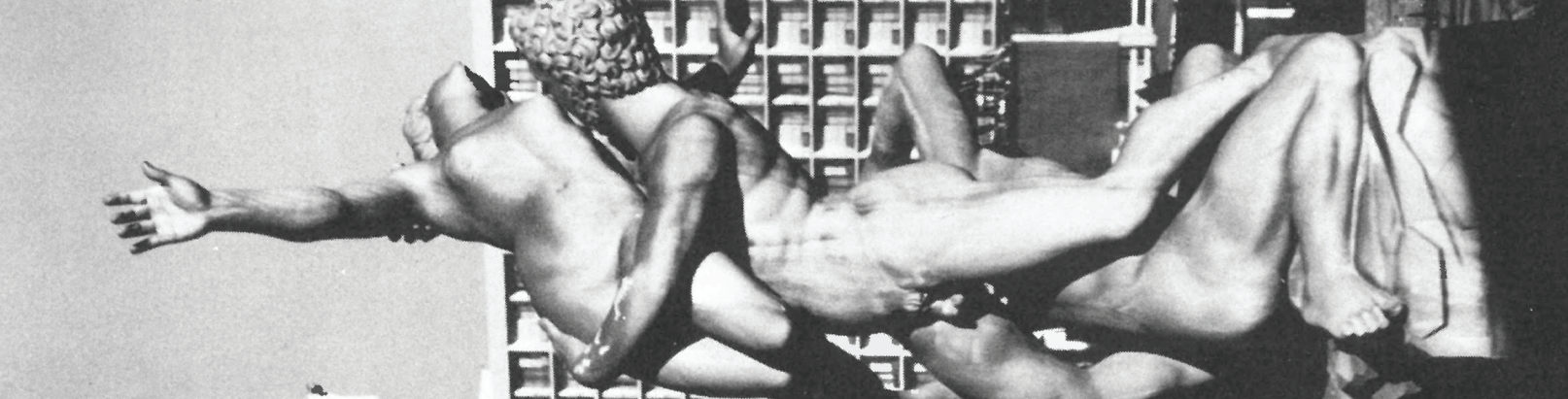


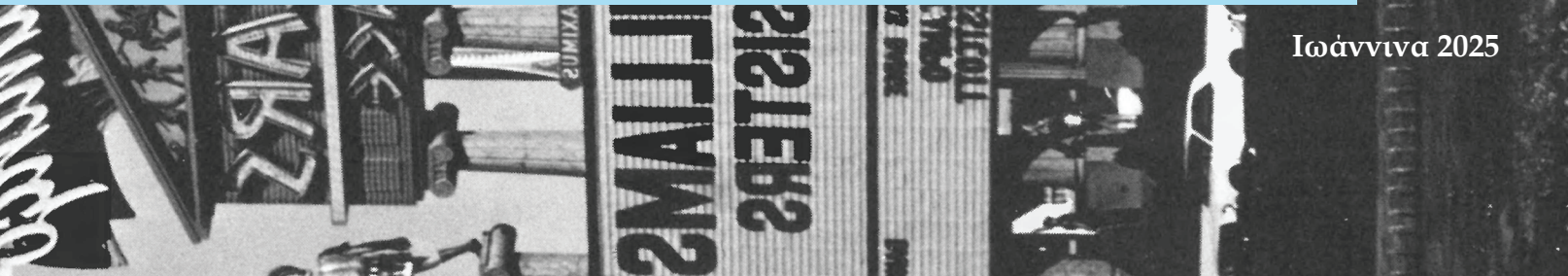


Επανεξετάζοντας το **LEARNING FROM LAS VEGAS:**

προς μία διαλεκτική ανάλυση

Βράνου Φανή - Ερευνητική Εργασία ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ – ΠΟΛΥΤΕΧΝΙΚΗ ΣΧΟΛΗ – ΤΜΗΜΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ – ΑΚΑΔΗΜΑΙΚΟ ΕΤΟΣ 2024-2025



Ιωάννινα 2025



Επανεξετάζοντας το

LEARNING FROM LAS VEGAS:

προς μία διαλεκτική ανάλυση

Ερευνητική Εργασία - Βράνου Φανή - Ιωάννινα 2025

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ – ΠΟΛΥΤΕΧΝΙΚΗ ΣΧΟΛΗ – ΤΜΗΜΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ ΑΚΑΔΗΜΑΙΚΟ ΕΤΟΣ 2024-2025

*Ευχαριστώ τον επιβλέποντα καθηγητή μου, Αριστοτέλη
Δημητρακόπουλο για την καθοδήγηση, την υποστήριξη και την
έμπνευση. Επίσης, ευχαριστώ τ@ φίλ@ μου Φένια, Έμμα και
Παναγιώτη για την μικρή και μεγάλη βοήθεια που πρόσφερε το
καθένα. Και τους δικούς μου.*

Περίληψη

Η παρούσα ερευνητική εργασία εξετάζει το βιβλίο *Learning from Las Vegas* των Robert Venturi, Denise Scott Brown και Steven Izenour, διερευνώντας τη συμβολή του στη διαμόρφωση της αρχιτεκτονικής θεωρίας και την πιθανή συνάφειά του στην αρχιτεκτονική της σύγχρονης πόλης. Μέσα από την ανάλυση βασικών εννοιών όπως ο συμβολισμός, η επικοινωνία και η εικόνα στην αρχιτεκτονική, η εμπορική κουλτούρα, ο αυτοκινητοκεντρικός σχεδιασμός και η κριτική του Μοντέρνου, επιχειρείται η κατανόηση της μεταστροφής που προκάλεσε το βιβλίο στη σκέψη του 20ού αιώνα αλλά και της σημασίας του στον σύγχρονο αρχιτεκτονικό διάλογο. Η εργασία συσχετίζει τις θέσεις του βιβλίου με τα κοινωνικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα της εποχής του, αλλά και με τη σημερινή πραγματικότητα, αναδεικνύοντας τα όρια αλλά και τη χρησιμότητα του Μεταμοντέρνου βλέμματος. Μέσα από συγκριτικές αναγνώσεις και εφαρμογές στον ελληνικό αστικό χώρο, προτείνεται ότι τα διδάγματα του *Learning from Las Vegas* παραμένουν ισχυρά εργαλεία για την κατανόηση της εικόνας και της πληροφορίας στον χώρο, αλλά ταυτόχρονα εγείρουν ερωτήματα για τη σχέση αρχιτεκτονικής, κοινωνίας και κουλτούρας στη σύγχρονη εποχή.

Λέξεις κλειδιά: Συμβολισμός, Μορφή, Εικόνα, Μεταμοντερνισμός, Αντίφαση, Venturi, Scott Brown

Abstract

This research paper examines the book *Learning from Las Vegas* by Robert Venturi, Denise Scott Brown, and Steven Izenour, exploring its contribution to the formation of architectural theory and its relevance to the architecture of the contemporary city. Through the analysis of key concepts such as symbolism, communication, and architecture form, commercial culture, car-centric design, and criticism of Modernism, an attempt is made to understand the shift that the book caused in 20th-century thinking, as well as its significance in contemporary architectural discourse. The paper relates the book's positions to the social and cultural context of its time, as well as to contemporary reality, highlighting the limits and potential of the post-modern perspective. Through comparative readings and applications in the Greek urban space, it is suggested that the lessons of *Learning from Las Vegas* remain powerful tools for understanding image and information in space, but at the same time raise questions about the relationship between architecture, society, and culture in the modern era.

Keywords: Symbolism, Form, Image, Postmodernism, contradiction, Venturi, Scott Brown

Περιεχόμενα

7 Περίληψη/ Abstract

10 Εισαγωγή

Θεωρητική Επισκόπηση

- 13 Η λωρίδα του Λας Βέγκας ως εργαστήριο εμπορικής κουλτούρας
- 17 Η αρχιτεκτονική της Λωρίδας
- 17 Η αρχιτεκτονική της πειθούς
- 19 Η νέα μνημειακότητα και το νέο δημόσιο
- 21 Η πάπια και το εξωραϊσμένο στέγασμα
- 23 Το Ηρωικό και Πρωτότυπο έναντι του Άσχημου και Κοινότυπου
- 24 Αρχιτεκτονική Επικοινωνία
- 25 Οι αντιφάσεις της Μοντέρνας αρχιτεκτονικής

Θεωρητικό Πλαίσιο

- 31 Ο Μοντέρνος χώρος
- 33 Ο Μεταμοντέρνος χώρος
- 35 Η διαλεκτική Μοντέρνου και Μεταμοντέρνου
- Το Λας Βέγκας στην σύγχρονη πόλη**
- 39 Η πόλη ως πεδίο υπερπληροφόρησης
- 41 Οπτική κουλτούρα
- 42 City Branding
- 44 Η αρχιτεκτονική του αυτοκινητόδρομου & η γραμμική πόλη
- 45 Τόπος και νόημα
- 47 Συμπερασματικά
- 49 Βιβλιογραφία
- 54 Κατάλογος Εικόνων

Εισαγωγή

Η ερευνητική εργασία εστιάζει στο βιβλίο *Learning from Las Vegas* των Robert Venturi, Denise Scott Brown και Steven Izenour, επιχειρώντας μια κριτική ανάλυση των θεωριών του. Η επιλογή του συγκεκριμένου έργου γίνεται αφενός, λόγω της επιρροής που είχαν οι θεωρίες του στην Μεταμοντέρνα αρχιτεκτονική και, αφετέρου, λόγω του αμφιλεγόμενου χαρακτήρα του. Η κριτική του στην Μοντέρνα αρχιτεκτονική και η προώθηση της εμπορικής κουλτούρας παράλληλα με την αποθέωση των διαφημιστικών πινακίδων θεωρήθηκε χυδαία από πολλούς και αποτελεί ακόμα αντικείμενο διχασμού. Θεωρώντας ότι η κριτική σκέψη των συγγραφέων προσφέρει μια πρωτοποριακή οπτική για την αρχιτεκτονική, με προεκτάσεις στην σύγχρονη πόλη και κοινωνία, η εργασία εκπονείται με σκοπό να απαντήσει στο ερώτημα: γιατί το *Learning from Las Vegas* παραμένει επίκαιρο για την σύγχρονη αρχιτεκτονική σκέψη και πως οι ιδέες του μπορούν να ερμηνευτούν στην πόλη του 21ου αιώνα.

Στο πρώτο μέρος της εργασίας αναλύονται οι βασικές θεωρίες του βιβλίου. Στην συνέχεια, γίνεται μια μελέτη των ιδεών του Μοντερνισμού και αντίστοιχα του Μεταμοντερνισμού σε σχέση με την έννοια του χώρου. Αφενός, ως θεωρητικό υπόβαθρο για τις τοποθετήσεις του *Learning from Las Vegas* και αφετέρου με σκοπό να αναδειχθεί η διαλεκτική σχέση των δύο κινημάτων.

Στο τελευταίο μέρος επισημαίνονται οι θεωρητικές προεκτάσεις του βιβλίου σε σχέση με την σύγχρονη πόλη και πραγματικότητα.

Το *Learning from Las Vegas* είναι αποτέλεσμα των θεωρητικών αναζητήσεων του Robert Venturi, της Denise Scott Brown και του Steven Izenour, που ξεκίνησαν με το άρθρο “*A Significance for A&P Parking Lots, or, Learning from Las Vegas.*” (Μια Σημαιοδότηση για τους Χώρους Στάθμευσης των Υπεραγορών A&P, ή Μαθαίνοντας από Το Λας Βέγκας), το οποίο δημοσιεύτηκε το 1968 στο Architectural Forum. Την ίδια χρονιά έλαβε χώρα στο Πανεπιστήμιο του Yale, το studio τους με όνομα “*Learning from Las Vegas, or Form Analysis as Design Research.*” (Μαθαίνοντας από το Λας Βέγκας, ή Μορφολογική Ανάλυση ως Σχεδιαστική Έρευνα), του οποίου το υλικό και τα ευρήματα εντάχθηκαν στο Α’ μέρος του βιβλίου. Το βιβλίο πρώτη φορά δημοσιεύτηκε το 1972, ενώ η δεύτερη, αναθεωρημένη έκδοση κυκλοφόρησε το 1977 από τις εκδόσεις του MIT. Η επανέκδοση αποδόθηκε, αφενός, στην υψηλή τιμή του αρχικού βιβλίου και αφετέρου, στη διαφωνία των Venturi και Scott Brown με τον Μπάουχάους σχεδιασμό της πρώτης έκδοσης, ο οποίος

1. Scott Brown, Preface to the Revised Edition στο *Learning from Las Vegas*, σ.xi-xvii

2. Pavitt, Jane. Remembering Robert Venturi – reluctant pioneer of postmodernism. 18 Οκτωβρίου 2018.

φαινόταν να αντιφάσκει με την κριτική που το ίδιο το βιβλίο ασκούσε στο Μπάουχαους.¹

Το βιβλίο έχει θεωρηθεί μανιφέστο της Μεταμοντέρνας αρχιτεκτονικής, λόγω της κριτικής του απέναντι στον τότε εγκαθιδρυμένο αρχιτεκτονικό μοντερνισμό, παρόλο που ο Venturi το 2001 δήλωσε ότι «Δεν είμαι, τώρα, και δεν ήμουν ποτέ Μεταμοντέρνος»². Η τοποθέτηση του, ωστόσο, κατά του φονξιοναλισμού, του Πουρισμού και του δογματισμού του Μοντέρνου και η προώθηση της pop κουλτούρας, των ιστορικών αναφορών, της ειρωνείας και της διακόσμησης, επηρέασε αδιαμφισβήτητα τους μεταμοντέρνους αρχιτέκτονες.

Σχετικά με το Λας Βέγκας

Η πόλη του Λας Βέγκας είναι η μεγαλύτερη σε πληθυσμό στην πολιτεία της Νεβάδα των Η.Π.Α. και είναι γνωστή παγκόσμια ως η πρωτεύουσα της διασκέδασης. Η αστική ανάπτυξη του Λας Βέγκας ξεκίνησε στις αρχές του 20ου αιώνα, λόγω της κατασκευής της σιδηροδρομικής γραμμής που σύνδεε το Λος Άντζελες με το Σολτ Λέικ Σίτι. Η πόλη ιδρύθηκε επίσημα το 1905, όταν ακόμα αποτελούσε μια ιδιαίτερα αραιοκατοικημένη περιοχή με βασικές δραστηριότητες την εξόρυξη μόλυβδου, την κτηνοτροφία και την γεωργία. Η δημιουργία σιδηροδρομικού σταθμού, ενίσχυσε τον χαρακτήρα της πόλης ως στάση ταξιδιωτών, και έφερε το πρώτο καζίνο της πόλης.³ Ο ψυχαγωγικός χαρακτήρας της πόλης ξεκίνησε με μικρά ράντσα, κάποια εκ των οποίων ήταν κρυφά πορνεία και λέσχες τζόγου. Στην αρχή η ανάπτυξη της πόλης ήταν αργή, εκτός από

μία περιοχή που εξαιρούνταν νομικά από την απαγόρευση του τζόγου και της πορνείας, τον οποίο είχε επιβάλλει η πολιτεία της Νεβάδα. Έτσι, άρχισε να αποτελεί τουριστικό προορισμό για τους κατοίκους του Λος Άντζελες, ενώ το 1930 η ανάπτυξη του απογειώθηκε. Άξιο αναφοράς είναι ότι η πορνεία απαγορεύεται ακόμα και σήμερα σε όλες της πολιτείες της Αμερικής εκτός από την Νεβάδα, ενώ ο τζόγος είναι επίσης απαγορευμένος σε πολλές πολιτείες. Η Λωρίδα του Λας Βέγκας, όπου εμφανίστηκαν τα πρώτα νόμιμα καζίνο της πόλης, είναι μέχρι σήμερα κόμβος ξενοδοχείων, εστιατορίων και ψυχαγωγικών εκδηλώσεων. Η σύνδεση της Λωρίδας με τα τυχερά παιχνίδια είναι που έχει κάνει γνωστή την πόλη ως «η πόλη της αμαρτίας» (*Sin City*) και των «χαμένων μισθών» (*Lost Wages*)⁴, ενώ είναι ευρέως γνωστό πως «ότι συμβαίνει στο Λας Βέγκας μένει στο Λας Βέγκας».

