ΔΟΜΕΣ 01 09

ΔΙΕΘΝΗΣ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ
INTERNATIONAL REVIEW OF ARCHITECTURE

Μεταφορές της φύσης
Natural Metaphors

ΕΝΤΥΠΟ ΚΑΒΙΤΟ ΑΡ. ΑΔΕΙΑΣ 4805 ΚΕΜΠΑ
ΚΩΔΙΚΟΣ: 6450
ΛΑΓΚΑΔΑ 7, 150 43 ΑΓ. ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ
Τεύχος Issue 76 Ιαν Jan 01 10€

Θανάσης Μάνης

Το νέο έδαφος

Thanasis Manis

The New Ground

Ο Marcel Duchamp και ο Man Ray εμφανίζονται στην ταινία του René Clair με τον τίτλο 'Entr'acte' (1924) να παίζουν σκάκι στις στέγες του Παρισιού με φόντο τα Ηλύσια Πεδία.[1] Καθώς παίζουν ο φακός εστιάζει στη σκακιέρα όπου ξαφνικά εμφανίζεται μια παράλληλη κινούμενη εικόνα από την Place de la Concorde, σε ώρα έντονης κυκλοφορίας. Οι δυο άνδρες μένουν έκπληκτοι και ως δια μαγείας εξαφανίζονται από τη σκηνή. Άφθονο νερό πέφτει από ψηλά και γκρεμίζει τη σκακιέρα. Ενώ οι δυο άνδρες βρίσκονται ψηλά και πάνω από την πραγματικότητα της πόλης, 'sur realisme', η όψη της καθημερινότητας μιας πλατείας έρχεται σαν κατάρα και τους αφανίζει.

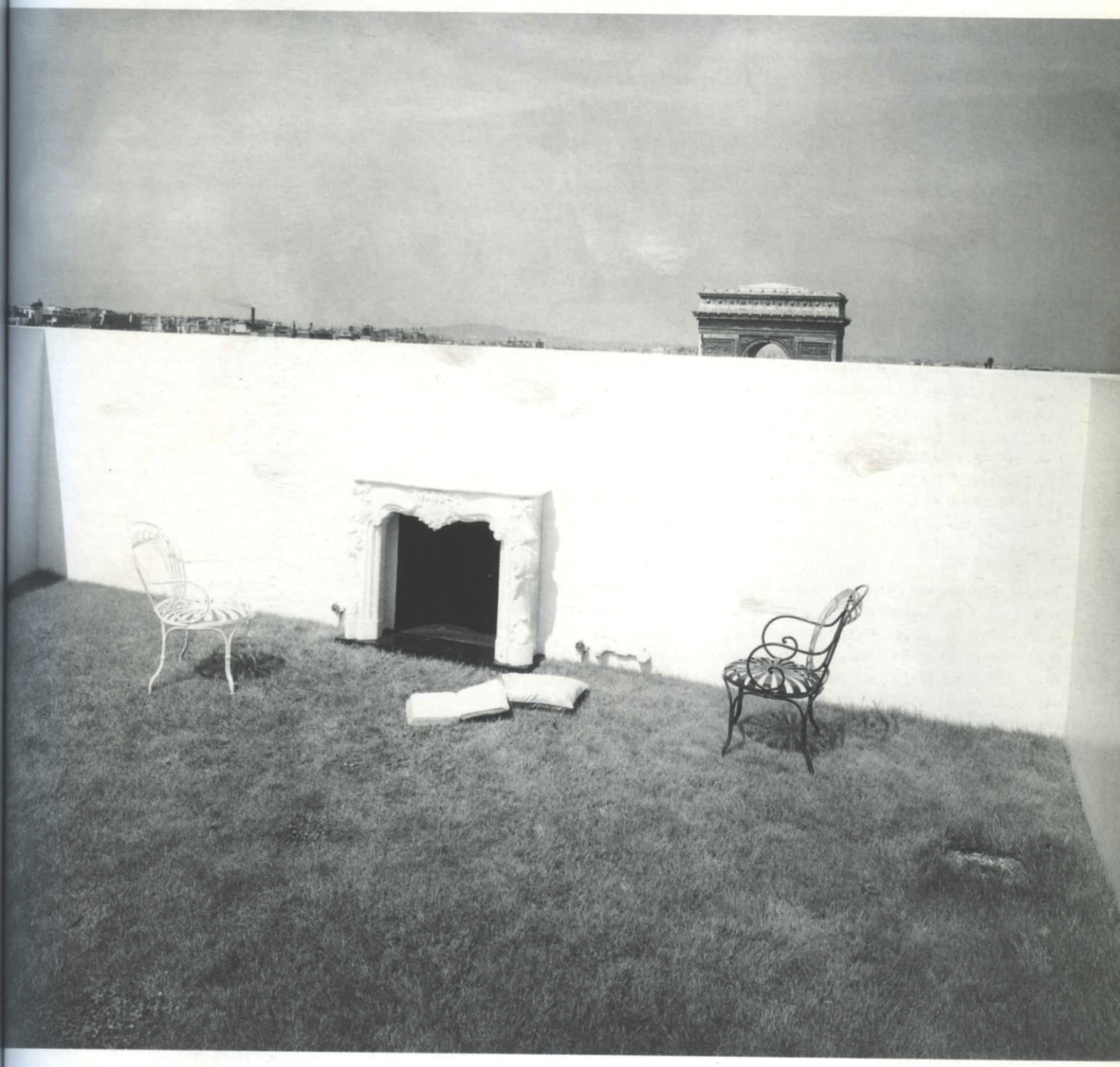
Επί της λεωφόρου των Ηλυσίων Πεδίων, μετά από πέντε χρόνια, το 1929 ο Le Corbusier θα αρχίσει να σχεδιάζει ένα από τα πιο παράδοξα έργα του. Το διαμέρισμα Beistegui (εικ. 4) θα κτισθεί στο δώμα ενός κτηρίου του 19ου αιώνα. Δεν θα είναι όμως μια συμβατική κατοικία. Θα είναι μάλλον ένας ιδιωτικός χώρος αναψυχής, για κάποιες στιγμές χαλάρωσης και ψυχαγωγίας του βαθύπλουτου Charles de Beistegui. Ο Le Corbusier αναφέρει: '[...] με ενδιαφέρει πολύ γιατί είναι ένα διακεκριμένο πρόγραμμα ['programme vedette'], διότι προτείνει μια λύση για τις στέγες του Παρισιού, για τις οποίες μιλάω εδώ και 15 χρόνια'.[2] Τί είναι αυτό που προτείνεται ως λύση για τις στέγες αυτές; Το ότι του δίνεται η ευκαιρία να σχεδιάσει μια βατή ταράτσα στο κέντρο του Παρισιού, ή αυτό σε συνάρτηση με το ασυνήθιστο πρόγραμμα;

