



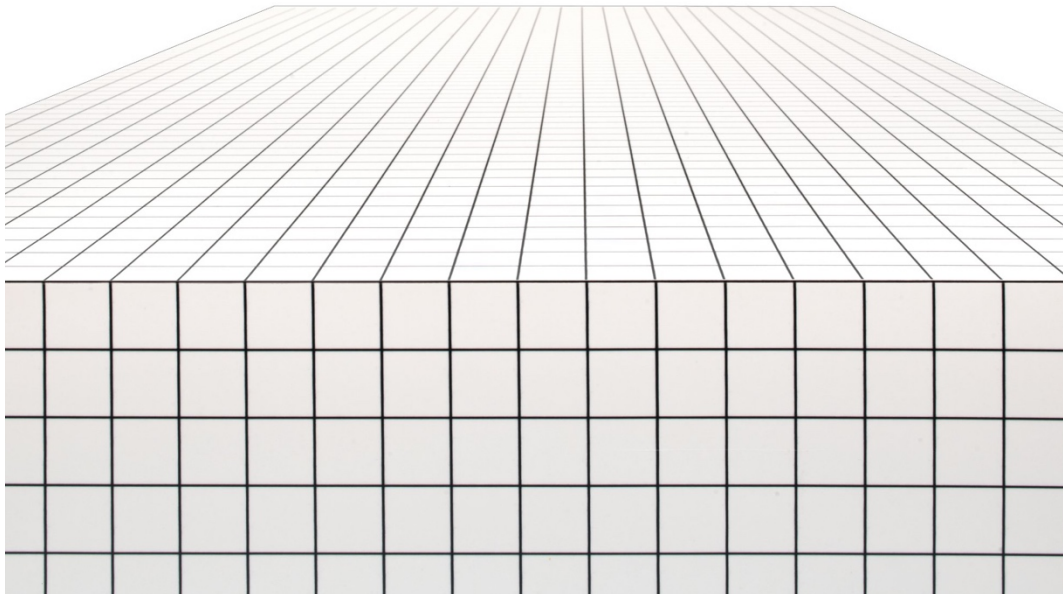
ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ  
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

*‘Κατοικείν άνευ κτίζειν;’*

Το SUPERSTUDIO, οι κριτικές ουτοπίες και ο επαναπροσδιορισμός του αντικειμένου της  
αρχιτεκτονικής (1966-1973)

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ



ΧΡΙΣΤΙΝΑ Γ. ΠΑΠΟΥΛΙΑ

Επιβλέπων Καθηγητής  
Ανδρέας Γιακουμακάτος

Αθήνα 2022



ATHENS SCHOOL OF FINE ARTS

SCHOOL OF FINE ARTS

DEPARTMENT OF THEORY & HISTORY OF ART

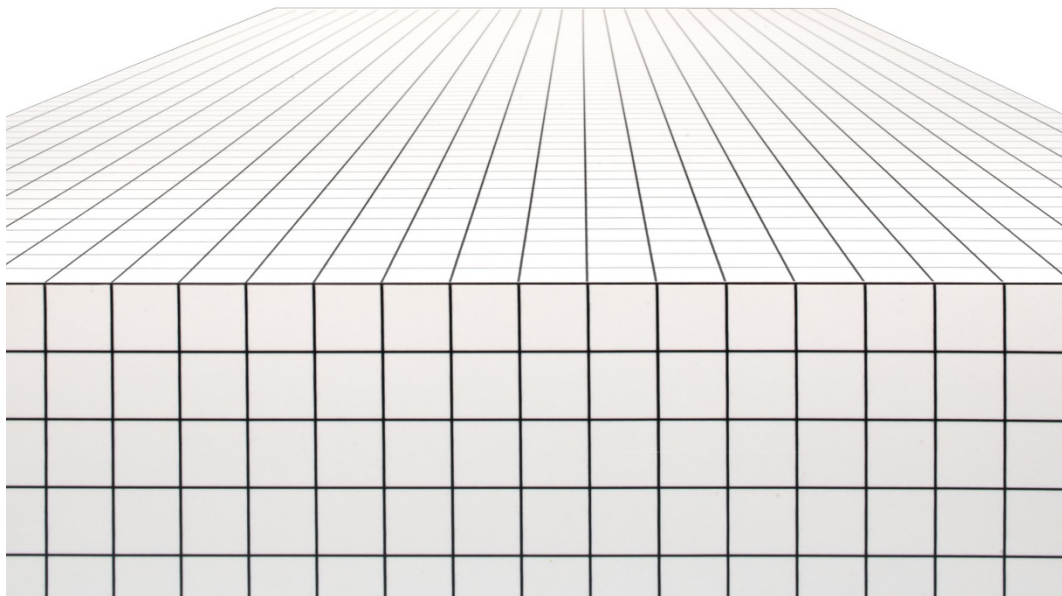
POSTGRADUATE PROGRAMME

THEORY AND HISTORY OF ART

*“Dwelling without building?”*

**SUPERSTUDIO, critical utopias and the redefinition of architecture’s objective (1966-1973)**

POSTGRADUATE THESIS



**Christina G. Papoulia**

Supervisor

**Andreas Giakoumakatos**

Athens 2022

## Περίληψη

Η εργασία εξετάζει το Superstudio ως κίνημα της ριζοσπαστικής πρωτοπορίας που γεννήθηκε στην Ιταλία αλλά αφορούσε τον αρχιτέκτονα και το ρόλο του στο παρόν και το μέλλον και την ανάγκη επαναανομηματοδότησης της αρχιτεκτονικής ως βασικής συνθήκης της ανθρώπινης ύπαρξης.

Στα μέσα της δεκαετίας του '60 εν μέσω εξεγέρσεων στη Φλωρεντία, μία ομάδα φοιτητών και αρχιτεκτόνων με το όνομα Superstudio επιχείρησε να προσεγγίσει το ζήτημα της ανάγκης επαναπροσδιορισμού του αντικειμένου της αρχιτεκτονικής μέσω μιας διανοητικής, εικαστικής και όχι οικοδομικής διαδικασίας. Η αντίδραση στη συντηρητική προσκόλληση του Πανεπιστημίου αλλά και της ίδιας της πόλης της Φλωρεντίας στο Μοντέρνο ως ξεπερασμένου τρόπου προσέγγισης της αρχιτεκτονικής και στη μετατροπή του αρχιτέκτονα σε κατασκευαστή των σχεδίων μεγάλων ιδιωτικών οικοδομικών επιχειρήσεων οδήγησε στην έκθεση Superarchitettura που διοργανώθηκε μαζί με την ομάδα Archizoom στην Πιστόια το 1966. Πρόκειται για το μανιφέστο ενός βραχύβιου αλλά ιδιαιτέρως επιδραστικού ριζοσπαστικού κινήματος στην αρχιτεκτονική που επιδίωξε να στηλιτεύσει τον ακραίο και άκρατο Μοντερνισμό και όχι μόνο: *“Superarchitettura, is the architecture of superproduction, of superconsumption, of superinduction to superconsumption, of the supermarket, of superman and super-petrol.”*

Με επιρροές από τους Καταστασιακούς, τη Φαινομενολογία και τη Σχολή της Φρανκφούρτης οι Ιταλοί αρχιτέκτονες εξετάζουν με ιδιαίτερη οξύτητα, κυνισμό και κριτική στάση το ζήτημα της ουτοπίας αλλά και το αδιέξοδο στο οποίο έχει περιέλθει η αρχιτεκτονική. Κατασκευάζουν *κριτικές ουτοπίες* και αποσύρονται (προσωρινά) από το *κτίζειν* προκειμένου να επιδοθούν σε ένα εποικοδομητικό *σκέπτεσθαι* περί του *κατοικείν*. Αντισταθμίζονται το σχέδιό τους όχι σαν τρισδιάστατο μοντέλο μιας πραγματικότητας που θα αποκτήσει σάρκα και οστά μέσω της προσαρμογής της κλίμακας, αλλά σαν οπτικοποίηση μιας κριτικής αντιμετώπισης του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού ως φιλοσοφικής υπόθεσης, ως μέσο προς τη γνώση, ως κριτικό υπάρχειν, ως *σκέπτεσθαι* περί του *κατοικείν* άρα και *κατοικείν*.

## Λέξεις κλειδιά

Superstudio

Ριζοσπαστική αρχιτεκτονική

Δεκαετία του '60

Πολεοδομικές ουτοπίες – Τεχνολογικές δυστοπίες

Καπιταλισμός και κατανάλωση

Καταστασιακή Διεθνής

Heidegger

## Abstract

This thesis examines Superstudio as a radical (neo) avant-garde movement born in Italy yet concerned with the architect and his/her role in the present and future and the need to redefine architecture as a vital condition of human existence.

In the mid-60s during the riots in Florence, a group of students and architects called Superstudio attempted to approach the need of redefining architecture's objective through an intellectual, artistic process rather than building. They reacted towards a conservative University faculty, towards the city of Florence itself and towards Modernism as an outdated way of approaching architecture and urban planning. The transformation of the architect into a producer of the large building corporations' plans led to the *Superarchitettura* exhibition organized together with the Archizoom group in Pistoia in 1966. This is the manifesto of a short-lived yet particularly influential radical movement in architecture that sought to denounce the extreme and unrestrained Modernism and beyond: "*Superarchitettura, is the architecture of superproduction, of superconsumption, of superinduction to superconsumption, of the supermarket, of superman and super-petrol.*"

Influenced by the Situationist International, Phenomenology and the Frankfurt School, the Italian architects scrutinized with perceptiveness, cynicism, and a critical attitude the question of utopia and the impasse which architecture seemed to have reached. They constructed critical utopias and withdrew (temporarily) from *building* to indulge in constructive *thinking vis-à-vis dwelling*. They perceived their design not as a three-dimensional model of a reality that will be realized through the adjustment of scale, but as a visualization of a critical approach on architectural design as a philosophical matter, as a means to knowledge, as existing with a critical eye, as thinking about dwelling therefore as dwelling.

## Keywords

Superstudio

Radical design

1960s

Urban utopias – Technological dystopias

Capitalism and consumerism

Situationist International

Heidegger

**Τριμελής εξεταστική επιτροπή**

Καθηγητής Ανδρέας Γιακουμακάτος (επιβλέπων)

Καθηγήτρια Αντα Διάλλα

Δρ Κωνσταντίνα Κάλφα, Διδάσκουσα ΠΔ407/1980

Copyright © Χριστίνα Παπούλια

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Δηλώνω ότι είμαι η αποκλειστική δημιουργός της παραπάνω πρωτότυπης εργασίας, νόμιμος κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων της και ότι έχω το δικαίωμα, να παραχωρήσω τα δικαιώματα που αναφέρονται στην παρούσα άδεια. Απαγορεύεται η αντιγραφή, αναδημοσίευση, μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της παρούσας διατριβής χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη άδεια της συγγραφέως. Κατ' εξαίρεση, επιτρέπεται η μεμονωμένη αντιγραφή τμημάτων του περιεχομένου για εκπαιδευτικό σκοπό, χωρίς πρόθεση εμπορικής ή άλλης εκμετάλλευσης, και πάντα υπό την προϋπόθεση της αναγραφής της πηγής προέλευσής του, χωρίς αυτό να σημαίνει καθ' οποιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η βιβλιοθήκη δεν ασκεί κανενός είδους επιμέλεια στο περιεχόμενο της εργασίας μου και αναλαμβάνω πλήρως την ευθύνη του περιεχομένου της. Η έγκριση της μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας δεν υποδηλώνει απαραίτητως και αποδοχή των απόψεων της συγγραφέως από την Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών (Ν. 5343/1932, άρθρο 202, παρ.2).

Η ιδέα της εργασίας προέκυψε από τα μαθήματα ιστορίας και θεωρίας της αρχιτεκτονικής των Καθηγητών Α. Γιακουμακάτου & Γ. Ξηροπαΐδη κατά το ακαδημαϊκό έτος 2016 – 2017 και αναπτύχθηκε το 2022 υπό την καθοδήγηση του Α. Γιακουμακάτου. Ευχαριστώ θερμά και τους δύο για το σύντομο και συμπυκνωμένο αλλά εξαιρετικά απολαυστικό ταξίδι.



## Περιεχόμενα

<b>ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....</b>	<b>10</b>
<b>1. Η ΧΡΥΣΗ ΕΠΟΧΗ ΤΩΝ 60S .....</b>	<b>12</b>
1.1. ΕΠΙΣΤΗΜΗ ΚΑΙ ΨΥΧΡΟΣ ΠΟΛΕΜΟΣ.....	12
1.2. Ο ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΧΩΡΟΣ ΩΣ ΠΕΔΙΟ ΔΙΑΜΑΡΤΥΡΙΑΣ ΚΑΙ ΔΙΕΚΔΙΚΗΣΕΩΝ.....	15
1.3. Η ΑΥΤΟΝΟΜΙΑ ΚΑΙ ΤΟ ΦΟΙΤΗΤΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑ ΤΗΣ ΦΛΩΡΕΝΤΙΑΣ .....	19
1.4. ΚΑΤΑΝΑΛΩΤΙΣΜΟΣ, ΜΑΖΙΚΗ ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ ΚΑΙ <i>ΚΟΙΝΩΝΙΑ ΤΟΥ ΘΕΑΜΑΤΟΣ</i> .....	22
1.5. ΚΑΤΑΣΤΑΣΙΑΚΗ ΔΙΕΘΝΗΣ .....	29
<b>2. Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑ ΤΩΝ 60S.....</b>	<b>32</b>
2.1. Η ΑΝΤΙΔΡΑΣΗ ΣΤΟ ΜΟΝΤΕΡΝΟ.....	32
2.2. ΠΟΛΗ – ΜΗΤΡΟΠΟΛΗ – ΜΕΓΑΠΟΛΗ ΚΑΙ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΕΣ ΟΥΤΟΠΙΕΣ.....	36
2.2.1. <i>Οι Βρετανοί Archigram</i> .....	45
2.2.2. <i>Ο Arata Isozaki και η παράδοση των Ιαπώνων Μεταβολιστών</i> .....	47
2.3. ΤΟ SUPERSTUDIO ΚΑΙ ΤΟ ΡΙΖΟΣΠΑΣΤΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑ ΤΗΣ ΙΤΑΛΙΑΣ .....	50
<b>3. SUPERSTUDIO 1966 – 1969: Η ΤΕΤΡΑΓΩΝΗ ΣΦΑΙΡΑ ΤΗΣ ΛΟΓΙΚΗΣ.....</b>	<b>61</b>
3.1. <i>UN VIAGGIO NELLE REGIONI DELLA RAGIONE</i> (1966-68) .....	61
3.2. <i>ISTOGRAMMI DI ARCHITETTURA</i> (1968-69) .....	65
<b>4. SUPERSTUDIO 1969 – 1972: ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΟΥΤΟΠΙΕΣ.....</b>	<b>68</b>
4.1. <i>MONUMENTO CONTINUO</i> (1969-1970) .....	68
4.2. <i>DODICI CITTÀ IDEALI</i> (1970) .....	73
4.3. <i>ARCHITETTURA RIFLESSA</i> (1970-1971) .....	76
4.4. <i>SALVATAGGI DEI CENTRI STORICI ITALIANI</i> (1971-1972) .....	77
4.5. <i>SUPERSUPERFICIE / SUPERSURFACE</i> (1971-72) .....	79
4.6. <i>ATTI FONDAMENTALI: VITA, EDUCAZIONE, CERIMONIA, AMORE, MORTE</i> (1971-73).....	82
<b>5. SUPERSTUDIO 1973-1978: ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΣΤΟ ΚΤΙΖΕΙΝ.....</b>	<b>87</b>
<b>6. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....</b>	<b>89</b>
<b>ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....</b>	<b>93</b>
<b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ .....</b>	<b>95</b>



## Εισαγωγή

*A central concern in the critical utopia is the awareness of the limitations of the utopian tradition, so that these texts reject utopia as blueprint while preserving it as dream.*

Tom Moylan

Στη μακρά δεκαετία των 60s, λίγο πριν την οικονομική κρίση των 70s, σε ένα ψυχροπολεμικό πλαίσιο με πλήθος κοινωνικοπολιτικών αναταραχών σε διεθνές επίπεδο, η ποπ κουλτούρα έχει να προτείνει έναν ιπτάμενο σούπερ-ήρωα με προτεταμένη γροθιά ως τον απόλυτο προστάτη της αμερικανικής Μητρόπολης. Την ίδια στιγμή η αρχιτεκτονική επικεντρώνεται σε μεγάλης κλίμακας κατασκευαστικά έργα για την ικανοποίηση των αναγκών μιας ολοένα αυξανόμενης παραγωγής και κατανάλωσης. Η επιτάχυνση της αστικοποίησης κατά τις μεταπολεμικές δεκαετίες έδωσε την αίσθηση ότι οι πόλεις χάνουν τις ανθρώπινες διαστάσεις τους και σταδιακά οδήγησε σε αντιδράσεις από την πλευρά των αρχιτεκτόνων και των αρχιτεκτονικών ομάδων. Ο ίδιος ο ρόλος της αρχιτεκτονικής αμφισβητήθηκε ενώ τονίστηκε η επείγουσα ανάγκη ανάκτησης του *κατοικείν*.

Στην ομιλία του στους αρχιτέκτονες στα μέσα του '50, ο Heidegger δήλωνε πως μόνο όταν δυνάμεθα να κατοικούμε, άρα και να σκεφτόμαστε, είμαστε σε θέση και να κτίζουμε.<sup>1</sup> Κτίζουμε κατοικώντας. Τεχνικές κατασκευές μεγάλης κλίμακας που δεν σέβονται το φυσικό περιβάλλον καταλήγουν να εξαλείφουν την τοπικότητα μέσω της επιβλητικής δύναμης της κατασκευής. Το κατασκευαστικό μοντέλο που φτάνει στα όριά του, κατά τον Heidegger, δημιουργεί νοσταλγία για την πατρίδα (*Heimat*), λέξη που στα γερμανικά παραπέμπει στην εστία (*Heim*). Αυτή η ανεσιτότητα, που προκύπτει από την εξάλειψη του τόπου μέσω της πλανητικής κυριαρχίας της τεχνικής, οδηγεί στην ανάγκη επαναπροσδιορισμού του *κτίζειν*, που στην ουσία εξαρτάται από τον επαναπροσδιορισμό του ίδιου του *κατοικείν*.

Στα μέσα της δεκαετίας του '60, μία ομάδα αρχιτεκτόνων με το όνομα Superstudio επιχείρησε να προσεγγίσει το ζήτημα της ανάγκης επαναπροσδιορισμού του *κατοικείν* μετατρέποντας την κατασκευαστική, οικοδομική διαδικασία σε διανοητική, εικαστική πράξη. Σε μια προσπάθεια να διαχωρίσουν τη θέση τους από τον κλάδο της αρχιτεκτονικής που θεωρούσαν πως είχε πια τον χαρακτήρα μιας διεφθαρμένης πειθαρχίας, τα έξι μέλη του Superstudio αντικατέστησαν το *κτίζειν* με μια πληθώρα εναλλακτικών μέσων. Ασχολήθηκαν με τον σχεδιασμό και την παραγωγή φωτομοντάζ που δημοσιεύονταν στα περιοδικά της εποχής, επίπλων, ταινιών μικρού μήκους και προσωρινών εγκαταστάσεων. Υποστήριζαν πως η αρχιτεκτονική παραιτήθηκε από την υποχρέωσή της να παρέχει στέγαση προσιτή στα μεσαία και κατώτερα στρώματα και μετατράπηκε σε συνεργό των αναπτυξιακών έργων του ύστερου καπιταλισμού που συσχετίζουν την κατοίκηση με την επίδειξη κύρους.<sup>2</sup>

Σε αυτό το πλαίσιο, το Superstudio, αποφάσισε συνειδητά να αποσυρθεί από το *κτίζειν* ως πολιτική πράξη ενώ ταυτόχρονα παρέμεινε εντός του κλάδου της αρχιτεκτονικής, συμμετέχοντας σε δραστηριότητες που ως τότε θεωρούνταν δευτερεύουσες για το

<sup>1</sup> Heidegger, M., 2008 [1954]. *Κτίζειν, κατοικείν, σκέπτεσθαι* (μτφ.: Γ. Ξηροπαϊδης). Αθήνα: Πλέθρον.

<sup>2</sup> Deamer, P., 2014. *Architecture and Capitalism: 1845 to the Present*, New York: Routledge.

επάγγελμα του αρχιτέκτονα. Η δουλειά τους αμφισβήτησε τον ρόλο του αρχιτέκτονα, τον οποίο προκάλεσαν σε δημόσια «αυτοκτονία»,<sup>3</sup> με στόχο τον επαναπροσδιορισμό, την επανερμηνεία και την επανανοηματοδότηση του ρόλου του αλλά και της ίδιας της αρχιτεκτονικής.

Το κίνημα αυτοχαρακτηρίστηκε ως σιτουασιονιστικό, χρησιμοποίησε τη μεταφορά, την αλληγορία, την ειρωνεία και τη φαντασία και κινήθηκε ανάμεσα στην τέχνη, την αρχιτεκτονική, τη φιλοσοφία, την κοινωνιολογία και την πολιτική.<sup>4</sup> Με επιρροές από τους Καταστασιακούς, τη Φαινομενολογία, τη Σχολή της Φρανκφούρτης και ειδικά την κριτική στάση των Adorno, Horkheimer, Marcuse και Pollock απέναντι στον αυταρχισμό και την αποξένωση, εξετάζουν το ζήτημα της ουτοπίας παρουσιάζοντας παρωδίες ουτοπιών, δυστοπίες ή «μη-ουτοπίες»<sup>5</sup> με τη μέθοδο που ονομάζουν *demonstratio per absurdum*. Αυτές οι κριτικές ουτοπίες,<sup>6</sup> όπως θα τις ονομάζουμε, φαίνεται πως σταμάτησαν να τους απασχολούν λίγο μετά τις αρχές της δεκαετίας του 1970 όταν αφενός η μεταμοντέρνα αρχιτεκτονική παίρνει επισήμως τα ηνία, αφετέρου τα ενδιαφέροντα των μελών της ομάδας προσαρμόζονται στις νέες συνθήκες και εξελίσσονται προς διαφορετικές κατευθύνσεις.

Η εργασία εξετάζει τη βραχύβια πορεία (1966-1973)<sup>7</sup> του Superstudio ως κινήματος της ριζοσπαστικής πρωτοπορίας που γεννήθηκε στη Φλωρεντία αλλά αφορούσε (α) τον αρχιτέκτονα και τον ρόλο του στο παρόν και το μέλλον και (β) την ανάγκη επανανοηματοδότησης της αρχιτεκτονικής ως βασικής συνθήκης της ανθρώπινης ύπαρξης.

Με άλλα λόγια, εξετάζει τον τρόπο με τον οποίο η (προσωρινή) αποχή από το κτίζειν επιτρέπει το σκέπτεσθαι περί του κατοικείν.

---

<sup>3</sup> Lang, P., 2003. "Suicidal Desires", στο Lang, P. & Menking, W. (επιμ.), *SUPERSTUDIO: Life without objects*. Milan: Skira: 31-49.

<sup>4</sup> Natalini, A., 2006. "Τι ωραία που ήταν ακόμα η αρχιτεκτονική το 1966. Ακμή και παρακμή μιας πρωτοπορίας" (μτφ.: Α. Γιακουμακάτος) *Αρχιτεκτονικά Θέματα* 40: 52-55.

<sup>5</sup> Prina, D.N., 2015. "Superstudio's Dystopian Tales: Textual and Graphic Practice as Operational Method" *Writing Visual Culture* 6: 88-102.

<sup>6</sup> Ο όρος χρησιμοποιήθηκε αρχικά για την ουτοπία στη λογοτεχνία από τον Moylan το 1986. Moylan., T., 2014 [1986] *Demand the Impossible. Science Fiction and the Utopian Imagination*. Oxford: Peter Lang: 10: *Utopian writing in the 1970s was saved by its own destruction and transformation into the "critical utopia."* "Critical" in the Enlightenment sense of critique – that is expressions of oppositional thought, unveiling, debunking, of both the genre itself and the historical situation. As well as "critical" in the nuclear sense of the critical mass required to make the necessary explosive reaction. Σύμφωνα με τους ορισμούς στο Sargent, L. T. 2016. *Utopian Literature in English: An Annotated Bibliography from 1516 to the Present*. University Park, PA: Penn State Libraries Open Publishing, [doi:10.18113/P8WC77](https://doi.org/10.18113/P8WC77), η κριτική ουτοπία διαφοροποιείται από τα υπόλοιπα είδη μιας και ο αναγνώστης καλείται να προσλάβει την κοινωνία που περιγράφεται σας βελτιωμένη εκδοχή της πραγματικότητας που ωστόσο συνοδεύεται από δυσεπίλυτα προβλήματα τα οποία η περιγραφόμενη κοινωνία είτε μπορεί είτε δεν μπορεί να τα λύσει. Συνήθως τέτοια παραδείγματα ασκούν δριμύα κριτική στο λογοτεχνικό είδος που πραγματεύεται ουτοπικές κοινωνίες.

<sup>7</sup> Αν και η επίσημη χρονιά διάλυσης της ομάδας είναι το 1978, η εργασία εστιάζει στα 7 χρόνια μεταξύ της ίδρυσής της (1966) και της χρονιάς που ξέσπασε η πρώτη πετρελαϊκή κρίση (1973). Έναν χρόνο νωρίτερα, η έκθεση στο MoMA *Italy. The new domestic landscape* διευρύνει τη φήμη τους αλλά ταυτόχρονα προοικονομεί το τέλος τους ως κομμάτι της ριζοσπαστικής αρχιτεκτονικής της Ιταλίας των 60s.

## 1. Η Χρυσή Εποχή των 60s

### 1.1. Επιστήμη και Ψυχρός Πόλεμος

Η εποχή από το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου (ΠΠ) μέχρι και την οικονομική κρίση του 1973 ονομάστηκε από τον Eric Hobsbawm ως «χρυσή εποχή».<sup>8</sup> Και αυτό γιατί πρόκειται για μια περίοδο ευημερίας συγκριτικά με τις προηγούμενες και τις επόμενες φάσεις του σύντομου 20<sup>ου</sup> αιώνα. Ειδικότερα, τα '60s ή long '60s αποτέλεσαν τη μετάβαση προς τη λεγόμενη μεταμοντέρνα εποχή.<sup>9</sup> Η εισβολή των σοβιετικών στην Ουγγαρία το 1956, η μάχη για την ανεξαρτησία της Γκάνα το 1957 και η κουβανική επανάσταση του 1959 έχουν κατά καιρούς προταθεί ως συμβολική έναρξη της περιόδου των '60s.

Τον 20<sup>ο</sup> αιώνα η διάσπαση του ατόμου υπήρξε αναμφισβήτητη καθοριστική για την πορεία της επιστημονικής προόδου αλλά και της ανθρωπότητας. Η χρήση της πυρηνικής ενέργειας για την κατασκευή ατομικών βομβών παρουσιάστηκε ως μία επιτυχής συνεργασία μεταξύ επιστημόνων και στρατού προκειμένου να αντιμετωπιστεί αποτελεσματικά το φασιστικό καθεστώς του Χίτλερ.<sup>10</sup> Τις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες, στο πλαίσιο της Big Science, η χρηματοδότηση της επιστημονικής και τεχνολογικής έρευνας από εθνικούς αλλά και στρατιωτικούς φορείς αυξήθηκε κατακόρυφα.<sup>11</sup> Η ανάπτυξη των εφαρμοσμένων επιστημών εστίασε σε ερευνητικά προγράμματα σχετιζόμενα με τις αμυντικές ανάγκες των ανεπτυγμένων βιομηχανικά κρατών, και κυριότερα των ΗΠΑ. Οι επιστήμονες που αναμείχθηκαν στο πρόγραμμα κατασκευής της ατομικής βόμβας, γνωστό και ως Manhattan Project, ανέλαβαν τα ηνία και καθόρισαν τις επιστημονικές εξελίξεις εστιάζοντας στο ζήτημα της ενέργειας. Αυτό, όμως, που εκτόξευσε τον πήχη της τεχνολογικής εξέλιξης παραπέρα ήταν η πολυπόθητη «κατάκτηση» του διαστήματος. Μετά τις καταστροφικές συνέπειες των επιστημονικών κατακτήσεων από τη ρίψη των δύο ατομικών βομβών στην Ιαπωνία, το νέο πεδίο επιστημονικού ανταγωνισμού, μεταξύ ΗΠΑ και ΕΣΣΔ, ήταν η αποστολή δορυφόρων στο διάστημα.

Οι διεθνείς εκθέσεις έχουν θεωρηθεί, κατά τον Benjamin, *τόποι προσκυνήματος στο φετίχ του εμπορεύματος*.<sup>12</sup> Η τεχνολογική και διαστημική έκθεση του 1958 στις Βρυξέλες και το εμβληματικό *Atomium* (**Εικόνα 1α**) αναδεικνύουν τη σημασία αυτού του νέου τύπου «εμπορεύματος». Λίγα χρόνια αργότερα, το 1961, εκτοξεύεται ο πρώτος επανδρωμένος με τον Yuri Gagarin δορυφόρος από τη Σοβιετική Ένωση (Βοστοκ-1). Λίγο πριν το τέλος της δεκαετίας (1969), η προσσελήνωση επιτυγχάνεται με το Apollo 11 των Αμερικανών (**Εικόνα 1β**). Η διαμάχη για την κατάκτηση του διαστήματος ξεκίνησε περίπου μια δεκαετία μετά τη λήξη του Β' ΠΠ με την εκτόξευση του Sputnik-1 (Спутник-1), του πρώτου τεχνητού

<sup>8</sup> Hobsbawm, E. 2010 [1994] *Η Εποχή των Άκρων. Ο σύντομος Εικοστός Αιώνας (1914-1991)*, Αθήνα: Θεμέλιο.

<sup>9</sup> Marwick, A., 2005. 'The Cultural Revolution of the Long Sixties: Voices of Reaction, Protest, and Permeation', *The International History Review* 27(4): 780-806.

<sup>10</sup> Gavroglou, C., 2009. "Questioning the Neutrality of Science" *Historia* 9: 93-100.

<sup>11</sup> Baracca, A., 1989. "'Big Science' vs. 'Little Science' in Post War Physics", στο M. De Maria, M. Grilli & F. Sebastiani (επιμ.), *The Restructuring of Physical Sciences in Europe and the United States, 1945-1960*, Teaneck, NJ: World Scientific Publishers.

<sup>12</sup> Benjamin, W., 2002. *The Arcades Project* (μτφ.: H. Eiland & K. McLaughlin), Cambridge Mass: Harvard University Press

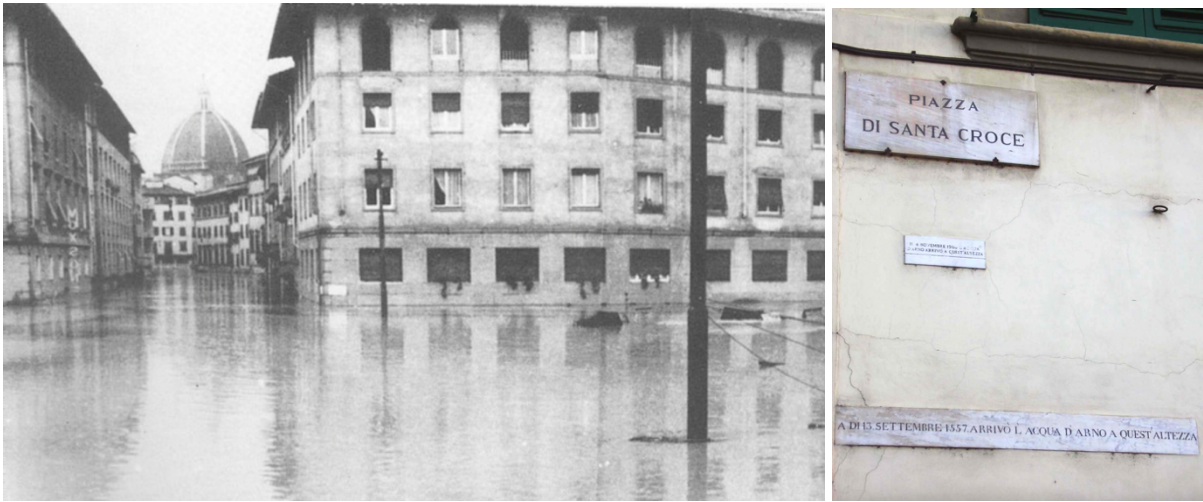
δορυφόρου. Έκτοτε το διάστημα από ουτοπία μετατράπηκε σε αρένα ενός συμβολικού αγώνα επικράτησης ανάμεσα στον καπιταλισμό και τον κομμουνισμό.



