού και ατομικού κόσμου, καθώς το (λεγόμενο) στρατιωτικοβιομηχανικό σύμπλεγμα έδωσε μια χωρίς προηγούμενο ώθηση στην εξερεύνηση αυτών των απώτατων ορίων.

Η έρευνα του υπο-ατομικού κόσμου και του υπέργειου διαστήματος μπορεί να έδωσε σε κοινή χρήση έννοιες με πρόθεμα το «μικρο-» και το «μακρο-», που αφορούν το εύρος των διαστάσεων του φυσικού κόσμου, αλλά ενείχε επιπλέον τη «διάσταση» του χρόνου και κατέστη δυνατή, καθόσον μπόρεσε να προσανατολισθεί προς αυτήν, με τον πλέον συνειδητό και εντατικό τρόπο. Την ίδια εποχή, καθώς τίθενται οι βάσεις της πληροφορικής και της κυβερνητικής, εμφανίζεται το (λησμονημένο) πρόθεμα «τηλε-» που αφορά την εξ αποστάσεως επίδραση ή καθορισμό και προοιωνίζεται τις τεχνολογίες ηλεκτρονικής εκπομπής και λήψης.

Παράλληλα, εκείνη τη χρονική περίοδο, ετίθετο επιτακτικά το ζήτημα της οικοδόμησης σε μεγάλη και ευρεία κλίμακα. Ανοικοδόμηση των κατεστραμμένων πόλεων, δημιουργία επεκτάσεων ή νέων πολεοδομικών μορφωμάτων. Και, ταυτόχρονα, οι πρώτοι προβληματισμοί για το «διαστημόπλοιο Γη» (σύμφωνα με την έκφραση του B. Fuller) και για τη συνύπαρξη του ανθρωπογενούς και φυσικού περιβάλλοντος - η «οικολογία» αργεί λίγο ακόμη. Κάπου εδώ, ή εκεί, θα πρέπει ο Ζενέτος να διαμορφώνει τους οραματισμούς του για την «αρχιτεκτονική του μέλλοντος».³ Επιγραμματικά, πρόκειται για εφελκόμενες κατασκευές («κρεμαστές πόλεις», «ευέλικτη πολεοδομία») που θα άφηναν ελεύθερο το έδαφος και θα δημιουργούσαν οριακά έναν δεύτερο φλοιό της γεώσφαιρας.

Από αυτήν τη συνεχή σκαλωσιά, ως πλανητικό πλέγμα, αναρτώνται τα κελύφη των ανθρώπινων δραστηριοτήτων και τα δίκτυα μετακινήσεων και μεταφορών. Η έμφαση, ωστόσο, δίνεται στις υπό εκκρόαση τεχνολογίες των μεταδόσεων και της βιοχημείας. «Εργαστήρια σύνθεσης και αποσύνθεσης προϊόντων», «κάτοπτρα (ηλεκτρονικής) εκπομπής και λήψης», «κάτοπτρα συγκέντρωσης των ηλιακών ακτίνων», αλλά και... «κάτοπτρα θέας εδάφους». Επίσης, με αίσθηση των παραδοξοτήτων του εγχειρήματος: φυτά που αναπτύσσονται προς τα... κάτω, ρίζες δένδρων στον... ουρανό (ο Ζενέτος μιλάει για «αεροπονία»), βατραχάνθρωποι στον... αέρα, κ.ά. [εικ. 1].

Μια άλλη, διόλου λιγότερο σημαντική, πτυχή των προτάσεων του Ζενέτου αφορά τις κοινωνιολογικές και οικονομικές τους παραμέτρους, αλλά θα ήταν θέμα μιας άλλης αναφοράς. Θα προσαρμόσω, εδώ, την αναφορά μου στη βασική χωρική/χρηστική μονάδα του όλου τεχνουργήματος, από την οποία συντίθενται ευρύτερες ευέλικτες ενότητες που φέρονται από το εύκαμπτο γεωδαιτικό, κατασκευαστικό πλέγμα. Ένα διαφανές ημισφαίριο αναρτημένο από ένα χωροδικτύωμα αποτελεί το χωρικά και χρηστικά μη περαιτέρω [εικ. 2]. Το «δοχείο ζωής» που, κατά τη ρήση του Α. Κωνσταντινίδη, είναι το σπίτι, οδηγείται στον ύψιστο βαθμό χωρικής συμπίεσης. Μια αιωρούμενη φυσαλίδα ολοκληρώνει το *existenzminimum* (του Bauhaus) γύρω από ένα και μοναδικό «έπιπλο πολλαπλών χρήσεων» που μοιάζει να «πλέει» στο διάστημα ή στο αμνιακό υγρό.

Καλωδιώσεις και κεραίες ασυρμάτων συνδέσεων υποστηρίζουν το «Έπιπλο για το 2000»⁴, σχεδιασμένο σαν ανατομική πολυθρόνα (- και κρεβάτι). Οι βραχιόνες του είναι φορείς πληκτρολογίων και χειριστηρίων: τηλεπηδαλίων που αφορούν την οιονεί-πλοήγηση του ακινητοποιημένου χρήστη μπροστά από μια οθόνη. Σαν να μην ήταν πλέον επαρκής, η υλική διαφάνεια του κελύφους αποκτά ακόμη ένα παράθυρο. Παράθυρο-οθόνη. Μια ηλεκτρομηχανολογική και ηλεκτρονική υποδομή, λοιπόν, που (παραπέμπει σε) και προέρχεται από κάποιον «θάλαμο διακυβέρνησης» (καμπίνα αστροναύτη ή πιλότηριο), για την επικοινωνία με και για τον έλεγχο του περιβάλλοντος, και που υπερβαίνει τη φυσική θέα και τον φυσικό φωτισμό, βρίσκει την έκφρασή της στην όλη οπτικο-ακουστική εγκατάσταση και την αρχιτεκτονική της.

Ένα οπτικοακουστικό κέλυφος, επομένως, αποσπασμένο από το έδαφος, πιο κοντά σε μια εναέρια προβολή και δυνάμει τροχιά. Βρισκόμαστε μπροστά στο ύστατο κέλυφος, σε ένα τερματικό δωμάτιο και τα επακόλουθά του. Πρόκειται άραγε για χώρο κατοικίας, εργασίας ή αναψυχής; Τι άλλο θα ήταν η κρίση της «χρήσης»; Μια τέτοια ασάφεια στα περιγράμματα των χρήσεων προϋποθέτει την αναδιάταξη του χρόνου (ανάπαυσης, εργασίας, αναψυχής). Στις μέρες μας, το ίδιο το γραφείο δεν έχει συρρικνωθεί σε μια διεπιφάνεια εργασίας (desktop); Σε ένα άλλο επίπεδο, ποια είναι τα «υπάρχοντα» του νοικοκυ; Φαίνεται ότι διατίθεται μόνον κάποια υποδομή... Το μόνο αξιοσημείωτο ατομικό και κοινωνικό «αγαθό». Ποια «κοινοτική δομή» (του χώρου) -για να ανασύρουμε κάποιους όρους του αμέσου παρελθόντος μας- υποστηρίζει και βασίζεται σε μια τέτοια υποδομή; Υπονοείται κάποιος «νομαδικός» ή κάποιος «καθιστικός» τρόπος ζωής;

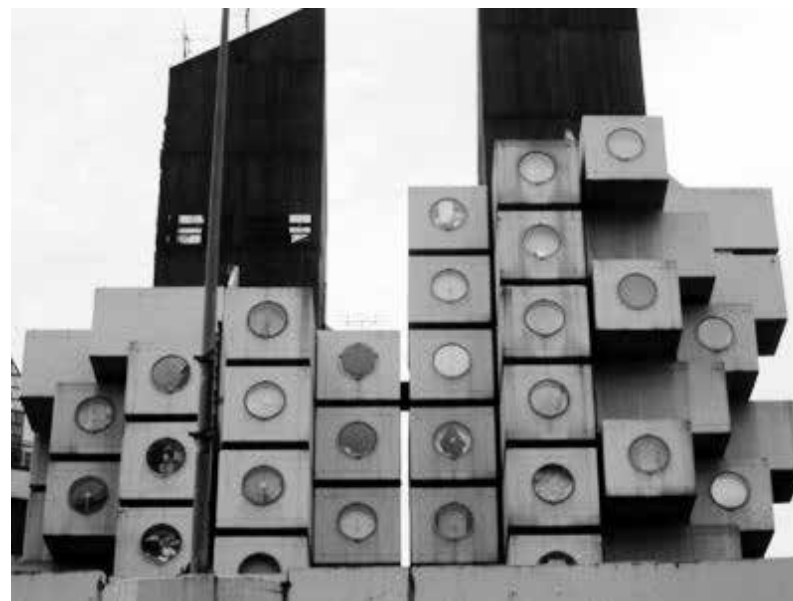
Πόσο απέχει η φουτουριστική «φυσαλίδα» του Ζενέτου από τις πολύ ρεαλιστικές κάψουλες-δωμάτια του K. Kurokawa; [εικ. 3] Αλλά χρειάζεται να πάμε τόσο μακριά και να φτάσουμε μέχρι το Τόκιο; [εικ. 4] Μήπως, δηλαδή, τα δωμάτια (των 3,15 μέτρων επί 3,15 μέτρων) των σημερινών διαμερισμάτων δεν έχουν ήδη «εξοπλισθεί»; Τερματικό (τηλεόρασης, ηλεκτρονικού υπολογιστή) μέσα σε κάθε δωμάτιο, τηλεματική σύνδεση κάθε δωματίου, ένα παράθυρο που φωτίζεται από τις οπτικές ίνες για κάθε δωμάτιο. Το οπτικοακουστικό κέλυφος είναι εδώ, χωρίς κάποια καταφανή εκφραστική, μορφολογική και ογκοπλαστική, ίσως λόγω μιας δεδομένης αδράνειας του υλικού κελύφους - παραδεδομένης από έναν ορισμένο «τρόπο παραγωγής του χώρου».

Άλλωστε κάθε είδους αυτοματισμοί, αισθητήρες, μεταδότες και αναμεταδότες, διασκορπισμένοι -προς το παρόν- ενδιατιούνται στο παραδοσιακό κέλυφος. Ηλεκτρικές και ηλεκτρονικές συσκευές που αναμένουν την τελική τους ολοκλήρωση σε ένα BMS οικιακής χρήσης⁵, προς τη συνολική τους διασύνδεση και κεντρικό έλεγχο από το ακροτελεύτιο κουμπί και το δακτυλάκι του δικτυ-



Εικ. 3
Nakajin Capsule-Tower, 1972,
Ginza, Tokyo. Αρχιτέκτων:
Kisho Kurokawa Architect &
Associates.
Πηγή: <http://www.periscopes.org/P3/art3b.html>

Εικ. 4
Δωμάτια-κάψουλες ξενοδοχείου,
Ιαπωνία.
Πηγή: <http://www.saveurs.sympatico.ca/ency-voy/japon/logement.htm>



ΤΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ
ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΟΥ
01

ΤΟ ΟΠΤΙΚΟ-
ΑΚΟΥΣΤΙΚΟ
ΚΕΛΥΦΟΣ ΑΠΟ ΤΗΝ
«ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΗ
ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΑ» ΤΟΥ
ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΑ
Τ. Χ. ΖΕΝΕΤΟΥ
(1926-1977)

ΓΙΩΡΓΟΣ
ΚΟΥΤΟΥΠΗΣ

ωμένου, καλωδιωμένου ή ασύρματου, και σχεδόν παραλυμένου μαζί, χρήστη. Επιμέρους «προσβολές», κατά κυριολεξίαν και μάλιστα *εκ των ένδον*, κατά του κελύφους. Είτε το κτίριο σχεδιάζεται από «μέσα προς τα έξω» είτε «η κάτοψη είναι η γεννήτωρ», θα χρειασθεί να αντιμετωπίσουμε την υποχώρηση της χωρικής διάστασης και την εισβολή της χρονικότητας (ή χρονισμού) και τη συμβολή της στην απο-σύνθεση αυτού του απολιθωμένου μορφώματος που ονομάζεται «χρήση» – και που συνδέεται με μίαν ορισμένη οικοδομική.

Η καμπίνα του αυτο-κινήτου (σε ξηρά, αέρα και θάλασσα) για τον Le Corbusier, και μετέπειτα η διαστημική κάψουλα όπως και το τροχόσπιτο, έθεταν το ζήτημα και εμπεριείχαν τη φαντασίωση της *αρχιτεκτονικής του κελύφους σε τροχιά*. Οι σημερινές τροχιές του κελύφους ως εξοπλισμοί (παρά λίγο θα έλεγα «οπλικά συστήματα» οικιακής χρήσης, που μπορεί να είναι σχεδόν το ίδιο) και συστήματα μετάδοσης, επικοινωνιών και τηλεπικοινωνιών, έχουν επίσης τη δική τους αρχιτεκτονική. Και το ερώτημα είναι αν αυτή η άυλη οικοδομική, ως τεχνοδρομική και οικοδρομική, διαμορφώνει και αρχιτεκτονική. Προτείνω μια «μη αρχιτεκτονική» – τάδε προέφη Ζενέτος.

¹ Τάκης Χ. Ζενέτος, 1926-1977, Αθήνα, εκδ. Αρχιτεκτονικών Θεμάτων, 1978, σ. 6.

² Ζενέτος, Τ., Χ., "Προβλήματα Δομής στην Ελλάδα - Η Πόλη του Μέλλοντος.", *Αρχιτεκτονικά Θέματα*, Αθήνα, τ. 1, 1967. Ζενέτος, Τ., Χ., "Η Ηλεκτρονική Πολεοδομία", *Αρχιτεκτονικά Θέματα*, Αθήνα, τ. 3, 1969. Ζενέτος, Τ., Χ., "Επιπλάγια να Ζεις και να Εργάζεσαι στο Έτος 2000. Έπιπλο Πολλαπλών Χρήσεων.", *Αρχιτεκτονικά Θέματα*, Αθήνα, τ. 3, 1969. Ζενέτος, Τ., Χ., "Η Ηλεκτρονική Πολεοδομία. Παράλληλες Κατασκευές (συνέχεια).", *Αρχιτεκτονικά Θέματα*, Αθήνα, τ. 4, 1970. Ζενέτος, Τ., Χ., "Ηλεκτρονική Πολεοδομία.", *Αρχιτεκτονικά Θέματα*, Αθήνα, τ. 7, 1973. Ζενέτος, Τ., Χ., "Ηλεκτρονική Πολεοδομία.", *Αρχιτεκτονικά Θέματα*, Αθήνα, τ. 8, 1974. Επίσης, Zenetos, T., Ch., *Urbanisme Electronique, Architecture in Greece*, Athens, 1969. Βλ. ακόμη, Τάκης Χ. Ζενέτος, 1926-1977, Αθήνα, εκδ. Αρχιτεκτονικών Θεμάτων, 1978.

³ Οι απόψεις του B. Fuller (1895-1983) έχουν διατυπωθεί ήδη πριν τον πόλεμο. Αυτήν την εποχή (δεκαετία 50) και στο πλαίσιο της θεώρησής μας, δραστηριοποιούνται οι N. Schpfper, Y. Friedman, M. Ragon, κ. ά. (που θα συγκροτήσουν την ομάδα GIAP στη Γαλλία), όπως και οι ιάπωνες μεταβολιστές (K. Tange, K. Kurokawa). Οι ομάδες Archigram (Αγγλία) και Superstudio (Ιταλία, και με τον πλέον σαφή κοινωνικοπολιτικό προσανατολισμό) αργούν κατά μια δεκαετία. Ας μην παραλείψουμε να σημειώσουμε και τη χρήση του επιθέτου "ηλεκτρονική" (μουσική) από συγκεκριμένους συνθέτες, όπως ο P. Boulez ή ο Γ. Ξενάκης.

⁴ Βλ. Ζενέτος (1969β), όπ. π.

⁵ Υποθέτω την οικιακή μετεξέλιξη των (ηλεκτρονικών) Συστημάτων Διαχείρισης Κτιρίου -- των πολύφερνων Building Managerial Systems.

«ΘΕΑΤΡΑ ΛΗΘΗΣ»
ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΟΥ

ΠΑΝΟΣ ΚΟΥΡΟΣ

Σήμερα, σε μια τεχνολογική κοινωνία των μέσων που χαρακτηρίζεται από συνεχή συσσώρευση στιγμών του παρόντος, αναζητάμε τον τόπο του μοντέρνου. Γιατί ρωτάμε; Γιατί ψάχνουμε; Από νοσταλγία; Από μεταμοντέρνα ανία; Γιατί σήμερα η μνήμη, το αρχείο, η διατήρηση του ίχνους, οι συλλογές στοιχειώνουν τόσο πολύ τις θεωρητικές και καλλιτεχνικές αναζητήσεις;¹ Γιατί η υπερδιασυνδεμένη πραγματικότητα παράγει ως σύμπτωμα την υπερλειτουργική μνήμη του αρχείου; Στη βραχύβια μνήμη εποχής της πληροφορίας, όπου επικρατούν μονοδιάστατες, μηχανικές μνημοτεχνικές και όπου η ικανότητα «μνημονικής προσοχής» ελαχιστοποιείται, το αρχείο μοιάζει να αναζωπυρώνει την ανάγκη για το αυθεντικό, το μοναδικό, το διατηρητέο.

