

ΕΘΝΙΚΟ ΜΕΤΣΟΒΙΟ ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ: ΣΧΕΔΙΑΣ-
ΜΟΣ-ΧΩΡΟΣ-ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ Α' ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΤΡΙΤΗ 24 ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΥ 2009 ΩΡΑ 19:00
ΛΕΩΝΙΔΑΣ ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ ΕΞΟΔΟΣ ΑΠΟ ΤΟ ΛΥΓΟ: Η ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ ΤΩΝ ΣΤΕΡΕΟΤΥΠΩΝ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ
ΠΡΑΚΤΙΚΗ ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΑΡΜΕΝΙΔΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΠΑΛΕΞΟΠΟΥΛΟΣ ΕΛΕΝΗ ΚΑΛΑΦΑΤΗ



3.....ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

5.....ΠΡΟΛΟΓΟΣ

6.....ΕΙΣΑΓΩΓΗ

12.....ΤΑ ΣΥΜΦΕΡΟΝΤΑ ΠΙΣΩ ΑΠΟ ΤΟ ΑΙΤΗΜΑ ΓΙΑ ΚΑΙΝΟΤΟΜΙΑ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

15ΤΟ ΣΥΝΔΡΟΜΟ ΤΟΥ Β΄ ΒΡΑΒΕΙΟΥ

18.....ΠΑΚΕΤΑΡΟΝΤΑΣ ΑΕΙΦΟΡΟ ΟΥΤΟΠΙΑ

24.....ΛΕΚΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΙΚΕΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ ΤΗΣ ΚΑΙΝΟΤΟΜΙΑΣ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

26.....ΑΛΛΗΓΟΡΙΚΗ ΑΓΟΡΕΥΣΗ

30.....ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΚΑΙ ΧΡΟΝΙΚΟΤΗΤΑ

36.....ΑΝΤΙΣΤΑΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΕΝΣΩΜΑΤΩΣΗ ΤΟΥ ΚΑΙΝΟΦΑΝΟΥΣ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΘΕΣΜΟΥΣ ΚΑΙ ΤΗ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑ ΤΗΣ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗΣ

38.....Η ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗ ΩΣ ΜΕΤΑΓΛΩΤΤΙΣΗ ΤΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ

41.....ΚΑΙΝΟΤΟΜΙΑ ΣΤΗΝ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ vs ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΤΗΣ ΚΑΙΝΟΤΟΜΙΑΣ

46.....ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

47.....ΚΑΙΝΟΤΟΜΙΑ ΚΑΙΝΟΦΑΝΕΣ ΚΑΙ ΣΤΕΡΕΟΤΥΠΟ

54.....ΕΞΟΔΟΣ ΑΠΟ ΤΟ ΑΥΓΟ

61.....ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

«I believe most works of architecture begin with a vision. Whether it comes from someone's mind-eye, or from a dream, or from a longing – it's there inside the mind. The architect must seek that pulsating moment to make that vision – a reality.»*



*Patricia Zeliou, συνοδευτικό κείμενο για τη συμμετοχή στο διαγωνιστικό του World Architecture Festival.

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

‘Cliché’. Είναι ο ήχος της πρέσσας του τυπογράφου όταν πιέζει την πρωτότυπη σελίδα πάνω στο ρευστό μέταλλο παράγοντας στερεότυπες πλάκες προς αέναη αναπαραγωγή. Ο τρόπος με τον οποίο ένας όρος που προέρχεται από ένα τέχνημα μεταδίδεται, ως μεταφορά, στην καθομιλουμένη για να χαρακτηρίσει ανθρώπινες συμπεριφορές καθιστά τη έννοια «στερεότυπο» εγγενώς πολιτισμική, με την πιο ανθρωποκεντρική έννοια. Γνωρίζω πως το δάνειο του όρου από τις κοινωνικές επιστήμες μπορεί να θεωρηθεί από αυθαίρετο ως αφελές -γι αυτό εξάλλου η χρήση του δυσκόλεψε ιδιαίτερα τη διεξαγωγή της εργασίας αυτής. Ωστόσο, τόσο η προέλευσή του, όσο και η άρρηκτη σχέση του με το διαρκώς διαφύγον αντικείμενο της αρχιτεκτονικής είναι που ώθησε στην επιστράτευσή του.

Στην πραγματικότητα, η εργασία αυτή αποτυπώνει τα αντανakλαστικά του γράφοντος κατά το πέρασμα από το κέλυφος του εκπαιδευτικού ιδρύματος -που αυτές τις μέρες εγκαταλείπω, μέχρι νεωτέρας- προς ένα πολύ σύνθετο και πολυεπίπεδο περιβάλλον. Κατά τη διάρκεια του περάσματος αυτού εκούσιοι ή ακούσιοι συνοδοί υπήρξαν οι άνθρωποι που έπαιξαν το ρόλο ακροατή στην απόπειρα διατύπωσης των απόψεων που ακολουθούν. Ο καθηγητής του μεταπτυχιακού τα τελευταία 2 χρόνια, Γιώργος Παρμενίδης, υπήρξε υπέρ του δέοντος συνεπής στα καλέσματά μου για βοήθεια. Η συνεργάτις της διπλωματικής του προπτυχιακού, Κατερίνα Χρυσανθοπούλου, φάνηκε όσο ενθαρρυντικά αυστηρή χρειαζόταν. Η πρώην συμφοιτήτρια στο μεταπτυχιακό, Έλσα Κιουρτσόγλου, αποφόρτιζε εμμέσως το άγχος της προόδου της εργασίας. Ο εργοδότης μου τα τελευταία 2 σχεδόν χρόνια, Αλέξανδρος Βαϊτσος, μου παρείχε τις πρώτες ύλες για την εργασία -είτε το γνωρίζει είτε όχι.

Τέλος θα ήθελα να ευχαριστήσω τη Μόνικα Χριστοδούλου, το Δημήτρη Θεοδωρόπουλο, το Μανώλη Κολοκυθά, τον Celal El Deniz για τη συνεισφορά τους (άλλου τύπου ο καθένας) και την οικογένειά μου για την πρόθυμη έγκριση της υποτροφίας ώστε το τελευταίο εξάμηνο να απολαύσω παρατεταμένα τη ζεστασιά του αυγού.

Εξοδος. Πέμπτη 19 Φεβρουαρίου 2009

Εισαγωγή

ΕΞΟΔΟΣ ΑΠΟ ΤΟ ΑΥΓΟ: Η ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ ΤΩΝ ΣΤΕΡΕΟΤΥΠΩΝ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΠΡΑΚΤΙΚΗ



Εγκαταλείποντας το μικρόκοσμο των εκπαιδευτικών ιδρυμάτων, οι νέοι αρχιτέκτονες καλούνται να ασκήσουν το επάγγελμα σε ένα εξαιρετικά δύσβατο τοπίο, για το οποίο εμφανίζονται καταρχάς απροετοίμαστοι. Δεν είναι τυχαίο πως μεγάλος αριθμός αποφοίτων επιλέγει διάφορες άλλες κατευθύνσεις –μεταπτυχιακές σπουδές, διδακτορικές διατριβές, διδασκαλία, επιμέλεια εκθέσεων, συγγραφή κ.ά.- αντί να καταπιαστεί με την εφαρμοσμένη αρχιτεκτονική. Όσοι τελικά το κάνουν, αποδέχονται τη συμμετοχή τους σε ένα πλέγμα σχέσεων μεταξύ παραγόντων που καθένας επηρεάζει με διαφορετικό τρόπο το αποτέλεσμα. Η εργασία αυτή ασχολείται με τους τρόπους που οι διάφοροι παράγοντες που συνεργούν στην παραγωγή του δομημένου περιβάλλοντος –πελάτες, άλλοι μηχανικοί, πολεοδομικές υπηρεσίες, εργολάβοι κ.τ.λ.- επηρεάζουν και επηρεάζονται από τους αρχιτέκτονες.

παρατηρήσεις/παραδοχές

Οι αρχιτέκτονες συντηρούν μια διαχρονική σχέση με την καινοτομία ως απώτερο στόχο της δημιουργικής διαδικασίας. Από την Αναγέννηση και μετά, το έργο του αρχιτέκτονα αποκτά διανοητικό χαρακτήρα και ο ίδιος επιφορτίζεται με την πνευματική κυριότητα του έργου. Το «architectus doctus» (εκπαιδευμένος αρχιτέκτονας) αντικαθιστά το «sapiens architectus» (σοφία του Θεού), φορέας του οποίου ήταν ο εντολέας¹. Καθώς οι αρχιτέκτονες ανεξαρτητοποιούνται από τους κανόνες της κλασικής αρχαιότητας και οι τέχνες αποκτούν περισσότερο ανθρωποκεντρικό χαρακτήρα, αρχίζει να γεννιέται η έννοια του μοντέρνου. Έρχονται στο προσκήνιο ουτοπίες που εκφράζουν τα ιδανικά μιας κοινωνίας μέσα στην οποία η αρχιτεκτονική απελευθερώνεται. Ταυτόχρονα, ξεκινά και η περιχαράκωση του κλάδου μέσω της εκπαιδευτικής μεθόδου του². Οι σχολές καλλιεργούν μια παράδοση που κορυφώνεται με τα κηρύγματα του μοντέρνου κινήματος. Στην ταινία “The Fountainhead” (1949), βασισμένη στο ομώνυμο βιβλίο της Ayn Rand, σκιαγραφείται ο αρχετυπικός χαρακτήρας του μοναχικού αρχιτέκτονα-ήρωα, ενός ασυμβίβαστου πρωτοπόρου, το όραμα του οποίου δεν συμπίπτει με τις επιταγές της αγοράς και τις ανάγκες της

¹ Καλαφάτη, Ελένη, «Η Προαπεικόνιση της Αρχιτεκτονικής Ιδέας ως Έλεγχος της Κατασκευής 14ος-18ος αι.», στο Η Αναπαράσταση ως Όχημα Αρχιτεκτονικής Σκέψης (συλ), Αθήνα: Futura, 2006

² Αρχιτεκτονική Θεωρία, Από την Αναγέννηση Μέχρι Σήμερα, μτφρ. Πέτρος Μαρτινίδης, Αθήνα: Taschen/Γνώση, 2005, σελ.190

κοινωνίας. «Η αρχιτεκτονική του (βασικού χαρακτήρα στο έργο) Howard Roark είναι αυτή στην οποία το επάγγελμα –εκπροσωπούμενο από ιστορικούς, δημοσιογράφους, δάσκαλους και αρχιτέκτονες- αποδίδει τους υψηλότερους επαίνους»³. Όπως σημειώνει ο Rem Koolhaas: «Η ουτοπία είναι το βρώμικο μυστικό όλης της αρχιτεκτονικής, ακόμη και της πιο εκχυδαϊσμένης: είναι ο ισχυρισμός ότι μπορεί να κάνει τον κόσμο ένα καλύτερο μέρος. [...] Χωρίς αναφορά στην ουτοπία η δουλειά του αρχιτέκτονα δεν μπορεί να έχει αληθινή αξία»⁴.

Παράλληλα, παρατηρείται η σταδιακή απομάκρυνση του αρχιτέκτονα από τις δυνάμεις που ελέγχουν την κατασκευή. Ο Bernard Tschumi παρακολουθεί υπό αυτό το πρίσμα την ιστορία του επαγγέλματος και σημειώνει τρεις μεγάλες τομές: Η πρώτη συμβαίνει με τη διάκριση θεωρίας και πρακτικής κατά την Αναγέννηση: ο αρχιτέκτονας παύει να ταυτίζεται με τον αρχιμάστορα και το εργοτάξιο δεν είναι πια ο μείζων χώρος μαθητείας του. Η δεύτερη σχετίζεται με την ανάπτυξη κατασκευαστικών μεθόδων από την οικοδομική βιομηχανία των ΗΠΑ κατά το 19^ο, οπότε ο αρχιτέκτονας παύει να είναι ο ιθύνων νους της κατασκευής. Η τρίτη αφορά στη σύνδεση θεωρητικής εξάσκησης με τη συγγραφή, καθώς φοιτητές και αρχιτέκτονες καταπίνονται με την ανάγνωση λογοτεχνίας, φιλοσοφίας, κοινωνιολογίας: μετά τη δεκαετία του 1960, η δημοσίευση είναι σημαντικότερη από τη σύνταξη σχεδίων εφαρμογής⁵.

Ωστόσο, το αίτημα για σχεδιασμένη αρχιτεκτονική παραμένει και εμφανίζεται ενισχυμένο. Ο Roemer van Toorn ισχυρίζεται πως βιώνουμε μια δεύτερη μοντερνικότητα όπου «το δημόσιο αίτημα για το καινούριο, το συναρπαστικό, το μνημειώδες, την «κουλτούρα», την απόλαυση, την ασφάλεια, τη μνήμη και άλλες κοσμοπολιτικές τάσεις έχει δημιουργήσει ένα νέο είδος ανταγωνισμού με το design ως το κρίσιμο όπλο»⁶. Οι συνθήκες αυτές ευνοούν το άνοιγμα της αρχιτεκτονικής, ως πρακτικής σχεδιασμού, προς τη μαζική κουλτούρα.

3 Bauman, Irena, *How to be a Happy Architect*, London: Black Dog Publishing, 2008, σελ.63

4 Koolhaas, Rem, "Utopia Station", *Content*, Taschen, 2004, σελ.393

5 Tschumi, Bernard, "One, Two, Three, Jump!", στο *Educating Architects*, Martin Pearce, Maggie Toy (επιμ.), New York: Academy Editions, 1995, σελ.24,25

6 Toorn, Roemer van, "Fresh Conservatism", περιοδικό *Quaderns* #219, 1998

Γεγονότα όπως το πρόσφατο “World Architecture Festival” επιβεβαιώνουν πως «βρισκόμαστε μπροστά στη δημιουργία μιας βιομηχανίας που έχει ως στόχο να εκφραστεί προς ένα ευρύτερο κοινό το αρχιτεκτονικό αλλά και το κατασκευαστικό έργο»⁷. Εξάλλου, ολοένα και πληθαίνουν οι αναφορές περί αρχιτεκτονικής στον ημερήσιο τύπο, τα ηλεκτρονικά μέσα και τις καθημερινές συζητήσεις. Τι συμβαίνει όμως και η αρχιτεκτονική παραμένει σε μεγάλο βαθμό αποσυνδεδεμένη από τις δυνάμεις παραγωγής εμμένοντας σε μια ιδεαλιστική αυταπάτη⁸;

υπόθεση

Το αίτημα της αρχιτεκτονικής για πρωτοτυπία δεν συμπίπτει με το δημόσιο αίτημα για για πρωτοτυπία στην αρχιτεκτονική. Αν πράγματι πρόκειται για δύο τάσεις, αξίζει να διερευνηθεί καταρχάς η καταγωγή τους –μέσα από τα συμφέροντα με τα οποία επιφορτίζονται τα αρχιτεκτονικά έργα-, έπειτα η επικοινωνία και η διάδοσή τους –μέσω των αναπαραστάσεων, λόγου και εικόνας- και τελικά ποιοι είναι οι μηχανισμοί που τις κωδικοποιούν –οικοδομικός κανονισμός- και πως αποκωδικοποιούνται για να εφαρμοστούν; Μέσα σε ένα περιβάλλον σφοδρών αλλαγών και υπερσυσώρευσης πληροφορίας, πώς νοηματοδοτείται και πώς τελικά διοχετεύεται το καινούριο; Αν τα στερεότυπα αναλαμβάνουν να συμπιέσουν τη διαθέσιμη πληροφορία σε συγγιμότητα αντιλήψεων, με φόντο το lifestyle, πώς μπορεί κανείς να διακρίνει την καινοτομία; Αν ο ρόλος των αρχιτεκτόνων παραμένει η εκφορά της καινοτομίας, η διαχείριση των στερεοτύπων είναι απαραίτητη για την εκφορά μιας καινοτομίας που να είναι εφαρμόσιμη.

Σύμφωνα με το μεθοδολογικό σχήμα, κάθε φάση του σχεδιασμού είναι μια πρώτη γεφύρωση του επικοινωνιακού, γνωστικού, πολιτισμικού, κοινωνικού κ.ά. χάσματος μεταξύ των συμμετεχόντων. Ωστόσο, τα στερεότυπα που ενεργοποιούνται σε κάθε τέτοια γεφύρωση ενέχουν, λόγω της αποσπασματικότητας της γνώσης που προσπαθούν να συμπιέσουν, τον κίνδυνο περεταίρω χασμάτων. Η ενεργοποίηση και η κατασκευή στερεοτυπικών αντιλήψεων σε μια τέτοια διαδικασία είναι αδιάκοπη και η διαχείρισή τους είναι απαραίτητη.

⁷ Μπιρμπίλη Αγγελική, «Το πάρτι άρχισε», εφημερίδα *Athens Voice* #236, 27/11/2008, σελ. 30-31

⁸ Basar, Shumon, ‘The Poisonous Mixture’ στο AMOMA (επιμ.), *Content*, Taschen: 2004, σελ.65

Η εργασία αυτή συλλέγει αποσπάσματα που περιβάλλουν την τρέχουσα αρχιτεκτονική πραγματικότητα ανατρέχοντας σε άρθρα, δημοσιεύματα, βιβλία, σκέψεις και παρατηρήσεις από την εμπειρία της καθημερινότητας του επαγγέλματος και κατόπιν επιχειρεί να οργανώσει τα αποσπάσματα αυτά στον καμβά των φάσεων του σχεδιασμού -ανάληψη/ ανάθεση, προμελέτη, έκδοση άδειας, μελέτη εφαρμογής. Η συμβατική αυτή ακολουθία είναι η σταθερά –το στερεότυπο- πάνω στην οποία στήνεται η παρακολούθηση των συμβάσεων που λάμβάνουν χώρα ούτως ώστε να προωθηθεί το καινούριο, έτσι όπως αυτό ορίζεται κάθε φορά.