Επτά διαφορετικά σχέδια γίνονται για το διαμέρισμα κατά τη διάρκεια ενός έτους. Οι αλλαγές που γίνονται από σχέδιο σε σχέδιο είναι τόσο σημαντικές ώστε να μην μπορούμε να τα θεωρήσουμε απλές παραλλαγές. Αρχικά ο Le Corbusier επιστρατεύει τις ιδέες του για την κατοικία χωρίς να παρεκκλίνει σημαντικά από το λεξιλόγιο των κατοικιών, που σχεδιάζει τη δεκαετία του 1920. Επομένως η μέθοδος της προκατασκευής και το αναμενόμενο solarium θα χαρακτηρίσουν το πρώτο σχέδιο του διαμερίσματος, τα οποία όμως θα εγκαταλειφθούν ήδη από το δεύτερο σχέδιο. Εξάλλου, όπως λέει και ο Manfredo Tafuri: 'εάν το Περίπτερο του Νέου Πνεύματος, του 1925, είχε συλληφθεί σαν μια κατοικία της σειράς για έναν απλό άνθρωπο, το δώμα για τον Beistegui δεν είναι παρά ένας χώρος εκκεντρικών συγκεντρώσεων, για μια κοινωνία που θέλει να μουλιάσει στην πρωτοπορία, όπως καταναλώνει τη μόδα'.[3] Κατ' επέκταση εντοπίζουμε στις υπόλοιπες προτάσεις, μια εις βάθος διερεύνηση για την απόδοση ταυτότητας στο έδαφος του δώματος. Στοιχεία όπως το χώμα, το γήπεδο κρίκετ, τα κιγκλιδώματα, τα φυτά, οι πλακοστρώσεις, τα στέγαστρα και οι σκάλες θα συμβάλουν στην ανάδυση κάποιων εννοιών σχετικά με το 'νέο έδαφος'. Οι σκάλες θα αποτελέσουν ένα από τα βασικά συνθετικά στοιχεία ενώ το παιχνίδι και η παρατήρηση θα γίνει ο απώτερος σκοπός στα ψηλότερα σημεία του διαμερίσματος. Το 'programme vedette' μπαίνει σε εφαρμογή και από το solarium της πρώτης πρότασης θα

In René Clair's 'Entr'acte' (1924) Marcel Duchamp and Man Ray were shown playing a game of chess on a rooftop terrace in Paris, against the Champs-Élysées in the background.[1] As they were playing the lens focused on the chessboard; suddenly a parallel moving image appeared of the Place de la Concorde, with heavy traffic. The two men were flabbergasted and promptly vanished as if by magic. A deluge of water fell from above and toppled the chessboard. While the two men were aloft, hovering over the reality of the city, 'sur realisme' the baneful everyday aspect of the square wiped them out.

Five years later, in 1929, Le Corbusier would begin to design one of his most paradoxical works, on the Avenue des Champs-Élysées. The Beistegui penthouse (fig. 4) would be constructed on the terrace of a 19th century building rooftop. But rather than being a conventional residence for the fabulously rich Charles de Beistegui, it would be more of a private recreation area, for his relaxation and enjoyment. Said Le Corbusier: '[...] I'm particularly interested in this remarkable programme ['programme vedette'], since it proposes a solution for Parisian rooftops, of which I have been talking for the past 15 years'.[2] So what was so special about the solution he proposed for the rooftops of Paris? Merely the fact that he had been given a chance to design an accessible rooftop terrace in the middle of Paris, or that, in combination with the fact that an unusual programme was entailed?

Within the span of a single year seven different designs were produced for the penthouse. The changes introduced in each alternative were too important to be regarded simply as variants. Le Corbusier initially deployed his ideas about houses without diverging significantly from the vocabulary of the houses he had designed in the 1920s. Therefore his first design for the penthouse featured prefabrication methods and the ubiquitous solarium, to be abandoned presently, however, with the second version of his design. Thus, as Manfredo Tafuri says: 'if the New Spirit Pavilion of 1925 was conceived as an ordinary house for ordinary people, the rooftop construction for Beistegui was nothing if not a place for eccentric parties, intended for a society that sought to be steeped in the avant-guard, exactly in the way that it consumed fashion'.[3] By extension in the design we recognize concepts that followed a searching exploration, concerned with how an air of individuality might be imparted to the rooftop terrace 'ground'. Elements such as the soil, a cricket green, railings, plants, paving, shelters and stairs would contribute to the emergence of certain concepts in respect of this 'new ground'. The stairs would be a key constituent, while playfulness and enjoyment of the view would become the ultimate aim for the penthouse's loftier vantage points. So, with the 'programme vedette' coming to be realised, the solarium of the initial proposal



καταλήξουμε σε ένα τόπο ανοίκειο. Εξάλλου, η λύση για τις στέγες του Παρισιού δεν θα μπορούσε να ήταν απλά και μόνο ένα solarium.