3. McNamee, Gregory Lewis. «The History of Las Vegas.» στην Encyclopedia Britannica.

4. DeJoy, Mark. The Fascinating History of Las Vegas. 14 Μαρτίου 2024.

Θεωρητική Επισκόπηση

Η Λωρίδα του Λας Βέγκας ως εργαστήριο εμπορικής κουλτούρας

Το να μαθαίνεις από το Λας Βέγκας συνεπάγεται του να μαθαίνεις από το κοινότυπο, το εμπορικό, το άσχημο και το κιτς. Η επιλογή των συγγραφέων να τοποθετήσουν το στούντιο τους σε ένα τόσο αμφιλεγόμενο μέρος όπως το Las Vegas, ήρθε σε πλήρη αντίθεση με τις γενικώς αποδεκτές αρχιτεκτονικές αξίες αλλά και με το τι θεωρείται αρχιτεκτονικό αντικείμενο εν γένει. Οι Venturi, Scott Brown και Izenour προτείνουν μια αλλαγή στον τρόπο που αντιμετωπιζόνταν μέχρι τότε η εμπορική και «λαϊκή» κουλτούρα από τους αρχιτέκτονες, προσεγγίζοντας τις νέον επιγραφές, τους χώρους στάθμευσης και τα καζίνο ως νόμιμα αντικείμενα αρχιτεκτονικής ανάλυσης. Υποστηρίζουν την θέση τους, θεωρώντας ότι το να παίρνεις έμπνευση από καθημερινές ή κοινότυπες αναφορές δεν είναι κάτι πραγματικά πρωτοποριακό, δίνοντας τα παραδείγματα της λαϊκής τέχνης, της βιομηχανικής ορολογίας και των σιλό, ως πηγή έμπνευσης για τους καλλιτέχνες, τους αρχιτέκτονες του πρώιμου μοντερνισμού και τον Le Corbusier, αντίστοιχα. (LLV, σ.3)¹ Οι συγγραφείς επιλέγουν να μελετήσουν την

Λωρίδα του Λας Βέγκας, αφενός, επειδή είναι εξαιρετικά δημοφιλής προορισμός και, αφετέρου, επειδή θεωρούν πως αποτελεί το «αρχέτυπο της εμπορικής λωρίδας, το φαινόμενο στην πιο καθαρή και έντονη μορφή του (LLV, σ. xii).» Ως στόχος του εργαστηρίου “*Learning from Las Vegas, or Form Analysis as Design Research*”, που οργανώνεται για τους μεταπτυχιακούς φοιτητές του πανεπιστημίου του Yale, τίθεται η ανάπτυξη αρχιτεκτονικών τεχνικών και αναπαραστατικών εργαλείων για την διαχείριση και ανάλυση αυτής της νέας αστικής τυπολογίας. Η αρχιτεκτονική ανάλυση της Λωρίδας περιλαμβάνει αεροφωτογραφίες, διαγράμματα, προοπτικά σχέδια, και σκίτσα για να μελετηθούν οι χωρικές σχέσεις, οι χρήσεις γης, η σχέση «δημόσιου» και ιδιωτικού χώρου, ο φωτισμός κ.α. Εκτός των άλλων, καταγράφονται και παρουσιάζονται οι βασικοί τύποι κτιρίων: τα καζίνο, τα ξενοδοχεία, τα πρατήρια βενζίνης και τα παρεκκλήσια γάμων. Εντοπίζονται τα μορφολογικά τους χαρακτηριστικά, εσωτερικά και κυρίως εξωτερικά, το στυλ σχεδιασμού τους, η σχέση του κτιρίου με τον χώρο στάθμευσης και τον δρόμο, και οι διαφημιστικές πινακίδες τους.

Οι πινακίδες του Λας Βέγκας, έχουν κεντρική σημασία στην ανάλυση, καθώς μελετώνται ως μέρος των κτιρίων αλλά και ως αυτούσια αρχιτεκτονικά στοιχεία. Στην πραγματικότητα οι πινακίδες στο Λας Βέγκας φαίνεται να είναι πιο σημαντικές από τα ίδια τα κτίρια

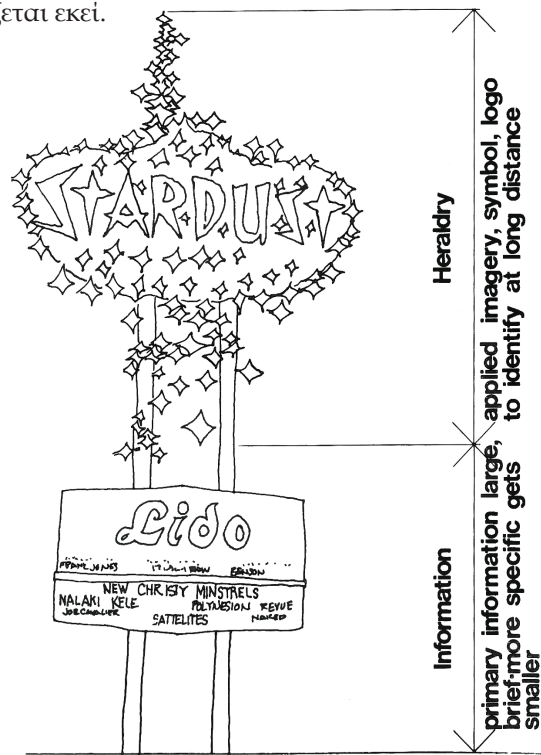
1. Venturi, Robert, Denise Scott Brown και Steven Izenour. *Learning from Las Vegas*, 1977, σ.3. Οι περαιτέρω αναφορές στο LLV θα σημειώνονται εντός κειμένου στην μορφή (LLV, σελ.) για λόγους ευκολίας.

και διαμόρφωση της εικόνας του τοπίου. Ο σχεδιασμός τους είναι εξαιρετικά προσεγμένος ώστε να τραβάνε την προσοχή από απόσταση, να πείθουν αλλά και να δίνουν τις απαραίτητες πληροφορίες. Ο ανταγωνισμός μεταξύ των πινακίδων της Λωρίδας οδηγεί σε ολοένα και πιο μεγάλες και πλουραλιστικές συνθέσεις, με κείμενο, εικόνες, γλυπτά και φυσικά, με τον ανάλογο φωτισμό.

Η επιλογή του Λας Βέγκας για την πραγματοποίηση του εργαστηρίου, εκτός των άλλων, υποδηλώνει από την μεριά των συγγραφέων την απόρριψη για μια ιεράρχηση της αρχιτεκτονικής σε «υψηλή» αρχιτεκτονική των ειδήμων και σε κακόγουστη, κοινότυπη αρχιτεκτονική των μαζών, προς την οποία στην συνέχεια τοποθετούνται κατηγορηματικά. Το ενδιαφέρον προς την εμπορική ή pop κουλτούρα, για τους συγγραφείς, δεν αφαιρεί τον αρχιτέκτονα από την τάξη της «υψηλής κουλτούρας», αλλά μπορεί να ευαισθητοποιήσει αυτή την κουλτούρα σε σχέση με σύγχρονες ανάγκες και σημαντικά ζητήματα. Η «υψηλή κουλτούρα», υποστηρίζουν, πως επικρατεί στους κύκλους που έχουν εξουσία και παίρνουν αποφάσεις στις αστικές αναπλάσεις. Έτσι, μια στροφή της αρχιτεκτονικής προς το λαϊκό γούστο θα μπορούσε να σημαίνει μια πιο δημοκρατική αρχιτεκτονική (LLV, σ.161).

Το ενδιαφέρον της Scott Brown για τις κοινωνικές πτυχές της αρχιτεκτονικής φαίνεται, εκτός των άλλων, στο άρθρο *Learning from Pop*, όπου θίγει τα ζητήματα των διαφορετικών αναγκών που συνυπάρχουν στην πόλη και την ανάγκη για οικονομικά προσιτή κατοικία². Το “*Learning from*” (Μαθαίνοντας από) δείχνει μια προσέγγιση

«από τα κάτω προς τα πάνω», η οποία ξεκινάει από το γούστο και την αισθητική της πλειοψηφίας, αλλά δεν περιορίζεται εκεί.

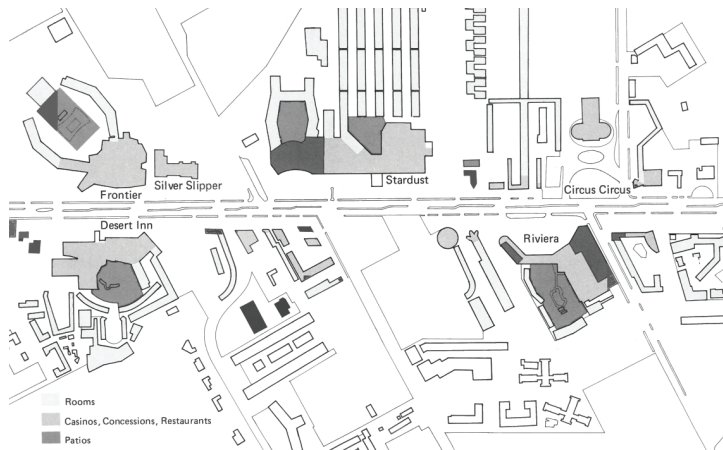


Εικόνα 0: Ανάλυση της πινακίδας της Λωρίδας

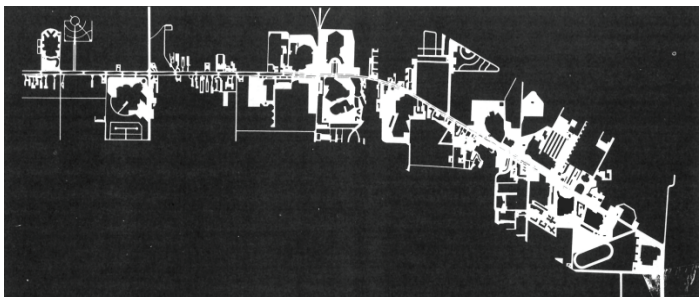
2. Scott Brown, Denise. «*Learning from Pop*.» Hays, K. Michael. *Architecture Theory since 1968* (1998). 1971. 60-65.



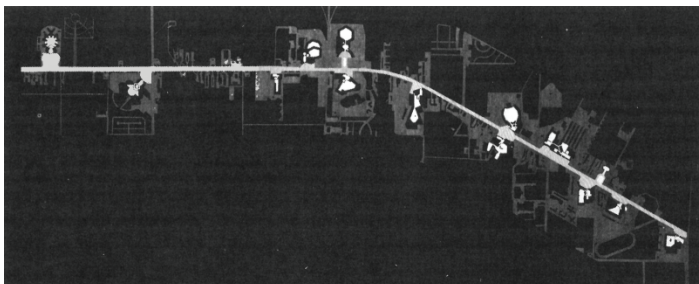
Εικόνα 1: Η Λωρίδα του Λας Βέγκας κοιτώντας Βόρεια



Εικόνα 2: Διάγραμμα χρήσεων στο εσωτερικό των κτιρίων (λεπτομέρεια)



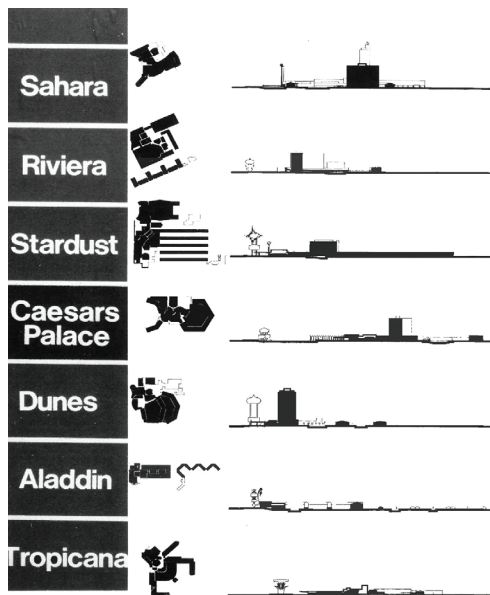
Εικόνα 3: Διάγραμμα ασφάλτου



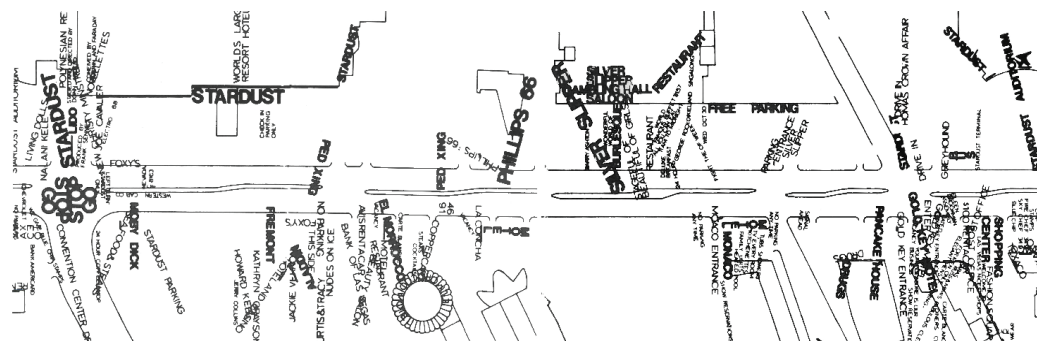
Εικόνα 4: Διάγραμμα δημόσιου-ιδιωτικού χώρου/ Χάρτης τύπου Nolli



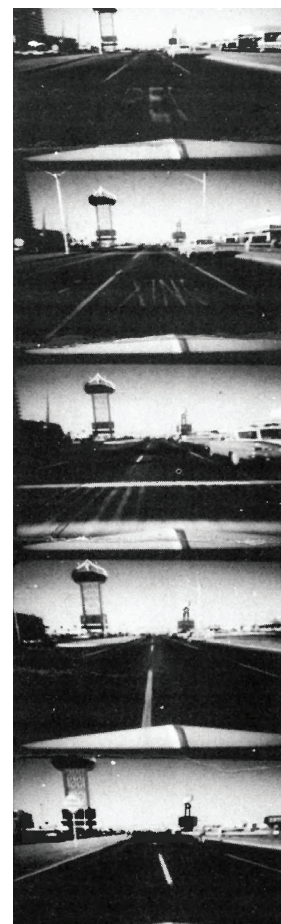
Εικόνα 5: Διάγραμμα αυτοκινητών



Εικόνα 6: Καταγραφή των ξενοδοχείων της Λωρίδας



Εικόνα 7: Χάρτης με την κάθε γραμμένη λέξη που υπάρχει στην Λωρίδα



Εικόνα 8: Στιγμιότυπα από ταινία που δείχνουν την Λωρίδα

«Η πινακίδα του μοτέλ Μοντιτσέλο [...] είναι ορατή από τον αυτοκινητόδρομο πριν το ίδιο το μοτέλ. Αυτή η αρχιτεκτονική των στολ και των επιγραφών είναι αντιχωρική· είναι μια αρχιτεκτονική της επικοινωνίας πριν του χώρου» (LLV, σ.8)

Η αρχιτεκτονική της Λωρίδας

Μια σημαντική διατύπωση της μελέτης είναι η αναγνώριση του θεατή της πόλης, όχι ως πεζού flâneur, αλλά ως οδηγού σε κίνηση. Η Λωρίδα του Λας Βέγκας διαφέρει από την παραδοσιακή πόλη γιατί είναι διαμορφωμένη ώστε να «διαβάζεται» με 35 μίλια την ώρα, από το αυτοκίνητο. Η κλίμακα της, οι πινακίδες της και ο χωροταξικός ρυθμός της είναι προσαρμοσμένα στο αυτοκίνητο. Οι συγγραφείς αναλύουν την αντίληψη της πόλης σε κίνηση, εξηγώντας, ότι η όραση είναι αυτή που δίνει στον θεατή την αίσθηση της ταχύτητας, καθώς «τα αντικείμενα που περνάν από πάνω μας (εν κινήσει) αυξάνουν σημαντικά την αίσθηση της ταχύτητας.» (LLV, σ.71) Η κλίμακα της παραδοσιακής πόλης δεν της επιτρέπει να γίνει αντιληπτή με την ταχύτητα του αυτοκινήτου, έτσι το μέγεθος των πινακίδων της Λωρίδας αυξάνεται για να γίνονται αναγνώσιμες, ενώ παράλληλα «διαστρεβλώνουν» την αίσθηση της ταχύτητας, την μειώνουν. Στην Λωρίδα οι συγγραφείς βλέπουν τον «αχανή» χώρο της εποχής. Ο αχανής χώρος της Λωρίδας διαστρεβλώνει τον χρόνο της παραδοσιακής πόλης. Η νέα, αυτή, αστική μορφή αποτελεί σύγχρονο φαινόμενο την εποχή δημοσίευσης του βιβλίου, και οι

συγγραφείς εντοπίζουν μέσω της μελέτης του, την ανάγκη για νέες τεχνικές αναπαράστασης όπως το βίντεο ή την σειρά διαδοχικών εικόνων.

Η αρχιτεκτονική στην Λωρίδα, παρόλο που αποτελείται από κτίρια που επιδιώκουν την διαφορετικότητα μέσω της εικόνας και των στυλ τους, παρουσιάζει κάποια εμφανώς κοινά χαρακτηριστικά. Η τυπική χωροθέτηση ενός ξενοδοχείου – καζίνο περιλαμβάνει την τοποθέτηση του χώρου στάθμευσης μπροστά στον δρόμο, και την υποχώρηση του κτιρίου σε δεύτερο πλάνο. Από τον δρόμο ο περαστικός βλέπει πρώτα την πινακίδα του κτιρίου που τον ενημερώνει για την χρήση και τις υπηρεσίες που παρέχονται, έπειτα τον χώρο στάθμευσης και μετά το κτίριο. Τα κτίρια, τα οποία τοποθετούνται σε μεγάλες αποστάσεις μεταξύ τους, έχουν συνήθως απλή δομή και ιδιαίτερη έμφαση στην εξωτερική διακόσμηση τους η οποία προκύπτει από διάφορες θεματικές. Η βαρύτητα στην διακόσμηση δίνεται κυρίως στις πλάγιες όψεις, οι οποίες είναι ορατές από τον δρόμο, ενώ το πίσω μέρος των κτιρίων παραμένει ουδέτερο.