Architects 'are sexiest'

Architects have been voted the sexiest male professionals, in a survey of women's ideal partners.

The survey, conducted by introduction agency Drawing Down the Moon, found that women favoured architects "due to the esteem associated with the profession".

Architects are seen as being

RIBA president David Rock commented that architects were probably unaware of their own animal magnetism: "Architects are probably the only group on the list whose self-image is lower than their public image," he said, but added: "Mind you, you have to question the veracity of any list that includes drama teachers."



Εκλεκτικές συγγένειες

Αγνώστου χρονολογίας φωτογραφία του Mies van der Rohe με αγνώστου ταυτότητας συντροφιά

«Έγκυρο» γκάλοπ για τους πιο σεξι επαγγελματίες

Free press, Athens Voice

Τα συμφέροντα πίσω από το αίτημα για καινοτομία στην αρχιτεκτονική

ΕΞΟΔΟΣ ΑΠΟ ΤΟ ΑΥΓΟ: Η ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ ΤΩΝ ΣΤΕΡΕΟΤΥΠΩΝ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΠΡΑΚΤΙΚΗ



Η βούληση για την αρχιτεκτονική συνδέεται διαχρονικά με την υπέρβαση της οικονομικής αναγκαιότητας. Ως εκ τούτου, η ιδιοποίηση της αρχιτεκτονικής, σε μια, κατά κάποιον τρόπο, αναλογία με την τέχνη, πάντα συνεπαγόταν την αντικειμενοποίηση (objectification) της κοινωνικής τάξης, του γούστου, της εξουσίας. «Η αγορά έργων τέχνης, αντικειμενοποιημένη μαρτυρία του 'προσωπικού γούστου', προσεγγίζει την πλέον άψογη μορφή συσσώρευσης, δηλαδή την ενσωμάτωση των διακριτικών σημείων και των συμβόλων της εξουσίας υπό μορφή φυσικής διάκρισης»⁹. Αυτή η μετατροπή όμως δεν μπορεί να συμβεί χωρίς πρώτα ο πλούτος/το γούστο/η εξουσία μεταφραστεί σε «πολιτισμικό κεφάλαιο». Ο Pierre Bourdieu ονομάζει «πολιτισμικό κεφάλαιο» τη συσσωρευμένη γνώση σχετικά με την επικρατούσα κουλτούρα. Στις μέρες μας, η αντικειμενοποίηση του πολιτισμικού κεφαλαίου πυροδοτεί ένα ράλλυ όπου τα αρχιτεκτονήματα αποκτούν συμβολική διάσταση. Στο προσκήνιο αυτής της κρυφής διεργασίας, υπάρχει το απεγνωσμένο αίτημα από τους εκάστοτε παραγγελιοδότες για την αρχιτεκτονική υπεραξία ως μετρήσιμο μέγεθος. Άλλοτε πρόκειται για την κοινωνική επικύρωση (π.χ. ιδιωτικές μονοκατοικίες) άλλοτε για την εμπορεύσιμη υπεραξία (π.χ. ιδιωτικός τομέας, εταιρείες ανάπτυξης ακινήτων κτλ.) άλλοτε για την προσηχηματική προώθηση της κουλτούρας (π.χ. από το κράτος), άλλοτε (συχνότερα) και για τα τρία μαζί.

Οι αρχιτέκτονες αντιμετωπίζουν ζητήματα ηθικής όταν αναγκάζονται να φερθούν ως επιχειρηματίες¹⁰. Μπρος στη βιωσιμότητα –ή και την επιβίωση– ενός αρχιτεκτονικού γραφείου, οι αρχιτέκτονες αναγκάζονται πολλές φορές να υποχωρήσουν ως προς την ηθι-

9 Bourdieu, Pierre, Η διάκριση, Κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης, Αθήνα: Πατάκη, 2002 (α' έκδοση πρωτοτύπου 1977), σελ.334

10 Το θέμα της ηθικής υπογραμμίζεται από δύο συσχετισμούς του επαγγέλματος ου αρχιτέκτονα με αυτό της ιερόδουλης:

i. "Architects are pretty much high-class whores. We can turn down projects the way they can turn down some clients, but we've both got to say yes to someone if we want to stay in business"

(Phillip Johnson)

ii. "The only people who have clients are lawyers, architects and prostitutes, all of whom have to live with the reputation that they are simply out to screw you. Only the prostitute is honest about it."

("What is it with architects and contracts?", Housebuilder's Update blog)

κή, έτσι όπως κυρίως τρέφεται από μια ουτοπία του κοινωφελούς. Για κάποιους, «το μόνο σημαντικό αίτημα είναι η ακόλαστη εξαγορά της αλυσίδας αιτιωδών σχέσεων που ξεκινά με τον 'πελάτη' και καταλήγει στο 'κτήριο'»¹¹. Ίσως όμως, μια τέτοια φιλοδοξία να είναι επισημική, για παράδειγμα κατά την επιστράτευση αρχιτεκτόνων υψηλού προφίλ από μεγαλοεπενδυτές για την απόδοση εμπορικής υπεραξίας σε συμβατικές κατά τα άλλα κατασκευές: «Αυτή η τάση έχει ωθήσει ορισμένους από τους πιο ικανούς αρχιτέκτονες παγκοσμίως στην εξυπηρέτηση της μεγιστοποίησης του κέρδους και της μη αιεφόρου προσέγγισης της αστικής ανάπτυξης»¹².

Από την άλλη, διαθέτουν μια έντονη απώθηση ως προς την ποσοτικοποίηση της εργασίας τους. Τα βραβεία, οι λίστες με τους καλύτερους της χρονιάς, οι κατάλογοι των περιοδικών -lifestyle και άλλων-, οι συμμετοχές σε εκθέσεις και οι αρχιτεκτονικοί διαγωνισμοί διαιωνίζουν την κουλτούρα του συναγωνισμού και μετά το τέλος των σπουδών: «Διδασκόμαστε να συναγωνιζόμαστε και να αριστεύουμε καθ' όλη τη διάρκεια της εκπαίδευσής μας. Οι διαγωνισμοί παρέχουν την ευκαιρία σε αυτή την κουλτούρα του συναγωνισμού να συνεχιστεί στην ενήλικη ζωή για πάντα»¹³. Και βέβαια, η ανάγκη της διάκρισης συνδέεται με την ανάγκη της επιβίωσης, ενίοτε με το κόστος του τι ακριβώς προτείνεις και σε ποιον: «Οι διανοούμενοι και οι καλλιτέχνες, μοιρασμένοι ανάμεσα στο συμφέρον για πολιτιστικό προσηλυτισμό και το άγχος για διάκριση, διατηρούν με οτιδήποτε άπτεται του 'εκδημοκρατισμού' της κουλτούρας μια σχέση αμφιθυμίας, η οποία εκδηλώνεται σε ένα διττό λόγο γύρω από τη σχέση θεσμός πολιτιστικής διάχυσης-κοινό»¹⁴.

Τα, πολλές φορές, ασύμπτωτα κίνητρα των 'πελατών' και αυτά των αρχιτεκτόνων έρχονται σε διαπραγμάτευση κάθε φορά που ένα είδος ανάθεσης ακολουθείται από την

11 Basar, Shumon, 'The Poisonous Mixture' στο AMOMA (επιμ.), *Content*, Taschen: 2004, σελ.65

12 Bauman, Irena, *How to be a Happy Architect*, London: Black Dog Publishing, 2008, σελ.22

13 Bauman, ό.π., σελ.30

14 Bourdieu , ό.π., σελ.275

ανάληψη της από τον αρχιτέκτονα. Μεταξύ των τύπων αναθέσεων θα μελετηθούν δυο παραδείγματα που φαίνεται προς στιγμή να γεφυρώνουν τις εκατέρωθεν τάσεις.

ΤΟ ΣΥΝΔΡΟΜΟ ΤΟΥ Β' ΒΡΑΒΕΙΟΥ

Οι αρχιτεκτονικοί διαγωνισμοί στην Ελλάδα, ως θεσμοθετημένη δημόσια πρακτική για την προώθηση και εφαρμογή της 'καλής' αρχιτεκτονικής, επισκιάζονται από τις επιπλοκές του δημόσιου τομέα. Η πλειοψηφία αυτών προσφέρει μικρά χρηματικά έπαθλα, διαθέτει αναξιόπιστες κριτικές επιτροπές και περιορισμένο συντονισμό με τους μελλοντικούς χρήστες. Δίνεται η εντύπωση, πως οι διαγωνισμοί γίνονται για να γίνουν. Η έλλειψη συγκροτημένης προκήρυξης και η απώλεια του ενδιαφέροντος μετά την ανακοίνωση των αποτελεσμάτων, είτε οδηγεί σε ακύρωση του διαγωνισμού είτε βάζει το γραφείο που κέρδισε σε χρόνιες περιπέτειες. Το πρώτο βραβείο άλλοτε είναι κατευθυνόμενο από συμφέροντα και άλλοτε δίνεται στο πιο υλοποιήσιμο από τεχνικής και οικονομικής πλευράς σχέδιο. Έτσι, παραδοσιακά, το β' βραβείο είναι εκείνο που διαθέτει μεγαλύτερη αξία από πλευράς αρχιτεκτονικής πρωτοτυπίας, ωστόσο, μένει δεύτερο κυρίως λόγω της αδυναμίας του θεσμού να ενσωματώσει τις μη ελέγξιμες δαπάνες μιας πιο τολμηρής πρότασης.

Πρόσφατα, ο ιδιωτικός τομέας στην Ελλάδα, πρόσφατα κατέφυγε στη λύση του αρχιτεκτονικού διαγωνισμού, ανατρέποντας τους όρους. Η κατασκευαστική εταιρεία ΓΕΚ συνδιοργάνωσε με το περιοδικό ΔΟΜΕΣ ανοιχτό αρχιτεκτονικό διαγωνισμό για συγκρότημα κατοικιών στην περιοχή του Μεταξουργείου δηλώνοντας στην προκήρυξη –και σε αντίθεση με τον όρο που δεσμεύει ένα δημόσιο φορέα σε ανάλογη περίπτωση- πως η ανάθεση μπορεί να γίνει σε οποιοδήποτε από τα τρία πρώτα βραβεία. Σε αυτή την περίπτωση υπογραμμίζεται το παράδοξο πως η καλή θεωρητικά αρχιτεκτονική δεν είναι απαραίτητα και κατάλληλη για κτίσιμο. Πρόκειται για μια συμπακνωμένη εκδοχή αρχιτεκτονικού διαγωνισμού με βραβεία ποιότητας και εγγυημένη δημοσίευση. Έτσι, είναι όλοι ευτυχημένοι. Αφήνεται, όμως, να διαφανεί το χάσμα μεταξύ εντολέα και αρχιτέκτονα ως μια παραδεδομένη συνθήκη της αρχιτεκτονικής πρακτικής στο κοινωνικό πλαίσιο που αυτή εξασκείται.

Εκτός των βαρύγδουπων αναθέσεων και των προσχηματικών –πολλές φορές– διαγωνισμών υπάρχει και ο ασύγκριτα μεγαλύτερος όγκος των αναθέσεων του δημοσίου. Η πλειοψηφία των δημόσιων έργων που θα απαιτούσαν τη συμβολή αρχιτέκτονα είτε ανατίθενται βάσει οικονομικής δημοπρασίας, είτε αναλαμβάνονται από τις εγγύς τεχνικές υπηρεσίες, συνήθως στελεχωμένες ανεπαρκώς και μη αξιοκρατικά. Υπάρχει η πεποίθηση πως η παρουσία του αρχιτέκτονα σε ένα έργο αυξάνει δικαιολόγητα το κόστος και περιπλέκει τις διαδικασίες ενώ η συμβολή του μπορεί να είναι μόνο σε αίγλη κι όχι πάντως σε λειτουργικά και πρακτικά ζητήματα. Η πρακτική των διαγωνισμών, έτσι όπως διεξάγονται, τροφοδοτεί την αντίληψη αυτή: η αναζήτηση αναγνωρίσιμων λύσεων αντί για την αναζήτηση της συμβατότητας αναθέτη-σχεδιαστικής ομάδας ή και της λειτουργικότητας της ίδιας της σχεδιαστικής ομάδας¹⁵, είναι από τους λόγους που η αρχιτεκτονική αποσυνδέεται σταδιακά από τα δημόσια έργα.

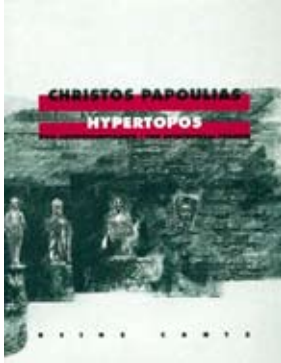
Οι μεγάλοι διεθνείς διαγωνισμοί αποζητούν την ευθυγράμμιση με μια αρχιτεκτονική ταυτότητα διεθνούς βεληνεκούς ούτως ώστε να επικυρωθεί η αξία μιας δημόσιας επένδυσης στην κοινή γνώμη, να διευκολυνθεί η αναγνωρισιμότητα των έργων για τους επισκέπτες της χώρας ή μέσα από τα ΜΜΕ και να ενισχυθεί η υστεροφημία των πολιτικών που τα προώθησαν. Το άρρητο αίτημα –και συχνά ρητό– πολλών διαγωνισμών για κτήρια-σύμβολα ευνοεί και τη συμμετοχή απομακρυσμένων ομάδων διότι δε χρειάζεται να διαθέτουν εμπειδωμένη σχέση με τον τόπο. Τα κτήρια-σύμβολα επιφορτίζονται με σημασία συχνά μεγαλύτερη από αυτή του τόπου στον οποίο ανεγείρονται¹⁶.

Βέβαια, στην περίπτωση του Νέου Μουσείου της Ακρόπολης αυτό ήταν σχεδόν ανέφικτο. Αν και ο Παρθενώνας φέρεται ως κοινό πολιτιστικό κτήμα της ανθρωπότητας, είναι αμφίβολο πόσες προτάσεις ξέφυγαν από την καρτ-ποσταλική αντίληψη για το βράχο της Ακρόπολης, πόσω μάλλον για τις κρυφές ιστορίες πίσω από τη σχέση του μνημείου με την πόλη.

Η πρόταση του Χ. Παπούλια για το «Εριχθόνιο Μουσείο της Ακρόπολης» δε συμμετείχε στον 3^ο και τελευταίο διεθνή διαγωνισμό για το νέο μουσείο, παρά δημοσι-

15 Bauman, ό.π.

16 Το Guggenheim του Bilbao δίνει τη θέση του στο Bilbao του Guggenheim.



Χρήστος Παπούλιας, Hypertopos,
Γερμανική Έκδοση, 1999

Bernard Tschumi. Μιχάλης Φωτιάδης, Νέο Μουσείο Ακρό-
πολης, επίσημα εγκαινία 20 Ιουνίου 2009

Κατερίνα Τσιγαρίδα, Α βραβείο διαγωνισμού
για συγκρότημα κατοικιών στο Μεταξουργείο,
2006

Το σχέδιο για το μητροπολιτικό πάρκο στο Ελληνικό όπως
δημοσιεύτηκε από το ΥΠΕΧΩΔΕ

εύτηκε ξεχωριστά¹⁷. Κύριος λόγος είναι διότι μέσω της πρότασης υπονομεύεται η ίδια η προκήρυξη, η επιλογή του οικοπέδου και η κατεύθυνση του προγράμματος. Ο Παπούλιας αρνείται τη συμμετοχή της αρχιτεκτονικής ξέχωρα από το στοχασμό για το πού και πώς αυτή εφαρμόζεται. Με αυτό τον τρόπο όμως, απαρνείται την εμπλοκή της αρχιτεκτονικής στο πλέγμα των σχέσεων που διαμορφώνεται μέσα από μια τέτοιου είδους ανάθεση. Τόσο στην προκήρυξη όσο και στα πρακτικά της κριτικής επιτροπής αποκρυσταλλώνονται τα περισσότερο συνδεδεμένα με τις επικρατούσες τάσεις στερεότυπα. Τελικά, αν πραγματικά περιέχεται κάποιος κοινωφελής σκοπός στη συμμετοχή σε ένα αρχιτεκτονικό διαγωνισμό, είναι η δυνατότητα που παρέχει να υπονομεύσει κανείς τα στερεότυπα που αναπαράγονται στη συζήτηση και το στοχασμό γύρω από ένα αρχιτεκτονικό project. Όπως άλλωστε παρατηρεί και ο Bourdieu: «Το έσχατο διακύβευμα των καθημερινών αγώνων αναφορικά με την κουλτούρα είναι ο μετασχηματισμός των μηχανισμών διαμόρφωσης των τιμών που προσδιορίζουν τη σχετική αξία των πολιτιστικών παραγωγών (...)»¹⁸.