Στην τελική πρόταση, η θέα φράσσεται προς όλες τις κατευθύνσεις με κάποιους τοίχους-θάμνους (εικ. 4). Η μια πλευρά αυτού του περιμετρικού τοίχου θα διασπασθεί σε τρία μέρη, τα οποία με το πάτημα ενός κουμπιού σύρονται και αποκαλύπτουν τη θέα. Ένας ωοειδής όγκος στεγάζει την εσωτερική σκάλα και ένα περισκόπιο το οποίο προβάλλει εικόνες του Παρισιού πάνω σε ένα γυάλινο τραπέζι. Το ψηλότερο δώμα ή αλλιώς 'το δωμάτιο με ανοιχτό ουρανό' (εικ. 1) φράσσεται περιμετρικά με ένα συμπαγή τοίχο. Στη μια του πλευρά υπάρχει ένα πλαστό τζάκι σε στυλ Rococo και στο έδαφος γρασίδι. Όλες οι σκάλες οδηγούν στο δωμάτιο με ανοιχτό ουρανό. Το Παρίσι εξαφανίσθηκε, το μόνο που μπορεί να δει κάποιος είναι τα αποσπάσματα της μητρόπολης, όπως, για παράδειγμα, η κορυφή της Αψίδας του Θριάμβου. Ο Le Corbusier παρόλα αυτά κάνει δηλώσεις του τύπου: 'οι ηλεκτρικές εγκαταστάσεις του διαμερίσματος αποτελούνται από 4000 μέτρα καλώδιο'.[4]

Η έννοια της παρατοποθέτησης (displacement) αποκτάει κεντρικό ρόλο στα συγγενικά γεγονότα που μόλις περιγράφηκαν: οι σκακιστές στις στέγες του Παρισιού και το πλαστό τζάκι στο δωμάτιο με ανοιχτό ουρανό. Η σημαντικότερη όμως παρατοθέτηση για τον Le Corbusier είναι εκείνη του εδάφους, όπως άλλωστε διαπιστώνουμε με τη διακήρυξη της κατοίκησης του δώματος. Η διακήρυξη γίνεται μέσω της Maison Dom-Ino και των 'πέντε σημείων της μοντέρνας αρχιτεκτονικής'. Στο σύστημα Dom-Ino η σκάλα θα οδηγεί πάντα στην ταράτσα. Η κίνηση από κάθε όροφο προς την ταράτσα θα είναι τόσο σημαντική όσο η κίνηση από κάθε όροφο προς το έδαφος. Οι πλάκες του Dom-Ino είναι ουσιαστικά η επανάληψη καθ' ύψος της πλάκας που βρίσκεται στο έδαφος, ένας πολλαπλασιασμός του εδάφους. Με τα πέντε σημεία της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, ο Le Corbusier εισάγει εκτός από την ταράτσα και το pilotis. Το pilotis αφήνει το έδαφος ελεύθερο ενώ αυτό το έδαφος διπλασιάζεται με το δώμα-κήπο. Το κτήριο και ο κήπος αποστασιοποιούνται από το φυσικό έδαφος. Τα δυο από τα 'πέντε σημεία της μοντέρνας αρχιτεκτονικής' σχετίζονται με το ζήτημα της ανεξαρτησίας του εδάφους. Αν η γη δεν ανήκει σε κανένα τότε το δώμα είναι το μοναδικό 'έδαφος' που μπορεί να 'ανήκει'.

Αυτή ίσως να είναι η αιτία της εμμονής του Le Corbusier με το Υπερωκεάνιο. Το κατάστρωμα του πλοίου, ένα πλωτό αιωρούμενο έδαφος, θα συσχετισθεί με το έδαφος του δώματος. Η εμμονή του με αυτό τον συσχετισμό είναι τόσο έντονη που ακόμα και όταν σχεδιάζει πάνω σε ένα πλοίο, συγκεκριμένα στο πλωτό άσυλο στο Παρίσι, φαντάζεται το κατάστρωμα ως ένα δώμα-κήπο.[5] Η σχέση αρχιτεκτονικής - πλοίου γίνεται πολύπλοκη, τη στιγμή που δεν κάνει απλά μια αναφορά στο πλοίο, αλλά σχεδιάζει κάτι, πάνω σε αυτό. Παρόλο που επαινεί τους

was abandoned in favour of a setting such as had never been seen before. In fact it would have been utterly inconceivable that the concept for the Paris rooftops should be confined to merely a solarium.

In the final scheme, the view was blocked in all directions, with walls-shrubs (fig. 4). One side of the perimeter wall would be split into three parts, sliding to reveal the view on the press of a button. An oval volume would house the interior staircase and a periscope that projected images of Paris on a glass tabletop. The room atop the penthouse, known also as the 'room under the open sky' (fig. 1) would be fenced in within the perimeter of a solid wall. On one side there was a fake Rococo fireplace, and the ground was covered with grass. All the stairs led to the room under the open sky. Paris disappeared; the only thing one could see was bits of the metropolis, such as the top of the Arc de Triomphe. In spite of all that, Le Corbusier issued such statements as: 'the electric installations in the penthouse have required 4000 metres of cables'.[4]

In the context just described, displacement as a concept assumed a key role: chess-players on a Paris rooftop; a fake fireplace in the room under the open sky. The displacement with the greatest importance for Le Corbusier, however, was that of the ground, as seen too in his statement of an inhabited rooftop. This statement was effected by means of the Maison Dom-Ino and the 'five points of modern architecture'. In the Dom-Ino system stairs would always lead to the roof. Dom-Ino slabs were in fact a repetition in height of slabs on the ground, a multiplication of the ground. Next to his concept of rooftops, by means of the five points of modern architecture, Le Corbusier also introduced pilotis. Pilotis would leave the ground unoccupied, which ground would be repeated on the roof garden. Building and garden would be removed from nature's ordinary ground. Two of the 'five points of modern architecture' took up the issue of the ground's independence. If the earth belonged to nobody, then a roof-top would be the only 'ground' that could 'belong' to somebody.