Η αρχιτεκτονική της πειθούς

Στο πλαίσιο της μελέτης της αρχιτεκτονικής επικοινωνίας, οι συγγραφείς αναλύουν σύγχρονους και ιστορικούς εμπορικούς χώρους και τους συγκρίνουν με τη Λωρίδα του Λας Βέγκας, χρησιμοποιώντας ως κριτήριο την αναλογία ανάμεσα σε «κτίριο, επιγραφή και σύμβολο» σε συνάρτηση με την ταχύτητα κίνησης. Τοποθετώντας τυπολογίες όπως το παζάρι της Μέσης Ανατολής και τον μεσαιωνικό δρόμο

σε αντιπαράβολή με την κεντρική οδό, την εμπορική λωρίδα και το σύγχρονο εμπορικό κέντρο, αναδεικνύουν μια ιστορική συνέχεια στην εμπορική αρχιτεκτονική ή την αρχιτεκτονική της πειθούς. Το παζάρι της Μέσης Ανατολής παρουσιάζεται ως ένα πρώιμο μοντέλο, όπου η πειθώ βασίζεται στην προφορική επικοινωνία και τη φυσική εγγύτητα: ο έμπορος διαπραγματεύεται, κάνει επίδειξη και προσκαλεί τον πελάτη να αγγίξει, να μυρίσει και να εξετάσει τα προϊόντα. Ο μεσαιωνικός δρόμος θεωρείται ως επόμενο στάδιο, όπου η πειθώ αποκτά εντονότερο οπτικό και αισθητηριακό χαρακτήρα: ανοιχτές βιτρίνες, καταστήματα που εκθέτουν τα προϊόντα τους προς τον δρόμο και μυρωδιές που καθοδηγούν τον πεζό. Το σύγχρονο εμπορικό κέντρο απομακρύνει την άμεση αυτή αλληλεπίδραση, αντικαθιστώντας την προσωπική επαφή με τη συσκευασία, την εμπορική σήμανση και τις προσεκτικά χωροθετημένες διαδρομές. Η Λωρίδα του Λας Βέγκας αντιπροσωπεύει, σύμφωνα με τους συγγραφείς, το τελευταίο στάδιο αυτής της εξέλιξης όπου η πειθώ γίνεται σχεδόν αποκλειστικά συμβολική, με τεράστιες φωτεινές επιγραφές και θεματικές προσόψεις που απευθύνονται στον οδηγό από απόσταση, ενώ το ίδιο το κτίριο παραμένει ένα απλό «στεγάσμα». Στο διάγραμμα που προτείνουν, το μέγεθος του κτιρίου και του συμβόλου παρουσιάζεται ως αντιστρόφως ανάλογο στην πάροδο του χρόνου, με μοναδική εξαίρεση το εμπορικό κέντρο. Η σύγκριση αυτή προετοιμάζει το βασικό τους επιχείρημα για την τυπολογία της Λωρίδας: «Το σύμβολο κυριαρχεί στον χώρο. Η αρχιτεκτονική δεν είναι αρκετή. Επειδή οι χωρικές σχέσεις

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΙΑΚΟΣ ΧΩΡΟΣ

ΧΩΡΟΣ·ΚΛΙΜΑΚΑ ΤΑΧΥΤΗΤΑ ΣΥΜΒΟΛΟ
σύμβολο-λέξη αναλογία κτιρίου

ΑΝΑΤΟΛΙΤΙΚΟ ΠΑΖΑΡΙ		3 ΜΙΛΙΑ/ΩΡΑ	
ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΟΣ ΔΡΟΜΟΣ		3 ΜΙΛΙΑ/ΩΡΑ	
ΚΕΝΤΡΙΚΟΣ ΔΡΟΜΟΣ		3 ΜΙΛΙΑ/ΩΡΑ 20 ΜΙΛΙΑ/ΩΡΑ	
ΕΜΠΟΡΙΚΗ ΛΩΡΙΔΑ		35 ΜΙΛΙΑ/ΩΡΑ	
Η ΛΩΡΙΔΑ		35 ΜΙΛΙΑ/ΩΡΑ	
ΕΜΠΟΡΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ		3 ΜΙΛΙΑ/ΩΡΑ 50 ΜΙΛΙΑ/ΩΡΑ	

Εικόνα 9: Συγκριτική ανάλυση χώρων πειθούς



Εικόνα 10: Καζίνο-ξενοδοχείο "Αλαντίν"



Εικόνα 11: Κομμάτι από τον
χάρτη Nolli της Ρώμης

διαμορφώνονται από τα σύμβολα περισσότερο από τις μορφές, η αρχιτεκτονική σε αυτό το τοπίο γίνεται σύμβολο στον χώρο παρά μορφή στον χώρο». (LLV, σ. 13)

Στο ίδιο πλαίσιο συγκρίνουν τις μεγάλες διαφημιστικές πινακίδες του αυτοκινητόδρομου (billboards) με ιστορικά αρχιτεκτονικά στοιχεία όπως οι αψίδες του θριάμβου και οι αιγυπτιακοί πυλώνες. Ισχυρίζονται πως (LLV, σ.117) «η σειρά θριαμβευτικών αψίδων στην Ρώμη είναι το πρωτότυπο των υπερμεγεθών διαφημιστικών πινακίδων», αναφέροντας πως και οι δύο κατασκευές έχουν χωρική λειτουργία όσο επικοινωνιακή, μεταφέρουν μήνυμα και παράλληλα αποτελούν τοπόσημα που υποδεικνύουν μια διαδρομή. Οι συγγραφείς προβαίνουν σε αυτή την προβοκατόρικη, ενδεχομένως, σύγκριση, θέλοντας να υποδείξουν μια ιστορική συνέχεια στην αρχιτεκτονική της επικοινωνίας και της πειθούς που παρατηρείται στην Λωρίδα. Στην συνέχεια του βιβλίου οι συγγραφείς τοποθετούνται για τα μέσα και τις τεχνικές της εμπορικής πειθούς, θεωρώντας ότι «επικαλούνται τις βαθύτερες ορμές μας». Υποστηρίζουν ότι αυτές οι τεχνικές μπορούν να αξιοποιηθούν από τους αρχιτέκτονες για να μεταφέρουν, αντί για από εμπορική και

καταναλωτική προπαγάνδα, σημαντικά και βαθύτερα μηνύματα.

Η νέα μνημειακότητα και το νέο δημόσιο

Στα καζίνο του Λας Βέγκας οι συγγραφείς βλέπουν το νέο δημόσιο και μνημειακό χώρο. Παραθέτουν έναν χάρτη τύπου Nolli, για να μελετήσουν την σχέση δημόσιου-ιδιωτικού χώρου στην Λωρίδα, όπου ο δημόσιος χώρος αποτελείται από δρόμους, υποδοχές ξενοδοχείων και καζίνο. Τα καζίνο είναι χώροι ανοιχτοί στο κοινό και μπορούν να συγκεντρώσουν μεγάλο αριθμό ανθρώπων. Με αυτό το κριτήριο κατατάσσονται ως δημόσιοι χώροι, προκαλώντας ωστόσο προβληματισμούς γύρω από την έννοια του δημόσιου. Ο χάρτης τύπου Nolli του Λας Βέγκας, αν συγκριθεί με τον αντίστοιχο της Ρώμης [εικόνες 4 & 11], αποκαλύπτει την βασικότερη διαφορά της Λωρίδας με την παραδοσιακή πόλη, στην αντίστροφη της αναλογίας στερεού-κενού στον χώρο. Ένώ η Ρώμη αποτελείται από ένα συμπακνωμένο πλέγμα ανοιχτών χώρων και κτιρίων, στην Λωρίδα ο ανοιχτός χώρος είναι ο κατεξοχήν χώρος με τα κτίρια αραιά τοποθετημένα κατά μήκος του δρόμου.

Η τυπολογία του καζίνο, αποτελεί

για τους συγγραφείς «το αρχέτυπο για όλους τους δημόσιους εσωτερικούς χώρους, των οποίων τα ύψη έχουν μειωθεί για λόγους προϋπολογισμού και κλιματισμού». Οι νέες ανάγκες τις εποχής έχουν αλλάξει την μορφή του μνημειακού κτιρίου, σύμφωνα με τους συγγραφείς, το οποίο από «μεγάλο και ψηλό» κτίριο έχει γίνει «μεγάλο και χαμηλό». Οι δύο τύποι μνημειακότητας συγκρίνονται στο αντίστοιχο διάγραμμα, όπου παρατηρείται εκτός των άλλων η αλλαγή στην σχέση του κτιρίου με εξωτερικό περιβάλλον αλλά και στις σχέσεις μεταξύ των ανθρώπων που το επισκέπτονται. Το νέο μνημειακό κτίριο του καζίνο δεν είναι ανοιχτό προς τα έξω και δεν φωτίζεται φυσικά, σε αντίθεση με το παλιό. Επίσης, η ομάδα ανθρώπων που στεγάζει ο ναός, ως χαρακτηριστικό παράδειγμα παραδοσιακού μνημειακού χώρου, είναι μέλη μιας κοινότητας ενώ οι επισκέπτες του καζίνο φαίνεται να είναι ανώνυμα πλήθη ατόμων με καμία εμφανή σύνδεση.

Στον ορισμό του νέου δημόσιου και του νέου μνημειακού χώρου, οι συγγραφείς φαίνεται να ασκούν έμμεσα μια κριτική στις ποιότητες των νέων χώρων. Δεν είναι ξεκάθαρο αν οι ορισμοί είναι ειρωνικοί, ωστόσο δέχονται πολλαπλές ερμηνείες. Από την μια το καζίνο ως δημόσιος χώρος, θέτει το ερώτημα του τι είναι το «δημόσιο» και παραπέμπει σε ζητήματα υποβάθμισης του δημοσίου, είτε αντικατάστασης του από ιδιωτικούς χώρους, όπως στην περίπτωση των mall. Η νέα μνημειακότητα, αντίστοιχα, διεγείρει ερωτήματα περί των των αξιακών συστημάτων και των συλλογικών ταυτοτήτων που συνδέονται εξ'ορισμού με τα μνημειακά

ΠΑΛΙΑ μνημειακότητα

Το κλίτος

Το μεγάλο

- ☐ ΨΗΛΟ
- ☐ ΦΩΤΕΙΝΟ και με ΑΝΟΙΓΜΑΤΑ
- ☐ ΑΝΟΙΧΤΟ
- ☐ ΧΩΡΟΣ
- ☐ ΧΩΡΙΣ ΦΑΣΑΡΙΑ

για τα πλήθη της κοινότητας

- ① Ψηλά για μνημειοκτότητα
- ② Φωτεινά και με ανοίγματα: φυσικά + τεχνητά το βράδυ, πέφτει στους τοίχους για να να τονίσει την σπουδαία αρχιτεκτονική
- ③ Ανοιχτά: για να αφήνει το φυσικό φως στο εσωτερικό + τελευταία για να ενσωματώνει το μέσα + το έξω
- ④ Χώρος: ευρυχωρία για τα πλήθη της κοινότητας
- ⑤ Χωρίς φασαρία: μην γεμίζει την σπουδαία αρχιτεκτονική

ΝΕΑ μνημειακότητα

Τα εκκλησάκια χωρίς το κλίτος

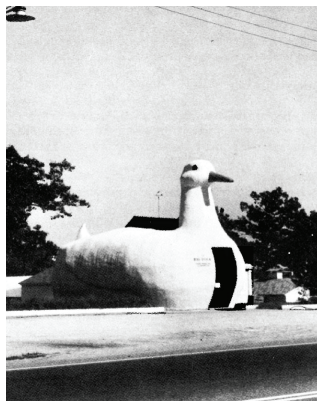
Το μεγάλο

- ☐ ΧΑΜΗΛΑ
- ☐ ΛΑΜΠΟΥΝ στο ΣΚΟΤΑΔΙ
- ☐ ΠΕΡΙΚΛΕΙΣΤΑ
- ☐ ΛΑΒΥΡΙΝΘΟΣ από
- ☐ ΕΣΟΧΕΣ και
- ☐ ΕΠΙΠΛΩΣΗ

για να διαχωρίζουν τους ανθρώπους

- ① Χαμηλά για οικονομία και τον κλιματισμό
- ② Λάμπουν στο Σκοτάδι: περίμετρο σκοτεινοί σε χρώμα, απορροφητικοί σε υφή για να κρύβουν τα όρια του αρχιτεκτονικού περιβλήματος. Λαμπιρές πηγές φωτός - κυρίως διακοσμητικές - και χωνευτά σημεία στην οροφή για να φωτίζουν τους ανθρώπους και τα έπιπλα, όχι την αρχιτεκτονική.
- ③ Περικλείστα για να αποκλείει το εξωτερικό και να ισοθετεί διαφορετικό στυλ και ρόλος στο εσωτερικό
- ④ Λαβύρινθος για πλήρη ανώνυμων μεμονωμένων ατόμων χωρίς έκδηλη σύνδεση μεταξύ τους
- ⑤ Εσοχές: άνθρωποι είναι μαζί αλλά ταυτοχρόνως χωριστά
- ⑥ Έπιπλα: αντικείμενα και σύμβολα κυριαρχούν στην αρχιτεκτονική

Εικόνα 12: Συγκριτικός πίνακας “παλιάς” και “νέας μνημειοκτότητας”.
Μετάφραση του πρωτότυπου πίνακα από την συγγραφέα.



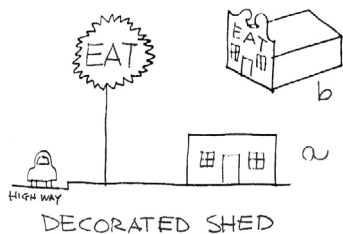
Εικόνα 13: Το κτίριο από το οποίο ο Venturi εμπνεύστηκε για την θεωρία της πάπιας

κτίρια μιας πόλης.

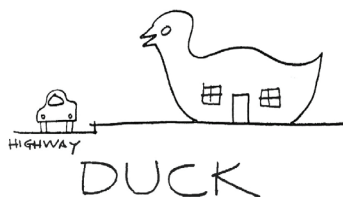
Η πάπια και το εξωραϊσμένο στέγασμα

Ίσως, η πιο γνωστή και αμφιλεγόμενη θεωρία του βιβλίου είναι αυτή της πάπιας (duck) και του εξωραϊσμένου στεγάσματος (decorated shed). Οι Venturi, Scott Brown και Izenour παρουσιάζουν την θεωρία αφενός για να επισημάνουν την αντίφαση της μοντέρνας αρχιτεκτονικής σε σχέση με τις φονξιοναλιστικές αρχές της, και αφετέρου ως ένα σύστημα κατηγοριοποίησης της αρχιτεκτονικής ως προς τον τρόπο που μεταφέρει μηνύματα. Τονίζεται, πως η κατηγοριοποίηση αυτή γίνεται με βάση την εικόνα του κτιρίου και με εικονογραφικούς όρους, ενώ δεν αφορά την διαδικασία σχεδιασμού ή χωρική σύνθεση του κτιρίου (LLV, σ.87)

Ως **πάπιες** ορίζονται τα κτίρια όπου



Εικόνα 14: Το εξωραϊσμένο στέγασμα



Εικόνα 15: Η πάπια

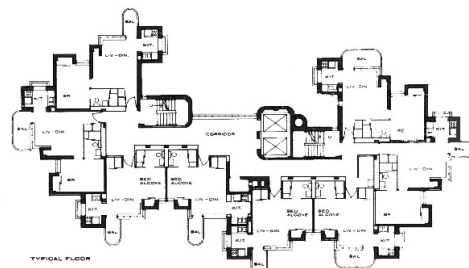
«τα αρχιτεκτονικά συστήματα του χώρου, της δομής και του προγράμματος απορροφώνται και παραποιούνται από μια ενιαία συμβολική μορφή». Τα λεγόμενα κτίρια που γίνονται γλυπτά. Ενώ, ως **εξωραϊσμένα στεγάσματα** ορίζονται τα κτίρια όπου «τα συστήματα του χώρου και της δομής εξυπηρετούν αποκλειστικά το πρόγραμμα, και η διακόσμηση εφαρμόζεται ανεξάρτητα από αυτά». Συνοπτικά, «η πάπια είναι το ιδιαίτερο κτίριο το οποίο είναι σύμβολο, και το εξωραϊσμένο στέγασμα είναι το συμβατικό κατάλυμα που εφαρμόζει σύμβολα». (LLV, σ.87)

Για τον Venturi και τους συναδέλφους του, και οι δύο τύποι αρχιτεκτονικής θεωρούνται αποδεκτές μορφές αρχιτεκτονικής. Το εξωραϊσμένο στέγασμα αποτελεί μια ρεαλιστική και ελκρινή μορφή επικοινωνίας που διαχωρίζει τη δομή από το σύμβολο, επιτρέποντας στα κτίρια να προσαρμόζονται, να εξελίσσονται και να μιλούν στους χρήστες τους πιο αποτελεσματικά. Ωστόσο, κατατάσσοντας το μοντέρνο κτίριο ως πάπια, αποδοκιμάζει την ηθική ανωτερότητα που συχνά ισχυρίζεται η μοντέρνα αρχιτεκτονική και παράλληλα υποστηρίζει την αναπόφευκτη λειτουργία των κτιρίων ως φορείς μηνμάτων.