ΠΑΚΕΤΑΡΟΝΤΑΣ ΑΕΙΦΟΡΟ ΟΥΤΟΠΙΑ

Οι κλιματικές αλλαγές στον πλανήτη και η ολοένα και περισσότερο επιτακτική έκκληση για την προστασία του φυσικού περιβάλλοντος αποτελεί τα τελευταία χρόνια ένα είδος αδιαμφισβήτητης τάσης. Η ιδιοποίηση της τάσης αυτής μέσω της προβολής ενός ευαίσθητου οικολογικού προφίλ από ιδιωτικές επιχειρήσεις αποσκοπεί στην προσέλκυση αγοραστών/επενδυτών που επηρεάζονται από την τάση αυτή. Ιδιαίτερως, όσον αφορά κλάδους που παραδοσιακά επιβαρύνουν το περιβάλλον, η ενσωμάτωση στρατηγικών «φιλικών προς το περιβάλλον» σχετίζεται με τη βιωσιμότητα τους. Για παράδειγμα, ο κλάδος της ανάπτυξης ακινήτων επιστρατεύει πλέον -εκτός από τα τυπικά είδη: θέα, τετραγωνικά μέτρα, διαρρύθμιση, υλικά- και το σεβασμό προς το περιβάλλον ως κίνητρο για τους επενδυτές. Και, ενώ ως πρακτική θεωρείται για μια σειρά από λόγους επιβεβλημένη, αποκτά ενδιαφέρον ως απόπειρα αντικειμενοποίησης (objectification) μιας ηθικής που επιβάλλεται στις σύγχρονες δυτικότερες κοινωνίες. Αφενός λειτουργεί ως ανακούφιση από την

¹⁷ Παπούλιας, Χρήστος, *Υπερτόπος*, Αθήνα: Futura, 2002

18 Bourdieu , ό.π., σελ.137

ατομική ενοχή της επιβάρυνσης του περιβάλλοντος και αφετέρου ως ακόμη ένα εργαλείο στο μηχανισμό φυσικής διάκρισης.

Ένα project που προϋποθέτει φιλική προς το περιβάλλον στρατηγική είναι πάντα πιο ελκυστικό στους αρχιτέκτονες εξαιτίας της ευκαιρίας που τους προσφέρει να εργαστούν για «έναν καλύτερο κόσμο». Η διάσταση μεταξύ της αποστασιοποίησης από τους μηχανισμούς της αγοράς και της προσήλωση στον κοινωνικό χαρακτήρα της αρχιτεκτονικής φαίνεται προς στιγμήν να γεφυρώνεται μέσα από το trend της οικολογίας. Το θετικό είναι πως, εξαιτίας της εμπορικής υπεραξίας που προσθέτει στα προϊόντα/κτίσματα/υπηρεσίες, μεγαλώνει η εξοικείωση σχετικά με τις μεθόδους και τις πρακτικές του βιοκλιματικού σχεδιασμού και ολοένα και περισσότεροι μηχανικοί μπορούν πλέον να διαχειριστούν λύσεις φιλικές προς το περιβάλλον. Από την άλλη, όλη αυτή η φαινομενική σύγκλιση αποκαθλώνεται στην περίπτωση που η οικολογική αρχιτεκτονική δεν «αποδίδει» οικονομικά. Άλλωστε, η υπεραξία μιας φιλικής προς το περιβάλλον αντιμετώπισης είναι δύσκολο να προσμετρηθεί. Αυτή ακριβώς την παράμετρο επιχειρεί να αντιπαρέλθει το παρακάτω παράδειγμα.

Μέρη όπως το Dubai και το Abu Dhabi είναι πεδία εφαρμογής της μεγαλομανίας και της υπερβολής του κέρδους με στόχο τη διατήρησή του. Όμως, αυτοί οι τόποι της ενεργειακής υπερεπάρκειας αντιμετωπίζουν την απειλή της εξάντλησης των αποθεμάτων σε παραδοσιακές πηγές ενέργειας. Η αναγκαιότητα της ενεργειακής βιωσιμότητας αυτών των τόπων αντανακλά την ενεργειακή κρίση που απειλεί όλο τον κόσμο. Παρ' όλα αυτά, το αίτημα για τη διαίωνηση του κέρδους δεν επιτρέπει σενάρια απόσυρσης από το ενεργειακό ράλλυ για τις χώρες του Περσικού Κόλπου. «Ο δρόμος για την αγροτική ζωή υπάρχει, μια σίγουρη επιστροφή στην ύπαιθρο, στους αργούς ρυθμούς ζωής, στην απλή σπηλιά»¹⁹. Ωστόσο, απορρίπτεται. Η πρώτη 100% ενεργειακά αυτάρκης και με μηδέν εκπομπές ρύπων CO₂ πόλη στον κόσμο σχεδιάζεται σε αυτήν ακριβώς τη ζώνη της κατάχρησης των φυσικών πόρων²⁰.

Η πρωτοβουλία 'Masdar' επιστρατεύει για το σχεδιασμό της νέας πόλης, μεταξύ

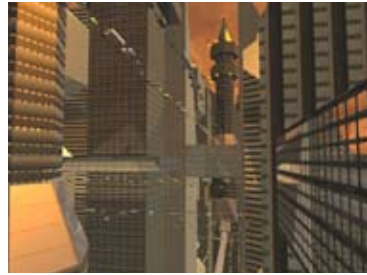
19 Ruiz-Geli, Enric, 'Manifesto #15', περιοδικό *Ikon*, Αύγουστος 2007

20 http://www.nationmaster.com/graph/env_eco_foo-environment-ecological-foot-

άλλων, τους Foster+Partners. Δεδομένου του οικονομικού σχεδιασμού, της συμβολής μεγάλων οργανισμών και του συμβολικού χαρακτήρα του project, ο Λόρδος Norman Foster ζει τη φαντασίωση του να σχεδιάσει αυτό που υπό άλλες συνθήκες θα ισοδυναμούσε με μια ουτοπία: μια νέα πόλη εκ του μηδενός, που μάλιστα προϋποθέτει την αντιστροφή μιας αρνητικής για το περιβάλλον ακολουθίας: αστικό περιβάλλον > κατάχρηση ενέργειας > συσσώρευση αποβλήτων. Στο άρθρο «Packaging Utopian Sustainability» (Πακετάροντας ουτοπική αειφορία), ο Matt Lewis παρατηρεί την πρόθεση υπερκαθορισμού της νέας πόλης ως την παραμικρή της λεπτομέρεια και αναρωτιέται αν μόνο μια αρχιτεκτονική του απόλυτου ελέγχου είναι ικανή να παράξει ένα ενεργειακά αειφόρο περιβάλλον. Κι αν στο κομμάτι των υποδομών θα χρειαστεί η εφαρμογή -σε μεγάλη κλίμακα βέβαια- ήδη δοκιμασμένων τεχνικών, όσον αφορά το κόστος στον καθημερινό τρόπο ζωής, οι αρχιτέκτονες το λαμβάνουν υπόψιν:

«Η ατομική συμπεριφορά μπορεί να έχει σημαντική συνέπεια στην κατανάλωση ενέργειας και άρα στις εκπομπές [καυσαερίων που συντελούν στο φαινόμενο του θερμοκηπίου]. Άτομα συνηθισμένα σε ένα τρόπο ζωής θα δυσκολευτούν να αλλάξουν αμέσως τη συμπεριφορά τους άπαξ και ζήσουν/δουλέψουν στο Masdar»²¹

Ακριβώς για αυτό το λόγο, και γνωρίζοντας τους πιθανούς θιασώτες του εγχειρήματος, ο σχεδιασμός του Masdar προσαρμόζεται, με κάποιες αποκλίσεις, σε ένα τρόπο ζωής συνδεδεμένο με τις μηχανές και την καθημερινή τεχνολογία, δηλαδή τη συνεχιζόμενη ουτοπία της νεωτερικότητας, δηλαδή. Οι απεικονίσεις της νέας πόλης κινούνται στα πρότυπα των μελλοντικών πόλεων όπως εικονογραφήθηκαν από τα κόμικς και τον κινηματογράφο. Η ευρεία χρήση της προηγμένης τεχνολογίας, αλλά και της εικονογραφίας της μηχανής, υπογραμμίζει, τρόπον τινά, πως η ανθρωπότητα δε χρειάζεται να εγκαταλείψει τους δεσμούς της με την πρόοδο και την τεχνολογική εξέλιξη για να προστατέψει το περιβάλλον –δηλαδή τον εαυτό της από την υποβάθμισή του. Κι ενώ, θα σκεφτόταν κάποιος, η κατάχρηση του τεχνολογικού εξοπλισμού τείνει να αναστρέψει την ενεργειακή αυτάρκεια (θα μπορούσε, π.χ., να προτείνεται ένας τρόπος ζωής με πολύ λιγότερη σύνδεση με τα διά-



φορα ενεργοβόρα gadgets), είναι αυτή η συμπόρευση του Masdar με το σύγχρονο τρόπο ζωής όπως, πάνω κάτω, τον ξέρουμε και μπορούμε να τον φανταστούμε, που θα βοηθήσει στην επιτυχή κατοίκηση της νέας πόλης. Για τους Foster+Partners, αυτό σημαίνει πως η περιβαλλοντική συνείδηση δεν αντιτίθεται στο αίτημα για εξέλιξη του ανθρωπογενούς περιβάλλοντος και επομένως πως το high-tech ιδίωμά τους μπορεί να προσαρμοστεί σε μια εποχή ελεύθερη εκπομπών CO₂.

Στο εν λόγω άρθρο εκφράζεται η ανησυχία πως ο υπερκαθορισμός του Masdar ως ένα κλειστό και προδιαγεγραμμένο πακέτο με ελάχιστο περιθώριο λάθους εξυπηρετεί τους εμπλεκόμενους στο να μετατρέψουν την ουτοπική αειφορία της νέας πόλης σε μετρήσιμη ποσότητα (marketing) για τους επενδυτές. «Μια μέρα, όλες οι πόλεις θα είναι σαν το Masdar», καταλήγει το ενημερωτικό βίντεο των Foster+Partners. Μια μέρα, όλες οι πόλεις θα είναι αναγκασμένες να είναι σαν το Masdar, θα μπορούσε κανείς να προσθέσει. Ως τότε όμως, η τεχνολογία θα είναι εγκλωβισμένη στα όρια της νέας αυτής πόλης, δίνοντας ειρωνικό τόνο σε φράσεις όπως 'ελευθερία ρύπων' που θα μπορούσε να αντικατασταθεί με μια άλλη, του τύπου 'φυλάκιση της ενεργειακής αυτάρκειας'. Φαντάζει σα μια εκ νέου περίφραξη στα πλαίσια μιας –κατά Deleuze– κοινωνίας του ελέγχου, καθότι στον έλεγχο εντάσσεται πια και το μη ανθρωπογενές: η φύση και η ενέργεια. Μόνο που έξω από αυτήν, το ανθρωπογενές θα είναι πηγή εντροπίας και καταστροφής.

Μέσα σε αυτό το αυστηρά ελεγχόμενο περιβάλλον, οι αρχιτέκτονες μπορούν να επιμείνουν στο high-tech λεξιλόγιό τους, ευαγγελιζόμενοι αυτό που άλλοι αντιμετώπιζουν ως μια ευφάνταστη προοπτική²² και άλλοι ως αναγκαίο κακό. Σε κάθε περίπτωση, αυτό που γεννιέται μέσα σε αυτή την αεροστεγή συσκευασία ενεργειακής αυτάρκειας είναι ένα υπερκαθορισμένο πακέτο μέσα στο οποίο η εμμονή στην εξέλιξη και στην πρόοδο (δεύτερη μοντερνικότητα; μετα-νεωτερικότητα;) μπορεί να είναι αειφόρος (packaging sustainable utopia).

22 "(...) But I believe in the road forward, towards the construction of natural landscape with technology. Architecture is life. It has to be mutant, evolutionary, interactive, integrated, progressive (...)"

[Ruiz-Geli, Enric, 'Manifesto #15', περιοδικό *Icon*, Αύγουστος 2007]

Λεκτικές και εικονικές αναπαραστάσεις στην επικοινωνία της καινοτομίας στην αρχιτεκτονική

ΕΞΟΔΟΣ ΑΠΟ ΤΟ ΑΥΓΟ: Η ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ ΤΩΝ ΣΤΕΡΕΟΤΥΠΩΝ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΠΡΑΚΤΙΚΗ



Η Beatriz Colomina διαπιστώνει πως ο κοινωνικός διαχωρισμός υποχρεώνει τον αρχιτέκτονα να σχεδιάσει²³. Ο διαχωρισμός αυτός καθιστά απαραίτητη τη σύνταξη ενός κοινού κώδικα επικοινωνίας. Το αρχιτεκτονικό project, δηλαδή «(…) μια οιοει κατασκευή, ένα όλον δημιουργούμενο από αφηρημένα μέρη, ερμηνευμένα και συνδυασμένα σύμφωνα με τις συμβάσεις της προβολής και της αναπαράστασης»²⁴, όπως το ορίζει ο Stan Allen, είναι το διακύβευμα της επικοινωνίας μεταξύ των αρχιτεκτόνων και των άλλων παραγόντων στο πλέγμα των σχέσεων παραγωγής. Τόσο με τις αναπαραστάσεις που απαιτούν τη συμμετοχή της όρασης όσο και με αυτές του λόγου επιχειρείται η δόμηση μιας κοινής αντιληπτής εικόνας πάνω στην οποία να ασκηθεί διάλογος για το έργο.

Όμως, τόσο όταν οι αρχιτέκτονες σχεδιάζουν όσο και όταν μιλούν για το έργο τους, δεν είναι αυτονόητο ότι θα γίνουν κατανοητοί από τη μη εξειδικευμένη πελατεία τους. Η εξοικείωση των αρχιτεκτόνων με τα αναπαραστατικά μέσα έρχεται σε διάσταση με τη συνήθη συμβατική σχέση των ανθρώπων με την εικόνα και το γραφικό σχεδιασμό²⁵. Αντίστοιχα, ο λόγος που καλλιεργείται από τα διαβάσματα εξειδικευμένων βιβλίων και περιοδικών, τη διδασκαλία της αρχιτεκτονικής και τη συνεργασία μεταξύ των μελετητών οδηγεί σε ένα ιδίωμα με το οποίο οι πελάτες, οι εργολάβοι, ακόμη και οι υπάλληλοι της πολεοδομικής υπηρεσίας δεν είναι εξοικειωμένοι. Συνεπώς, από τη μία, οι αρχιτεκτονικές αναπαραστάσεις απαιτούν τη συνοδεία λόγου, περίπου όπως ο σχολιασμός που περιλαμβάνει μια ξενάγηση σε μια εικαστική έκθεση: «Το χάσμα των περιοχών της κουλτούρας επιδεικνύεται στον όγκο της λεκτικής εξήγησης που συνοδεύει τις εικαστικές τέχνες»²⁶. Από την άλλη, η εικόνα βρίσκεται στην καθημερινή ζωή με πολυάριθμους τρόπους, πολύ πιο ελκυστικούς στην όραση σε σχέση με τις παραδοσιακές αρχιτεκτονικές παραστάσεις. Το graphic design, η διαφημιστική φωτογραφία, το τηλεοπτικό στιγμιότυπο αποτελούν έξεις του σύγχρονου

23 Colomina, Beatriz, *Privacy and Publicity, Modern Architecture as Mass Media*, MIT Press, 1994, σελ. 65

24 Allen, Stan, *Practice, Architecture, Technique and Representation*, Routledge, 2000, σελ 151

25 Είναι πολύ πιθανό, στη θέα μιας κάτοψης να αντικρίζει κανείς ένα κτίσμα χωρίς οροφή παρά μια τομή του προς το δάπεδο σε κάποιο ύψος των τοίχων.

26 Vesely, Dalibor, *Architecture in the Age of Divided Representation: The Question of Creativity in the Shadow of Production*, MIT Press, 2006, σελ.24

ανθρώπου ως κληροδότημα της επανάστασης των μέσων επικοινωνίας κατά τον 20^ο αιώνα. Αν η μοντέρνα αρχιτεκτονική πρωτοστάτησε στην ιδιοποίηση των νέων μέσων, η σύγχρονη αναπαραστατική γλώσσα πασχίζει να ιδιοποιηθεί τη μαζική εκδοχή των μέσων αυτών.

Μπρος στο δίπολο αυτό της σχέσης με το λόγο και την εικόνα, μελετώνται δύο αναπαραστατικά εργαλεία – το ένα εκφραστής υπερβολικής και το άλλο ελάχιστης αφαιρέσης- τα οποία φαίνεται αρχικώς να το αμβλύνουν.

ΑΛΛΗΓΟΡΙΚΗ ΑΓΟΡΕΥΣΗ

«Αν ποτέ αποκαλυπτόταν σε ένα πελάτη η φύση της διαδικασίας, θα μέναμε χωρίς δουλειά»²⁷, είναι μια δήλωση που υπογραμμίζει την πολυπλοκότητα της διαδικασίας του σχεδιασμού. Αρχικές εμπνεύσεις, περιορισμοί, δυνατότητες, αιτήματα, μεθοδολογίες, αναλυτικά διαγράμματα, συνθετικά σχήματα, πισωγυρίσματα, δοκιμές, σχέδια επί σχεδίων, όλη η πάλη των αρχιτεκτόνων με τους εαυτούς τους και τα δεδομένα ενός έργου δημιουργούν μια υπερσυσσώρευση πληροφορίας γύρω από το project. Όσο κι αν τα σχέδια αντανακλούν την παραπάνω διαδικασία, τα πράγματα γίνονται περισσότερο κατανοητά αν ελαττωθούν σε ένα θεωρητικό σχήμα που να μεταδίδει, τρόπον τινά, τις μεταφυσικές ιδιότητες του project. Για τις φυσικές, υπάρχουν τα κατασκευαστικά σχέδια.