That may be the reason why Le Corbusier was fascinated with Ocean Liners. A ship's deck, a floating suspended ground, could be likened to the ground on a rooftop. His obsession with this parallel was so pronounced that even as he was designing upon a ship, specifically upon the floating refuge in Paris, he imagined the deck as a rooftop garden.[5] The links between architecture and ships gained in complexity the moment he went beyond mere allusions to ships, and designed structures that would sit on top of them. While he praised engineers for their achievements, in this instance he used reinforced concrete as he would have done on dry land. Furthermore, he described deck-rooftops as 'hanging gardens': a description that

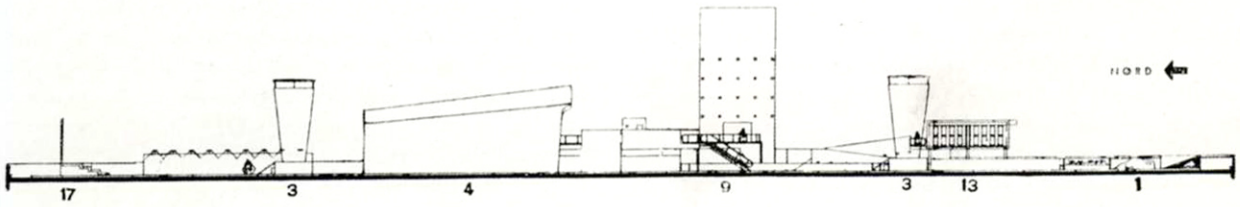
μηχανικούς για τα επιτεύγματά τους, εδώ χρησιμοποιεί οπλισμένο σκυρόδεμα όπως θα έκανε και στην ξηρά. Εκτός αυτού, περιγράφει το κατάστρωμα-ταράτσα ως 'κρεμαστό κήπο', και η περιγραφή αυτή ολοκληρώνεται με την εμφάνιση κάποιας φύτευσης, στα σχέδια της όψης. Είναι πλέον βέβαιο ότι πρόκειται για ένα πλωτό κτήριο.

Η κίνηση όμως στην οποία βασίζεται ο Le Corbusier, μέσα στη στατικότητα της αρχιτεκτονικής, είναι η κίνηση του ανθρώπου ως παρατηρητή. Όπως διαπιστώνουμε από τις διαφορετικές προτάσεις για το δώμα του διαμερίσματος Beistegui, προσπαθεί με διάφορα τεχνάσματα να ενεργοποιήσει την κίνηση. Δίνει ζωή σε κάθε οριζόντια επιφάνεια

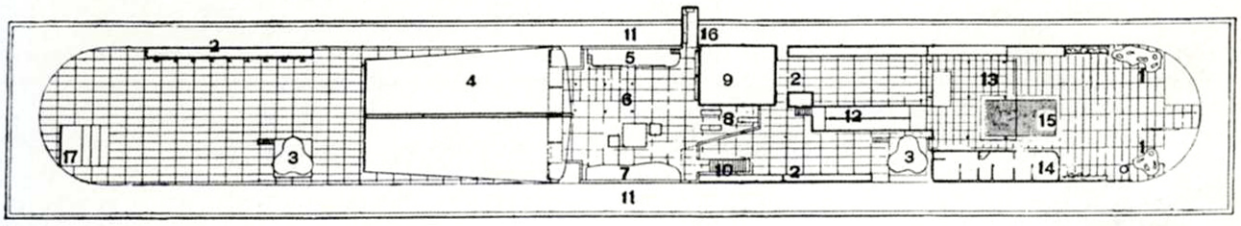
was filled out with the appearance of some plantings in his elevation renderings. It had become quite clear that this was a building afloat.

However, the motion on which Le Corbusier had based his design, in the static context of architecture, was the motion of human beings as observers. As seen in the various versions of the Beistegui penthouse, he sought to induce movement by means of artifice. He gave life to each horizontal surface and then connected the various ground levels by means of stairs, converting the space into something that in no way recalled a rooftop garden. The confinement, concealment and revelation of the view, coupled with motion, creat-

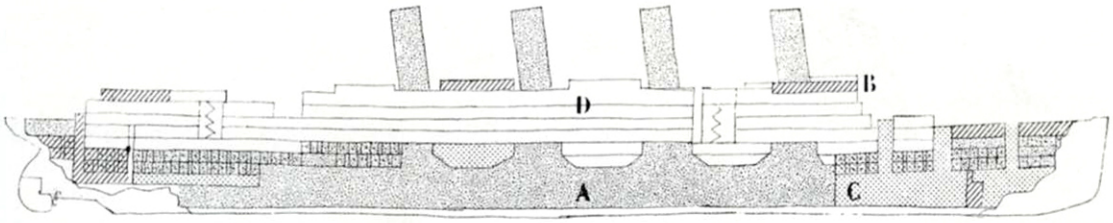
2



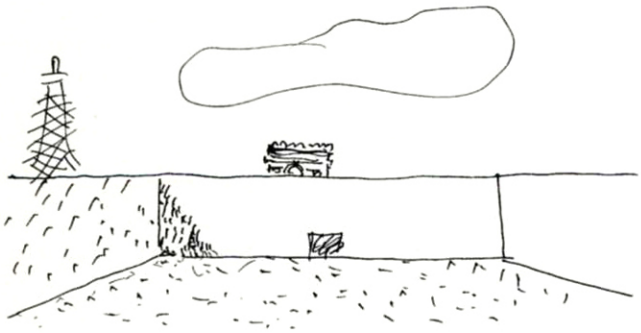
Elévation



Plan du toit-terrasse



Coupe longitudinale d'un paquebot ; Dans cette ville flottante où tout devrait être confusion et désordre, tout, au contraire, fonctionne dans une discipline étonnante. Les quatre services (A, mécaniciens ; B, marins ; C, ravitaillement ; D, Hôtellerie) sont logés clairement. Pourquoi la maison de ville renoncerait-elle à nous donner le confort du navire ?