Γιατί δεν αξιοποιούμε τη λήθη για τη διατήρηση στοιχείων του πολιτισμού; Γιατί δεν αξιοποιούμε για τη διατήρηση του μοντέρνου τις κατ' εξοχήν μοντέρνες έννοιες της άρνησης της μνήμης, της α-συνέχειας, ακόμα και εκείνες του ερειπίου και της μελαγχολίας; Το ίδιο το αισθητικό και κοινωνικό έργο του μοντέρνου αρνείται τη μνήμη, προσβλέπει στην καινοτομία. Τα κινήματα της μοντέρνας πρωτοπορίας ευνόησαν και επινόησαν ασυνεχείς και δυναμικές μορφές μνήμης, παρέχοντας τα παρατακτικά συντακτικά παραδείγματα της αισθητικής του μοντάζ και του κολάζ στην τέχνη, τη λογοτεχνία, τον κινηματογράφο. Το μουσείο ως θεσμικός μνημονικός τόπος για το έργο τέχνης έγινε στόχος έντονης κριτικής στις καλλιτεχνικές πρακτικές και στα μανιφέστα της πρωτοπορίας του '20. Την πρακτική της λήθης ως πολιτική διατήρησης του μοντέρνου έργου του αξιοποίησε ο Adolf Loos, καταστρέφοντας συνειδητά όλα τα αρχεία του γραφείου του, κατά τη μετακίνησή του από τη Βιέννη στο Παρίσι.² Η καταστροφή

αυτή των ιχνών κατευθύνει τη μελλοντική αρχαιακή έρευνα γύρω από τα ηθελημέ-
να λειτουργικά κενά. Ενώ η ιδέα του ερειπίου φαίνεται να αντιτίθεται στο μοντέρ-
νο σχέδιο απάλειψης της μνήμης, ωστόσο ήδη ο Benjamin προτείνει την ανάγνωση
της νεωτερικής πόλης μέσα από τις οπτικές της αλληγορίας, της ακηδίας και του
ερειπίου ως «υλικότητας» και «τοπολογίας» της ιστορίας. Αλλά και στο επίπεδο
δόμησης του νοήματος, μπορεί να ισχυριστεί κανείς ότι η αισθητική του ερειπίου,
όπως διαμορφώθηκε στα τέλη του 18ου αιώνα, συνετέλεσε στη χρήση των δομών
του αποσπασματικού στα περισσότερα πεδία της μοντέρνας κουλτούρας.³

Είναι αλήθεια πως το μοντέρνο κτίριο, πολύ περισσότερο από τα κτίρια
οποιασδήποτε άλλης ιστορικής περιόδου, τόσο για λόγους δομής όσο και τυπο-
ποίησης κατασκευής, φθείρεται και ερειπώνεται ταχύτατα, αποκαλύπτοντας στα
ύστερα στάδια της ζωής του στο χρόνο, νέες, άγνωστες πτυχές της αισθητικής
πρόσληψης του μοντέρνου σχεδίου. Η αισθητική καθαρότητα, που με μεταφυσική
εμμονή οι μοντέρνοι επιχειρήσαν να επενδύσουν το κενό μνήμης, θάμπωσε γρή-
γορα από την τριβή του έργου με τις άναρχες δυνάμεις της ζωής. Ένας πλούτος
από υβριδικές μορφές δημιούργησε τις μνημονικές συνέχειες ή ασυνέχειες του
μοντέρνου οικοδομήματος στην πόλη, παράγοντας νέα νοήματα: το κομματια-
σμένο Φιξ, το κιτς αμπαλάζ της κατοικίας της Αναβύσσου, η τρύπα του κτιρίου
Φορντ, το ξεφλουδισμένο σχολείο του Αγ. Δημητρίου και άλλα αφανισμένα ή
ακρωτηριασμένα μοντέρνα κτίρια της ελλαδικής επικράτειας αποτελούν ένα λαν-
θάνον αρχείο «γρήγορων» ερειπίων, όπου πρωταγωνιστής δεν είναι η φύση, αλλά
οι αντιφατικές δυνάμεις της αστικής ανάπτυξης. Τα νέα αυτά αστικά «ερείπια»
μεταθέτουν την έμφαση από τη γοητεία της αντοχής στην αισθητική της συναρ-
μογής. Οι διαδοχικές αλλοιώσεις του μοντέρνου δεν αποτελούν εμπόδιο για τις
ερμηνείες και νοηματοδοτήσεις του, αλλά αντίθετα, μπορούν να συνιστούν ουσι-
αστικό στοιχείο για την ιστορική, κοινωνική και αισθητική του πρόσληψη.

Καλλιτεχνικές πρακτικές που χρησιμοποιούν το αρχείο ως εννοιολογικό μέσο
αναπτύχθηκαν το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα, διαμετρικά αντίθετες με τη φορ-
μαλιστική αισθητική, τους συντακτικούς κώδικες του μοντάζ και του κολλάζ των
ιστορικών πρωτοποριών των αρχών του αιώνα, εστιάζοντας σε ανοιχτές, αντι-ε-
ραρχικές δομές, θέτοντας υπό ερώτηση τους τρόπους διατήρησης και ανάδειξης
της πολιτισμικής κληρονομιάς, τη λειτουργία των μνημείων, τη στατική κατάρ-
τιση των αρχείων. Έργα όπως το ημιτελές, μνημειώδες *Μνημονικός Άτλας* του
Γερμανού ιστορικού Aby Warburg, ή ακόμα και το επίσης ημιτελές *Passagenwerk*
του Walter Benjamin, αποτέλεσαν την επιστημολογική αφετηρία για τη διερεύνηση
της αισθητικής του αρχείου από τη σύγχρονη τέχνη.⁴ «Καθήκον του καλλιτέχνη,
γράφει ο Warburg, είναι να καταγράψει την ιστορική κληρονομιά που συνεχίζει
να ζει στα πάθη, και να τη μεταφράζει σ' ένα αρχείο αισθητικού διαλογισμού...» Η
κατασκευή του «θεάτρου μνήμης» ως τεχνικής απομνημόνευσης που χρησιμοπο-
εί την αρχιτεκτονική για να ταξινομεί, να αποθηκεύει και να ανακαλεί γνωστικά
περιεχόμενα⁵ μπορεί να ιδωθεί ως αρχείο με την ευρεία έννοια του όρου και με
ιδιαίτερη έμφαση στους υλικούς, θεαματικούς τρόπους χρήσης και πρόσβασης. Σε
αντίθεση με τα ιστορικά θέατρα μνήμης, είναι δυνατό να αναπτύξουμε σύγχρονες
εικονολογικές μνημοτεχνικές που να παίρνουν υπ' όψιν τις σημερινές εξελίξεις
στις τεχνολογικές και πολιτισμικές δομές των μέσων διαχείρισης και επικοινων-
νίας της πληροφορίας.⁶ Μια τέτοια καλλιτεχνική πρακτική είναι το πολυ-τοπικό,
διαδραστικό έργο *Μνημυδέν*,⁷ βασισμένο στην κατάρτιση δυναμικών προσωπικών
αρχείων στο ίντερνετ, σε συνεχή αναδιαμόρφωση των μνημονικών περιεχομένων
εξαιτίας της συνεχούς ροής δεδομένων από τοπικούς και απομακρυσμένους συμ-

Πάνος Κούρος, www.mnemeden.org, στην έκ-
θεση *Suburbia: Οι αγανείς εκτάσεις των αθηνα-
ϊκών προαστείων*, Αθηναϊκό Κέντρο Σύγχρονης
Τέχνης «Σταθμός Άλφα» Νοέμβριος 2002 -
Μάρτιος 2003 (στιγμιότυπο της προβολής).



μετέχοντες, διαμέσου εικονικών και πραγματικών χώρων. Η έμφαση είναι εδώ στο αρχείο, όχι ως στατική δεξαμενή περιεχομένων που αναφέρονται στο παρελθόν, αλλά ως γεννήτρια νέων αφηγήσεων και νοηματοδοτήσεων που εικονοποιούνται σε πραγματικό χρόνο και που γεφυρώνουν το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον.

Με βάση τις διαδικτυακές αυτές καλλιτεχνικές πρακτικές συγκρότησης ανοιχτών, προσανατολισμένων στον χρήστη, αρχείων (όπου διακυβεύεται η ίδια η ύπαρξη του αρχείου) και με τη συνδρομή της ιδέας του ερειπίου ως ασυνεχούς τοπολογίας μνήμης, μπορούμε να φανταστούμε ασταθή «θέατρα μνήμης» (ή και «θέατρα λήθης») του μοντέρνου οικοδομήματος, όπου αναδεικνύονται οι πολλαπλές εφήμερες και απρόβλεπτες διασυνδέσεις του με το «παρόν» της ελληνικής πόλης. Για την παραδειγματική κατάδειξη μιας δυνατότητας κατασκευής ενός τέτοιου αισθητηριακού «θεάτρου», προβλήθηκε κατά τη διάρκεια της εικαστικής έκθεσης *Suburbia*³ σε μεσοτοιχία της Αθήνας ένα μνημονικό διάγραμμα της κατοικίας της Αναβύσσου του Άρη Κωνσταντινίδη, στην κατάσταση που βρισκόταν το 1996. Το διάγραμμα χρησιμοποιεί ως μνημονικό περιεχόμενο τις φωτογραφικές καταγραφές της κατοικίας τη συγκεκριμένη στιγμή της ιστορίας της (κατοικία του φύλακα της βίλας που κτίστηκε στο ίδιο οικοπέδο), καθώς και λήψεις από αυτοσχέδιες παράγκες της λιμνοθάλασσας του Μεσολογγίου. Το υλικό αυτό αντιμετατίθεται κυκλικά στον γεωμετρικό χώρο του σχηματικού διαγράμματος με τέτοιο τρόπο, ώστε η συνδυαστική των εικόνων του να παράγει κάθε φορά νέα αφηγηματικά πλαίσια. (Αυτή είναι και η γενική ιδέα της συνδυαστικής μνημοτεχνικής του Ramon Lull και του Leibniz, όπου το νόημα παράγεται από τον συνδυασμό αντιμεταθέσιμων στοιχείων, εισάγοντας την «κίνηση» στη μνήμη.) Τώρα, πάνω στο ίδιο διάγραμμα, μπορεί να φανταστεί κανείς ότι τακτικές στο χρόνο, αυτόματες φωτογραφικές καταγραφές της κατοικίας δεν παρατίθενται στατικά (σε μια έκθεση ή σ' ένα βιβλίο, όπως για παράδειγμα συμβαίνει με το καλλιτεχνικό αρχείο βιομηχανικών κτιρίων των Bernd και Hilla Becher), αλλά εισάγονται ως ψηφιακά δεδομένα στο διαδικτυακό αρχεακό υλικό και το μεταβάλλουν σε πραγματικό χρόνο, αντιμετωπίζοντας με προσχεδιασμένα αλγοριθμικά μοντάζ χώρου ή χρόνου, τα μέρη του, χωρίς να καταργούν τα ίχνη των προηγούμενων στιγμιοτύπων, εικονοποιώντας μια ασταθή, ελλειπτική, «κινητική» μνήμη.

¹ Βλ. Ντεριντά, Ζακ, *Η Έννοια του Αρχείου*, Αθήνα, Εκκρεμές, 1995.

² Βλ. Colomina, Beatriz, *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1994.

³ Βλ. Κούρου, Πάνου, *Αισθητική του Αρχιτεκτονικού Ερειπίου*, Διδ. Διατριβή, Α.Π.Θ., 1999.

⁴ Βλ. και Buchloh, Benjamin, H.D., *Warburg's Paragon? The End of Collage and Photomontage in Postwar Europe*, στο Schaffner, I. - M. Winzen (ed.), *Deep Storage, Collecting, Storing, and Archiving in Art*, Munich, Prestel, 1998, σ. 50-60.

⁵ Το κλασικό παράδειγμα είναι εδώ το Αναγεννησιακό Θέατρο Μνήμης του Giulio Camillo, μια αντιστροφή του Βιτρούβιανού θεάτρου, στα δωμάτια-κερκίδες του οποίου βρίσκεται ταξινομημένη όλη η ανθρώπινη γνώση. Βλ. και Giulio Camillo, *Le Théâtre de la Mémoire*, Paris, Allia, 2001.

⁶ Βλ. και Κούρου Πάνου, «Μνημηδέν, πολυ-τοπι-

κές, διαδραστικές επιτελέσεις μνημονικών περιεχομένων», *Αρχιτέκτονες*, τ. 37, Ιαν.-Φεβ. 2003, σσ. 72-74.

⁷ Το έργο (www.mnemedn.org) δημιουργήθηκε από τον γράφοντα σε συνεργασία με τον Χρήστο Κακλαμάνη, Καθηγητή Πληροφορικής του Πανεπιστημίου Πατρών, με την υποστήριξη του Κέντρου Σύγχρονης Τέχνης Θεσσαλονίκης, του Ινστιτούτου Τεχνολογίας Υπολογιστών και της 9ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων. Παρουσιάστηκε στη Μπιενάλε Τέχνης των Νέων Μέσων, Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης της Μέριδας, Μεξικό, 2003 και στο RRF Festival, "Remembering - Repressing - Forgetting", Κολωνία, 2003.

⁸ *Suburbia: Οι αχανείς εκτάσεις των αθηναϊκών προαστείων*, Αθηναϊκό Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης «Σταθμός Άλφα» Νοέμβριος 2002 - Μάρτιος 2003. Βλ. και Καζέρος Ν., Π. Λέφας (επιμ.), *Χωρίς Όρια, Οι αχανείς εκτάσεις των αθηναϊκών προαστείων*, Αθήνα, Futura, 2003.

«ΠΕΣ, ΠΟΥ ΕΙΝΑΙ Η ΑΘΗΝΑ;»¹ ΣΚΕΨΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΘΗΝΑ ΩΣ ΑΤΤΙΚΟ ΝΗΣΙ

ΖΗΣΗΣ ΚΟΤΙΩΝΗΣ

Όταν το 1933 μαζεύτηκαν στο 4ο Συνέδριο του CIAM στην Αθήνα αρχιτέκτονες και πολεοδόμοι της μοντέρνας πρωτοπορίας για να συντάξουν το πολεοδομικό πρόγραμμα της περίφημης «Φονξιοναλιστικής Πόλης», καθένας από τους συνέδρους παρουσίαζε την υπάρχουσα κατάσταση και ένα πρόγραμμα ανασύνταξης των ευρωπαϊκών (κυρίως) πόλεων. Οι συνεπυγμένες ανακοινώσεις των συνέδρων για κάθε πόλη χωριστά ακολουθούσαν μια τυπολογία προσέγγισης όπου συνήθως στην αρχή κάθε ανακοίνωσης γινόταν αναφορά στις εδαφικές και γεωγραφικές παραμέτρους κάθε πόλεως χωριστά.

Για το Άμστερνταμ, για παράδειγμα, ο Van Easternen ξεκινούσε την εισήγησή του λέγοντας ότι: «Το έδαφος θεμελιώσεως είναι εν γένει βαλτώδες τουθ' όπερ αναγκάζει τους οικοδομούντας να θεμελιώσουν επί πασσάλων, καλύπτοντας αυτό δια στρώματος άμμου, πάχους 4 μέτρων...».

Για το Dessau, ο Van der Linden, έλεγε ότι: «Η πόλις ευρίσκεται επί αμμολόφου περιβαλλόμενη από αμμώδεις εκτάσεις, με μορφήν επιμήκη...», ενώ ο Στάμος Παπαδάκης, αρχίζοντας την εισήγησή του για την Αθήνα σημείωνε: «Η διαμόρφωσις του εδάφους είναι ομαλή και δύναται να μην απαιτήσει ειδικήν προπαρασκευήν. Το μεγαλύτερον μέρος της εκτάσεως είναι κατάλληλον προς πολεοδόμησιν μετά τας συνήθεις εργασίας ισοπεδώσεως, υπό την προϋπόθεσιν ότι η πόλις δεν θα επεκταθεί μέχρι των λόφων. Η έκτασις των Αθηνών διασχίζεται από δύο χειμάρρους και διάφορα υπόγεια ρεύματα ασκεπή κατά διαστήματα. Η πόλις περιβάλλεται υπό πέντε λόφων των οποίων αι κλιτείς έχουν οικισθεί στοιχειωδώς. Το μεγαλύτερον υψόμετρον της πόλεως είναι 160 μ. από της θαλάσσης το μικρότερον δε 25 μ. εξ ου προκύπτει

διαφορά στάθμης 135 μ. επί αποστάσεως 3.500 μ. Το έδαφος αποτελείται από βραχώδεις προσχώσεις, σχιστολίθους και ασβεστολίθους».²

Θέλω να συμμεριστούμε σήμερα το ενδιαφέρον που έδειχναν οι μοντέρνοι της πρωτοπορίας για τα εδαφολογικά δεδομένα μιλώντας στο μεσοπόλεμο για τις ευρωπαϊκές πόλεις. Όμως το ενδιαφέρον των μοντέρνων αρχιτεκτόνων μοιάζει να έχει ένα πολύ καθαρό ωφελιμισμό. Ομιλούσαν για το έδαφος άκτιστων ακόμη σε μεγάλο βαθμό ευρωπαϊκών πόλεων, ως εάν το έδαφος αυτό να αποτελούσε τη βάση για τη μελλοντική τους οικοδόμηση. Το έδαφος της άκτιστης -ακόμη- Αθήνας για τον Παπαδάκη το 1933 είναι συνολικά το έδαφος ενός οικοπέδου που κρίνεται αρκετά πρόσφορο προς τη συνολική του ανοικοδόμηση.

Στα τέλη του 20ού αιώνα, νομίζω το 1999, ο Γάλλος γεωφιλόσοφος Michel Serres, αναφέρονταν στη λεγόμενη φωτεινή μπανάνα, ότι από το ύψος που βλέπει ο δορυφόρος τη Γη φαίνεται τη νύχτα μια ενιαία δέσμη φωτός που ενώνει το σύμπλεγμα των Ευρωπαϊκών Μητροπόλεων από το Μιλάνο ως το Παρίσι, το Λονδίνο και τα αστικά συγκροτήματα των Κάτω Χωρών, και έλεγε: Πρόκειται για ένα αστικό σύμπλεγμα, που ουσιαστικά είναι ένα νέο γεωλογικό μόρφωμα, μια οικοδομική πλάκα που διαπερνά μεγάλο μέρος της Ευρωπαϊκής Χερσονήσου. Ο Serres προτείνει να δούμε το νέο οικουμενικό αστικό μόρφωμα ως μόρφωμα γεωγραφικό και μας προτρέπει να αντιμετωπίσουμε τη νέα οικοδομική και πολιτισμική τάξη ως μια νέα γεωγραφία της οικουμένης, όπου τα αστικά μορφώματα εκλαμβάνονται και κατανοούνται ισοδυνάμως με τα αμιγώς φυσικά μορφώματα: τις νήσους, τις αχανείς ερήμους και τις ηπείρους.³

Ανάμεσα στο 4ο CIAM των Αθηνών το 1933, και τις επαγγελίες του νέου αστικού οικοδομικού πολιτισμού των ημερών μας, διαμεσολάβησε αυτό που επαγγέλονται οι μοντέρνοι πολεοδόμοι της πρωτοπορίας. Επιτελέστηκε η εκτενής ανοικοδόμηση των δυτικών πόλεων αλλά και τα νέα αστικά τόξα των δυτικών ακτών του Ειρηνικού Ωκεανού, και ο πλανήτης Γη ενέπνευσε σε μια ενιαία μοίρα που είναι ταυτόχρονα η μοίρα μιας συμπαγούς ενότητας, που είναι το οικουμενικό χωριό.