Η πρακτική της αλληγορίας, της μεταφορικής αφήγησης, είναι μια κατεξοχήν μέθοδος «αγκυροβόλησης», δηλαδή της κατηγοριοποίησης και ονοματοθεσίας του ανοίκειου με όρους του γνώριμου²⁸. Πρόκειται για το «κατέβασμα» μιας σύνθετης δομής, όπως μιας θεωρητικής κατασκευής ή μιας πολύπλοκης σχεδιαστικής εργασίας, σε ένα πιο πραγματιστικό επίπεδο κατανόησης. Οι παραβολές της θρησκευτικής παράδοσης του χριστιανισμού είναι τέτοιοι τρόποι «άρθρωσης ενός νοήματος μέσω αφηγηματικών δομών»²⁹. Το άνθος του θείου πάθους (passionblume)³⁰ είναι ένα αρχετυπικό παράδειγμα μιας νοητικής κατα-

27 Kieran, Timberlake, *Refabricating ARCHITECTURE: How Manufacturing Methodologies Are Poised to Transform Building Construction*, McGraw-Hill Professional, 2004, σελ.53

28 Hinton, Perry, *Stereotypes, Cognition & Culture*, Psychology Press, 2000

29 Cowan, Bainard, 'Walter Benjamin's Theory of Allegory', *New German Critique*, no.22,

special issue on Modernism, (Χειμώνας, 1981), σελ.110

σκευής σε ένα εμπράγματο αντικείμενο. Αντίστοιχα, η αφήγηση που συχνά συνοδεύει την παρουσίαση μιας ιδέας προσπαθεί να είναι η συμβολοποίηση των προηγούμενων σταδίων της κατασκευαστικής αλυσίδας.

Αυτό που κοινώς ονομάζεται «concept» -σύλληψη- μιας αρχιτεκτονικής ιδέας, συχνά δεν είναι παρά μια αφήγηση που επιστρατεύεται στο τέλος της διαδικασίας του σχεδιασμού –άλλοτε και της κατασκευής- ώστε η σύνθεση να εξηγηθεί και να γίνει κατανοητή και επικοινωνήσιμη. Άλλωστε, «το πρόγραμμα ή το όραμα ενός προσδοκώμενου αποτελέσματος σχηματίζεται στο χώρο της διαθέσιμης εμπειρίας και γνώσης»³¹. Σε αυτό το χώρο της γνώσης και της εμπειρίας του πελάτη πρέπει να προσαρμοστεί η πρόταση. Ή τουλάχιστον, η επεξήγηση της πρότασης. Είναι συχνό, η αφήγηση αυτή, όχι μόνο να μην περιγράφει τη διαδικασία αλλά να προσαρμόζεται στο αποτέλεσμα, πιθανόν αποκρύπτοντας και μέρος της διαδικασίας. Όπως και στο άνθος του θείου πάθους, το βλέμμα είναι εξασκημένο να αναγνωρίζει τη, βάσει της αφήγησης, αντιστοιχία μεταξύ προθέσεων του δημιουργού και αποτελέσματος.

Στο πλαίσιο της σχέσης αρχιτεκτόνων-πελατών η πρακτική αυτή είναι καταρχάς

30 «Το passionblume ή passionflower (το άνθος του θείου πάθους) ένα λουλούδι που ανακαλύφθηκε το 1610 από ένα Μεξικανό μοναχό ο οποίος πρόβαλε πάνω στο άνθος αυτό τα σύμβολα της Χριστιανικής διδασκαλίας με σκοπό την κατήχηση πιστών. Η παράδοση λέει πως φύτρωσε από το αίμα του Χριστού και πάνω του «απεικονίζονται τα σύμμετρα με τα οποία βασάνισαν τον Χριστό στη σταύρωση: τα σφυριά, το ακάνθινο στεφάνι, τα καρφιά». Το μύθευμα που συνοδεύει αυτό το άνθος μας αναγκάζει τη στιγμή που το αντικρίζουμε να αναζητήσουμε τα σύμβολα που μας υποδεικνύει- σύμβολα που έχουν σχηματιστεί πολύ πριν την εύρεση και ονομασία του φυτού, σφυριά, καρφιά, ακάνθινο στεφάνι-, να πιστέψουμε πως το πασιονμπλούμ είναι η φανέρωση της Θείας Χάρης, να του αναγνωρίσουμε την ιερότητα που έχει ήδη προεξοφλήσει με την παρουσίαση του μύθου του. Το πασιονμπλούμ συμβολοποιεί ένα σχήμα πρωθύστερο, όπου το αντικείμενο/άνθος προηγείται των συμβόλων που φέρει- πρώτα αντικρίζεις το άνθος, μετά ανακαλύπτεις τα σημάδια-σύμβολα, τα οποία όμως υπάρχουν πριν το άνθος, προηγούνται. Το πασιονμπλούμ προηγείται, ενώ χρονικά έπεται των αντικειμένων-συμβόλων που αναπαριστά» (Κιουρτσόγλου Ε., Κατασκοπέυσεις της Δημιουργίας ενός έργου Τέχνης, Διάλεξη, Τμήμα Αρχιτεκτόνων μηχανικών, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Βόλος, Ιανουάριος 2004)

αναγκαία και χρήσιμη. Αφενός, χωρίς να το συνειδητοποιεί απόλυτα, ο πελάτης προσλαμβάνει τους αρχιτέκτονες για να διαχειριστούν τον όγκο της πληροφορίας, ελαττώνοντας για αυτούς την πολυπλοκότητα του εγχειρήματος³². Αφετέρου, προσδοκία αυτής της διαδικασίας είναι και η παραγωγή μιας θεωρητικής περιλήψης, είτε για εσωτερική κατανάλωση είτε για εμπορική εκμετάλλευση³³. Ωστόσο, η αφήγηση που επινοείται εκ των υστέρων ως concept πίσω από το έργο εγκυμονεί κινδύνους. Οι πελάτες τείνουν να αναγνωρίσουν την αντιστοιχία concept-αντικειμένου και να αποδεχθούν τη σχέση προθέσεων με τα αποτελέσματα. Το αντικείμενο γίνεται κατανοητό και μπορεί κανείς να το περιγράψει γρήγορα σε κάποιον άλλο. Μπορεί όμως εύκολα να παρέμβει;

Οι αλληγορίες έχουν αρχή, μέση και τέλος. Η πρόσληψή τους προϋποθέτει την αποδοχή τους ως ολότητες, ως τετελεσμένα και ολόκληρα παρελθοντικά γεγονότα. Όταν μάλιστα μπορούν να ελαχιστοποιηθούν σε ένα και μοναδικό αντικείμενο – μια εικόνα, ένα μοντέλο, ένας τίτλος- γίνονται και αδιαμφισβήτητα. Αυτό για τους αρχιτέκτονες είναι δίκοπο μαχαίρι. Από την μία, η ισχύς της αφήγησης επικυρώνει τον έλεγχο τους πάνω στο σχέδιο. Η μεταφορικού χαρακτήρα ρητορική καλύπτει σαν μανδύας τις λεπτομέρειες και ενισχύει την κατηγορηματικότητα του concept. Από την άλλη όμως, μπορεί να γίνει φορέας αποσύνδεσης του αντικειμένου από τη συμφωνία για το τι είναι το αντικείμενο. Αν η σύλληψη της κεντρικής ιδέας πίσω από ένα project, με την παραδοσιακή έννοια, το συνδέει με τη ρίζα της δημιουργίας στο μυαλό του αρχιτέκτονα και υπάρχει για να τροφοδοτεί το σχεδιασμό όσο και να αναπροσαρμόζεται βάσει αυτού, τότε η επινόηση ενός περιγραφικού concept φέρει το ρίσκο του να αφηγηθούμε κάτι στο οποίο μπορεί να ενταχθεί το αντικείμενο αλλά όχι και το αντίστροφο.

Παράλληλα, οι πελάτες τείνουν να συνδεθούν με το concept, ερχόμενοι σε μια ακούσια συμπίεση με αυτό. Αν ωστόσο, το concept αποτελεί ένα εύρημα παρουσίας πολύ περισσότερο απ' ό τι ένα σχήμα που αναπαράγεται και τροφοδοτεί το σχεδιασμό, εί-

32 Πρόκειται για γενική ιεραρχική δομή που διαπερνά τη διαδικασία παραγωγής του δομημένου χώρου. Ο ένας προσλαμβάνει κάποιον άλλο για να του ελαχιστοποιήσει την πολυπλοκότητα ενός μη οικείου πεδίου.

33 Το concept γίνεται ένα είδος φετίχ, ένα σύμβολο με το οποίο δεσμεύεται κανείς πριν, κατά τη διάρκεια αλλά και μετά την υλοποίηση του κτίσματος που συνοδεύει.

ναι πολύ πιθανό να καταστρατηγηθεί στην πρώτη ένδειξη μη λειτουργικότητάς του. Τότε η αφήγηση, σε οποιαδήποτε μορφή, μένει μετέωρη ως μια ετικέτα, ένας διακριτικός τίτλος (logo), που καλείται να αναπαραχθεί τυφλά, περιορίζοντας τη δυνατότητα κρίσης και επέμβασης.

Αντίθετα με τον ολοκληρωτισμό της αλληγορικής αφήγησης, που εν δυνάμει, κατεβάζει την πολυπλοκότητα στους όρους του απτού και του οικείου, το **παραμύθι**, ο μύθος, προβάλλει ως μια έξοδος από τους οικείους θεσμούς προς το φαντασιακό και το απρόβλεπτο. Η αφετηρία ενός τέτοιου μύθου μπορεί να εντάσσει τις στερεότυπες εικόνες και ιδέες του πελάτη σε μια μη προδιαγεγραμμένη αφήγηση. Σε μια συνέντευξή του Francois Roche από το γαλλικό γραφείο R&Sie στο περιοδικό Volume διατυπώνονται τα χαρακτηριστικά του να λες ιστορίες:

«Με ενδιαφέρει πραγματικά το πώς οι ιστορίες μπορούν να μιλήσουν για την αλήθεια μέσα από μια αφήγηση η οποία δεν αναπαράγει άμεσα την πραγματικότητα. Όταν λες ιστορίες, χρησιμοποιείς τα συμφραζόμενα της κοινωνίας σου. Αν θες οι ιστορίες σου να διαπερνούν, να φιλτράρουν και να γίνονται το διάνυσμα ενός μετασχηματισμού, πρέπει να χρησιμοποιήσεις το φόντο της κοινωνίας μέσα στην οποία βρίσκεσαι.»³⁴

Συν τοις άλλοις, πρέπει κανείς να φροντίζει οι ιστορίες που πλάθει να είναι ανοιχτές στις εισροές νέων δεδομένων και χωρίς προσδιορισμένο τέλος. Πολλές εισοδοι, πολλές δυνατότητες ανάγνωσης και εμπλοκής υφαινόνται μαζί για να παράξουν το κτήριο, διατηρώντας ανέπαφους όλους τους χαρακτήρες από την αρχή ως το τέλος. Έτσι, αποφεύγεται η ελάττωση της πραγματικότητας σε εικονογραφία με πεπερασμένες δυνατότητες ερμηνείας.

ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΚΑΙ ΧΡΟΝΙΚΟΤΗΤΑ

Από τα είδη αναπαράστασης που περιλαμβάνονται στην ατζέντα των σημερινών αρχιτεκτονικών γραφείων, οι φωτορεαλιστικές προεικονίσεις φέρονται ως οι πλέον δηλωτικές. Ενδεικτικό της διάδοσής τους είναι το γεγονός πως, εδώ και μια δεκαετία, φιγουράρουν έξω από κάθε οικοδομή, αρχιτέκτονα συμμετέχοντος ή όχι, κατακλύζουν τις σελίδες των μικρών αγγελιών ενώ ολόκληρα γραφεία έχουν σχηματιστεί προσφέροντας την υπηρεσία της ψηφιακής φωτορεαλιστικής εξεικόνισης μελλοντικών κτηρίων. Οι αρχιτέκτονες ιδιοποιήθηκαν τις τεχνικές των ψηφιακών 3d διότι, μεταξύ άλλων, φαίνεται να αποτελούν μια γλώσσα την οποία αντιλαμβάνονται ισόποσα μελετητής και πελάτης. Στο φόντο αυτής της συνθηκολόγησης στέκεται η τρέχουσα σχέση με τη φωτογραφία.

Η καταγωγή της φωτορεαλιστικής προοπτικής εικόνας, αυτής που αντικρίζουμε σε παρουσιάσεις και δημοσιεύσεις, βρίσκεται φαινομενικά στο δια χειρός προοπτικό σχέδιο ή σκίτσο. Στην πραγματικότητα, η παραγωγή μιας εικόνας από το ψηφιακό μοντέλο, όταν του αποδοθούν φωτοσκιάσεις μοιάζει να αναλογεί στη διαδικασία παραγωγής της φωτογραφίας, δηλαδή της αμεσολάβητης αποτύπωσης του θέματος στο χαρτί ως αποτέλεσμα φυσικών και χημικών φαινομένων³⁵. Για την εκτέλεση του «rendering» το πρόγραμμα χρησιμοποιεί δεδομένα σχετικά με τις αντανάκλασεις του φωτός, τη διαφάνεια των αντικειμένων, την υφή των επιφανειών, όπως και για τις συνθήκες σκίασης. Η εντολή-κλειδί και κυριότερο ίσως έργο του σχεδιαστή, όμως, παραμένει η επιλογή του σημείου θέασης του μοντέλου: το προσομοιωθέν αντικείμενο «φωτογραφίζεται» ως αν ήταν κατασκευασμένη μακέτα ή τελεσμένο έργο.

Στο βαθμό που η θέαση μιας ψηφιακής προοπτικής απεικόνισης ισοδυναμεί με τη θέαση μιας φωτογραφίας, η τεχνητή απεικόνιση επιδρά, όπως και η φωτογραφία, στη σχέση του θεατή με την **πραγματικότητα** και το **χρόνο**.

Όπως σημειώνει ο R. Barthes στο «Φωτεινό Θάλαμο», το νόημα της φωτογραφίας

³⁵ Όπως αναφέρεται από τον Barthes, «η ανακάλυψη της ευπάθειας των αλογονιδίων του αργύρου στο φως επέτρεψε την παγίδευση και την αποτύπωση απευθείας των φωτεινών ακτινών που εκπέμπει ένα αντικείμενο διαφορότροπα φωτισμένο» (Μπάρτ, Ρολάν, Ο Φωτεινός Θάλαμος, μτφ. Γιάννης Κρητικός, Αθήνα: Κέδρος, 1983, σελ. 113)

βρίσκεται στη σχέση της με την πραγματικότητα. «Αυτό-υπήρξε», άπαξ και εμφανίζεται σε μια φωτογραφία. Αυτή η **βεβαιότητα** της φωτογραφημένου αντικειμένου, η αναντίρρητη επικύρωση του ανάφορου είναι η ιδρυτική πράξη της φωτογραφίας. «Καμιά αναπαράσταση δεν μπορεί να μου επιβάλλει την ιδέα ότι το ανάφορό του είχε πραγματικά υπάρξει»³⁶, υπογραμμίζει. Στην περίπτωση της φωτορεαλιστικής απεικόνισης τα πράγματα φαίνεται να συγχέονται. Η φαινομενική απουσία ανθρώπινης παρέμβασης στην επιτελική πράξη της παραγωγής της 3d ψηφιακής εικόνας, και ταυτόχρονα η σχέση του παραγόμενου προϊόντος με τα φυσικά φαινόμενα καθαυτά κι όχι με την αναπαραστατική ικανότητα ενός σχεδιαστή προσιδιάζει την εικόνα αυτή «όχι (με) αντίγραφο του πραγματικού, αλλά (με) απορροή του πραγματικού»³⁷.

«Η φωτογραφία είναι βίαιη: όχι επειδή δείχνει βιαιότητες αλλά επειδή γεμίζει με το στανιό την όραση, κι επειδή μέσα σε αυτή δεν μπορείς να αρνηθείς, ούτε να αλλάξεις τίποτα»³⁸. Η ψηφιακή απεικόνιση επιβάλλεται μέσω της απουσίας κλίμακας: το πλησιέστερο ανάφορο βρίσκεται στο υλοποιημένο αντικείμενο, σε φυσικό μέγεθος. Ανάμεσα στις αναπαραστάσεις, αυτή είναι η λιγότερο αφαιρετική. «Η φωτογραφική εικόνα είναι πλήρης: δεν υπάρχει θέση, δεν μπορούμε να προσθέσουμε τίποτα σε αυτήν»³⁹, καταδεικνύει ο συγγραφέας. «Αντίθετα απ' το κείμενο ή άλλες αισθητηριακές αντιλήψεις που μας δίνουν το αντικείμενο θολά, με τρόπο συζητήσιμο, και με κάνουν έτσι να δυσπιστώ για αυτό που νομίζω ότι βλέπω», στην προκειμένη περίπτωση, «όσο κι αν παρατείνω το βλέμμα μου, η φωτογραφία δε μου μαθαίνει τίποτα»⁴⁰. Εδώ υποστηρίζεται η θέση πως στη διαμεσολάβηση της φωτορεαλιστικής εικόνας ως μέσο επικοινωνίας μιας πρόθεσης εκτελείται ένα πέρασμα από το **διαπραγματεύσιμο στο αναμφισβήτητο**.