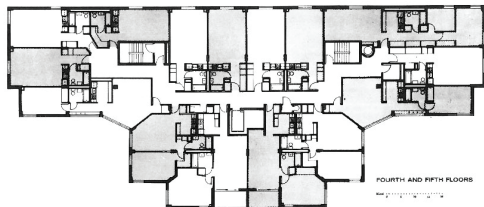
Οι συγγραφείς επεξηγούν την θεωρία τους, συγκρίνοντας το κτίριο

κατοικίας ηλικιωμένων Guild House (1963, Φιλαδέλφεια), το οποίο σχεδίασαν οι ίδιοι, με το Crawford Manor (1966, New Haven) του Paul Rudolph. Πρόκειται για κτίρια με παρόμοιο μέγεθος, χρήση και έτος κατασκευής, με βασική διαφορά την «αντίθεση στις εικόνες αυτών των κτιρίων σε σχέση με τα συστήματα κατασκευής τους» Το Guild House θεωρείται το εξωραϊσμένο στέγασμα. Περικλείεται από μη φέροντες τοίχους με τρύπες για τα παράθυρα, τα οποία είναι συμβατά στην μορφή. Η όψη περιλαμβάνει διακοσμητικά υλικά που εφαρμόζονται εξωτερικά, όπως η πινακίδα του κτιρίου, η υπέρογκη κολόνα στην είσοδο και ψεύτικη κεραία στην κορυφή που έχει καθαρά συμβολική λειτουργία. Η Πρόσοψη του κτιρίου χρησιμοποιεί το τοξωτό παράθυρο, τα μπαλκόνια και την βάση ώστε να δίνει την ψευδαισθηση μιας ενιαίας μορφής «υπονομεύοντας τους έξι ορόφους και αυξάνοντας την κλίμακα και την μνημειακότητα της». Ενώ, «στην πινακίδα του Guild House είναι που βρίσκεται η καθαρότερη έκφραση του εξωραϊσμένου στεγάσματος».

Το Crawford Manor θεωρείται πάπια. Τα στατικά του στοιχεία φαίνεται να «διαρθρώνουν τον ρευστό εσωτερικό χώρο, η δομική καθαρότητα του οποίου δεν παραβιάζεται από ανοίγματα για παράθυρα ούτε παραμορφώνεται από εξαιρέσεις στην κάτοψη.» Οι εξώστες του είναι «δομικά ενσωματωμένοι» και δεν έχει καμιά μορφή διακόσμησης ή ρητού νοήματος. Σύμφωνα με τους συγγραφείς, το Crawford Manor, ως μοντέρνο κτίριο, απορρίπτει την διακόσμηση και χρησιμοποιεί την «έκφραση των αρχιτεκτονικών στοιχείων για να



Εικόνες 16 & 17: Το Crawford Manor και η κάτοψή του



Εικόνες 18 & 19: Το Guild House και η κάτοψή του

υπονοήσει την στατική δομή και την χρήση του». Με αυτό τον τρόπο καταλήγει να *«παραμορφώνει όλο το κτίριο σε ένα μεγάλο στολίδι. Αντικαθιστώντας την αρχιτεκτονική διάρθρωση με την διακόσμηση, έχει γίνει πάπια»*.

Το Ηρωικό και Πρωτότυπο έναντι του Άσχημου και Κοινότυπου

Οι συγγραφείς ορίζουν την αρχιτεκτονική της μοντέρνας πρωτοπορίας ως **«Ηρωική και Πρωτότυπη»** για να την αντιπαραβάλλουν με την **«Άσχημη και Κοινότυπη»** αρχιτεκτονική, η οποία χαρακτηρίζει τόσο το τοπίο του Λας Βέγκας, όσο και το έργο του γραφείου του Venturi και της Scott Brown.

Η ηρωική και πρωτότυπη αρχιτεκτονική «αντλεί δραματική έκφραση από τα συνυποδηλωτικά νοήματα των 'πρωτότυπων' χαρακτηριστικών της. Αποδίδει αφηρημένα νοήματα - ή μάλλον εκφράσεις (expressions) - αναγνώσιμα στον φρυσιογνωμικό χαρακτήρα των αρχιτεκτονικών στοιχείων» (LLV, σ.129)

«Η Άσχημη και Κοινότυπη αρχιτεκτονική, από την άλλη, περιλαμβάνει επίσης δηλωτικά νοήματα, που προέρχονται από τα οικεία στοιχεία της, δηλαδή, υποδηλώνει λίγο ή πολύ συγκεκριμένα νοήματα από συνειρμούς και εμπειρίες του παρελθόντος».

Το δίπολο κοινότυπης, άσχημης αρχιτεκτονικής και ηρωικής, πρωτότυπης αρχιτεκτονικής εξυπηρετεί τους συγγραφείς για να μιλήσουν για την ικανότητα των κοινότυπων στοιχείων και οικείων μορφών να «ανακαλούν συνειρμούς από εμπειρίες του παρελθόντος» Με την σύγκριση του Crawford Manor και του Guild House, εκτός των άλλων, οι συγγραφείς επεκτείνονται στο ζήτημα της επικοινωνίας και του συμβολισμού.:

«Οι μορφές της Μοντέρνας αρχιτεκτονικής δημιουργήθηκαν από αρχιτέκτονες και αναλύθηκαν από κριτικούς κυρίως ως προς

την αντιληπτικές τους ιδιότητες και εις βάρος των συμβολικών νοημάτων που προκύπτουν από την συσχέτιση.» (LLV, σ.104)

Αρχιτεκτονική Επικοινωνία

Η σύγκριση του Guild House με το Crawford Manor, χρησιμοποιείται από τους συγγραφείς εκτός των άλλων για να επεκταθούν στην επικοινωνία της αρχιτεκτονικής. Διακρίνουν δύο βασικές μορφές επικοινωνίας στα δύο κτίρια: την **ρητή** ή **δηλωτική** επικοινωνία (denotational) της πινακίδας του Guild House, η οποία δηλώνει άμεσα το μήνυμα της, και την **άρρητη** ή **συνυποδηλωτική** επικοινωνία (connotational), του φυσιογνωμικού εξπρεσιονισμού του Crawford Manor.

Με το Crawford Manor να λειτουργεί σαν παράδειγμα, παρατηρούν ότι «*Η Μοντέρνα αρχιτεκτονική [...] έχει την τάση να αποφεύγει τα εμβληματικά³ και τα κυριολεκτικά στοιχεία στην αρχιτεκτονική και να υπερτονίζει τα φυσιογνωμικά και συνυποδηλωτικά. [...] χρησιμοποιεί εξπρεσιονιστικό διάκοσμο και απορρίπτει τον ρητό συμβολικό διάκοσμο* (LLV, σ.101). Συνεχίζουν την κριτική τους στον Μοντερνισμό, επισημαίνοντας την έλλειψη επικοινωνιακού περιεχομένου, αναφερόμενοι στον Gombrich, ο οποίος «*απορρίπτει την πίστη της Μοντέρνας Εξπρεσιονιστικής θεωρίας ότι τα σχήματα έχουν φυσιογνωμικό ή εκφραστικό περιεχόμενο το οποίο να επικοινωνείται άμεσα σε εμάς*». Αυτό καθιστά την μοντέρνα αρχιτεκτονική μονοδιάστατη για τους συγγραφείς οι οποίοι θεωρούν την “*αρχιτεκτονική ως ένα ‘σύστημα’ επικοινωνίας μέσα στην κοινωνία*»

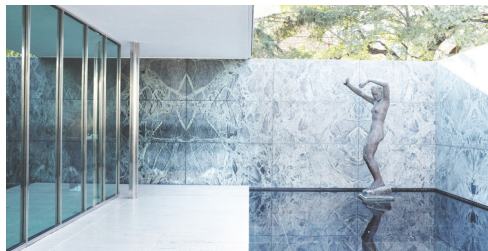
«δεν είμαστε απελευθερωμένοι από τις μορφές του παρελθόντος, και από την διαθεσιμότητα αυτών των μορφών ως τυπολογικά μοντέλα, αλλά ότι, αν υποθέσουμε ότι είμαστε ελεύθεροι, θα έχουμε χάσει τον έλεγχο ενός πολύ ενεργού τομέα της φαντασίας μας και της ικανότητάς μας να επικοινωνούμε με άλλους.» (LLV, σ.131)

Οι συγγραφείς, επίσης αναφέρονται στις σημειώσεις του εργαστηρίου τους, στα συστήματα μηνυμάτων που εντοπίζουν στην Λωρίδα του Λας Βέγκας. Σημειώνουν τα «*εραλδικά*» συστήματα μηνυμάτων, τα οποία αποτελούνται από σημάνσεις, επιγραφές και πινακίδες, τα *φυσιογνωμικά*, τα οποία σχετίζονται με τα μηνύματα που επικοινωνούν τα αρχιτεκτονικά στοιχεία και τα μοτίβα των προσόψεων, και τέλος, τα *χωρικά* (locational) συστήματα μηνυμάτων που εντοπίζονται σε τοπικά πολεοδομικά μοτίβα, όπως η τοποθέτηση χώρων στάθμευσης μπροστά από τα ξενοδοχεία στην Λωρίδα.

3. Ελεύθερη μετάφραση από το πρωτότυπο: heraldic

4. Colquhoun, Alan. «*Typology and Design Method.*» Arena, Journal of the Architectural Association June 1967: 11-14.

«Η ενσωμάτωση των τεχνών στην Μοντέρνα
αρχιτεκτονική πάντα θεωρούταν κάτι θετικό.
Αλλά κανείς δεν ζωγραφίζει πάνω στον Mies.»
(LLV, σ.7)



Εικόνα 20: Barcelona Pavillion (1929), Mies van der Rohe



Εικόνα 21: Οροφή της Γκαλερί Farnese (1597–1704),
Annibale Carracci

5. Ambler, Frances. Μπάουχαους: Τέχνες, Πρωτοπορία,
Αρχιτεκτονική. Μια μεγάλη σχολή. 2020.: σελ. xi

6. Ibid., σελ. xiii

Οι αντιφάσεις της Μοντέρνας αρχιτεκτονικής

Μεγάλο μέρος του βιβλίου βασίζεται στις αντιφάσεις, οι οποίες αξιοποιούνται από τους συγγραφείς για τη διατύπωση της κριτικής τους προς το Μοντέρνο. Μέσα από αυτές, αναδεικνύεται το χάσμα ανάμεσα στις θεωρητικές επιδιώξεις των αρχιτεκτόνων και τα πραγματικά αποτελέσματα των έργων τους. Οι βασικές αντιφάσεις αφορούν τον φονξιοναλισμό και την διατύπωση “Form Follows Function”, την απόρριψη της διακόσμησης και την ενσωμάτωση των τεχνών στην σχολή του Bauhaus.

Ενσωμάτωση των τεχνών

Στο Μανιφέστο του Μπάουχαους, ο Walter Gropius χαρακτηριστικά προτρέπει: «Μαζί, ας θελήσουμε, ας συλλάβουμε και ας δημιουργήσουμε το νέο κτίριο του μέλλοντος που θα τα συνενώνει όλα σε μια μορφή, αρχιτεκτονική, γλυπτική και ζωγραφική [...]»⁵ Το πρόγραμμα του Μπάουχαους είχε ως σκοπό την συνένωση όλων των καλλιτεχνικών και τεχνικών κλάδων, για την δημιουργία, όπως αναφέρεται, του «ενιαίου έργου τέχνης, του μεγάλου κτιρίου, όπου δεν θα υπάρχει σύνορο ανάμεσα στην μνημειακή και την διακοσμητική τέχνη.»⁶

Οι αρχές και οι ιδέες του μοντέρνου σχεδιασμού, πράγματι, διαδόθηκαν από την ζωγραφική, στην γραφιστική, τον σχεδιασμό επίπλου και αντικειμένου, τον πολεοδομικό σχεδιασμό αλλά ακόμα και στην φωτογραφία και το θέατρο. Ωστόσο το μοντέρνο κτίριο σε καμία περίπτωση δεν ενσωμάτωσε την ζωγραφική ή τις αναπαραστατικές τέχνες στην μορφή του, στην πραγματικότητα τις απέρριψε, καθώς έπρεπε να

εκφράζει μια καθαρή αρχιτεκτονική γλώσσα, και η μορφή του να ορίζεται μόνο από τα δομικά στοιχεία και την λειτουργία του, στα πλαίσια ενός ειλικρινή, ορθολογικού και κοινωνικά προοδευτικού σχεδιασμού. Η τέχνη ως μίμηση ή αναπαράσταση της ζωής ερχόταν σε σύγκρουση με τον Μοντερνισμό και την αναζήτηση μιας «αντικειμενικής αλήθειας» που μπορούσε να βρεθεί μόνο μέσω της αφαίρεσης. Έτσι, στο Μπάουχαους η ζωγραφική περιορίστηκε στην μελέτη των θεμελιωδών αρχών της φόρμας, της θεωρίας χρωμάτων, της οπτικής σύνθεσης και της γεωμετρίας, αρχές που μπορούσαν να εφαρμοστούν τόσο στην ζωγραφική, όσο και στον σχεδιασμό κτιρίων, επίπλων και υφασμάτων.

Μάλιστα σε δοκίμιο των Theo van Doesburg και Cornelis Van Eesteren, υποστηρικτών του De Stijl αναφέρεται ότι «[...] η ζωή και η τέχνη δεν αποτελούν πια ξεχωριστούς τομείς. Γι' αυτό ακριβώς, η «ιδέα» της «τέχνης» σαν ψευδαίσθησης έξω από την πραγματική ζωή πρέπει να εξαφανιστεί. Η λέξη «Τέχνη» δεν σημαίνει πια τίποτα για εμάς. Στην θέση της αξιώνουμε την κατασκευή του περιβάλλοντός μας, σύμφωνα με δημιουργικούς νόμους, βασισμένους σε καθορισμένες αρχές.⁷»

Απόρριψη της διακόσμησης

Ο Hannes Meyer, δεύτερος διευθυντής του Μπάουχαους την περίοδο 1928-1930, έγραψε στο Μανιφέστο του: «Όλα τα πράγματα στον κόσμο είναι παράγωγα του τύπου λειτουργία-χρόνος-οικονομικοί όροι, τόσο που κανένα δεν μπορεί να αποτελέσει έργο τέχνης. Κάθε τέχνη είναι σύνθεση και γι' αυτό δεν μπορεί να συμβιβαστεί με κάποιον ιδιαίτερο στόχο. Η ζωή

είναι λειτουργία και άρα δεν είναι καλλιτεχνική»⁸.

Οι Venturi, Scott Brown και Izenour εξηγούν ότι «ο ορθόδοξος Μοντερνισμός απέρριψε ουσιαστικά τον συμβολισμό της μορφής ως έκφραση ή ενίσχυση του περιεχομένου: το νόημα έπρεπε να επικοινωνείται όχι μέσω αναφοράς σε προηγούμενες γνώριμες μορφές, αλλά μέσω των εγγενών, φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών της μορφής» (LLV, σ.7). Συγκρίνοντας το Crawford Manor του Paul Rudolph με το Guild House του Venturi υποστηρίζουν ότι η μοντέρνα αρχιτεκτονική αντικατέστησε το συμβολικό διάκοσμο με τον εξπρεσιονιστικό διάκοσμο, την ποικιλία των μέσων με την πουριστική αρχιτεκτονική, την αναπαραστατική τέχνη με τον αφαιρετικό εξπρεσιονισμό, τα κοινωνικά μηνύματα με το αρχιτεκτονικό περιεχόμενο και τέλος, την διακόσμηση μέσω εφαρμοσμένων στοιχείων με την ανομολόγητη διακόσμηση μέσω της διάρθρωσης των δομικών στοιχείων. Έτσι, για τους συγγραφείς η «μοντέρνα διακόσμηση» ορίζεται ως αφαιρετική, με χωρικό και τεχνολογικό περιεχόμενο που συμβόλιζε «τον νέο κόσμο της επιστήμης και της τεχνολογίας». (LLV, σ.114,135) Κλείνουν σαρκαστικά το βιβλίο με την φράση του Pugin, σύμφωνα με τον οποίο «είναι εντάξει να διακοσμείς την κατασκευή, αλλά όχι να κατασκευάζεις

7. Frampton, Kenneth. *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και Κριτική*. 2007.

8. Meyer, Hannes. «Building.» Bauhaus 1928: 11-13.

διακοσμητικό» (LLV, σ. 163).