Εικόνα 1: (α) Atomium, Έκρο '58 (β) NASA, πρώτη εικόνα της Σελήνης από τον Ranger VII, 1964

Στο παγκόσμιο πολιτικό σκηνικό, οι ΗΠΑ ασκούν επιρροή σε όλο τον καπιταλιστικό κόσμο αναλαμβάνοντας τον ρόλο μιας «αυτοκρατορικής» ηγεμονίας στη θέση των πρώην αποικιοκρατικών δυνάμεων. Η Ασία, με εξαίρεση την Ιαπωνία, στην οποία επιβλήθηκε καθεστώς μονομερούς κατοχής από τις ΗΠΑ, αποτελεί πεδίο ανταγωνισμού μεταξύ των δύο υπερδυνάμεων καθ' όλη τη διάρκεια του Ψυχρού Πολέμου. Η έναρξη του ολέθριου πολέμου του Βιετνάμ το 1963, συμπίπτει με τη δολοφονία του J.F. Kennedy. Η στιγμή της δολοφονίας του δημοφιλούς προέδρου των ΗΠΑ αποτυπώνεται σε βίντεο που κυκλοφορεί ανά τον κόσμο μέσω του τηλεοπτικού δικτύου. Έναν χρόνο νωρίτερα ο θάνατος της μεγαλύτερης σταρ του Αμερικανικού σινεμά αποδίδεται σε αυτοκτονία. Μία σειρά από αιματηρές συγκρούσεις και διπλωματικές ενέργειες οδηγεί το 1967 στη δολοφονία του Ernesto Che Guevara. Τον αμέσως επόμενο χρόνο δολοφονείται ο Martin Luther King.

Στην Ευρώπη, η ανέγερση του τείχους στο Βερολίνο το 1961 συνιστά ένα ορόσημο της νεότερης ιστορίας της και ένα μνημείο με ορατά τα σημάδια του στον πολεοδομικό ιστό της πόλης, ενώ ο Μάης του '68 καθορίζει μία ολόκληρη γενιά και αφήνει σημαντική παρακαταθήκη για την επόμενη. Η Ιταλία, ο άλλος μεγάλος ηττημένος του Β' ΠΠ, τη δεκαετία του '60 αποτελεί αρένα πολιτικών και κοινωνικών αναταραχών. Πρόκειται για μία περίοδο ισχυρών ζυμώσεων και ταυτόχρονα έντονου συντηρητισμού. Το 1966, η Μεγάλη Προλεταριακή Πολιτιστική Επανάσταση του Μάο υπερισχύει στην Κίνα. Στις 4 Νοεμβρίου της ίδιας χρονιάς, μία καταστροφική και θανατηφόρα πλημμύρα βυθίζει για λίγο το κέντρο της Φλωρεντίας (Εικόνα 2) και την ίδια στιγμή γεννιέται το Superstudio (Εικόνα 3).



Εικόνα 2: (α) Φωτογραφία της πλημμύρας του 1966 με τον τρούλο της Santa Maria del Fiore από την Piazza dei Ciompi, (β) ταμπέλες στους τοίχους της πόλης που θυμίζουν την καταστροφή υποδηλώνοντας το ύψος του ποταμού Άρνου.



Εικόνα 3: Superstudio, *Salvataggi dei centri storici italiani (Italia vostra)*, Firenze, 1972

## 1.2. Ο δημόσιος χώρος ως πεδίο διαμαρτυρίας και διεκδικήσεων

Τον 20<sup>ο</sup> αιώνα, με την ανάπτυξη των μεγάλων βιομηχανικών πόλεων, ο δημόσιος χώρος έρχεται στο προσκήνιο ως κατεξοχήν αντικείμενο των κοινωνικών επιστημών.<sup>13</sup> Στον απόηχο της χρήσης ατομικών βομβών στην Ιαπωνία, και ειδικά μετά τις εκτεταμένες πυρηνικές δοκιμές από τα μέσα της δεκαετίας του 1950 και εξής, η ανησυχία για τις επιπτώσεις από τη χρήση πυρηνικής ενέργειας σε διάφορων τύπων τεχνολογίες οδήγησε σε ένα κίνημα εναντίωσης. Σε εκείνα τα χρόνια και με αφορμή τις διαδηλώσεις εναντίον των πυρηνικών γεννήθηκε το σημερινό σύμβολο της ειρήνης. Διεθνείς οργανώσεις όπως η WWF και η Greenpeace ιδρύθηκαν εντός της δεκαετίας του '60 με σκοπό την προστασία του φυσικού περιβάλλοντος και την ενημέρωση σχετικά με την ανθρωπογενή επίδραση στην κλιματική αλλαγή. Την ίδια περίοδο υπογράφηκαν συμφωνίες σχετικά με την ελεγχόμενη χρήση της πυρηνικής ενέργειας για την αποτροπή ανεπιθύμητων ή επιθετικών ενεργειών με καταστροφικά για την ανθρωπότητα αποτελέσματα.



Εικόνα 4: Διαφημιστικά πόστερ των ταινιών του Stanley Kubrick (α) *Dr Strangelove*, 1964, (β) *2001: Space Odyssey*, 1968, (γ) *Clockwork Orange*, 1971

Την ίδια στιγμή που η διαστημική έρευνα υποσχόταν την εξομάλυνση της αποστροφής των κοινωνιών απέναντι στην τεχνολογία της ατομικής βόμβας και της μαζικής καταστροφής, η προπαγάνδα για την πυρηνική ενέργεια βασίστηκε στην αποσιώπηση των προβληματικών πτυχών της παραγωγής της και στη συστηματική ταύτισή της με την πρόοδο και τη δημιουργία ενός φανταστικού μέλλοντος όπου σχεδόν όλα τα προβλήματα που σχετίζονται με τις πόλεις και τους ανθρώπους της θα μπορούσαν να επιλυθούν. Η ρητορική υπέρ της προέκρινε μια ουτοπία σύμφωνα με την οποία οι κοινωνίες που επλήγησαν περισσότερο από τον Β' ΠΠ θα ανακτούσαν όσα έχασαν και οι υπανάπτυκτες χώρες θα αναπτύσσονταν. Η ουδετερότητα της επιστήμης κλονίζεται επαναφέροντας τη δημόσια εικόνα του επιστήμονα ως Frankenstein (Εικόνα 4).<sup>14</sup> Η νέα επίδειξη ισχύος δεν ήταν πλέον

<sup>13</sup> Τερζόγλου, Ν., 2009. *Ιδέες του χώρου στον 20<sup>ο</sup> αιώνα*, Αθήνα: Νήσος.

<sup>14</sup> Gavroglou, C., 2009.

συνδεδεμένη με την καταγωγή και την ιστορία, αλλά με την κατοχή μιας τεχνολογικής δύναμης ικανής να παράγει προσδοκίες για το μέλλον.

Κινήματα αμφισβήτησης επικράτησαν σε όλο το δυτικό κόσμο με τους φοιτητές να αποτελούν τον κορμό μιας ριζοσπαστικοποιημένης ομάδας που αντιμετώπιζε κριτικά τις συνέπειες της βιομηχανικής ανάπτυξης, του καταναλωτισμού και της κατάρρευσης των ουτοπιών των προηγούμενων δεκαετιών.

Στην Αμερική, σε αντίθεση με τον Β΄ ΠΠ, ο πόλεμος του Βιετνάμ δεν είχε την κοινωνική νομιμοποίηση που χρειαζόταν. Η επεμβατική πολιτική των Ηνωμένων Πολιτειών στις υπόλοιπες χώρες του κόσμου, η επιβολή ελεγχόμενων δικτατοριών, η ρατσιστική αντιμετώπιση των μειονοτήτων, η κοινωνικές ανισότητες μεταξύ των δύο φύλων και η καταστροφή του περιβάλλοντος ήταν λόγοι που ώθησαν τον κόσμο σε διαδηλώσεις και κινηματική δράση. Η αντικουλτούρα των χίπις πρότεινε ένα πλαίσιο πασιφιστικής δράσης και «επιστροφής στη φύση», με τα «παιδιά των λουλουδιών» να ακολουθούν ένα μοντέλο αντίδρασης σύμφωνα με το οποίο αποσύρονταν σε κοινόβια, οργάνωναν συναυλίες και συγκεντρώσεις υπέρ της ειρήνης, της ισότητας και του ελεύθερου έρωτα, με αποκορύφωμα το Woodstock του 1969. Ένα ισχυρό φεμινιστικό κίνημα διεκδίκησε με μεγαλύτερη παρρησία την αυτοδιάθεση και την ελεύθερη έκφραση των γυναικών. Η σεξουαλική απελευθέρωση προτάθηκε ως αντίπαλο δέος του πολέμου.

Σε χώρες όπως η Μεγάλη Βρετανία, η κατάργηση της θανατικής ποινής, η εισαγωγή του αντισυλληπτικού χαπιού, η νομιμοποίηση των αμβλώσεων και η αποποινικοποίηση της ομοφυλοφιλίας αποτελούν σημαντικές κατακτήσεις με κοινωνικοοικονομικές προεκτάσεις. Ένα γενικότερο πλαίσιο απελευθέρωσης διαμορφώνεται και από το ψυχεδελικό υπόβαθρο της μουσικής των Beatles, των Rolling Stones αλλά και των Pink Floyd καθώς και από την ευρεία χρήση ψυχοτρόπων ουσιών. Πρόκειται για τα *swinging sixties* (**Εικόνα 5α**).<sup>15</sup> Χάρη σε αυτήν την ευημερία και την απελευθέρωση της κοινωνίας, η ελευθερία της ατομικής επιλογής στον τρόπο ζωής αλλά και στη διαμόρφωση των εσωτερικών και εξωτερικών χώρων προκρίθηκε ως σημαντική συνθήκη ευημερίας. Τα διάφορων ειδών έντυπα που εκδίδονταν από ετερόκλητες ομάδες συνέβαλαν πολύ στη διάδοση των ιδεών και στον διάλογο μεταξύ των διαφορετικών ριζοσπαστικών κινήματων (**Εικόνα 5β**).<sup>16</sup>

Στις ΗΠΑ, η πολιτική του New Deal έπαψε να είναι συμβατή με τη ραγδαία οικονομική ανάπτυξη των μεταπολεμικών χρόνων και μέσα σε όλα τα υπόλοιπα, το στεγαστικό αναδείχθηκε ως μείζον πρόβλημα. Προγράμματα αστικής ανάπτυξης και αναβάθμισης του δομημένου περιβάλλοντος και ένας ευρύτερος πολεοδομικός σχεδιασμός στο πλαίσιο του *Model Cities Act* του 1966 όπως και η ίδρυση του νέου υπουργείου Στέγασης και Αστικής Ανάπτυξης (*Housing and Urban Development Department*) αποδείχθηκαν αλυσιστελή.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Η φράση "London: the swinging city" εμφανίστηκε για πρώτη φορά στο εξώφυλλο του περιοδικού *Time* στις 15 Απριλίου 1966.

<sup>16</sup> Colomina, B. και Buckley, C. (επιμ.), 2010. *Clip, Stamp, Fold: The Radical Architecture of Little Magazines, 196X to 197X*. Barcelona: Actar.

<sup>17</sup> Κονταράτος, Σ., 2014. *Ουτοπία και Πολεοδομία*, 2<sup>ος</sup> τόμος, Αθήνα: ΜΙΕΤ



Εικόνα 5: (α) εξώφυλλο του *Time*, 15.4.1966 (β) το άρθρο του Raynam Banham, “Zoom Wave Hits Architecture”, *New Society*, Μάρτιος 1966.

Στην Ιταλία, όπως και αλλού, οι ΗΠΑ προσπάθησαν να κατευθύνουν τις πολιτικές εξελίξεις μέσω του σχεδίου Μάρσαλ. Ο ιταλικός καπιταλισμός γνώρισε ραγδαία ανάπτυξη με τις βιομηχανίες ως προκάλυμμα της κυβέρνησης των Χριστιανοδημοκρατών. Τα οικονομικά προβλήματα του ιταλικού νότου δεν επιλύθηκαν μιας και η αγροτική μεταρρύθμιση στόχευε μάλλον αποκλειστικά στο να καταστείλει τις κοινωνικές αντιδράσεις. Το πλεονάζον εργατικό δυναμικό κατευθύνθηκε στον αναπτυσσόμενο βορρά και αποτέλεσε τη μήτρα των διαμαρτυριών για τις συνθήκες εργασίας στα μεγάλα βιομηχανικά κέντρα.

Η συντηρητική αντιμετώπιση του προβλήματος της κατοικίας, όπως και του ζητήματος της εργασίας οδήγησε σε ανεπίλυτα προβλήματα λόγω της αύξησης του πληθυσμού, της εσωτερικής μετανάστευσης και της έντονης αστικοποίησης.<sup>18</sup> Η αρχιτεκτονική στη Βόρεια Ιταλία βασιζόταν κυρίως σε ιδιωτικές επενδύσεις, που προωθήθηκαν από κυβερνητικούς νόμους χωρίς ιδιαίτερους ελέγχους σχετικά με τη χρήση της γης ή τα ζητήματα ασφαλείας, ακόμα και στατικότητα των κτιρίων, με συνέπειες καταστροφικές.<sup>19</sup>

Στην Ευρώπη της δεκαετίας του 1960, οι δρόμοι και οι πλατείες των μεγαλουπόλεων μετατρέπονται και πάλι σε πεδία διαμαρτυρίας, διεκδικήσεων και αιματηρών συγκρούσεων, με αποκορύφωμα τον Μάη του '68. Οι αναταραχές στο ανατολικό μπλοκ και οι εξεγέρσεις σε πολυάριθμες χώρες του λεγόμενου τρίτου κόσμου όχι μόνο ενέπνευσαν αλλά λειτούργησαν και ως «επαναστατικά εγχειρίδια» για τους φοιτητές των δυτικών

<sup>18</sup> Insolera, I., 1972, “Housing policy and the goals of design in Italy” *Italy. The new domestic landscape*. New York: MoMA, 352-357.

<sup>19</sup> Ginsborg, P., 1990. *A History of Contemporary Italy*. London: Penguin Books.

πανεπιστημίων που έδειχναν να ταυτίζονται με τον καταπιεσμένο *άλλο*, την ίδια στιγμή που για τα κινήματα της ανατολικής Ευρώπης η Δύση φάνταζε παράδεισος προσωπικής ελευθερίας και μιας άνευ ορίων δυνατότητας κατανάλωσης.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Kornetis, K., 2009 "Everything Links"? Temporality, Territoriality and Cultural Transfer in the '68 Protest Movements" *Historien* 9: 34-45

### 1.3. Η Αυτονομία και το φοιτητικό κίνημα της Φλωρεντίας

Ο λόγος που το Superstudio μαζί με άλλες αρχιτεκτονικές ομάδες από την Φλωρεντία αποτέλεσαν τον κορμό της Ιταλικής Ριζοσπαστικής Αρχιτεκτονικής σχετίζεται, μεταξύ άλλων, με τις συνθήκες που επικρατούσαν στο Πανεπιστήμιο της Φλωρεντίας. Τη δεκαετία του 1960 η Ιταλία χαρακτηρίστηκε από σημαντική αύξηση στις γεννήσεις, υποχρεωτική εκπαίδευση μέχρι τα 14 χρόνια και περισσότερους εισακτέους στα πανεπιστήμια. Ωστόσο, τα πανεπιστημιακά ιδρύματα αποδείχθηκαν ανέτοιμα να ανταπεξέλθουν στο μαζικό κύμα φοιτητών με τις ανεπαρκείς υποδομές τους και την έλλειψη διδασκόντων. Η ανεπάρκειά τους τα ενέταξε στο κομμάτι των πιο απαρχαιωμένων και συντηρητικών θεσμών της ιταλικής κοινωνίας.<sup>21</sup>

Η προσκόλληση στον «παραδοσιακά» μοντερνιστικό τρόπο προσέγγισης της αρχιτεκτονικής από τη διοίκηση του Πανεπιστημίου αλλά και της πόλης της Φλωρεντίας οδήγησε τα πιο προοδευτικά κομμάτια του να απομονώνονται και να μένουν στο περιθώριο ή και εκτός της αγοράς εργασίας. Οι καθηγητές αρχιτεκτονικής Leonardo Ricci και Leonardo Savioli, και ο καθηγητής σημειολογίας Umberto Eco υιοθέτησαν μία κριτική στάση απέναντι σε μια σειρά από ζητήματα που απασχολούσαν το δημόσιο διάλογο, ανάμεσα σε αυτά και τα νυχτερινά κέντρα ως χώροι διασκέδασης, εκτόνωσης και κοιτίδες νέων πρωτοποριών (βλ. 2.3).<sup>22</sup> Το 1963, το τμήμα αρχιτεκτονικής του Πανεπιστημίου της Φλωρεντίας καταλαμβάνεται από φοιτητές, ανάμεσά τους ο Toraldo di Francia, μελλοντικό μέλος του Superstudio, όπως και μελλοντικά μέλη της ομάδας Archizoom.

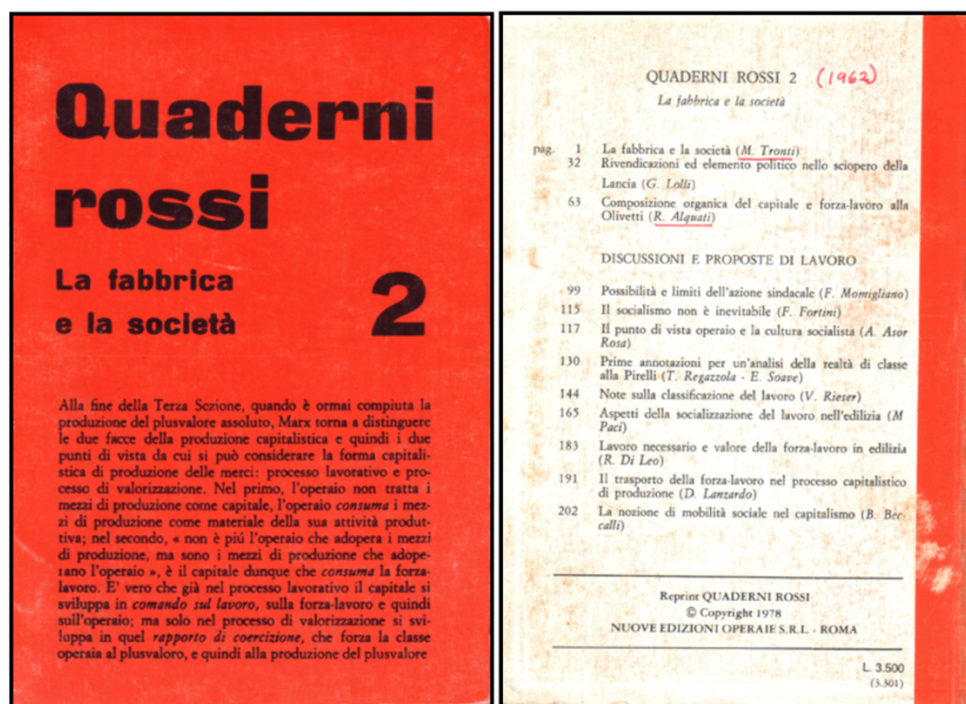
Από τις αρχές του 1966 οι κινητοποιήσεις στα πανεπιστήμια εντάθηκαν και σταδιακά οδήγησαν σε αιματηρές συγκρούσεις μεταξύ των αριστερών και δεξιών φοιτητικών παρατάξεων. Ο θάνατος του Paolo Rossi, φοιτητή αρχιτεκτονικής στη Ρώμη, έβγαλε στους δρόμους χιλιάδες φοιτητές σε όλη την Ιταλία. Μέχρι το 1968 οι φοιτητές της Φλωρεντίας είχαν δημιουργήσει ένα ακτιβιστικό κίνημα με σημαντική επιρροή,<sup>23</sup> που αν και ξεκίνησε με αφορμή τα ακαδημαϊκά ζητήματα σταδιακά ενσωματώθηκε στους αγώνες των εργαζομένων του βιομηχανικού τομέα. Κοινωνικές αναταραχές και βίαια επεισόδια μεταξύ εργατών, φοιτητών και αστυνομίας συνεχίστηκαν μέχρι και το 1972 με απεργίες, διαδηλώσεις και καταλήψεις πανεπιστημιακών ιδρυμάτων. Στις φοιτητικές συνελεύσεις λαμβάνονταν δεσμευτικές για το κίνημα αποφάσεις. Η κριτική των φοιτητών στόχευε τον απαρχαιωμένο εκπαιδευτικό μηχανισμό, την καθηγητική εξουσία και την καταπίεση, την εκμετάλλευση και την αλλοτρίωση που προκύπτει από τον χαρακτήρα της σύγχρονης καπιταλιστικής κοινωνίας. Η ριζοσπαστικοποίηση των φοιτητών εντάθηκε ακόμα περισσότερο μέσω της επαφής με τα εξωπανεπιστημιακά κινήματα.

<sup>21</sup> Coles A., Rossi C., 2013. *The Italian Avant-Garde, 1968-1976*, Berlin: Sternberg Press.

<sup>22</sup> Elfline, R.K., 2011. "Discotheques, Magazines and Plexiglas: Superstudio and the Architecture of Mass Culture" *Footprint: Delft School of Design Journal* 8: 59-76.

<sup>23</sup> Ginsborg 1990. Grispigni, M., 1991. "Generazione, politica e violenza. Il '68 a Roma" στο A. Agosti, L. Passerini, N. Tranfaglia (επιμ.), *La cultura e i loughi del '68*. Milano: FrancoAngeli. Giachetti, G., 2002. *Anni Sessanta comincia la danza*. Pisa: BFS.

Το φοιτητικό κίνημα της Φλωρεντίας είχε δεσμούς με το εργατικό κίνημα της Αυτονομίας (*Operaismo*). Με κύριο θεμελιωτή τον Mario Tronti, η *Operaismo* γεννήθηκε στη Ρώμη στο πλαίσιο των εργοστασιακών αγώνων της δεκαετίας του '60 και επικράτησε τη δεκαετία του '70 σε ολόκληρη της Ιταλία. Το βασικό έργο του Τρόντι, *Εργάτες και κεφάλαιο*,<sup>24</sup> καθώς και περιοδικά της εξωκοινοβουλευτικής αριστεράς, όπως τα *Contropiano* και *Quaderni Rossi* (Εικόνα 6) που εκδίδονταν από τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '60, διέδωσαν τις ιδέες του κινήματος και στους φοιτητικούς κύκλους της Ιταλίας.



Εικόνα 6: Το εξώφυλλο και τα περιεχόμενα του δεύτερου τεύχους του περιοδικού *Quaderni Rossi*, 1962 με θέμα «εργοστάσιο και κοινωνία» (επανέκδοση 1978)

Λόγω των κοινωνικο-πολιτικών συνθηκών, είχαν μεγάλη απήχηση τόσο στην εργατική τάξη όσο και στον ακαδημαϊκό κύκλο του Superstudio. Σύμφωνα με την προτροπή του Tronti, οι εργάτες αρνούσαν να δουλέψουν ενόσω βρίσκονταν στον χώρο εργασίας τους. Αντίστοιχα, το Superstudio, χωρίς να εγκαταλείπει την αρχιτεκτονική, αρνείται να κατασκευάσει αυτά που επιβάλλονται από τη βιομηχανία οικοδομών της εποχής. Επιδίωξε την αυτονομία του αρχιτέκτονα χωρίς να αρνείται να δουλέψει, όπως κατηγορήθηκε.<sup>25</sup>

Μετά τον πόλεμο, μεγάλος αριθμός νεαρών ανειδίκευτων εργατών από τα νότια της Ιταλίας μετανάστευσαν στις ραγδαία αναπτυσσόμενες πόλεις του βορρά προκειμένου να δουλέψουν στον βιομηχανικό τομέα. Η τεχνολογική ανάπτυξη και η είσοδος όλο και περισσότερων μηχανημάτων στη βιομηχανία είχε συνέπειες κυρίως σε αυτήν την ομάδα εργαζομένων, την ίδια στιγμή που οι γηραιότεροι, ειδικευμένοι εργάτες δεν ένιωθαν να

<sup>24</sup> Tronti, M. (1966) *Operai e Capitale*, Torino: Einaudi. Ο Τρόντι πρότεινε μια βεμπεριανή «συμπλήρωση» της θεωρίας του Μαρξ σχεδιάζοντας μια αυτόνομη πολιτική θεωρία για την εργατική τάξη.

<sup>25</sup> Elflin, R.K., 2016. "Superstudio and the "Refusal to Work"" *Design and Culture* 8 (1): 55-77. Elflin, R.K., 2016, "Dematerialization of Architecture: Towards a Taxonomy of Conceptual Practice" *Journal of the Society of Architectural Historians* 75 (2): 201- 223

επηρεάζονται τόσο από τις αλλαγές και παρέμειναν αδιάφοροι για τις διεκδικήσεις των νεότερων. Οι εργάτες, απογοητευμένοι από τα μετριοπαθή αριστερά κόμματα τα οποία είχαν ψηφίσει μαζικά στις εκλογές του 1958 και νιώθοντας πως τα συνδικάτα δεν στήριζαν τους αγώνες τους αναγκάστηκαν να ξεκινήσουν τους δικούς τους αγώνες συμπλέοντας με το κύμα των φοιτητικών διαδηλώσεων. Ο «συνεχής αγώνας» (*la lotta continua*), ως σλόγκαν των διαδηλωτών, για μέρος του εξεγερμένου κόσμου αποτελούσε τον μόνο τρόπο να αποφευχθεί η από-ανθρωποποίηση της καθημερινότητας του βιομηχανικού εργάτη.<sup>26</sup> Αργότερα, το σλόγκαν αυτό έδωσε το όνομα στην πιο ριζοσπαστική οργάνωση που προέκυψε από τις συγκρούσεις του *Autunno caldo*, της κορύφωσης των διεκδικήσεων από το καλοκαίρι του 1968 και μετά.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα υπήρξαν οι συνεχείς κινητοποιήσεις στην αυτοκινητοβιομηχανία FIAT του Τορίνο από το 1962 και καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας.<sup>27</sup> Φοιτητές της Νέας Αριστεράς στήριξαν τους εργάτες που απαιτούσαν αύξηση μισθού, ίδιες συνθήκες εργασίας με τους υπαλλήλους γραφείου της εταιρίας, χαμηλότερα νοίκια (π.χ. στο Corso Traiano), κ.α. Σε αρκετές περιπτώσεις οι διαδηλώσεις κατέληξαν σε βίαια επεισόδια και κυνηγητό από την αστυνομία. Εξαιτίας των βίαιων εκδηλώσεων αλλά και μιας αδυναμίας ελέγχου του κινήματος, τα κοινοβουλευτικά κομμουνιστικά κόμματα και αρκετοί συνδικαλιστές έσπευσαν να κατακρίνουν το φοιτητικό κίνημα ως εξτρεμιστικό. Την περίοδο αυτή διαδέχθηκαν τα αιματηρά χρόνια, γνωστά και ως *Anni di piombo* (1968-1988), κατά τα οποία η μάχη μεταξύ ακροδεξιών και ακροαριστερών οργανώσεων περιλάμβανε, δολοφονίες, απαγωγές και βομβαρδισμούς.



Εικόνα 7: *La Classe operaia va in paradiso*, Εικόνα 8: σύνθημα του '68 «Καθηγητές, μας γερνάτε»

Ως προς το ζήτημα της κατοικίας, η *Lotta Continua* μαζί με επιτροπές κατοίκων έρχονταν συχνά σε σύγκρουση με την αστυνομία με αφορμή διεκδικήσεις μείωσης ενοικίου για τους εργάτες και τους ανέργους, και την αποτροπή εξώσεων. Το δικαίωμα στην κατοικία διεκδικήθηκε και με την πρακτική της κατάληψης κτιρίων ως τρόπου συλλογικής διαβίωσης. Η αλλοτρίωση ως αποτέλεσμα της ιδιοκτησίας και του καταναλωτισμού αποτυπώθηκε και σε πολλές κινηματογραφικές ταινίες της εποχής (π.χ. **Εικόνα 7**).

<sup>26</sup> Βλ. Balestrini, N. *Vogliamo tutto* (1971) Milano: Feltrinelli.

<sup>27</sup> Pizzolato, N. (2012). 'I Terroni in Città': Revisiting Southern Migrants' Militancy in Turin's 'Hot Autumn'. *Contemporary European History* 21: 619-634.

#### 1.4. Καταναλωτισμός, μαζική κουλτούρα και Κοινωνία του Θεάματος

Στο πλαίσιο ενός παγκοσμιοποιημένου καπιταλισμού οι εργάτες είναι αναλώσιμοι, ακριβώς όπως και τα προϊόντα, τα σπίτια τους, ακόμα και οι πόλεις τις οποίες κατοικούν. Τα νέα μαζικά καταναλωτικά ιδεώδη απαιτούν από τα αντικείμενα τα εξής χαρακτηριστικά: διαφοροποιημένη κατασκευή, ανταλλαξιμότητα, καινοτομία, αναλωσιμότητα.

Οι διαφημίσεις, μέσω του μάρκετινγκ, εξασφαλίζουν την εθελούσια συμμετοχή στο καπιταλιστικό οικονομικό μοντέλο, από το οποίο οι τέχνες δεν μένουν ανεπηρέαστες. Η τέχνη ως εμπόρευμα και η μαζικοποίηση της καλλιτεχνικής δημιουργίας μεταμόρφωσε το έργο τέχνης και τον ρόλο του δημιουργού. Η μαζική κουλτούρα και ο «φетиχισμός» των καλλιτεχνικών (και μη) προϊόντων διαμόρφωσε μία νέα κοινωνική πραγματικότητα με έμφαση στο *lifestyle*. Επιστρατεύοντας τεχνικές της ψυχαναλυτικής θεωρίας του Freud η διαφήμιση υποσχέθηκε να εκπληρώσει τις ακόρεστες υποσυνείδητες επιθυμίες του καταναλωτή με τα προϊόντα μαζικής παραγωγής επιφορτίζοντάς τα με συναισθηματικούς και κοινωνικούς συμβολισμούς γεννώντας, έτσι, συνεχώς επίπλαστες ανάγκες. Η περιοδικότητα του νέου φαινομένου της μόδας και η ανάγκη για διαρκή ανανέωση των αντικειμένων που (έχουν κατασκευαστεί για να) φθείρονται διαμορφώνουν την ουσία της νέας καπιταλιστικής πραγματικότητας.

Ταυτόχρονα, η μικρή και η μεγάλη οθόνη παράγει είδωλα, ήρωες της μυθοπλασίας αλλά και της καθημερινής ζωής. Οι υπερδυνάμεις των σουπερ-ηρώων της επιστημονικής φαντασίας αν και εξωπραγματικές, ύστερα από τις τεχνολογικές κατακτήσεις της μεταπολεμικής περιόδου φαντάζουν όλο και λιγότερο ουτοπικές (**Εικόνα 9**). Τα έντυπα μαζικής κυκλοφορίας λειτουργούν ως βασικό μέσο διάδοσης πληροφορίας, διαφημίσεων και ιδεών.



Εικόνα 9: εξώφυλλα του περιοδικού URANIA, 13/4/ 1958, 3/8/58, 15/3/1959

Η λέξη POP εμφανίζεται για πρώτη φορά σε ένα κολλάζ με εικόνες από περιοδικά που δημιούργησε το 1947 ο Σκωτσέζος Eduardo Paolozzi (**Εικόνα 10α**), ωστόσο είναι το έργο του Richard Hamilton εκείνο που θεωρείται ως το αντιπροσωπευτικότερο του είδους (**Εικόνα 12**). Ως τα μέσα της δεκαετίας του 1950 το Λονδίνο γίνεται η επίσημη γενέτειρα της Pop Art. Οι

συναντήσεις εικαστικών, αρχιτεκτόνων και λογοτεχνών στο Ινστιτούτο Σύγχρονης Τέχνης (Institute of Contemporary Arts – ICA) διαμόρφωσαν μία τέχνη που άντλησε έμπνευση από τις διαφημίσεις, τα αντικείμενα της μαζικής κουλτούρας της εποχής (μουσική, σινεμά), το αστικό περιβάλλον, τα κόμικς και απευθύνεται στις μάζες, είναι μία 'λαϊκή' τέχνη με την έννοια της αποδοχής από το ευρύ κοινό (popular). Η «ανεξάρτητη ομάδα» (*Independent Group*) αντέδρασε στον βρετανικό καθωσπρεπισμό στρέφοντας το ενδιαφέρον της σε εκφάνσεις της ποπ κουλτούρας και στα «απορρίμματα» του βιομηχανικού πολιτισμού.<sup>28</sup> Χρησιμοποιώντας υλικά της βιομηχανικής παραγωγής και ανακυκλώνοντας αντικείμενα της καθημερινότητας πρότεινε μια τέχνη κόντρα στην επίδειξη της χειρωνακτικής καλλιτεχνικής δεξιότητας. Ο υπερκαταναλωτισμός και τα «15 λεπτά δημοσιότητας» δεν άφηναν άλλα περιθώρια στα έργα τέχνης από να έχουν τον χαρακτήρα του εφήμερου και του φανταχτερού. Μέχρι το 1966, η Pop Art είχε διαδοθεί σε όλο το δυτικό κόσμο.