Η Αθήνα, μητρόπολη της Ευρωπαϊκής Χερσονήσου, εμπίπτει σε αυτή την κοινή μοίρα, και η αστική της ιστορία είναι κομμάτι της μεγάλης αυτής σύγχρονης αφήγησης που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε νέα γεωγραφική τάξη και τάση της οικουμένης. Παρόλα αυτά, εγκλεισμένοι μέσα στο τοπίο μιας εκτενούς πόλης που μοιάζει πλέον σαν ένα αμετακίνητο φυσικό γεγονός, αδυνατούμε να πούμε σήμερα, αυτό που έβλεπαν και διέβλεπαν, με τους δικούς τους όρους, οι μοντέρνοι αρχιτέκτονες και πολεοδόμοι πριν από το Β' Παγκόσμιο πόλεμο. Αυτό που αδυνατούμε να δούμε, να το αδράξουμε και να αποπειραθούμε να το επηρεάσουμε εν τη εξελίξει του, είναι συνολικά το εδαφικό και το γεωγραφικό γεγονός της σύγχρονης μεγα-πόλης, ως ένα γεγονός που είναι προϊόν της ανθρώπινης δραστηριότητας, και άρα να υποθέσουμε ότι θα μπορούσε να υπόκειται, ως ένα συνολικό υλικό και πολιτισμικό γεγονός, στις θελήσεις και τις προσδοκίες των κατοίκων του. Οι μοντέρνοι μπορεί να μιλούσαν για το αστικό έδαφος, βασικά ως έδαφος προς οικοδόμηση, με τους όρους βεβαίως του δικού τους νεωτερικού προγράμματος, κατάφερναν όμως έτσι να μιλούν για την πόλη συνολικά μέσα στο εδαφικό της υπόστρωμα, ως ένα γεγονός που μπορεί να επηρεαστεί από τις προθέσεις (αρχιτεκτονικές, πολεοδομικές, πολιτικές) του υποκειμένου το οποίο την κατοικεί.

Σήμερα, το υποκείμενο που κατοικεί την πόλη και επιχειρεί να έχει κάποιου είδους πολιτικό ανακλαστικό απέναντί της είναι στη σκιά και σιωπά. Στη σκιά των κτιρίων που μοιάζουν οριστικά αμετακίνητα, στον τρόπο που έχουν οικοδομηθεί, ακίνητα και αμετακίνητα όπως ακριβώς φαντάζομαι, θα φάνταζαν στην αρχαιό-

τητα τα βουνά και τα ποτάμια, αμετακίνητα σαν μια μεταφυσική γιγάντια υλική πραγματικότητα. Το περίεργο είναι ότι οι μοντέρνες επαγγελίες για την αστική μητρόπολη, το πρόγραμμα της μοντέρνας πόλης, δεν εξαντλήθηκε στη μεταπολεμική ανοικοδόμηση. Κατά τη δεκαετία του '60, όταν πλέον η σύγχρονη Αθήνα είχε αποκτήσει τη δυνατότητα και τους τρόπους οικοδόμησής της και θα μπορούσε να ομοιάζει με ένα αμετακίνητο γεωλογικό γεγονός, η μοντέρνα κουλτούρα, αυτή της προσδοκίας και της αίσθησης της ριζικής ευρυχωρίας του μέλλοντος, επέτρεπε σε κάποιους αρχιτέκτονες πολεοδόμους να προβαίνουν σε τολμηρές υποθέσεις που κατάφερναν να συνυπολογίζουν, στο χειρονομιακό τους χαρακτήρα, την πόλη και τη γη ως ένα ενιαίο υπό διαμόρφωσιν γεγονός του πολιτισμού μας. Θυμίζω αποσπασματικά δύο τέτοια σπαρακτικά περιστατικά. Την πρόταση του Δοξιάδη, να εγκατασταθεί το νέο μητροπολιτικό αεροδρόμιο της Αθήνας στις πετρώδεις και απόκρημνες ράχες της Μακρονήσου. Θυμίζω επίσης την πρόταση του Τάκη Ζενέτου για την εφαρμογή του προγράμματος της ηλεκτρονικής Πολεοδομίας στο λεκανοπέδιο των Αθηνών. Ο αρχιτέκτων, με μια μονοκονδυλιά έσβηνε την προϊούσα τότε κατάσταση της πόλεως των Αθηνών από το χάρτη. Στον γεωγραφικό χάρτη πλέον της Αττικής, με όλες τις τοπογραφικές του διακυμάνσεις απείραχτες, επρόβαλε τον χιλιομετρικής κλίμακας κάρναβο της ανηρτημένης του πόλης στη γη ως αν η πόλη που ζούσε να μην ήταν πραγματικότητα αλλά μια καθαρή νοητική επαγγελία.

Ο Ζενέτος βεβαίως, το πραγματικό αδιέξοδο των επαγγελιών του εβίωσε μέχρι το τέλος παραδειγματικά, και ακριβώς αυτό το τέλος δεν ήταν το (προσωρινό) τέλος μιας λιγότερο ή περισσότερο εμπνευσμένης οικοδομής επαγγελίας. Περισσότερο ήταν το προσωρινό -όπως όλα- τέλος μιας καθολικής συνείδησης της πόλης ως γεγονός πολιτικό και ως γεγονός γεωγραφικό. Είναι γεγονός πολιτικό με την έννοια ότι συνολικά μπορεί να είναι μια πολιτική πραγματικότητα δυνάμενη να χειριστεί εν όλω και να οριστεί πολιτικά. Είναι γεγονός γεωγραφικό με την έννοια μιας συνολικής αντίληψης για την πόλη που θεωρείται ως ολική εγκατάσταση και διαμόρφωση της ίδιας της γεωγραφίας της περιοχής που ανήκε και του αστικού χώρου που αυτή παρήγαγε.

Η μοντέρνα πολεοδομία, οι αναγγελίες για την πόλη των Αθηνών, εβίωσαν την άρθρωση του προγράμματός τους και μαζί εβίωσαν την οριστική τους ματαίωση. Οι σύγχρονες γενιές βιώνουν αυτήν τη ματαίωση εσωτερικά μέσα σε κάθε απόπειρα συνολικής ενόρασης της πόλης των Αθηνών. Αυτή η ματαίωση βεβαίως επέφερε αργά αργά μια καινούργια ατμόσφαιρα αποδοχής, μία εσωτερική αποδοκιμασία του ματαιωμένου, ως άχρηστου και ενοχλητικού κομματιού της δικής μας πρόθεσης για δράση, που τοποθετείται μέσα σε μία συνθήκη επιδοκιμασίας του πραγματικού. Έτσι η Αθήνα ξαναγαπήθηκε σχετικά πρόσφατα με τη σημερινή της μορφή: ως απολογία και ως ανάσχεση της τραγικότητας της ματαιωμένης πράξης του μοντερνισμού.

Θα ήθελα τώρα να σας παρουσιάσω ένα στιγμιότυπο όπου μεταστρέφεται κατ' αιχμήν η συλλογική συνειδηση απέναντι στη ματαίωση αυτής της συνολικής γεωγραφικής εννόησης της σύγχρονης πόλης. Το στιγμιότυπο είναι διπλό. Η πρώτη του εκδήλωση σταχυολογείται από ένα άρθρο του Αριστομένη Προβελέγιου στο *Ζυγό*, του 1956. Εκεί γράφει ο πολεοδόμος: «Η πόλη, η μοντέρνα Αθήνα, που όσο να χτίζεται και να φτιασιδώνεται, *μοντέρνα δεν μπορεί να γίνει*, γιατί πήρε το στραβό το δρόμο, αγνοεί τις σχέσεις της με τον εαυτό της, με τους βιολογικούς νόμους της ύπαρξής της και η εικόνα της είναι το καταφάγμα του πιο όμορφου και σημαντικού τοπίου του κόσμου, (τοπίον κοινωνισμένον - εννοώ βαθιά βιωμέ-

νον, καθιερωμένον)».⁴ Στο απόσπασμα αυτό πρέπει να εντοπιστεί η απροσποίητη αφοσίωση του Προβελέγγιου στο μοντερνισμό, η πίστη του ότι οριστικά, η Αθήνα δεν μπορεί να είναι μοντέρνα, όμως ταυτόχρονα και ο ορισμός του, της αυθεντικά μοντέρνας επαγγελματίας για την πόλη, ως πόλης η οποία συγκροτείται *ως προς το τοπίο της* και συγκροτείται *ως προς κάτι αρχέγονο και καταγωγικό* που είναι ο μεταφυσικός της εαυτός.

Αυτό που ο Προβελέγγιος του 1956 εννοούσε ως μοντέρνα πόλη ήταν ένα συνολικό μοντέλο πόλης και πολεοδομικής ιδωμένο σε μεγάλη κλίμακα, πάντα σε σχέση με τον ευρύ γεωγραφικό του καθορισμό. Εικοσιοκτώ χρόνια μετά, διάστημα δηλαδή λίγο μικρότερο από αυτό που το χωρίζει από το σήμερα, το 1984 ο Kenneth Frampton, στην εισαγωγή της ελληνικής έκδοσης για την «ιστορία» του της «Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής»⁵ γράφει: «Η Αθήνα είναι σίγουρα η κατ' εξοχήν μοντέρνα πόλη, με την έννοια ότι η πρότυπη νεοκλασική πόλη του 19ου αιώνα σταδιακά αντικαταστάθηκε και επεκτάθηκε, μετά τις αρχές της δεκαετίας του 1950, από μία εξίσου μοντέρνα τυπολογία, μία τυπολογία που εξακολουθεί να παράγεται σήμερα σχεδόν με τα ίδια σχήματα όπως και στη δεκαετία του 1930». Βλέπουμε εδώ βέβαια πώς ακριβώς κοιτώντας την ίδια πόλη με χρονική διαφορά 28 χρόνων, η κριτική της αποτίμηση ως αντιμοντέρνα από έναν μοντέρνο μεταστρέφεται σε κρίση της ως μοντέρνα από έναν μεταμοντέρνο, που ως γνήσιος μεταμοντέρνος βέβαια, νοσταλγεί την αξεπέραστη γοητεία του παρελθόντος μοντερνισμού. Βλέπουμε επίσης πώς το επιχείρημα για τη μοντερνικότητα της Αθήνας εκ μέρους του Frampton τεκμηριώνεται ιστορικά, ως εκδήλωση μιας διαφοράς μέσα σε μια συνέχεια, από τον νεοκλασικισμό προς τον μοντερνισμό. Αυτή η εγγραφή της σύγχρονης πόλης μέσα στην ιστορία της ήταν η κυρίαρχη προσέγγιση της πόλης από τη μετά-τη-μοντέρνα αρχιτεκτονική σκέψη της δεκαετίας μέσα '70 και '80. Το μαξιλάρι της ιστορίας απάλυνε, και με ειρωνική αποστροφή ανέδειξε τη ματαιότητα της μοντέρνας προσδοκίας, η οποία παραδειγματικά διαπραγματεύονταν την πόλη ως τυπολογικό γεγονός και την επανέφερε σε μία εννόησή της σε αναφορά με το ιστορικό της περιβάλλον, ως συνέχεια και όχι σε μία ασυνεχή διαφορά προς το αρχέγονο και το καταγωγικό.

Σήμερα βρισκόμαστε αρκετά μακριά από την ιστορική προσέγγιση της πόλης, και η επικαιρικότητα μιας λογικής επέκτασης έργων υποδομής μεγάλης κλίμακας στις αστικές ενδοχώρες θυμίζει λίγο τις κλίμακες εννόησης της πόλης και τις γεωγραφικές αναφορές του μοντερνισμού. Τα σύγχρονα έργα υποδομής γίνονται όμως με εντελώς διαφορετική λογική από το πρόγραμμα του μοντερνισμού. Επιλύουν επί μέρους προβλήματα απωθώντας συνειδητά την πολιτική διάσταση των επιλογών και τη συνολική γεωγραφική ματιά της πόλης μέσα στο κλίμα μιας τεχνοκρατικής αντικειμενικότητας.

Θέλω να σας μιλήσω τώρα για ένα σύγχρονο τελούμενο έργο υποδομής στην κλίμακα της Αθηναϊκής Μητρόπολης, που είναι η Αττική Οδός, εγκαρσίως διασχίζουσα το Αθηναϊκό λεκανοπέδιο και καταλήγουσα φέρνοντας κοντά την Ανατολική με τη Δυτική Ακτή της Αττικής χερσονήσου, ενώνοντας δύο εν μέρει ενεργά και δυνητικώς ενεργότατα λιμάνια, αυτό του Λαυρίου, στην απαρχή του Ευβοϊκού κόλπου και αυτό της Ελευσίνας, στους λιμνάζοντες ενδοχωρικούς όρμους του Σαρωνικού κόλπου.

Θα σας προέτρεπα τώρα να σκεφτούμε λίγο την Αττική Οδό σαν κυκλοφοριακό έργο αλλά και σαν τοπιακό μόρφωμα, σαν κομμάτι του «αμετακίνητου υλικού γεγονότος της πόλης» μέσα στην αττική γεωγραφία. Από κυκλοφοριακή άποψη ο δρόμος αυτός αλλάζει τον πάγιο ιστορικά άξονα της Αθήνας ως πόλης της νεώ-

τερης Ελλάδας. Ο άξονας βοριά-νοτιά που ίσχυε μέχρι τώρα ουσιαστικά ωθούσε σε μια κατεύθυνση ανάπτυξης της πόλης προς την Αττική ενδοχώρα εφόσον η θάλασσα αποτελούσε ένα φράγμα στο τέλος αυτού του άξονα. Τώρα, με τον νέο ανατολικό-δυτικό άξονα, η κυκλοφορία του άστεως ξεχύνεται έξω από το λεκανοπέδιο οδηγώντας στη μεταστροφή της Αθηναϊκής πόλης του Λεκανοπεδίου σε μία μητρόπολη καθολικού εποικισμού της αττικής χερσονήσου. Ταυτόχρονα, ενώνοντας τις δύο θαλασσινές άκρες, την ανατολική και τη δυτική, επαναπροσανατολίζει το σύνολο του μητροπολιτικού συγκροτήματος προς τη θάλασσα, ενεργοποιώντας δυνητικά την Αττική Ακτογραμμή από τον Ευβοϊκό κόλπο ως το πέρας της Σαλαμίνας προς τα Μέγαρα και την Κόρινθο. Γι' αυτή την έξοδο της πόλης από τον εαυτό της και τη ριζική της στροφή προς τη θάλασσα, είναι αρκετό, αυτό το ένα μοναδικό γεγονός της Αττικής Οδού, οδού που πρώτα φέρει τα αυτοκινούμενα μέσα και κατόπιν τα σταθερά, τα ακίνητα, στο σύνολο της αττικής υπαίθρου, επιφέροντας μια ριζική επέκταση της γεωγραφικής/οικοδομικής πλάκας της πόλης στο σύνολο της Αττικής.

Το δεύτερο γεγονός, το τοπολογικό της Αττικής οδού, μπορούμε να το αντιληφθούμε σε πολύ πιο κοντινή κλίμακα. Πολλοί οδηγοί ταξιδεύοντας το δρόμο αυτό συνηθίζουν να λεν ότι προσλαμβάνουν μίαν τελειώς άλλη εικόνα της πόλης της Αθήνας, πολύ περισσότερο ευρωπαϊκή και οπωσδήποτε όχι Αθηναϊκή. Πράγματι, αν φανταστούμε εγκάρσιες τομές του δρόμου, ειδικά εκεί που διαπερνά τα οικιστικά συγκροτήματα του Λεκανοπεδίου -επειδή ο δρόμος πρέπει να είναι συνεχώς οριζόντιος- δημιουργούνται μεγάλα και επιμήκη αναλημματικά τοιχεία από μπετόν και γέφυρες που «ενοποιούν» επάνω από το οδικό ποτάμι την πόλη. Χωμένος μέσα στα ανεβάσματα και τα κατεβάσματα του αττικού ανάγλυφου -όπως θάλεγε κι ο συναισθηματικός τοπογράφος Πικιώνης⁶- ο δρόμος αποτελεί έναν σχετικώς αποκλεισμένο κόσμο εν εαυτώ, που θα προάγει τελικά τη σύνδεση των δύο αττικών θαλασσών. Ας σκεφθούμε για λίγο τώρα τον Στάμο Παπαδάκη και τη σύντομη διήγηση της τοπογραφίας των Αθηνών. Με 135 μέτρα μέξιμου υψομετρικές διαφορές στο λεκανοπέδιο, είναι εφικτή η οριζόντιωση του εδάφους προς οικοδόμηση, έστω κι αν αυτό που οικοδομείται εν προκειμένω είναι μία ευρεία αστική οδός.

Ας συνυπολογίσουμε τώρα δύο παρατηρήσεις: Η οδός, ως ένα οριζόντιο κόψιμο του αττικού ανάγλυφου, είναι ένα αυλάκι, πολλές φορές βαθύ μέσα στο έδαφος. Από την άλλη, το αυλάκι αυτό που χωρίζει την Αττική στα δύο ενώνοντας δύο θάλασσες μας επιτρέπει να το εννοήσουμε μεταφορικά ως ένα είδος Ισθμού ή διώρυγας, εννοώντας πάντα την πόλη ως ένα νέο γεωφυσικό μόρφωμα. Νομιμοποιούμεθα να φανταστούμε τώρα ότι από τα δύο άκρα, τα λιμάνια, εισρέουν ύδατα και ξεχειλίζουν το βαθύ αυλάκι της Αττικής οδού χωρίζοντας την Αττική στα δύο, αλλά κυρίως μετατρέποντας το νότιο τμήμα που αφήνει η τοξοειδής σε κάτωψη διώρυγα, σε ένα είδος νήσου-χερσονήσου που δεν μπορεί παρά να κοιτά πια προς τη θάλασσα. Κοιτάζει όμως η Αθήνα προς τη θάλασσα, ή αλλιώς πού είναι η Αθήνα καθώς επεκτείνεται στην Αττική, ως προς τη θάλασσα;

Είναι πολύ γνωστή η προαιώνια διαμάχη ανάμεσα στον Ποσειδώνα και την Αθηνά για την κατοχή της ιερής αττικής γης, αλλά ταυτόχρονα φαίνεται ότι παρόλη την έκβαση του μύθου πρόκειται για μια διαμάχη που ούτε στην αρχαιότητα ούτε ακόμη σήμερα έχει οριστικά επιλυθεί. Μετά τον πόλεμο η αρχαία διαμάχη κερδήθηκε για μια ακόμη φορά από την Αθηνά, αν και φωνές αντίστασης και πίστης προς τον θαλασσινό προσανατολισμό της Αθήνας, όπως αυτή του Αριστομένη Προβελέγγιου, τεκμηριώναν με τα πολεοδομικά τους σχέδια την αξία

μιας αντίθετης έκβασης στη διαμάχη. Όμως ουσιαστικά πρόκειται για τη σκηνοθεσία μιας διαμάχης, καθόσον αυτή εξ αρχής είχε κριθεί αποδίδοντας τη φαντασίωση μιας παράκτιας Αθηναϊκής Μεγαλούπολης στη σφαίρα του ματαιωμένου δυνητικού.