Η μορφή ακολουθεί την λειτουργία

Παράλληλα, αυτή η ανομολόγητη διακόσμηση του μοντέρνου, όπως την χαρακτηρίζουν οι Venturi, Scott Brown και Izenour, εκφράζει την αντίφαση μεταξύ του φονξιοναλισμού που υποστήριζαν οι μοντέρνοι και το έργο τους. Αυτή η αντίφαση φαίνεται στο μοντέρνο κτίριο με «την χρήση ρευστού χώρου για ιδιωτικές χρήσεις, γυάλινους τοίχους σε δυτικές όψεις, βιομηχανικούς φωταγωγούς σε προαστιακά σχολεία, [...] μαζικά παραγμένα συστήματα για υποανάπτυκτες χώρες [...]». Οι συγγραφείς παρουσιάζουν την αντίφαση μεταξύ εικόνας και ουσίας ως την απόδειξη του ρόλου του συμβολισμού στην αρχιτεκτονική (LLV, σ.137)

Η αντίφαση του μοντέρνου φονξιοναλισμού εντοπίζεται, εκτός των άλλων, στις αστικές μεγαδομές. Η μορφή των μεγαδομών, όπως το *Habitat 67* του Moshe Safdie στο Μόντρεαλ, φαίνεται να απέχει πολύ από τις διαδικασίες δημιουργίας, τις χωρικές σχέσεις, την δομή και την λειτουργία της «κανονικής» πόλης. Υποστηρίζεται, ότι η διάχυτη πόλη και η Λωριδα του Λας Βέγκας αποτελούν στην πραγματικότητα πολύ πιο χαρακτηριστικές εικόνες «Μοντέρνας» αστικότητας, εφόσον η εικόνα τους προκύπτει από την «διαδικασία» της δημιουργία

τους και την λειτουργία τους. Αντιπαραθέτοντας την Διάχυτη πόλη με την Μεγαδομή, ενισχύουν ακόμα περισσότερο το επιχείρημα τους για την εθελotuφλία των μοντέρνων αρχιτεκτόνων σε σχέση με την παραγωγή της αρχιτεκτονικής μορφής.

Τα κοινωνικά ιδεώδη

«[...] η νέα αρχιτεκτονική ήταν κοινωνικά θεραπευτική. Η νέα αρχιτεκτονική ήταν νεανική [...] δεν την έφθειρε η ηλικία αλλά -ίσως και πάνω απ'όλα- η νέα αρχιτεκτονική σήμαινε τον τερματισμό της εξαπάτησης, της προσποίησης, της υποκρισίας, της ματαιοδοξίας, της υπεκφυγής και της επιβολής.⁹»

Η αναζήτηση της αλήθειας και της αντικειμενικότητας ήταν από τις βασικές θεωρητικές στάσεις του Μοντερνισμού, που μεταφράστηκαν μορφολογικά στην ειλικρίνεια των υλικών, στην διαφάνεια του σχεδιασμού και στην απόρριψη της διακόσμησης ως ανειλικρινούς στοιχείου και αντιπερισπασμού από τον σκοπό του κτιρίου. Σύμφωνα με τον Τερζόγλου Ν. Ι. οι κοινωνικές ανάγκες της εποχής σε συνδυασμό με την εμφάνιση μιας διεθνιστικής, κοσμοπολίτικης, «μαζικής» ιδεολογίας και κουλτούρας οδήγησαν στην αναζήτηση του νέου αντικειμενικού, συλλογικού, κοινωνικού και σοσιαλιστικού λόγου για τον χώρο¹⁰.

Οι συγγραφείς επισημάνουν την αντίφαση ανάμεσα στις επιδιώξεις του μοντέρνου και στην αντιμετώπιση της αρχιτεκτονικής της Levittown. Συγκεκριμένα αναφέρουν ότι «Απορρίπτοντας την Levittown, οι μοντέρνοι αρχιτέκτονες, που έχουν χαρακτηριστικά προωθήσει τον ρόλο των κοινωνικών επιστημών στην αρχιτεκτονική,

9. Rowe, Colin και Fred Koetter. *Collage City, Η Πόλη ως Κολάζ*. 1978.

10. Τερζόγλου, Νικόλαος-Ίων. *Ιδέες του Χώρου στον Εικοστό Αιώνα*. 2009: σελ. 169, 179

απορρίπτουν ολόκληρα σύνολα κυρίαρχων κοινωνικών μοτίβων
επειδή δεν τους αρέσουν οι αρχιτεκτονικές συνέπειες αυτών των
μοτίβων.» (LLV, σ.154)



Εικόνα 22: Habitat 67 (1967), Moshe Safdie.



Εικόνα 23: Levittown

Θεωρητικό Πλαίσιο

«Παρόλο που στην γλυπτική και στην ζωγραφική μπορεί καμιά φορά να επιτρέπονται χωρικά χαρακτηριστικά, η γλυπτική ή αναπαραστατική αρχιτεκτονική είναι απαράδεκτη – γιατί ο χώρος είναι ιερός.» (LLV, σ.7)

Ο Μοντέρνος χώρος

Στο κεφάλαιο «Χώρος ως Θεός» οι συγγραφείς παρουσιάζουν τον χώρο ως το «πιο τυραννικό στοιχείο στην αρχιτεκτονική μας σήμερα». Ο Venturi υποστήριξε ότι η έμφαση στον χώρο ως το πιο θεμελιώδες στοιχείο της αρχιτεκτονικής κατέστησε την αφαιρετικότητα ως την «ιδανική αισθητική του 20ου αιώνα [...] αποκλείοντας τα παραδοσιακά στοιχεία του συμβολισμού και της εικονογραφίας¹». Ίσως, εδώ φαίνεται η θεμελιώδης διαφορά μεταξύ της φιλοσοφικής σκέψης του Μοντερνισμού και του Μεταμοντερνισμού: η αντιμετώπιση της έννοιας του χώρου.

Ο Charles Jencks, περιγράφει τον χώρο της Μοντέρνας αρχιτεκτονικής ως τον «αφηρημένο χώρο που αποτελεί το περιεχόμενο της μορφής»¹. Υποστηρίζει ότι η προέλευση αυτής της έννοιας εντοπίζεται στην Γερμανία του 19ου αιώνα, όπου η λέξη *raum*² που ερμηνεύεται ως χώρος και ως κενό, είχε μεταφυσική ιδιότητα και αποτελούσε το μέσο έκφρασης κάθε κουλτούρας. Ο χώρος στην αρχιτεκτονική θεωρία, πριν τον 19ο αιώνα φαίνεται να εμφανίζεται αποκλειστικά ως βοηθητική έννοια. Από τα γραπτά του Βιτρούβιου, ο χώρος αναφέρεται μόνο σε σχέση με τα αρχιτεκτονικά στοιχεία όπως κολώνες και τοίχους, και ποτέ ως αυτοτελής έννοια³. «Η θεωρία Raumgestaltung (1893) του August Schmarsow είναι μια από τις πρώτες που εννοιολόγησαν τον χώρο ξεχωριστά

1. Jencks, Charles. *The Language of Post-Modern Architecture*. 1977: 118

2. *raum*: γερμανικά για την λέξη χώρος, δωμάτιο

3. Kizil, Sinan Cem. «Space, Time, Space-Time and Architecture.» Doctoral Thesis. METU, 2024.

4. Ibid.

από τα στοιχεία που τον διαμορφώνουν. Ο Schmarsow βλέπει τον χώρο ως ένα καθαρό περικλειστο όγκο που είναι αφηρημένος και γίνεται αντιληπτός μόνο μέσω της κίνησης⁴». Αυτή η εννοιολόγηση γίνεται η βάση για τις ιδέες του χώρου που επηρέασαν την αρχιτεκτονική του 20ου αιώνα και μετέπειτα. Σύμφωνα με τον Jencks, αυτή η αντίληψη του χώρου ως μεταφυσικού και αφηρημένου κορυφώνεται ιδέες του Sigfried Giedion περί χώρο-χρόνου και διαφάνειας, οι οποίες πήραν μορφή σε έργα όπως το *Barcelona Pavilion* του Mies van der Rohe και η *Villa Savoye* του Le Corbusier. Εκεί ο χώρος φαίνεται «ομογενής σε κάθε κατεύθυνση και λογικά αναγώγιμος από το μέρος στο σύνολο⁵».

Ο Τερζόγλου Νικόλαος-Ίων σε μια εκτενή ανάλυση των φιλοσοφικών ιδεών που επηρέασαν την αρχιτεκτονική του 20ου αιώνα, αναφέρεται στις αναζητήσεις του Le Corbusier περί του χώρου. Στο Πουριστικό μανιφέστο του Le Corbusier και του Amédée Ozenfant εντοπίζει την «αναζήτηση κοινών και αντικειμενικών για όλους θεμελίων της αίσθησης, ως βάσεων για μια ορθολογική οργάνωση ενός συστηματικού χώρου αντικειμένων [...] Σε μια διάθεση υπέρβασης του υποκειμενισμού [...]»⁶. Σύμφωνα με τον Τερζόγλου, στο έργο του Le Corbusier την εποχή του Μεσοπολέμου «αποκαλύπτεται ο οικουμενικός, Καρτεσιανός χώρος του Μοντέρνου», ενώ αργότερα φαίνεται να μιλάει για «την αναζήτηση μιας απόλυτης τελειότητας του χώρου που αγγίζει το ιερό⁷». Το ενδιαφέρον για την αντικειμενικότητα συνδέεται με την αναζήτηση της «αλήθειας» όπως εκφράζει και ο Mies van der Rohe:

«πρέπει να κατανοήσουμε την ουσία της αλήθειας. Μόνο οι ερωτήσεις που αφορούν την ουσία των πραγμάτων έχουν νόημα. Οι απαντήσεις μιας γενιάς σε αυτές τις ερωτήσεις, είναι η συμβολή της στην αρχιτεκτονική.⁸» Η αλήθεια για τον Mies και άλλους μοντέρνους μεταφράστηκε ως συνέπεια μεταξύ λειτουργίας, δομής και μορφής και ως *αρχιτεκτονική ειλικρίνεια*, στα πλαίσια της λογικής *forms follows function*.

Στα πλαίσια την μοντέρνας σκέψης εντάσσονται και προσεγγίσεις όπως η οντολογία του Martin Heidegger, ο οποίος απομακρύνεται ωστόσο από τις έννοιες του ορθολογικού χώρου. Για τον Heidegger ο χώρος συνδέεται εξορισμού με την ανθρώπινη ύπαρξη. Ο χώρος δεν είναι απλά το δοχείο στο οποίο τοποθετείται η ανθρώπινη ύπαρξη αλλά μέρος αυτής. Έτσι, για να ορίσει την ύπαρξη εισάγει τον όρο *Dasein*, που μεταφράζεται ως “Being-There” ή «Το να υπάρχουν εκεί»⁹. Το *Dasein* περιγράφει εκτός, των άλλων την κατανόηση του εαυτού μέσω της εμπλοκής με τον κόσμο αλλά και την συνειδητοποίηση της θνητότητας του υποκειμένου. Έτσι ο χώρος φαίνεται να

5. Jencks, Charles. *The Language of Post-Modern Architecture*. 1977: 118 6. Τερζόγλου, Νικόλαος-Ίων. *Ιδέες του Χώρου στον Εικοστό Αιώνα*. Αθήνα: νήσος, 2009: 179

7. *ibid.*: 182-183

8. Neumeyer, Fritz. *The Artless World: Mies Van Der Rohe on the Building Art*. MIT Press. 1991

9. Heidegger, Martin. «Building Dwelling Thinking.» *Poetry, Language, Thought* 1971: 143-161

αποτελεί το σημείο αναφοράς της ύπαρξης, το σημείο αναφοράς το «είμαι».

Ο Τερζόγλου συνοψίζει την Μοντέρνα προσέγγιση του χώρου ως εξής:

«η Μοντέρνα αρχιτεκτονική και η Μοντέρνα κοινωνική επιστήμη του 20ου αιώνα ριζώνουν στην Διαφωτιστική κληρονομιά αναζήτησης ενός ενιαίου, κοινού, δημόσιου, συλλογικού, καθολικού, γενικού χώρου αναφοράς που θα ενοποιήσει τον λόγο με την καθημερινή εμπειρία και θα επιτρέψει την χειραφέτηση του ανθρώπου από καταπιεστικές μορφές εξουσίας, διανοίγοντας την οντοπία μιας δικαιότερης θέσμησης ανθρώπινων σχέσεων.^{10»}

Ο Μεταμοντέρνος Χώρος

Ο Jencks ορίζει τον χώρο της Μεταμοντέρνας αρχιτεκτονικής, σε αντιπαράβολή με αυτόν την Μοντέρνας, ως «ιστορικά συγκεκριμένο, ριζωμένο στις συμβάσεις, απεριόριστο και διαφορούμενο όσον αφορά την χωροταξία, και 'παράλογο' ή μετασχηματιστικό σε σχέση με τα μέρη του ως προς το σύνολο. Τα όρια είναι ασαφή και ο χώρος εκτείνεται χωρίς ξεκάθαρη ακμή^{11»} Σε αυτό τον χώρο υποστηρίζει, πως το έργο του Venturi εισάγει τον «διαστρεβλωμένο χώρο

της υπερβολικής προοπτικής».

Ημεταμοντέρνα σκέψη αμφισβήτησε τον δογματισμό και τον ιδεαλισμό του μοντέρνου και ήρθε σε ρήξη με «ότι μπορεί να προβληθεί ως «αντικειμενικό», υπάρχον, ισχύον, κοινό, οικουμενικό ή καθολικό^{12»}, ενώ η έννοια του χώρου παρουσιάζεται ως «ένα σύστημα ή μια δομή χωρικών μορφών που προσφέρονται στην αντίληψη, την αίσθηση ή την ερμηνευτική κατανόηση των ανθρώπων [...]»¹³. Το *Learning from Las Vegas*, σε συνέχεια με το *Complexity and Contradiction in Architecture* του Venturi, εντάχθηκε σε αυτή τη σφαίρα σκέψης που «κηρύσσει την επιστροφή στην αυθόρμητη χειρονομία, στην υπαρξιακή αμεσότητα του παρόντος, στο βιωμένο, το οικείο, και κοινότυπο [...]»¹⁴. Στην αρχιτεκτονική αυτό εκφράστηκε, εκτός των άλλων, με ένα νέο ενδιαφέρον για την εικόνα την επικοινωνία και την αφήγηση, αντιμετωπίζοντας το κτίριο και την πόλη ως πηγή πληροφοριών, ή ως κάτι που μπορεί να διαβαστεί και να ερμηνευτεί. Αυτή η σκέψη για την αρχιτεκτονική φαίνεται σε έργα όπως το *Image Of The City* (1960) του Kevin Lynch, το *Semiotics and Urbanism* (1967) του Roland Barthes, το *The Language of Post-Modern Architecture* του Charles Jencks (1977), κ.α.

10. Τερζόγλου, 2009

11. Jencks, 1977: 118

12. Τερζόγλου, 2009: 313

13. *ibid.*: 324

14. *ibid.*: 323

Ο Jencks περιγράφει την Μεταμοντέρνα αρχιτεκτονική ως μια γλώσσα, που βασίζεται σε πολλαπλά επίπεδα κατανόησης, όπως και η ειρωνεία. Παρατηρεί ότι στον τρόπο που ερμηνεύεται η αρχιτεκτονική από διάφορους ανθρώπους κυριαρχούν δύο βασικοί «κώδικες» κατανόησης. Ο ένας είναι «δημοφιλής, παραδοσιακός [...] γεμάτος κλισέ και ριζωμένος στην οικογενειακή ζωή», ενώ ο δεύτερος είναι «μοντέρνος, γεμάτος νεολογισμούς, και ανταποκρίνεται άμεσα στις αλλαγές της τεχνολογίας, της τέχνης, [...] και της αρχιτεκτονικής avant-garde¹⁵». Αυτή η ιδιότητα της αρχιτεκτονικής που ορίζεται από τον Jencks ως *double - coding*, δίνει την δυνατότητα στα κτίρια να επικοινωνούν «τόσο στο κοινό όσο και σε μια ανήσυχη μειοψηφία, που είναι συνήθως άλλοι αρχιτέκτονες.¹⁶» Αυτή το φαινόμενο το χαρακτηρίζει ως μια «υποκείμενη σχιζοφρένεια» στις ερμηνείες τις αρχιτεκτονικής¹⁷.