Εικόνα 10: E. Paolozzi, (α) *I was a rich man's plaything*, 1948, (β) *It's a Psychological Fact. Pleasure Helps your Disposition*, 1948

Εκ φύσεως σκωπτική, η Ποπ Άρτ, προσέφερε τη δυνατότητα κριτικής στάσης απέναντι στα πράγματα, με τους Βρετανούς καλλιτέχνες να είναι συχνά περισσότερο φλεγματικοί από τους Αμερικανούς, με διασημότερο όλων τον Andy Warhol. Ο υπερκαταναλωτισμός, η θέση

<sup>28</sup> Κονταράτος: 173.

της γυναίκας, οι πολεμικοί εξοπλισμοί και η αλόγιστη χρήση τεχνολογικών επιτευγμάτων σχολιάζονται αν και συχνά με αντιφατικούς τρόπους.

Ο Ραολοτζί στη σειρά BUNK χρησιμοποιεί αποκόμματα από περιοδικά για να κατασκευάσει κολλάζ, όπως ακριβώς συνήθιζε να κάνει ως παιδί (Εικόνες 10-11).<sup>29</sup> Ο τίτλος της σειράς αντλεί έμπνευση από τη φράση του Henry Ford, του ανθρώπου που ταυτίστηκε με τη γραμμή παραγωγής και τη μετατροπή του αυτοκινήτου από αντικείμενο πολυτελείας σε εργαλείο της καθημερινότητας προσβάσιμο από μεγάλο μέρος του κόσμου: *History is more or less bunk.... We want to live in the present.*

Ο Alberoni το 1964 αναφέρεται στη σημασία του αυτοκινήτου που για την οικογένεια αποτελεί σύμβολο αυτονομίας, ιδιωτικότητας, γεωγραφικής και κοινωνικής κινητικότητας, και υπόσχεσης νέων εμπειριών, για τον ίδιο τον οδηγό είναι σύμβολο κύρους και θέσης στην κοινωνία ως ελεύθερου και ανεξάρτητου εργαζομένου, για τη γυναίκα οδηγό αποτελεί σύμβολο απελευθέρωσης από τα οικιακά δεσμά, για τους νέους σύμβολο ανεξαρτησίας και για τους ερωτευμένους αποτελεί μια πρόγευση συγκατοίκησης και ταυτόχρονα υπόσχεται απεριόριστη ελευθερία κινήσεων.<sup>30</sup>



Εικόνα 11: E. Paolozzi, *Evadne in green dimension*, 1952, Εικόνα 12: Hamilton, *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?* 1956

Στο έργο του Hamilton στην έκθεση "This Is Tomorrow", το έμβλημα της Ford και ένας συνδυασμός πλαστικοποιημένων σωμάτων, οικιακών συσκευών, κονσερβοποιημένων τροφών, ρομαντικών ιστοριών και προτύπων ομορφιάς όπως προβάλλονται στις οθόνες της

<sup>29</sup> Robbins, D. (ed.), 1990. *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, London: Institute of Contemporary Arts.

<sup>30</sup> Alberoni, F., 1964. *Consumi e Società*, Bologna: Il Mulino.

τηλεόρασης και του κινηματογράφου συνθέτουν μία παρωδία που σχετίζεται με το όνειρο της απόκτησης μαζικά παραγόμενων καταναλωτικών αγαθών.



Εικόνα 13: Eduardo Paolozzi, *Lessons of Last Time*, 1948

Οι καλλιτέχνες της Ποπ Άρτ έμοιαζαν να αντιμετωπίζουν τις διαφημίσεις σαν να είναι περισσότερο ικανές να εκπληρώσουν τα όνειρα των πολιτών – καταναλωτών περισσότερο από οποιασδήποτε άλλης μορφής τέχνη ως τότε. Σε αντίθεση με την Αφαίρεση και τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό των 50s, η Ποπ Άρτ επαναφέρει την αναπαράσταση προκαλώντας την κατεστημένη αντίληψη περί τέχνης με την επιλογή αντικειμένων της καθημερινότητας και πρωταγωνιστών της μεγάλης οθόνης και των διαφημίσεων (**Εικόνα 14**). Επιδραστικές προσωπικότητες όπως ο Freud ή ο Einstein αποτυπώνονται με χιουμοριστική διάθεση, με τη λεζάντα να προσθέτει μια μελανή απόχρωση (**Εικόνα 13**). Πολιτικές προσωπικότητες της εποχής, «κόκκινο πανί» για την αμερικανική κοινωνία, αποτυπώνονται όπως οι superstar (**Εικόνα 15**).

Ωστόσο, η περίοδος που οι ηλεκτρικές συσκευές, το αυτοκίνητο και τα τελευταία τεχνολογίας αξεσουάρ θεωρούνταν σύμβολα μιας «τελετουργίας της ευμάρειας» σταδιακά έφτανε στο τέλος της. Το επόμενο στάδιο ήταν η απαίτηση της ευρύτερης δυνατής διάχυσης προϊόντων υψηλής ποιότητας και η επέκτασή τους σε όλα τα στρώματα ώστε να μην υπάρξει πια η έννοια της προνομιούχου τάξης ή της κοινωνικής ανέλιξης.<sup>31</sup>

<sup>31</sup> Argan, C., 1972: "Ideological development in the thought and imagery of italian design" στο Ambasz (επιμ.) *Italy. The New Domestic Landscape*, Νέα Υόρκη: MoMA: 367

Μέσα από τα happenings, τις εικονοκλαστικές προτάσεις, την ποπ ορολογία, την ψυχεδέλεια στη μουσική και τα εικαστικά, το εναλλακτικό θέατρο και το θέατρο του δρόμου, η καλλιτεχνική πρωτοπορία της ποπ κουλτούρας λειτούργησε παράλληλα με την ανάπτυξη της Νέας Αριστεράς και συνέβαλε στις διαμαρτυρίες ενάντια στη θεσμοθέτηση της τέχνης και στον κομφορμισμό της μοντερνιστικής κουλτούρας.<sup>32</sup>



Εικόνα 14: Andy Warhol, (α) *Campbell's Soup Cans*, 1962, (β) *Gold Marilyn Monroe*, 1962



Εικόνα 15: Andy Warhol, (α) *Che Guevara*, 1968, (β) *Mao*, 1972, (γ) *Lenin*, 1978

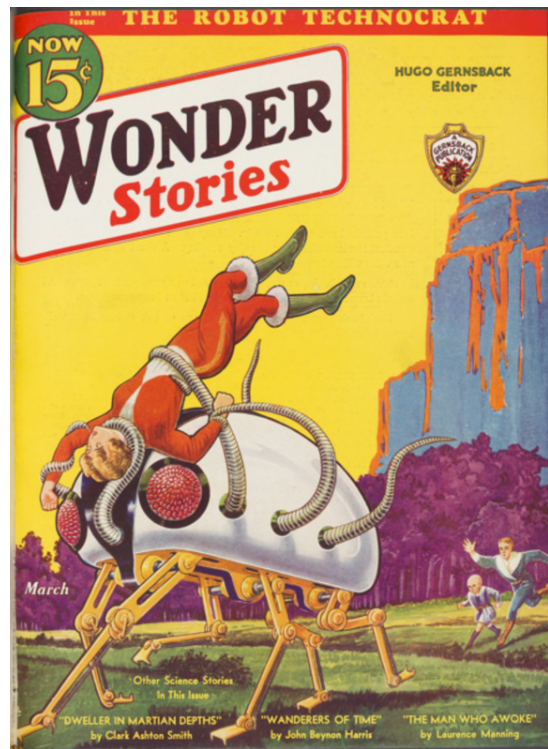
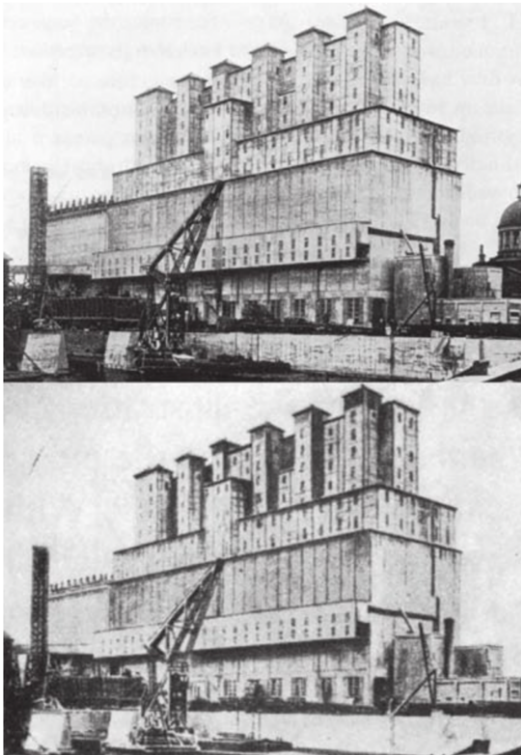
Στο πεδίο της αρχιτεκτονικής, η έκθεση “This Is Tomorrow” και το μότο «σήμερα συλλέγουμε διαφημίσεις» των Alison και Peter Smithson αποκάλυψαν τη σχέση αρχιτεκτονικής και ποπ κουλτούρας ήδη από το 1956:

*Gropius wrote a book on grain silos.  
Le Corbusier one on aeroplanes,  
And Charlotte Perriand brought a new  
object to the office every morning*

<sup>32</sup> Koufou, A., 2010. Art Movements in the 1960s and the Debate about Modernity. *Historien* 9: 140–148

*But today we collect ads*<sup>33</sup>

Οι Smithson, στο σιλό σιτηρών<sup>34</sup> του Gropius (**Εικόνα 16**), στο αεροπλάνο του Le Corbusier και στα αντικείμενα design της Perriand ως πηγή έμπνευση αντιπρότειναν τα πεταμένα αντικείμενα στις παραλίες, το χαρτί που το φυσάει ο άνεμος στο δρόμο και το ποπ-πακέτο.<sup>35</sup> Οι διαφημίσεις, τονίζουν, βρίθουν πληροφοριών σχετικά με τον τρόπο ζωής και το βιοτικό επίπεδο που αποτυπώνουν και που ταυτόχρονα διαμορφώνουν. Οι εικόνες στα ιλουστρασιόν περιοδικά χαρακτηρίζονται από μια μαγευτική δεξιοτεχνία (*their technical virtuosity is almost magical*) που αντιπαραβάλλεται με τις νεκρές φύσεις της Αναγέννησης (*the pictures of second rank of all Renaissance schools*) και υπενθυμίζεται πως μέσω αυτών ο κόσμος εξαρχής πληροφορήθηκε για τα «θαύματα» της εποχής των μηχανών (**Εικόνα 17**).<sup>36</sup>



Εικόνα 16: Φωτογραφία σιλό του W. Gropius (πάνω) & αναπαραγωγή/επεξεργασία από τον Le Corbusier (κάτω), Εικόνα 17: *Wonder Stories* 4, no. 10, Μάρτιος 1933

Την ίδια στιγμή, ο μιμητισμός της δεκαετίας του '60 έρχεται να προτείνει έναν λιτό, αυστηρό, «άδειο» από εκφραστικό περιεχόμενο κύβο σε αντίθεση με τη συναισθηματική ένταση του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού που επικράτησε την προηγούμενη δεκαετία στην Αμερική. Η έντονη υποκειμενικότητα και ο αυθορμητισμός της χειρονομίας και του αυτοματισμού κρίθηκαν ως ελιτισμός, τα έργα τέχνης που προέκυψαν ως «ιερά αντικείμενα» και οι καλλιτέχνες ως «ήρωες» του υπαρξισμού που διατείνεται πως η

<sup>33</sup> Smithson, A., Smithson, P. 1956. "But Today We Collect Ads" *Ark* 18

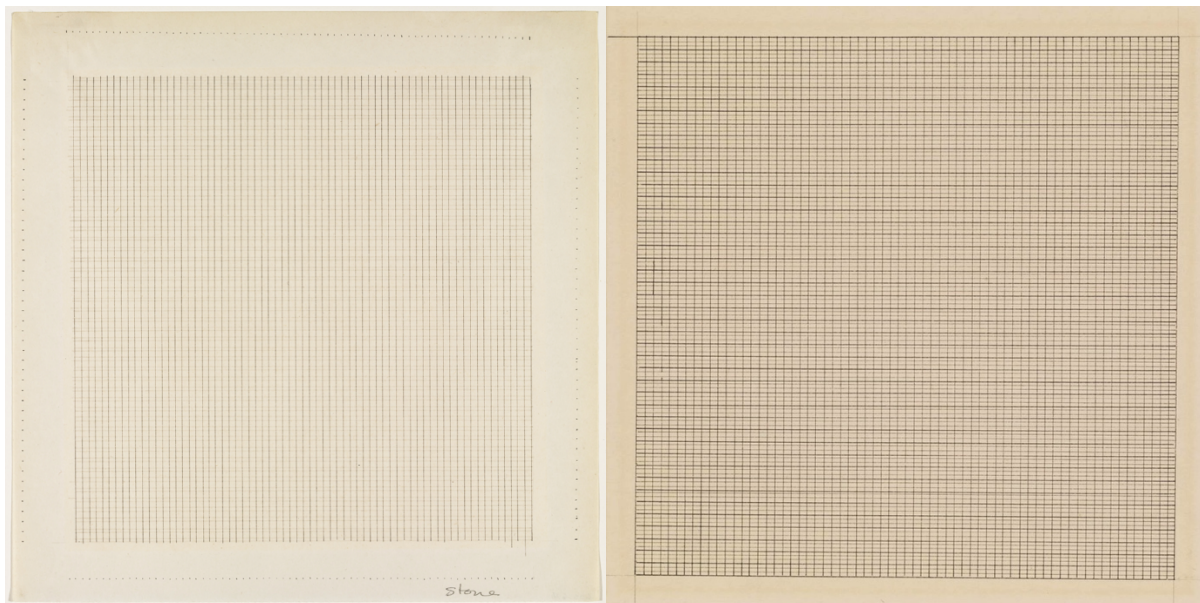
<sup>34</sup> Hatherley, O., 2015. "Silo dreams: metamorphoses of the grain elevator" *The Journal of Architecture* 20, 3: 474-488

<sup>35</sup> Brown D. S., 1971. "Learning from Pop" *Casabella* 359/360: 15-23

<sup>36</sup> Smithson & Smithson 1956.

«αλήθεια» εδράζεται στην υποκειμενικότητα. Αντίθετα, στον μινιμαλισμό, οι ορθογώνιες μορφές γίνονται σύμβολα της τάξης, του ορθολογισμού και της επιστροφής στις πρωταρχικές δομές που επαναλαμβάνονται επιτυχάνοντας με αυτόν τον τρόπο μία επιστροφή στο αρχικό επίπεδο, σε μία ουδετερότητα.

Μεταξύ Μινιμαλισμού και Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού, η Agnes Martin στα μέσα της δεκαετίας του '60 δημιούργησε έργα που θυμίζουν το χαρτί μιλιμετρέ, το πλέγμα του οποίου λειτουργεί ως κάναβος και διευκολύνει τις μετρήσεις κατά τον σχεδιασμό των αντικειμένων (Εικόνα 18). Ένα αντίστοιχο πλέγμα συναντάμε στα περισσότερα έργα του Superstudio και άλλων ομάδων του ριζοσπαστικού κινήματος της Ιταλίας.



Εικόνα 18: Agnes Martin, *Stone*, 1964 (αριστερά), *Άτιτλο*, 1965 (δεξιά)

Η επίδραση του μινιμαλισμού ήταν ιδιαίτερα εμφανής στους αρχιτέκτονες και τους πολεοδόμους της δεκαετίας του 1960 που ασχολούνταν με τη διαμόρφωση των αναπτυσσόμενων αστικών κέντρων. Στους εικαστικούς κύκλους τα έργα αποκτούν αυστηρή μαθηματική δομή, κατασκευάζονται από βιομηχανικά υλικά (ασφάλι, σίδηρο, χάλυβα, μόλυβδο, πλαστικό, υαλοβάμβακα) ενώ με την αφαίρεση του βάθρου έρχονται εγγύτερα στον θεατή.

Η *Arte Povera*, επισήμως ανακοινώνεται ως είδος το 1967 από τον ιστορικό και κριτικό τέχνης Germano Celant. Εκπρόσωποι του κινήματος παράγουν έργα με λίγα, απλά, καθημερινά και συνήθως φθηνά υλικά από τις αρχές του 1960. Πρόκειται για πρωτίστως Ιταλικό φαινόμενο αρχές του οποίου συναντάμε γενικά στα πρωτοποριακά κινήματα της περιόδου, όπως η σημασία στα ευτελή αντικείμενα της καθημερινότητας και η ταύτιση της τέχνης με την ίδια τη ζωή. Κατά τον Argan, η *arte povera* αφαιρεί το μυστήριο από το έργο τέχνης με στόχο να επικυρώσει και να ενθαρρύνει έναν αντι-τελετουργικό τρόπο κατανάλωσης, ελεύθερο και αρκετά αυθαίρετο ώστε να πάψει να αποξενώνει τον άνθρωπο από το περιβάλλον του.<sup>37</sup>

<sup>37</sup> Argan, C., 1972, "Ideological development in the thought and imagery of Italian design" στο Ambasz (επιμ.) *Italy. The New Domestic Landscape*, Νέα Υόρκη: MoMA, 368

## 1.5. Καταστασιακή Διεθνής

*Εαν δεν είστε καταστασιακός, εξηγήστε εν συντομία τι σας εμποδίζει από το να γίνετε  
Internationale situationniste*

Ένα κίνημα που επηρέασε τα γεγονότα στην Ευρώπη του '60 ήταν η Καταστασιακή Διεθνής (*Internationale situationniste*) ή Σιτουασιονιστική ομάδα. Η ανάγκη *δόμησης καταστάσεων* είναι αυτή που έδωσε και το όνομα στην ομάδα. Ιδρύθηκε το 1957 στο Cosio d'Arroscia της Ιταλίας και στην ουσία προέκυψε ως αποτέλεσμα της συγχώνευσης του Κινήματος για ένα φαντασιακό Bauhaus (*Mouvement Bauhaus Imaginiste*), της Ψυχογεωγραφικής Εταιρείας του Λονδίνου, της ομάδας Co.B.Ra και της νεοντανταϊστικής Λεττριστικής Διεθνούς. Ο Guy Debord έθεσε τα θεωρητικά θεμέλια της ομάδας που συγκροτήθηκε από πολιτικούς, καλλιτέχνες και αρχιτέκτονες και στόχευε στην πραγμάτωση της τέχνης μέσα στη ζωή. Τέχνη, για τους Καταστασιακούς ή Σιτουασιονίστες είναι η ελεύθερη κίνηση και η δυνατότητα επιλογής. Βασικά θέματα που τους απασχόλησαν ήταν η αστικοποίηση, τα μαζικά μέσα επικοινωνίας και το ζήτημα της αξιοποίησης του ελεύθερου χρόνου. Απαιτούσαν την καθαίρεση των ιεραρχιών, της έμμισθης εργασίας, της τεχνοκρατίας και αντ' αυτού πρότειναν ένα κοινωνικό μοντέλο που θα βασίζεται στο παιχνίδι.

Οι επιρροές από πρωτοποριακά κινήματα του μεσοπολέμου, όπως το Dada και ο Σουρεαλισμός εξηγούν και την έμφαση που δίνουν οι καταστασιακοί στην έννοια του παιχνιδιού. Ο *Homo ludens*, ο άνθρωπος που παίζει, κατά τον Johan Huizinga<sup>38</sup> αποτέλεσε σημαντική έμπνευση για μια σειρά κινήματων, μεταξύ αυτών και τα προαναφερθέντα. Μέσα από το παιχνίδι προτείνεται μία διαφορετική και πιο αυθεντική αντίληψη της πραγματικότητας. Η αγνή απόλαυση που βιώνουν τα παιδιά μέσα από την εμπειρία του παιχνιδιού δεν μπορεί να συγκριθεί με την επιφανειακή ικανοποίηση που προσφέρει το *θέαμα*. Οι απόψεις του φιλόσοφου και κοινωνιολόγου Henri Lefebvre έθεσαν τα θεμέλια για το θεωρητικό κατασκεύασμα των Καταστασιακών, οι οποίοι προσπάθησαν να εκφράσουν την επαναστατική και ταυτόχρονα ρομαντική τάση που θεωρούσαν πως χαρακτήριζε το προσδευτικό άτομο που βίωνε την αλλοτρίωση και την παρακμή της καθημερινής ζωής. Ο Lefebvre δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην απώλεια του *κατοικείν* και στη μετατροπή της ζωής σε *θέαμα* που αναπόφευκτα οδηγεί στον διαχωρισμό της κοινωνικής πρακτικής είτε σε πραγματικότητα είτε σε αντικατοπτρισμό.<sup>39</sup>

Η καταστασιακή «αντι-τέχνη», όπως και το Dada, ενστερνίζεται μια αντίληψη περί της τέχνης ως μέσο κριτικής στα γεγονότα και τις καταστάσεις πέρα από το συνήθως αυτοαναφορικό σύμπαν του παραδοσιακού καλλιτέχνη. Ως προς την πολεοδομία προσεγγίζουν κριτικά τις αρχές του Μοντερνισμού και ιδιαίτερα την πρακτική του διαχωρισμού, όπως αυτή αναλύεται στην *Κοινωνία του Θεάματος*,<sup>40</sup> και όπως εντοπίζεται στα παραδείγματα των νεόκτιστων εκτεταμένων συγκροτημάτων που ενσωματώνουν το ωφελιμιστικό πνεύμα μέσω του

<sup>38</sup> Huizinga, J., 2010 [1938] *Ο άνθρωπος και το παιχνίδι (Homo ludens)* (μτφ. Γ. Λυκιαρδόπουλος & Α. Ροζάνης), Αθήνα: Γνώση.

<sup>39</sup> Debord, G., 1967, *La societe du spectacle*. Paris: Buchet/Chastel.

<sup>40</sup> Debord 1967

«εξορθολογισμού» της πόλης, δηλαδή της βελτιστοποίησης της απόδοσής της. Στο πρώτο τεύχος του περιοδικού της Καταστασιακής Διεθνούς δημοσιεύεται ένα κείμενο του 1953 γραμμένο από τον Gilles Ivain<sup>41</sup> με τίτλο «Συνταγές για μια Νέα Πολεοδομία». Η αρχιτεκτονική στο κείμενο αυτό αποτελεί μέσο τροποποίησης της αντίληψης περί του χώρου και του χρόνου. Απαραίτητη προϋπόθεση είναι η παιγνιώδης εμπλοκή με τον χώρο, τον χρόνο και την ίδια την αρχιτεκτονική.

Σε αντιπαράθεση προς τον διαχωρισμό και τη μονοδιάστατη θεώρηση των κοινωνικών σχέσεων και των ανθρώπινων αναγκών, οι Καταστασιακοί προτάσσουν μία *ενιαία πολεοδομία*<sup>42</sup> σύμφωνα με την οποία δεν διακρίνεται το τέλος της λειτουργίας και η αρχή του παιχνιδιού. Η «καταστασιακή πόλη» συνδιαμορφώνεται από τους ανθρώπους που αποφασίζουν ελεύθερα για την κατοικία και τον τρόπο ζωής τους.<sup>43</sup>

Η έννοια του βιωμένου χώρου όπως αποδίδεται στα έργα των Heidegger, Merleau-Ponty και Bachelard είναι κεντρικής σημασίας στα θεωρητικά ρεύματα του πρώτου μισού του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Ο Benjamin στη μελέτη του για το Παρίσι, καταλήγει πως η άνεση και η αδιαφορία με την οποία ο Παριζιάνος πλάνητας (*flaneur*) κινείται ανάμεσα στο πλήθος και αφήνεται στις φαντασμαγορίες της αγοράς αποτελούν τους νέους τρόπους συμπεριφοράς των κατοίκων της σύγχρονης μητρόπολης.<sup>44</sup> Οι Καταστασιακοί προτάσσουν το *dérive*, μια πρακτική αυθόρμητης περιπλάνησης και εξερεύνησης της πόλης. Η διαδρομή της περιπλάνησης καθορίζεται από την ψυχοσύνθεση του «πλάνητα»<sup>45</sup> και την πρόσληψη της ατμόσφαιρας του περιβάλλοντος από τον δέκτη. Τα «σκληρά» και «μαλακά» στοιχεία του χώρου διαμορφώνουν ένα σύνολο από οπτικά, ακτικά, οσφρητικά και ηχητικά ερεθίσματα που συνθέτουν την ατμόσφαιρα. Η αλληλεπίδραση με τον δέκτη μπορεί να οδηγήσει στην πηγαία πρόκληση καταστάσεων και μπορεί να ερμηνευθεί με ψυχογεωγραφικούς όρους.<sup>46</sup> Για τον Debord, οι περιοχές που δεν περπατήθηκαν, ο κενός χώρος όπως αποτυπώνεται στους ψυχογεωγραφικούς χάρτες, αντιπροσωπεύουν το αποτέλεσμα την ομογενοποίησης του αστικού τοπίου από τη μαζική ανοικοδόμηση (**Εικόνα 19**):

*«Η αρχιτεκτονική πρέπει να προχωρήσει χρησιμοποιώντας για πρώτη ύλη της συναρπαστικές καταστάσεις μάλλον παρά συναρπαστικές μορφές»<sup>47</sup>*

Η ενιαία πολεοδομία επιχειρήθηκε να αποτυπωθεί σε προπλάσματα από τον Constant. Με επιρροές από τον κονστρουκτιβισμό και από τις ιδέες των συγχρόνων και φίλων του Aldo van Eyk, Yona Friedman και Smithson, η *Νέα Βαβυλώνα* αποτελεί ένα πειραματικό μοντέλο

<sup>41</sup> Πρόκειται για ψευδώνυμο του Ivan Chitchevlov

<sup>42</sup> = θεωρία της συνολικής χρήσης τεχνών και τεχνικών που συνεισφέρουν στην ολοκληρωτική κατασκευή ενός περιβάλλοντος σε δυναμική σχέση με τις εμπειρίες της συμπεριφοράς (Ιωαννίδης, Γ., 2019. *Πρέπει να ξαναεφεύρουμε την επανάσταση, αυτό ειν' όλο*. Αθήνα: Πανοπτικών: 116)

<sup>43</sup> Sadler, S., 1999. *The Situationist City*. Cambridge Mass & London: MIT Press

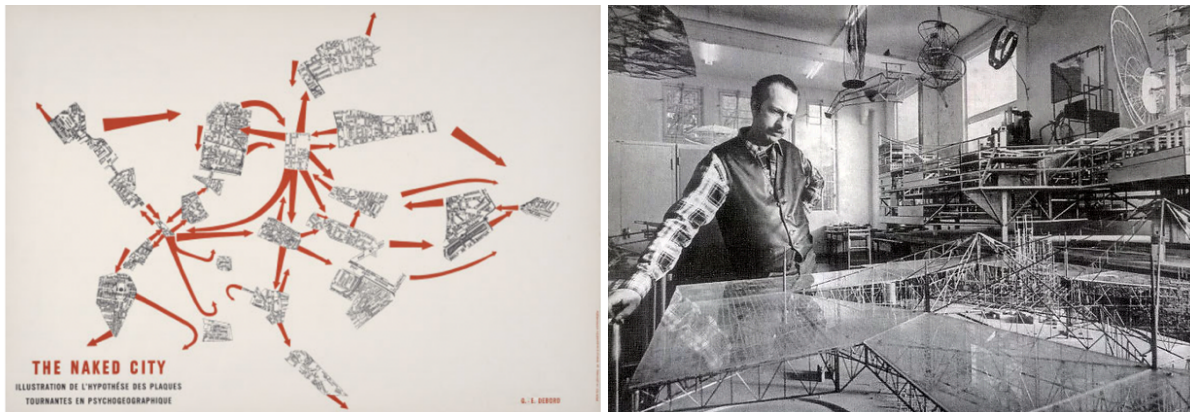
<sup>44</sup> Benjamin, W., 2020. *Παρίσι, Πρωτεύουσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Παρουσίαση του 1939* (μτφ.: Ρ. Σινοπούλου). Αθήνα: Ουαπίτι.

<sup>45</sup> Με αναφορές στους Baudelaire, Rimbaud

<sup>46</sup> Ψυχογεωγραφικό = εκείνο που εμφανίζει την άμεση επίδραση του γεωγραφικού περιβάλλοντος πάνω στην αισθαντικότητα (Ιωαννίδης 2019: 115).

<sup>47</sup> Ivain, G., 1958, "Formulaire pour un urbanisme nouveau" *Internationale Situationniste* (Το ξεπέρασμα της Τέχνης, μτφ. Γ. Ιωαννίδης, Αθήνα: Ύψιλον: 17)

σκέψης και παιχνιδιού όπου ο *Homo faber* δίνει τη θέση του στον *Homo ludens*, στον άνθρωπο που δεν χρειάζεται ένα σταθερό σημείο διαμονής αλλά ζει σαν νομάς (Εικόνα 20). Η απόρριψη του φονξιοναλισμού και του αισθητισμού μπορούν να μετατρέψουν την αρχιτεκτονική και την πολεοδομία σε «μέσα γνώσης και δράσης, δημιουργικές περιπέτειες, ελεύθερα παιχνίδια με τον χώρο και το χρόνο».<sup>48</sup>



Εικόνα 19: Guy Debord, *The Naked City: illustration de hypothese des plaques tournantes en psychogeographie*, 1957, Εικόνα 20: O Constant και η *New Babylon*, 1959-1969

Τα βιβλία, *Κοινωνία του Θεάματος* του Debord, *Πραγματεία σαβουάρ-βιβρ προς χρήση των νέων γενεών* του Raoul Vaneigem<sup>49</sup> και *Αρχιτεκτονική και Μεταστροφή* του Ρούντι Ρενσόν συνέβαλαν στο γενικότερο κλίμα αμφισβήτησης τόσο της κοινωνίας όσο και των πολεοδομικών εφαρμογών του καπιταλιστικού συστήματος παραγωγής.

<sup>48</sup> Κονταράτος, 264.

<sup>49</sup> Vaneigem, R., 1957. *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Paris: Gallimard

## 2. Η αρχιτεκτονική πρωτοπορία των 60s

### 2.1. Η αντίδραση στο μοντέρνο

Στις 30 Μαρτίου του 1931, ο Pietro Maria Bardi παρουσιάζει τον προκλητικό *Πίνακα των φρικαλεοτήτων* (**Εικόνα 21**) στη δεύτερη έκθεση μοντέρνας αρχιτεκτονικής της ομάδας Movimento Italiano Architettura Razionale – MIAR (Ιταλικό Κίνημα για τη Ρασιοναλιστική Αρχιτεκτονική) στη γκαλερί του, στη via Veneto της Ρώμης. Πρόκειται για ένα φωτομοντάζ από αρχιτεκτονικά έργα, ανθρώπινες φιγούρες και τίτλους εφημερίδων. Τα αρχιτεκτονήματα αποτελούν παραδείγματα της συντηρητικής ακαδημαϊκής προσέγγισης. Ο σκωπτικός χαρακτήρας του έργου προκάλεσε θυελλώδεις αντιδράσεις και ταυτόχρονα καθιέρωσε τον Bardi ως «σημείο αναφοράς των πολέμιων του ακαδημαϊσμού και των υπερασπιστών της μοντέρνας αρχιτεκτονικής στην Ιταλία».<sup>50</sup> Την ίδια εποχή, το κίνημα του Bauhaus κυνηγήθηκε ως φορέας «πολιτισμικού μπολσεβικισμού» (*Kulturbolschewismus*) στο εθνικοσοσιαλιστικό πλαίσιο της Γερμανίας. Το κλείσιμο της σχολής διατάχθηκε το 1932 και αποτέλεσε θέμα ενός αντίστοιχου κολλάζ που δημοσιεύθηκε σε Ιαπωνική εφημερίδα την ίδια χρονιά από τον φοιτητή της σχολής, Ιάπωνα Iwao Yamawaki (**Εικόνα 22**).



Εικόνα 21: P. M. Bardi, *Tavolo degli orrori*, 1931. Αναδημοσίευση στο *Quadrante 2* (Ιούνιος 1933).

Εικόνα 22: I. Yamawaki, κολλάζ για το κλείσιμο της σχολής του Bauhaus, 1932.

Τρεις δεκαετίες αργότερα, το Superstudio χρησιμοποιεί πάλι την τεχνική του κολλάζ/φωτομοντάζ προκειμένου να ασκήσει κριτική στον ακαδημαϊσμό που πλέον είναι ταυτόσημος με τον ρασιοναλισμό, την μοντέρνα αρχιτεκτονική της Ιταλίας, που γεννήθηκε και αναπτύχθηκε εντός του φασιστικού καθεστώτος της.