Ο τίτλος αυτής εδώ της παρουσίασης, είναι «Πες, πού είναι η Αθήνα;». Είναι ένα ερώτημα που πριν από διακόσια περίπου χρόνια το εκφέρει ο γερμανός ρομαντικός ποιητής Friedrich Hölderlin. Το ερώτημά του ο ποιητής δεν το στρέφει προς κάποιον πιθανό περιηγητή, που θα μπορούσε να τον βοηθήσει να καταλάβει πώς είναι ένας τόπος που ποτέ ο ποιητής δεν είχε επισκεφθεί και παρόλα αυτά επιμόνως περιέγραφε στην ποίησή του. Το ερώτημα απευθύνεται μέσα σε μια λογική ανεστραμμένης επιστημονικής φαντασίας – στραμένης προς το παρελθόν, προς το «Αρχιπέλαγος» (der Archipelagus), τον γέροντα θεό του Αιγαίου αλλά και της Μεσογείου θάλασσας, που από τη γεωγραφία του ομώνυμου ποιήματος καταλαβαίνουμε ότι εκτείνεται σχεδόν περιμετρικά γύρω από την Αθήνα, από τα παράλια της Ιωνίας ως τα παράλια της Καλαβρίας, αλλά κάποια φορά και μέχρι τις Ηράκλειες στήλες, το γνωστό μας Γιβραλτάρ. Ο ποιητής, στο ποίημά του «Αρχιπέλαγος» μιλά κυρίως για την Αθήνα. Όλο το ποίημα δηλαδή, αποτελεί μία μετάθεση και μία μετωνυμία εν προοδω. Ο τίτλος είναι «Αρχιπέλαγος», αλλά το θέμα είναι πρωτίστως «Αθήνα». Τούτο βεβαίως δεν είναι καθόλου τυχαίο ούτε προϊόν ενός ασχεδίαστου γλιστρήματος του ποιητικού οίστρου από την περιβάλλουσα θάλασσα προς την ιστορική πόλη. Αν σκεφτούμε με όρους αρχιτεκτονικής, ένα ποίημα για το «Αρχιπέλαγος» που μιλά για την «Αθήνα» είναι ένα project που μεταθέτει το νοηματικό βάρος ενός χωρικού αντικειμένου στη συγκρότηση του περιβάλλοντός του χώρου, το συγκεκριμένο (context).

Σας μεταφέρω τώρα αυτό το γεγονός της ποιητικής μετωνυμίας όπου ο περίγυρος επικαθορίζει το περιγραφόμενο αντικείμενο μόνο και μόνο για να σας πείσω ότι όταν σκεφτόμαστε την Αθήνα, όπως οποιοδήποτε άλλο χωρικό αντικείμενο ή εγκατάσταση, φέρουμε ούτως ή άλλως εντός της σκέψης μας έναν ορίζοντα συγκεκριμένο, δηλαδή φέρουμε ταυτόχρονα την αίσθηση του ευρύτερου χώρου εντός του οποίου τοποθετούμε το αντικείμενο. Γιατί όμως ο Χαϊντερλιν θέλοντας να μιλήσει για την Αθήνα μιλά για το Αρχιπέλαγος; Το κάνει για ένα λόγο απλό. Για να μας πείσει ότι και η Αθήνα, αυτή, δεν είναι παρά ένα ακόμη τοπολογικό γεγονός, ανάμεσα στα άλλα νησιά του Αρχιπελάγους.

Ας συγκεντρώσουμε τώρα την προσοχή μας σε αυτό καθαυτό το γεγονός μιας νησιωτικής εννόησης της Αθήνας, μιας εννόησής της ως κυρίαρχο γεγονός του νησιωτικού Αρχιπελάγους, έτσι όπως ακριβώς την προδιέγραψε η αφελής μας κίνηση να μετονομάσουμε την Αττική οδό σε ισθμό ή διώρυγα και να δούμε την παραλιακή Αθήνα να μετακυλύεται προς ένα αναπόφευκτο νησιωτισμό. Για το τι είδους νησί θα μπορούσαμε να μιλάμε, εννοώντας τη σύγχρονη Αθηναϊκή Μητρόπολη στην εξέλιξή της, θα έσπευδε να μας το υπαγορεύσει ο γεωφιλόσοφος Serres, που όπως είδαμε στην αρχή, προτείνει την εννόηση του σύγχρονου αστικού πολιτισμού ως εκδοχή της οικουμενικής γεωγραφίας.

Ακούστε: Τα νησιά δεν είναι μόνο πέτρες και βουνά περιτριγυρισμένα από τη θάλασσα. Τα νησιά είναι ήδη από την πρώτη μόλις εμπλοκή στην ανθρώπινη αντίληψη φυσικές, μυθικές και ιστορικές οντότητες που με την παρουσία τους μετατρέπουν ένα καθαρό γεωλογικό γεγονός σε πολιτισμικό νόημα. Κατά αντίστροφο τρόπο, η μεταφορική σκέψη μας επιτρέπει να εννοούμε, να θεσπίζουμε νησιά από το κείμενο προς το χώρο, όχι όπως το έκανε ο Koolhaas έξω από την Ολλανδία ή το αρχιτεκτονικό του υπερεγώ, ο Le Corbusier έξω από το Buenos Aires στην

Αργεντινή. Μπορούμε να μιλάμε για το μεταφορικό νησί Αθήνα χωρίς να εκπληρούνται ακριβώς το πραγματολογικό γεγονός του βράχου, που πανταχόθεν περιβρέχεται από θαλασσινό νερό. Ούτως ή άλλως, κατά την πρώτη πρώτη εννόησή του, το νησί είναι ένα αντικείμενο της φαντασίας. Τούτο καθιστά δυνατόν τα νησιά να ανασύρονται από τα βάθη της θάλασσας και να καταποντίζονται ή ακόμη να γίνονται κλωτσοσκούφι των θεϊκών διαθέσεων, όπως υποθέτει ο ομηρικός ύμνος για τη Δήλο, που θα μπορούσε κάποια στιγμή ο Απόλλωνας να την κλωτσή και να την καταποντίζει στους βυθούς κάνοντάς την υγρό καταφύγιο για τα χταπόδια και τις μαύρες φώκιες.⁸

Υπαινισσόμαστε με όλα αυτά τη δυνατότητα επαναδιαπραγμάτευσης ενός μοντέρνου μύθου για την Αθήνα: του μύθου που τη θέλει κατά βάσιν πόλη θαλασσινή και όχι πόλη της ενδοχώρας. Θεωρούμε ότι ακριβώς η γεωλογική τομή της Αττικής οδού μπορεί να φέρει στην επιφάνεια μια τέτοια συζήτηση, τη συζήτηση για την παράκτια Αθήνα, μια συζήτηση που θα έπρεπε να υπερκεράσει τη σύγχρονη σκιασμένη πολεοδομική ματιά, που δεν τολμά να αναμετρηθεί με την πόλη ως σύνολο, ως αστικογεωγραφική ενότητα. Λέμε: να φέρουμε στην επιφάνεια μια συζήτηση για την παράκτια πόλη. Να πώς ακριβώς ο μεταφυσικός λόγος αναδύει ή καταποντίζει νησιά.⁹

Τα νησιά αναδύονται και καταποντίζονται συνήθως μέσα στην κλίμακα του γεωλογικού χρόνου. Ο γεωλογικός χρόνος είναι επίσης ο χρόνος που χρειάζεται για να σχηματισθεί ένα βουνό ή να απαλειφθεί από το χάρτη, με τη διάβρωση, εκχυνόμενο προς τη θάλασσα. Παρόλα αυτά, αν το τολμήσουμε, μας επιτρέπεται να συμπυκνώσουμε τον γεωλογικό χρόνο μέσα στο εύρος μιας ιστορικής στιγμής. Κυρίες και Κύριοι, αυτή η συμπύκνωση του γεωλογικού χρόνου, όπου σχηματίζονται και καταποντίζονται οι νήσοι, είναι ο Μοντερνισμός. Ο Μοντερνισμός σε μια ιστορική του τοποθέτηση, πολύ ευρύτερη από την εποχή της Ευρωπαϊκής μεσοπολεμικής πρωτοπορίας. Αυτή τη συμπύκνωση επαγγέλλεται, ήδη από τις αρχές του 19ου αιώνα, ο Χαϊντερλιν γράφοντας ότι «από τις νήσους του (Αρχιπελάγους) τις ανθισμένες, καμιά ακόμη δεν εχάθη».

Αυτή η αναμέτρηση με τον γεωλογικό χρόνο, που συμπυκνωμένος αποτελεί τον επαγγελλόμενο χρόνο του συνεχούς μοντερνισμού, απαιτεί ένα είδος ψυχικού θάρρους για να επισμβεί. Ο Χαϊντερλιν, στρεφόμενος προς το «Αρχιπέλαγος», που υποθέτει ότι υπόγειες θύελλες καταποντίζουν κάποτε στην άβυσσο τις ηρωϊκές του κόρες, τα νησιά, του λέει:

Ω θεϊκέ (Αρχιπέλαγε)! Εσύ το αντέχεις γιατί πάνω απ' τα σκοτεινά σου
βάθη ήδη πολλά νησιά υψώθηκαν κι ύστερα χάθηκαν.

Επαγγελλόμεθα εδώ μια παλιά επαγγελία: Τη δυνατότητα της σκέψης για την αρχιτεκτονική και της σκέψης για την πόλη να αναδύει απ' το πέλαγος και να καταποντίζει σ' αυτό νησιά! Μια τέτοια πρόχειρη ανάδευση επιχειρήσαμε, θεωρώντας ότι ήδη η Αττική Οδός μετατρέπει εν δυνάμει την Αθήνα της Αττικής σε νησί. Αυτή τη δυνητικότητα καλούμεθα να την κατανοήσουμε, να την προφθάσουμε, να την αδράξουμε και να αντισταθούμε στη μουλωχτή λογική που θα απλώσει κι άλλο το χαλί της πόλης -της πόλης χωριό- σ' όλο το εύρος της Αττικής, χωρίς κανείς να παραδέχεται ότι απλώνεται η πόλη όπως έγινε τα τελευταία 40 χρόνια.

Αυτή η αντίσταση όμως δεν θα έπρεπε να διακατέχεται από την άρνηση προς το εξαπλούμενο και ανιστάμενο γεγονός της μέγα-πόλης, εν ονόματι ενός καταπατημένου και περιφρονημένου δήθεν αττικού περιβάλλοντος. Το μέλλον

ΤΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ
ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΟΥ
01

«ΠΕΣ, ΠΟΥ ΕΙΝΑΙ
Η ΑΘΗΝΑ;»
ΣΚΕΨΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ
ΑΘΗΝΑ ΩΣ ΑΤΤΙΚΟ
ΝΗΣΙ

ΖΗΣΗΣ
ΚΟΤΙΩΝΗΣ

της Αττικής, δηλαδή το παρόν της, είναι η μεγάλη πόλη και αυτή θα έπρεπε να εγκალέσει τη νησιωτική της διάσταση, και τη μεγαλιθική, μικροπολιτική της διάσταση και να σχεδιάσει αυτό της το μέλλον με ευθυκρισία και τόλμη. Το σχέδιο για την πόλη! Η πόλη ως έργο Τέχνης! Να ποιο είναι το απωλεσμένο κείμενο του Μοντερνισμού.

Όμως, όπως θα έλεγε και η ψυχανάλυση: «Ποιος μιλά εδώ;» Μιλά το μονήρες, μιλά το ερήμην, μιλά το έξω-πολιτικό; Το να φανταστούμε το αττικό νησί-μεγαλούπολη, με όλα τα μπαλκόνια των πολυώροφων πύργων της να βλέπουν τη θάλασσα των κατοίκων-κολυμβητών, είναι ανεύθυνο και σχεδόν προσβλητικό για όσους ζουν κάτω από τη σκιά του αμετακίνητου γεωλογικού γεγονότος της πόλης!

Τι να κάνουμε όμως, εδώ μιλά ένα στοιχείο από το «Αρχιπέλαγος» του Χαϊντερλιν, ένας κάποιος σαν έμπορος, που «εκεί σε νέες νήσους ευτυχείς οι ελπίδες του τον φέρνουν». Εδώ ο ποιητής, με τις «νέες νήσους ευτυχείς», εννοούσε, πριν από διακόσια περίπου χρόνια, μάλλον την Αμερική.

¹ F. Hölderlin, *Το Αρχιπέλαγος*, Αθήνα, Άγρα 1996, σ. 69.

² *Τεχνικά Χρονικά*, τ.44, 45, 46, Αθήνα 1933, σ. 1062-1081.

³ Michel Serres, *Το Φυσικό Συμβόλαιο*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2001, σ. 24, 25.

⁴ *Αριστομένης Προβελέγγιος*, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη, 1982, σ. 23.

⁵ Kenneth Frampton, *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική: Ιστορία και κριτική*, Πρόλογος για την ελληνική έκδοση, Αθήνα, Θεμέλιο, 1987, σ. 14.

⁶ Βλ. Δ. Πικιώνη, «Συναισθηματική Τοπογραφία» από τα *Κείμενα*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 1985, σ. 73-81.

⁷ Α. Προβελλέγγιος, «Μελέτη Αναπτύξεως του Φαληρικού Όρμου», 1967, από το «Πνεύμα της Πόλης», σ. 101-120.

⁸ Βλέπε τον Ομηρικό Ύμνο στον Απόλλωνα.

⁹ Δες project του Α. Προβελέγγιου για τον Φαληρικό Όρμο και διαπιστώσεις Frampton για την Αθηναϊκή πόλη στην παράκτια διαμόρφωσή της και το συσχετισμό της με την radiant city, ό.π., σ. 14, 15.

**Ο ΝΕΟΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟΣ
ΝΟΜΟΣ ΚΑΙ Η ΠΡΟΣΤΑΣΙΑ ΤΗΣ ΜΟΝΤΕΡΝΑΣ
ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ**

ΑΝΔΡΕΑΣ ΓΙΑΚΟΥΜΑΚΑΤΟΣ

Ο νέος Νόμος 3028 «Για την προστασία των Αρχαιοτήτων και εν γένει της Πολιτιστικής Κληρονομιάς» υπογράφηκε και δημοσιεύτηκε στις 28 Ιουνίου 2002. Το ως σήμερα νομοθετικό πλαίσιο, όπως είναι γνωστό, συντίθεται από το Νόμο 5351/1932 «Περί Αρχαιοτήτων» (ΦΕΚ 275 / Α΄ / 24.8.1932), και το Νόμο 1469/1950 «Περί προστασίας ειδικής κατηγορίας οικοδομημάτων και έργων τέχνης μεταγενεστέρων του 1830» (ΦΕΚ 169 / Α΄ / 7.8.1950). τα νομοθετικά αυτά εργαλεία συμπληρώνονται με τον «Οικιστικό νόμο» 1337/1983 (τροποποίηση, με το Άρθρο 32, του Άρθρου 52 του 5351/1932) και με το νόμο 2557/1997 (όπου, με το Άρθρο 9 §4 προβλέπεται έκδοση προεδρικού διατάγματος για τη διαδικασία παροχής οικονομικών κινήτρων σχετικών με εργασίες προστασίας και αποκατάστασης).

Ο Νόμος 3028 του 2002, που αποτελείται από δέκα κεφάλαια και 75 άρθρα τα οποία ουσιαστικά οριοθετούν τις αρμοδιότητες του Υπουργείου Πολιτισμού, κυοφορήθηκε για μεγάλο διάστημα για να εκσυγχρονίσει και να εναρμονίσει το υπάρχον νομοθετικό πλαίσιο με τις επιταγές του Συντάγματος του 1975 και τη νομολογία του Συμβουλίου της Επικρατείας, καθώς και με τις διεθνείς συμβάσεις που η Ελλάδα έχει κατά καιρούς συνυπογράψει. Μεταξύ των διαφόρων αρχών τις οποίες ο Νόμος επιδίωξε να υιοθετήσει και να ενσωματώσει (προσδιορισμός και έκταση του πεδίου εφαρμογής του, έννοια της προστασίας, κυριότητα πολιτιστικών αγαθών, ταυτότητα των συλλεκτών, συμπληρωματικότητα καθηκόντων πολιτείας και πολιτών, αρχαιοκαπηλεία), περιλαμβάνεται και αυτή της «ισοτιμίας των μνημείων των διαφορετικών περιόδων». Η πρόθεση αυτή αποτελεί απαραίτητη αλλά όχι βεβαίως επαρκή προϋπόθεση για την αποτελεσματική προστασία της αρχιτεκτονικής κληρονομιάς του 20ού αιώνα, η οποία αντιμετωπίζεται από το Νόμο με τρόπο ελλειπτικό και χωρίς την απαιτούμενη ρυθμιστική ακρίβεια.

Στο Άρθρο 2 §ββ, δηλώνεται καταρχήν ότι «Ως νεότερα μνημεία νοούνται τα πολιτιστικά αγαθά που είναι μεταγενέστερα του

1830 και των οποίων η προστασία επιβάλλεται λόγω της *ιστορικής, καλλιτεχνικής ή επιστημονικής* σημασίας τους (...). Αποτελεί θετικό γεγονός το ότι σε ένα κτίριο της νεότερης περιόδου αποδίδεται ο χαρακτηρισμός του «μνημείου», γιατί ο όρος αυτός αποτελεί ουσιαστικά μια κωδικοποιημένη νομική έκφραση χάρη στην οποία γίνεται εφικτή η εφαρμογή των μέτρων προστασίας· από τη διατύπωση όμως αυτή απουσιάζει ο όρος «αρχιτεκτονική σημασία» που θα προσδιόριζε με μεγαλύτερη ακρίβεια ένα αντικείμενο προστασίας του οποίου η σημασία είναι κυρίαρχη κατά τους δύο τελευταίους αιώνες. Υιοθετείται, αντίθετα η διατύπωση «καλλιτεχνική σημασία» που ανάγει σε μια παρωχημένη προσέγγιση του αρχιτεκτονικού γεγονότος. Τα παράγωγα του ουσιαστικού «τέχνη» υιοθετούνται συχνά στο νομικό αυτό κείμενο αναφορικά με την αρχιτεκτονική της νεότερης περιόδου, περιορίζοντας με αυτό τον τρόπο την οπτική της προστασίας και οδηγώντας σε έναν πολιτισμικό αναχρονισμό.

Ο όρος «αρχιτεκτονική σημασία» εμφανίζεται για πρώτη φορά στο ίδιο Άρθρο 2 §δ, με αφορμή ωστόσο τον προσδιορισμό της έννοιας του «ιστορικού τόπου»: με τον τρόπο αυτό επιχειρείται η αναφορά σε «μνημεία» και κυρίως σε οικιστικά σύνολα μετά το 1830. Αν κανείς επιχειρήσει εδώ τον προσδιορισμό ενός ακριβούς νομικού ερείσματος π.χ. για ένα κτίριο του Μεσοπολέμου ή της δεκαετίας του 1980, θα πρέπει να οδηγηθεί σε μια διαδικασία ερμηνείας του κειμένου και να εξάγει νομικά συμπεράσματα ανάμεσα στις λέξεις, ανάλογα με μια προκατασκευασμένη θετική ή αρνητική στάση απέναντι στο πρόβλημα. Το ερώτημα που τίθεται εδώ είναι αν ένα σύγχρονο «μνημείο» που δεν εντάσσεται σε «ιστορικό τόπο» είναι δυνατόν να τύχει των ευεργετημάτων του Νόμου.