Ο Venturi στο *Πολυπλοκότητα και Αντίφαση στην Αρχιτεκτονική* εκφράζει τις αρχές που θα διαμορφώσουν την Μεταμοντέρνα αρχιτεκτονική και εκφράζουν το πνεύμα της μεταμοντέρνας εποχής ως εξής:

«Προτιμώ τα στοιχεία που είναι μεικτά και όχι καθαρά, παραμορφωμένα και όχι κανονικά, διφορούμενα και όχι συνεπή, ενδιαφέροντα και όχι λειτουργικά [...] Προτιμώ την χαώδη ζωντάνια από την ψυχρή ενότητα. [...] Πιστεύω στον πλούτο των νοημάτων και όχι στην καθαρότητα των νοημάτων.¹⁸»

Καρτεσιανός	Αφηγηματικός
Ορθολογικός	Ρευστός
Αντικειμενικός	Ερμηνευτικός
Καθολικός	Θραυσματικός
Οικουμενικός	Τοπικός
Καθαρός	Υβριδικός
Ενιαίος	Αποσπασματικός
Κοινός	Ατομικιστικός
Αφαιρετικός	Πλουραλιστικός
Ιδεαλιστικός	Πραγματιστικός

Εικόνα 24: Ο Μοντέρνος και ο Μεταμοντέρνος χώρος

15. Jencks, 1977: 130

16. Jencks, Charles. *Critical Modernism: Where is Post-Modernism Going?*. 2007.

17. Jencks, 1977: 130

18. Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. 1966: 16

Η διαλεκτική Μοντέρνου και Μεταμοντέρνου

Ο Σάββας Κονταράτος επισημαίνει τις μοντέρνες ιδέες πάνω στις οποίες αντιδράει και τοποθετείται το μετα-μοντέρνο, για να τονίσει τις διαφορές τους. Σύμφωνα με τον ίδιο, αντιτίθεται: «στον Φουνξιοναλισμό η αυτοδύναμη αρχιτεκτονικότητα, στον διεθνισμό η τοπικότητα, στον ανιστορισμό η εκλεκτική εκμετάλλευση της τυπολογικής και εικονογραφικής παράδοσης (ακόμα και της μοντέρνας), στην αφηρημένη γεωμετρική αρμονία η μορφολογική περισσολογία και εκφραστικότητα[...], στην λογική των αυστηρών λειτουργικών διαχωρισμών και της συντακτικής καθαρότητας η έμφαση στις ενδιάμεσες περιοχές και στους υβριδικούς σχηματισμούς, στην αντιμετώπιση του χώρου ως ουδέτερου πεδίου εφαρμογής καθολικών αρχών και ορθολογικών αποφάσεων η αναγνώριση της δεσμευτικότητας των συμφραζόμενων»¹⁹

Οι ιδέες του Μοντέρνου διαμορφώθηκαν ως αντίδραση σε εγκαθιδρυμένες ιδέες και καταστάσεις, όπως αντίστοιχα οι ιδέες του Μεταμοντέρνου και του *Learning from Las Vegas* αναπτύσσονται ως αντίδραση στο τότε εγκαθιδρυμένο Μοντέρνο. Ο Mies van der Rohe έγραφε: «Το μακρύ μονοπάτι από το υλικό μέχρι το δημιουργικό έργο, μέσω της λειτουργίας, έχει έναν απλό στόχο:

να δημιουργήσουμε μια τάξη μέσα από την απελπιστική σύγχυση της εποχής μας». Αν οι μοντέρνοι προσέγγισαν την περιπλοκότητα της εποχής τους προσπαθώντας να δημιουργήσουν τάξη, κανόνες και ένα ορισμένο πλαίσιο σκέψης και πρακτικής, οι μεταμοντέρνοι ασπάστηκαν αυτή την περιπλοκότητα, το χάος, και τις αντιφάσεις και τις χρησιμοποίησαν σαν πηγές έμπνευσης για την δημιουργία τους. Ωστόσο και οι δύο σχολές σκέψης, αντιμετωπίζουν και προσπαθούν να εκφράσουν τον ίδιο κόσμο, με αντίθετες προσεγγίσεις.

Ο Jencks αναλύοντας το House VI του μοντέρνου αρχιτέκτονα Peter Eisenman, υποστηρίζει ότι «η εσωτερική κωδικοποίηση και η συνέπεια αλληλένδετων νοημάτων» που χαρακτηρίζει το κτίριο, παρόλο που εκφράζονται με την Πουριστική γλώσσα του Μοντέρνου, είναι στην πνευματώδη σημειωτική χρήση αυτής της γλώσσας, Μεταμοντέρνα²⁰. Ενώ αντίστοιχα, για τον Μεταμοντέρνο Robert Stern, ισχυρίζεται ότι η γραμμική ποιότητα, οι αχανείς λευκές επιφάνειες, η χρήση βασικών χρωμάτων και η αφαιρετικότητα στα έργα του τα καθιστούν κατά κάποιον τρόπο Μοντέρνα.²¹ Αυτή η σκέψη του Jencks, δημιουργεί μια διαλλακτική θεώρηση μεταξύ Μοντερνισμού

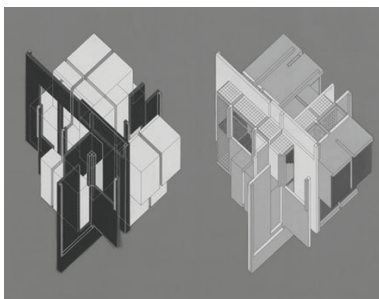
19. Τερζόγλου, 2009

20. Jencks, 1977: 122

21. ibid.

και Μεταμοντερνισμού που μπορούμε έμμεσα να διακρίνουμε και στην κριτική του *Learning from Las Vegas*. Οι Venturi, Scott Brown και Izenour επισημαίνοντας τις αντιθέσεις στο έργο και την θεωρία των μοντέρνων αρχιτεκτόνων, δεν τοποθετούνται απλά απέναντι στις αρχές του μοντέρνου, αλλά συμπεριλαμβάνουν το μοντέρνο στις δικές τους. Για να επιχειρηματολογήσουν υπέρ της διακόσμησης, της επικοινωνίας και των συμβόλων, αποδεικνύουν ότι η μοντέρνα αρχιτεκτονική χρησιμοποιεί εξίσου διακόσμηση, επικοινωνία και σύμβολα. Υποστηρίζοντας τις ιστορικές μορφολογικές αναφορές, επισημαίνουν τις μορφολογικές αναφορές των μοντέρνων στην βιομηχανική κληρονομιά κλπ. Με αυτό τον τρόπο ασκούν μεν κριτική, αλλά παράλληλα δημιουργούν και μια συνέχεια μεταξύ των ιδεών τους και του μοντερνισμού, αποκαλύπτοντας μια διαλεκτική σχέση. Ίσως, αυτό να συμβαίνει εν μέρει στα πλαίσια της ειρωνικής ρητορικής τους, όταν μιλάνε για “μοντέρνα διακόσμηση” ή τον συμβολισμό της μοντερνας αρχιτεκτονικής. Όπως και να χει η ειρωνεία, υποστηρίζεται από τους συγγραφείς ως εργαλείο για την προσέγγιση αποκλινουσών αξιών στην αρχιτεκτονική της πόλης (LLV, σ.161) και χρησιμοποιείται στην συγγραφή του βιβλίου με τον ίδιο τρόπο.

Αυτό, ενδεχομένως, να εξηγείται από τον Charles Jencks, όταν υποστηρίζει ότι το Μεταμοντέρνο δεν είναι επαναστατικό κίνημα, όπως το Μοντέρνο, αλλά εξελικτικό (*Post-Modernism isn't revolutionary, it's evolutionary*²²) και ίσως να εντάσσεται στον συμπεριληπτικό χαρακτήρα του. Όπως και να έχει, μια διαλεκτική προσέγγιση των δύο κινήματων φαίνεται πολύ πιο ενδιαφέρουσα και παραγωγική από την απλή αντιπαράθεσή τους.



Εικόνα 25: Peter Eisenman, House VI



Εικόνα 26: Westchester Residence, Robert A. M. Stern

22. Jencks, 1977: 122



Από το Λας Βέγκας στη Σύγχρονη Πόλη

«Το σύμβολο κυριαρχεί στον χώρο. Η αρχιτεκτονική δεν είναι αρκετή. Επειδή οι χωρικές σχέσεις διαμορφώνονται από σύμβολα στον χώρο περισσότερο από μορφές» (LLV, σ.13)

Η πόλη ως πεδίο υπερπληροφόρησης

Το φαινόμενο της επικοινωνίας που υπερτερεί του χώρου είναι χαρακτηριστικό για το Λας Βέγκας, αλλά παραπέμπει και σε σύγχρονα αστικά τοπία όπως αυτό της Times Square της Νέας Υόρκης, του Shibuya Crossing του Τόκιο και άλλων εμπορικών κέντρων μητροπόλεων. Οι πινακίδες έχουν δώσει την θέση τους σε γιγάντιες οθόνες ή συνθέσεις πολλών οθονών, εμπλουτίζοντας το περιεχόμενο. Οι Venturi και Scott Brown έχουν αναφερθεί στην Times Square ως το «εικονογραφικό ισοδύναμο της στυλιστικής πολυμορφίας, της πλατείας του Αγίου Μάρκου στην Ρώμη¹». Υποστηρίζοντας ότι «η σήμανση είναι βασικό στοιχείο της εμπορικής/ αστικής συγκρότησης». Στις γιγαντοοθόνες της Νέας Υόρκης και του Τόκιο, όπου η αρχιτεκτονική, η σήμανση και η τεχνολογία, συνδυάζονται, βλέπουν οι συγγραφείς την νέα αρχιτεκτονική της επικοινωνίας στην εποχή της πληροφορίας.

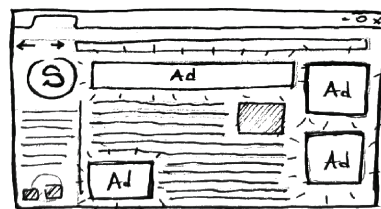
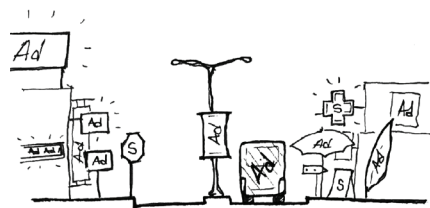
Πλέον, εικόνα της μέσης πόλης τυπικά περιλαμβάνει ένα κολλάζ από πολυάριθμες επιγραφές, διαφημιστικές πινακίδες, αφίσες και οθόνες, περισσότερο ή λιγότερο επιβλητικές, που διαμορφώνουν το αστικό περιβάλλον και εκφράζουν μια εδραιωμένη και ολοένα ισχυρότερη οπτική κουλτούρα. Η σήμανση άλλοτε εφαρμοσμένη στα κτίρια και άλλοτε ανεξάρτητη από

1. Scott Brown, Denise και Robert Venturi. Supercrit #2: Robert Venturi and Denise Scott Brown, Learning from Las Vegas. 2007

αυτά, κυριαρχεί οπτικά στον χώρο. Αν όχι πάντα με την φαντασμαγορία του Λας Βέγκας ή της Νέας Υόρκης, η σύγχρονη πόλη είναι γεμάτη σημάδια. Σε ένα μέσο κεντρικό δρόμο η ρητή πληροφορία που λαμβάνει οπτικά ο περπατητής (ή οδηγός) είναι τεράστια. Κείμενο και εικόνα εμφανίζονται σε επιγραφές, τζαμαρίες, σημαίες, αφίσες, αυτοκόλλητα, μαυροπίνακες σε πεζοδρόμια, ταγκιές και γκράφιτι, διαφημίσεις σε λεωφορεία και οχήματα, σε οθόνες.

Τα μέσα είναι πλέον πολυάριθμα και καταλαμβάνουν τεράστιο κομμάτι της καθημερινότητας εντός και εκτός σπιτιού, στο φυσικό και ψηφιακό περιβάλλον, ενισχύοντας την έκθεση μας σε εικόνες και πληροφορία, μεγαλύτερο μέρος της οποίας έχει εμπορικό περιεχόμενο. Αν η αρχιτεκτονική της πειθούς υπήρχε από πάντα, σίγουρα τώρα διανύει την χρυσή εποχή της. Και επεκτείνεται σε φυσικό και ψηφιακό περιβάλλον, με εξίσου επιθετικό τρόπο. Αν το ίντερνετ και τα social media προσομοιάζουν ένα περιβάλλον όπου το scroll αντικαθιστά την φυσική κίνηση, και το feed την έκθεση σε καθημερινά και απρόσμενα γεγονότα, δηλαδή την ζωή, τότε οι διαφημίσεις είναι η μόνη σταθερή συνιστώσα. Ο αστικός χώρος θυμίζει όλο και περισσότερο την περιήγηση στο feed όσον αφορά την έκθεση σε εμπορικά μηνύματα. Η βιωμένη εμπειρία του να περιηγείται κανείς στο διαδίκτυο, βέβαια, δεν έχει τόσα κοινά πραγματικά με το να περιηγείται στην πόλη, εκτός του ότι και στις δύο περιπτώσεις θα αναγκαστεί να δει πολλές διαφημίσεις. Η συνεχής έκθεση σε εικόνες και πληροφορία έχει ως

αποτέλεσμα ένα φαινόμενο γενικευμένης απόσπασης προσοχής. Υπάρχει μια ολοένα και αυξανόμενη «μάχη» για την προσοχή μας στο αστικό περιβάλλον, όπως παρατηρείται στα εμπορικά κέντρα των πόλεων, και μέχρι το ψηφιακό περιβάλλον του διαδικτύου. Αυτό που οι συγγραφείς του Learning from Las Vegas επισήμαναν για την μεταμοντέρνα εποχή ως «μουδιασμένες αισθήσεις και ανυπόμονους ρυθμούς» σήμερα έχει εξελιχθεί σε ένα στάδιο μόνιμης υπερδιέγερσης.



Εικόνες 27-28: Οι διαφημίσεις στον αστικό και ψηφιακό χώρο



Εικόνα 29: Ρητή πληροφορία στην Times Square, NY



Εικόνα 30: Ρητή πληροφορία στην ελληνική πόλη

Οπτική κουλτούρα

Ο John Berger στο *Ways of Seeing*, εξηγεί ότι από το τέλος του 20ου αιώνα, η ανακάλυψη της κάμερας που επέτρεψε την αναπαραγωγή και εύκολη διάδοση των εικόνων και των έργων τέχνης, ενώ παράλληλα «πολλαπλασίασε τα πιθανά νοήματά τους, κατέστρεψε το αυθεντικό νόημα τους²». Σύμφωνα με τον Berger, αυτό ήταν το σημείο που άλλαξε ο τρόπος που βλέπουμε τις εικόνες, οι οποίες πλέον μπορούσαν να αποσπαστούν από το αρχικό τους περιβάλλον, που ήταν συγκεκριμένα κτίρια, ναοί ή γκαλερί, και να τυπωθούν, να κοπούν, να αποκτήσουν ήχο ή κίνηση, να ενσωματωθούν σε διαφορετικά πλαίσια και εν τέλει να λειτουργήσουν ως πληροφορία.

Η εικόνα σήμερα έχει γίνει ακόμα πιο προσιτή και εύκολα αναπαραξίμη, ενώ έχει γίνει μέρος του πολιτισμού μας ως πληροφορία, εργαλείο, ψυχαγωγία και προϊόν. Η κοινωνία έχει διαμορφώσει μια πολυδιάστατη σχέση με τις εικόνες που μπορεί να περιγραφεί ως οπτική κουλτούρα, και διαμορφώνει την αντίληψη μας για τον κόσμο και την πραγματικότητα. Από τα γεγονότα που συμβαίνουν σε τοπική και παγκόσμια κλίμακα, μέχρι και τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε τον εαυτό μας. Η εικόνα έχει τεράστια δύναμη σήμερα. Το ρητό «μια εικόνα αξίζει όσο χίλιες λέξεις» αποτελεί αδιαμφισβήτητη παραδοχή της εποχής. Το γεγονός ότι η φράση πρωτοεμφανίστηκε ως διαφημιστικό σλόγκαν το 1911 για να προωθήσει τις διαφημίσεις στα τραμ του Οχάιο, μας επαναφέρει στο σύγχρονο πρόβλημα της εικόνας: ότι μπορούν να είναι ενημερωτικές όσο και παραπλανητικές, με τις ανάλογες

επιπτώσεις. Η γρήγορη εναλλαγή εικόνων και σύντομων μνημάτων, στα οποία βασιζόμαστε για ενημερωνόμαστε, κυρίως λόγω των κοινωνικών δικτύων, δημιουργεί προβληματισμούς ως προς το βάθος, την αξία αλλά και την πολυπλοκότητα του περιεχομένου που μπορεί να αγνοούμε.