Κατά πολλούς, η σύγχρονη αρχιτεκτονική θεωρία γεννήθηκε τη δεκαετία του '60, στο δεύτερο μισό της οποίας πεθαίνουν οι πιο εμβληματικές μορφές του μοντέρνου κινήματος στην αρχιτεκτονική, ο Le Corbusier (1965), ο Mies van de Rohe και ο Gropius (1969). Όμως, τόσο οι Βρετανοί ιστορικοί Reyner Banham (1960)<sup>51</sup> και Peter Collins (1965)<sup>52</sup> όσο και ο

<sup>50</sup> Γιακουμακάτος, Α., 2016. Εισαγωγή στο P.M. Bardi 2016 [1933] *Ταξίδι στην Ελλάδα. Αρχιτεκτονική και πολιτική στη Μεσόγειο του μεσοπολέμου* (μτφ. Α. Γιακουμακάτος), Αθήνα: MIET: 29.

<sup>51</sup> Banham, R., 1967 [1960]. *Theory and Design in the First Machine Age*, New York: Praeger.

<sup>52</sup> Collins, P., 1965. *Changing Ideals in Modern Architecture 1750-1950*, London: Faber & Faber.

Ιταλός **Manfredo Tafuri** (1968)<sup>53</sup> συμφωνούν πως το μοντέρνο κίνημα έχει πεθάνει οριστικά εδώ και καιρό. Η προσέγγιση και των τριών ιστορικών έχει ερμηνευθεί ως θετική, παρόλη την κριτική που τη χαρακτηρίζει, επειδή «αναδεικνύει την αληθινή δομή και τα όρια του κινήματος, επιτρέποντας να τα υπερβεί κανείς προς μια πραγματικά *μοντέρνα* (Banham, Collins) ή μια *νέα* αρχιτεκτονική (Tafuri).<sup>54</sup> Οι **Smithson** σε ένα αφιέρωμα στο *Architectural Design* το 1965 αναφέρονται στην περίοδο μεταξύ 1917-1937 ως «ηρωική περίοδο της μοντέρνας αρχιτεκτονικής» γεγονός που ερμηνεύεται από τον **Vidler** ως ενός είδους αποχαιρετισμός αλλά ταυτόχρονα και ως ανάγκη μίμησης μιας τόσο αξιόλογης εποχής (**Εικόνα 23α**).<sup>55</sup> Η άκριτη αντιγραφή ενός μοντερνιστικού λεξιλογίου κατά τις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες επικρίθηκε.<sup>56</sup> Η συνακόλουθη μετατροπή του μοντερνισμού από πανίσχυρη ιδεολογική πρόταση σε αντικείμενο δημόσιου διαλόγου ήταν για τον **Tafuri** απόδειξη της πτώσης του, η οποία ανακοινώθηκε επισήμως από τον **Charles Jencks**, ως βασικό εκπρόσωπο του μεταμοντερνισμού, στις 15 Ιουλίου του 1972.<sup>57</sup>



Εικόνα 23: (α) Ο **Le Corbusier** και ο **Gropius** στο εξώφυλλο του αφιερώματος του *Architectural Design* 35(12) στην «ηρωική περίοδο της μοντέρνας αρχιτεκτονικής», 1965, (β) **Aldo Rossi**, *L'Architettura della Città*, 1966, (γ) **Robert Venturi**, *Complexity and Contradiction in Architecture*, 1966

Η απώλεια της επαναστατικότητας του «ηρωικού μοντερνισμού» του Μεσοπολέμου είχε ως συνέπεια το τέλος του «θετικιστικού, τεχνοκεντρικού και ορθολογιστικού» μοντερνισμού που βασιζόταν στην έννοια της γραμμικής προόδου, της απόλυτης αλήθειας και του ορθολογικού σχεδιασμού των ιδανικών κοινωνικών τάξεων. Η νέα πρωτοπορία των 60s αντέδρασε σε αυτού του είδους τον μοντερνισμό δίνοντας σταδιακά τη θέση της στη «μεταμοντέρνα κατάσταση» που ακολούθησε και επικράτησε από τη δεκαετία του 1970 και

<sup>53</sup> Tafuri, M. 1968. *Teorie e storia dell'architettura*, Roma: Laterza.

<sup>54</sup> Τουρνικιώτης, Π., 2002. *Ιστοριογραφία της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια: 231-232.

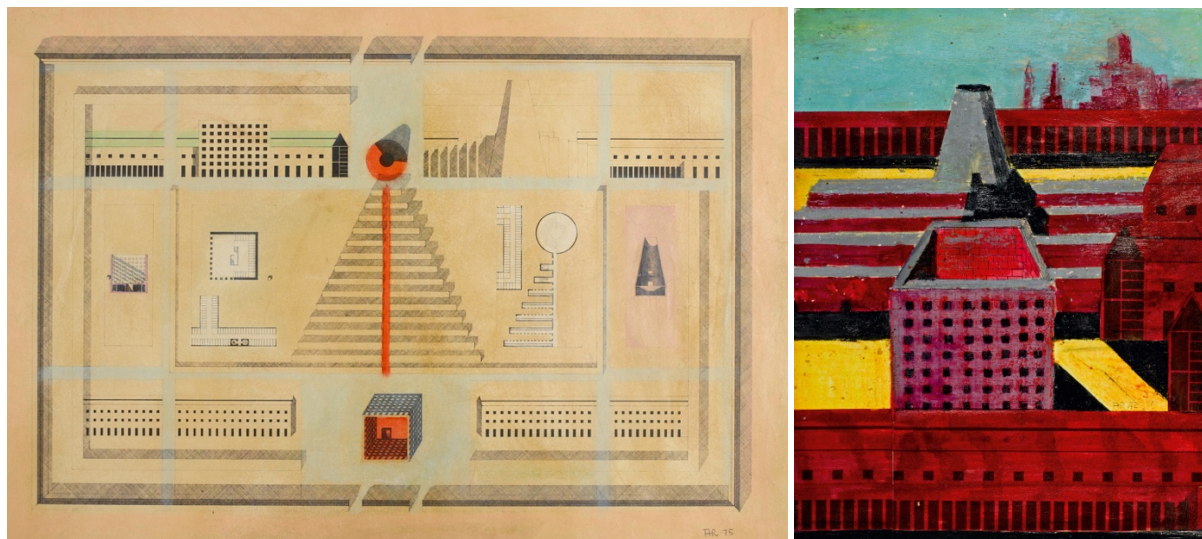
<sup>55</sup> Vidler, A., 2008. *Histories of the Immediate Present: Inventing Architectural Modernism*, Cambridge, Mass.; London: MIT: xv.

<sup>56</sup> Jacobs, J., 1962. *Death and Life of Great American Cities*, London: Jonathan Cape.

<sup>57</sup> "Modern Architecture died in St. Louis, Missouri, on July 15, 1972, at 3.32 p.m.," Jencks, C., 1977. *The Language of Post-Modern Architecture*, New York: Rizzoli: 9.

έπειτα.<sup>58</sup> Οι έννοιες της πολυπλοκότητας, της αντίφασης και του πλουραλισμού διασπείρονται ευρέως στην κοινωνία και ενσωματώνονται στο αρχιτεκτονικό λεξιλόγιο από το '68 και μετά. Αναδεικνύονται στην Ιταλική βιβλιογραφία από τις πραγματείες των Robert Venturi και Aldo Rossi που εκδίδονται το 1966 και διακηρύττουν την ανάγκη επαναθεμελίωσης της αρχιτεκτονικής (Εικόνα 23β-γ).

Στο οστεοφυλάκιο του κοιμητηρίου San Cataldo, το εμβληματικό αρχιτεκτονικό έργο του Rossi στη Μόντενα, ο κύβος του μοντερνισμού μεταπλάθεται σε ένα κέλυφος χωρίς στέγη, δάπεδο, παράθυρα και πόρτες που συνομιλεί με την παράδοση του υπάρχοντος Εβραϊκού νεκροταφείου (Εικόνες 24-25). Στη θεωρητική μελέτη του, ο Rossi διαπραγματεύεται τη σχέση της αρχιτεκτονικής με τον κατακερματισμό των κτιρίων αλλά και του εαυτού. Η προσπάθεια της αρχιτεκτονικής να πραγματώσει έναν ενιαίο σχεδιασμό έρχεται σε αντίθεση με τις ίδιες τις ιστορικές συνθήκες του αρχιτεκτονήματος. Ο κατακερματισμός είναι το αναπόφευκτο σύμπτωμα της τριβής μεταξύ αρχιτεκτονικής και ιστορίας.<sup>59</sup>



Εικόνα 24: Κάτοψη και σχέδια του Aldo Rossi για το κοιμητήριο *San Cataldo*



Εικόνα 25: Aldo Rossi, Οστεοφυλάκιο στο κοιμητήριο San Cataldo, Modena, 1971

<sup>58</sup> Huyssen, A., 1988. *After the Great Divide*, London: Macmillan, 1988. Harvey, D., 1990. *The Condition of Postmodernity*, Oxford: Blackwell

<sup>59</sup> Rossi, A. 1966. *L' Architettura della Citta*, Milano: Citta Studi.

Από τους πιο ριζοσπαστικούς θεωρητικούς της αρχιτεκτονικής, ο μαρξιστής αρχιτέκτονας και ιστορικός Manfredo Tafuri αναγνωρίζει πως η ίδια η φύση της αρχιτεκτονικής λόγω της έντασης μεταξύ του αυτόνομου, καλλιτεχνικού χαρακτήρα της και των τεχνικών και λειτουργικών διαστάσεών της, αποτελεί πεδίο κατεξοχήν και πάντοτε *σε κρίση*.<sup>60</sup> Συνδυάζοντας τις ιδέες των κοινωνιολόγων Georg Simmel και Max Weber, την κριτική θεωρία των György Lukács, Walter Benjamin και Theodor Adorno με τον στρουκτουραλισμό των Louis Althusser και Roland Barthes και τον μηδενισμό του Massimo Cacciari πρότεινε ως μοναδική δυνατότητα για την επιβίωση της σύγχρονης αρχιτεκτονικής είτε την αυτοκαταστροφή/αποσάθρωσή της (την κατάρρευση της αρχιτεκτονικής εντός του ίδιου της του συστήματος – που οδηγείται στην καταστροφή του) είτε την υπαναχώρησή της σε ένα σιωπηλό, μοναχικό πεδίο.<sup>61</sup>

---

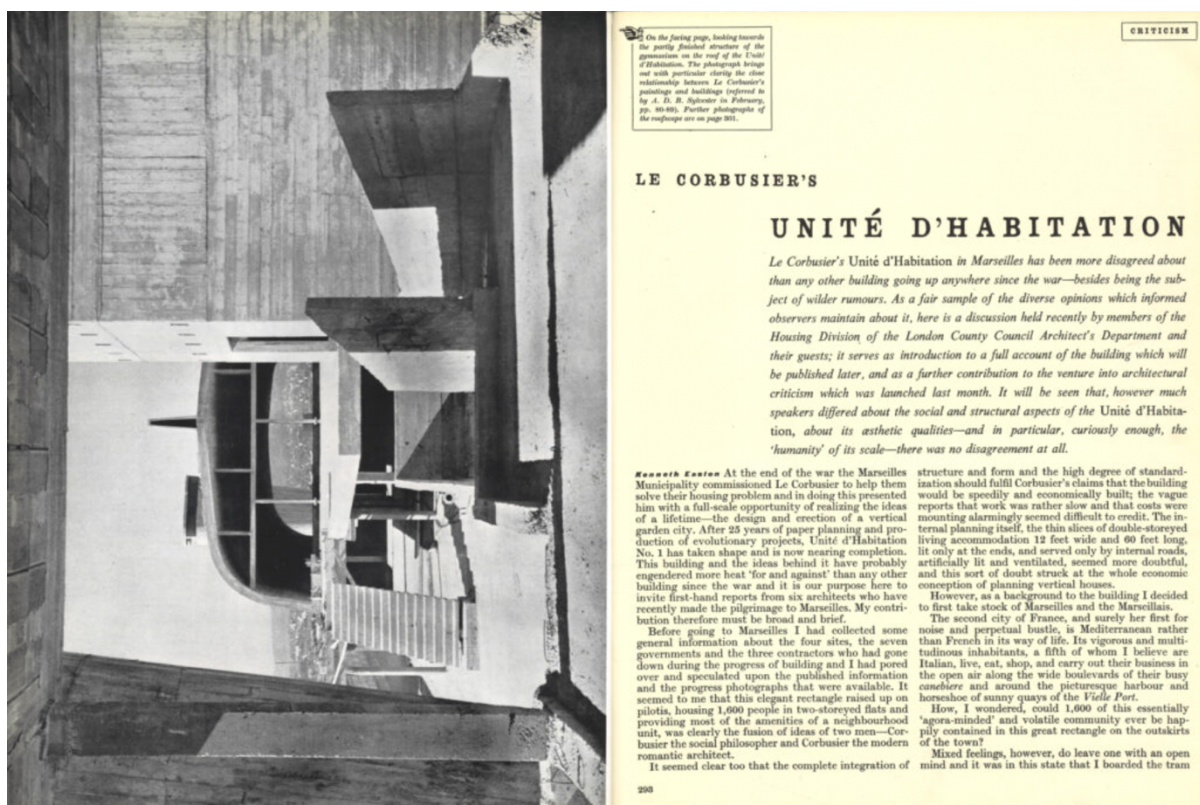
<sup>60</sup> Tafuri, M., 1969. “Per una critica dell’ideologia architettonica” *Contropiano* 1 [μτφ.: S. Sartarelli Toward a Critique of Architectural Ideology” στο K.M. Hays. (επιμ.) 1988. *Architecture Theory since 1968*, Cambridge, Mass: MIT Press, 2-35]

<sup>61</sup> Tafuri 1969.

## 2.2. Πόλη – Μητρόπολη – Μεγάπολη και Τεχνολογικές Ουτοπίες

Το μοντέρνο αποτέλεσε ένα κίνημα κατά κύριο λόγο ορθολογιστικό, υπήρξαν όμως και την περίοδο ακμής του, προτάσεις ουτοπικών πόλεων που δεν πραγματοποιήθηκαν, όπως η *Ville Contemporaine* (1922) και η *Ville Radieuse* (1930) του Le Corbusier, αλλά και η *Broadacre City* (1935) του Frank Lloyd Wright. Οι ουτοπίες του μοντέρνου κινήματος αφορούν τη σχέση χτισμένου και φυσικού περιβάλλοντος και την επιβολή της ιδιοκτησίας επί του εδάφους. Η *Unite d'habitation* (1952) του Le Corbusier, ίσως η μόνη υλοποιημένη προσπάθεια της περιόδου, αναπτύχθηκε καθ' ύψος ως «πόλη-κήπος» με σκοπό να στεγάσει 1600 κατοίκους. Πρόκειται για μία «κοινωνική κατοικία» που κλήθηκε να λύσει το επιτακτικό στεγαστικό πρόβλημα στη Μασσαλία (Εικόνα 26).

Για τον Le Corbusier, ο αρχιτέκτονας δεν είναι σχεδιαστής αντικειμένων αλλά οργανώνει και θέτει προτάσεις κτιριακών κατασκευών στις επιχειρήσεις και τη βιομηχανία (*appel aux industriels*), αναζητά φορείς ικανούς να συμβιβάσουν την κατασκευή και τον πολεοδομικό σχεδιασμό με τα προγράμματα αναδιοργάνωσης μέσω του Διεθνούς Συνεδρίου Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής (CIAM) και αξιοποιεί τη φόρμα στο ανώτατο επίπεδο προκειμένου να καταστήσει το ευρύ κοινό συνειδητό χρήστη του αρχιτεκτονικού προϊόντος.<sup>62</sup> Σε αυτή τη λογική, η ριζοσπαστική πρωτοπορία του '60 αντέτεινε αντικείμενα design και κριτικές ουτοπίες.



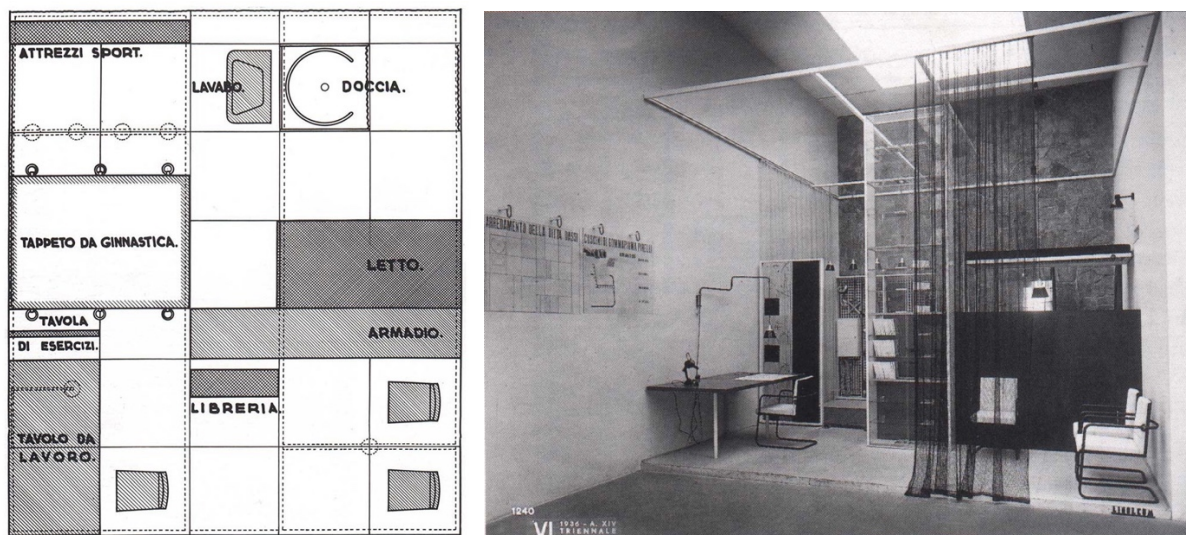
Εικόνα 26: Le Corbusier's Unite d'habitation, *Architectural Review*, Μάιος 1951

Για τον Tafuri, τα ουτοπικά οράματα των ιστορικών πρωτοποριών δεν είναι παρά εξιδανίκευση του καπιταλισμού, μία μεταμόρφωση του καπιταλιστικού ορθολογισμού σε

<sup>62</sup> Tafuri 1969: 25

ορθολογισμό της μορφής – του σχεδίου της αρχιτεκτονικής. Εξηγεί πως η αρχιτεκτονική φόρμα ανέλαβε να μετατρέψει τον αφύσικο κόσμο της τεχνολογίας σε φυσικό και πως εφόσον ο κόσμος της τεχνικής έτεινε να υποτάξει τη φύση στο σύνολό της, ολόκληρο το ανθρωπογεωγραφικό τοπίο κατέστη για τον Le Corbusier το ζωντανό υποκείμενο της οικοδομικής παραγωγής.<sup>63</sup> Για τον Tafuri είναι απολύτως ξεκάθαρο πως η κρίση της μοντέρνας αρχιτεκτονικής εντοπίζεται τη στιγμή εκείνη που το μεγάλο βιομηχανικό κεφάλαιο μετατρέπεται από αντίπαλος σε συνοδοιπόρο, αφομοιώνοντας τα ιδεολογικά προτάγματα της αρχιτεκτονικής και αφήνοντας κατά μέρος τις υπερδομές.<sup>64</sup>

Η ιστορία του Ιταλικού design έχει σαφή συνέχεια από την προπολεμική περίοδο μέχρι και την μεταπολεμική των ετών 1945 με 1960.<sup>65</sup> Το παράδειγμα του Albini που παρουσιάστηκε στην 6<sup>η</sup> Triennale του Μιλάνου αναδεικνύει το διαχωρισμό μεταξύ «σώματος» και «νου», υλικών και άυλων αναγκών, που στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό αποδίδεται με ξεχωριστούς χώρους που προορίζονται για δουλειά, χαλάρωση, ύπνο, μπάνιο. Όλα σε έναν συνολικό χώρο μικρότερο των 30μ<sup>2</sup>, μιας και η ταχύτητα και η διευκόλυνση της μοντέρνας ζωής είναι πιο σημαντική από την άνεση της κατοικίας (**Εικόνα 27**).



Εικόνα 27: Franco Albini's A Room for a Man (1936), VI Milan Triennale.

Σε αυτού του είδους τη μονοδιάστατη θεώρηση της ανθρώπινης ύπαρξης και των κοινωνικών σχέσεων αντέδρασαν κινήματα όπως οι Καταστασιακοί που υπήρξαν απολύτως αντίθετοι στη δυνατότητα απαρίθμησης, ποσοτικοποίησης και χωροθέτησης των ανθρώπινων αναγκών όπως προσφέρεται από τις αρχές του μοντέρνου κινήματος. Ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός διαμορφώνει την καθημερινότητα και τα βιώματα του ατόμου και εντάσσεται στα στοιχεία της ψυχολογίας της εποχής. Ο διαχωρισμός σε «ζώνες» ξεκούρασης, ψυχαγωγίας, εργασίας κτλ. καταλήγει να αφαιρεί κάθε δυνατότητα διαλεκτικής αποκλείοντας τη δημιουργική συμπλοκή και την ανάπτυξη συνεκτικών δεσμών και αλληλεγγύης. Κατ' επέκταση, οι ζώνες εντός των πόλεων οδηγούν στη δημιουργία των γκέτο

<sup>63</sup> Tafuri 1969: 26

<sup>64</sup> Tafuri 1969: 28

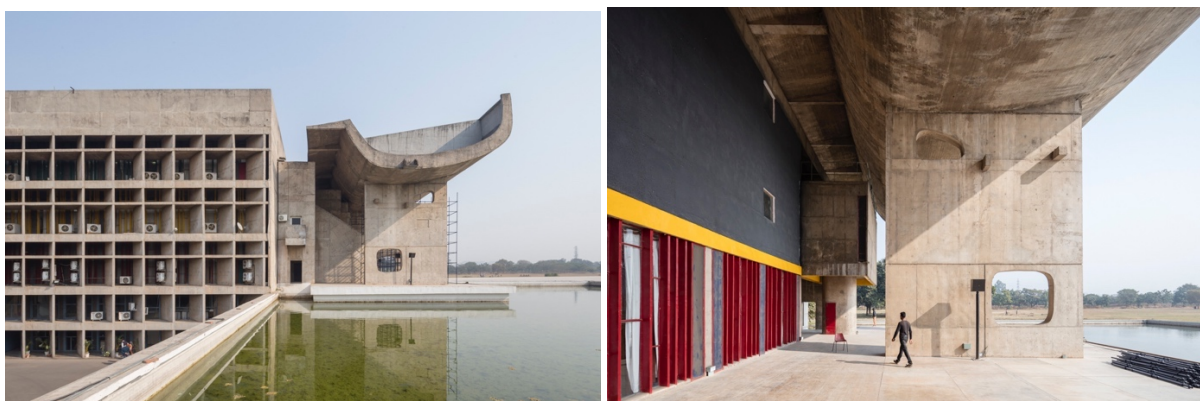
<sup>65</sup> Tafuri, M., 1990 [1986]. *History of Italian Architecture, 1944-1985* (μτφ.: J. Levine). Cambridge: MIT Press.

και στον διαχωρισμό των κοινωνικοοικονομικών στρωμάτων της κοινωνίας ενώ διευκολύνουν την επιτήρηση των πολιτών.



Εικόνα 28: Le Corbusier, *Unite d' habitation*, 1947-1952

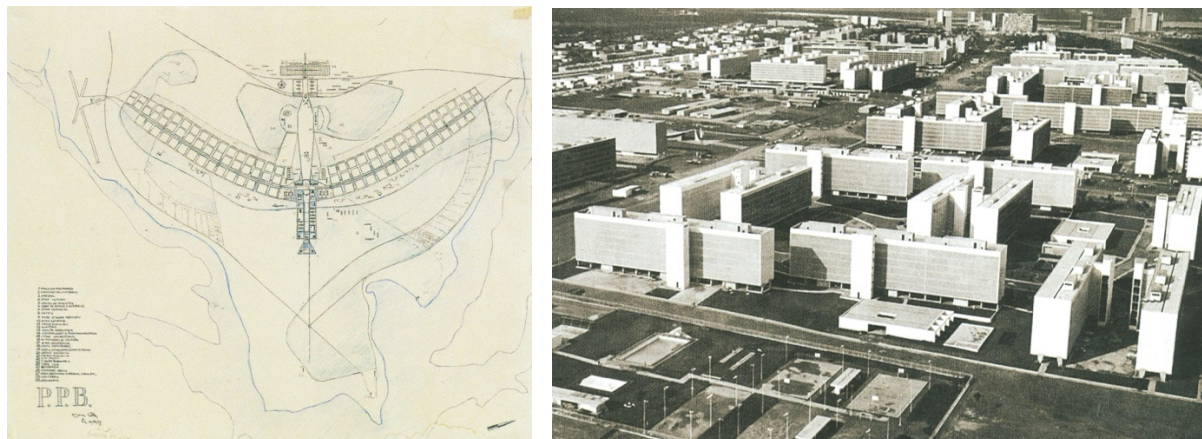
Με αφορμή το νεόδμητο έργο του στη Μασσαλία (**Εικόνα 28**), οι Λετριστές (και μετέπειτα Καταστασιακοί) αποκάλεσαν τον Le Corbusier «Sing-Sing» κάνοντας ευθεία αναφορά στη διάσημη φυλακή των ΗΠΑ. Χρησιμοποίησαν αναφορές στο Panopticon του Bentham και στη διαμόρφωση του πολεοδομικού ιστού του Παρισιού από τον Hausmann, του οποίου η επιχειρηματολογία για την κατεδάφιση τμημάτων των μεσαιωνικών γειτονιών βασίστηκε σε υγειονομικούς λόγους, παρόλο που κυριότερος στόχος του ήταν η επιτήρηση.<sup>66</sup>



Εικόνα 29: Le Corbusier, το κτίριο της Γραμματείας στο Chandigarh, 1951-1953

<sup>66</sup> Potlatch 5, 20/6/1954: “On ne saurait oublier que si l’Urbanisme moderne n’a encore jamais été un art – et d’autant moins un cadre de vie –, il a par contre été toujours inspiré par les directives de la Police”

Εκτός από την *Unite d'habitation* δύο ακόμα αρχιτεκτονικά και πολεοδομικά σχέδια που επιδίωξαν να δώσουν λύση στο στεγαστικό πρόβλημα εφαρμόζοντας στην πράξη ουτοπικούς σχεδιασμούς πραγματοποιήθηκαν στο Chandigarh την Ινδίας και στην Brasília της Βραζιλίας. Στην πρώτη περίπτωση, παρόλο που σύμφωνα με τον Le Corbusier στόχος ήταν να «αποτραπεί η βάνανυση και εχθρική ταξική διαφοροποίηση», η παραδοσιακή διάκριση του πληθυσμού σε κάστες ήταν ο παράγοντας που καθόρισε τον σχεδιασμό των διαφορετικών τύπων κατοικίας και της πυκνότητας κάθε γειτονιάς (Εικόνα 29).<sup>67</sup>



Εικόνα 30: Lucio Costa & Óscar Niemeyer, (α) ρυθμιστικό σχέδιο της Brasília με την κάτοψη σε μορφή πουλιού ή αεροπλάνου και (β) τα *superquadras*, 1954-1960.

Στη δεύτερη περίπτωση, η διαμόρφωση της πόλης επικρίθηκε έντονα εξ' αρχής. Οι Simone de Beauvoir και Jean Paul Sartre που επισκέφθηκαν την πόλη το 1960 σχολίασαν με δριμύτητα την απάνθρωπη κλίμακα των οδικών αξόνων, την «κομψή μονοτονία» των *superquadras* (Εικόνες 30-31) και την παντελή έλλειψη χώρων για τις τελετουργίες της καθημερινής ζωής.<sup>68</sup> Ο Frampton χαρακτηρίζει την Μπραζιλία ως δύο διαφορετικές πόλεις.<sup>69</sup> Η «μνημειακή» πόλη της κυβέρνησης και των επιχειρήσεων για τους γραφειοκράτες που μετακινούνταν αεροπορικώς από το Ρίο από τη μία πλευρά και η «φαβέλα» που αναδείκνυε ακόμα περισσότερο την «ακτινοβολία» της πόλης των πλουσίων.<sup>70</sup> Και σε αυτή την περίπτωση, στόχος των αρχιτεκτόνων υπήρξε ο ελεύθερος και χωρίς ταξικές διακρίσεις πολεοδομικός σχεδιασμός.<sup>71</sup> Κατά τον Holston, στην περίπτωση της Μπραζιλία, οι πολεοδόμοι είχαν την ευκαιρία να εξετάσουν στην πράξη τον ουτοπικό σχεδιασμό χωρίς εμπόδια και για αυτόν ακριβώς το λόγο θεωρεί πως ο μοντερνιστικός σχεδιασμός που απέτυχε να επιφέρει τις προσδοκώμενες κοινωνικές αλλαγές είναι απόδειξη της ανεπάρκειάς του.<sup>72</sup>

<sup>67</sup> Κονταράτος: 200-201.

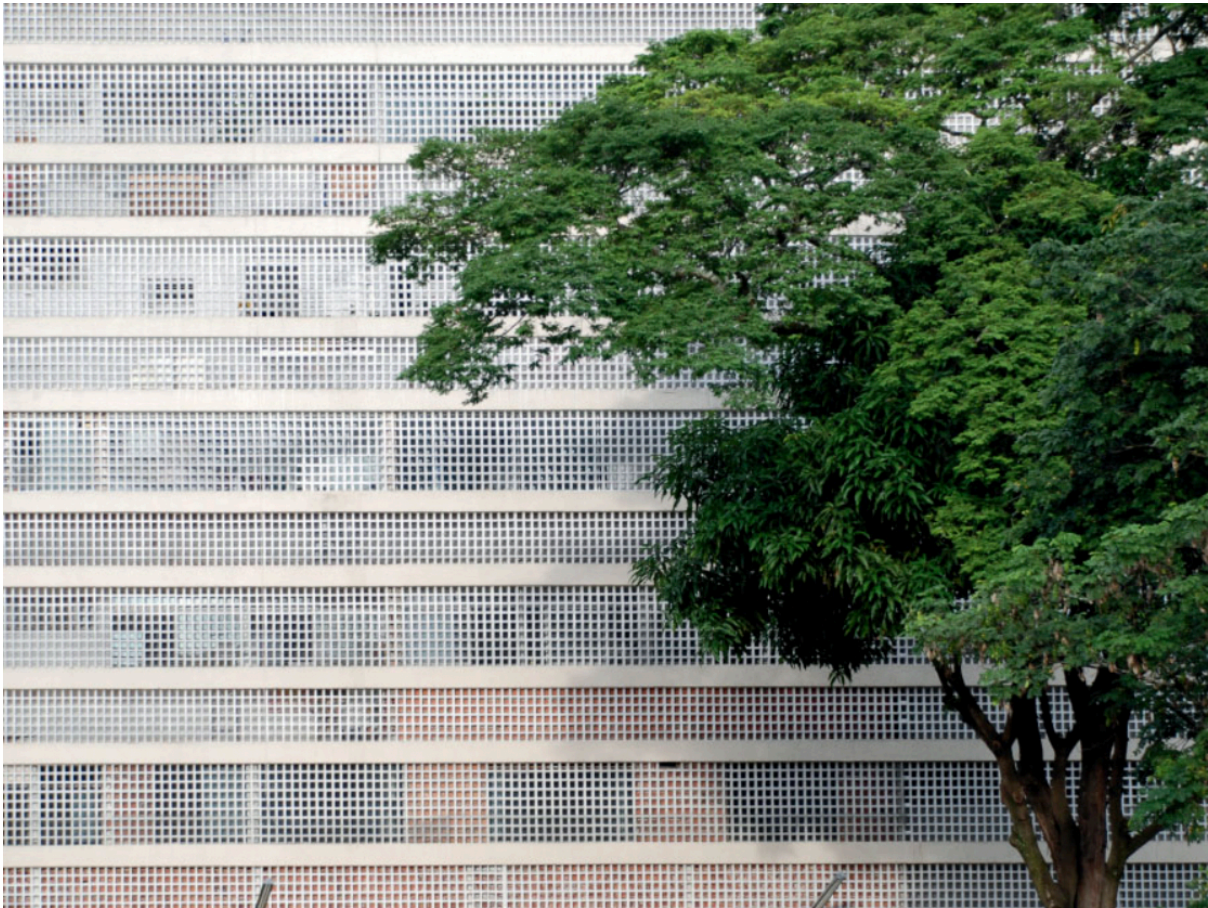
<sup>68</sup> de Beauvoir, S., 1963. *La force des choses*, Paris: Gallimard, 576-578.

<sup>69</sup> Frampton, K., 1987 [1981]. *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική - Ιστορία και κριτική* (μτφ.: Θ. Ανδρουλάκης & Μ. Παγκάλου), Αθήνα: Θεμέλιο: 230

<sup>70</sup> Κονταράτος: 205.

<sup>71</sup> Niemeyer, O., 1960, *Minha experiência de Brasília*. *Módulo* 18: 11-27.