3

νεια και μετά συνδέει τα διαφορετικά εδάφη με σκάλες, μετατρέποντας τον χώρο αυτό σε κάτι που δεν θυμίζει δώμα-κήπο. Ο περιορισμός, η απόκρυψη και η αποκάλυψη της θέας, σε συνδυασμό με την κίνηση, δημιουργούν την ψευδαίσθηση ενός αλλού Παρισιού. Στο δώμα του Beistegui μπορείς να νιώσεις ότι βρίσκεσαι στο κατάστρωμα ενός πλοίου που απομακρύνεται από το Παρίσι και το οποίο πλέον μόνο από το περισκόπιο μπορείς να δεις καθαρά.

Η μεταφορά του 'ταξιδιού' ενισχύει την αναλογία κατάστρωμα-δώμα. Όπως αναφέρει ο Αλέξανδρος Τζώνης: 'Η ζωή σε ένα κτήριο είναι ένα ταξίδι σε ένα πλοίο της γραμμής· αυτή είναι η μεταφορά, που συνεπάγεται από την εικόνα της Unité d'Habitation'[6] (εικ. 2). Ο Le Corbusier αντιλαμβάνεται την ταράτσα της Unité ως ένα αυτόνομο έδαφος, ένα έδαφος στο οποίο υπάρχει μεγαλύτερη ελευθερία επιλογών, από ό,τι στο έδαφος, στο οποίο πατάνε τα πόδια της. Δημιουργεί ένα τοπίο με κτίσματα από μπετόν, όπως αίθουσες, καμινάδες, σκάλες, τοίχους, όπως ακόμα και τεχνητούς βράχους, τα οποία είναι και τα μοναδικά στοιχεία, που παρεκκλίνουν μορφολογικά από τον συνολικό ορθολογισμό του κτηρίου. Στην ταράτσα της Unité, όπως και στο διαμέρισμα Beistegui, γίνεται μια αναφορά στα μορφολογικά χαρακτηριστικά του καταστρώματος του πλοίου, ενισχύοντας ακόμα περισσότερο τη φαντασίωση ενός πλωτού εδάφους. Η φαντασίωση αυτή βέβαια ολοκληρώνεται με το αεροπλανοφόρο. Ο Le Corbusier, στο βιβλίο του με τίτλο 'αεροπλάνο' το 1935, βρίσκει την ευκαιρία να παρουσιάσει με λίγες φωτογραφίες αυτό το 'μυθικό' κατασκεύασμα.[7]

Στις τελευταίες σελίδες του βιβλίου 'Για μια αρχιτεκτονική' ο Le Corbusier παρουσιάζει το εργοστάσιο της Fiat στο Lingotto του Τορίνο.[8] Τα αυτοκίνητα που κατασκευάζονται, πριν καν πατήσουν στο έδαφος, δοκιμάζονται σε μια ανάγλυφη πίστα στην ταράτσα του εργοστασίου. Η επανάσταση έχει ήδη γίνει, το μόνο που μένει είναι να κάνουμε αρχιτεκτονική. Έτσι λοιπόν τοποθετεί τις εικόνες της ταράτσας

ed the illusion of a different Paris. On the Beistegui rooftop one would feel as if one were on the deck of a ship sailing away from Paris, of which one could only get a clear view thanks to a periscope.

The 'voyage' metaphor drove the analogy between deck and rooftop further home. As Alexander Tzonis has said: 'Life in a building is a voyage on an ocean liner': such is the metaphor to be inferred from the image of the Unité d'Habitation'[6] (fig. 2). Le Corbusier conceived of the Unité rooftop as autonomous ground, a ground on which there is greater freedom of choice than there is on the ground on which its legs are standing. He created a landscape with concrete structures such as rooms, chimney stacks, stairs, walls, as well as artificial rocks, which were also the only elements that formally diverged from the rational, common sense, idea of the building overall. On the Unité rooftop, just as with the Beistegui penthouse, there were references to the morphology of ships' decks, intensifying the illusion of a ground that is afloat. Of course this fantasy reached its fullness with aircraft carriers. In his book entitled 'Aeroplane' (1935) Le Corbusier found an opportunity to present this mythical construct in just a few photographs.[7]

In the final pages of his book 'Towards a New Architecture' Le Corbusier discussed the Fiat factory at Lingotto in Turin.[8] The cars produced there, before ever touching the ground, were test-driven on a test-run on the factory's rooftop. The revolution had already occurred, the one thing left being that we should make architecture. Thus he placed images of Lingotto's rooftop alongside those of the rooftop run on his mega-construction in Algiers[9] (fig. 5). A linear mega-construction courses through Algiers and on its flat top an avenue appears. On a town planning scale he reached the point of speaking of a 'new horizon'. This was shown too in a sketch for the 'Contemporary City' of three million inhabitants in 1922.[10] The observer's eye is outside the town and so high-up that the skyscraper rooftops are ranged on a straight line that forms a new horizon, which again coincides with the horizon formed in the background. Le Corbusier believed that skyscrapers with flat rooftop terraces, with all them reaching a certain height, could form a horizontal plane, which would be seen to soar some sixty floors above the city, parallel to the ground.