Εξίσου κεντρική στην ουσία της φωτογραφίας («αυτό υπήρξε») είναι η έννοια του χρόνου. Σύμφωνα πάλι με το Barthes, «η διαπιστωτική ικανότητα της φωτογραφίας

36 Barthes, Roland, ό.π., σελ. 108

37 Barthes, Roland, ό.π., σελ. 123

38 Barthes, Roland, ό.π., σελ. 128

39 Barthes, Roland, ό.π., σελ. 125

40 Barthes, Roland, ό.π., σελ. 148

δεν αφορά το αντικείμενο αλλά το χρόνο»⁴¹. Στη θέαση μιας φωτογραφίας τελείται ένας ετεροχρονισμός μεταξύ φωτογραφημένου συμβάντος και κατοπινού θεατή του. Στην περίπτωση μιας ψηφιακής απεικόνισης, ο ετεροχρονισμός αυτός αντιστρέφεται: το αντικείμενο **θα** υπάρξει. Όμως, ακριβώς λόγω των αναλογιών της εικόνας αυτής με μια φωτογραφία, θα έλεγε κανείς πως το μέλλον μετατίθεται στιγμιαία στο παρελθόν. Σαν σε παραίτηση, ο θεατής αναπολεί μια συνθήκη χώρου που ακόμη δεν έχει βιώσει κανείς. Εκτός αν θεωρηθεί πως ο δημιουργός της εικόνας αυτής έχει «παραβρεθεί» στη λήψη αυτής της φωτογραφίας. Αν «το αμίμητο γνώρισμα της φωτογραφίας είναι πως κάποιος είδε το ανάφορο αυτοπροσώπως»⁴², το γνώρισμα αυτό μετασηματίζεται στην περίπτωση μας. Μοιάζει σαν ο αρχιτέκτονας, σ' ένα ονειρικό του ταξίδι στο μέλλον, επισκέφθηκε όντως το οικοπέδο και επέστρεψε φέρνοντας «εις ανάμνησιν» εικόνες από το τετελεσμένο έργο. Έτσι, το 3d προοπτικό συμβάλλει στο πέρασμα από τη συζήτηση για το **εν δυνάμει**, στη συζήτηση για το **τετελεσμένο**, όπου λίγα πράγματα μπορούν να ειπωθούν πια.

Αν μέσα από τις φωτορεαλιστικές προεικονίσεις, ο βαθμός διαπραγμάτευσης μεταξύ αρχιτέκτονα και πελάτη για το αναπαριστώμενο αντικείμενο ελαττώνεται (αδιαμφισβήτητο, τετελεσμένο), είναι διότι μια εικόνα, και εν προκειμένω, μια φωτογραφία ενός κτηρίου έχει την ικανότητα να αποδίδει ταυτότητα σε βιώματα κάνοντας τα επιθυμητά ή όχι. Η δύναμή της έχει τις ιδιότητες του διαφημιστικού στιγμιότυπου: «Μπορεί να συνοψίσει ακαριαία μια ανθρώπινη στάση ως αποτύπωση ενός τρόπου ζωής»⁴³. Οι φωτογραφίες των κτηρίων είναι άρα εικόνες-τύποι, «περιβάλλοντα εντός των οποίων μπορεί κανείς να αναγνωρίσει τον κοινωνικό του εαυτό»⁴⁴. Αυτή η αναγωγή της ανθρώπινης επιθυμίας σε ένα στιγμιότυπο χώρο αποδίδει κοινωνική ταυτότητα στο χώρο που εικονίζεται και οδηγεί μοιραία τον εν δυνάμει αναθέτη αρχιτεκτονικής να απαιτήσει τελικά μια εικόνα και όχι ένα χώρο. Άρα, η επικοινωνιακή δύναμη ενός φωτορεαλιστικού προοπτικού επικυρώνεται

41 Barthes, Roland, ό.π., σελ. 124

42 Barthes, Roland, ό.π., σελ. 110-111

43 Σταυρίδης, Σταύρος, «Κατοίκηση των εικόνων ή δράσεις εξεικόνισης του κοινωνικού;», *Τοπικά Ια΄ - Φως-Εικόνα-Πραγματικότητα*, Εταιρεία μελέτης των επιστημών του ανθρώπου, Αθήνα: Νήσος, 2006, σελ.214

από την ευθυγράμμιση του με στερεότυπα που αναπαράγονται μέσα από πρότυπες εικόνες. Έτσι, το μέσο μετατρέπεται σε λανθάνον σχεδιαστικό εργαλείο με το οποίο ο αρχιτέκτονας, δανειζόμενος τις τεχνικές της διαφήμισης, επιχειρεί να δλεάσει τον πελάτη.

Το μέσο όμως δεν είναι υπό τον πλήρη έλεγχο του αρχιτέκτονα. Από τη μία, ο μελετητής, γνωρίζει εκ των προτέρων πως ο αποτελεσματικότερος τρόπος διάδοσης του έργου του είναι η δημοσίευση (μέσω περιοδικών, λευκωμάτων, διαδικτύου) φωτογραφιών των κτηρίων που έχει επιμεληθεί. Μέσα σε ένα πλαίσιο ακατάσχετου μάρκετινγκ των –υπαρκτών ή μη- δυνατοτήτων ενός γραφείου, πολύ συχνά τα έργα εξελίσσονται με ορίζοντα την παρουσίασή τους έναντι της «παρουσίας» τους. «Η ευκολία επίτευξης σαηγευτικών εφέ παρεμβάλλεται μεταξύ του μέσου και της αρχιτεκτονικής λειτουργικότητας»⁴⁵. Η μοντερνικότητα ταύτισε την αρχιτεκτονική με την εικόνα της κάνοντας την εμπειρία της έγινε περισσότερο φωτογραφική παρά βιωματική. Ο Benjamin παρατηρεί πόσο πιο εύκολα γίνεται αντιληπτή η αρχιτεκτονική στις φωτογραφίες σε σχέση με την πραγματικότητα⁴⁶. Σκοπός, έτσι, της προμελέτης είναι η εξασφάλιση ικανοποιητικών εικόνων: το κτήριο συρρικνώνεται σε 2-3 χαρακτηριστικές εικόνες, σχολαστικά επιλεγμένες ώστε να εκπροσωπούν αυτό που είναι (ή δεν είναι) το κτήριο.

Η νέες τεχνολογίες έχουν διαφοροποιήσει πολύ τους όρους με τους οποίους σχεδιάζεται ένα κτήριο, έχοντας πρώτα εφαρμοστεί στο βιομηχανικό σχεδιασμό. Οι δυνατότητες που προσφέρει η προσομοίωση ενός αντικειμένου διαμέσου ενός ψηφιακού μοντέλου είναι πολλές. «Οι απόψεις συγκλίνουν ότι ένα τετραδιάστατο μοντέλο ($4d = 3d + \text{χρόνος}$), που περιέχει όλη την πληροφορία σχεδιασμού, παραγωγής βιομηχανικών δομικών προϊόντων, συναρμολόγησης και κατασκευής, θα κατέχει κεντρική θέση στον σχεδιασμό»⁴⁷. Σε αυτή τη διαδικασία, το μοντέλο είναι αφενός φορέας πληροφορίας για το κτήριο αλλά και το πλαι-

45 Allen, Stan, ό.π., σελ 149

46 Αναφορά από το Walter Benjamin, "A Small History of Photography" στο Colomina, ό.π., σελ. 47

47 Παπαλεξόπουλος, Δημήτρης, «Αναπαράσταση του συνεχούς. Σχεδιασμός - Κατασκευή - Χρήση», εισήγηση στο Συνέδριο *Η αναπαράσταση ως όχημα αρχιτεκτονικής σκέψης*, Βόλος:

σιο μέσα στο οποίο λαμβάνονται οι αποφάσεις. «Οι ψηφιακές προοπτικές που ξέρουμε μέχρι σήμερα δεν θα είναι παρά μια μόνο από τις δυνατότητες που θα προσφέρει»⁴⁸.

Η αρχιτεκτονική ομάδα ONL (Oosterhuis_Lènàrd) προτείνει μια non-standard αρχιτεκτονική, όπου το κτήριο επηρεάζεται ανοιχτά από τον πελάτη, τους άλλους μηχανικούς, τα νέα δεδομένα που τυχόν προκύψουν στο περιβάλλον (πχ. φυσικές καταστροφές), στη βιομηχανία κτλ. Οι μελετητές καθορίζουν κάποιες από τις βασικές μεταβλητές παρακολουθώντας τη «συμπεριφορά του σε πραγματικό χρόνο» επιτρέποντας στο αντικείμενο να «επανα-καθορίζεται» διαρκώς. Η κοινή γλώσσα για αυτό το τετραδιάστατο μοντέλο είναι τα δεδομένα. Ο 'data-driven' σχεδιασμός αφορά στην οργάνωση και άρθρωση της πληροφορίας που αφορά στο κτήριο –και κατ' επέκταση και σε όλες τις πιθανές αναπαραστάσεις του:

« (...) Κτήρια τα οποία υπολογίζουν συνεχώς, που επίμονα ρυθμίζουν τη θέση τους αναφορικά με άλλες συγχρονικές διεργασίες εντός και γύρω τους. Σκέφτομαι για μέλη κτηρίων που αυτορυθμίζονται σε σχέση με άλλα μέλη του ίδιου κτηρίου. Περισσότερο σαν ένα μπράτσο και το απέναντι πόδι να λειτουργούν αντίρροπα. Τα συστατικά ενός κτηρίου είναι ένα σμήνος στοιχείων που λειτουργούν ανεξάρτητα εξακολουθώντας να ανήκουν στο ίδιο σμήνος»⁴⁹

Αντίστοιχο σμήνος σχηματίζουν οι παράγοντες που συμμετέχουν στη λήψη αποφάσεων. Η επικέντρωσή τους στα δεδομένα βάζει σε δεύτερη μοίρα τις αισθητικές συμβάσεις που τελικά οδηγούν σε μια αναζήτηση της μορφής. Κυρίως, όμως, αυτό που αναστρέφεται είναι η δεσμευτική σχέση με το χρόνο. Ο σχεδιαστής δεν αναγκάζεται να παγώσει τη διαδικασία και να επιδοθεί στο συνήθη αγώνα ανταπόκρισης του σχεδίου με την κατασκευή. Οι ανάγκες, οι μορφές, τα κόστη, τα διαθέσιμα τεχνικά μέσα αναπροσδιορίζονται ωστόσο κατασταλάζουν σε μια προς στιγμήν σταθερή κατάσταση. Αλλά και σε αυτή τη θέση το κτήριο είναι δυνατόν να ανταπεξέλθει σε μελλοντικές αλλαγές ή και στιγμές κρίσης (σεισμοί, καταστροφές κτλ.). Συλλαμβάνεται δηλαδή ως μια «γλυπτική της πληροφορίας».

⁴⁸ Παπαλεξόπουλος, Δημήτρης, ό.π.

Πρόκειται για την ανάπτυξη μιας μεθοδολογίας και των κατάλληλων μέσων που επιχειρεί να αναστρέψει τη συνήθη γραμμική ακολουθία του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού και να εντοπίσει μια γλώσσα κοινή –τα δεδομένα- στην οποία θα ανταλλάσσονται απόψεις και προτάσεις μεταξύ των συντελεστών αλλά και μεταξύ αυτών και του κτηρίου.

Αντιστάσεις στην ενσωμάτωση του καινοφανούς από τους θε- σμούς και τη βιομηχανία της κα- τασκευής

ΕΞΟΔΟΣ ΑΠΟ ΤΟ ΑΥΓΟ: Η ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ ΤΩΝ ΣΤΕΡΕΟΤΥΠΩΝ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΠΡΑΚΤΙΚΗ



Η πλειοψηφία των κατασκευών στην Ελλάδα έχουν τυπική ή καθόλου συμμετοχή αρχιτεκτόνων στο σχεδιασμό κι αυτό το αντιλαμβάνεται κανείς –εκτός των άλλων- διαβάζοντας τις πινακίδες με τους μηχανικούς μπροστά από τις εν εξελίξει οικοδομές. Η επιτακτική ανάγκη στέγασης στα αστικά κέντρα αντιμετωπίστηκε με μαζική ανοικοδόμηση δια της μεθόδου της αντιπαροχής, μέθοδος με την οποία υπεριοκοδομήθηκαν οι περισσότερες πόλεις της χώρας και η οποία επιβιώνει ως και σήμερα. Αναπτύχθηκε μια αγορά όπου πολυάριθμες οικοδομικές επιχειρήσεις ευκαιριακού χαρακτήρα στήθηκαν στη λογική του αντιπραγματισμού: ο οικοπεδούχος ανταλλάσει το ακίνητό του με αντάλλαγμα χώρο στη νέα οικοδομή, οι μάλιστα ανταλλάσσουν τα εργατικά τους με χώρο κ.ο.κ. δημιουργώντας μια οικονομία του απολύτως απαραίτητου και του τυποποιημένα επαναλαμβανόμενου, σε επίπεδο προσφοράς και ζήτησης⁵⁰. Στο βεβιασμένα και αυθόρμητα αστικοποιημένο περιβάλλον, όπως αυτό των μεγάλων ελληνικών πόλεων, ανθίζει μια οικονομία της μικρής κλίμακας που ευνοεί τη διατήρηση των μαστορικών τεχνών έναντι των οργανωμένων συνεργείων.

Το κτισμένο περιβάλλον είναι η συνισταμένη των δυνάμεων της οικοδομικής αγοράς και του θεσμικού πλαισίου μέσα στο οποίο επιτρέπεται η αγορά αυτή να δραστηριοποιηθεί. Βέβαια, ο Γενικός Οικοδομικός Κανονισμός είναι ένα πρωτόκολλο που δεν καθορίζει την πρακτική αλλά διαμορφώνεται από αυτή, με κάποια καθυστέρηση. Στο διάστημα αυτό, η πρακτική οικειοποιείται τον κανονισμό και ανιχνεύει τα «παραθυράκια» στις διατάξεις. Στις εμπορικού χαρακτήρα οικοδομές, για παράδειγμα, η έννοια του «ημιυπαίθριου» έχει προ πολλού μεταφραστεί σε «επιπλέον δωμάτιο», αφού στην πλειοψηφία των περιπτώσεων πωλείται/ενοικιάζεται ως κλειστός χώρος, παρότι από τα σχέδια ως και τον επιτόπιο έλεγχο από την υπηρεσία εμφανίζεται, κατά γράμμα, ως ημιυπαίθριος. Με το πέρασμα δεκαετιών, ο τομέας της οικοδομής διαμόρφωσε το λεξιλόγιο που χρησιμοποιεί βάσει των απολύτως απαραίτητων για την έκδοση άδειας και, αντίστροφα, η γραφειοκρατία υιοθέτησε τις αξίες του ευκαιριακού εργολάβου και του ανειδίκευτου εργάτη.

Οι αρχιτέκτονες που μόλις βγαίνουν στο επάγγελμα αντιμετωπίζουν μια αφιλόξενη

50 Βελέντζας, Κώστας [κ.α.], *Η κατοικία στην Ελλάδα : κρίση των σχέσεων παραγωγής,*

συνθήκη. Αφενός, λόγω της έκθεσής τους κατά τη διάρκεια των σπουδών σε κτήρια άσφρα κατασκευασμένα –ή εξιδανικευμένα ως αποτέλεσμα-, δεν είναι προετοιμασμένοι για την εμπλοκή σε μια διαδικασία που, τουλάχιστον σε χώρες όπως η Ελλάδα, οι αρχιτέκτονες συμμετέχουν περιστασιακά. Αφετέρου, συνηθισμένοι όπως είναι σε ολοκληρωμένα θεωρητικά σχήματα –ή έστω παραδεδομένα ως τέτοια-, αναμένουν από το ΓΟΚ να είναι ευφυής και δίκαιος. Παρακάτω μελετώνται οι όροι με τους οποίους ένα καινοφανές αρχιτεκτονικό project διέρχεται του σημείου καμπής της πορείας του και εντάσσεται στο νομίμως κατασκευάσιμο (έκδοση οικοδομικής άδειας) και κατόπιν, τι συνεπάγεται για αυτό η διαδικασία εφαρμογής.

Η ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗ ΩΣ ΜΕΤΑΓΛΩΤΤΙΣΗ ΤΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ

Η σύνταξη φακέλου σχεδίων για την έκδοση οικοδομικής άδειας συνεπάγεται την ακριβή ποσοτικοποίηση του κτηρίου και την αντιστοίχιση των χαρακτηριστικών του (χώροι, δομικά στοιχεία, τελικές επιφάνειες) στις ονομασίες βάσει των οποίων έχει συνταχθεί ο οικοδομικός κανονισμός που ορίζει τις τηρητέες προδιαγραφές. Πρόκειται, στην πραγματικότητα, για μια μετάφραση των συντακτικών στοιχείων μιας, προς το παρόν, αφαιρετικής δομής σε συμβατική ορολογία. Οποιαδήποτε απόκλιση από τη στερεοτυπική ορολογία, είναι πιθανόν να προκαλέσει επιπλοκές στη διαδικασία έκδοσης άδειας διότι βάσει αυτής της αντιστοίχισης κρίνεται πως κάτι είναι έγκυρο ή όχι. Κάθε στοιχείο των σχεδίων θα πρέπει να ανταποκρίνεται, με έγκυρο τρόπο, σε κάποιο ορισμό, περιορισμό, ή διάταξη του κώδικα. Διαφορετικά, βρίσκεται εκτός κανονισμού. Η γλώσσα που χρησιμοποιούν οι αρχιτέκτονες, τόσο ως λεξιλόγιο όσο και ως νόημα, για να περιγράψουν το πρόγραμμα ή και επί μέρους στοιχεία ενός έργου συχνά έχει πολλές διαφορές σύνταξης με τη γλώσσα της πολεοδομικής υπηρεσίας. Η συνθήκη αυτή μετατρέπει τη διαδικασία έκδοσης άδειας από τυπική σε ιδιαίτερα περίπλοκη υπόθεση.