<sup>72</sup> Holston, J., 1989, *The Modernist City: An Anthropological Critique of Brazil*, Chicago: University of Chicago Press.



Εικόνα 31: *Superquadras*

Αν και η κλίμακα των κατασκευών του Le Corbusier βασίστηκε στον *Modulor*, ο εγωκεντρικός ρόλος του δημιουργού<sup>73</sup> δεν ήταν σε θέση να αφουγκραστεί τις ανθρώπινες ανάγκες, όσο και αν οι δηλώσεις του διατείνονταν για το αντίθετο (**Εικόνες 32-33**). Η ορθοκανονικότητα του σχεδίου υπήρξε κατά κάποιον τρόπο σύμβολο της νίκη του ανθρώπινου πολιτισμού απέναντι στο φυσικό τοπίο, αν και (σύμφωνα με την κριτική των Καταστασιακών) η νίκη ήταν περισσότερο της άρχουσας τάξης έναντι των υπηκόων της. Η αρχιτεκτονική ιδιοφυΐα στην περίπτωση του Le Corbusier υποδηλώνεται από το όραμα για τη δημιουργία μίας ολόκληρης πόλης από το μηδέν. Στο σκίτσο με την ιδιόχειρη σημείωση<sup>74</sup> ο ίδιος ο Le Corbusier παρουσιάζει τον πολεοδόμο να ατενίζει το «άδειο έδαφος» (*La terrain était vide*)<sup>75</sup> πάνω στο οποίο θα εφαρμόσει τις αρχές του ιδεολογικού του σχεδιασμού, ενός σχεδιασμού που σύμφωνα με την *Χάρτα των Αθηνών*,<sup>76</sup> θα αποτρέψει οποιοδήποτε είδους εκτροπή από την «τάξη» (**Εικόνα 33β**).

<sup>73</sup> Ο Lefebvre (1977 [1968], 59-60) περιγράφει τον Le Corbusier ως αρχιτέκτονα που «αντιλαμβάνεται και συλλαμβάνει τον εαυτό του ως Αρχιτέκτονα του Κόσμου, ανθρώπινη εικόνα του δημιουργού Θεού». Lefebvre, H., 1977 [1968]. *Το δικαίωμα στην πόλη. Χώρος και Πολιτική* (μτφ. Π. Τουρνικιώτης / Κ. Λωράν), Αθήνα: Παπαζήση.

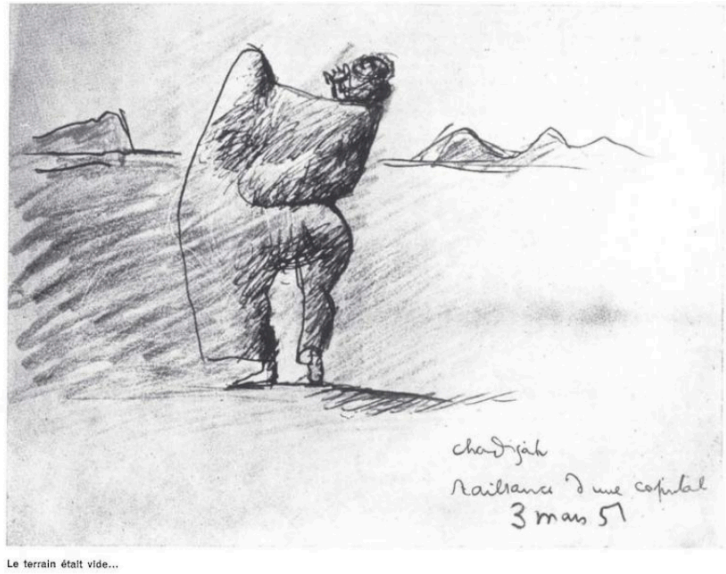
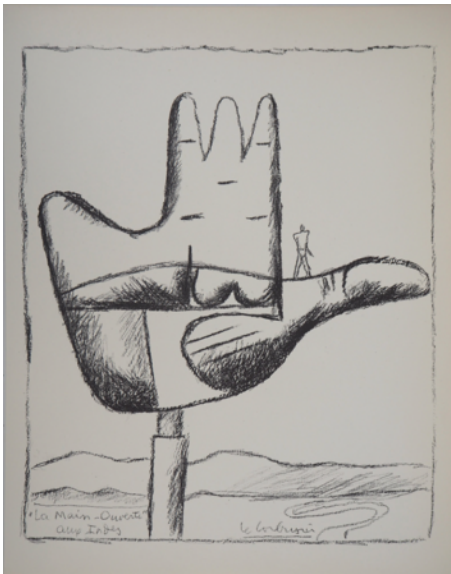
<sup>74</sup> «Chandigarh. Naissance d'une capitale. 3 Mai 51»

<sup>75</sup> Le Corbusier, 1995. *Oeuvre complète*, Vol. 5: 1946-1952: 117

<sup>76</sup> Le Corbusier, 2003 [1933]. *Η Χάρτα των Αθηνών* (μτφ.: Σ. Κουρεμένος). Αθήνα: Ύψιλον.



Εικόνα 12: Ο Le Corbusier ως δημιουργός-Θεός κατά Lefebvre



Εικόνα 33: Le Corbusier, σκίτσα και ιδιόχειρες σημειώσεις, 1951



Εικόνα 34: (α) Henderson, *Chisenhale Road*, 1951, (β) Mulder & Aldo Van Eyck, παιδική χαρά *DijDstraat*, 1954

Για τους Alison και Peter Smithson η ανάπτυξη της κοινωνικής ζωής, αποτελεί βασικό στόχο τον οποίον εκφράζουν με έντονη κριτική διάθεση στο 10<sup>ο</sup> CIAM του 1956. Επιθυμώντας να θυμίσουν πως από τη Χάρτα των Αθηνών *αυτό που λείπει είναι ο άνθρωπος* δείχνουν μια σειρά φωτογραφιών του Nigel Henderson με μικρά παιδιά να παίζουν στις γειτονιές του ανατολικού Λονδίνου (**Εικόνα 34**) και επηρεάζουν αρκετά από τα νεότερα μέλη του συνεδρίου. Η αρχιτεκτονική ομάδα Team 10, που προέκυψε από τις διαφωνίες εντός του διεθνούς πλαισίου των CIAM επιχείρησε να διερευνήσει περαιτέρω το ζήτημα της πόλης, των κοινωνικών σχέσεων και τον ρόλο της αρχιτεκτονικής και του αρχιτέκτονα στη σύγχρονη κοινωνία και αποτέλεσε την πρώτη συλλογική κίνηση μεταρρύθμισης του μοντερνισμού σε διεθνές επίπεδο.<sup>77</sup>

Μετά τα μέσα της δεκαετίας του '60 νέες ομάδες απέρριψαν τη λογική της διάλυσης των CIAM ως μία ακόμα ήπια και εκλεπτυσμένη μέθοδο αντίδρασης και ανανέωσης της αρχιτεκτονικής πειθαρχίας. Από τη μια μεριά ο Cedric Price αναφέρει πως η κοινωνία δεν χρειάζεται πια τις εμμονές των «διαμορφωτών» και από την άλλη, ομάδες όπως η Team10 και η Archigram προτείνουν «ευέλικτες» πόλεις ικανές να θέσουν την τεχνολογία στην υπηρεσία του ανθρώπου. Η αρχιτεκτονική τάση της περιόδου περιγράφεται από τον Tafuri ως εξής:

*Αρχιτεκτονικός και υπερτεχνολογικός ουτοπισμός, επανανακάλυψη του παιχνιδιού ως όρου για τη συνεμπλοκή του κοινού, προφητείες «αισθητικών κοινωνιών», προτροπές για τη θέσπιση ενός πρωτείου της φαντασίας: τέτοιες είναι οι προτάσεις των νέων ιδεολογιών για την πόλη.*<sup>78</sup>

Ο Κονταράτος παρατηρεί πως οι ουτοπίες των 60s δεν διαφέρουν πολύ από τις αντίστοιχες του μεσοπολέμου υπό την έννοια πως «δεν μπόρεσαν να διανοίξουν έναν νέο ορίζοντα θεωρητικού προβληματισμού».<sup>79</sup> Αυτό που τις κάνει να ξεχωρίζουν από τις μητροπόλεις και τις τεχνολογικές ουτοπίες των Ferris και Lloyd Wright (**Εικόνα 35**), για παράδειγμα, είναι οι δυνατότητες που πλέον παρέχονται σε τεχνικό επίπεδο μέσω της σύγχρονης δομικής μηχανικής, της ηλεκτρονικής τεχνολογίας και των νέων μορφολογικών προτύπων του βιομηχανικού σχεδιασμού. Ο Δοξιάδης στο βιβλίο που δημοσιεύει το 1966 απορρίπτει τις ουτοπίες του μεσοπολέμου ως ανεδαφικές<sup>80</sup> αν και ταυτόχρονα κρίνει ως αναπότρεπτη την επικράτηση της «μεγαλόπολης» όπως περιγράφεται από τον Gotman.<sup>81</sup> Η επεκτασιμότητα των πόλεων λόγω του δυναμικού αστικού φαινομένου την περίοδο αυτή οδήγησε τον Δοξιάδη στην επινόηση της «δυναπόλης» (*dynapolis*), μίας πόλης που αναπτύσσεται προς μια ελεύθερη κατεύθυνση και ταυτόχρονα διευρύνεται κατά πλάτος (**Εικόνα 36**)<sup>82</sup> και της «οικουμενόπολης» (*ecumenopolis*), της συνένωσης των μεγαπόλεων σε μία.<sup>83</sup> Αν και

<sup>77</sup> Κονταράτος: 236.

<sup>78</sup> Tafuri, M., 1973. *Progetto e utopia*, Roma & Bari: Laterza, 127 [μτφ. Κονταράτος 2014: 212]

<sup>79</sup> Κονταράτος: 222

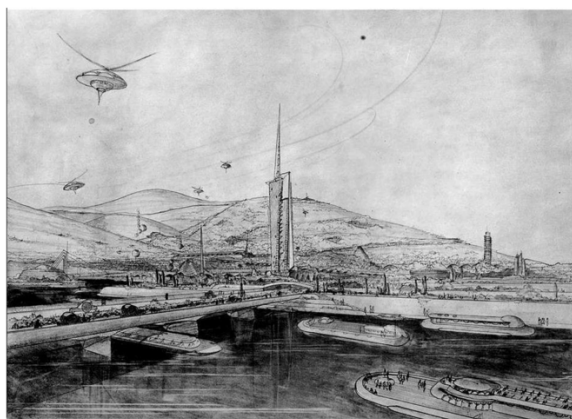
<sup>80</sup> Doxiadis, C. 1966. *Between Dystopia and Utopia*, Hartford: The Trinity College Press

<sup>81</sup> Gotman, J., 1961. *Megalopolis. The Urbanized Northeastern Seaboard of the United States*. New York: The Twentieth Century Fund.

<sup>82</sup> Doxiadis, C. 1960. "Dynapolis. The city of the future" *Ekistics* 9 (51): 5-20.

<sup>83</sup> Doxiadis, C. 1962. "Ecumenopolis. Towards the universal city" *Ekistics* 13 (75): 3-18.

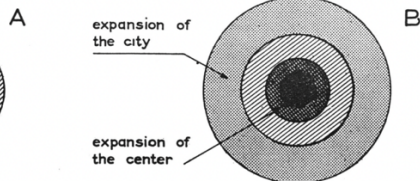
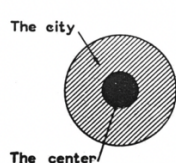
απορρίπτει, όπως είπαμε, τις τεχνολογικές ουτοπίες του παρελθόντος, προτείνει και ο ίδιος τη δική του ιδανική πόλη, μία «εντοπία» σε αντίθεση με τις πραγματοποιημένες δυστοπίες, ή τις απραγματοποίητες ουτοπίες, τις πόλεις δίχως τόπο.<sup>84</sup> Η εναρμόνιση όλων εκείνων των στοιχείων που θα διασφαλίσουν τη δημιουργία αυτών των εντοπιών θα αποτελούσε το αντικείμενο της *Οικιστικής*, της επιστήμης των ανθρώπινων οικισμών.<sup>85</sup>



Εικόνα 35: Hugh Ferriss, *Metropolis of Tomorrow*, 1929, Frank Lloyd Wright, *Broadacre City*, 1932

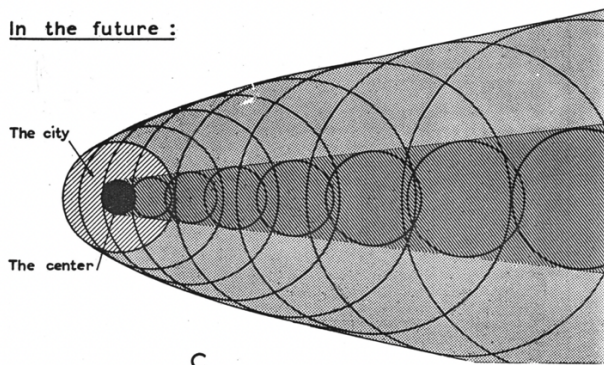
THE EXPANSION OF CITIES

In the past :



the concentric expansion struggles the center which struggles with other functions

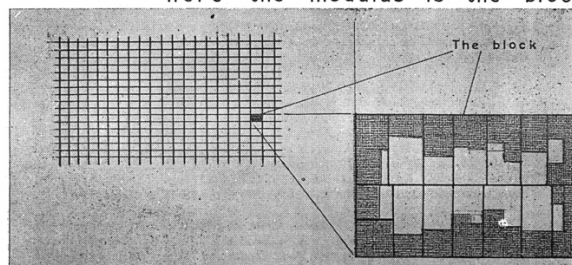
In the future :



the expansion in one direction allows the center to expand without difficulty

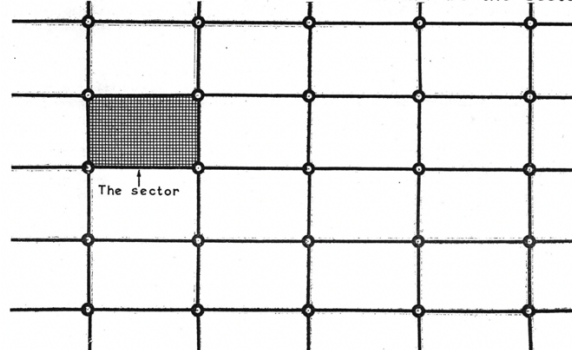
THE OLD CITY

page 17  
here the modulus is the block



THE NEW CITY IN THE SAME SCALE

now the modulus should be the sector



The scale in our city planning has changed. Thus the basic element which used to be the city block is now replaced by the community sector.

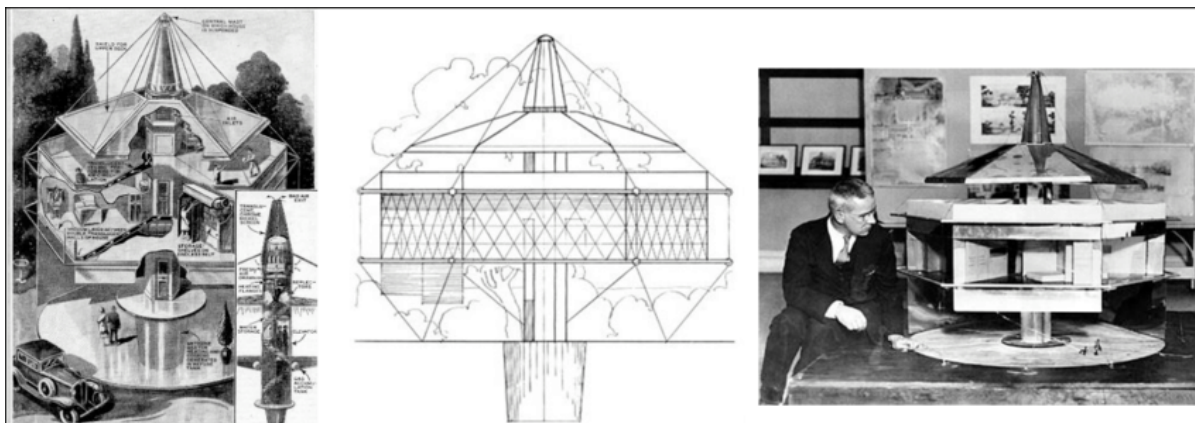
Εικόνα 36: Δοξιάδης, *The expansion of cities*, 1960

Τα ουτοπικά σχέδια του Fuller σχετικά με το *Dymaxion House* (Εικόνα 37), μιας κατοικίας – προϊόν της βιομηχανικής παραγωγής εν μέρη πραγματοποιήθηκαν προς το τέλος της δεκαετίας του '60 με τα διαμερίσματα-κάψουλες του πύργου Nagakin στο Τόκυο και της πολυκατοικίας Habitat στο Μόντρεαλ (Εικόνα 38). Τα διαμερίσματα-κάψουλες που

<sup>84</sup> Doxiadis 1966: xii.

<sup>85</sup> Doxiadis, C. 1968. *Ekistics. An introduction to the Science of Human Settlements*, London: Hutchinson.

υπόσχονται μεταβλητότητα, ευελιξία και ελευθερία προσαρμογής και διαμόρφωσης του χώρου κάθε άλλο παρά επιτρέπουν στους ενοίκους τους να απολαμβάνουν τον ιδιωτικό τους χώρο. Λίγο διαφέρουν από τα μεσοπολεμικά σχέδια του Albinι και η επιρροή από τις καμπίνες των διαστημόπλοιων που εναρμονίζεται με το κλίμα της εποχής δεν δικαιολογεί τον ασφυκτικό χώρο που διαμορφώνεται για τους κατοίκους. Η μεταβλητότητα και η φορητότητα αποτελούν πλέον χαρακτηριστικά απαραίτητα των ενδιατημάτων ενός σύγχρονου «*Homo movens*».<sup>86</sup> Αντίστοιχες κάψουλες δημοσίευσαν οι βρετανοί Archigram ήδη από το 1964 στο ομώνυμο περιοδικό που εξέδιδαν (Εικόνα 39).

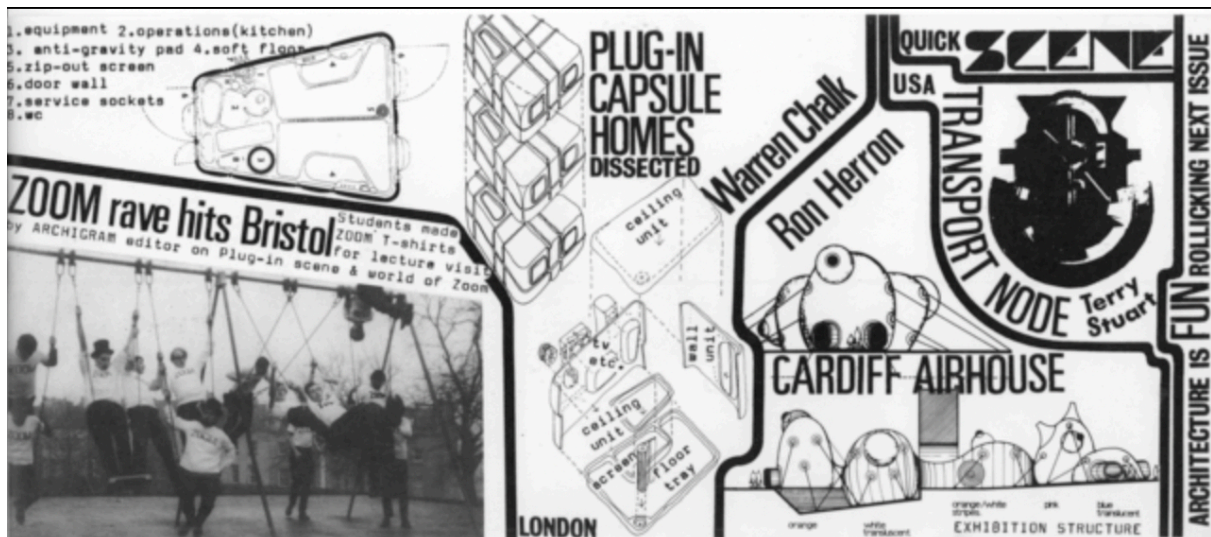


Εικόνα 37: Buckminster Fuller *Dymaxion House*, 1927-1930



Εικόνα 38: Kisho Kurokawa, *Nagakin*, 1972, Mose Safdie, *Habitat*, 1967

<sup>86</sup> Kurokawa, K., 1977. *Metabolism in Architecture*. London: Studio Vista, 76: «A capsule is a dwelling of *Homo movens*.[...] The future is anticipated in the fact that in the United States over 5 million people own mobile homes, and the mobile home has become so popular there that it is long past being regarded as a dwelling for gypsies or seasonal workers»



Εικόνα 39: Archigram 4, 1964

### 2.2.1. Οι Βρετανοί Archigram

Οι Archigram (1961-1970) πραγματοποίησαν έναν αστικό σχεδιασμό που οραματίζεται κατασκευές σχεδιασμένες να παρέχουν μηχανικές και ηλεκτρονικές υπηρεσίες. Η ομάδα διοργάνωσε το 1963 μία έκθεση με τίτλο «The Living City» και συνειδητά προσαρτήθηκε στην παράδοση των εκθέσεων του International Group.<sup>87</sup> Στόχος της έκθεσης ήταν να αναπαραστήσει την έντονη αστική εμπειρία των αναδυόμενων «swinging sixties» στο κέντρο της ίδιας της πόλης (του Λονδίνου). Σε αντίθεση με τη λογική του υποβιβασμού της τέχνης στο επίπεδο της ζωής, οι Archigram με την έκθεση αυτή επιδίωξαν να ανυψώσουν τη ζωή στο επίπεδο της τέχνης. Τα περιοδικά ('zines) της ομάδας εγκωμίαζαν το νέο πρότυπο του απελευθερωμένου, φιλελεύθερου ατόμου της σύγχρονης καταναλωτικής κοινωνίας των '60s.

Παρόλο που η οικονομική ευημερία από το 1966 και μετά άρχισε να φτάνει σε ένα τέλμα, οι προτάσεις των Βρετανών αρχιτεκτόνων εξακολουθούν να αφορούν περισσότερο την οπτικοποίηση του οράματός τους για νέους και συναρπαστικούς τρόπους ζωής που σχετίζονται με την ολοκλήρωση του ατόμου μέσα από την ελευθερία της προσωπικής επιλογής στο πλαίσιο του φιλελευθερισμού, παρά την πρόταξη πολιτικών απόψεων.<sup>88</sup>

*"The public is not interested in the current betrayal of the Bauhaus achievement; it is equally, reluctant to suffer the inefficiencies of Welfare State housing. The only way to involve the public in architecture is to give them what they want. We see self-selection as the obvious solution."<sup>89</sup>*

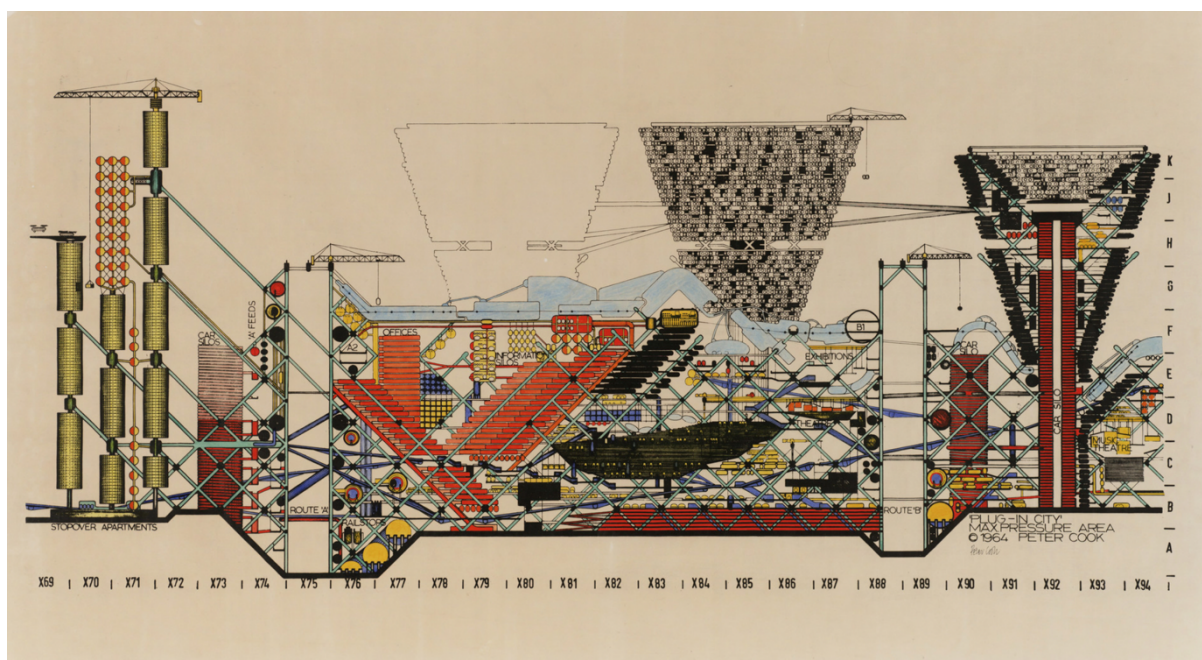
<sup>87</sup> *Parallel of Life and Art* (1953) και *This is Tomorrow* (1956)

<sup>88</sup> Sadler, S., 2005. *Archigram. Architecture without Architecture*, Cambridge Mass & London: MIT Press: 187-188.

<sup>89</sup> Archigram Group, 1967. "Living, 1990" *Architectural Design*: 146-147.

Υπό αυτή την έννοια, η Βρετανική ομάδα αρχιτεκτόνων μοιάζει να βρίσκεται εγγύτερα στη λογική της Ποπ Άρτ συγκριτικά με τις ριζοσπαστικές ομάδες της Ιταλίας, όπως θα δούμε στη συνέχεια. Λόγω της ανάλαφρης και χιουμοριστικής διάθεσης των σχεδιαστικών προτάσεων αλλά και των επιρροών από την ποπ κουλτούρα ονομάστηκε και *Micky Mouse Architecture*.<sup>90</sup>

Η παράλληλη εξέλιξη του «space race» και της πορείας του Archigram εξηγεί την επιλογή του Warren Chalk να συλλέξει υλικό από space comics και να τα χρησιμοποιήσει στο 4<sup>ο</sup> τεύχος του περιοδικού "Zoom" το 1964. Στο ίδιο τεύχος αναπτύχθηκε η ιδέα της *Plug-in city* (Εικόνα 40), μιας πόλης προορισμένης εξαρχής για να είναι αναλώσιμη, και της *Walking City* (Εικόνα 41) μιας πόλης βασισμένης σε κατασκευές που κινούνται πάνω σε τηλεσκοπικά πόδια. Με το *Drive-in Housing* που προτείνεται δύο χρόνια αργότερα,<sup>91</sup> και με το «inflatable suit-home», ένα φουσκωτό κοστούμι που φόρεσε ο Greene στην επεισοδιακή Triennale του 1968 στο Μιλάνο (σ.54), η κίνηση εντός του αστικού τοπίου επιτυγχάνεται με πολυποίκιλους τρόπους.



Εικόνα 40: Archigram, *Plug-in city*, 1964

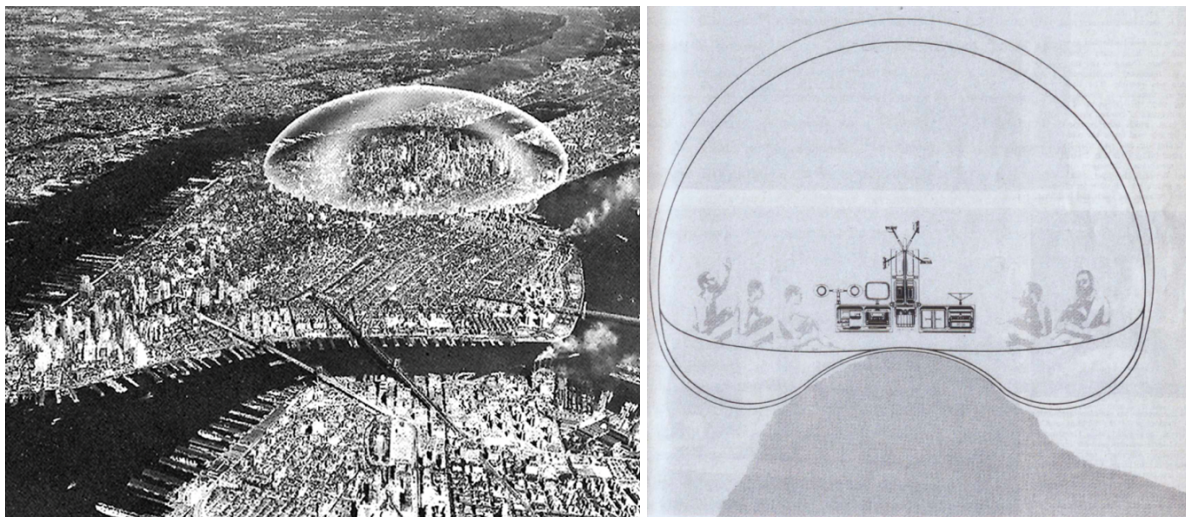


Εικόνα 41: Archigram, *Walking City*, 1964

<sup>90</sup> Appleyard, B., 1986. *Richard Rogers: a biography*. London: Faber & Faber: 181

<sup>91</sup> Webb, M., 1966. "Drive-in Housing" *Architectural Design*.

Σε μία γενικότερη αισθητική που αντλούσε έμπνευση από το διάστημα, τους γεωδαιτικούς θόλους του Fuller (**Εικόνα 42α**) και την επιστημονική φαντασία, το 1969 στο *Architectural Design*, ο Βρετανός ιστορικός της αρχιτεκτονικής Reyner Banham, ο άνθρωπος που στήριξε όσο κανείς το έργο τους, προτείνει την κατάργηση της πόρτας ως το ελάχιστο που θα μπορούσε να γίνει προκειμένου να πραγματοποιηθεί το «τρελό όνειρο» του μοντέρνου κινήματος – την αλληλοδιείσδυση μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού χώρου – παρουσιάζοντας μία «περιβαλλοντική φούσκα» (**Εικόνα 42β**).<sup>92</sup>



Εικόνα 42: (α) Fuller, γεωδαιτικός θόλος πάνω από το κέντρο του Μανχάταν, 1962, (β) Banham, *Environmental Bubble*, 1969.

### 2.2.2. Ο Arata Isozaki και η παράδοση των Ιαπώνων Μεταβολιστών

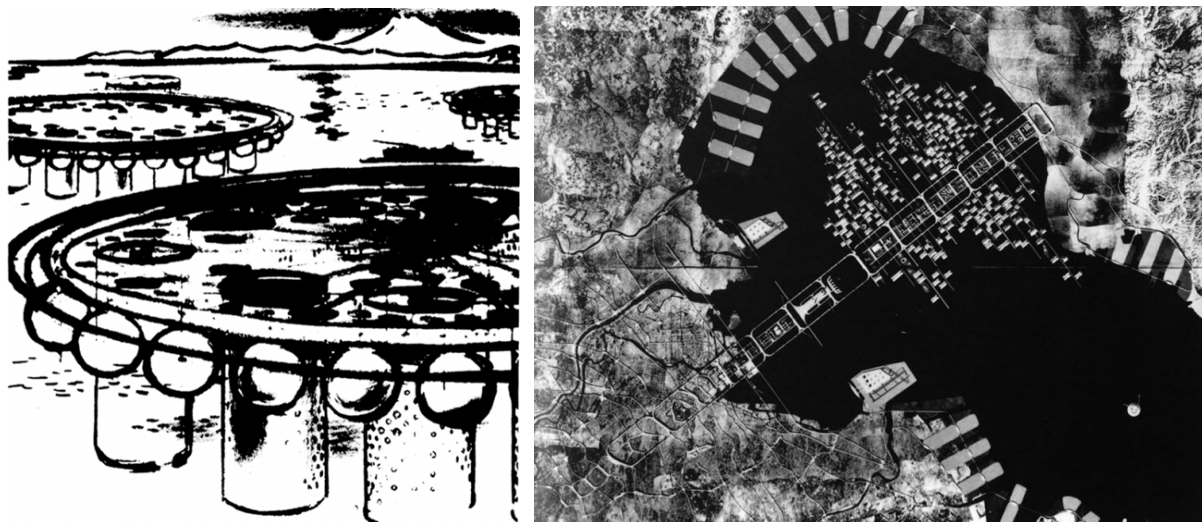
Ο βομβαρδισμός της Χιροσίμα και του Ναγκασάκι το 1945 έληξε συμβολικά τον Β΄ ΠΠ και άλλαξε ριζικά το τοπίο αφήνοντας ελάχιστα ερείπια ως απόδειξη της επιστροφής στο μηδέν. Η Ιαπωνία των δεκαετιών του '50 και του '60 έχει να επιδείξει μία ταχεία ανάπτυξη. Χωρίς πρώτες ύλες αλλά με ισχυρό εργατικό δυναμικό και την επιθυμία για εξιλέωση, καταφέρνει μέσα σε λίγα χρόνια να πετύχει ένα 'οικονομικό θαύμα', όπως και η Γερμανία. Μία φρενήρης παραγωγή οδήγησε στη ραγδαία αναπτυσσόμενη εκβιομηχάνιση που όμως δεν υπήρξε ισορροπημένη γεωγραφικά και κοινωνικά. Τα ίδια χαρακτηριστικά μπορεί κανείς να τα εντοπίσει και στην Ιταλία του '50 και του '60.<sup>93</sup>

Η δουλειά του Archigram έχει εντυπωσιακές ομοιότητες με εκείνη των Ιαπώνων Μεταβολιστών, οι οποίοι αντιδρώντας στο πρόβλημα της στέγασης εξαιτίας του υπερπληθυσμού άρχισαν από το τέλος της δεκαετίας του '50 να προτείνουν αναπτυσσόμενες και μεταβαλλόμενες «plug-in» μεγκακατασκευές. Τα σχέδια του Noriaki Kurokawa, αποτελούνταν από προκατασκευασμένα κελιά που τοποθετούνταν σε ελικοειδείς ουρανοξύστες. Στην περίπτωση του Kiyonori Kikutake οι κατοικίες προσαρμόζονται στις εξωτερικές επιφάνειες μεγάλων κυλινδρικών κατασκευών που επιπλέουν στην επιφάνεια

<sup>92</sup> Banham, R.. 1969, "A Home is not a House" *Architectural Design*: 47.