Ο ρόλος της εικόνας στην σύγχρονη εποχή ερμηνεύεται στην Κοινωνία του Θεάματος του Guy Debord, το 1967. Για τον Debord η ουσία των κοινωνικών σχέσεων μεσολαβείτε όλο και περισσότερο από εικόνες που αντικαθιστούν την άμεση βιωμένη εμπειρία με αναπαραστάσεις. Όπως αναφέρει, η «ζωή στις κοινωνίες στις οποίες κυριαρχούν οι σύγχρονες συνθήκες παραγωγής εκδηλώνεται σαν μια τεράστια συσσώρευση θεαμάτων.³» Το θέαμα αποτελείται από την αναδιάταξη αποσπασματικών εικόνων, βγαλμένων από κάθε πτυχή της ζωής. Οι θέσεις του Debord, αν και τοποθετούνται την ίδια δεκαετία με το *Learning from Las Vegas*, είναι ιδιαίτερα σχετικές με την σύγχρονη εποχή και την επιρροή των κοινωνικών μέσων δικτύωσης, και αποτελούν μια χρήσιμη κριτική ματιά στην νοσηματοδότηση των εικόνων. Ενώ πολλοί βλέπουν την επιρροή της σύγχρονης εμπορικής κουλτούρας στην αρχιτεκτονική, να έχει ως αποτέλεσμα την παραγωγή κτιρίων - θεαμάτων⁴.

City Branding

Το city branding είναι ίσως το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα όπου εκφράζεται η σχέση πόλης, εικόνας και σύγχρονης εμπορικής κουλτούρας. Ορίζεται ως η πρακτική

διαμόρφωσης και προώθησης της ταυτότητας μιας πόλης μέσω συμβόλων, εικόνων και αφηγήσεων με σκοπό να επηρεάσει την αντίληψη και να προσελκύσει τουρισμό, επενδύσεις ή κατοίκους. Εμβληματικά παραδείγματα περιλαμβάνουν το Παρίσι με τον Πύργο του Άιφελ, τη Νέα Υόρκη με την Times Square και το Ντουμπάι με τον Burj Khalifa – καθένα από τα οποία λειτουργεί ως αναγνωρίσιμο σύμβολο που αντιπροσωπεύει ευρύτερες



Εικόνα 31: Ο πίνακας του Magritte, *Lovers II*, χρησιμοποιείται ως meme, για να επικοινωνήσει χιουμοριστικά κοινότυπες καθημερινές εμπειρίες

2. Berger, John. *Ways of Seeing*. Παραγωγή Mike Dibb. 1972.

3. Debord, Guy. *Η Κοινωνία του Θεάματος*. 1967.

4. Vidler, Anthony, επιμ. *Architecture Between Spectacle and Use*. Sterling and Francine Clark Art Institute, 2008.

ιδέες και αφηγήσεις για την πόλη. Η δημιουργία επωνυμίας μπορεί να περιλαμβάνει εκτός των άλλων την δημιουργία λογοτύπου, διαφημιστικής καμπάνιας και ιστοσελίδας, όπως αντίστοιχα το Branding μιας επιχείρησης. Αυτή η έννοια συνάδει με την ιδέα των Venturi, Scott Brown και Izenour για το «σύμβολο πριν από

RIP Robert Venturi, you would have loved



Εικόνα 32: Πινακίδα I love Volos, Ελλάδα



Εικόνα 33: Πινακίδα I amsterdam, Ολλανδία

τον χώρο», όπου η συμβολική εικόνα συχνά προηγείται ή ακόμη και καθορίζει την εμπειρία του φυσικού περιβάλλοντος. Σε αυτό το πλαίσιο, η εικόνα της πόλης γίνεται ένα κρίσιμο εργαλείο επικοινωνίας: συμπυκνώνει τον πολιτισμό, την ιστορία και τις προσδοκίες σε συμβολικές εικόνες, διαμορφώνοντας τόσο την τοπική ταυτότητα όσο και την παγκόσμια αντίληψη της.

Στην ελληνική πόλη, δημοφιλές στοιχείο ενίσχυσης της αστικής ταυτότητας, αρχίζουν και γίνονται οι πινακίδες τύπου «I Love NY» που τοποθετούνται συνήθως σε κεντρικά σημεία της πόλης. Εμπνευσμένες από το διάσημο “I amsterdam”, οι πινακίδες αυτές, υιοθετούν το εμπορικό μέσο της διαφημιστικής σήμανσης και γίνονται κομμάτι της ρητής επικοινωνίας της πόλης, όπως θα έλεγε και ο Venturi. Οι πινακίδες λειτουργούν ως τοπόσημα και προσελκύουν συνήθως τουρίστες να φωτογραφηθούν μαζί τους, με σκοπό την προώθηση σε πλατφόρμες μέσων δικτύωσης και την ανάδειξη της πόλης. Ενώ είναι ιδιαίτερα δημοφιλείς, το νόημα τους είναι σαφώς επιφανειακό. Η πινακίδα επικοινωνεί κυριολεκτικά την θέληση της πόλης να γίνει αγαπητή και δημοφιλής, ενώ παράλληλα υποδηλώνει μια απόπειρα μίμησης ξένων, πιο εκσυγχρονισμένων μητροπόλεων που την καθιστά κωμική. Ωστόσο η εμφάνιση τέτοιων πινακίδων δείχνει εκτός των άλλων την σημασία των μέσω δικτύωσης στην διαμόρφωση της εικόνας των σύγχρονων πόλεων.

Η αρχιτεκτονική του αυτοκινητόδρομου & η γραμμική πόλη

Η Λωρίδα του Λας Βέγκας θεωρείται το αρχέτυπο για την αρχιτεκτονική της αυτοκίνητο-κεντρικής πόλης. Μελετώντας την Λωρίδα του Λας Βέγκας, οι Venturi, Scott Brown και Izenour έθεσαν τις βάσεις για την μελέτη ενός πλέον μόνιμου παγκόσμιου φαινομένου, που παρατηρείτε στα αστικά και ημιαστικά τοπία. Η δομή της παραδοσιακής πόλης που διαμορφώνεται γύρω από έναν κεντρικό αστικό πυρήνα και περιβάλλεται από τα προάστια και την ύπαιθρο, έχει αλλάξει. Λόγω των δικτύων μεταφοράς και επικοινωνίας έχουν εμφανιστεί καινούριοι τύποι αστικότητας, στην μορφή της γραμμικής πόλης και των πολλαπλών αλληλοσυνδεόμενων αστικών πυρήνων⁵. Τα δίκτυα μεταφοράς αλλά κυρίως η μαζική χρήση του αυτοκινήτου είναι αυτό που επέτρεψε στην μορφή της γραμμικής πόλης να εμφανιστεί και να εξαπλωθεί. Από την γραμμική ανάπτυξη του Λας Βέγκας μέχρι την γραμμική ανάπτυξη στην ελληνική περιφέρεια, ο βασικός κοινός παρονομαστής είναι το αυτοκίνητο.

Οι συνθήκες που εντόπισαν οι Venturi, Scott Brown και Izenour στην Λωρίδα του Λας Βέγκας είναι ορατές σε πολλές πόλεις

που αναπτύσσονται κατά μήκος δρόμων με βάση την εμπορική δραστηριότητα. Η γραμμική αστική ανάπτυξη, το τοπίο προσανατολισμένο στο αυτοκίνητο, η αραιή δόμηση, τα εμπορικά μηνύματα και τα (όχι και τόσο) εξωραϊσμένα στεγάσματα χαρακτηρίζουν πολλές εθνικές οδούς της Ελλάδας, όπου βρίσκεται κανείς πολυκαταστήματα, αντιπροσωπείες αυτοκινήτων και πολυεθνικές αλυσίδες. Τα πολυκαταστήματα πολυεθνικών στον ελληνικό αυτοκινητόδρομο ακολουθούν αρκετά πιστά την τυπολογία του εξωραϊσμένου στεγάσματος της Αμερικής. Αν και στην ελληνική περίπτωση, πρόκειται για ένα όχι και τόσο εξωραϊσμένο στέγασμα, του οποίου η αποκλειστική εικονογραφία αποτελεί το λογότυπο της εταιρίας και τα χαρακτηριστικά του χρώματα. Το Praktiker στην Εθνική Οδό Άρτας Ιωαννίνων είναι ίσως ένα τυπικό παράδειγμα στην αρχιτεκτονικής της Λωρίδας. Ο χώρος στάθμευσης τοποθετείται μπροστά από το κτίριο και είναι ο πρώτος χώρος που συναντάς από τον δρόμο. Έχει μια μεγάλης κλίμακας τρισδιάστατη πινακίδα που φωτίζεται το βράδυ και κοιτάει στον δρόμο, συνοδευόμενη από περαιτέρω πινακίδες στις όψεις του κτιρίου, και μικρότερες

5. Buerger, Stephan.
«Γραμμικότητες:
Σύγχρονες Συνθήκες του
Δομημένου.» *αρχιτέκτονες*.
Νοέμβριος/Δεκέμβριος 2004:
50-52.



Εικόνα 34: ΕΟ Αρτας-Ιωαννίνων



Εικόνα 35: Το όχι-και-τοσο-εξωραϊσμένο στέγασμα

6. Θεοδωράκη-Πάτση, Τζούλια. «Οικιστική λωρίδα.» *αρχιτέκτονες* Νοέμβριος/Δεκέμβριος 2004: 73-75.

7. Mitchel, Ed. *Complicity and Contradiction in Learning from Las Vegas or You Don't Come to Caesar's Palace to Curl Up with a Good Book or One Great Blooming, Buzzing Confusion*

πινακίδες και σημαϊάκια περιμετρικά του οικοπέδου.

Αυτού του είδους αστική ανάπτυξη συναντάται σε όλο και περισσότερες πόλεις, και αποτελεί, όπως και στην περίπτωση του Λας Βέγκας μια αυθόρμητη μορφή αστικοποίησης που προκύπτει όμως από οικονομικούς και χωρικούς περιορισμούς των αστικών κέντρων, σε συνδυασμό με την εκτεταμένη χρήση αυτοκινήτου. Πάνω στο ζήτημα, η Τζούλια Θεοδωράκη-Πάτση τονίζει, ωστόσο, ότι η προγραμματίστη γραμμική ανάπτυξη δημιουργεί ενδιαμέσους χώρους, των οποίων το μέγεθος έχει ως αποτέλεσμα μεγαλύτερη εξάρτηση από το αυτοκίνητο⁶. Παρ'όλο που αυτές οι περιοχές είναι κυρίως εμπορικές, η εμφάνιση αραιών κατοικιών δεν είναι απίθανη, κάτι που είναι προβληματικό καθώς η μέχρι τώρα διαμόρφωση αυτών των τοπίων είναι εξαιρετικά εχθρική προς την κατοικία και τον πεζό.

Τόπος και νόημα

Ο Ed Mitchel, στον πρόλογο για την ελληνική έκδοση, χαρακτηρίζει το *Learning from Las Vegas* ως «μια διφορούμενη υπεράσπιση της χαώδους αμερικανικής δημοκρατίας έναντι των ουτοπικών και ηρωικών φιλοδοξιών [...]»⁷ Ενώ στην συνέχεια σχολιάζει πως παρά τα μορφολογικά χαρακτηριστικά της Λωρίδας, οι συγγραφείς αποτυγχάνουν να αναγνωρίσουν τον οικονομικό ντετερμινισμό που διαμορφώνει το τοπίο της. Ίσως η πιο σημαντική κριτική στο βιβλίο, με ιδιαίτερα σημαντικές προεκτάσεις για την σύγχρονη ανάπτυξη των πόλεων. Οι συγγραφείς του *Learning from Las Ve-*

gas βλέπουν το δημοφιλές γούστο στην Λωρίδα ως στοιχείο πλουραλισμού που μπορεί να οδηγήσει σε πιο δημοκρατικό σχεδιασμό, ωστόσο, ο οικονομικός παράγοντας και οι ανάγκες του εμπορίου, που αγνοούνται έχουν ιδιαίτερα μεγαλύτερη ισχύ στην αστική ανάπτυξη. Στην περίπτωση του ελληνικού αυτοκινητόδρομου, ο οικονομικός παράγοντας είναι, ίσως, που τον καθιστά ακόμα περισσότερο «μη-τόπο» από τη Λωρίδα. Αν το Λας Βέγκας είναι «εντατικοποιημένη επικοινωνία κατά μήκος του αυτοκινητόδρομου», τουλάχιστον τα μέσα επικοινωνίας, οι πινακίδες, του έχουν προσδώσει κάποιου είδους ταυτότητα, η οποία είναι εντελώς απύσχα στην ελληνική εκδοχή του. Ο Αριστοτέλης Δημητρακόπουλος στο *Forum>Lorum>Torum>Orum: η άσφαλτος αστικότητα*, βασίζεται στον Venturi για να ερμηνεύσει την ελληνική λωρίδα ως μία «νοηματική μετάλλαξη του ρωμαϊκού forum⁸». Σύμφωνα με τον Δημητρακόπουλο, αν το forum αποτελούσε σταθερό, γεωγραφικά ορισμένο χώρο, η ελληνική λωρίδα παρουσιάζεται ως «χωρική απαγωγή, ως ατέρμων μη-τόπος, ως διαδικασία [μετάβασης]». Συνεχίζει για να επισημάνει την ειδοποιό διαφορά μεταξύ των δύο χώρων, η οποία συνίσταται στο είδος της πληροφορίας που επικοινωνούν. Η ελληνική λωρίδα έχοντας χάσει το μεταφυσική ιδιότητα της παραδοσιακής πόλης, επικοινωνεί πολύ περισσότερη πληροφορία αλλά το περιεχόμενο και οι συμβολισμοί της είναι καθαρά εμπορικοί. Ενώ, εκεί που το forum λειτουργούσε ως χώρος συμμετοχής και αλληλεπίδρασης, η λωρίδα «επαναπαύεται στην παθητική θέαση».

«Αν αφαιρέσεις τις πινακίδες, δεν υπάρχει τόπος. Η πόλη της ερήμου είναι εντατικοποιημένη επικοινωνία κατά μήκος του αυτοκινητοδρόμου.»
(LLV, σ.18)

8. Δημητρακόπουλος, Αριστοτέλης.
«Forum>Lorum>Torum>Orum: η
άσφαλτος αστικότητα.» *αρχιτέκτονες*
Νοέμβριος/Δεκέμβριος 2004: 65-68.

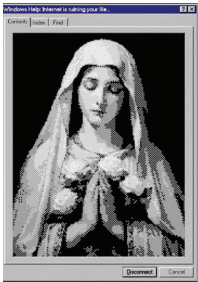
Η Μεταμοντέρνα κουλτούρα σήμερα

Όπως σημειώνει και ο David Harvey, «Ο μεταμοντερνισμός, άσχετα με τη μορφή διανόησης που παίρνει, έχει ενσωματωθεί πλήρως στην κουλτούρα των μητροπολιτικών περιοχών τα τελευταία είκοσι χρόνια: στις οθόνες των κινηματογράφων, της τηλεόρασης και του βίντεο, στη μόδα και τις τάσεις των νέων, σε όλους τους ήχους, τις εικόνες και τις ποικίλες ιστορίες που καθημερινά αναμειγνύονται, ανακυκλώνονται και τσαλακώνονται σε αυτή τη μεγάλη οθόνη που αποτελεί της σύγχρονη πόλη⁹».

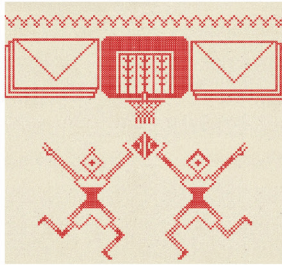
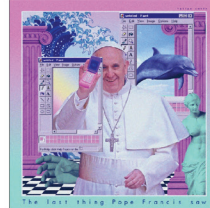
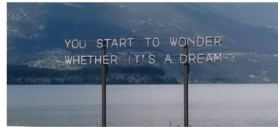
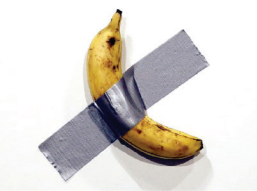
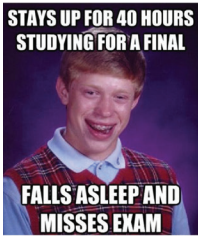
Η δυσπιστία στις μεγάλες αφηγήσεις και στην πολιτική, η υποκειμενικότητα, η κυνικότητα και οι αντιφάσεις χαρακτηρίζουν την Μεταμοντέρνα σκέψη και σε μεγάλο βαθμό και την σημερινή πραγματικότητα. Από την σύγχρονη αισθητική, την έμφαση στην διαφορετικότητα και τον πλουραλισμό, τις κοινωνικές και έμφυλες ταυτότητες, τα θράυσματα διαφορετικών πολιτισμών που εντάσσονται σε μια παγκόσμια κουλτούρα, είναι αποτέλεσμα της Μεταμοντέρνας κοσμοθεωρίας. Το διαδίκτυο εκδημοκράτισε πολλές μορφές τέχνης, κάνοντας προσιτά πολλά δημιουργικά εργαλεία, εκπαιδευτικό υλικό και ένα τεράστιο φάσμα υλικού προς έμπνευση. Επίσης, πλατφόρμες, forum και social media έδωσαν την ευκαιρία σε ένα ευρύ κοινό να δικτυωθεί και να μοιραστεί το δημιουργικό του έργο, ότι είδους και να

ήταν αυτό. Τα ίδια μέσα προώθησαν την εμφάνιση μιας ποικιλίας υποκουλτούρων που εκφραζόντουσαν μέσω διαφορετικού στυλ, μουσικής, εικαστικών μέσων κλπ., ενώ διαμόρφωσαν μια αισθητική γλώσσα ριζωμένη στην «κουλτούρα του διαδικτύου». Η πιο κοινή αισθητική που εκφράζεται με το λεγόμενο *naïfcore*, δημιούργησε εικαστικές εικόνες – κολλάζ που αποτελούνταν από αποσπασματικές εικόνες με ποικίλα σύμβολα και πολιτισμικά στοιχεία διαφορετικών εποχών, συνδυασμένα υπό ένα καινούριο συγκείμενο, συνδυάζουν το ηρωικό με το κοινότυπο για να εκφράσουν την σύγχρονη εποχή. Μπορούμε να αναφέρουμε ακόμα και τα «memes» ως φαινόμενο καθημερινής δημιουργίας, που επίσης αποτελείται από εικόνες, συνήθως από ταινίες, σειρές ή βίντεο, τα οποία χρησιμοποιούνται ειρωνικά και χιουμοριστικά σε διαφορετικό συγκείμενο για να επικοινωνήσουν καθημερινά βιώματα με τα οποία μπορεί να ταυτιστεί ένα ευρύτερο κοινό.