Μεταξύ της πολεοδομικής υπηρεσίας και του μηχανικού, δεν είναι σπάνια η μεσολάβηση ενός ατόμου, του «αδειά», ο οποίος προσλαμβάνεται είτε από τον πελάτη είτε

από τον ίδιο τον αρχιτέκτονα. Ο, απροσδιορίστου προέλευσης αυτός⁵¹, άνθρωπος εξουσιοδοτείται να διαχειριστεί ό,τι αφορά στην έκδοση οικοδομικής άδειας απαλλάσσοντας τους μελετητές από το ανόητο, κατά τη γνώμη τους, έργο της ποσοτικοποίησης μιας εργασίας, το ποίον της οποίας είναι καταρχάς ποιοτικό, αλλά και από την εξαντλητική τριβή με το ανθρώπινο δυναμικό της υπηρεσίας. Από το συμβουλευτικό χαρακτήρα σε θέματα ονοματοθεσίας και σχεδιασμού –η προσπάθεια απόδοσης γραφικών ποιοτήτων σε ένα σχέδιο αδείας πιθανότατα λειτουργεί εναντίον του σχεδίου, ο «αδείας» προτείνει την ασφαλέστερη οδο που συνήθως είναι η αντιγραφή ενός εγκεκριμένου στο παρελθόν σχεδίου- ως την, τυπική πια, πράξη του χρηματισμού του προσωπικού της υπηρεσίας –οι αρχιτέκτονες διασφαλίζουν έτσι την ηθική τους ακεραιότητα κι εξάλλου ο «αδείας» ενεργεί εξ ονόματος τρίτων, άρα δε λερώνει τα χέρια του. Η ιδιότητα του ατόμου αυτού είναι η διγλωσσία. Μπορεί και μεταφράζει τις προτάσεις των αρχιτεκτόνων στη συμβατική ορολογία που ο οικοδομικός κανονισμός απαιτεί και, ταυτόχρονα, κατέχει τη συνθηματολογία του πολεοδομικού γραφείου. Δεν προέρχεται από κανένα στρατόπεδο αφού, στην πραγματικότητα, δεν κατανοεί την ουσία της καταγωγής καθεμιάς από τις γλώσσες. Αντιθέτως, κάνοντας ευρείς στερεοτυπικές αναγωγές, λειτουργεί όπως οι διερμηνείς (όχι οι μεταφραστές) που, ενώ διαθέτουν την ικανότητα της μετάφρασης, δε μετέχουν στην κρίση αυτού που λέει η κάθε πλευρά.

Τα μελετητικά γραφεία στην Ελλάδα είναι συνηθισμένα στο να παράγουν μια «διορθωμένη» εκδοχή των τελικών σχεδίων της προμελέτης για την ανταπόκρισή της στις προδιαγραφές. Τα σχέδια εφαρμογής δε βασίζονται στα εγκεκριμένα σχέδια αλλά σε αυτά που περιέχουν μια σειρά από παρατυπίες, μέσα από τις οποίες κατακτάται περισσότερος χώρος, μεγαλύτερο ύψος κτλ. Ως εκ τούτου, η πολεοδομία διατηρεί ένα αρχείο το οποίο υποτίθεται πως τεκμηριώνει την κατασκευασμένη πραγματικότητα. Άρα, η συνήθης πρακτική της παρατυπίας, εν μέρει, αποσυνδέει την κατασκευασμένη πραγματικότητα από τη θεσμική της τεκμηρίωση. Υπάρχει όμως και το είδος παρατυπίας που εμπεριέχει το κομμάτι εκείνο που η περιγραφή του με όρους κώδικα είναι ή αδύνατη ή προβληματική: το καινο-

51 Δεν πρόκειται για θεσμοθετημένο επάγγελμα, πιθανότερη προέλευση, ο κλάδος των μηχανικών.

φανές, το μη επεξεργασμένο στην πρακτική, το μη εμπεδωμένο στους επαγγελματικούς κύκλους. Πρόκειται για ιδέες που θέτουν σε κρίση τις προδιαγραφές και τίθενται αυτομάτως εκτός κώδικα. Ένας τρόπος να προωθηθούν θα ήταν να μεταφραστούν στο πλαίσιο του νομιμοφανούς.

Ο Michel de Certeau χρησιμοποιεί τη φιγούρα του περιπατητή στην πόλη για να μιλήσει για όλες αυτές τις: «πολυμορφικές, ανθεκτικές, δόλιες, πεισματικές διεργασίες που ξεγλιστρούν της πειθαρχίας χωρίς να βρίσκονται εκτός του πεδίου μέσα στο οποίο εξασκούνται»⁵². Ο de Certeau εγκαθιδρύει μια αναλογία μεταξύ του περιπάτου στην πόλη και της χρήσης του λόγου, κι εδώ προτείνεται μια (ακόμη) επέκταση του σχήματος⁵³. Ο ΓΟΚ είναι ένας κανονιστικός κώδικας που επιχειρεί να επιβάλλει περιορισμούς ούτως ώστε να ελέγξει την κατασκευή του δομημένου περιβάλλοντος. Αν η γλώσσα είναι μια δομή όπου οι λέξεις έχουν ένα καθορισμένο κυριολεκτικό νόημα (ή αντίστοιχα η πόλη ένα σύστημα τα στοιχεία του οποίου ισodυναμούν με αναγνωρίσιμα σημεία με ένα πρωτογενή συμβολισμό) τότε η πρακτική της ονοματοθεσίας των στοιχείων του σχεδίου επιτρέπει ελιγμούς μέσα στα όρια της δομής του κώδικα. Η διατύπωση «συνεκδοχών» αναλογεί στην τακτική αυτή: (Synecdoche) χρησιμοποιώντας μια λέξη ως μέρος μιας άλλης σημασίας της ίδιας λέξης»⁵⁴, ετικέτες όπως: στάθμη φυσικού εδάφους, αίθριο, εξώστης, βεράντα, αρχιτεκτονική προεξοχή (!) υιοθετούνται για να αντιστοιχιστούν με στοιχεία που σχεδιάζονται ή όχι για να ανταποκρίνονται στο προκαθορισμένο νόημα. Πρόκειται ουσιαστικά για ένα είδος μεταφορικής διατύπωσης, όπου το απροσδιόριστο και το καινούριο 'αγκυροβολούν' στο προσδιορισμένο και στο γνωστό του ΓΟΚ ώστε να γίνουν αμοιβαία αποδεκτά.

52 De Certeau, Michel, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, 2002, σελ. 96

53 Ακριβώς το ίδιο σχήμα του de Certeau χρησιμοποιεί και ο Stan Allen προσπαθώντας να ορίσει μια αναλογία μεταξύ περιπλανώμενου διαβάτη στη σχεδιασμένη πόλη και περιπλανώμενου δημιουργού μέσα στην ήδη διατυπωμένη θεωρία: «Κι έτσι, αναλογικά, όπως ακριβώς ο ενεργός πολίτης μπορεί να μεταχειρίζεται και να ανασχηματίζει το χώρο της πόλης [...], έτσι και ο χειριστής της δημιουργικής διανόησης μπορούν να βάζουν στο παιχνίδι τους αυστηρούς κώδικες των κληρονομημένων ιδεολογικών συστημάτων» (Allen, Stan, *Practice, Architecture, Technique and Representation*, Routledge, 2000, σελ XXIII).

Οι αρχιτέκτονες, εκπαιδευμένοι να υπακούουν αλλά και να εργάζονται με συστηματικά μοντέλα, θεωρητικά σχήματα και προγραμματικούς περιορισμούς, αναμένουν από τη διαδικασία έκδοσης άδειας να είναι μια συνεκτική ανταπόκριση θεσμού-πράξης. Έτσι, η γενικότερη τάση παρατυπίας, ο χρηματισμός, η ασυνέπεια των οργάνων του νόμου και γενικώς η απαξίωση του κώδικα είναι πάντα πηγή απογοήτευσης. Όπως και στην κατά de Certeau οργανωμένη πόλη, οι αμέτρητες ατομικές συμπεριφορές συγκροτούν ένα, παρά τω κώδικα, άτυπο πρωτόκολλο χρήσης, που τελικά υπερβαίνει τον κώδικα όταν αυτός πάει να εφαρμοστεί. Ο κώδικας του δρόμου αναπροσαρμόζεται κάθε τόσο ώστε να συμπεριλάβει ευκρινώς τις νέες παρεκκλίνουσες τακτικές. Ως αποτέλεσμα, κάθε προσπάθεια αποσαφήνισης του κώδικα οδηγεί σε γέννηση νέων επεισοδίων και περαιτέρω διεύρυνση των δυνατοτήτων άτυπων συμπεριφορών μέσα σε αυτόν⁵⁵. Αντίστοιχα, οι αναπροσαρμογές του ΓΟΚ στοχεύουν στην απορρόφηση των παραβατικών συμπεριφορών χωρίς όμως να αξιολογούν το περιβάλλον που με το πέρασμα των χρόνων έχει παραχθεί. Ο όρος «αρχιτεκτονική προεξοχή» αποκτά, με αυτά τα δεδομένα, διευρυμένο νόημα. Μοιάζει να εκφράζει την τυφλή αποδοχή της αρχιτεκτονικής ως προεξοχή -εξόγκωμα- στο κλειστό περίβλημα του κώδικα. Λόγω της αδυναμίας στο να συμπεριληφθούν οι νέες ιδέες με ουσιαστικό και κριτικό τρόπο, το καθαρό του σχήμα του κώδικα αλλοιώνεται για να τις ενσωματώσει.

ΚΑΙΝΟΤΟΜΙΑ ΣΤΗΝ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ vs ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΤΗΣ ΚΑΙΝΟΤΟΜΙΑΣ

Δύο παράγοντες συμβάλλουν στον εκφυλισμό του ρόλου του αρχιτέκτονα κατά τη φάση της εφαρμογής και της επίβλεψης. Αφενός, οι εγκατεστημένες σχέσεις παραγωγής. Όπως και για την έκδοση άδειας, έτσι και μεταξύ εργολάβων και αρχιτεκτόνων επινοήθηκε ένας μεσάζων, ο project manager. Πρόκειται συνήθως για ένα μηχανικό που αναλαμβάνει να συντονίσει τη μετάδοση πληροφορίας μεταξύ μελετητών και κατασκευαστών αλλά, κυρίως, να απορροφήσει τις εντάσεις που προκύπτουν όταν μια από τις πλευρές δεν τηρεί τη σύμβαση. Χαρακτηριστικό του πόσο τρωτός και αναλώσιμος είναι ο project manager είναι

⁵⁵ Η θέση αυτή αναπτύχθηκε στο Ντώνα, Σοφία και Οικονόμου, Λεωνίδα, *Η Αυτοκρατική του Δρόμου*, διάλεξη για το τμήμα αρχιτεκτόνων ΕΜΠ, εισηγ. Στ. Σταυριδής, Ιούνιος 2005.

πως κατά τη διάρκεια ενός έργου ο άνθρωπος που φέρει αυτή την ευθύνη είναι πολύ πιθανό να αντικατασταθεί –γιατί θα έχει τσακωθεί με όλους- σε αντίθεση με τους αρχιτέκτονες και τους εργολάβους. Πρόκειται για ακόμη μια ένδειξη της πολυδιάσπασης του ανθρώπινου δυναμικού και μιας εξειδίκευσης που δημιουργεί περιχαρακωμένες ζώνες. Όπως τονίζουν οι Kieran/Timberlake, «αυτό που υπάρχει δεν είναι μια αληθινή επικοινωνιακή σχέση, αλλά μάλλον μια ιεραρχική, όπου το ένα μέρος προσλαμβάνεται από το άλλο για να εξυπηρετήσει έναν ορισμένο ρόλο»⁵⁶.

Από την άλλη, η κουλτούρα των περιοδικών lifestyle, διακόσμησης και design υπερέχει στη συλλογική συνείδηση σε σχέση με την κουλτούρα της αρχιτεκτονικής. Με τα λόγια του David Celento: «δύο δεκαετίες φανταχτερών καταλόγων (. . .) έχουν καταφέρει περισσότερο για τη διαμόρφωση του λαϊκού γούστου (και τη διαπαιδαγώγησή του στο design) απ' ότι ο εσωτερικής κατανάλωσης λόγος των ιερών της αρχιτεκτονικής»⁵⁷. Η σχεδιαστική πρακτική των αρχιτεκτόνων παράγει μοναδικά αντικείμενα για μια κοινωνία που συνδέει την εξατομίκευση με τα μαζικής παραγωγής επώνυμα προϊόντα. Κατά τη λήψη αποφάσεων για την εφαρμογή των σχεδίων, οι πελάτες και οι κατασκευαστές είναι πολύ περισσότερο ενημερωμένοι για τα διαθέσιμα προϊόντα σε σχέση με τους αρχιτέκτονες, οι οποίοι, ρίχνουν το βάρος στον όγκο της πληροφορίας που αφορά στη σύλληψη του σχεδίου.

Από αυτές τις παρατηρήσεις εκκινούν οι Kieran/Timberlake, εισηγούμενοι μια προοπτική μαζικής επί παραγγελία προκατασκευής (mass customization) στην αρχιτεκτονική, μελετώντας τις μεθόδους παραγωγής πλοίων, αεροσκαφών και αυτοκινήτων. Όπως αναφέρεται, αρχικά η κατασκευή σκαφών, αεροσκαφών και οχημάτων ήταν χειροτεχνική: χτιζόνταν ένα προς ένα, όπως τα κτήρια. Το αντικείμενο παρέμενε σταθερό και συνεργεία από διαφορετικές ειδικότητες διαδέχονταν το ένα το άλλο. Η πρώτη επανάσταση ήρθε με τη γραμμή παραγωγής, όπου πλέον, το αντικείμενο μετέβαινε από το ένα συνεργείο στο άλλο. Αυτό βελτίωνε την ταχύτητα και την ακρίβεια της κατασκευής αλλά και τις συνθήκες εργασίας στο εργοστάσιο. Η επόμενη επανάσταση αφορούσε τη μαζική επί παραγγελία κα-

⁵⁶ Kieran, Stephen & Timberlake, James, *Refabricating ARCHITECTURE: How Manufacturing Methodologies Are Poised to Transform Building Construction*, McGraw-Hill Professional, 2004, σελ.12

42 ⁵⁷ Celento, David, "Innovate or Perish", περιοδικό *Harvard Design Magazine*, #26

τασκευή. Το αίτημα για ανομοιομορφία και εξατομίκευση των προϊόντων συνδυάστηκε με μια θεωρία συνδεσμολογίας: όσο λιγότεροι οι σύνδεσμοι, τόσο ταχύτερη και ακριβέστερη η κατασκευή. Έτσι, σήμερα, η κατασκευή ενός πλοίου, αεροσκάφους ή οχήματος γίνεται με συναρμολόγηση μεγάλων μερών του συνόλου που κι αυτά αποτελούνται από περισσότερα επιμέρους στελέχη. Με αυτό τον τρόπο είναι δυνατή, καταρχάς, η ταυτόχρονη κατασκευή πολλών και διαφορετικών τμημάτων ενός συνόλου, ο καλύτερος έλεγχος της συναρμολόγησης και η προσφορά αμέτρητων επιλογών ως προς τα χαρακτηριστικά δίχως χάσιμο χρόνου.

Ο τρόπος κατασκευής των κτηρίων σήμερα δε διαφέρει από το πώς κατασκευάζονταν στα 1920. Όταν το μοντέρνο κίνημα πρόβαλλε το όραμα μιας κανονιστικής δομής που θα διέπει τη μαζική προκατασκευή κτηρίων, τα αποτελέσματα ήταν φτωχά και θύμιζαν κυρίως τροχόσπιτα. Οι συγγραφείς πιστεύουν πως η αποτυχία αυτής της προσπάθειας οφείλεται στην εστίαση της προσπάθειας σχεδόν αποκλειστικά στο χώρο της κατοικίας και στην έλλειψη τεχνολογίας και τεχνογνωσίας. Η τεχνολογία πλέον υπάρχει και την τεχνογνωσία μπορεί να την παρέχει η βιομηχανία των αεροσκαφών ή των οχημάτων. Οι λόγοι για τους οποίους θα πρέπει η κατασκευή να στραφεί εκεί είναι πολλαπλοί. Πρώτον, με τη χρήση του κατάλληλου λογισμικού, θα αξιοποιηθούν περισσότερο οι δημιουργικές δυνάμεις που συμμετέχουν στο σχεδιασμό, δημιουργώντας τις προϋποθέσεις για ένα είδος συλλογικής νοημοσύνης. Δεύτερον, εκτιμάται πως η ουσιαστικότερη εμπλοκή με την επιστήμη των υλικών καθιστά πιθανότερη τη γέννηση νέων μορφών. Τρίτον, η κατασκευή της πλειοψηφίας των μερών εκτός εργοταξίου θα επιτρέψει την ταυτόχρονη κατασκευή αλλά και την απρόσκοπτη και πιο υγιεινή εργασία των συνεργείων σε ελεγχόμενο περιβάλλον που σίγουρα θα επιταχύνει τη διαδικασία. Τέταρτον, η ενσωμάτωση στα κτήρια περισσότερων και ακριβότερων δικτύων και συστημάτων (έως και 50% του κόστους σε περίπτωση ειδικευμένων χώρων όπως ένα επιστημονικό εργαστήριο)⁵⁸ εκτός εργοταξίου θα βελτιώσει την ποιότητα της εγκατάστασής τους.