<sup>93</sup> Adamo, R.E., Lipa, C., Scaroni, F., 2017 (επιμ.) *Invisible Architecture. Italian and Japanese architectural movements in the 1960s and 1970s and the contemporary debate*. Roma: Silvana Editoriale.

της θάλασσας (**Εικόνα 43α**). Μαθητές του Kenzo Tange (**Εικόνα 43β**), η ομάδα των Μεταβολιστών επιδίωξε τη διαλεκτική συσχέτιση εξωτερικού και εσωτερικού, δημόσιου και ιδιωτικού χώρου μέσω μιας δυναμικά μεταβαλλόμενης οίκησης, όπως είχε προταθεί και από τους Frederick Kiesler και Yona Friedman. Η σκέψη πως η τεχνολογία θα αναπτυσσόταν αυτόνομα στο μέλλον οδήγησε την ομάδα των Μεταβολιστών στην αναζήτηση συστημάτων ελέγχου.<sup>94</sup> Ωστόσο, σε μια χώρα όπου η «μεγαλόπολη» φαινόταν να πραγματοποιείται στο εγγύς μέλλον, η νεοφουτουριστική προσέγγιση που τους χαρακτήριζε έχασε την αίγλη της από την Expo '70 και μετά λόγω της πρόδηλης απουσίας πειστικού ιδεολογικού υποβάθρου.<sup>95</sup>



Εικόνα 43: (α) Kikutake, *Θαλάσσια Πόλη*, 1958 (β) Tange, πρόταση για την επέκταση του Τόκιο, 1960

Στον απόηχο του κινήματος του Μεταβολισμού, αρχιτέκτονες όπως ο Arata Isozaki εκπροσώπησαν ένα Νέο Κύμα που συνδύαζε την πράξη με τη θεωρία. Περίπου μια δεκαετία μετά τους βομβαρδισμούς με τις δύο ατομικές βόμβες, ο Isozaki, γεννημένος και μεγαλωμένος κοντά στη Χιροσίμα, αντιμετωπίζει την εικόνα των ερειπίων σαν έναν απελευθερωτικό πυκνωτή που προσφέρει τη δυνατότητα επανασχεδιασμού της πόλης του μέλλοντος (**Εικόνα 44**). Κοινό σημείο και με άλλους συγχρόνους του ήταν η πρόσληψη του ερειπωμένου τοπίου ως μοναδικής ευκαιρίας ανοικοδόμησης της ίδιας της κοινωνίας.

Ο Isozaki έρχεται σε επαφή με τους Archigram, Hans Hollein και το ριζοσπαστικό κίνημα της Ιταλίας και καθιερώνεται στους κύκλους της ευρωπαϊκής avant-garde συμμετέχοντας στην 14<sup>η</sup> Τριενάλε του Μιλάνου με το έργο του *Electric Labyrinth* (**Εικόνα 59**). Επιρροές από τις ευρωπαϊκές ομάδες εντοπίζονται στην high tech αισθητική και στην ανάμειξη αντικειμένων υψηλής αξίας με ειρωνικές εικαστικές κατασκευές.

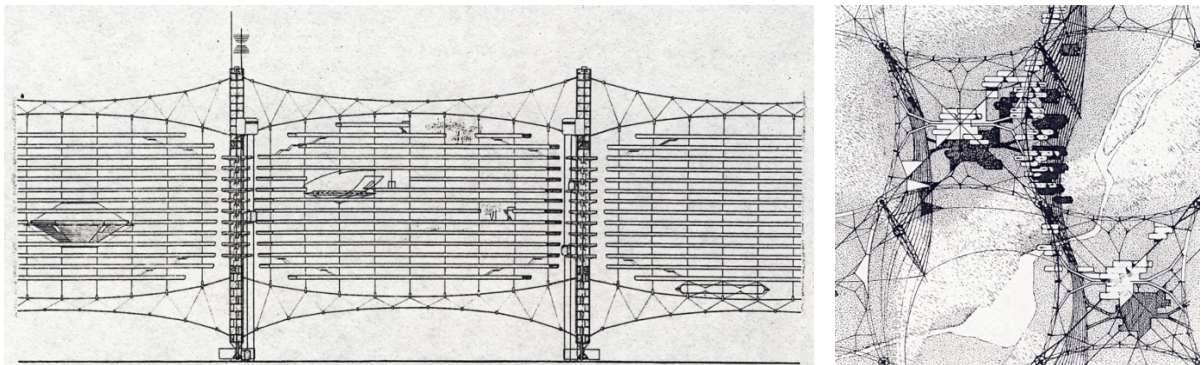
<sup>94</sup> Kurokawa 1977: 31.

<sup>95</sup> Κονταράτος: 218.



Εικόνα 44: Arata Isozaki, *Re-ruined Hiroshima*, 1968

Αξίζει να αναφερθεί στο σημείο αυτό και η περίπτωση του Τάκη Ζενέτου, ο οποίος προκρίνει τον «διαδραστικό άνθρωπο» που στο πλαίσιο μιας *Ηλεκτρονικής Πολεοδομίας* θα έχει τη δυνατότητα να μεταβάλλει τον χώρο και να συνδυάζει ποικίλες τηλε-δραστηριότητες. Ένα εκτεταμένο σύστημα καλωδιωμένων επιπέδων αποτελεί τον κορμό της πόλης στην οποία φαντάζεται να ζει μία αταξική κοινωνία. Το 1962 δημοσιεύει ένα σχέδιο πολεοδομικού ιστού που τείνει να καλύψει όλη τη γη (**Εικόνα 45**).



Εικόνα 45: Ζενέτος, *Ηλεκτρονική Πολεοδομία*, 1961-1962

### 2.3. Το SUPERSTUDIO και το ριζοσπαστικό κίνημα της Ιταλίας

*La superarchitettura è l'architettura della superproduzione, del superconsumo, della superinduzione al consumo, del super-market, del superman e della benzina super.*

Archizoom – Superstudio

Η πλημμύρα που καταστρέφει την Φλωρεντία τον Νοέμβριο του 1966 μεταμορφώνει την ιστορική πόλη σε μια μεγάλη υγρή επιφάνεια από την οποία αναδύονται οι θόλοι και τα καμπαναριά των μνημείων της Αναγέννησης και προσλαμβάνεται από τα μελλοντικά μέλη του Superstudio ως μεταφορικό σημάδι της ολοκληρωτικής κρίσης του ορθολογισμού. Οι Adolfo Natalini, Cristiano Toraldo di Francia, Gian Piero Frassinelli, Roberto Magris, Alessandro Magris και Alessandro Poli συνθέτουν την εξαμελή ομάδα του Superstudio. Ως φοιτητές υπό την καθοδήγηση του Leonardo Benevolo, τοποθετούν την αρχιτεκτονική εντός του ευρύτερου κοινωνικού πλαισίου και των αλλαγών που διαμορφώθηκαν από τα τεχνολογικά επιτεύγματα των βιομηχανικών επαναστάσεων.

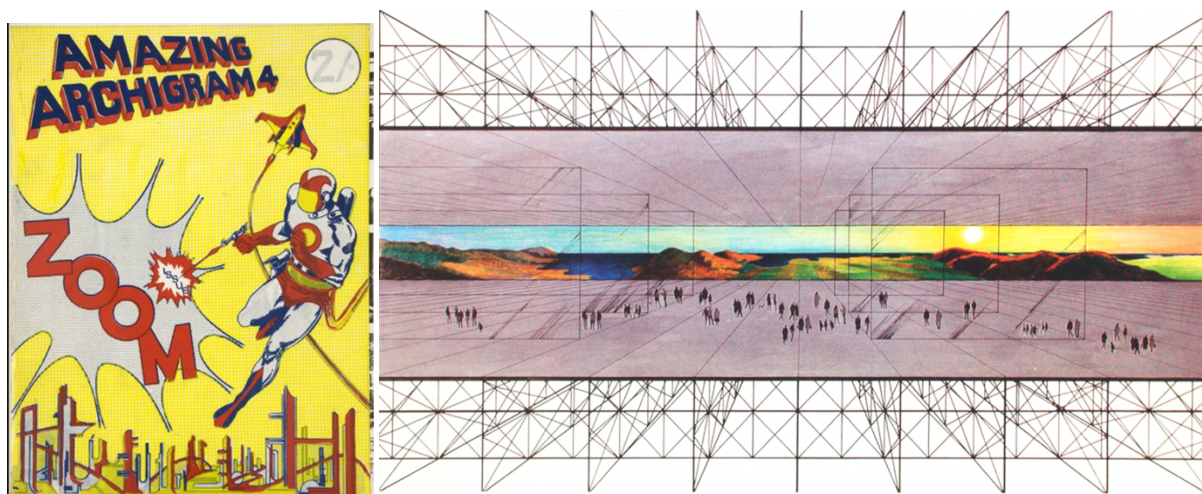
Έχοντας βαθιά γνώση της ιστορίας της αρχιτεκτονικής, από τις Πυραμίδες μέχρι τις πρωτοπορίες του σήμερα, αλλά και πλήρη εποπτεία των τελευταίων επιστημονικών επιτευγμάτων και των πορισμάτων των κοινωνικών επιστημών δημιουργούν ένα καλλιτεχνικό κίνημα με έντονα πολιτικοποιημένη διάθεση οι καταβολές της οποίας μπορούν κυρίως να ανιχνευτούν στην Καταστασιακή Διεθνή αλλά ενδεχομένως να εντοπίζονται επίσης στους σοβιετικούς αποπολεοδομιστές, που επιδίωκαν την αναχαίτηση της ανάπτυξης των μεγάλων πόλεων και της διάσπασης της κοινωνίας, αλλά και στις ουτοπίες των αδαμιτών,<sup>96</sup> μιας θρησκευτικής αίρεσης που ονειρευόταν την επιστροφή της αθωότητας των πρωτόπλαστων. Οι Natalini and Toraldo di Francia's διάβαζαν την αγγλοσαξονική βιβλιογραφία και είχαν επαφές με ακαδημαϊκούς κύκλους της Αμερικής. Ειδικά ο Natalini ταξίδευε συχνά για προσωπικούς λόγους στην Αγγλία όπου είχε την ευκαιρία να γνωρίσει από κοντά τον κόσμο της αναδυόμενης ποπ κουλτούρας. Ο Frassinelli έδειχνε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τα μη δυτικά μοντέλα πολιτισμού και βασίστηκε αρκετά στο έργο της ανθρωπολόγου Ruth Benedict, που μεταφράστηκε το 1960 στα ιταλικά<sup>97</sup> στο πλαίσιο της συζήτησης γύρω από τις στρουκτουραλιστικές θεωρίες.

Ταυτόχρονα, εμπνέονταν από την επιστημονική φαντασία των Philip Dick, Isaac Asimov και James Ballard αλλά και των περιοδικών ευρείας κυκλοφορίας (π.χ. *Urania*, **Εικόνα 9**) καθώς και από τις τελευταίες εξελίξεις στα συστήματα και στα δίκτυα επικοινωνιών. Η νέα επιστήμη της Κυβερνητικής και η Γενική Θεωρία των Συστημάτων επηρέασαν τις κοινωνιολογικές θεωρίες της περιόδου και παρόλο που δεν κατάφεραν να επηρεάσουν στην πράξη τις πολεοδομικές εφαρμογές προσέφεραν μία ακόμα πηγή έμπνευσης στους αρχιτέκτονες. Η κριτική στην καταναλωτική κοινωνία και στη λογική της γραμμικής εξέλιξης της «προόδου» τους οδήγησε σε προτάσεις ριζοσπαστικές και σε ορισμένο βαθμό προφητικές.

<sup>96</sup> Κονταράτος: 265.

<sup>97</sup> Benedict, R., 1960. *Modelli di cultura*, Milano: Feltrinelli

Οι Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello, και Massimo Morozzi ίδρυσαν την ίδια χρονιά με το Superstudio την ομάδα Archizoom, το όνομα της οποίας εμπνεύστηκαν από τον συνδυασμό του ονόματος των Βρετανών Archigram και του τίτλο “Zoom”, ενός εκ των περιοδικών τους (Εικόνα 46α). Η πρότασή τους για την *No-Stop City* βασίστηκε στην ιδέα πως η προηγμένη τεχνολογία θα επέτρεπε την επέκτασή της στο άπειρο και θα μπορούσε να εξαλείψει την ανάγκη για μια συγκεντρωτική πόλη (Εικόνα 46β).<sup>98</sup> Σαν αναπαραγόμενος μικροοργανισμός με κυτταρική δομή, η πόλη υποδιαιρείται και εξαπλώνεται χωρίς κέντρο ή περιφέρεια, αποφεύγοντας κατά αυτόν τον τρόπο τους διαχωρισμούς.<sup>99</sup> Δυνητικά απεριόριστες, ομοιόμορφες πόλεις με συστήματα βέλτιστης διακίνησης της πληροφορίας απεικονίζονται συνήθως με τη μέθοδο του φωτομοντάζ.



Εικόνα 46: (α) Το εξώφυλλο του *Archigram 4* με τίτλο *ZOOM*, (β) Archizoom, *No-Stop City*

Το φοιτητικό κίνημα και ο ανεπαρκής τρόπος σχεδιασμού και αντιμετώπισης της επέκτασης της πόλης της Φλωρεντίας και των κατασκευαστικών αναγκών εξαιτίας του αυξανόμενου πληθυσμού, αλλά και η αποτυχημένη και εξαιρετικά συντηρητική προσπάθεια αναδόμησης του κέντρου της πόλης μετά την καταστροφή του 1944 ήταν βασικοί λόγοι για τους οποίους η Φλωρεντία υπήρξε η γενέτειρα της Ριζοσπαστικής Αρχιτεκτονικής του 1960.<sup>100</sup>

Η έκθεση *Superarchitettura* (Εικόνα 47α) που διοργανώθηκε μαζί με την ομάδα Archizoom, στην Galleria Jolly 2 της Pistoia (4/12 - 17/12/1966) αποτέλεσε το μανιφέστο του βραχύβιου ριζοσπαστικού κινήματος της Ιταλικής αρχιτεκτονικής. Λίγους μήνες αργότερα, την άνοιξη του 1967, η έκθεση μεταφέρθηκε στη Modena (Εικόνα 47β-γ). Σε αντίθεση με το εντυπωσιακά πολύχρωμο και χαρακτηριστικά ποπ περιβάλλον της πρώτης, η δεύτερη έκθεση παρουσιάζει σπουδές για ειρωνικά και διφορούμενα «αντι-έργα» που εμφανίζουν συγγένεια με πολιτικές θέσεις της εξωκοινοβουλευτικής αριστεράς. Οι πόλεις-εργοστάσια και οι μεγαδομές διασκέδασης, που αντί να ψυχαγωγούν διασκορπίζουν τον ελεύθερο χρόνο, διερευνούν την επέκταση του κοινωνικο-οικονομικού μοντέλου παραγωγής και κατανάλωσης σε όλους τους τομείς της ζωής σε σημείο παραλογισμού.

<sup>98</sup> Branzi, A., 1971. “No-Stop City, Residential Parking, Climatic Universal System,” *Domus* 496.

<sup>99</sup> Riley, T. (επιμ.) 2002. *The Changing of the Avant-Garde: Visionary Architectural Drawings from the Howard Gilman Collection*, New York: The Museum of Modern Art.

<sup>100</sup> Fontana, V., 1999. *Profilo di architettura italiana del Novecento*. Βενετία: Marsilio. Lang & Menking 2003.



## SUPERARCHITETTURA



Εικόνα 47: ARCHIZOOM – SUPERSTUDIO, (α) Αφίσα της έκθεσης, 1966, (β) μανιφέστο της *Superarchitettura*, 1967, (γ) Αφίσα της επανέκθεσης το 1967 στη Modena

Η ειρωνική διάθεση διαφάνεται στα προϊόντα εσωτερικής διακόσμησης (*Passiflora*, 1966-1967, *Sofa*, 1967-1968, *Stanze*, 1966) που αποκρίνονται με διφορούμενο τρόπο στην ασφυκτική πραγματικότητα του καπιταλιστικού συστήματος (Εικόνα 48). Τα αντικείμενα design που σχεδιάζουν με τη μορφή λουλουδιών, ουράνιων τόξων ή σύννεφων παράγονται κυρίως από την εταιρία Poltronova. Η ένταση των χρωμάτων και τα καινοτόμα υλικά δημιουργούν μία αντίθεση μεταξύ των συγκεκριμένων διακοσμητικών προϊόντων και της αυστηρής μοντερνιστικής φόρμας.



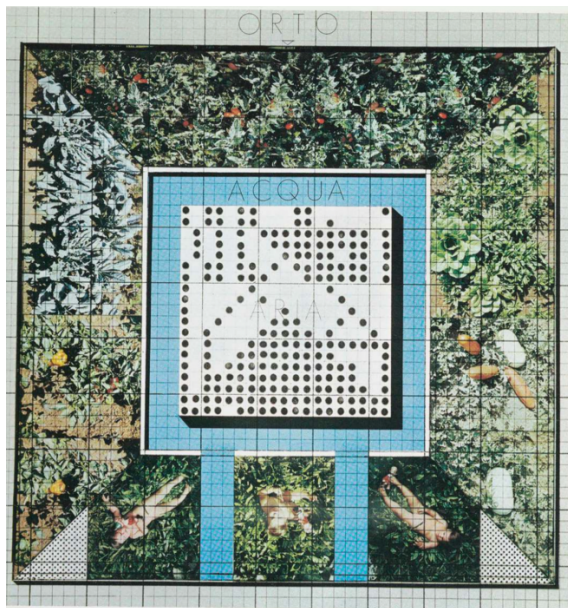
Εικόνα 48: (α) Ο Adolfo Natalini στην έκθεση του 1966, (β) Superstudio, *Sofa Bazaar*, 1968

Εκτός από τις δύο αυτές ομάδες, υπήρξαν και άλλες που δημιουργήθηκαν από φοιτητές της αρχιτεκτονικής σχολής της Φλωρεντίας και ασχολήθηκαν με μια άλλη έκφανση της σύγχρονης κουλτούρας του θεάματος, αυτή των nightclub (**Εικόνα 49**). Οι ομάδες UFO και 9999 αποφάσισαν να ασχοληθούν με τις ντισκοτέκ που ήταν ιδιαίτερα της μόδας στα 60s με τη διάθεση να πειραματιστούν με τον φαινομενικά ουδέτερο χώρο του νυχτερινού κέντρου διασκέδασης. Η επιρροή της ποπ κουλτούρας στον επανασχεδιασμό των χώρων αυτών ήταν προφανής κυρίως στα έπιπλα και τα αντικείμενα design που επέλεξαν να κοσμήσουν τον χώρο.

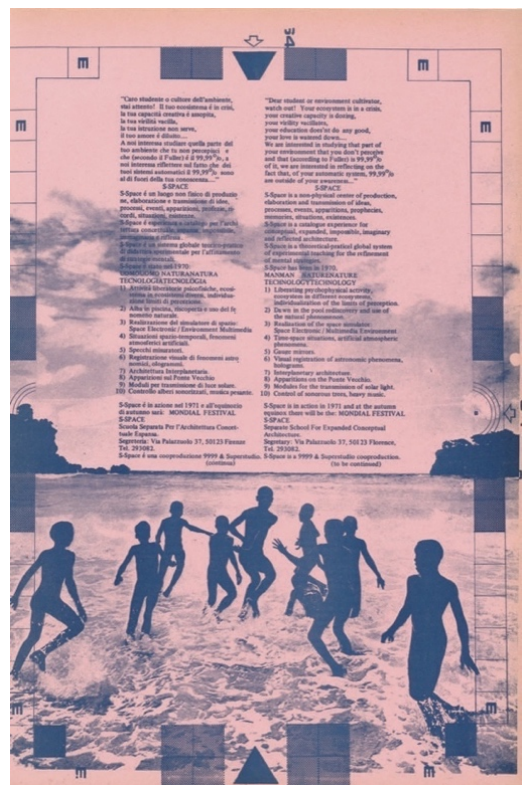


Εικόνα 49: Οι UFO με τον καθηγητή τους, Umberto Eco

Στην ίδια λογική, η ομάδα 9999, μετέτρεψε ένα εργαστήριο επισκευής κινητήρων σε ντίσκο της οποίας τα έπιπλα είχαν κατασκευαστεί από τμήματα πλυντηρίων ρούχων και ψυγείων. Ο χώρος ονομάστηκε Space Electronic και είχε διττό ρόλο, το πρωί «σχολή αρχιτεκτονικής» και το βράδυ χώρος διασκέδασης. Προς τις αρχές της δεκαετίας του '70 η ομάδα 9999 εστίασε περισσότερο σε ζητήματα βιωσιμότητας και οικολογίας δημιουργώντας προτάσεις για σπίτια-λαχανόκηπους (**Εικόνα 50-51α**). Μαζί με το Superstudio διοργάνωναν ποικίλες συναντήσεις και βιωματικές εργαστήρια και έδειξαν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το θέατρο και τα happenings (**Εικόνα 51β**).

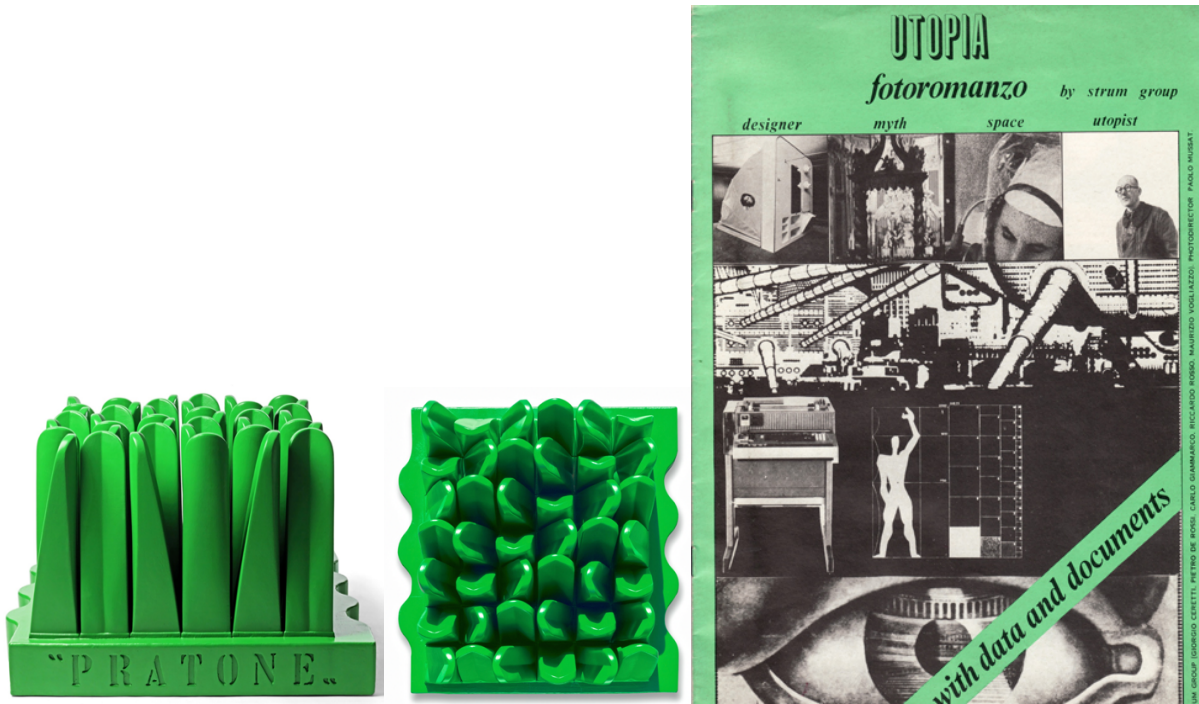


Εικόνα 50: 9999, κολλάζ για την έκθεση του 1972



Εικόνα 51: (α) 9999, κολλάζ για την έκθεση του 1972, (β) αφίσα για βιωματικό εργαστήριο

Αργότερα, το 1971, η ομάδα Strum, με τους Giorgio Cerretti, Pietro Derossi, Carlo Gianmarco, Riccardo Rosso και Maurizio Vogliazzo πειραματίζονται και αυτοί με τη μορφή της ντισκοτέκ, δημιουργούν παιχνιδιάρικες μορφές και ευπροσάρμοστα αντικείμενα, όπως η διάσημη πολυθρόνα *Pratone* που επανακυκλοφορεί σήμερα από την πρώτη εταιρία παραγωγής της, Gufram (Εικόνα 52α), αλλά και χώρους που το πρωί λειτουργούν ως μπουτίκ και οίκοι μόδας και το βράδυ μετατρέπονται σε μουσικά κέντρα για χορό. Τις ιδέες τους σχετικά με το πρόβλημα της κατοικίας τις δημοσιεύουν στο έντυπο *fotoromanzo* (Εικόνα 52β-54).

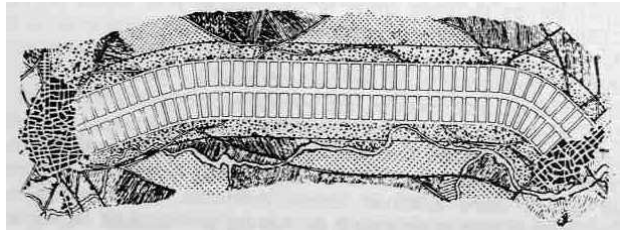
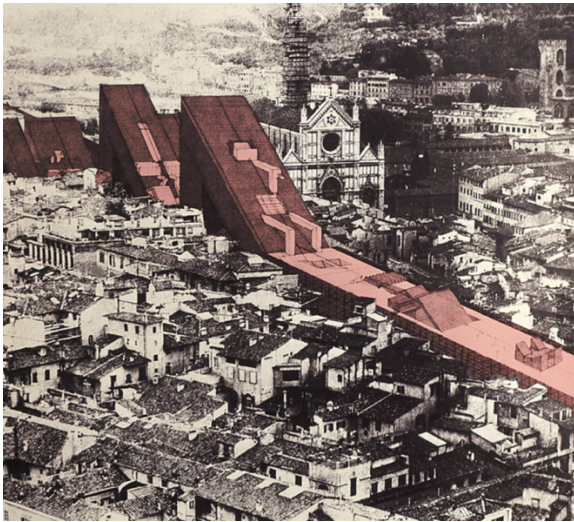


Εικόνα 52: (Α) Gruppo Strum, πολυθρόνα Pratone, (β) fotoromanzo



Εικόνα 53: Gruppo Strum, σχέδια για το fotoromanzo

Ενδιαφέρον έχει επίσης το ατελιέ Ziggurat που ιδρύθηκε το 1966 από τον Giuliano Fiorenzoli και ασχολήθηκε με τον σχεδιασμό θεωρητικών προτάσεων εναλλακτικής διαχείρισης του κέντρου της Φλωρεντίας λόγω της πρότασής του για μια *Γραμμική Πόλη* που θα ένωνε το τουριστικό κέντρο της πόλης με τα παραμελημένα και πυκνοκατοικημένα προάστεια (Εικόνα 54). Η πρόταση αυτή επιθυμεί να σχολιάσει την εμμονή σε ένα μόνο «επίσημο» κομμάτι της αρχιτεκτονικής και πολιτισμικής ιστορίας της πόλης και την αποτυχία του παραδοσιακού κορμού της να ενσωματώσει σε έναν δυναμικό οργανισμό τις κοινωνικο-πολιτικές αλλαγές που έφερε η νέα εποχή.



Εικόνα 54: (α) Ziggurat, *Urban city corridor (Linear City)*, 1968, (β) Soria y Mata, *Linear City*, 1882

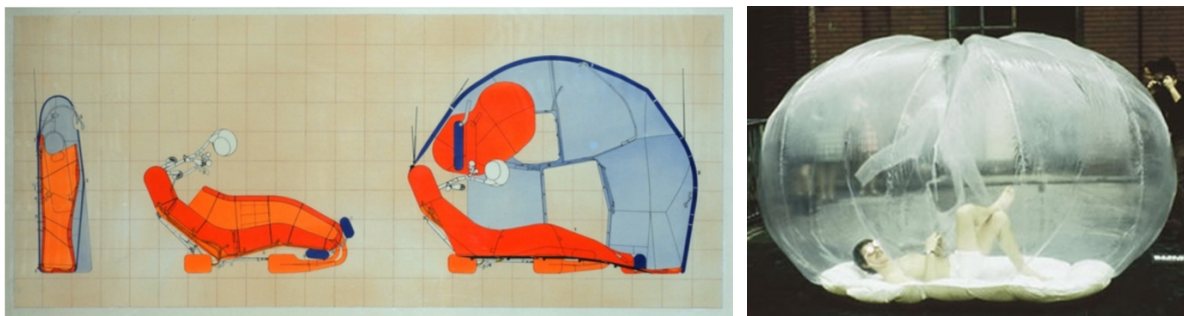
Στο απόγειο του κοσμοπολιτισμού, της διεθνοποίησης και της μαζικής κουλτούρας, η κριτική του ριζοσπαστικού κινήματος εστιάζει, μεταξύ άλλων, στον καταναλωτικό τρόπο ζωής, στο «οικονομικό θαύμα» που άρχισε να μοιάζει εφιάλτης και στο «Αμερικανικό όνειρο» που πλέον αρχίζει να συνδέεται με την ακύρωση των προσδοκιών – της προσωπικής ουτοπίας. Μετά την προσελήνωση, η κατάκτηση του διαστήματος παύει και αυτή να αποτελεί ουτοπία, ενώ τα Δίκτυα Ευρείας Περιοχής (WAN) που καθιερώνονται την ίδια δεκαετία δημιουργούν νέες μορφές επικοινωνίας και αλληλεπίδρασης με απεριόριστες δυνατότητες, νέους ου-τόπους.