The 'Ville Radieuse' section appeared side by side with the traditional town section.[11] Pilotis would leave the ground free. But, at the end of the day, when all was said and done, to whom was this freedom to be offered? That same moment, which declared the liberation of the ground also referred to a chaotic mêlée of cars, trains, vegetation, pedestrians, bridges, and all of them would coexist within a vast expanse: in other words a town, where public space would

του Lingotto δίπλα στα σχέδιά του για την ταράτσα-αυτοκινητόδρομο της μεγα-κατασκευής του στο Αλγέρι[9] (εικ. 5). Μια γραμμική μεγα-κατασκευή διατρέχει το Αλγέρι και στην επίπεδη κορυφή της εμφανίζεται μια λεωφόρος. Στην κλίμακα της πολεοδομίας έχει φτάσει στο σημείο να μιλάει για ένα 'νέο ορίζοντα'. Αυτό άλλωστε αποδεικνύεται και από ένα σχέδιο για τη 'Σύγχρονη Πόλη' των τριών εκατομμυρίων κατοίκων του 1922.[10] Το μάτι του παρατηρητή βρίσκεται έξω από την πόλη και σε τέτοιο ύψος ώστε οι κορυφές-ταράτσες των ουρανοξυστών να βρίσκονται πάνω σε μια ευθεία γραμμή, σχηματίζοντας ένα νέο ορίζοντα, ο οποίος πάλι συμπίπτει με τον ορίζοντα που σχηματίζεται στο βάθος. Ο Le Corbusier πίστευε ότι οι ουρανοξύστες με επίπεδη στέγη-ταράτσα, που όλοι φτάνουν σε ένα συγκεκριμένο ύψος, είναι δυνατόν να δημιουργήσουν ένα οριζόντιο επίπεδο, το οποίο αιωρείται περίπου εξήντα ορόφους πάνω από την πόλη και είναι παράλληλο με το έδαφος.

Η τομή της 'Ville Radieuse' παρουσιάζεται δίπλα στην τομή της παραδοσιακής πόλης.[11] Το pilotis θα αφήσει το έδαφος ελεύθερο. Αλλά σε ποιόν προσφέρεται τελικά αυτή η ελευθερία; Την ίδια στιγμή που μιλάει για την απελευθέρωση του εδάφους αναφέρει και μια χαοτική κατάσταση από αυτοκίνητα, τρένα, πράσινο, πεζούς, γέφυρες, τα οποία θα συνυπάρχουν όλα πάνω σε μια αχανή έκταση. Μια πόλη δηλαδή, που θα μπορούσε ο δημόσιος χώρος της, να είναι ίσος με την έκτασή της; Όταν χαθεί ο δρόμος της πόλης, ο οποίος είναι ένα μέρος του δημόσιου χώρου σαφέστατα οριοθετημένος, θα προκύψει άραγε η ανάγκη για κάτι αντίστοιχο ή θα αρκεστούμε στα λόγια του Le Corbusier, ο οποίος αποδοκιμάζει τον παραδοσιακό δρόμο· θόρυβος, συνωστισμός, κίνδυνος, σκόνη, δυσωδία. Συγκρίνοντας τα σχέδια των δυο πόλεων σε τομή, ο δρόμος στην παραδοσιακή πόλη, αυτό το μικρό κομμάτι γης, παρουσιάζει κάποια αναλογία με το δώμα στη 'Ville Radieuse', ένας ανοιχτός δημόσιος χώρος σαφέστατα οριοθετημένος και αυτή τη φορά, όχι όμως από τα κτήρια, αλλά από το κενό. Το έδαφος αυτό φαίνεται να ευνοεί την κοινωνικότητα περισσότερο από ό,τι το φυσικό έδαφος της 'Ville Radieuse'. Εξάλλου, αυτό ακριβώς έχει συμβεί με τους υπερυψωμένους δημόσιους δρόμους, στο πολεοδομικό σχέδιο για το Αλγέρι (εικ.5).

Ο νέος ορίζοντας, τον οποίο αναζητούσε στις κορυφές των κτηρίων στα πολεοδομικά του σχέδια, στο διαμέρισμα Beistegui διαμορφώνεται από έναν άσπρο τοίχο. Και αυτό το αποκαλύπτει με το σκίτσο, που δημοσιεύει το 1948, δεκαεπτά χρόνια μετά την ολοκλήρωση του έργου, στο περιοδικό L' architecture d' aujourd'hui (εικ. 3). Με ελάχιστες γραμμές προσπαθεί να περιγράψει αυτό που συμβαίνει στο 'δωμάτιο με ανοιχτό ουρανό'. Σχεδιάζει τον τοίχο με τη σκιά του, το τζάκι απλά ως μια τρύπα στον τοίχο, τις κορυφές του πύργου του Άιφελ και της Αψίδας του Θριάμβου και ένα σύννεφο. Την πάνω όμως πλευρά του περιμετρικού τοίχου τη σχεδιάζει με μια οριζόντια ευθεία

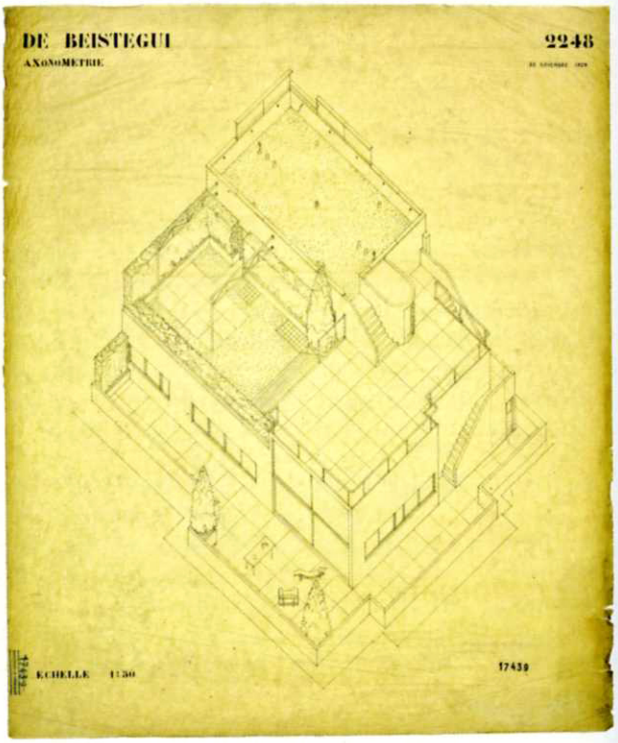
be coincide with its extent. Once the city street is lost, which is, after all, a clearly defined part of public space, one wonders whether the need for something similar to it will emerge, or whether we shall rest content with Le Corbusier words, as he rejected the traditional street; the noise, the congestion, the riskiness, the dust, the stench. In comparing the two sketches of the two towns in section, the street in the traditional town, this small bit of ground, presents a certain analogy to the 'Ville Radieuse' rooftop, a clearly defined open public space, albeit, in this instance, defined not by the buildings but by the void. Such ground seems to favour sociability more than the natural ground of the 'Ville Radieuse'. For that matter this is exactly what had happened with the fly-over public roads, in the town plan for Algiers (fig. 5).