Το Άρθρο 6 §1, βεβαιώνει ότι στα ακίνητα μνημεία περιλαμβάνονται, εκτός από «Τα αρχαία που χρονολογούνται έως και το 1830» [§1α], «Τα νεότερα πολιτιστικά αγαθά που είναι προγενέστερα των εκάστοτε τελευταίων εκατό ετών και χαρακτηρίζονται μνημεία λόγω της *αρχιτεκτονικής, πολεοδομικής, κοινωνικής, εθνολογικής, λαογραφικής, τεχνικής, βιομηχανικής ή εν γένει ιστορικής, καλλιτεχνικής ή επιστημονικής* σημασίας τους» [§1β], καθώς και «Τα νεότερα πολιτιστικά αγαθά που ανάγονται στην περίοδο των εκάστοτε τελευταίων εκατό ετών και χαρακτηρίζονται μνημεία λόγω της *ιδιαίτερης αρχιτεκτονικής, πολεοδομικής, κοινωνικής, εθνολογικής, λαογραφικής, τεχνικής, βιομηχανικής ή εν γένει ιστορικής, καλλιτεχνικής ή επιστημονικής* σημασίας τους» [§1γ]. Οι δύο αυτές παράγραφοι αποτελούν ουσιαστικά τη μοναδική ολοκληρωμένη αναφορά σχετικά με τη νεότερη αρχιτεκτονική και ειδικά την αρχιτεκτονική του 20ού αιώνα, και συνιστούν τα βασικά νομικά εργαλεία στο σύνολο ενός εκτενέστατου κειμένου. Είναι ωστόσο κρίσιμο το γεγονός ότι επιχειρείται ακριβώς ο διαχωρισμός με όριο τα τελευταία εκατό χρόνια, στο πλαίσιο των οποίων δεν είναι επαρκής η «αρχιτεκτονική σημασία» αλλά η «*διαίτερη αρχιτεκτονική σημασία*» του κτιρίου. Ο νόμος κατά συνέπεια διευκολύνει περισσότερο την προστασία ενός ανώνυμου νεοκλασικού σπιτιού του 19ου αιώνα, αν μάλιστα τούτο ανήκει σε ένα ευρύτερο οικιστικό σύνολο, παρά εκείνη μιας επώνυμης ρασιοναλιστικής βίλας ή του εργοστασίου «Φιξ» στην Αθήνα των οποίων θα πρέπει οπωσδήποτε να αποδειχτεί η υψηλή αρχιτεκτονική αξία. Είναι προφανές ότι η εκφορά αυτή επιτρέπει έναν μεγάλο βαθμό ερμηνευτικής προσέγγισης του πνεύματος του νομικού κειμένου και την εισαγωγή του υποκειμενικού παράγοντα στη διατύπωση της κρίσης και της τελικής αξιολόγησης η οποία είναι «πολιτική», μέσω της τελικής απόφασης του εκάστοτε υπουργού Πολιτισμού. Στο σημείο αυτό, πάντως, είναι ιδιαίτερα θετικό το γεγονός ότι δεν εισάγεται οποιαδήποτε παράμετρος σχετική με ένα χρονικό όριο αποπεράτωσης του έργου (την εικοσαετία για παράδειγμα ή την πεντηκονταετία), ή με

την προϋπόθεση αποβίωσης του αρχιτέκτονα-μελετητή, όπως συμβαίνει σε άλλες ευρωπαϊκές νομοθεσίες. Με βάση την αντίληψη –ή την έλλειψη– αυτή, λειτούργησε άλλωστε ως σήμερα η ελληνική νομοθεσία, με αποτέλεσμα τη δυνατότητα προστασίας κτιρίων που αποπερατώθηκαν πρόσφατα (για παράδειγμα το κτίριο του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού Θεσσαλονίκης που αποπερατώθηκε το 1993 και ήδη κηρύχτηκε διατηρητέο).

Η §10 του Άρθρου 6 διευκρινίζει ότι «Η κατεδάφιση νεότερων ακινήτων που είναι προγενέστερα των εκάστοτε εκατό τελευταίων ετών ή η εκτέλεση εργασιών για τις οποίες απαιτείται η έκδοση οικοδομικής άδειας, ακόμα και αν τα ακίνητα αυτά δεν έχουν χαρακτηριστεί μνημεία, δεν επιτρέπεται χωρίς την έγκριση της Υπηρεσίας» (της αρμόδιας Κεντρικής ή Περιφερειακής Υπηρεσίας του Υπουργείου Πολιτισμού). Καμιά ωστόσο διευκρίνιση δεν δίνεται για τα πρόσφατα ακίνητα, των εκάστοτε δηλαδή εκατό τελευταίων ετών.

Για την προστασία ενός ετοιμόρροπου μνημείου μεταγενέστερου του 1453 και ειδικότερα του 1830 (Άρθρο 41 §1) επιβάλλεται η συγκρότηση πενταμελούς επιτροπής, με απόφαση του υπουργού Πολιτισμού, στην οποία συμμετέχει και ένας «ιστορικός τέχνης». Στα ενδεκαμελή επίσης Τοπικά Συμβούλια Μνημείων συμμετέχουν μέλη ΔΕΠ Ανώτατων Εκπαιδευτικών Ιδρυμάτων με πενταετή τουλάχιστον ερευνητική εμπειρία μετά την απόκτηση του διδακτορικού διπλώματος στο πεδίο, μεταξύ άλλων, «της ιστορίας της τέχνης» (Άρθρο 49 §1στ). Αλλά και στο δεκαπενταμελές Κεντρικό Συμβούλιο Νεότερων Μνημείων του Υπουργείου Πολιτισμού επιβάλλεται η συμμετοχή πανεπιστημιακών ΑΕΙ «με ειδικότητα (...) στην ιστορία της τέχνης» (Άρθρο 50 §2ε). Οι ιστορικοί αυτοί της τέχνης είναι κατά πάσα πιθανότητα απόφοιτοι φιλοσοφικών σχολών. Η ειδικότητα του αρχιτέκτονα *ιστορικού της αρχιτεκτονικής* δεν αποτελεί ακόμη και σήμερα για τον Έλληνα νομοθέτη πειθαρχία αρμόδια για την αποτίμηση της νεότερης και σύγχρονης κτιριακής παραγωγής.

Το βασικό πρόβλημα του νέου νομικού πλαισίου είναι η προσπάθεια ομαδοποίησης και συστέγασης, κάτω από ενιαίους κανόνες, προβληματικών ζητημάτων με αναπόφευκτα συγκεκριμένες ιδιαιτερότητες, όπως για παράδειγμα εκείνα που αφορούν την ακίνητη πολιτιστική κληρονομιά του 20ού αιώνα για την οποία θα ήταν απαραίτητη μια ειδική, αυτόνομη και συγκροτημένη ρυθμιστική αναφορά. Απόδειξη τούτου είναι το περιεχόμενο του Τέταρτου Κεφαλαίου, με τον εύλωτο τίτλο «Αρχαιολογική έρευνα και εργασίες προστασίας μνημείων»: στο Άρθρο 40 §1 διευκρινίζεται ότι «Οι εργασίες σε ακίνητα μνημεία (...) και οι εργασίες που αποβλέπουν σε απόδοση σε χρήση (...) αποσκοπούν στη διατήρηση της υλικής υπόστασης και της *αυθεντικότητάς* τους (...)». Στο Άρθρο επίσης 41 §1 επαναλαμβάνεται η διατύπωση για τη διαφύλαξη της «*αυθεντικότητας* του μνημείου». Είναι προφανές ότι αν μια τέτοια εκφορά σχετίζεται με τα μνημεία της προμοντέρνας αρχιτεκτονικής, όπως ουσιαστικά και όλο το πνεύμα του Νόμου, στην περίπτωση της αρχιτεκτονικής του 20ού αιώνα (αρχής γενομένης από τα κτίρια Art Nouveau), μια ανάλογη αντίληψη εμφανίζεται άστοχη, πολιτισμικά παραπλανητική και κραυγαλέα ακαδημαϊκή. Έχουμε επανειλημμένα αναφερθεί στο ζήτημα της ουσιαστικής διαφοράς μεταξύ της έννοιας του «αυθεντικού» και εκείνης του «πρωτότυπου», εφαρμοσμένης στην αρχιτεκτονική των τελευταίων εκατό ετών, και στην ακαταλληλότητα του περιεχομένου της Χάρτας της Βενετίας όσον αφορά την κληρονομιά του 20ού αιώνα. Με άλλα λόγια το ζήτημα έχει να κάνει με τη φιλολογική αποκατάσταση της εικόνας, του πρωτότυπου δηλαδή χαρακτήρα του αρχιτεκτονικού κειμένου, ιδιαίτερα της περιόδου του Μοντέρνου, σε αντίθεση με εργασίες αποκατάστασης που τείνουν στη διατήρηση της ύλης, της αυθεντικό-

τητας δηλαδή του κτιρίου και κατά συνέπεια στην επιλογή της συντήρησης των διαδοχικών παρεμβάσεων μετά την αποπεράτωση, με πρόφαση την απόδοση ενός αρχιτεκτονήματος που να ενσωματώνει τις περιπέτειες της διαδρομής του στη διάρκεια του χρόνου.

Ένα μοντέρνο κτίριο (οι δύο κατοικίες ας πούμε του Le Corbusier στο Weissenhof) σχεδιάζεται σε μια συγκεκριμένη περίοδο, με βάση συγκεκριμένα και ολοκληρωμένα σχέδια. Το πραγματοποιημένο προϊόν, σύμφωνα με μια κατασκευαστική διαδικασία την οποία συχνά ο αρχιτέκτονας δεν επιβλέπει, αποτελεί κατά συνέπεια την υλική μετάφραση των σχεδίων σε μια προσδιορισμένη χρονική στιγμή. Το υλοποιημένο κτίριο δεν αποτελεί με αυτή την έννοια ένα αυθεντικό αντικείμενο αλλά με βάση τα σχέδια μπορεί να αναπαραχθεί οπουδήποτε και σε οποιαδήποτε στιγμή. Με τον τρόπο αυτό γίνεται αποδεκτή, στη μοντέρνα αρχιτεκτονική, η υπεροχή του σχεδίου και του δημιουργού του και όχι αυτή του πραγματοποιημένου έργου. Με ανάλογο τρόπο, δεν αποδεχόμαστε την ηχογραφημένη από τον Igor Stravinsky εκτέλεση της *Ιεροτελεστίας της Άνοιξης* ως τη μόνη αποδεκτή, αλλά η ύπαρξη της παρτιτούρας επιτρέπει σε άλλους εκτελεστές να παρουσιάσουν το μουσικό κείμενο, και σε ορισμένες περιπτώσεις να προτείνουν εκτελέσεις που διορθώνουν προσεγγίσεις του παρελθόντος βασισμένες σε παρωχημένες ερμηνευτικές παραδόσεις, όπως συμβαίνει με την Όπερα. Ο ίδιος ο Le Corbusier είχε σχολιάσει με έντονα αρνητικό τρόπο την υλοποίηση των κατοικιών του στη Στουτγάρδη. Στην περίπτωση αυτή η αποκατάσταση (1982-1986) θα έπρεπε να λάβει υπόψη τα πρωτότυπα σχέδια του αρχιτέκτονα ή την πραγματικότητα του υλοποιημένου κτιρίου;

Οι διαδοχικές παρεμβάσεις και αλλοιώσεις, αντίθετα, σε ένα αρχιτεκτονικό έργο με απόλυτη εννοιολογική και πλαστική αυτοτέλεια, όπως είναι τα κτίρια του μοντέρνου κινήματος, έχουν γίνει κατά κανόνα από τους χρήστες που δεν αποδέχονταν τον προγραμματικό καλβινισμό του αρχιτέκτονα, ή αποτελούν συνέπεια της φθοράς του χρόνου και προσθηκών με στόχο την κάλυψη πρόσκαιρων αναγκών. Πρόκειται για παρεμβάσεις που αποδεικνύουν τη δραματική σχέση, στη μοντέρνα αρχιτεκτονική, μεταξύ *μορφής* και *ζωής*, με την έννοια ότι ακόμη και ο ελάχιστος μορφοπλαστικός ακρωτηριασμός ισοδυναμεί με την ακύρωση του έργου και με την ολοκληρωτική απάλειψη του επικοινωνιακού και αισθητικού του δυναμικού.

Οι εργασίες αποκατάστασης, κατά συνέπεια, σε ένα κτίριο του 20ού αιώνα, και ιδιαίτερα της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, πρέπει να βασίζονται σε σχεδιαστικά ντοκουμέντα και σε μια άλλη σειρά τεχνικών και ιστορικών αναλύσεων που να επιτρέπουν τη φιλολογική ανακατασκευή του έργου με στόχο την απόδοση ενός δοκιμίου που να διακρίνεται από το χαρακτηριστικό της *πρωτοτυπίας* (της εικόνας) και όχι της *αυθεντικότητας* (της ύλης), όπως υποστηρίζει η Χάρτα της Βενετίας και, στην περίπτωση μας, αδιάκριτα ο Νόμος 3028. Η ανακατασκευή έργων όπως, για παράδειγμα, το Γερμανικό Περίπτερο της Βαρκελώνης ή η αποκατάσταση των κατοικιών Frugés στην Pessac έχουν αποδείξει την επάρκεια αυτής της προσέγγισης.

Το νέο «αρχαιολογικό» νομοθετικό πλαίσιο, από το οποίο είναι προφανές ότι απουσιάζει το ενδιαφέρον, ή αν θέλετε τα κίνητρα, εμβάθυνσης στην προβληματική αποκατάστασης της αρχιτεκτονικής κληρονομιάς του 20ού αιώνα όπως αυτή αναπτύσσεται τις δύο τελευταίες δεκαετίες διεθνώς, θα συνεχίσει να λειτουργεί μάλλον όπως το προηγούμενο. Η προστασία του Μοντέρνου θα πραγματοποιείται δηλαδή εκ των ενόντων, μέσω μιας διευρυμένης, ελαστικής και καλών προθέσεων «πολιτικής» αλλά και αναπόφευκτα «επιλεκτικής» ερμηνείας των διατυπώσεων του νομικού κειμένου.

Η ΜΕΛΑΓΧΟΛΙΑ ΤΗΣ ΔΙΑΤΗΡΗΣΗΣ

ΓΙΩΡΓΟΣ ΤΖΙΡΤΖΙΛΑΚΗΣ

Μια από τις κεντρικές συνιστώσες του σύγχρονου πολιτισμού είναι η διατήρηση του παρελθόντος. Εν ολίγοις η αλλαγή των αντιλήψεών μας απέναντι στο χρόνο του μοντέρνου. Θα μπορούσε εύκολα να υποστηριχτεί ότι πρόκειται για ένα τυπικά μεταμοντέρνο σύμπτωμα, εφόσον είναι διαπιστωμένο ότι μια τέτοια στάση δεν είχε υπεράριθμους οπαδούς στη δεύτερη δεκαετία του 20ού αιώνα – στο απόγειο της νεωτερικότητας.

Αν οι πολιτιστικές αντιλήψεις και τα κριτήρια αξιολόγησης που διαθέταμε μετατοπίζονται, αναπλασιάζονται (reframing) και διευρύνονται συνεχώς, εκείνο που παραμένει σταθερό είναι ο *φόβος της απώλειας* που απ' ό,τι φαίνεται αποτελεί κινητήριο μοχλό αυτής της εκτεταμένης μανίας διατήρησης, η οποία συχνά αναγορεύεται σε αισθητική συμπεριφορά. Ο φόβος της απώλειας έπαψε να είναι αντίπαλος –όπως επιχείρησε να τον καταστήσει η νεωτερικότητα– και έγινε προνομιούχος συνομιλητής.

Δεν θα εξετάσω το πολύπλοκο αυτό θέμα από τη σκοπιά των τεχνικών αποκατάστασης ή των πολιτικών προστασίας των «πολιτιστικών αγαθών», των «τεκμηρίων» και των «μνημείων» του παρελθόντος, παρότι όλοι γνωρίζουμε ότι οι έννοιες αυτές προσφέρονται σε κάθε λογής ιδεολογική παρερμηνεία και χειραγώγηση. Θαμπωμένοι από την ορμητική επιστροφή της ιστορίας και την υποχρέωση υπεράσπισης των τεκμηρίων του παρελθόντος αργήσαμε να αντιληφθούμε τις δυσκολίες και τα αδιέξοδα στα οποία περιήλθαν οι στρατηγικές διατήρησης του κτισμένου περιβάλλοντος.

Δεν έχει κανείς παρά να παρατηρήσει ένα τυπικό παράδειγμα αποκατάστασης ή επαναχρησιμοποίησης ενός κτιρίου για να πειστεί. Δεν αντιλέγω ότι υπάρχουν ορισμένες δημιουργικές (που άνετα θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε αυθάδεις) αρχιτεκτονι-

ΤΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ
ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΟΥ
01

Η ΜΕΛΑΓΧΟΛΙΑ
ΤΗΣ ΔΙΑΤΗΡΗΣΗΣ

ΓΙΩΡΓΟΣ
ΤΖΙΡΤΖΙΛΑΚΗΣ

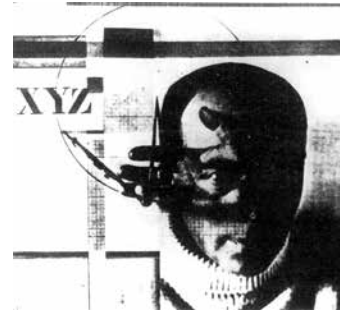
Εικ. 1
Jeff Wall, *Πρωινό καθάρισμα*,
1999.