Εικόνα 55: Φωτογραφίες από τους χώρους της Τριενάλε του Μιλάνου, 1968

Στην ιστορική 14<sup>η</sup> Τριενάλε του Μιλάνου με θέμα *Il grande numero*, έργα των Archigram, Smithson, Piano και Isozaki που φιλοξενήθηκαν πραγματεύονταν ζητήματα σχετικά με την εκβιομηχάνιση και τις αλλαγές που προκαλεί η ασταμάτητη ποσοτική αύξηση ως φαινόμενο που χαρακτηρίζει γενικά τη σύγχρονη εποχή. Η Τριενάλε καταλήφθηκε για δέκα ημέρες από φοιτητές και αναρχικούς και συμφωνήθηκε η καταστροφή των έργων της (Εικόνα 55). Η κίνηση αυτή έγινε οργανωμένα με στόχο να εγείρει την ταξική συνείδηση και να αναδείξει τη σημασία του ίδιου του ρόλου του δημιουργού. Οι περισσότεροι αρχιτέκτονες-καλλιτέχνες υπέγραψαν το ψήφισμα. Ανάμεσά τους, όμως, δεν συγκαταλέγονταν οι Βρετανοί Archigram,

οι οποίοι συμμετείχαν στην έκθεση με το φουσκωτό κουστούμι του David Greene που υπόσχεται λύση στο πρόβλημα της κατοικίας σε επίπεδο ατόμου ή ζευγαριού (Εικόνα 56).<sup>101</sup>



Εικόνα 56: Archigram, (α) *Cushicle* και (β) *Suitaloon*

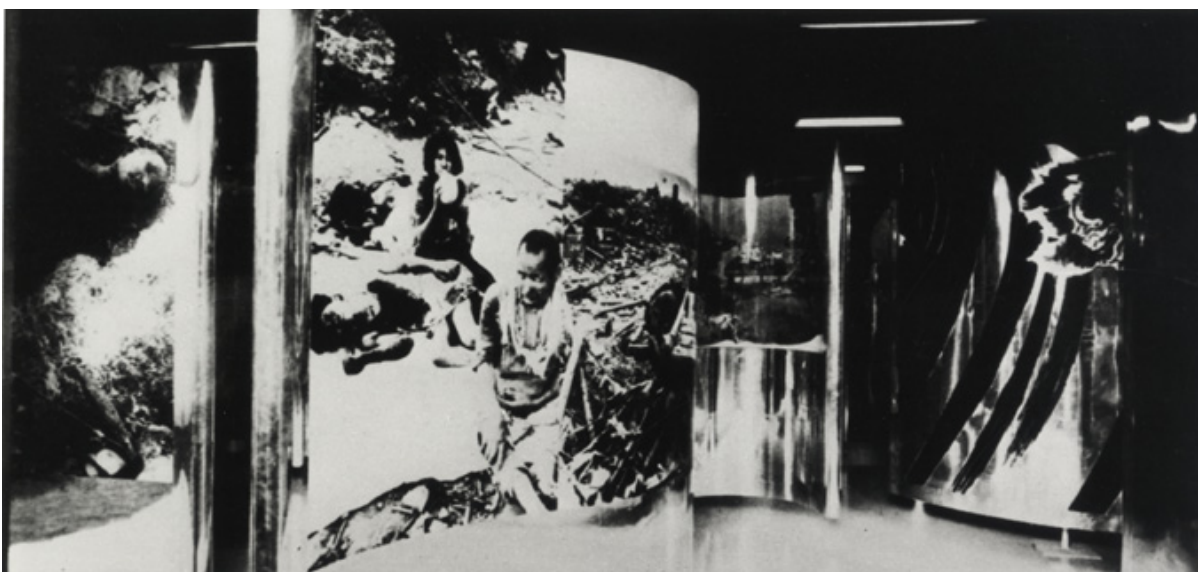
Σε ένα τεύχος αφιερωμένο εξ ολοκλήρου στα έργα που παρουσιάστηκαν στην Τριενάλε, στο Palazzo dell'Arte, μεταξύ 30 Μαΐου και 28 Ιουλίου 1968, ένα διαφημιστικό φυλλάδιο παρουσιάζει τον Ναταλίνι να επιδεικνύει μία ιδιόμορφη, μάλλον άβολη καρέκλα από της οποίας το κάθισμα εξέρχεται ένας θόλος (Εικόνα 57). Η ειρωνεία της εικόνας συμπληρώνεται από τις δύο φράσεις, στα ιταλικά και στα αγγλικά. Τα υπέροχα αποτελέσματα (*meravigliosi risultati*) του design θυμίζουν στον καταναλωτή πόσο ωραίο είναι το να κάθεται κανείς κάπου, οπουδήποτε (*it's nice to be sitting somewhere*).



Εικόνα 57: Natalini, *Meravigliosi risultati*, ARCHIGRAM n. 8, Λονδίνο (Μάιος 1968). XIV Triennale di Milano, Εικόνα 58: Isozaki, το έργο *Re-ruined Hiroshima* στην Τριενάλε του Μιλάνου, 1968

Την ίδια στιγμή ο Arata Isozaki που τότε χρησιμοποιούσε ένα λεξιλόγιο παρόμοιο με εκείνο των Archigram ως προς τα ρομποτικά παραφερνάλια, παρουσίασε μία μεγάλης κλίμακας εγκατάσταση που λειτούργησε με τη χρήση πολυμέσων, με περιστρεφόμενες οθόνες, φυσικούς ήχους και προβολές εικόνων σε σχέδια και φωτογραφίες με στόχο να αναδείξει την αποκαλυπτικής σημασίας καταστροφή της Χιροσίμα. Στο έργο ενσωματώνονταν εικόνες από την πολιτισμική παράδοση της Ιαπωνίας και φωτογραφίες από τις συνέπειες του πολέμου (Εικόνα 58-60). Η εγκατάσταση καταστράφηκε μαζί με τις υπόλοιπες από τους εξεγερμένους.

<sup>101</sup> Στο *Archigram 7*, ο Green γράφει το εξής: "if it wasn't for my *Suitaloon* I would have to buy a house."



Εικόνες 59-60: Φωτογραφίες από τον Ηλεκτρικό Λαβύρινθο του Isozaki, Τριενάλε του Μιλάνου, 1968 Έχοντας ήδη διαχωρίσει τη θέση της σχετικά με τα πολιτικά προτάγματα της εποχής, η συμμετοχή της ομάδας Archigram έναν χρόνο αργότερα στο συνέδριο Utopia e/o Rivoluzione που έλαβε χώρα στο Πολυτεχνείο του Τορίνο υπήρξε επεισοδιακή (**Εικόνα 61α**). Στο συνέδριο συμμετείχαν αρκετές από τις ευρωπαϊκές ριζοσπαστικές ομάδες: Superstudio, Archizoom, Yona Friedman, Soleri και Utopie. Ενοχλημένοι από την απολιτική στάση των βρετανών οι Utopie μαζί με την ομάδα Vikings διέλυσαν το συνέδριο τυλίγοντάς μέσα σε χαρτί υγείας τους Archigram και κρατώντας τους ομήρους καθώς θεωρούσαν πως

βρίσκονταν «στη λάθος πλευρά». Η απουσία ενασχόλησης με τη θεωρία, η έμφαση στην εικόνα, η αδιαφορία ως προς τα αναδυόμενα Νέο-μαρξιστικά, φεμινιστικά και οικολογικά κινήματα της εποχής τους κατέστησε βολικούς συμμάχους της καπιταλιστικής «κοινωνίας του θεάματος» με την οποία δυσανασχετούσαν με έντονο τρόπο οι πιο μαχητικές ομάδες όπως η Utopie. Μετά και τα γεγονότα του Μάη του '68 το αίτημα για σύνδεση της πρωτοπορίας με την αντιαστική επανάσταση πρόβαλε εντονότερο σε ορισμένους κύκλους.<sup>102</sup> Το Superstudio αρκετά σύντομα αποστασιοποιείται από τις υπόλοιπες ριζοσπαστικές ομάδες προκειμένου να υιοθετήσει μια πιο «ποιητική» ματιά.<sup>103</sup>



Εικόνα 61: (α) αφίσα Utopia e/o Rivoluzione, 1969, (β)εξώφυλλο Casabella, 1972, (γ) εξώφυλλο καταλόγου έκθεσης MoMA, 1972

Η *Architettura Radicale* ορίστηκε ως ριζοσπαστικό κίνημα όχι νωρίτερα από τις αρχές της δεκαετίας του '70 (Εικόνες 61β). Το MoMA διοργάνωσε το 1972 την έκθεση με τίτλο: *Italy: The new domestic landscape* (26/5 – 11/9/1972). Ο επιμελητής της έκθεσης, Ambasz, θέλησε να αναδείξει το ριζοσπαστικό κίνημα της Ιταλίας παρόλο που στην πραγματικότητα η έκθεση αυτή αποτέλεσε το κύκνειο άσμα του κινήματος μιας και η θεσμοθέτησή του δεν επέτρεπε πια τον χαρακτηρισμό του ως καινοτόμο ή πειραματικό.<sup>104</sup>

Στον κατάλογο της έκθεσης, εκτός από τα αντικείμενα design και τις αναφορές από τις ίδιες τις ριζοσπαστικές ομάδες στις ιδέες τους, υπάρχουν δοκίμια που διαφωτίζουν σχετικά με τον τρόπο πρόσληψης των έργων τους από τους σύγχρονους ιστορικούς, κριτικούς και θεωρητικούς της τέχνης και της αρχιτεκτονικής (Εικόνα 61γ).<sup>105</sup> Στο παρακάτω απόσπασμα ο Celant επιχειρεί να ερμηνεύσει:

*[η ριζοσπαστική αρχιτεκτονική] Δεν επιθυμεί να παράγει ή να ολοκληρώσει αντικείμενα ή κτίρια, αλλά θέλει μάλλον να λειτουργεί μέσω ιδεολογικής*

<sup>102</sup> Κατά τον Tafuri, η αρχιτεκτονική πρωτοπορία δεν μπορεί να προκύψει χωρίς πολιτική επανάσταση, και τη δεκαετία του '60 οι νέοι, αν και θυμωμένοι, ήταν «διατεθειμένοι να διαλύσουν την οργή τους εντός του υπάρχοντος υπερτεχνολογικού χάους, σε ένα εφήμερο ψυχεδελικό όργιο».

<sup>103</sup> Sadler 2005.

<sup>104</sup> Lang, P., 2005. "Superstudio's Last Stand, 1972-1978", στο V. Byvanck (επιμ.) *Superstudio: The Middelburg Lectures*, Middelburg: De Vleeshal & Zeeuws Museum: 46.

<sup>105</sup> Ambasz, E., 1972. *Italy. The New Domestic Landscape*, Νέα Υόρκη: MoMA

συμπεριφοράς και ενεργειών που διαταράσσουν την αρχιτεκτονική και το σχεδιασμό του παρελθόντος.<sup>106</sup>

Απελευθερωμένη από τους περιορισμούς των μέσων που έχουν ένα και μοναδικό ιδίωμα, μπορεί να εκπληρώσει τον εαυτό της χρησιμοποιώντας πολλά και διαφορετικά μέσα, από τη φωτογραφία μέχρι τον κινηματογράφο, από το γράψιμο στα βιβλία, από την σύλληψη της ιδέας στον σχεδιασμό, από την ακρόαση έως την προβολή. [...] η φαντασία [...] μπορεί να περιλαμβάνει στο πεδίο δράσης της κάθε είδος δραστηριότητας ή δημιουργίας, από την τέχνη μέχρι τον κινηματογράφο, τη λογοτεχνία και τη φιλοσοφία. Στο *modus operandi* της, λοιπόν, μπορεί να χρησιμοποιήσει κάθε εκφραστικό μέσο. Όσο υψηλότερο είναι το επίπεδο εκφραστικότητας και η φιλοσοφική και ιδεολογική συνείδηση, τόσο σημαντικότερο θα είναι το μήνυμα που μεταφέρει[...]. Έτσι, ο υψηλότερος βαθμός ιδεολογικής, φιλοσοφικής και φαντασιακής-συμπεριφορικής ριζοσπαστικοποίησης θα εξακολουθεί να έχει ως αποτέλεσμα τον ελάχιστο βαθμό αποξένωσης από άλλα μέσα.

Ο αρχιτέκτονας είναι η διαδικασία της αρχιτεκτονικής (η αρχιτεκτονική υπό κατασκευή), και τα υλικά κατάλοιπα δεν έχουν καμία σημασία. Το από έργο δεν έχει πλέον λόγο ύπαρξης και θα πρέπει να καταργηθεί ή τουλάχιστον να ανασταλεί. [...]

Πρέπει να υπάρχει ακινησία, λοιπόν, και όχι εργασία, σιωπή και όχι παραγωγή, δηλώσεις, και όχι κατασκευές, επικέντρωση στην πραγματοποίηση και τον τρόπο πραγματοποίησης της σκέψης και της δράσης. Συνεπώς πρέπει να θεωρείται εργασία η σύλληψη και η παραγωγή ιδεών, η αυτοέκφραση και η ανακάλυψη, και να ακυρώνεται και να καταργείται η εργασία ως αποτέλεσμα αφύσικων και μη παραγωγικών πνευματικών δραστηριοτήτων.<sup>107</sup>

---

<sup>106</sup> Celant, G., 1972. "Radical Architecture" στο *Ambasz* (επιμ.) Italy. The New Domestic Landscape, Νέα Υόρκη: MoMA: 380.

<sup>107</sup> Celant 1972: 387.

### 3. SUPERSTUDIO 1966 – 1969: η τετράγωνη σφαίρα της λογικής

[My] square is not an image, just as a switch or socket are not the current.

V. Malevich

#### 3.1. *Un Viaggio nelle Regioni della Ragione* (1966-68)

Στον κατάλογο *Un Viaggio nelle Regioni della Ragione / A Journey into the Realm of Reason* (ένα ταξίδι στη σφαίρα της λογικής) που εκδόθηκε από το Domus το 1969, το Superstudio αναλύει για πρώτη φορά τη θεωρητική του παραγωγή παρουσιάζοντας ένα εικονογραφημένο σενάριο σε 28 μέρη που αποτελείται από 26 εικόνες και επεξηγηματικό κείμενο (**Εικόνα 62**).<sup>108</sup>

Η αλληλουχία εικόνων είναι βασισμένη σε πέντε βασικά συστατικά: τον κύβο, το ουράνιο τόξο, το σύννεφο, το ζιγκουράτ και το κύμα. Τα στοιχεία αυτά έχουν ήδη αποτελέσει θέμα του *Tavola sinottica* (Συνοπτικός Πίνακας, **Εικόνα 63**) που εδώ τα βλέπουμε να συνθέτουν ένα «δελτίο καιρού» (*bollettino metereologico*, 11.2). Με αναφορές στον Spinoza (*natura naturans e natura naturata*), τον Pascal (*esprit de géometrie e esprit de finesse*), την επιστήμη της πληροφορικής (*hardware e software*) το Superstudio σχολιάζει με αρκετά διφορούμενο προς το παρόν τρόπο την έμμονη προσκόλληση της αρχιτεκτονικής στον ορθολογισμό.

Στα τμήματα 8-11 απόλυτος πρωταγωνιστής είναι ο κύβος. Η διαδικασία περιγράφεται ως ένα παράξενο φαινόμενο (*Uno strano caso*) κατά το οποίο παρατηρούμε έναν κύβο να απελευθερώνεται από τους εξωτερικούς του ιμάντες, να διπλασιάζεται, να τετραπλασιάζεται κτλ., και καθώς τα κομμάτια του παίρνουν διαφορετικούς δρόμους εξακολουθούν να φέρουν το στίγμα των αναμνήσεων της καταγωγής τους. Δύο «ιστορίες αγάπης» και ο σκελετός ενός «ιπτάμενου, ακίνητου και αναγνωρίσιμου» αντικειμένου κλείνουν τη δεύτερη σειρά εικόνων.

---

<sup>108</sup> Το κείμενο που συνοδεύει τις εικόνες παρατίθεται στο 27<sup>ο</sup> τμήμα του σεναρίου:

Un viaggio nelle regioni della ragione

1 / Una tavola sinottica da usare come mappa per il facile orientamento: 1) cubo, 2) arcobaleno, 3) nuvola, 4) ziggurat, 5) onda.

2 / Bollettino metereologico ascoltato alla partenza con alcuni fenomeni facilmente prevedibili: tra le nuvole un cubo, un parallelepipedo, un parallelepipedo super, un arcobaleno a zig-zag.

3-7 Prime prese di contatto con la geografia locale: natura naturans e natura naturata, hardware e software, esprit de géometrie e esprit de finesse, il duro e il morbido. Alcune apparizioni esplicative.

8-11 Uno strano caso. Osservando un cubo appena liberato dalle cinghiature esterne si assiste al suo sdoppiarsi, quadruplicarsi ecc. e i pezzi se ne vanno per conto loro portando con sé i ricordi della loro origine.

12-13 Due storie d'amore.

14 un oggetto volante immobile ed identificabile.

15-21 Un viaggio in auto in un museo drive-in dell'architettura.

22 / un souvenir allegorico - nella prospettiva storica la ragione domina tutto -.

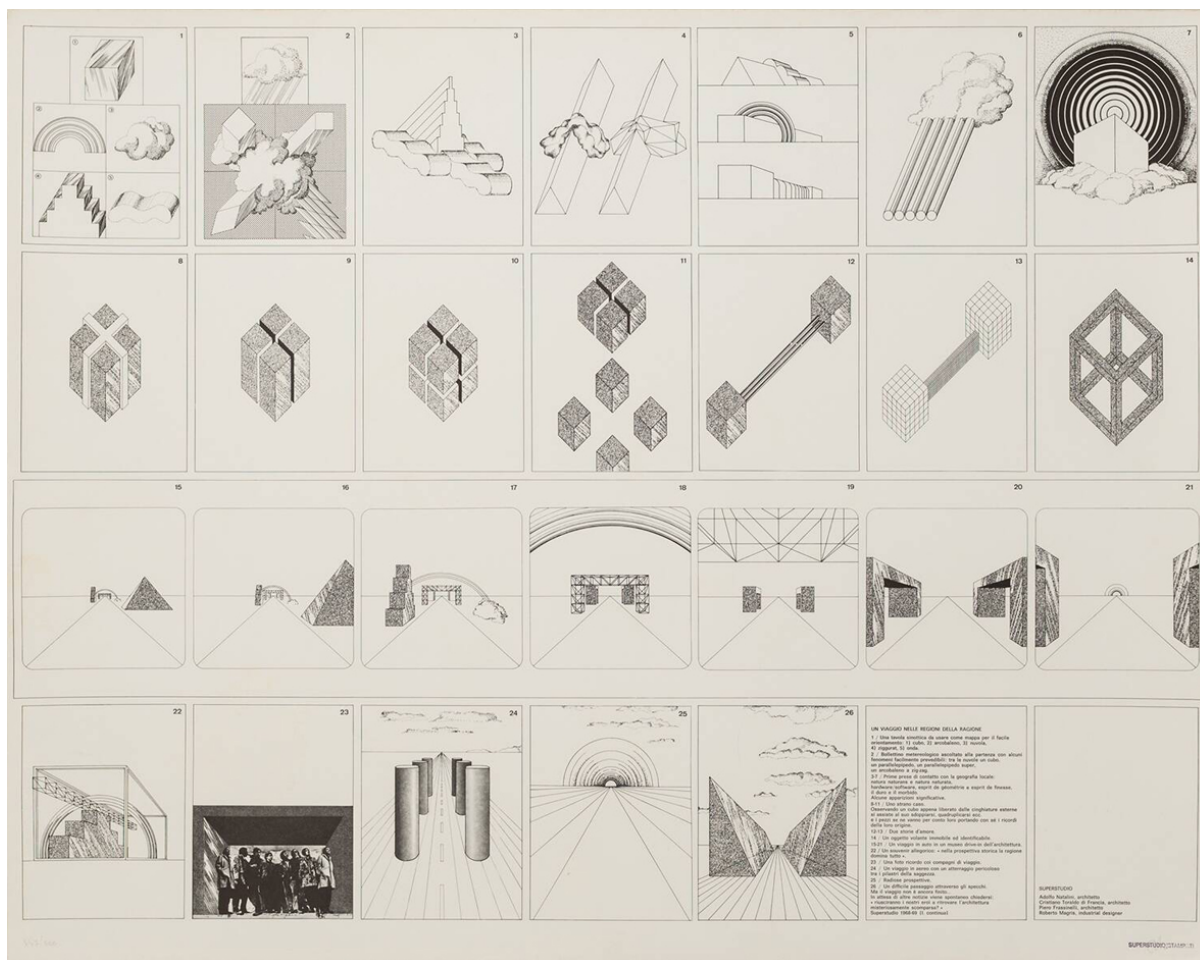
23 Una foto ricordo coi compagni di viaggio.

24 Un viaggio in aereo con un attraggio pericoloso tra i pilastri della saggezza.

25 Radiose prospettive.

26 Un difficile passaggio attraverso gli specchi.

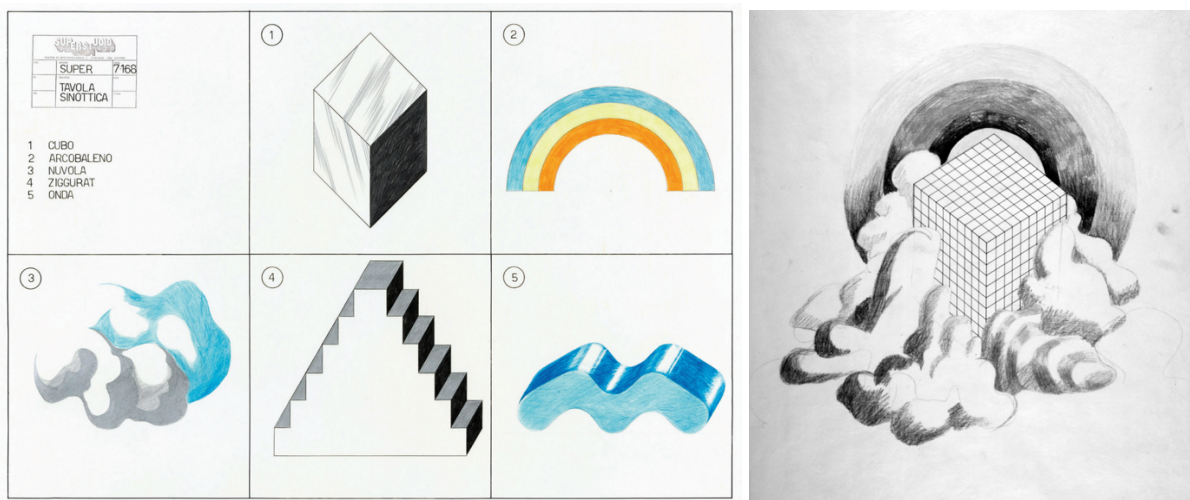
Ma il viaggio non è ancora finito... In attesa di altre notizie viene spontaneo chiedersi: «Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'architettura misteriosamente scomparsa?» - Supersudio 1968-69 (I continua).



Εικόνα 62: Superstudio, *Un Viaggio nelle Regioni della Ragione*, 1969

Το ταξίδι συνεχίζεται σε ένα drive-in μουσείο αρχιτεκτονικής (*Un viaggio in auto in un museo drive-in dell'architettura*, 11.15-21) όπου την πυραμίδα διαδέχονται τα γνωστά σύμβολα (ζιγκουράτ, σύννεφο, ουράνιο τόξο) καταλήγοντας όλα μαζί σε ένα «αλληγορικό σουβενίρ» (*un souvenir allegorico*) όπου τα πάντα υποτάσσονται στην τετράγωνη λογική (11.22). Μετά την αναμνηστική φωτογραφία με τους συνοδοιπόρους, το ταξίδι επιταχύνεται με ένα αεροπλάνο σε επικίνδυνη προσγείωση ανάμεσα από τους πυλώνες της σοφίας. Ο ορίζοντας φαίνεται να έχει ακτινοβόλες προοπτικές (*Radiose prospettive*) αν και το πέρασμα ανάμεσα από τα κάτοπτρα περιγράφεται δύσκολο (*Un difficile passaggio attraverso gli specchi*).

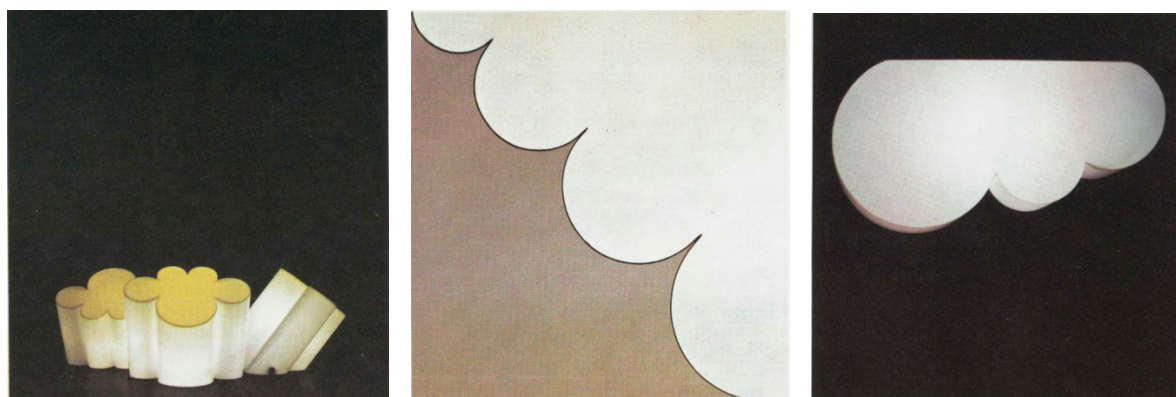
Όπως υποδηλώνεται και από τον τίτλο, πρόκειται για ένα αλληγορικό ταξίδι που αφορά την ίδια την αρχιτεκτονική η οποία μοιάζει να έχει χάσει τον δρόμο της. Ταυτόχρονα, αποτυπώνεται και σαν ένα αυτοβιογραφικό ταξίδι του Superstudio που επίσης ψάχνει τον δρόμο του σε μία συγκυρία δύσκολη για την αρχιτεκτονική. Στην αρχή του ταξιδιού τους, τα μέλη του Superstudio προβληματίζονται για την πορεία της αρχιτεκτονικής αναγνωρίζοντας ταυτόχρονα τον κομβικό της ρόλο ως μέσου αλλαγής της κοινωνίας. Η αισιοδοξία αποτυπώνεται στο απόσπασμα που κλείνει το συνοδευτικό κείμενο: *Όμως το ταξίδι δεν έχει τελειώσει ακόμα... Περιμένοντας περισσότερα νέα, τίθεται το ερώτημα: «Θα καταφέρουν οι ήρωές μας να βρουν τη μυστηριωδώς εξαφανισμένη αρχιτεκτονική;».*



Εικόνα 63: SUPERSTUDIO (α) *Tavola sinottica*, 1968

(β) Άτιπλο, 1968

Τα μοτίβα των λουλουδιών και των σύννεφων επαναλαμβάνονται και σε αντικείμενα design τόσο της ίδια της ομάδας όσο και συγχρόνων της (π.χ. αντικείμενα στην έκθεση του MoMA, **Εικόνα 64**). Ο Carlo Argan παρατηρεί πως στο πλαίσιο της «φουτουριστικής ανασυγκρότησης του σύμπαντος» ο Balla σχεδίαζε κι εκείνος μεγάλα χρωματιστά ξύλινα λουλούδια σε μία προσπάθεια μετατροπής του φυσικού σε τεχνητό, του σχεδιασμού ενός νέου είδους «ανθρωπογενούς» φύσης.<sup>109</sup>



Εικόνα 64: (α) Superstudio, λάμπα δαπέδου *Passiflora*, 1968, (β) Giuseppe Raimondi Cirro ('Cirrus') τριπλός καθρέπτης, 1970, (γ) Marcello Pietrantoni & Roberto Lucci Nuvola ('Cloud') φωτιστικό, 1966.

Το ταξίδι στη σφαίρα της λογικής στο οποίο επιβιβάζεται το Superstudio έχει στόχο την ανανέωση των αρχών της αρχιτεκτονικής και τον επαναπροσδιορισμό του αντικείμενου της μέσω μιας σειράς αφηγηματικών έργων που συνδυάζουν την εικόνα και το κείμενο. Η χρήση του εικονογραφημένου σεναρίου είναι ένα αφηγηματικό μέσο που δανείζονται από τον κινηματογράφο.

Την ίδια περίοδο, η πρόταση ενός «σχεδίου εφεύρεσης και διαφυγής» σηματοδοτεί μια αλλαγή κατεύθυνσης για την ομάδα που προσεγγίζει το πρόβλημα της αλλοτρίωσης των σύγχρονων μεγαλουπόλεων επαναφέροντας την ποίηση στην καθημερινότητα.<sup>110</sup>

<sup>109</sup> Argan 1972: 362.

<sup>110</sup> Superstudio, 1969. "Design d' evasione e d' invenzione" *Domus* 476: 28-33.

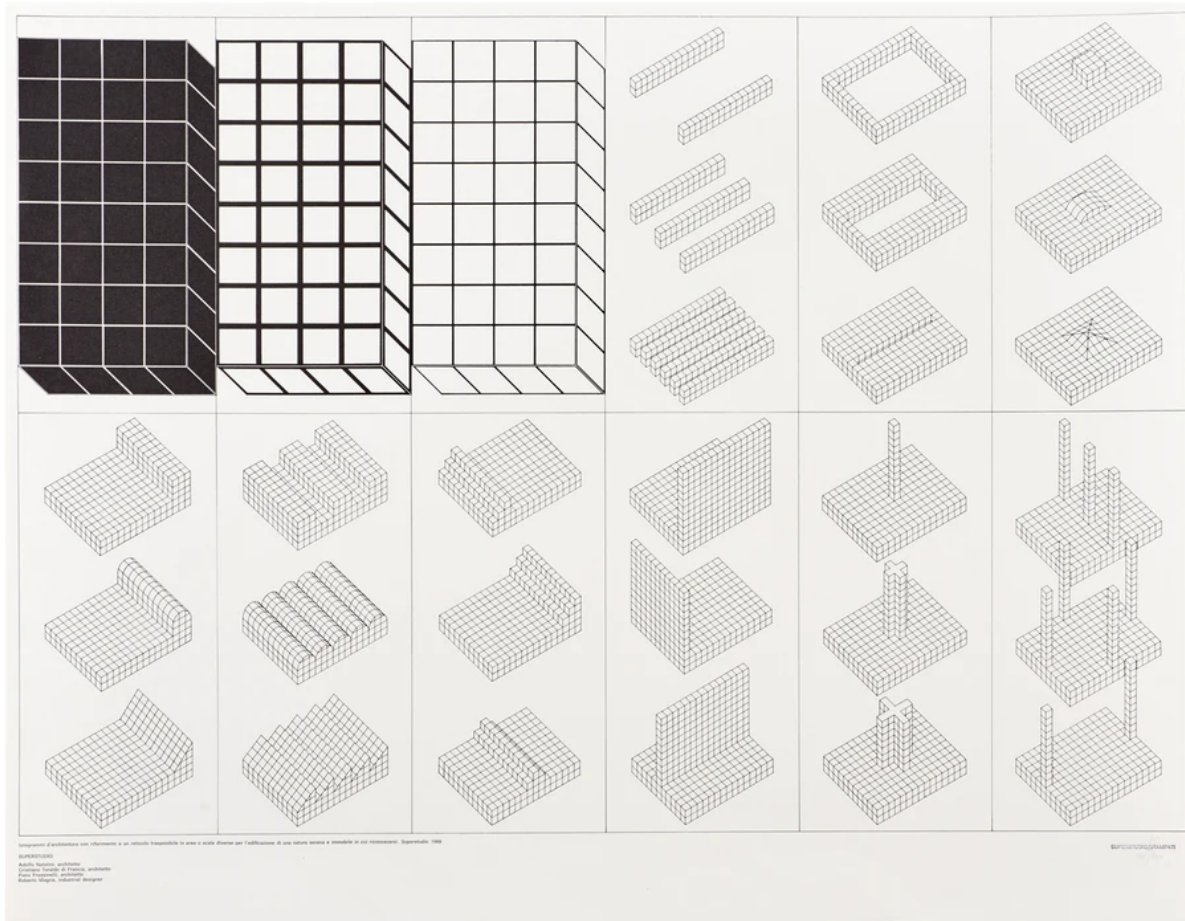
Επεξεργάζονται μία στρατηγική «δημιουργικού σοκ»<sup>111</sup> που κατά τον Benjamin αποτελεί και την πρωταρχική λειτουργία της τέχνης. Η ριζοσπαστική αρχιτεκτονική ανάγει την έννοια της πολυπλοκότητας, την οποία αναδεικνύει ο Venturi, σε απαραίτητη προϋπόθεση και δέχεται την ποικιλομορφία των λεξιλογίων και των συμπεριφορών ως θετικό στοιχείο προς μια θετική αλλαγή και «εξυγίανση» της αρχιτεκτονικής πειθαρχίας.