Η αρχιτεκτονική δεν υπάρχει μόνο για να παράγει ιδιосуγκρασιακά και πανάκριβα κτήρια, αλλά ίσως μέρος του προβλήματος που καλείται να επιλύσει να είναι η ελαχιστοποί-

ηση του κόστους και του χρόνου κατασκευής και συντήρησης και στη βελτιστοποίηση της απόδοσης (ενεργειακής, λειτουργικής, χωρικής) των κτηρίων. Η υπόνοια είναι πως με την εντονότερη εμπλοκή με τον κατασκευαστικό τομέα και τον κλάδο της τεχνολογίας υλικών η αρχιτεκτονική μπορεί να προσεγγίσει την καινοτομία σε ένα εμπράγματο επίπεδο, πέρα από την κυριαρχία της μορφής και τη φιλοσοφική ρητορική. Μπορεί η αρχιτεκτονική να υπάρχει και πέραν των κτισμάτων που ξεχωρίζουν ως οντότητες συμβολικού χαρακτήρα; Υπάρχει άραγε περιθώριο για εκ νέου ενσωμάτωση της αρχιτεκτονικής στην παραγωγή «συμβατικών» κτηρίων με πρωτοποριακό τρόπο;

Συμπεράσματα

ΕΞΟΔΟΣ ΑΠΟ ΤΟ ΑΥΓΟ: Η ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ ΤΩΝ ΣΤΕΡΕΟΤΥΠΩΝ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΠΡΑΚΤΙΚΗ



Instructions:

1. Cut out pieces
2. Attach Tab A to B
3. Wo-Laht!

ΚΑΙΝΟΤΟΜΙΑ ΚΑΙΝΟΦΑΝΕΣ ΚΑΙ ΣΤΕΡΕΟΤΥΠΟ

Ποια είναι η σχέση της καινοτομίας και υλοποιημένης αρχιτεκτονικής; Οι πραγματικά καινοτόμες ιδέες για τεχνήματα συμπορεύονται με ριζικές τομές σε τομείς της οικονομίας, της κοινωνίας ή/και της τεχνολογίας που μπορούν να ταραξουν τις ισορροπίες των αναγκών, των επιθυμιών και των αρνήσεων των ανθρώπων. Η αλλαγή που φέρνουν έχει τα χαρακτηριστικά της αλλαγής παραδείγματος, με τον τρόπο που την όρισε ο Thomas Kuhn, στην προσπάθειά του να εξηγήσει τις επιστημονικές επαναστάσεις. Όμως, τις επαναστάσεις αυτές είμαστε αρχικά ανίκανοι να τις δούμε και να τις κατανοήσουμε λόγω της έλλειψης εργαλείων για να τις διαβάσουμε⁵⁹. Έτσι, η καινοτομία παραμένει μια μορφή διακήρυξης, ένα περιθωριακό μανιφέστο αδιανόητο για τους πολλούς, που αδυνατεί να εφαρμοστεί σε μεγάλη κλίμακα –έξω από το πλαίσιο των δημοσιεύσεων, σχεδίων, πρωτοτύπων κτλ. Όταν, για παράδειγμα, ο Le Corbusier επινοούσε το ερώτημα του διαχωρισμού δομικού συστήματος και όψης μέσα από το Domíno στα 1914, επινοούσε ένα κατασκευαστικό μοντέλο που θα άλλαζε τον τρόπο παραγωγής κτηρίων στα χρόνια που ακολουθούσαν⁶⁰. Έτσι, η καινοτομία, αν θελήσουμε να την ορίσουμε κάπως, αφορά στην επινόηση ενός ερωτήματος που αμφισβητεί την ολότητα του πεδίου ή του αντικειμένου. Το πέρασμα, όμως, μιας καινοτομίας στην εφαρμογή προϋποθέτει την εν μέρει ακύρωσή της σε οικείους, ήδη εξασκημένους, καθιερωμένους μηχανισμούς παραγωγής τεχνημάτων ή διατήρησης σχέσεων μεταξύ συλλογικοτήτων.

Το project Fun Palace (1961-1974), καρπός της συνεργασίας περισσότερων από 30 προσωπικοτήτων σχετιζόμενων με το χώρο και το θέατρο, υπό το συντονισμό του αρχιτέκτονα Cedric Price και της θεατρικής παραγωγού Joan Littlewood, πρότεινε ένα πολυσήμαντο χώρο, η μορφή και η λειτουργία του οποίου δε θα καθοριζόταν από το δημιουργό/

⁵⁹ Ruiz-Geli, Enric, 'Manifiesto #15', στο περιοδικό *Icon*, Αύγουστος 2007

⁶⁰ Guallart, Vicente, λήμμα 'invent' στο *The Metapolis Dictionary of Advanced Architecture*, Βαρκελώνη: Actar, 2003, σελ.366

αρχιτέκτονα αλλά από κάθε χρήστη ξεχωριστά⁶¹. Η πρωτοποριακή αυτή ιδέα έφτασε λίγο πριν την υλοποίηση. Μάλιστα, απορρίφθηκε κατά την έκδοση οικοδομικής άδειας εξαιτίας κάποιων ασήμαντων τεχνικών λεπτομερειών. Ήταν εύλογο: ο θεσμός της πολεοδομικής υπηρεσίας αδυνατούσε να κατανοήσει το Fun Palace πέραν της τεχνικής του υπόστασης. Το project κατέλυε μια σειρά από συμβάσεις στη λειτουργία, τη διαρρύθμιση, τη χρήση, την κατασκευή. Δεν ήταν, ωστόσο, ο πρωτοποριακός χαρακτήρας του που το εμπόδισε να εφαρμοστεί –και που χρίζει εκτενούς συζήτησης-, παρά μια λεπτομέρεια του κτηρίου ιδωμένου ως σύνολο συμβατικών στοιχείων και σχέσεων⁶².

Αν το ένα χαρακτηριστικό της πρωτοπορίας είναι πως δύσκολα εγκαταλείπει το θεωρητικό επίπεδο, το άλλο είναι πως προετοιμάζει το έδαφος για μια πρωτοπορία εγκατεστημένη πιο στέρεα στις καθιερωμένες σχέσεις. Έτσι, έρχεται κάποια στιγμή μια πρόταση με λιγότερο βαθμό επαναστατικότητας, με ελαφρύτερους αφορισμούς του παρελθόντος, με βαθύτερη αποδοχή και αγκύρωση στα στερεότυπα που αναπαράγει η κοινωνία που θα κληθεί να την κατοικήσει, που τελικά πραγματώνεται. Το κέντρο Centre George Pompidou, έργο που με ελάχιστη τεκμηρίωση, δια χειρών Renzo Piano, Richard Rogers και Gianfranco Franchini, ξεχώρισε στο διεθνή αρχιτεκτονικό διαγωνισμό, αποτελεί μετασχηματισμό της ιδέας του Fun Palace, με όρους περισσότερο αγκυρωμένους στο γίνεσθαι της κοινωνίας του Παρισιού το 1970. Μεταξύ Fun Palace και Pompidou, είχε παρεμβληθεί ο Γαλλικός Μάης, προξενώντας την απαραίτητη προδιάθεση αλλαγής στην κοινωνία. Δεν είναι τυχαίο πως αυτό που έμεινε στα χαρτιά στην Αγγλία του '60 πραγματοποιήθηκε –υπό διαφορετικούς όρους- στη Γαλλία του '70.

Αφενός, η αρχιτεκτονική σκέψη είχε χωνέψει την προβληματική ενός ευέλικτου και πολυλειτουργικού χώρου, απέφυγε ωστόσο να προτείνει ένα καθεστώς αυτοδιαχείρισης: το Pompidou, είναι ένα σαφώς ελεγχόμενο περιβάλλον, όπου οι δράσεις και οι κινήσεις είναι προκαθορισμένες (βλ. Κυλιόμενες κλίμακες στην πρόσοψη). Αφετέρου, μια αρχιτε-

61 Mathews, Stanley, 'Cedric Price as Anti-architect', στο Tim Anstey, Katja Grillner, Rolf Hughes (επιμ.), *Architecture and Authorship*, London: Black Dog Publishing, 2007, σελ. 146

62 Ο σχεδιασμός του Fun Palace ξεκίνησε το 1961 και ο Cedric Price εγκατέλειψε τις προσπάθειες υλοποίησής του το 1974.

κτονική χωρίς στυλ –όπως διακήρυττε το Fun Palace- μπορεί να ιδωθεί ως πρόγονος του high-tech, του πλέον στυλιζαρισμένου ιδιώματος στην αρχιτεκτονική από τη δεκαετία του '70 κι έπειτα. Κι ενώ στη λογική του Fun Palace ήταν να κατεδαφιστεί στην περίπτωση που δεν εξυπηρετεί πια το λόγο για τον οποίο θα κατασκευαζόταν⁶³, κατά πάσα πιθανότητα το Rompidou ανήκει στο σύνολο εκείνο των κτηρίων που ο άνθρωπος θα διατηρεί ως μνημεία.

Η τεχνική της στερεοτυπίας επέφερε επανάσταση στην τυπογραφία. Ένα αρνητικό αντίτυπο πηλού (μήτρα) παράγεται από τη στοιχειοθετημένη τυπογραφική σελίδα. Κατόπιν, λειωμένος τυπογραφικός σίδηρος χύνεται στα κενά της μήτρας παράγοντας ένα στέρεο αντίγραφο της πρωτότυπης σύνθεσης. Τα λάθη σε σχέση με το πρωτότυπο διορθώνονται με το χέρι. Έτσι, ο τυπογράφος έχει τη δυνατότητα να ξανατυπώνει έντυπα για τα οποία υπάρχει συνεχής ζήτηση, χωρίς να χρειάζεται να τα αναστοιχειοθετεί. Με αυτό τον τρόπο, ελαττώνει την ποσότητα χαρακτήρων στο εργαστήριο, αφού παράγοντας ένα στερεότυπο τους αποδεσμεύει για την παραγωγή νέας σελίδας. Επίσης, μπορεί να τυπώνει περισσότερα αντίτυπα του ίδιου έργου αν διαθέτει περισσότερες πρέσες ή να τυπώνει το ίδιο έργο σε διαφορετικά μέρη⁶⁴. Η αναλογία που αναδύεται φαντάζει παραδειγματική. Αν το Fun Palace είναι το πρωτότυπο, τότε το Rompidou αντιπροσωπεύει την αρνητική μήτρα που παράγει αντίγραφο του πρωτοτύπου την ώρα που το υλικό πάνω στο οποίο σχηματίζεται είναι ακόμη ζεστό και εύπλαστο. Το αντίγραφο λειτουργεί ως σημείο αναφοράς για μια σειρά από μεταγενέστερες κατασκευές αλλά και ως μνημείο στη συλλογική συνείδηση, το Rompidou είναι το cliché –ο ήχος της πρέσας κάθε φορά που παράγει αντίτυπο- που συ-

63 Όπως πράγματι συνέβη στο έργο του Price *Inter-Action Centre* (Βόρειο Λονδίνο, 1971) που θεωρείται παραλλαγή του Fun Palace.

64 Διάφοροι, *The Great Industries of the United States: Being an Historical Summary of the Origin, Growth, and Perfection of the Chief Industrial Arts of This Country*, Chicago and Cincinnati: J. B. Burr, Hyde & Co. 1873. σελ.174-180

μπυκνώνει τη σύλληψη που πρέσβευε το Fun Palace⁶⁵. Η κανονικοποίηση της καινοτομίας του τελευταίου εκφράζει την ελάττωση του νοήματος στην οποία βασίζεται κάθε στερεότυπο, είτε τυπογραφικό –με την εξοικονόμηση του υλικού– είτε κοινωνικό –με την επιβολή μιας αφαιρετικής δομής γνώσης⁶⁶. Πώς γίνεται όμως να περιτριγυριζόμαστε διαρκώς από τεχνήματα που αυτοχαρακτηρίζονται πρωτοποριακά;

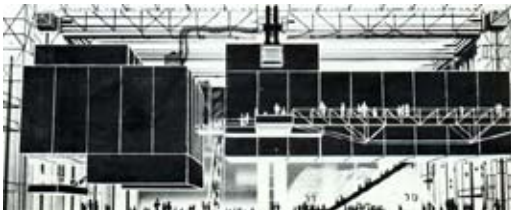
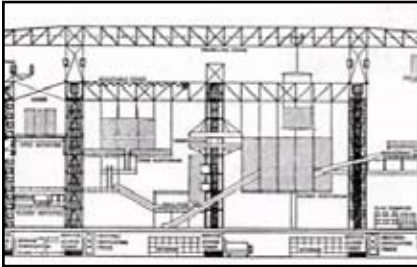
Η καινοτομία, κατά τη γέννησή της, είναι καταδικασμένη στο περιθώριο. Ο χαρακτήρας της είναι να καταλύει τη δομή των πραγμάτων, να ανατρέπει τα νοήματα, να επανερμηνεύει τις καταστάσεις και αναδιαπραγματεύεται τις σχέσεις. Η εφαρμογή της προ απαιτεί την, ως ένα βαθμό, συγχώνευση με το κατεστημένο. Σε μια κοινωνία του θεαματικού, του δημοσιεύσιμου και του εμπορευσιμου, είναι επόμενο το δημόσιο αίτημα για το ξεχωριστό και το καινοτόμο να βρίσκει απάντηση στην παραγωγή τεχνημάτων που φέρουν τον αέρα της καινοτομίας, χωρίς απαραίτητα να την αντιπροσωπεύουν.

Προτείνεται, λοιπόν, μια διάκριση μεταξύ του πραγματικά καινοτόμου και του καινοφανούς, ως αυτού που ορίζεται από τις διαφοροποιήσεις και τις επανερμηνείες που μπορεί να δεχτεί ένα θέμα εντός των ορίων μέσα στα οποία εξακολουθεί να αναγνωρίζεται ως το ίδιο αυτό θέμα. Στο βαθμό που το τέχνημα αποκτά χαρακτήρα εμπορευσιμου προϊόντος, ο αγοραστής του χρειάζεται να αντιληφθεί τα λειτουργικά του πλεονεκτήματα χωρίς κόπο. Το νέο προϊόν πρέπει να συμβολίζει μια εικόνα του εαυτού του που οι άλλοι θα αναγνωρίζουν: «Ο πελάτης είναι ευαίσθητος σε μικρές αλλαγές στο στυλ, το χρώμα ή το σχήμα αλλά μπορεί να είναι αδιάφορος απέναντι σε ολοκαίνουρια σχήματα που δεν έχουν

65 Ο ίδιος ο εφευρέτης της στερεοτυπίας, William Ged (Εδιμβούργο, 1690) αντιμετώπισε τις προκαταλήψεις των τυπογράφων που φοβούνταν για τον αφανισμό της ειδικότητάς τους εξαιτίας της νέας τεχνικής. Ο Ged οδηγήθηκε στην ανέχεια, αφού όμως πρώτα είχε ολοκληρώσει τις στερεοτυπικές πλάκες για ένα έργο (1736) το οποίο βοήθησε στην αναβίωση της τεχνικής στο Παρίσι το 1795.

[Διάφοροι, ό.π.]

66 Stangor, Charles και Schaller, Mark, “What Are Stereotypes?” στο C. Neil Macrae, Charles Stangor, Miles Hewstone (επιμ.), *Stereotypes and Stereotyping*, The Guilford Press, 1996, σελ.7



Cedric Price + Joan Littlewood, Fun Palace, Λονδίνο, 1961-1974

Richard Rogers, Renzo Piano + Gianfranco Franchini, Centre Pompidou, Παρίσι, 1972

Cedric Price + Joan Littlewood, Fun Palace, Λονδίνο, 1961-1974

Richard Rogers, Renzo Piano + Gianfranco Franchini, Centre Pompidou, Παρίσι, 1972

Cedric Price, Inter-active Center, Λονδίνο, 1971-1984

ακόμη κερδίζει αναγνωρισμένο νόημα ή κοινωνική σημασία⁶⁷». οι καινοφανείς εκδοχές ενός τεχνήματος διατηρούν εμφανείς αναφορές στο αρχέτυπό τους. Λόγω της εξοικείωσης που υπάρχει με το αρχικό θέμα, η εξερεύνηση ενός θέματος επιτρέπει την αναγνώριση του νέου, καθώς και τη διάκριση και σύγκριση πρότερης και ύστερης εκδοχής. Γι αυτό το λόγο, όσο πιο συγκεκριμένο το στοιχείο το οποίο διαφοροποιείται τόσο πιο σαφές εμφανίζεται το καινοφανές. Έτσι, αποδίδεται ο χαρακτηρισμός του καινοφανούς σε ολόκληρα αντικείμενα των οποίων μόνο μια παράμετρος (ή κάποιες) εμφανίζεται ως νέα.

Το καινοφανές μπορεί να αφορά στην προσθαφαίρεση κάποιου χαρακτηριστικού ή στην αντικατάσταση του από κάποιο ξένο ως τότε. Σε άλλο επίπεδο, η αναδιάταξη των στοιχείων μπορεί να δώσει καινοφανή αποτελέσματα. Επίσης, η διατήρηση της τάξης των στοιχείων με ταυτόχρονη αντικατάσταση αυτών αποδίδει καινοφανή έργα. Όμως, το καινοφανές μπορεί να αφορά τις συνθήκες έξω από το ίδιο το αντικείμενο. Για παράδειγμα, η τοποθέτηση ενός τεχνήματος σε ένα νέο, για την ως τώρα χρήση του, περιβάλλον μπορεί να χαρακτηριστεί ως νεωτερισμός. Αλλά, στο βαθμό που τα τεχνήματα συμμετέχουν σε διεργασίες όπως η κατανάλωση προϊόντων, το καινοφανές μπορεί να μην αφορά καθόλου τη σφαίρα της υλικότητας του αντικειμένου.

Για παράδειγμα, το φορητό πολύ-μηχάνημα iPhone της Apple προβαλλόταν για μεγάλο διάστημα ως το μέλλον στις φορητές συσκευές. Στην πραγματικότητα, καμιά νέα τεχνολογική εφεύρεση δεν περιλαμβάνεται στα χαρακτηριστικά του. Η συναρμολόγηση και μόνο αναγνωρίσιμων και εμπορικά δοκιμασμένων λειτουργιών (κινητό τηλέφωνο, φωτογραφική μηχανή, mp3 player, web browser) απέδωσε το χαρακτήρα του πρωτοποριακού στο προϊόν. Τα χαρακτηριστικά που στην πραγματικότητα εξελίχθηκαν ήταν το interface, ο σχεδιασμός της μορφής της συσκευής και, κυρίως, η καμπάνια προώθησης, που κατέστησε γνωστή και την παραμικρή λεπτομέρεια του νέου προϊόντος μήνες πριν την κυκλοφορία του, ανάγοντας το σε αντικείμενο πόθου πολύ περισσότερο απ' ό,τι χρηστικό αξεσουάρ.