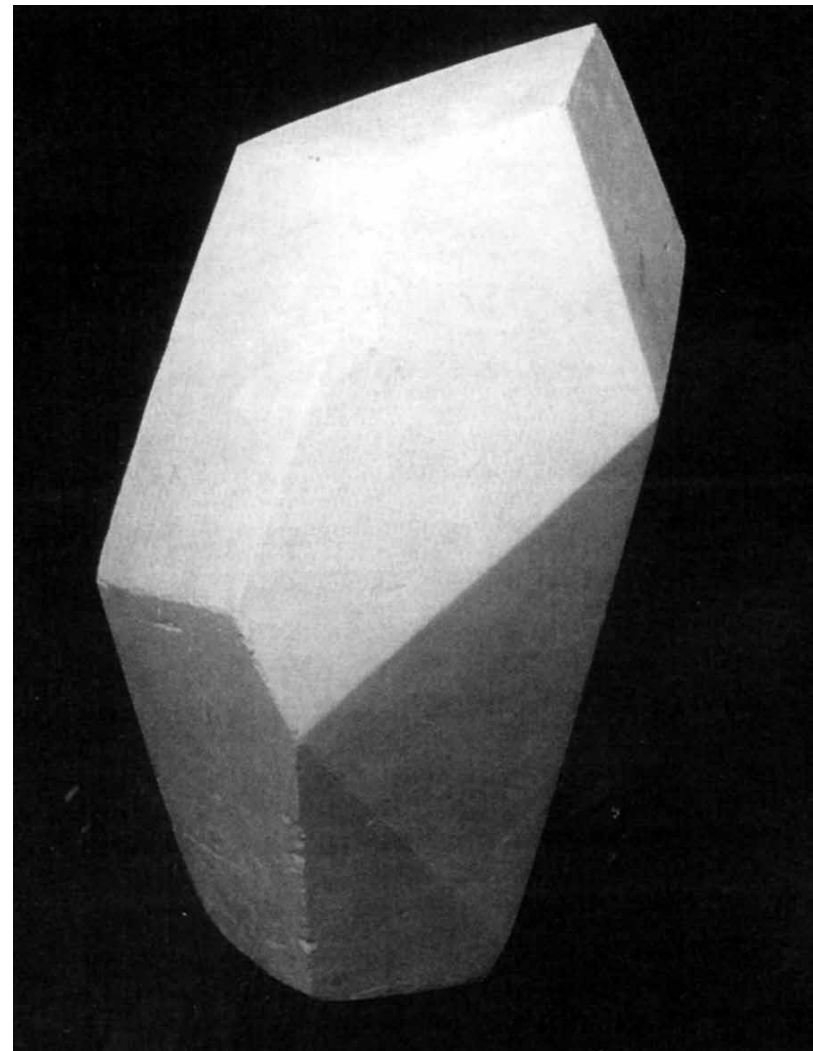
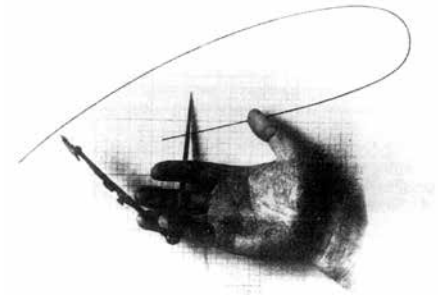
Εικ. 2
Albert Dürer, *Μελαγχολία Ι*,
1514.



Εικ. 3
El Lissitzky, *Ο κατασκευαστής*
(αυτοπροσωπογραφία), 1924.



Εικ. 4
Alberto Giacometti, *Κύβος*,
1933.

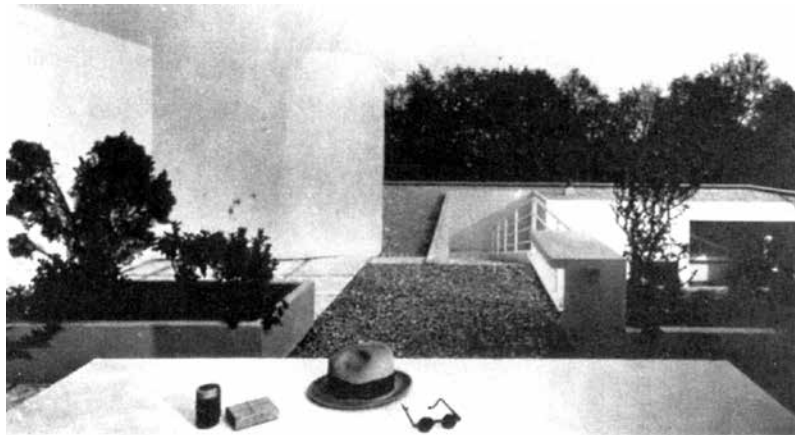


ΤΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ
ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΟΥ
01

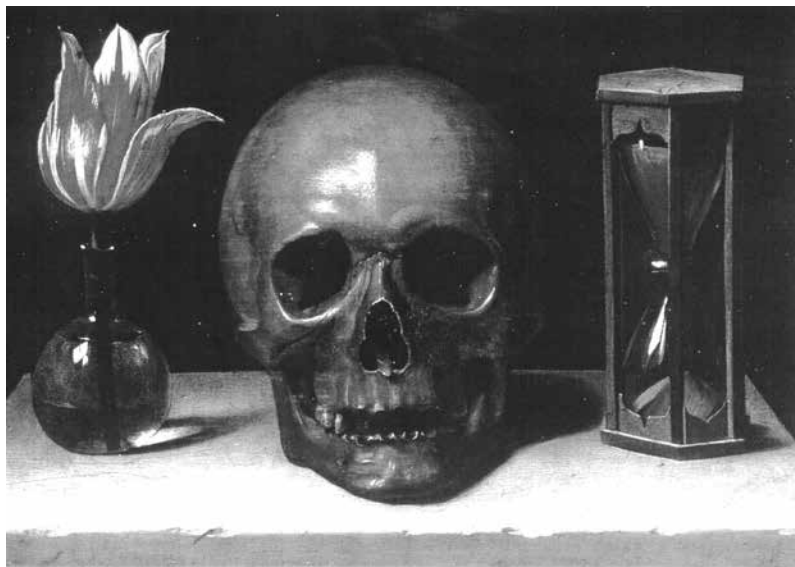
Η ΜΕΛΑΓΧΟΛΙΑ
ΤΗΣ ΔΙΑΤΗΡΗΣΗΣ

ΓΙΩΡΓΟΣ
ΤΖΙΡΤΖΙΛΑΚΗΣ

Εικ. 5
Le Corbusier και P. Jeanneret,
Roof Garden στη Villa Savoye,
1930.



Εικ. 6
Philippe de Champaigne,
Vanité (Ματαιότητα),
17ος αιώνας.



κές εξαιρέσεις –όπως του Scarpa και του Siza– αλλά όπως αντιλαμβάνεστε μας πηγαίνουν αλλού. Ωστόσο, μου προκαλεί εντύπωση το γεγονός ότι ενώ ένα τέτοιο αδιέξοδο τείνει να γίνει κοινό υπονοούμενο, σπάνια ομολογείται δημόσια – όπου συνθήως εξάγουμε με περισσή συναισθηματική έπαρση τη σπουδαιότητα του απειλούμενου «μνημείου» και περιοριζόμαστε στην αδιαφάνεια και την προφανή καταστροφική αδράνεια των δημοσίων υπηρεσιών. Μια τέτοια συναισθηματική έξαρση ενισχύεται από την έλλειψη κατανόησης όσων ακολούθησαν: το μοντέρνο αντί να αλλάξει τις πόλεις, μεταλλάχτηκε.

Η πολυπόθητη διατήρηση των πολιτιστικών αγαθών «επιβάλλεται λόγω της ιστορικής, καλλιτεχνικής ή επιστημονικής σημασίας τους», όπως ορίζει η σχετική νομοθεσία. Τη στιγμή όμως που η κατανόηση της ιστορίας προϋποθέτει τη γνώση της αιτίας, την ενεργοποίηση μιας σειράς αντιφάσεων που ενυπάρχουν και απαιτεί πολύ περισσότερες πληροφορίες, η κατανόηση ταυτίζεται με τη φιλάρεσκη προσομοίωση και το θεαθήναι, για τα οποία συχνά χρησιμοποιούμε τη στοχαστικότερη διατύπωση του «φαίνεσθαι». Στις μέρες μας οι πάντες κατανοούν τα πάντα, δηλαδή τίποτα.

Όσο κι αν ακούγεται παράδοξο, όταν θριαμβεύει ένα τέτοιο είδος προστασίας το παρελθόν –και προπάντων οι διαφορές του– μένουν ριζικά απροσπάτευτες. Έτσι, η καταστροφή και η αποκατάσταση συμπίπτουν, προδίδοντας τον επαμφοτερισμό των αντιλήψεών μας απέναντι στην προστασία, δηλαδή στον *κίνδυνο της απώλειας*. Ο ρομαντισμός μας προϊδέασε με οξυδερκή και γοητευτικό τρόπο γι αυτόν τον εκφυλισμό της προστασίας των μνημείων και τη στρέβλωση των αντιλήψεών μας για τη χρονικότητα.

Αν όχι η ρίζα του κακού, πάντως το λίπασμά του βρίσκεται στον ψυχολογικό ορίζοντα του θέματος, που απ' ό,τι φαίνεται περνά απαρατήρητος. Ξεκινώ αναγκαστικά από τον Φρόιντ, ο οποίος αποκάλυψε την αποδοχή της απώλειας ενός πράγματος «πένθος», αντιπαραθέτοντάς το στην «παθολογική μελαγχολία», δηλαδή στη ναρκισσιστική ταύτιση με το απολεσθέν αντικείμενο.

Αξίζει να φωτίσουμε τις λεπτές αλλά κρίσιμες διαφορές ανάμεσα στις δύο στάσεις. Και πρώτα απ' όλα να διασαφηνίσουμε ότι δεν υπάρχει κάτι μακάβριο ή τρομακτικό σ' αυτήν την εμπειρία του πένθους, η οποία σηματοδοτεί μια συμβολική νίκη πάνω στο *φόβο της απώλειας*. Το πένθος συνδέεται με την άρση ενός αντικειμένου στο οποίο η μελαγχολική συμπεριφορά παραμένει προσκολλημένη και με τον τρόπο αυτό αντιστέκεται στην άρση του. Η πρώτη στάση σημάδεψε το μοντέρνο, η δεύτερη το μεταμοντέρνο. Η πρώτη ασκήθηκε στη διερεύνηση της χρονικότητας και η δεύτερη στη συμπίκνωση του χρόνου σε ένα διαρκές παρόν. Η δημιουργική μορφή του πένθους επιτρέπει την ανάκληση της βιωμένης ιστορικότητας του απολεσθέντος αντικειμένου· η μελαγχολία της διατήρησης το εγκλωβίζει στην αναπαράσταση.

Αν είναι αλήθεια ότι η αρχιτεκτονική και η καλλιτεχνική πράξη αρχίζουν τη στιγμή που γίνονται ερώτημα, τότε το ερώτημα στην περίπτωση αυτή δεν μπορεί παρά να τίθεται ως εξής: Είναι προτιμότερη η παραίτηση από την προσκόλληση στην προστασία των πολιτιστικών αγαθών του παρελθόντος ή η μελαγχολική προσήλωση σ' αυτά; Θα αντέτεινε κανείς ότι σε μια εποχή που ο πολιτισμός της προστασίας λανσάρεται σαν αντίλαλος της νοσταλγίας και περίσσειμα ευγενικής πολιτιστικής συμπεριφοράς, η απάντηση είναι αυτονόητη.

Εντούτοις, η ομόθυμη υποστήριξη της αποκατάστασης του αρχιτεκτονικού μας παρελθόντος περισσότερα μάλλον λέει για την απόσβεση της διαφοράς και της αυθεντικότητας τους –δηλαδή «της ιστορικής, καλλιτεχνικής ή επιστημονικής σημασίας τους»– και την ανακούφιση της αμηχανίας που προκαλεί ένα τέτοιο

ΤΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ
ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΟΥ
01

Η ΜΕΛΑΓΧΟΛΙΑ
ΤΗΣ ΔΙΑΤΗΡΗΣΗΣ

ΓΙΩΡΓΟΣ
ΤΖΙΡΤΖΙΑΚΗΣ

γεγονός. Υπό μια έννοια, οι περισσότερες εκδοχές αποκατάστασης μοιάζουν όλο και περισσότερο με μαύρες τρύπες που εξαφανίζουν το παρελθόν το οποίο υποτίθεται ότι διασώζουν. Αντίθετα απ' ό,τι πιστεύουμε, η διατήρηση συχνά δεν είναι παρά ένα είδος λήθης, ο ιδεώδης τρόπος προκειμένου να ξεχάσουμε.

Σκεφτείτε, για παράδειγμα, πώς αποκαταστάθηκαν διάσημα βιομηχανικά κτίρια όπως το Γκάζι και η Αθηναίς, ή τις «μεταμορφώσεις» μιας σειράς κτιρίων της νεώτερης αρχιτεκτονικής. Αποτελεί ξεχωριστή περίπτωση, αλλά δεν μπορώ να μην προσθέσω τον τρόπο με τον οποίο αναπαράγει ψηφιακά το παρελθόν το Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού. Τι άλλο προδίδουν όλα αυτά αν όχι τη λατρεία της καρικατούρας, την απαξίωση της ιστορικής σημασίας και την εκμηδένιση της αυθεντικής τους υπόστασης. Η μεγαλύτερη συνεισφορά του Ιδρύματος Μείζονος Ελληνισμού είναι ακριβώς ότι επιταχύνει την ολοκληρωτική εξαφάνιση των εκθεμάτων του σπρώχνοντάς τα στον φαύλο κύκλο επώασης των εικόνων: αναπαραγωγή, πληθωρισμός, εξάχνωση.

Επομένως το προηγούμενο δίλημμα βρίσκει συνεχώς τρόπους να διατηρείται σε ισχύ επειδή ακριβώς συνιστά κομμάτι της ανεπύλητης έντασης γύρω από το σκάνδαλο της ιδρυτικής συνθήκης του πολιτισμού, τη διπλή κοίτη εντός της οποίας παλινδρομούμε. Δεν αποτελεί ασφαλώς μόνο επίδειξη σνομπισμού το ότι ένας από τους φημισμένους αρχιτέκτονες των ημερών μας, όπως ο Rem Koolhaas, δηλώνει ευθέως την περιφρόνησή του στη σχολαστική προστασία και την αποκατάσταση.

Όπως δεν μπορεί κανείς να κατηγορεί τη διατήρηση του αρχιτεκτονικού παρελθόντος δεν μπορεί να αποφύγει και την αναμέτρηση με τους μηχανισμούς και τις αντιφάσεις τους. Μια τέτοια αμφιθυμία ανάμεσα στην παραίτηση από την προστασία του παρελθόντος και την προσήλωση σ' αυτήν δεν αποτελεί βέβαια πρόσφατο ή μεμονωμένο φαινόμενο αλλά διαπερνά όλη την ιστορία της αρχιτεκτονικής.

Από την άποψη αυτή, ο αντι-ιστορικιστικός παροξυσμός των τεχνολογικών ουτοπιών και η αναζωπύρωση των εθνικών παραδόσεων σε συνθήκες ολοκληρωμένου καπιταλισμού (που σήμερα προάγει η μετα-αποικιακή σκέψη), μπορούν να θεωρηθούν δύο αντισταθμιστικά και εναλλασσόμενα παραδείγματα. Εξ αιτίας του αντι-ιστορικισμού βγήκαμε έξω από το χρόνο, εξαιτίας της επιστροφής των εθνικών παραδόσεων δεν επιστρέφουμε. Να γιατί δυσκολευόμαστε να εντοπίσουμε «πού υπάρχει το μοντέρνο». Ο Τάκης Ζενέτος και ο Δημήτρης Πικιώνης, η καταστασιακή ενιαία πολεοδομία και οι καλλιτέχνες της μετα-αποικιακής συνθήκης προσωποποιούν τη λειτουργία αυτού του επαμφοτερισμού.

Ωστόσο η περίπτωση του ελληνικού μοντερνισμού εγείρει ένα επιπλέον ερώτημα: Αν θεωρήσουμε δεδομένο τον ατροφικό του χαρακτήρα, τότε το αντικείμενο είναι ελλειπές εξ αρχής και η μελαγχολική αντίσταση στην άρση του συμπίπτει μ' αυτήν την έλλειψη. Μπορούμε ωστόσο να γενικεύσουμε: Τόσο στην ατροφική όσο και στην πληρέστερη μορφή της, η διατήρηση του μοντέρνου δεν διαταράσσεται από τις αντιφάσεις που σοβούσαν όταν το μοντέρνο ήταν ενεργό. Επομένως η προστασία του κατά κάποιο τρόπο ταυτίζεται με την απώλειά τους. Αυτό είναι ένα καίριο ερώτημα που αναπόφευκτα συνδέει το επάγγελμα του ιστορικού με τις πολιτικές αποκατάστασης.

Εκείνο λοιπόν που στην πραγματικότητα σήμερα διεκδικούμε δεν είναι τόσο, ή μόνο, ο χρόνος της νεωτερικότητας αλλά η εμπειρία της απώλειάς του. Η γοητεία του μοντέρνου σταδιακά κατέστη η μελαγχολία στην καθαρότερη μορφή της. Να γιατί το ακρωνύμιο DoCoMoMo (Documentation and Conservation of Modern Movement) θα μπορούσε να μετατραπεί σε DoLoMoMo (Documentation and Loosing of Modern Movement).

Επίμετρο:

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΟΥ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ
DOCOMOMO - Registers



Μια από τις σημαντικότερες δραστηριότητες του Docomomo είναι η τεκμηρίωση της μοντέρνας αρχιτεκτονικής σε παγκόσμια κλίμακα. Στο πλαίσιο της δραστηριότητας αυτής, που έχει αναλάβει μια Διεθνής Επιτροπή του Docomomo, η International Specialist Committee on Registers, τα περισσότερο και κυρίως τα λιγότερο γνωστά κτίρια του μοντέρνου καταγράφονται σε αναλυτικές καρτέλες μαζί με εικονογραφικό υλικό που συγκροτεί ένα διεθνές αρχείο. Το αρχείο αυτό, το οποίο εμπλουτίζεται διαρκώς με ευθύνη των εθνικών ομάδων, φυλάσσεται στο Ολλανδικό Ινστιτούτο Αρχιτεκτονικής (NAi) στο Rotterdam, και είναι βεβαίως επισκέψιμο για όλους τους ερευνητές. Στο πλαίσιο των δραστηριοτήτων της επιτροπής αυτής, και με στόχο την ευρύτερη διάδοση πληροφορίας για τη μοντέρνα αρχιτεκτονική, εκδόθηκε το 2000 ένα βιβλίο με τίτλο *The Modern Movement in Architecture / Selections from the DOCOMOMO Registers*, με επιμέλεια των Dennis Sharp και Catherine Cook, από τους 010 Publishers του Rotterdam. Στο βιβλίο αυτό περιλαμβάνονται «φάκελοι» με επιλεγμένα κτίρια μοντέρνας αρχιτεκτονικής από 32 εθνικές ομάδες, ανάμεσα στις οποίες βρίσκονταν βεβαίως και η δική μας. Σας μεταφέρουμε εδώ, στα ελληνικά, το κείμενο που εξηγεί την επιλογή της ελληνικής ομάδας και τα 17 κτίρια που συνεχίζουν να αποτελούν μια διεθνή ταυτότητα του ελληνικού μοντέρνου.

Πριν καν ανεγερθούν μοντέρνα κτίσματα στην Ελλάδα είχαν ήδη καταφτάσει τα νέα για την ύπαρξη του Μοντέρνου Κινήματος, μέσω ξένων και ελληνικών τεχνικών περιοδικών, εφημερίδων και των μαθημάτων που διδάσκονταν στη Σχολή Αρχιτεκτόνων Ε.Μ.Π.