The new horizon, which he had been looking for on building tops in his town planning designs, would be formed by a white wall in the case of the Beistegui penthouse. This he revealed in L' architecture d' aujourd'hui magazine (fig. 3), in a sketch published in 1948, seventeen years after the project had been completed. By means of just a few lines, he endeavoured to describe what happened in the 'room under the open sky'. He sketched the wall and its shadow, the fireplace as merely a hole in the wall, the tops of the Eiffel tower and the Arc de Triomphe, and a cloud. Nevertheless, he did indicate the top of the perimeter wall with a horizontal straight line. As Manfredo Tafuri has observed: 'from up there, everything was a 'vast void'. A space lacking any contact whatsoever with the space of social relationships, a place lying outside the universe of purposeful expediency [...] Beistegui's rooftop was an excellent way for Le Corbusier's implicit motivation to come to light: the motivation which had guided him in how he approached the urban phenomenon, and of which he may even have been unaware [...] How does one reconcile such poetry with the exigencies imposed by the earthly mystique of rationalization?'[12]

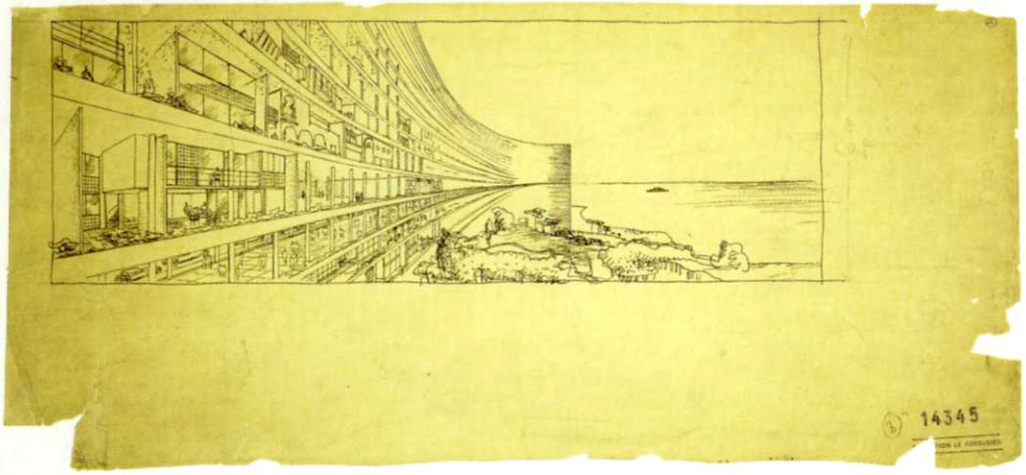
Beistegui's rooftop is more related to the city than to the interior spaces beneath. The concealment of the view in every direction kept the city of Paris at a distance, allowing just a few distant prospects, a few fragments, to be visible. It transmogrified the panoramic view in accordance with his town planning visions, just by using a few metaphors. His imagined city did not appear quite so frightening up there, because it was based not so much on a rationalized plan but on a play with metaphors. He did not forget the city he had just concealed, but gave one the opportunity to see it again, even though only as a simple representation through a camera obscura, which was his way of maintaining his distance. The moment, of course, when Le Corbusier could come into conflict with his town planning concepts was the moment when he revealed the view, by means of the moving walls-shrubs. With the view thus revealed, his staging of the fantasy image of the city was instantly demystified.

γραμμή. Όπως αναφέρει ο Manfredo Tafuri, 'από εκεί πάνω όλα είναι το 'μέγα κενό'. Ένας χώρος χωρίς επαφή με τον χώρο των κοινωνικών σχέσεων, τόπος έξω από το σύμπαν της σκοπιμότητας [...] Το δώμα του Beistegui είναι ένας εξαιρετικός τρόπος αποκάλυψης των μυστικών κινήτρων, που καθοδηγούν τον Le Corbusier στην προσέγγιση του αστικού φαινομένου, χωρίς να είναι πάντα αυτό συνειδητό [...] Πώς να συμβιβάσει κανείς αυτή την ποίηση με τις αναγκαιότητες, που επιβάλλει ο επίγειος μύθος του εξορθολογισμού;'[12]

Το δώμα του Beistegui σχετίζεται περισσότερο με την πόλη από ό,τι με τον εσωτερικό χώρο, που βρίσκεται από κάτω. Η απόκρυψη της θέας προς όλες τις κατευθύνσεις κρατάει την πόλη του Παρισιού σε μια απόσταση, αφήνοντας ορατές μόνο κάποιες μακρινές θέες, κάποια αποσπάσματα. Τροποποιεί το πανόραμα σύμφωνα με τα πολεοδομικά του οράματα, χρησιμοποιώντας απλώς κάποιες μεταφορές. Η πόλη, που φαντάζεται, δεν φαίνεται εδώ τόσο τρομακτική, γιατί δεν βασίζεται σε ένα ορθολογικό σχέδιο, αλλά σε ένα παιχνίδι μεταφορών. Δεν ξεχνάει την πόλη, που μόλις έκρυψε, σου δίνει τη δυνατότητα να την ξαναδείς, πλην όμως ως απλή αναπαράστασή της μέσω μιας camera obscura, εξακολουθώντας έτσι να κρατάει μια απόσταση. Η στιγμή βέβαια, που ο Le Corbusier θα κοντραριστεί με τις πολεοδομικές του αντιλήψεις, είναι η στιγμή που θα αποκαλύψει τη θέα, με τους κινούμενους τοίχους-θάμνους. Με αυτή την αποκάλυψη της θέας, απομυθοποιείται η εικόνα της φανταστικής πόλης, που μόλις σκηνοθέτησε.