Στερεοτυπογραφία



Η ανατροπή της σύ-
νταξης του οικείου



Η αρχιτεκτονική ως αναπαράξιμη
εικονογραφία

Ενώ εκδηλώσεις όπως το World Architecture Festival προάγουν συνειδητά την εφαρμοσμένη αρχιτεκτονική πρωτοπορία –και γι αυτό την προβάλλουν συνδεδεμένη με την εξέλιξη στα υλικά και την κατασκευή- η τελευταία Biennale αρχιτεκτονικής στη Βενετία έδωσε βήμα στο λόγο για την αρχιτεκτονική πέρα από το λόγο για το κτήρια καθαυτά. Ο Greg Lynn διαχώρισε τη θέση του αμφισβητώντας το στοχασμό για την αρχιτεκτονική πέραν της εφαρμογής της τη στιγμή που τόσο σπάνια πλέον υπερβαίνει την απλή παροχή σχεδιαστικών υπηρεσιών: «Στο παρελθόν, η αρχιτεκτονική ήταν ένα από τα πρώτα και γρηγορότερα πεδία όπου προώθησης καινοτομιών σχετικά με τον τρόπο ζωής, την κατασκευή, την επικοινωνία και την αισθητική. (...) Σήμερα, η αρχιτεκτονική είναι ικανοποιημένη με το να ξεχνά τα επιτεύγματά της και να ξαν-ανακαλύπτει ιδέες τις οποίες άλλα πεδία τις κληρονόμησαν αρχικά από την αρχιτεκτονική»⁶⁸. Από τη σύγκρουση αυτή αναδύεται το ζήτημα του διδακτικού ρόλου της αρχιτεκτονικής. Με άλλα λόγια, όταν η αρχιτεκτονική επιχειρεί να προσηλυτίσει, και το επιχειρεί έξω από την επικράτεια του κτισμένου, είναι πιθανότερο να προκαλέσει μια εκ νέου περιχαράκωσή της. Όταν, αντίστροφα, κατασκευάζεται, εισέρχεται εκ προοιμίου σε ένα παιχνίδι εντυπώσεων και λανθάνουσας πρωτοτυπίας.

Ο Roemer Van Toorn εισάγει τον όρο ‘fresh conservatism’ για να μιλήσει για τη μεταμπίηση του συμβατικού με όρους του πρωτότυπου εν μέσω μιας –επονομαζόμενης- δεύτερης μοντερνικότητας:

«Ο ‘φρέσκος συντηρητισμός’ παρουσιάζει τα φαινόμενα της μόδας και του στυλ ως τα προϊόντα της έντασης μεταξύ της απόπειρας να επιτευχθεί **ατομική διαφοροποίηση** και της αυξανόμενης τάσης του εκμοντερνισμού να **ομογενοποιήσει και να ισοπεδώσει κάθε διαφορετικότητα**, συμπεριλαμβανομένης της ανθρώπινης [...] Είναι μια κατάσταση όπου ένας **ορισμένος βαθμός σύγκρουσης** (ανατροπή και ριζοσπαστισμός) εξυπηρετούν ως διεγερτικό και ταυτότητα,



Το iPhone που όλοι περιμένετε!
Αγοράστε το τώρα ▶



Apple iPhone 3G

σχηματίζοντας εκείνο το βασικό στοιχείο σε μια κατακερματισμένη κοινωνία όπου τα αποτελέσματα της σύγκρουσης εξουσίας και συμφερότων ψευτο-κουκουλώνονται [...] Παράγει το όμοιο μεταμφιεσμένο σε διαφορετικό.»⁶⁹

Ο λόγος γίνεται σχετικά με τη νέα γενιά Ολλανδών αρχιτεκτόνων οι οποίοι, επανοικοδοποούμενοι τον 'πραγματικό κόσμο' μέσα από αναλύσεις, διαγράμματα, μελέτες πεδίου, παράγουν αποκρίσεις που δίνουν την εντύπωση πως αληθεύουν. Το παράδειγμα που παραθέτει είναι αντιπροσωπευτικό: στη θέα του ξενώνα ηλικιωμένων Osdorp, έργου των MVRDV, στεκόμαστε με βεβαιότητα απέναντι σε κάτι ριζικά διαφορετικό. Όμως, αυτό το σοκ του νέου, τι ακριβώς προσπαθεί να πει; Μήπως πρόκειται για μια απλή αναπαραγωγή του κλισέ του αρχιτεκτονικού προβόλου ως επίτευγμα της μηχανικής; Για το συγγραφέα του άρθρου, «ο κίνδυνος είναι πως το σοκ του καινούριου δε πάει πιο πέρα από το σοκ καθαυτό»⁷⁰. Εξάλλου, όποιος σοκάρει ελκύει την προσοχή των μέσων ενημέρωσης. Το ερώτημα που τίθεται είναι αν αυτός ο βομβαρδισμός νέων προσεγγίσεων, αναλύσεων και ιδεών από τους αρχιτέκτονες είναι αρκετά ριζοσπαστικός ώστε να αλλάξει κάτι ή απλώς παρέχει νέες εικόνες του ήδη υπάρχοντος⁷¹.

Ανάλογη σύγχυση παράγεται και στο επίπεδο του προφορικού και γραπτού λόγου, όταν η ιδιοποίηση των όρων, ετικετών, ονομασιών της τρέχουσας αρχιτεκτονικής αρκεί για να προσφέρει την αύρα του καινούριου σε ένα project. Με αυτό τον τρόπο, η αρχιτεκτονική αυτό-υπονομεύεται, μετατρέπόμενη σε «απόκριση προς τη μαζική παρουσία του 'άλλου'»⁷². Όσο περισσότερο ο αρχιτέκτονας βρίσκει αναγνωρίσιμες ταμπέλες για να ονομάζει τις δημιουργικές του αναζητήσεις, τόσο πιο πολύ ρισκάρει κάποια στιγμή να κατασκευάζει τις ίδιες τις ταμπέλες αντί για τις ιδέες, ή να πάψει να σκέφτεται με όρους ιδέας άλλα μόνο

69 Toorn, Roemer van, "Fresh Conservatism", περιοδικό *Quaderns* #219, 1998

70 Toorn, ό.π.

71 «It is an architecture against architecture, an art against art; it does not attack the profession, rather it is a response to the mass presence of the other. Photoshop-ping a building or likening a master plan to a Gruyere cheese are more appropriate in our second modernity»

[Toorn, ό.π.]

με όρους της παρουσίας της.

Ο τρόπος που οι αρχιτέκτονες χειρίζονται τα στερεότυπα με τα οποία βάλλονται κατά τη διάρκεια του σχεδιασμού και της κατασκευής μοιάζει με τον τρόπο που η διαφήμιση χρησιμοποιεί τα στερεότυπα ή το σοκ της ανατροπής τους για να προκαλέσει την ταύτιση όσο το δυνατόν περισσότερων, όσο το δυνατόν γρηγορότερα. Ως αποτέλεσμα, παράγονται έργα που τaráσσουν πρόσκαιρα την επικράτεια του οικείου, ώστε γρήγορα να ενταχθούν στην επικράτεια του επιθυμητού.

Η ζήτηση ιδιοσυγκρασιακών αρχιτεκτονήματων με πολύ υψηλό κόστος συντήρησης και ειδικές προδιαγραφές κατοίκησης οδηγεί στην ψύχωση για τη διαιώνιση της εικόνας τους. Η παρέλαση των διεθνούς βεληνεκούς αρχιτεκτόνων στο χώρο της ανάπτυξης συγκροτημάτων πολυτελών κατοικιών στη Νέα Υόρκη επιβάλλει την ύπαρξη μεγάλου προσωπικού για τη συντήρηση, τον καθαρισμό αλλά και την απομάκρυνση από τις κατοικίες δραστηριοτήτων που ίσως λερώνουν την έξωθεν εικόνα των διαμερισμάτων –φύλαξη παιδιών, κατοικιδίων, πλύσιμο-στέγνωμα ρούχων κτλ. Άραγε, οι αρχιτέκτονες των συγκροτημάτων αυτών έχουν λόγο πάνω στη συνθήκη αυτή; Στο film “Koolhaas Houselife”, στο οποίο η κάμερα παρακολουθεί την καθημερινότητα της οικιακής βοηθού και άλλων συνεργειών συντήρησης της βίλας στο Μπορντό του Rem Koolhaas, υποδηλώνεται ότι μια πρωτοποριακή και ιδιοσυγκρασιακή αρχιτεκτονική συνεπάγεται το τίμημα του να τη διατηρείς στην εξιδανικευμένη της εκδοχή, αψεγάδιαστη, άφθαρτη, με κάθε τρόπο. Η μοντέρνα αρχιτεκτονική δεν επιτρέπεται να παλιώνει, να φθείρεται και να εγκαταλείπεται διότι πρεσβεύει την εφαρμογή της προόδου. Γι αυτό και το θέαμα εγκαταλελειμένων μοντερνιστικών κατασκευών του ‘30 είναι τόσο βίαιο. Η αντίφαση ενός σχεδιασμού που εισηγείτο το μέλλον στον τρόπο ζωής και που καταρρέει μπρος στον ερχομό του ίδιου του μέλλοντος.

Υπάρχουν πολλές απόψεις για το πώς οι αρχιτέκτονες μπορούν να επανέλθουν σε κυρίαρχο ρόλο έναντι στον κατασκευασμένο χώρο. Από τον παραμετρικό σχεδιασμό και τη διαχείριση πληροφορίας του κτηρίου ως το rapid-prototyping και την επί παραγγελία προκατασκευή, μια σειρά από μεθόδους επιχειρεί τη συμφωνία αρχιτεκτονικού σχεδιασμού

με τις τρέχουσες ανάγκες και πρακτικές της αγοράς, σε έναν αγώνα δρόμου, όπου οι αρχιτέκτονες καλούνται να μεταλλαχθούν από εμπειροτέχνες σε ψηφιακούς αρχιμάστορες.

Άλλοι πιστεύουν πως, παρά την εξέλιξη των παραπάνω τεχνικών, οι αρχιτέκτονες ίσως τελικά αποδειχθούν αχρείαστοι⁷³. Τα περιοδικά design και διακόσμησης από τη μία, και διαδραστικοί κατάλογοι όπως το designmyroom.com από την άλλη, έχουν εξοικειώσει τους ανθρώπους με τη λογική super-market που επικρατεί στο σχεδιασμό, με αποτέλεσμα ο ρόλος του αρχιτέκτονα να μοιάζει δυσδιάκριτος. Ο Manuel Gausa χρησιμοποιεί το παλιό εύρημα του μυθοπλαστικού διαλόγου για να σχολιάσει το εν λόγω ζήτημα. Ο αρχιτέκτονας συζητά με τον προγραμματιστή για το σχεδιασμό του *Arkitektor*, ενός λογισμικού το οποίο θα διεκπεραιώνει τη μελέτη με τις οδηγίες του ενδιαφερόμενου, χωρίς την παρέμβαση αρχιτέκτονα ή μηχανικού. Στην ερώτηση του αρχιτέκτονα «τι συμβεί αν ο χρήστης διατυπώσει ακραίες επιθυμίες (π.χ. μορφή σε στιλ Le Corbusier με γοθικά παράθυρα)» ο προγραμματιστής του απαντά πως «ο αρχιτέκτονας είναι αυτός που θα ορίσει τους κανόνες της καινοτομίας»⁷⁴.

Η δυσχέρεια των αρχιτεκτόνων στο να αμφισβητήσουν έμπρακτα τις δομές που παράγουν το χώρο, οφείλεται εν μέρει στον εγκλωβισμό τους στο κέλυφος της περιχαρικών *avant-garde* και του επαναπαυμένου *star system*. Φαίνεται, ωστόσο, πως η έξοδος από το αυγό, άρα και η πιο ενεργός συμμετοχή στο πώς, ποιος και γιατί της εφαρμοσμένης αρχιτεκτονικής, προϋποθέτει την αναγνώριση των στερεοτύπων, από όπου κι αν προέρχονται, και την ασφαλή διαχείριση των γεφυρών που τα καταρρίπτουν.

73 Simpson, Martin, visiting lecturer in GSD “CadCam2”, Harvard course of Professor Daniel Schodek, April 10, 2006.

74 Manuel Gausa, λήμμα: *Arkitektor*, στο *Metapolis Dictionary of Advanced Architecture*, Βαρκελώνη: Actar, 2004.



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Allen, Stan, *Practice, Architecture, Technique and Representation*, Routledge, 2000

AMO+OMA (επιμ.), *Content*, Taschen, 2004

Η Αναπαράσταση ως Όχημα Αρχιτεκτονικής Σκέψης (συλ), Αθήνα: Futura, 2006

Anstey, Tim; Grillner, Katja; Hughes, Rolf (επιμ.), *Architecture and Authorship*, London: Black Dog Publishing, 2007

Αρχιτεκτονική Θεωρία, *Από την Αναγέννηση Μέχρι Σήμερα*, μτφ. Πέτρος Μαρτινίδης, Αθήνα: Taschen/Γνώση, 2005

Bauman, Irena, *How to be a Happy Architect*, London: Black Dog Publishing, 2008

Βελέντζας, Κώστας (κ.α.), *Η κατοικία στην Ελλάδα : κρίση των σχέσεων παραγωγής*, Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής, 1993

Bourdieu, Pierre, *Η διάκριση, κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης*, (μτφ. Κική Καψαμπέλη) Αθήνα: Πατάκη, 2002 (α' έκδοση πρωτοτύπου 1977)

Bourdieu, Pierre, *Η αίσθηση της πρακτικής*, (μτφ. Θεοδ. Παραδέλλης), Αλεξάνδρεια, 2006

Brolin, Brent, *The failure of modern architecture*, Studio Vista, 1976

Chappell, David, *The architect in practice*, Blackwell, 2005

Colomina, Beatriz, *Privacy and Publicity, Modern Architecture as Mass Media*, MIT Press, 1994

De Certeau, Michel, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, 2002

De Duve, Thierry, *Kant after Duchamp*, MIT Press, 1998

Hill, Johnathan (επιμ.), *Occupying Architecture: Between the Architect and the User*, London: Routledge, 1998

Hinton, Perry, *Stereotypes, Cognition & Culture*, Psychology Press, 2000

Jones, John Chris, *Design Methods*, Wiley, 1992

Kieran, Stephen; Timberlake, James, *Refabricating ARCHITECTURE: How Manufacturing Methodologies Are Poised to Transform Building Construction*, McGraw-Hill Professional, 2004

Pearce, Martin; Toy, Maggie (επιμ.), *Educating Architects*, New York: Academy Editions, 1995

Pai, Hyungmin, *The portfolio and the diagram: Architecture, Discourse, and Modernity in America*, Cambridge: MIT Press, 1998

Macrae, C. Neil; Stangor, Charles; Hewstone, Miles (επιμ.), *Stereotypes and Stereotyping*, The Guilford Press, 1996

Μπάρτ, Ρολάν, *Ο Φωτεινός Θάλαμος*, (μτφ. Γιάννης Κρητικός) Αθήνα: Κέδρος, 1983

Out There: Architecture Beyond Building, 11th International Architecture Exhibition La Biennale Di Venezia:2008

Παπούλιας, Χρήστος, *Υπερτόπος*, Αθήνα: Futura, 2002

Simmel, Georg, *Περιπλάνηση στη νεωτερικότητα*, (μτφ. Σαγκριώτης Γιώργος, Σταθάτου Όλγα), Αλεξάνδρεια, 2004

The Metapolis Dictionary of Advanced Architecture, Βαρκελώνη: Actar, 2003

The Great Industries of the United States: Being an Historical Summary of the Origin, Growth, and Perfection of the Chief Industrial Arts of This Country, Chicago and Cincinnati : J. B. Burr, Hyde & Co. 1873

Τζώνος, Πάνος, *Η οργάνωση της αρχιτεκτονικής μελέτης*, Θεσσαλονίκη: Εκδ. Ζήτη, 1982

Vesely, Dalibor, *Architecture in the Age of Divided Representation: The Question of Creativity in the Shadow of Production*, MIT Press, 2006

ΑΡΘΡΑ ΑΠΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

Celento, David, "Innovate or Perish", περιοδικό Harvard Design Magazine, #26

Lewis, Matt, 'Packaging Utopian Sustainability', Volume #10, Φεβρουάριος 2007

Μπιρμπίλη Αγγελική, «Το πάρτι άρχισε», εφημερίδα Athens Voice #236, 27/11/2008

Roche, François, συνέντευξη στο περιοδικό Volume #10, Φεβρουάριος 2007

Ruiz-Geli, Enric, 'Manifesto #15', περιοδικό Icon, Αύγουστος 2007

Σταυρίδης, Σταύρος, «Κατοίκηση των εικόνων ή δράσεις εξεικόνισης του κοινωνικού;», Τοπικά Ια΄ - Φως-Εικόνα-Πραγματικότητα, Εταιρεία μελέτης των επιστημών του ανθρώπου, Αθήνα: Νήσος, 2006

Toorn, Roemer van, "Fresh Conservatism", περιοδικό Quaderns #219, 1998

WEB SITES

www.nationmaster.com/graph/env_eco_foo-environment-ecological-footprint

www.designmyroom.com

www.skylospito.blogspot.com

blog.miragestudio7.com/

ΟΜΙΛΙΕΣ

Oosterhuis, Kaas, E-motive Architecture, Inaugural Speech DUT, 11/2001

Simpson, Martin, visiting lecturer in GSD "CadCam2", Harvard course of Professor Daniel Schodek, April 10, 2006.

Οι μεταφράσεις στα ξενόγλωσσα αποσπάσματα είναι του γράφοντος.