Για αυτό το λόγο ανάμεσα στους πιο φανατικούς οπαδούς του Κινήματος περιλαμβάνονταν νεαροί απόφοιτοι του Πολυτεχνείου. Αυτοί θέλησαν να εκπαιδεύσουν το γενικό κοινό δημοσιεύοντας άρθρα και σχεδιάζοντας και χτίζοντας κτίρια σύμφωνα με το νέο ιδίωμα. Τους ευνόησαν μερικά γεγονότα της εποχής. Ένα τέτοιο ήταν η διοργάνωση του 4ου Συνεδρίου των C.I.A.M. στη Μασσαλία και στην Αθήνα το 1933, όπου έμμεσα αποδείχτηκαν οι απευθείας δεσμοί ανάμεσα στον ελληνικό μοντερνισμό και στο Διεθνές Κίνημα. Με αυτή την ευκαιρία, μια τοπική επιτροπή εργάστηκε σκληρά για να εξασφαλίσει ικανή δημοσιοποίηση του συνεδρίου στον τύπο και για να πετύχει να επισκεφτούν οι σύνεδροι έναν αριθμό από μοντέρνα κτίσματα σχεδιασμένα από έλληνες αρχιτέκτονες.

Το τεύχος που παρουσίαζε εναλλακτικούς τύπους κατοικίας για το νέο προάστιο της Αθήνας, τη Φιλοθέη (1931), περιλάμβανε ένα μίγμα μοντέρνων και νέο-παρδοσιακών δειγμάτων, παρόλο που τα συνοδευτικά κείμενα ήταν ξεκάθαρα υπέρ του μοντέρνου. Τα *Τεχνικά Χρονικά*, επίσημη έκδοση του Τεχνικού Επιμελητηρίου Ελλάδος, πρόσφεραν στους αναγνώστες τους ένα άρθρο του Alberto Sartoris για το νέο πνεύμα στην αρχιτεκτονική το 1933, όπου μια από τις τρεις εικόνες έδειχνε τη βίλα που σχεδίασε ο νέος αρχιτέκτονας Στάμος Παπαδάκης. Εκείνη βέβαια την εποχή είχαν ήδη πυκνώσει οι αναφορές στη μοντέρ-

να αρχιτεκτονική: δύο συνεχόμενα τεύχη των *Τεχνικών Χρονικών* περιλάμβαναν τέσσερα άρθρα - με ένα μόνο από αυτά, εκείνο του Δημήτρη Πικιώνη, να εκφράζει επιφυλάξεις για το κίνημα. Παράλληλα δημοσιεύτηκε μια σειρά από δέκα μοντέρνα κτίρια, που είχαν χτιστεί μέσα σε τέσσερα μόλις χρόνια (1929-1933). Η ελληνική μοντέρνα αρχιτεκτονική εξάλλου θα προβαλλόταν σε βιβλία των Alberto Sartoris (*Gli Elementi dell'Architettura Funzionale*, Μιλάνο 1938), Raymond McGarth (*Twentieth Century Houses*, Λονδίνο 1934) και A. Pica (*Nuova Architettura del Mondo*, Μιλάνο 1938). Επίσης, θα αναφερόταν σε σχετικά άρθρα σε ευρωπαϊκά περιοδικά όπως τα *Die Form* (11/32), *Cahiers d'Art* (1-4/1934) και *Der Baumeister* (2/1936).

Κατά ένα μέρος λόγω της νεοκλασικής παράδοσης, διάρκειας ενός αιώνα, της ελληνικής αρχιτεκτονικής, η υποδοχή του Μοντέρνου Κινήματος δεν ήταν πάντα θετική. Ορισμένοι επίσημοι διαμαρτύρονταν δημόσια για την «εξαφάνιση του ελληνικού χαρακτήρα» στα νέα κτίσματα ενώ τα έντυπα γενικής ύλης φιλοξενούσαν ζωηρές αντιπαράθεσεις για την αξία των νέων μορφών. Ορισμένοι μάλιστα ντόπιοι αρχιτέκτονες υποστήριζαν ανοιχτά μια αρχιτεκτονική που θα συνδύαζε «τον μοντερνισμό με το ελληνικό χρώμα».

Είναι αλήθεια πως όσα άρθρα εμφανίστηκαν το 1936-37 δείχνουν τη διάβρωση του αρχικού ενθουσιασμού και μια αυξανόμενη διείσδυση της φασιστικής προπαγάνδας στην Ελλάδα, με τη δημοσίευση της μετάφρασης γερμανικών άρθρων με ανάλογο περιεχόμενο. Με πιο έμμεσο τρόπο, δύο εκθέσεις στην Αθήνα (1938-39) παρουσίασαν σχέδια αποτύπωσης από νεοκλασικά κτίρια και το έργο του Ερνέστου Τσίλλερ, σημαντικού εκπρόσωπου του νεοκλασικισμού του 19ου αιώνα. Το εικονο-

γραφημένο αφιέρωμα του περιοδικού *L'Architecture d'Aujourd'hui* για το αρχιτεκτονικό κίνημα στην Ελλάδα (10/1938) περιλάμβανε εξίσου μοντέρνα και νέο-παρδοσιακά δείγματα. Τέλος, ο εξέχων θεωρητικός της αισθητικής Παναγιώτης Μιχαήλ, στο βιβλίο του *Η Αρχιτεκτονική ως Τέχνη* (1940), διατήρησε επιφυλακτική στάση απέναντι στο Μοντέρνο Κίνημα επειδή αυτό δεν ακολουθούσε τους καθιερωμένους νόμους της σύνθεσης.

Ήδη από το 1939, η επίδραση του φασιστικού καθεστώτος του Ι. Μεταξά έγινε φανερή στα δημόσια κτίρια - με μοναδική εξαίρεση τα σχολεία. Ακόμα χειρότερα, το ζήτημα της «ελληνικότητας», που κυριάρχησε στο διαγωνισμό για το Ωδείο Αθηνών (1940), απόδειξε τη διαιώνιση της βαθύτατα συντηρητικής ιδεολογίας που είχε ως σκοπό την ταύτιση με την αρχαιότητα.

Το ελληνικό κράτος δυστυχώς ελάχιστα ασχολήθηκε στο παρελθόν με τη συχνά παραμελημένη ή παραμορφωμένη αρχιτεκτονική του '30. Τα πρώτα σημάδια αλλαγής του κλίματος θα εμφανίζονταν το 1998.

Πάνος Εξαρχόπουλος
Μάρω Καρδαμίτση-Αδάμη
Δημήτρης Φιλιππίδης

ΤΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ
ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΟΥ
01

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ
ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΟΥ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΣ ΣΤΗΝ
ΕΛΛΑΔΑ

Πολυκατοικία
Ζαΐμη 1 - Στουρνάρα,
Αθήνα
1933-34
Θουκυδίδης Βαλεντής - Πολύβιος Μιχαηλίδης



1

«Μπλε» πολυκατοικία
Θεμιστοκλέους 80 - Αραχώβης,
Αθήνα
1932-33
Κυριακούλης Παναγιωτάκος



2

Κατοικίες

Οι πολυκατοικίες, με τη διάδοσή τους στο κέντρο της Αθήνας και της Θεσσαλονίκης, ήταν η πιο εντυπωσιακή νέα παρουσία στη δεκαετία του '30. Εξαιρετικά δείγματα καθαρού μοντερνισμού στην Αθήνα σχεδιάστηκαν από τον Κυριακούλη Παναγιωτάκο (1902-1982), με την μοναδική «Μπλε» πολυκατοικία στην πλατεία Εξαρχείων, βαμμένη σε

Πολυκατοικία
Σταυροπούλου 30, Αθήνα
1935-36
Βασίλειος Δούρας



3

Πολυκατοικία
Πατησίων 54 - Μετσόβου
Αθήνα
Νικόλαος Νικολαΐδης



4

χρώματα μπλε και σιέννα (1932-33) από τους Θουκυδίδη Βαλεντή (1908-1982) και Πολύβιο Μιχαηλίδη στην οδό Ζαΐμη και Στουρνάρη (1933-34), ορόσημο του αυστηρού μοντερνισμού. Άλλοι σημαντικοί αρχιτέκτονες στην ίδια κατηγορία ήταν ο Κυπριανός Μπίρης (Μπουμπουλίνας 20, 1930-32), ο Ρέννος Κουτσούρης (Λουκιανού 26, 1933), ο Βασίλειος Δούρας (Σταυροπούλου 30, 1935-36), ο Προκόπης Βασιλειάδης (Π.

Ιωακείμ 7 - Ηροδότου, 1937) και ο Νικόλαος Νικολαΐδης (Πατησίων 54 - Μετσόβου). Μέρος αυτής της παραγωγής ήταν τα συγκροτήματα πολυκατοικιών που χτίστηκαν από το κράτος για στέγαση προσφύγων, ορισμένα από αυτά σε μοντέρνο ύφος (Κίμων Λάσκαρης - Δημήτρης Κυριακού, περιφερειακός Λυκαβηττού, 1933-35).

Βίλα
Παπαναστασίου 62 - Παπαρρηγοπούλου
Π. Ψυχικό, Αθήνα
Κίμων Λάσκαρης



5

Παραλιακή Βίλα
Μπακογιάννη 2 - Διαδόχου Παύλου
Γλυφάδα, Αθήνα
1932-33
Στάμος Παπαδάκης



6

Μια άλλη ομάδα από πολυκατοικίες πάντως χρησιμοποίησε επιλεκτικά μοντέρνα μορφολογικά στοιχεία συνδυασμένα με διακόσμηση και λεπτομέρειες κλασικιστικές, όπως των Βασίλειου Κουρεμένου (Διον. Αρεοπαγίτου 17, 1932), Κωνσταντίνου Κυριακίδη (Ασκληπιού 19, 1933-34), Κωνσταντίνου Κιτσίκη (Βασ. Σοφίας 29, 1938) και Εμμανουήλ Λαζαρίδη (Τροίας 30, 1935).

Ιδιωτικές κατοικίες επίσης χτίστηκαν άφθονες στην ίδια περίοδο. Το γνωστότερο έργο του Στάμου Παπαδάκη είναι μια έπαυλη στην Αθήνα (Γλυφάδα, 1932-33) που δημοσιεύτηκε σε πολλά έντυπα προπολεμικά. Έχοντας σπουδάσει στη Γαλλία ο Π.Ν. Τζελέπης (1894-1976) έχτισε μια σειρά από βίλες σε αθηναϊκά προάστια (η προσωπική του κατοικία, Ελληνικό 1929· η κατοικία Φραντζή, Ψυχικό 1932· η κατοικία Ιμβριώτη, Ελληνικό 1933-37). Ο Κίμων Λάσκαρης

Ιδιωτική Κατοικία
Δημητριάδος 281, Βόλος
1934
Νικόλαος Μητσάκης



7

Ιδιωτική οικία Γουλανδρή
Χώρα Άνδρου
1937-39
Άγνωστου αρχιτέκτονα



8

επίσης άφησε μια επιβλητική βίλα στο Ψυχικό. Δύο ακόμα παραδείγματα μπορούν να αναφερθούν: η παραλιακή βίλα του Νικόλαου Μητσάκη στο Βόλο (1934) και μία, δυστυχώς αγνώστου ξένου αρχιτέκτονα, στη Χώρα Άνδρου (1937-39).

ΤΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ
ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΟΥ
01

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ
ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΟΥ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΣ ΣΤΗΝ
ΕΛΛΑΔΑ

Δημοτικό Σχολείο
Φιλολάου 165, Αθήνα
1934
Κυριακούλης Παναγιωτάκος



9

Δημοτικό Σχολείο
Διστόμου 67
Λόφος Κολωνού, Αθήνα
1931
Νικόλαος Μητσάκης



10

Σχολικό Συγκρότημα
Κηφισίας 211
Μαρούσι, Αθήνα
1932
Πάτροκλος Καραντινός



11

Δημόσια Κτίρια

Ένα φιλόδοξο κυβερνητικό πρόγραμμα για την ανέγερση 4.000 νέων σχολικών κτιρίων το '30 διέδωσε τη «Νέα Αρχιτεκτονική» σε όλη τη χώρα. Πολλοί νέοι αρχιτέκτονες εργάστηκαν στο Πρόγραμμα Νέων Σχολείων και σχεδίασαν μερικά από τα πιο ευρηματικά και ενδιαφέροντα παραδείγματα σύγχρονης ελληνικής αρχιτεκτονικής.

Ο Δημήτρης Πικιώνης (1887-1968), αν και δεν εντάχθηκε σε αυτή την ομάδα, προσκλήθηκε να σχεδιάσει ένα δημοτικό σχολείο στο λόφο του Λυκαβηττού (1931-32) το οποίο αποτέλεσε το υπόδειγμα για τους άλλους. Ανάμεσα στα μέλη της ομάδας συγκαταλέγονται οι ταλαντούχοι Νικόλαος Μητσάκης και Κυριακούλης Παναγιωτάκος, αλλά ο πιο παραγωγικός ήταν ο Πάτροκλος Καραντινός που επίσης επιμελήθηκε μιας σχετικής έκδοσης για το Πρόγραμμα (1938).

Γυμνάσιο
Σπάρτη
1932
Κυριακούλης Παναγιωτάκος



12

Ανώτερο Παρθεναγωγείο
Γ. Σταύρου - Κ. Ντήλ
Θεσσαλονίκη
1933
Νικόλαος Μητσάκης



13



14

Πτέρυγα γυναικών
Νοσοκομείο «Σωτηρία»
Μεσογείων 152, Αθήνα
1932-35
Ιωάννης Δεσποτόπουλος

Ο Μητσάκης (1899-1941) ήταν άριστα ενημερωμένος για τα διεθνή ρεύματα ενώ παράλληλα ενδιαφέρθηκε για την τοπική παραδοσιακή αρχιτεκτονική. Τα σχολεία που σχεδίασε εκτείνονται από αμιγή μοντέρνα κτίσματα –όπως δύο δημοτικά σχολεία στην Αθήνα (στον Κολωνό 1931 και στην οδό Κωλέττη 1932) και ένα στη Θεσσαλονίκη (Ανώτερο Παρθεναγωγείο 1933)– έως μίγματα με τοπική αρχιτεκτονική όπως το γυμνάσιο Δημητσάνας (1928-1932),

το γυμνάσιο και μουσείο στη Νάξο (1927) και το συγκρότημα Αγίας Σοφίας (Θεσσαλονίκη 1928-1932). Ο Παναγιωτάκος σχεδίασε δύο εξαιρετα δημοτικά σχολεία στην Αθήνα, στην οδό Λιοσίων (1931-33) και στην οδό Φιλολάου (1934), όπως και το γυμνάσιο Σπάρτης (1932). Το δημοτικό σχολείο του Βαλεντή στη Σύρο (1930-32) αποτελεί επιπλέον ένα υπόδειγμα ένταξης σύγχρονης αρχιτεκτονικής στον ιστό του εκεί παραδοσιακού οικισμού.

Πλυντήρια και Μαγειρείο
Νοσοκομείο «Σωτηρία»
Μεσογείων 152, Αθήνα
1939-40
Περικλής Γεωργακόπουλος



15

Ο Πάτροκλος Καραντινός (1903-1976) είχε εργαστεί στο γραφείο του Auguste Perret (1927-28) και η σχεδιαστική ευστροφία του επιδεικνύεται για παράδειγμα σε δύο δημοτικά σχολεία στην Αθήνα (οδός Καλησπέρη 1932, Καλλιθέα 1931), σε ένα σχολικό συγκρότημα στο Μαρούσι (1932), σε ένα ακόμα δημοτικό στον Πειραιά (στα Ταμπούρια 1932-35) και στο γυμνάσιο στο Ναύπλιο (1932). Το εξαιρετικό του Αρχαιολογικό Μουσείο Ηρακλείου

Κρήτης (1933-1958) στέγασε υποδειγματικά τα μινωικά ευρήματα του νησιού.

Εκτός από σχολικά κτίρια, η ελληνική κυβέρνηση οργάνωσε ένα εκτεταμένο πρόγραμμα δημόσιας υγείας. Το νοσοκομείο «Σωτηρία» για νόσους του θώρακος στην Αθήνα ανέθεσε στον Γιάννη Δεσποτόπουλο -που συνέγραψε άρθρα για επαναστατική πολεοδομία και είχε σπουδάσει στο Bauhaus της Βαϊμάρης (1924-25)- να σχεδιάσει μια πτέρυγα

Αρχαιολογικό Μουσείο
Ηράκλειο Κρήτης
1933-58
Πάτροκλος Καραντινός



16

γυναικών με 420 κλίνες (1932), μια φονξιοναλιστική πρόταση εξαιρετικής απλότητας. Μεταγενέστερες προσθήκες σχεδιασμένες το 1937 περιλαμβάνουν κτίρια των Κωνσταντίνου Κιτσίκη (μια πτέρυγα ανδρών 300 κλινών) και του Περικλή Γεωργακόπουλου (πλυντήριο και μαγειρείο) που πάλι εκφράζουν καθαρά τις τάσεις του μοντερνισμού.

Τα Δωδεκάνησα, που βρέθηκαν κάτω από ιταλικό ζυγό (1912-1943), είχαν σε μεγάλη έκταση «εποικιστεί»

Προσφυγικές Πολυκατοικίες
Κονιάρη - Γεροστάθη, περιφερειακός
Λυκαβηττού
1933-35
Κ. Λάσκαρης - Δ. Κυριακός



17

με μια δημόσια και ιδιωτική αρχιτεκτονική μεγάλης ποικιλίας, σχεδιασμένη από ιταλούς αρχιτέκτονες, που χρησιμοποίησαν τον μοντερνισμό είτε σε καθαρή μορφή είτε με προσμίξεις ιστορικιστικές ή γραφικές.