4



5

Σημειώσεις

1 'Στο 'Entr'acte' ('Διάλειμμα') υπήρχε μια σκηνή πάνω στις στέγες με φόντο τα Champs-Elysées, όπου παίζω σκάκι με τον Man Ray, καταφθάνει ο Picabia με ένα λάστιχο ποτίσματος και τα σαρώνει όλα. Ήταν πολύ dada, βλέπετε.' M.Duchamp.
Cabanne, P., 'Marchel Duchamp - Ο Μηχανικός του Χαμένου Χρόνου - Συνεντεύξεις με τον Pierre Cabanne', 1967, μετάφραση Stead - Δασκαλοπούλου, Λ., Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα, 1989, σ.127.

2 Benton, T., 'The Villas of Le Corbusier 1920-1930', Yale University Press, New Haven - London, 1987, σ. 209.

3 Tafuri, M., 'Machine et mémoire: la ville dans l'oeuvre de Le Corbusier', στο Lucan, J., (επιμ.), 'Le Corbusier - Une encyclopédie', Editions du Centre Pompidou, Paris, 1987, σ. 460.

4 Le Corbusier - Jeanneret, P., 'Oeuvre Complète 1929 - 1934', Les Editions d'Architecture, Zurich, 1964, σ. 53.

5 ε.α., σ. 32.

6 Tzonis, A., 'Le Corbusier: The poetics of machine and metaphor', Thames & Hudson, London, 2001, σ.160.7 Le Corbusier, 'Aircraft', Editrice Abitare Segesta, Milano, 1935.

8 Le Corbusier, 'Για μία αρχιτεκτονική', [1923], μετάφραση Τουρνικιώτης Π., Εκδόσεις Εκκρεμές, Αθήνα, 2004, σ. 243.

9 Le Corbusier - Jeanneret, P., 'Oeuvre Complète 1929 - 1934', Les Editions d'Architecture, Zurich, 1964, σ. 202.

10 ε.α., σ. 34.

11 ε.α., σ. 32.

12 Tafuri, M., 'Machine et mémoire: la ville dans l'oeuvre de Le Corbusier', στο Lucan, J., (επιμ.), 'Le Corbusier - Une encyclopédie', Editions du Centre Pompidou, Paris,1987, σ. 460.

Notes

1 'There is a rooftop scene' in 'Entr'acte', with the Avenue des Champs-Élysées in the background, where I'm playing chess with Man Ray: Picabia turns up with a watering hose and drenches everything. It was all very dada, you see.' M. Duchamp, in Cabanne, P., M.Duchamp.
Cabanne, P., 'Marchel Duchamp - Ο Μηχανικός του Χαμένου Χρόνου - Συνεντεύξεις με τον Pierre Cabanne', (Marcel Duchamp - The Engineer of Lost Time - Interviews with Pierre Cabanne), 1967, translated by Stead-Daskalopoulou, L., Editions Agra, Athens, 1989, p. 127.

2 Benton, T., 'The Villas of Le Corbusier 1920-1930', Yale University Press, New Haven - London, 1987, p. 209.

3 Tafuri, M., 'Machine et mémoire: la ville dans l'oeuvre de Le Corbusier', in Lucan, J., (ed.), 'Le Corbusier - Une encyclopédie', Editions du Centre Pompidou, Paris, 1987, σ. 460.

4 Le Corbusier - Jeanneret, P., 'Oeuvre Complète 1929 - 1934', Les Editions d'Architecture, Zurich, 1964, p. 53.

5 ibid, p. 32.

6 Tzonis, A., 'Le Corbusier: The poetics of machine and metaphor', Thames & Hudson, London, 2001, p.160.

7 Le Corbusier, 'Aircraft', Editrice Abitare Segesta, Milano, 1935.

8 Le Corbusier, 'Για μία αρχιτεκτονική' (Towards a New Architecture, 1923, Greek edition), , translated by P. Tournikiotis, Editions Ekkremes, Athens, 2004, p. 243

9 Le Corbusier - Jeanneret, P., 'Oeuvre Complète 1929 - 1934', Les Editions d'Architecture, Zurich, 1964, p. 202.

10 ibid., p. 34.

11 ibid., p. 32.

12 Tafuri, M., 'Machine et mémoire: la ville dans l'oeuvre de Le Corbusier', in Lucan, J., (ed.), 'Le Corbusier - Une encyclopédie', Editions du Centre Pompidou, Paris, 1987, p. 460.

Ο Θανάσης Μάνης είναι αρχιτέκτων με έδρα τη Νέα Υόρκη

Thanasis Manis is an architect based in New York, NY

Εικόνες

Εικ. 1. Διαμέρισμα Beistegui. Το δώματιο με ανοιχτό ουρανό. © FLC/OSDEETE
Εικ. 2. Σύγκριση του δώματος της Unité d'Habitation και του Υπερωκεανίου. © FLC/OSDEETE
Εικ. 3. Διαμέρισμα Beistegui. Το δώματιο με ανοιχτό ουρανό. Σκαρίφημα. © FLC/OSDEETE
Εικ. 4. Διαμέρισμα Beistegui. Τελικό σχέδιο. © FLC/OSDEETE
Εικ. 5. Πολεοδομικό σχέδιο Αλγερίου. © FLC/OSDEETE

Figures

Fig. 1. Beistegui penthouse. The room under the open sky. © FLC/OSDEETE
Fig. 2. Rooftop of the Unité d'Habitation compared to an Ocean Liner. © FLC/OSDEETE
Fig. 3. Beistegui penthouse. The room under the open sky. Sketch. © FLC/OSDEETE
Fig. 4. Beistegui penthouse. Final design. © FLC/OSDEETE
Fig. 5. Algiers Plan. © FLC/OSDEETE