9. Harvey, David. *The Condition of Post-modernity*. Oxford: Cambridge University Press, 1989:



SELL THE HOUSE
SELL THE CAR
SELL THE KIDS



SELL THE HOUSE
SELL THE CAR
SELL THE KIDS

Yet another unrealistic body standard for women



Συμπερασματικά

Ο Kenneth Frampton ισχυρίστηκε πως η Αθήνα είναι η κατεξοχήν μοντέρνα πόλη, αλλά η θραυσματικότητα, η συμβίωση ηρωικού και κοινότυπου, η μίξη των κλιμάκων, η σχιζοειδής ταυτότητα της, και ο πλουραλισμός των στοιχείων που διαμορφώνουν την μορφή της ίσως την κάνουν, εν τέλει, την κατεξοχήν μεταμοντέρνα πόλη. Η επαρχιακή ελληνική πόλη εντάσσεται εξίσου στην ίδια κατηγορία. Η μεταμοντέρνα αρχιτεκτονική μπορεί να μην είναι τόσο δημοφιλής πλέον, αλλά η φιλοσοφία την είναι ριζωμένη στην σύγχρονη κοινωνία μέχρι σήμερα.

Η επιλογή των Venturi, Scott Brown και Izenour να διεξάγουν αρχιτεκτονική μελέτη σε ένα τόσο αμφιλεγόμενο μέρος όπως το Las Vegas, ήρθε σε αντίθεση με τις γενικώς αποδεκτές αρχιτεκτονικές αξίες αλλά και με το τι θεωρείται αρχιτεκτονικό αντικείμενο εν γένει. Εκεί έγκειται ίσως το πιο διαχρονικό μάθημα του *Learning from Las Vegas*, το πώς βλέπουμε και παρατηρούμε κριτικά το υπάρχον περιβάλλον και ποια είναι τα στοιχεία που αγνοούμε ενώ μπορεί να διαμορφώνουν το

τοπίο περισσότερο απ' ό,τι τα ίδια τα κτίρια. Η στροφή του ενδιαφέροντος στη μορφή και την εικόνα ως μέσο επικοινωνίας, που έχει την δυνατότητα να δημιουργήσει συσχετισμούς και νόημα, είναι απαραίτητη για την σύγχρονη κοινωνία. Αυτή η στροφή, παραμένει καθοριστική μέχρι και σήμερα, και εκφράζεται στην εποχή της πληροφορίας και των media. Αν η κριτική που άσκησε το *Learning from Las Vegas* είναι χρήσιμη ακόμα και σήμερα, λόγω της αρχιτεκτονικής κληρονομιάς του Μοντερνισμού και της επιρροής που έχει ακόμα στον σχεδιασμό, μια κριτική στάση απέναντι στις αρχές του Μεταμοντερνισμού είναι εξίσου απαραίτητη για την αναγνώριση και την αποδόμηση των αντιλήψεων και των τάσεων που διαμορφώνουν ακόμα τον σύγχρονο κόσμο. Ο Iñaki Alday, ομοίως επισημαίνει, σε συνέντευξη του, στα πλαίσια του συνεδρίου του AIA¹¹ 2019 στο Λας Βέγκας, ότι ίσως «αυτή τη στιγμή χρειάζεται να ξεμάθουμε από το Λας Βέγκας¹².»

Η κριτική ανάλυση του *Learning from Las Vegas*, όπως και η διαλεκτική προσέγγιση της Μοντέρνας και

10. Frampton, Kenneth. *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και Κριτική*. 2007: 14

11. American Institute of Architects

12. Alday, Iñaki. *What is the relevance of the book 'Learning from Las Vegas'?* 2019.

Μεταμοντέρνας αρχιτεκτονικής έχει ως στόχο την διαμόρφωση νέων αρχών και προτεραιοτήτων μέσω της επιλεκτικής υιοθέτησης και απόρριψης στοιχείων από τα δύο κινήματα. Η ίδια προσέγγιση μπορεί να μας βοηθήσει να κατανοήσουμε καλύτερα το σύγχρονο αστικό περιβάλλον και τους παράγοντες που συνέλαβαν στην σημερινή μορφή του, και μπορεί να μας οδηγήσει και στην αποφυγή του φορμαλισμού στον οποίον κατέληξαν αναπόφευκτα κάποια στιγμή, και τα δύο κινήματα. Η ουσιαστική μετατόπιση του ενδιαφέροντος σε ζητήματα, όπως η κοινωνική, η περιβαλλοντική και η πολιτική υπόσταση της αρχιτεκτονικής, είναι σημαντική για την αντιμετώπιση των σημερινών προβλημάτων της πόλης. Πολλές φορές, όπως έχει πει και ο Bernard Tshumi, *«είναι λιγότερο σημαντικό να γνωρίζει κανείς πως μοιάζει ένα κτίριο, από το να γνωρίζει τι μπορεί να κάνει ένα κτίριο»¹³*. Φαίνεται πιο σχετικό για τον 21ο αιώνα μας να μας ενδιαφέρει πως λειτουργεί ο χώρος, τι ευκαιρίες προσφέρει, τι περιλαμβάνει και τι αποκλείει, σε ποιους απευθύνεται, τι πρακτικές εξυπηρετεί, πόσο βιώσιμος και προσαρμοστικός είναι.

Τέλος, η παραπάνω έρευνα μας οδηγεί σε ερωτήματα που είναι δύσκολο να απαντηθούν. Με ποιον τρόπο σχεδιάζουμε μια δημοκρατική πόλη; Μπορεί ο πολεοδομικός σχεδιασμός να σχεδιάσει ένα πλουραλιστικό περιβάλλον για μια πλουραλιστική κοινωνία ή η απρογραμμάτιστη ανάπτυξη συνιστά, εν τέλει, την πιο δημοκρατική μορφή αστικότητας; Ανάμεσα στους κατοίκους, την αγορά και τους αρχιτέκτονες, ποιος

θα πρέπει να σχεδιάζει την πόλη και πως γίνεται να ισορροπηθούν οι διαφορετικές αυτές συνιστώσες; Και τέλος, ποιος θα έπρεπε να είναι ο ρόλος του αρχιτέκτονα σήμερα; Κοινωνικός μετασχηματιστής ή προσαρμοστικός παρατηρητής; Η απάντηση ίσως βρίσκεται κάπου στη μέση.

13. Tshumi, Bernard. «Program and Event (Συζήτηση με τον Αίσωπο Γ.).» *Metapolis 2001: Η σύγχρονη (ελληνική) πόλη*. 2018: 278-279.

Βιβλιογραφία

- Alday, Iñaki. *What is the relevance of the book 'Learning from Las Vegas'*? Las Vegas, 5 June 2019. <<https://www.youtube.com/watch?v=F53ese8D21o&t=166s>>.
- Ambler, Frances. *Μπάουχαους: Τεχνες, Πρωτοπορία, Αρχιτεκτονική. Μια μεγάλη σχολή*. Επιμ. Καραστάθη Α. Μεταφρ. Κακλαμάνη Κ. Αθήνα: Μελίσσα, 2020.
- Baudrillard, Jean. *The System of Objects*. London, New York: Verso, 1996.
- Buerger, Stephan. «Γραμμικότητες: Σύγχρονες Συνθήκες του Δομημένου.» *αρχιτέκτονες*: Περιοδικό του ΣΑΔΑΣ-ΠΕΑ Νοέμβριος/Δεκέμβριος 2004: 50-52.
- Colquhoun, Alan. «Typology and Design Method .» *Arena, Journal of the Architectural Association* June 1967: 11-14.
- Debord, Guy. *Η Κοινωνία του Θεάματος*. 1967.
- DeJoy, Mark. *The Fascinating History of Las Vegas*. 14 Μάρτιος 2024. <<https://historyfacts.com/us-history/article/history-of-las-vegas/>>.
- Frampton, Kenneth. *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και Κριτική*. Μεταφρ. Παγκάλου Μ Ανδρουλάκης Θ. 2007. Θεμέλιο, 1980/2007.
- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity*. Oxford: Cambridge University Press, 1989.
- Heidegger, Martin. «Building Dwelling Thinking.» *Poetry, Language, Thought* 1971: 143–161.
- Jencks, Charles. *Critical Modernism: Where is Post-Modernism Going?* Wiley-Academy , 2007.
- Jencks, Charles. *The Language of Post-Modern Architecture*. Revised Enlarged Edition. NY: Rizzoli, 1977.
- Kizil, Sinan Cem. «Space, Time, Space-Time and Architecture.» Doctoral Thesis. METU, 2024.
- Lazer, Brett. «Learning from Las Vegas and the Antinomy of the Postmodern Manifesto.» 2010. *IFA Contemporary*. <<https://ifacontemporary.org/learning-from-las-vegas-and-the-antinomy-of-the-post-modern-manifesto/#2>>.
- Le Corbusier. *Για μια Αρχιτεκτονική*. Μεταφρ. Παναγιώτης Τουρνικιώτης. 1923.
- McNamee, Gregory Lewis. «The History of Las Vegas.» χ.χ. *Encyclopedia Britannica*. <<https://www.britannica.com/place/Las-Vegas-Nevada/History>>.
- Meyer, Hannes. «Building.» *Bauhaus 1928*: 11-13. <<https://designmanifestos.org/hannes-meyer-building/>>.
- Neumeyer, Fritz. *The Artless World: Mies Van Der Rohe on the Building Art*. MIT Press, 1991.
- Pavitt, Jane. *Remembering Robert Venturi – reluctant pioneer of postmodernism*. 18 Οκτώβριος 2018. <<https://apollo-magazine.com/remembering-robert-venturi-reluctant-pioneer-of-postmodernism/#:~:text=What%20postmodernism%20has%20become%20did,relevance%20of%20their%20early%20concerns.>>>.
- Rowe, Colin και Fred Koetter. Collage City, *Η Πόλη ως Κολάζ*. Μεταφρ. Α. Δημητρακόπουλος. Αθήνα: Παπαζήση, 1978/2020.
- Scott Brown, Denise. «Learning from Pop.» Hays, K. Michael. *Architecture Theory since 1968* (1998). 1971. 60-65.
- Scott Brown, Denise και Robert Venturi. *Supercrit #2: Robert Venturi and Denise Scott Brown, Learning from Las Vegas*. Επιμ.

Kester Rattenbury και Samantha Hardingham. Τόμ. 2. Routledge, 2007.
<<https://www.supercrits.com/2/>>.

Tshumi, Bernard. «Program and Event (Συζήτηση με τον Αίσιωπο Γ.)» *Metapolis 2001: Η σύγχρονη (ελληνική) πόλη*. Επιμ. Γιάννης Αίσιωπος και Γιώργος Σημαιοφορίδης. 2018. 278-279.

Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York: Museum of Modern Art, 1966.

Venturi, Robert και Denise Scott Brown. «Signs and Systems.» *UmBau 23: Österreichische Gesellschaft für Architektur*. Dörte Kuhlmann. München 2007, 2007. Magazine.

Venturi, Robert, Denise Scott Brown και Steven Izenour. *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. Τόμ. Revised Edition. MIT Press, 1977.

Vidler, Anthony, επιμ. *Architecture Between Spectacle and Use*. Sterling and Francine Clark Art Institute, 2008.

Ways of Seeing. Ερμην. John Berger. Παραγ. Mike Dibb. 1972. <<https://www.youtube.com/watch?v=P-4LwAuTw7k&t=1705s>>.

Δημητρακόπουλος, Αριστοτέλης. «Forum>Lorum>Torum>Orum: η ασφαλτος αστικότητα.» *αρχιτέκτονες* Νοέμβριος/Δεκέμβριος 2004: 65-68.

Θεοδωράκη-Πάτση, Τζούλια. «Οικιστική λωρίδα.» *αρχιτέκτονες* Νοέμβριος/Δεκέμβριος 2004: 73-75.

Τερζόγλου, Νικόλαος-Ίων. *Ιδέες του Χώρου στον Εικοστό Αιώνα*. Αθήνα: νήσος, 2009.

Κατάλογος Εικόνων

Εικόνα 0: Ανάλυση της πινακίδας της Λωρίδας, *Learning from Las Vegas*

Εικόνα 1: Η Λωρίδα του Λας Βέγκας κοιτώντας Βόρεια, -//-

Εικόνα 2: Διάγραμμα χρήσεων στο εσωτερικό των κτιρίων (λεπτομέρεια), -//-

Εικόνα 3: Διάγραμμα ασφάλτου, -//-

Εικόνα 4: Διάγραμμα δημόσιου-ιδιωτικού χώρου/Χάρτης τύπου Nollí, -//-

Εικόνα 5: Διάγραμμα αυτοκινήτων, -//-

Εικόνα 6: Καταγραφή των ξενοδοχείων της Λωρίδας, -//-

Εικόνα 7: Χάρτης με την κάθε γραμμένη λέξη που υπάρχει στην Λωρίδα, -//-

Εικόνα 8: Στιγμιότυπα από ταινία που δείχνουν την Λωρίδα, -//-

Εικόνα 9: Συγκριτική ανάλυση χώρων πειθούς, -//-

Εικόνα 10: Καζίνο-ξενοδοχείο “Αλαντίν”, -//-

Εικόνα 11: Κομμάτι από τον χάρτη Nollí της Ρώμης, -//-

Εικόνα 12: Συγκριτικός πίνακας “παλιάς” και “νέας μνημειακότητας”. Μετάφραση του πρωτότυπου πίνακα από την συγγραφέα, -//-

Εικόνα 13: Το κτίριο από το οποίο ο Venturi μπνεύστηκε για την θεωρία της πάπιας, -//-

Εικόνα 14: Το εξωραϊσμένο στέγασμα, -//-

Εικόνα 15: Η πάπια, -//-

Εικόνες 16 & 17: Το Crawford Manor και η κάτοψή του, -//-

Εικόνες 18 & 19: Το Guild House και η κάτοψή του, -//-

Εικόνα 20: Barcelona Pavillion (1929), Mies van der Rohe

Εικόνα 21: Οροφή της Γκαλερί Farnese (1597–1704), Annibale Carracci

Εικόνα 22: Habitat 67 (1967), Moshe Safdie

Εικόνα 23: Levittown

Εικόνα 24: Ο Μοντέρνος και ο Μεταμοντέρνος χώρος

Εικόνα 25: Peter Eisenman, House VI

Εικόνα 26: Westchester Residence, Robert A. M. Stern

Εικόνες 27-28: Οι διαφημίσεις στον αστικό και ψηφιακό χώρο

Εικόνα 29: Ρητή πληροφορία στην Times Square, NY

Εικόνα 30: Ρητή πληροφορία στην ελληνική πόλη

Εικόνα 31: Ο πίνακας του Magrik e, Lovers II, χρησιμοποιείται ως meme, για να επικοινωνήσει χιουμοριστικά κοινότητες καθημερινές εμπειρίες

Εικόνα 32: Πινακίδα I love Volos, Ελλάδα

Εικόνα 33: Πινακίδα I amsterdam, Ολλανδία

Εικόνα 34: ΕΟ Αρτας-Ιωαννίνων

Εικόνα 35: Το όχι-και-τοσο-εξωραϊσμένο στέγασμα



Winnipeg

CAESARS

PALACE

CIRCUS MAXIMUS

ANDY WILLIAMS LENNON SISTERS

DANCING

CHEMISTRON BARGE

BURNING

POP CARNO

BRUCE WESTCOTT