Αρχεία Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής Μουσείου Μπενάκη:
2, 6, 7, 9, 12, 13
Τζέννη Χατζηδημητρίου: 3
Πάνος Εξαρχόπουλος: 1, 4, 5
Παναγιώτης Τουρνικιώτης: 16
Δημήτρης Φιλίππιδης: 8, 10, 11, 14, 15, 17

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

Ο **Αριστείδης Αντονάς** είναι αρχιτέκτων και συγγραφέας. Υποστήριξε τη διατριβή του στο τμήμα φιλοσοφίας του Πανεπιστημίου της Nanterre το 1992. Δίδαξε αρχιτεκτονική θεωρία και αρχιτεκτονικές συνθέσεις σε διάφορα πανεπιστήμια και ανήκει στην πρώτη ομάδα καθηγητών που οργάνωσαν το τμήμα αρχιτεκτόνων μηχανικών του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, όπου είναι επίκουρος καθηγητής. Στην αρχιτεκτονική του δραστηριότητα περιλαμβάνεται η σχεδίαση κτισμάτων που σχεδιάζονται χωρίς εργοδοτική εντολή: αποτελούν δοκιμές συγκρότησης ιδιότυπων κτιριολογικών προγραμμάτων. Μαζί με τον Ζάφο Ξαγοράρη, τη Χαρίκλεια Χάρη και τον Φίλιππο Ωραιόπουλο εκπροσώπησε την Ελλάδα στην 9η Biennale αρχιτεκτονικής της Βενετίας το 2004. Δημοσίευσε άρθρα σε επιστημονικά περιοδικά, συμμετείχε σε επιστημονικά symposia και σε συνέδρια. Η λογοτεχνία του οργανώνεται με τη σχεδίαση των χώρων όπου εκτυλίσσονται οι πλοκές των έργων του. Δημοσίευσε πέντε λογοτεχνικά βιβλία, δύο βιβλία με αρχιτεκτονικά του έργα και δύο θεωρητικά. Το λιβρέτο του *Η Οργή του Καμβύση* ανεβάστηκε στο Vineyard Theatre στη Νέα Υόρκη με μουσική G. Velez και χορογραφία A. Yaga (1994), και το θεατρικό του έργο *Το γραφείο* στο Schaubude theatre στο Βερολίνο το 2004 από τους Eclats d'Etats.

Ο **Αντρέας Γιακουμακάτος** γεννήθηκε στον Πειραιά το 1955. Δίδαξε ιστορία της αρχιτεκτονικής στο Πανεπιστήμιο Φλωρεντίας την περίοδο 1981-2001. Σήμερα είναι αναπληρωτής καθηγητής ιστορίας, κριτικής ανάλυσης και θεωρίας της αρχιτεκτονικής στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Οι ελληνικές και διεθνείς δημοσιεύσεις του (βιβλία και άρθρα) υπερβαίνουν τις 240.

Η **Φοίβη Γιαννίση** είναι αρχιτέκτων μηχανικός (απόφοιτος Ε.Μ.Π.) και διδάκτωρ

του Πανεπιστημίου Lyon II - Lumière. Βιβλία: *Classical Greek Architecture. The Construction of the Modern*, Flammarion, 2005 (μαζί με τον Α. Tzonis) και *Récits de la voie*, Jérôme Millon (υπό έκδοση). Διδάσκει στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας.

Η **Μάρω Καρδαμίτση-Αδάμη** (γ. 1945) είναι αρχιτέκτων μηχανικός (Ε.Μ.Π. 1970). Υπηρέτησε ως επιστημονικός συνεργάτης στο Ελληνικό Ινστιτούτο Φρουριών και Πύργων (1971-74). Από το 1975 υπηρετεί, αρχικά ως βοηθός και σήμερα ως αναπληρώτρια καθηγήτρια, στον Τομέα Αρχιτεκτονικού Σχεδιασμού της Σχολής Αρχιτεκτόνων Ε.Μ.Π. Είναι επίσης ιδρυτικό μέλος και υπεύθυνη των Αρχείων Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής του Μουσείου Μπενάκη. Έχει γράψει βιβλία και άρθρα σχετικά με τη νεοελληνική αρχιτεκτονική από τη σύσταση του Ελληνικού κράτους ως τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο.

Ο **Βασίλης Κολώνας** γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη, όπου και τελείωσε τις σπουδές του στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων του Α.Π.Θ. Συνέχισε τις σπουδές του στους τομείς της Συντήρησης Μνημείων, της Ιστορίας της Τέχνης και της Μουσειολογίας στο Παρίσι, όπου παράλληλα εργάστηκε στη Γαλλική Ακαδημία Αρχιτεκτονικής. Από το 1992 είναι Διδάκτωρ του Τμήματος Αρχιτεκτόνων του Α.Π.Θ. Έχει διδάξει στο μεταπτυχιακό σεμινάριο του Τμήματος Ιστορίας της Τέχνης-Νεότερης Ιστορίας στο Πανεπιστήμιο Κρήτης (2000-2002, 2005) και από το 2002 είναι αναπληρωτής καθηγητής στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας. Πρόσφατες δημοσιεύσεις του: *Ιταλική Αρχιτεκτονική στα Δωδεκάνησα, 1912-1945* (Ολκός, 2002), *Έλληνες αρχιτέκτονες στην Οθωμανική Αυτοκρατορία (19ος-20ός αι.)* (Ολκός, 2005), *Το Μέγαρο του Μετοχικού Ταμείου Στρατού* (ΠΙΟΠ, 2006).

Ο **Ζήσης Κοτιώνης** είναι διδάκτωρ αρχιτέκτων (ΕΜΠ), αναπληρωτής καθηγητής στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας. Είναι συγγραφέας τριών βιβλίων θεωρίας της αρχιτεκτονικής. Ασχολείται τόσο με θεωρητικά όσο και με υλοποιημένα αρχιτεκτονικά projects. Διατηρεί γραφείο αρχιτεκτονικών μελετών στην Αθήνα. Μελέτες και έργα του έχουν δημοσιευτεί στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Ενεργοποιείται σε καλλιτεχνικές/αρχιτεκτονικές δράσεις μέσα στην πόλη.

Ο **Πάνος Κούρος** είναι εικαστικός καλλιτέχνης (τέχνη του δημόσιου χώρου, διαδικτυακές επικοινωνιακές πρακτικές, συλλογικές δράσεις. Επ. Καθηγητής Εικαστικών Τεχνών στο τμήμα Αρχιτεκτόνων του Πανεπιστημίου Πατρών και Ερευνητής στο Ε.ΑΙ.Τ.Υ. Έργα σε εξέλιξη: *Μνημηδέν* (www.mnmeden.org), *Διατόπια* (diatorpia.cti.gr) (με τον Δ. Δημητρίου), *Νέα Προφορικότητα* (με τον Α. Αντονά), *Αστικό Κενό* (ομάδα συλλογικής δράσης στην πόλη). Έχει εκθέσει σε πολλές ατομικές και ομαδικές εκθέσεις στις Η.Π.Α., Ελλάδα, Γερμανία, Μεξικό, Κίνα. Έργα του βρίσκονται στις μόνιμες συλλογές του MIT Museum, του Herbert F. Johnson Museum of Art και του Rose Goldsen Archive of New Media Art, Cornell University, Διδάκτωρ Αρχιτεκτονικής, Α.Π.Θ. Έχει διατελέσει Πανεπιστημιακός Ερευνητής (Research Fellow) στο Κέντρο Ανωτάτων Εικαστικών Ερευνών (C.A.V.S.) του Μ.Ι.Τ. και Λέκτωρ στη Σχολή Αρχιτεκτόνων, Μ.Ι.Τ., στη Σχολή Καλών Τεχνών της Μασσαχουσέτης και στο Κέντρο Αρχιτεκτονικής της Βοστώνης. Έχει δημοσιεύσει άρθρα και μελέτες που διερευνούν συσχετίσεις ανάμεσα στην τέχνη, την τεχνολογία, την κριτική θεωρία και τον σύγχρονο πολιτισμό.

Ο **Γιώργος Κουτούπης** γεννήθηκε στις Σέρρες, είναι Διδάκτορας Αρχιτεκτονικής της Πολυτεχνικής Σχολής του Α.Π.Θ., και έχει διδάξει στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων της Πολυτεχνικής Σχολής του Α.Π.Θ. και στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας. Τώρα είναι επίκουρος καθηγη-

τής στο Τμήμα Πολιτικών Δομικών Έργων του ΤΕΙ Σερρών.

Η **Νίκη Λοιζίδη** γεννήθηκε στην Αθήνα από Κύπριους γονείς. Σπούδασε Νομικά και Πολιτικές Επιστήμες στο Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο. Το 1973 έφυγε για το Παρίσι όπου ακολούθησε πολυετή κύκλο μεταπτυχιακών σπουδών με αντικείμενο την Κοινωνιολογία της Τέχνης και του Πολιτισμού. Έχει δημοσιεύσει πολλά βιβλία, άρθρα και μελέτες για την τέχνη. Το 1988 της απονεμήθηκε το Κρατικό Βραβείο Κριτικού Δοκιμίου για τη διατριβή της «Ο Τζιόρτζιο ντε Κίρικο και η Σουρεαλιστική Επανάσταση». Το 1982 διορίστηκε στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Από το 1985 ως το 2004 δίδαξε Ιστορία της Τέχνης στο Τμήμα Εικαστικών Τεχνών των Σχολής Καλών Τεχνών του Α.Π.Θ. Από το 2004, μετακινήθηκε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας και ως διευθύντρια του Τομέα Θεωρητικών Σπουδών της ίδιας Σχολής προετοιμάζει την επιστημονική και διοικητική υποδομή του πρώτου τμήματος Ιστορίας και Θεωρίας της Τέχνης, που θα λειτουργήσει στην Ελλάδα από τον Σεπτέμβριο του 2006.

Ο **Χρήστος Πανουσάκης** είναι αρχιτέκτων ΕΜΠ, MA York University, UK, απόφοιτος Βαρβακείου Σχολής. Διατηρεί κοινό γραφείο αρχιτεκτονικών μελετών από το 1987 με τον αρχιτέκτονα Π. Γραμματόπουλο. Από το 1998 εταίρος της εταιρείας αρχιτεκτονικών μελετών «Αρχιτεκτονική ΕΠΕ Γραμματόπουλος - Πανουσάκης & Συνεργάτες», με σημαντικές διακρίσεις σε αρχιτεκτονικούς διαγωνισμούς, όπως το Δημαρχείο Περιστερίου, το Multiplex Kosmopolis της «Τράπεζας Πειραιώς - Botifin ΑΕ», η Βάση Πλοίων του Υπουργείου Οικονομικών στο Ν. Φάληρο -Βραβείο 2000 Ελληνικού Ινστιτούτου Αρχιτεκτονικής-, η Ανάπλαση των Εργοστασιακών Εγκαταστάσεων της «ΑΕΕ Αργυρομεταλλευμάτων και Βαρυτίνης» στη Μήλο, οι Παιδαγωγικές Σχολές του Δημοκρίτειου Πανεπιστημίου Θράκης στην Αλεξανδρούπολη, το Ολυμπιακό

Πανπελοποννησιακό Εθνικό Στάδιο Πάτρας, κα. Βιβλία: *Χώρα Αστυάλαιας, Αρχιτεκτονική και Πολεοδομία, 1994*, συλλογική μελέτη κα *Ν. Μητσάκης 1899-1941 - Απόπειρα Μονογραφίας*, Έκδοση Μουσείου Μπενάκη, 1999.

Ο **Γιώργος Τζιρτζιλάκης** είναι επίκουρος καθηγητής στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας και ανεξάρτητος επιμελητής εκθέσεων. Συνεκδότης και μέλος της επιτροπής διεύθυνσης του περιοδικού *Τεύχος* (1989-1993) και αρχισυντάκτης του *The Art Magazine* (1993-1997). Συνεπιμελητής της ελληνικής συμμετοχής στην 5η Biennale Αρχιτεκτονικής στη Βενετία (1991), του αρχιτεκτονικού τμήματος της έκθεσης «Μεταμορφώσεις του Μοντέρνου» στην Εθνική Πινακοθήκη (1992) και των εκθέσεων: «Greek Realities», Βερολίνο (1996) και Odense (1997), «Άρης Κωνσταντινίδης: Φωτογραφίες και Σχέδια», Ρέθυμνο (2000), «The Overexcited Body», Μιλάνο (2001) και Σάο Πάολο (2001). Επιμελήθηκε την αναδρομική έκθεση του Νίκου Κεσσανλή στο Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη (1997) και την έκθεση «ΠΗΠ=Δ: Νέα Τέχνη από τη δεκαετία του 1970» στο Ίδρυμα ΔΕΣΤΕ, Αθήνα (1999). Αναπληρωτής Καλλιτεχνικός Διευθυντής της Διεθνούς Έκθεσης Σύγχρονης Τέχνης "Outlook" Αθήνα (2004). Συμμετείχε σε συνέδρια και συλλογικούς τόμους, επιμελήθηκε μονογραφίες, ειδικά αφιερώματα και δημοσίευσε άρθρα σε εφημερίδες, περιοδικά και καταλόγους εκθέσεων στην Ελλάδα και το εξωτερικό.

Ο **Παναγιώτης Τουρνικιώτης** γεννήθηκε στην Αθήνα το 1955, σπούδασε αρχιτεκτονική στο Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο και έκανε μεταπτυχιακά στο Παρίσι, σε σχολές αρχιτεκτονικής, φιλοσοφίας, πολεοδομίας και γεωγραφίας. Από το 1995 είναι συντονιστής της ελληνικής ομάδας Docomomo και από το 2002 πρόεδρος της Διεθνούς Επιτροπής Ειδικών του Docomomo για την καταγραφή της μοντέρνας αρχιτεκτονικής. Έχει δημοσιεύσει άρθρα και βιβλία για την ιστορία, τη θεωρία και την αισθητική της

αρχιτεκτονικής του 19ου και 20ού αιώνα. Συμμετείχε στην οργάνωση αρχιτεκτονικών εκδηλώσεων και εκθέσεων στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Από το 1991 διδάσκει θεωρία της αρχιτεκτονικής στη Σχολή Αρχιτεκτόνων Ε.Μ.Π.

Η **Βάσω Τροβά** είναι επίκουρη καθηγήτρια του Τμ. Αρχιτεκτόνων Πανεπιστημίου Θεσσαλίας. Αρχιτέκτων ΕΜΠ (1986). Master of Science in Advanced Architectural Studies BSAP, UCL (1989), Visiting Teacher AA (2001). Συνεργάτης του Εργαστηρίου Αστικού Περιβάλλοντος Τμήματος Αρχιτεκτόνων ΕΜΠ (1996-2000). Συγγραφέας και κριτής για το Παιδαγωγικό Ινστιτούτο (1999-2000). Έχει επιμεληθεί βιβλία για την σύγχρονη αρχιτεκτονική, έχει συμμετάσχει με κείμενα σε διάφορες εκδόσεις και έχει δημοσιεύσει άρθρα σε εφημερίδες και περιοδικά. Ως αρχιτέκτονας έχει εκπονήσει μελέτες για κατοικίες, διαμορφώσεις υπαίθριων χώρων, αναπλάσεις αστικών περιοχών. Έχει συμμετάσχει και διακριθεί σε αρχιτεκτονικούς διαγωνισμούς και σε εκθέσεις αρχιτεκτονικού έργου στην Ελλάδα και την Ισπανία.

Ο **Δημήτρης Φιλιππίδης** (γ.1938) είναι αρχιτέκτονας (Ε.Μ.Π., 1962) με μεταπτυχιακά στις Η.Π.Α. (1973) και δίδαξε πολεοδομία στη Σχολή Αρχιτεκτόνων Ε.Μ.Π. (1975-2005). Εργάστηκε εκπονώντας αρχιτεκτονικές και πολεοδομικές μελέτες σε διάφορα σχήματα γραφείων (1964-95). Έχει δημοσιεύσει άρθρα και κριτικές βιβλίων για την ελληνική παραδοσιακή και σύγχρονη αρχιτεκτονική και πολεοδομία καθώς και για την εκπαίδευση αρχιτεκτόνων. Δημοσίευσε εννέα βιβλία και μετάφρασε άλλα δύο, επιμελήθηκε έξι τόμους του *Ελληνική Παραδοσιακή Αρχιτεκτονική* (1980-88), επίσης δημοσίευσε αφιερώματα και μονογραφίες αρχιτεκτόνων στα *Αρχιτεκτονικά Θέματα*. Συνεργάστηκε με τον *Φωτογράφο* (1991-94) και από το 1989 με το *Αντί*.

Πού είναι το μοντέρνο;

Δώδεκα αρχιτέκτονες και μία ιστορικός της τέχνης συναντήθηκαν για να διερευνήσουν τις γεωγραφικές συντεταγμένες και τα νοηματικά όρια της μοντέρνας αρχιτεκτονικής στην Ελλάδα.

Το ερώτημα που τους συνδέει είναι ρητορικό και οδηγεί σε άλλα συμπληρωματικά ερωτήματα για το σημείο συνάντησης του ιστορικού με το πνεύμα της προστασίας και τη σύγχρονη αρχιτεκτονική δημιουργία.

Η καλλιέργεια του προβληματισμού για την αρχιτεκτονική εκδοχή της νεωτερικότητας και τη μεταλλασσόμενη ερμηνεία της θα βοηθήσει να γνωρίσουμε καλύτερα τον 20ό αιώνα και να στηρίξουμε, στην αυτογνωσία αυτή, την αισιοδοξία μας για το αύριο.

do.co.mo.mo. διεθνής ομάδα εργασίας για την τεκμηρίωση και διατήρηση κτιρίων, τόπων και συνόλων του μοντέρνου κινήματος - το **do.co.mo.mo.** είναι διεθνής μη-κυβερνητικός οργανισμός που ιδρύθηκε το 1990 και σήμερα έχει 46 εθνικές ομάδες - η Ελληνική ομάδα **do.co.mo.mo.** ιδρύθηκε το 1990.

Τα Τετράδια του Μοντέρνου είναι ένας κύκλος παρεμβάσεων που κινείται με πρωτοβουλία της Ελληνικής ομάδας **do.co.mo.mo.** και έχει τοποθετήσει στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος τη μοντέρνα αρχιτεκτονική.

Η νεωτερικότητα των ιδεών και των αρχών που είχαν προτείνει οι αρχιτέκτονες στον μεσοπόλεμο και στις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες αντανάκλouse μια συνολική προσπάθεια για να γίνει η αρχιτεκτονική φορέας μιας κοινωνικής, κατασκευαστικής και αισθητικής σύγκλισης στην προοπτική ενός καλύτερου περιβάλλοντος για το μέλλον του ανθρώπου. Η προσπάθεια αυτή απέδωσε πολλά σημαντικά έργα, που εμπλουτίζουν τη διεθνή και την ελληνική αρχιτεκτονική κληρονομιά αλλά ανήκουν στο πιο πρόσφατο παρελθόν μας και εύκολα αγνοούνται ή παρερμηνεύονται - χρειάζονται λοιπόν την προσοχή μας, για να τα γνωρίσουμε και να τα συντηρήσουμε ανάλογα με τις αξίες και τον ιδιαίτερο τρόπο κατασκευής τους. Και ταυτοχρόνως, η μοντέρνα αρχιτεκτονική έχει ακόμη το δυναμισμό να αποτελεί ένα μεγάλο μάθημα που μπορεί να συμβάλει στη θεωρία και στην πρακτική του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού, και ίσως να μεταλλαχθεί, μέσα από τη συμβολή αυτή, στην προοπτική της καλύτερης διαμόρφωσης του χτισμένου μέλλοντός μας.



ΑΡΧΕΙΑ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ
ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ

TEE

ΤΕΧΝΙΚΟ
ΕΠΙΜΕΛΗΤΗΡΙΟ
ΕΛΛΑΔΟΣ

ISBN: 960-6654-21-4