---

<sup>111</sup> Superstudio – Archizoom, 1967, *Superarchitettura*: «L'accumulazione di dati visivi condiziona la nuova scena urbana e attraverso il suo potere di shock ne crea il consumatore»

### 3.2. *Istogrammi di architettura* (1968-69)

Μία σειρά από τρισδιάστατα ιστογράμματα συνέθεσαν έναν κατάλογο γεμάτο με εικόνες ενός κλιμακούμενου πλέγματος που τοποθετούνταν σε διαφορετικές περιοχές και αντικείμενα προκειμένου να διαμορφώσει ένα ομοιόμορφο, γαλήνιο και αμετάβλητο περιβάλλον που χαρακτηρίστηκε και «τάφος των αρχιτεκτόνων».<sup>112</sup>

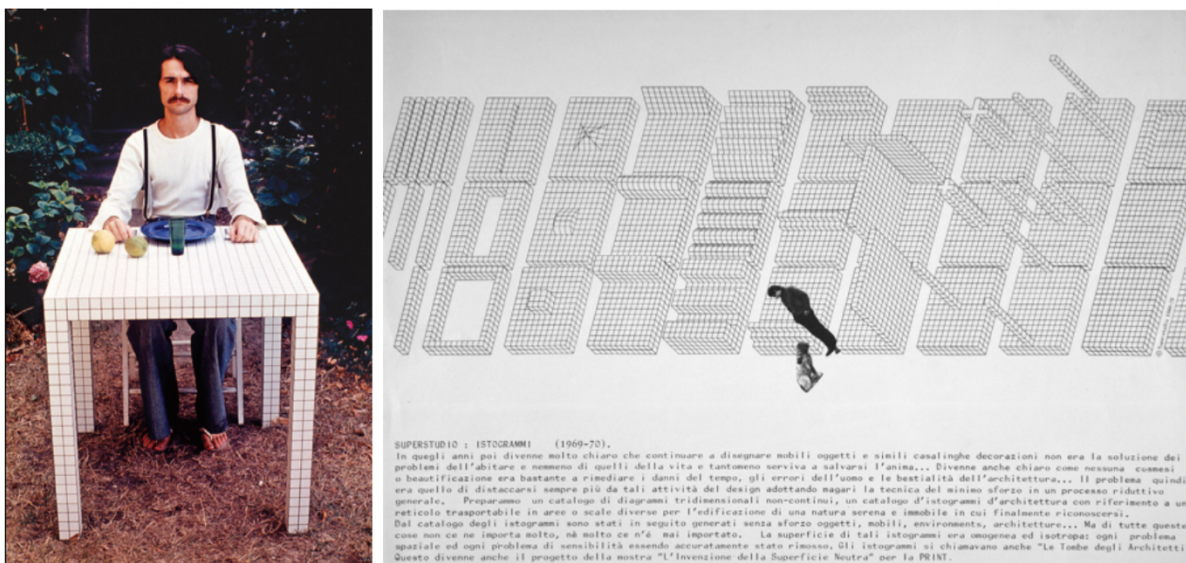


Εικόνα 65: SUPERSTUDIO, *Catalogo degli Istogrammi d'Architettura*, 1969, λιθογραφία

Ο κύβος και το πλέγμα που δημιουργούνται από το αρχικό τετράγωνο αποτελεί σύμβολο του ορθολογισμού στον οποίον υπάρχουν ξεκάθαρες αναφορές με διάφορους τρόπους σε όλο το έργο τους, και συχνά στην υπερβολή τους. Η επιστροφή στο «0», στην αφετηρία της αρχιτεκτονικής, επιτυγχάνεται με βασικό άξονα τον κανάβο της αρχιτεκτονικής που στην περίπτωση των *Ιστογραμμάτων* καλύπτει τις κατασκευές, είτε αυτές θυμίζουν τα κτίρια με τις σταυροειδείς κατόψεις της *Ville Radieuse* του Le Corbusier όπως αναδύονται από το επίπεδο του κανάβου (Εικόνες 65, 66β), είτε πρόκειται για έπιπλα όπως αυτά της σειράς *Misura* (Εικόνες 66α, 67). Μεταξύ 1969/1970 δημοσιεύτηκε ένας κατάλογος με σχέδια επίπλων που κατασκευάστηκαν από την εταιρία Zanotta. Η σειρά περιλάμβανε τραπέζια, καρέκλες, ντουλάπες και σκελετούς κρεβατιών καλυμμένα με πλαστικό laminate με το χαρακτηριστικό μοτίβο του πλέγματος. Όμως, όσο κι αν σκοπός τους ήταν να ξεφύγουν από την «ταμπέλα», η νέα «ταυτότητα» που προσδίδεται στη σειρά επίπλων αναπόφευκτα τα

<sup>112</sup> Superstudio, 1973. "Superstudio on Mindscapes" *Design Quarterly* 89: 17-31.

εντάσσει και αυτά στο υπερκαταναλωτικό πλαίσιο της καπιταλιστικής κοινωνίας στην οποία επιδιώκουν να ασκήσουν κριτική.<sup>113</sup>



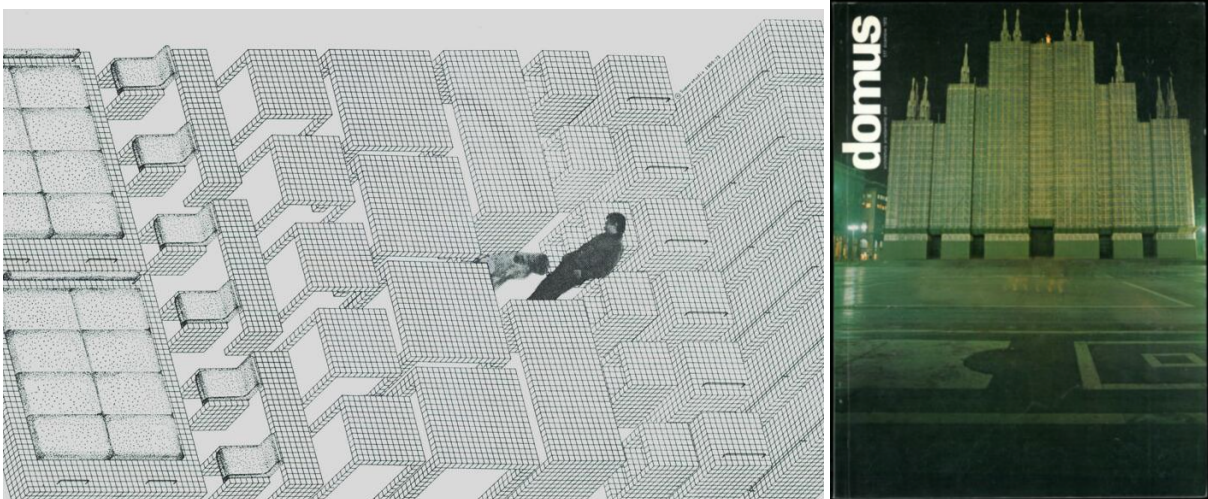
Εικόνα 66: (α) Αυτοπορτέτο του di Francia με ένα πρωτότυπο τραπέζι, 1970. (β) Σπουδή για την αφίσα της έκθεσης "Istogrammi 1969-1970", 1970

Με μία σειρά κατοικιών-κύβων, το 1969, οι Superstudio επιχείρησαν να διαχειριστούν την ορθογώνια μορφή της βασικής δομής της αρχιτεκτονικής, το τούβλο, για την αγνότητά του και την αυτονομία του σε αντίθεση με υλικά που συνδέονται συνήθως με την μνημειακότητα, αλλά δεν προχώρησαν περισσότερο (Εικόνα 68).

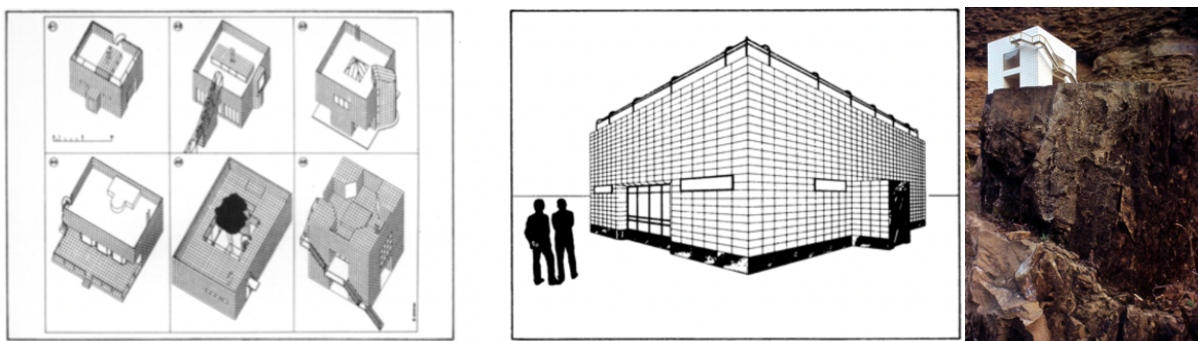
Σταδιακά, όπως δηλώνουν, άρχισαν να τους ενδιαφέρουν οι αντιμεταθέσεις (transpositions) και οι μεταμορφώσεις στην τέχνη τους, ακριβώς επειδή θεώρησαν πως η αρχιτεκτονική χάνοντας τις συνδηλώσεις της 'κλίμακας', έπαψε να είναι 'συγκεκριμένη' και μετατράπηκε σε έναν αφηρημένο σχεδιασμό ουδέτερων οντοτήτων.<sup>114</sup>

<sup>113</sup> βλ. Deleuze, G., & Guattari, F. L., 1987. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (μτφ. B. Massumi), Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

<sup>114</sup> Superstudio 1973, "Superstudio on Mindscapes".



Εικόνα 67: SUPERSTUDIO, σχέδιο από τον κατάλογο επίπλων *Misura* (κάτω αριστερά), διαφημιστικές φωτογραφίες των επίπλων (πάνω) όπως δημοσιεύθηκαν στο *Domus* n.517, 1972/Δεκέμβριος (κάτω δεξιά).



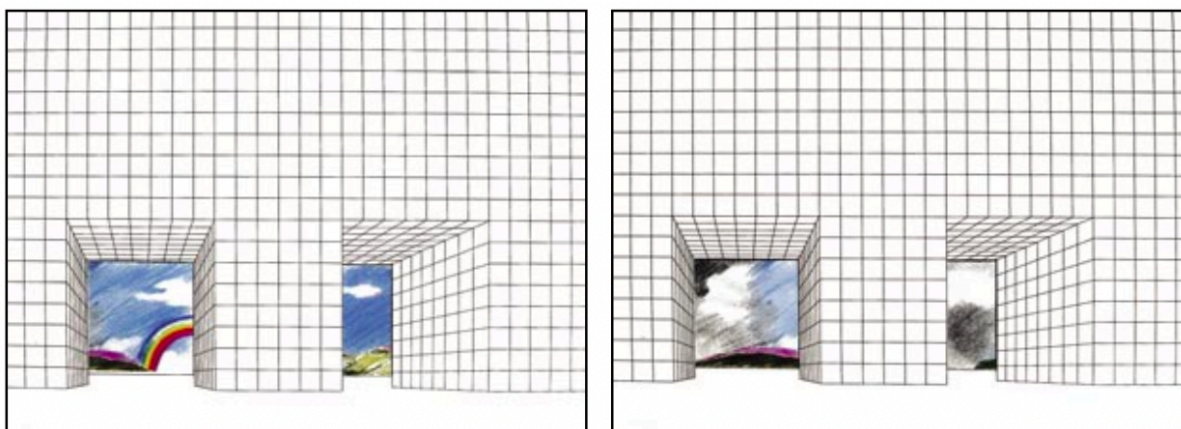
Εικόνα 68: SUPERSTUDIO, *Un catalogo di ville*, 1968-1970, *Villa suburbana A6*, *Villa Cubica*, 1969

## 4. SUPERSTUDIO 1969 – 1972: κριτικές ουτοπίες

*Πρέπει να κατασκευάσουμε ατμόσφαιρες, που θα 'ναι αδύνατο να κατοικηθούν*  
Internationale Situationniste 3

### 4.1. *Monumento continuo* (1969-1970)

Μπαίνοντας στη δεκαετία του '70, το Superstudio παρήγαγε διδακτικά πρότζεκτ, αρχιτεκτονικές κριτικές. Χρησιμοποιώντας την τεχνική της *reductio ad absurdum*, μεταξύ 1969-1970 το SUPERSTUDIO σχεδιάζει αυτό που πρόκειται να του προσδώσει τον ιδιαίτερα ριζοσπαστικό και επιδραστικό χαρακτήρα του, το *Συνεχές Μνημείο*. Χρησιμοποιώντας μια σειρά φωτομοντάζ εγκαθιδρύουν μία νέα υβριδική σχέση αρχιτεκτονικής και φύσης και επαναπροσδιορίζουν την παραδοσιακή αντίληψη της αντίθεσης μεταξύ πόλης και υπαίθρου.<sup>115</sup> Η διάκριση φύσης και τέχνης/τεχνικής, φυσικού και ανθρωπογενούς περιβάλλοντος και η ισοπεδωτική επίδραση της μοντερνιστικής ανοικοδόμησης μετατρέπονται σε αντικείμενο στοχαστικής επανεξέτασης. Οι συνέπειες της απότομης οικονομικής ανάπτυξης και της υπέρμετρης παραγωγικής δραστηριότητας στο περιβάλλον είναι πλέον ξεκάθαρες. Ο σχεδιασμός και η κατασκευή αντικειμένων design δεν εκπληρώνει πια τις ανάγκες της ομάδας που φαίνεται να επιδιώκει την κριτική αντιμετώπιση ενός μοντέλου κατοίκησης που εστιάζει σε κλειστούς χώρους κατανάλωσης και διασκέδασης την ίδια στιγμή που οραματίζεται την επέκταση σε όλα τα μήκη και τα πλάτη της γης.



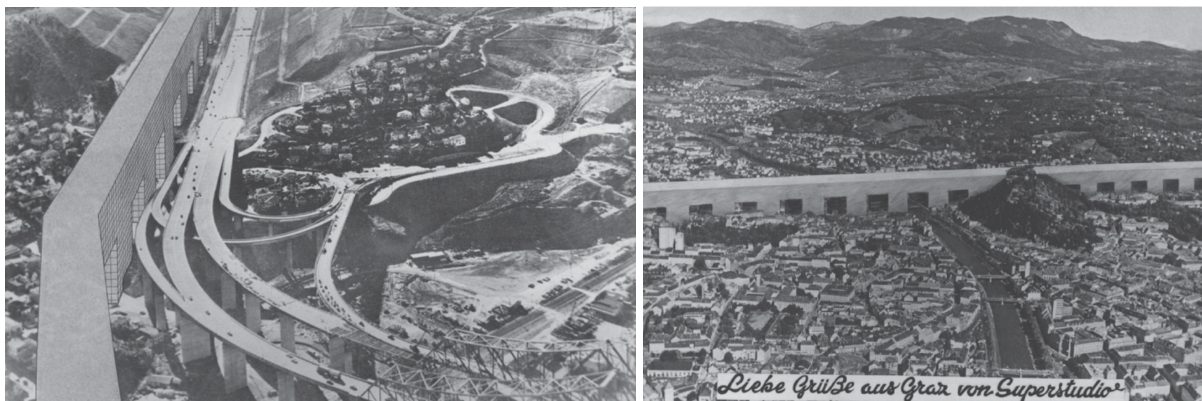
Εικόνα 69: Natalini - Superstudio (1969) *Paesaggi. Monumento continuo*

Ορμώμενοι από τα πολεοδομικά σχέδια και τις τεχνολογικές ουτοπίες για την επέκταση της πόλης και τη μετατροπή της σε megacity ή ακόμα και οικουμενόπολη,<sup>116</sup> παρουσιάζουν μία κριτική ουτοπία σύμφωνα με την οποία ένας τρισδιάστατος κάναβος με τη μορφή κυκλώπειου τείχους ή αυτοκινητοδρόμου επιβάλλει τον όγκο του χωρίς χωρικά και χρονικά όρια, τόσο στο φυσικό όσο και στο ανθρωπογενές περιβάλλον. Είναι στην ουσία κάτι που παραπέμπει ταυτόχρονα σε Ρωμαϊκό υδραγωγείο, στο Σινικό τείχος, στο τείχος του

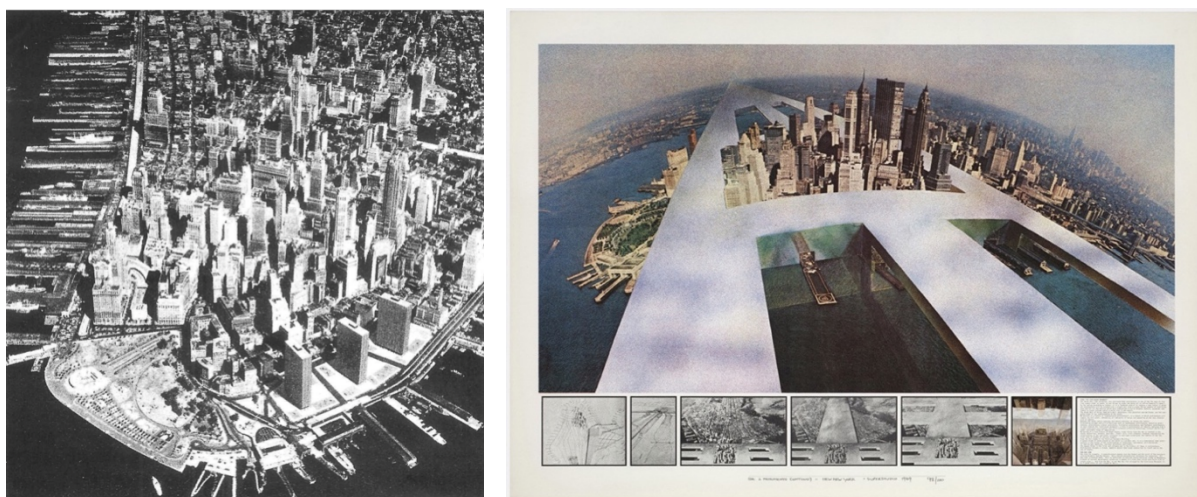
<sup>115</sup> Πάγκαλος, Π., 2015. *Ιστορία της σύγχρονης αρχιτεκτονικής τεχνολογίας*. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. <http://hdl.handle.net/11419/5754>

<sup>116</sup> Βλ. παραπάνω, κεφάλαιο 2.2

Βερολίνου, σε έναν αυτοκινητόδρομο ταχείας κυκλοφορίας<sup>117</sup> και σε μια γέφυρα<sup>118</sup> που διαπερνά τον πλανήτη, αν και μοιάζει περισσότερο να ισοπεδώνει παρά να ενώνει (**Εικόνα 70**).



Εικόνα 70: *Monumento Totale o Modello Architettonico di una Urbanizzazione Totale*: (α) *veduta di un'autostrada californiana*, (β) *veduta di Graz, 1969*



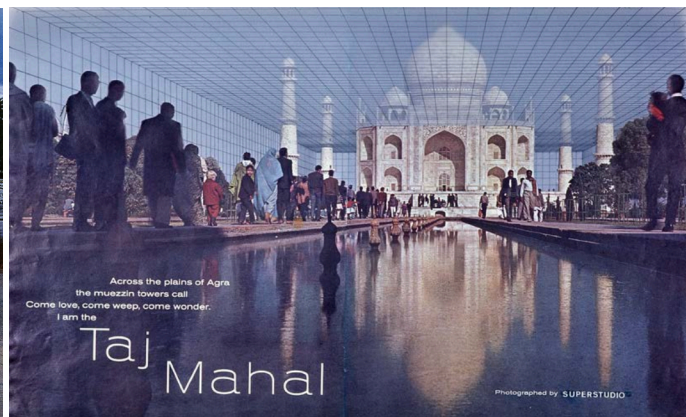
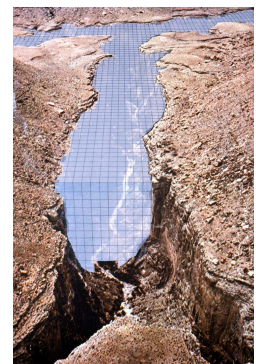
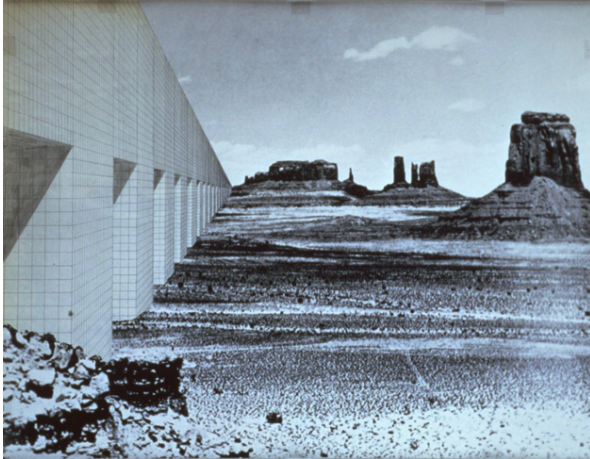
Εικόνα 71: (α) Mies van der Rohe, φωτομοντάζ με 3 ουρανοξύστες, 1957-1958, (β) SUPERSTUDIO, *New New York*, 1969

Η συγκρότηση αυτής της νέας τοπολογίας δεν μπορεί παρά να προκαλεί και μία ολοκληρωτικά νέα σχέση με τον τόπο. Μέσω της ομοιομορφίας και της επέκτασης στο άπειρο σχολιάζεται το παράδοξο μιας κοινωνίας σε μετάβαση, που ταυτόχρονα επιδιώκει αλλά και αδιαφορεί για τη διαφοροποίηση, που από τη μία πλευρά ηρωοποιεί το παρελθόν (τους δημιουργούς του) και τα μνημεία του αλλά από την άλλη τα εξουδετερώνει επιβάλλοντας νέες «μνημειακότητες». Η απουσία εμφανούς λειτουργικότητας αλλά και οποιουδήποτε διακόσμου συνδιαμορφώνουν μια επιβλητική δομή δίχως ιδιαίτερη μορφή,

<sup>117</sup> Ο αυτοκινητόδρομος αποτελεί για το SUPERSTUDIO «το πρώτο Συνεχές Μνημείο».

<sup>118</sup> Στο «κτίζειν, κατοικείν, σκέπτεσθαι», η γέφυρα της Χαϊδελβέργης χρησιμοποιήθηκε από τον Μ. Heidegger προκειμένου να καταστήσει σαφή τον συλλογισμό του σχετικά με την έννοια του τόπου που γεννιέται από την τεχνική κατασκευή συνενώνοντας δύο άλλους (φυσικούς) τόπους. Σύμφωνα με το παράδειγμα του Heidegger, η γέφυρα της Χαϊδελβέργης δημιουργεί νέους τόπους και σημεία στάσης του υποκειμένου, το οποίο ενδιαφέρεται κυρίως για αυτό που βιώνει και όχι για το τεχνικό μέρος. Όταν διανύει τη γέφυρα, αντιλαμβάνεται ότι βρίσκεται σε έναν νέο τόπο τον οποίο και θέλει να ορίσει. Η τεχνολογία καταφέρνει μέσω της γέφυρας να συνενώσει δύο φυσικούς τόπους και παρουσιάζεται ως συνέχεια της φύσης μέσω της παρουσίας του ανθρώπου.

το απόλυτο μηδέν του στυλ που όμως επιβάλλεται διεθνώς, όπως και ο μοντερνισμός. Ο Frassinelli αναφέρει πως στόχος των αρχιτεκτόνων ήταν να σχεδιάσουν μία ειρωνική παραβολή που θα ασκούσε κριτική στην ίδια τη μνημειακότητα που προτεινόταν από τα κατασκευαστικά προγράμματα μεγάλης κλίμακας. Για να το πετύχουν χρησιμοποίησαν τα εκτεταμένα κολάζ που ξεκινούσαν από μία καλά δομημένη ανάλυση της φύσης των πολιτισμικών μνημείων και κατέληγαν σε ένα ηγεμονικό σύστημα αρχιτεκτονικής κυριαρχίας (Εικόνες 71-72).<sup>119</sup>

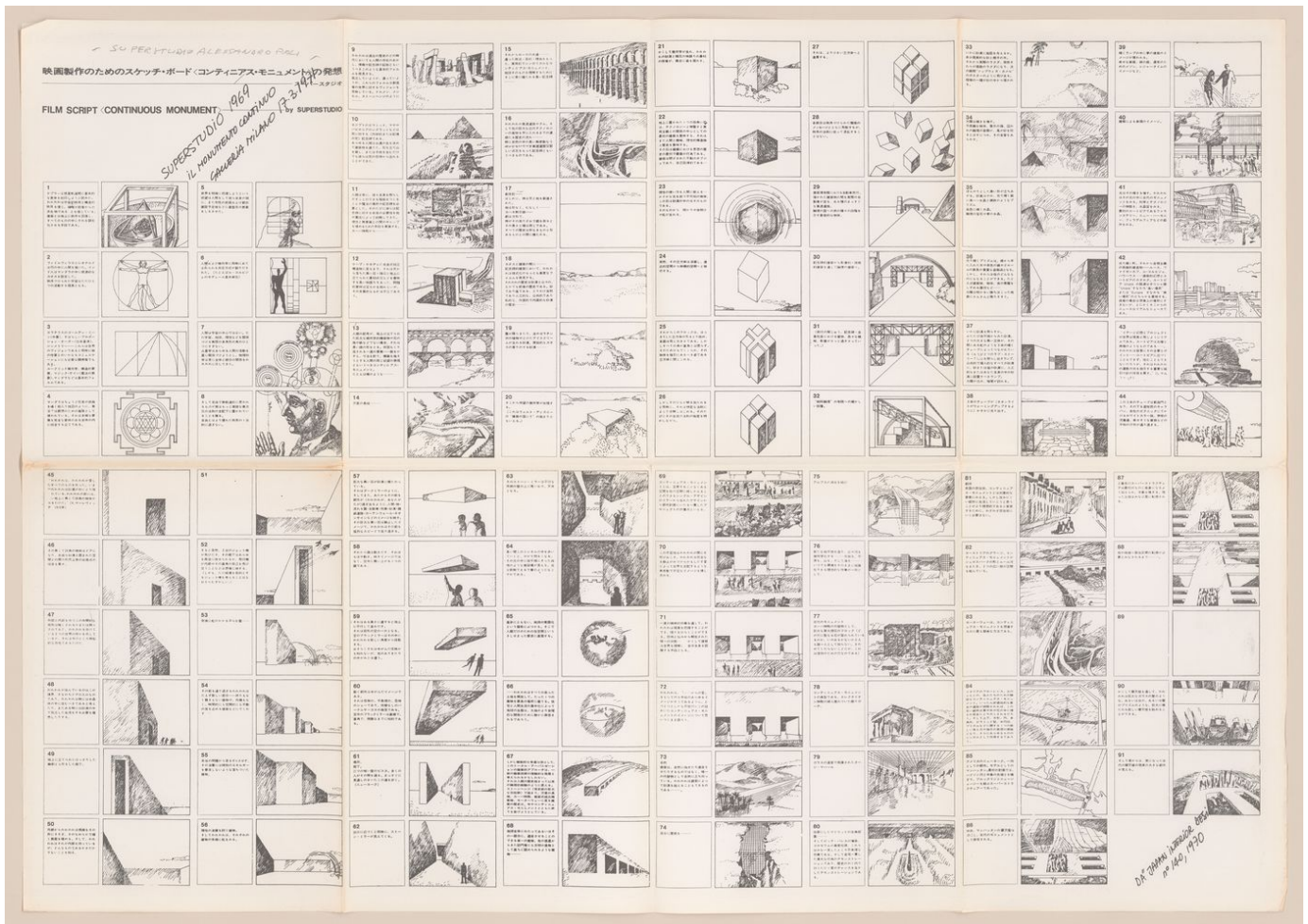


Εικόνα 72: Superstudio, *Monumento Continuo*, 1969-1970.

Στο εικονογραφημένο σενάριο με αρχικό τίτλο «Storyboard for a film for an American television company, MCW» το Superstudio συνέθεσε μία σειρά από σχέδια όπου

<sup>119</sup> Frassinelli, P., 2003 [1972]. "Journey to the End of Architecture", στο Lang & Menking 2003.

περιγράφονται τρόποι με τους οποίους ο άνθρωπος κατάφερε να επιβληθεί και να ελέγξει το περιβάλλον, τα διαφορετικά μνημεία που προέκυψαν (από το Stonehenge στις πυραμίδες, τα ρωμαϊκά υδραγωγεία και τους σύγχρονους δρόμους ταχείας κυκλοφορίας) σε μία ιστορία που ενσωματώνει τον Modulor, σκηνές από το *Ταξίδι στη σφαίρα της λογικής*, το Ερέχθειο, το Κενοτάφιο του Bulle και το Συνεχές Μνημείο, ως το μοναδικό αρχιτεκτονικό μοντέλο απόλυτης αστικοποίησης του κόσμου (**Εικόνα 73**). Όλα τα πολιτισμικά μνημεία που επιλέγονται για το σενάριο αυτό χαρακτηρίζονται από γεωμετρικές μορφές, γιγάντιες κλίμακες και έντονους συμβολισμούς. Το φιλμ καταλήγει στη Νέα Υόρκη, οι ουρανοξύστες της οποίας χάνουν την επιβλητικότητά τους μπροστά σε εκείνη του Συνεχούς Μνημείου.<sup>120</sup>



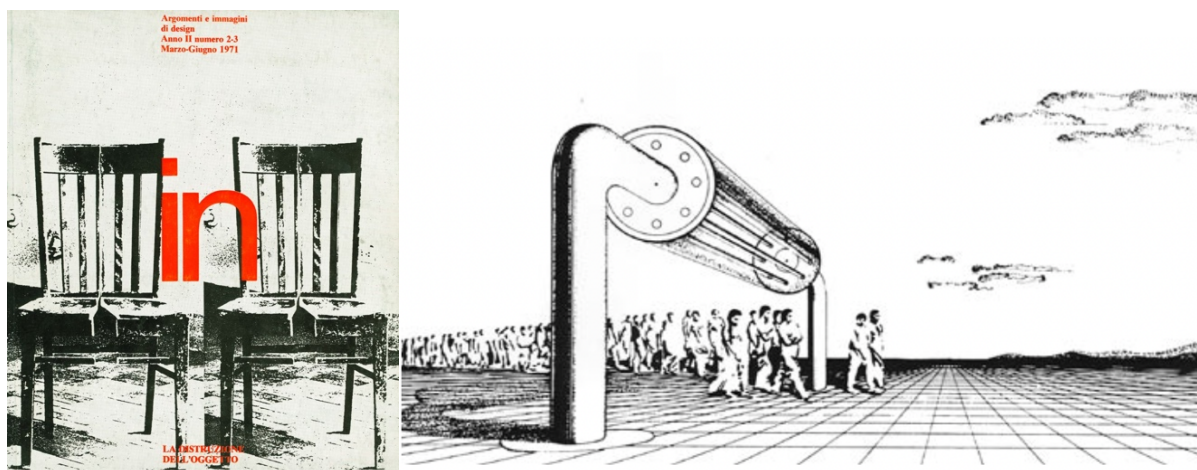
Εικόνα 73: Superstudio, Εικονογραφημένο σενάριο για το audio-slide show, 1969-1970

Οι ποιητική προσέγγιση του Superstudio επιτρέπει πολλές αναγνώσεις των διαφορετικών συμβόλων που θα άξιζε σε διαφορετικό πλαίσιο να διερευνηθούν με μεγαλύτερη λεπτομέρεια. Κάτι που έχει σημασία να σχολιαστεί εδώ είναι η σκηνή που ακολουθεί το περίφημο κενοτάφιο του Etienne-Louis Bulle και δημοσιεύθηκε αργότερα και στο περιοδικό *IN* (**Εικόνα 74**).<sup>121</sup> Πρόκειται για έναν τεραστίων διαστάσεων κύλινδρο κάτω από τον οποίο βλέπουμε να περνούν αντρικές μορφές που θυμίζουν εργάτες. Ο γνώριμος κάναβος

<sup>120</sup> Βλ. Εικόνα 71

<sup>121</sup> SUPERSTUDIO, 1971, "Distruzione, metamorfosi e ricostruzione degli oggetti" *IN Argomenti e Immagini di Design*, Anno II n. 2/3: 14-25

αποτελεί το έδαφος πάνω στο οποίο περπατούν και το τοπίο συμπληρώνεται με χαμηλού ύψους λόφους και λίγα σύννεφα στον ουρανό. Ο τίτλος του έργου *Καταστροφή, μεταμόρφωση και ανακατασκευή αντικειμένων* σε συνδυασμό με το τεράστιο εξάρτημα μιας (κινητήριας;) μηχανής και την απρόσωπη μάζα των ανθρώπινων μορφών δεν μπορούν παρά να παραπέμπουν στον αλλοτριωτικό και αποξενωτικό χαρακτήρα της σύγχρονης βιομηχανοποιημένης κοινωνίας που αποστερεί το ανθρώπινο υποκείμενο από τη δυνατότητα εκπλήρωσης των επιθυμιών του και το μετατρέπει σε αντικείμενο, αναλώσιμο και αδιαφοροποίητο.



Εικόνα 74: Superstudio, *Distruzione, metamorfosi e ricostruzione degli oggetti*, 1971

Ο διαχωρισμός σε πνευματικό και υλικό, σε χρηστικό και μορφολογικό, και το ταυτόχρονο «άδειασμα» του ανθρώπου αλλά και των αρχιτεκτονημάτων από τις ιδιαιτερότητες εκείνες που διαφοροποιούν και που προκύπτουν από διαδικασίες και βιώματα, αυτή η ομογενοποίηση που επιβάλλεται στις καταναλωτικές κοινωνίες της Δύσης έρχεται συμβολικά να επιβληθεί και στα τοπία των φωτομοντάζ του Superstudio.

Στην κριτική των Καταστασιακών, η έντονη *ατοπικότητα* της μοντέρνας αρχιτεκτονικής συμμαχεί με το ρεύμα αυτό της ομογενοποιητικής παγκοσμιοποίησης που εξαρθρώνει κάθε παραφωνία, κάθε παρεκτροπή από την τάξη. Ο διαχωρισμός με το παρελθόν και με τον τόπο, μπορεί σε παλαιότερες εποχές να αποδείχθηκε απελευθερωτικός, ωστόσο στην παρούσα συνθήκη μοιάζει απολύτως καταπιεστικός και ισοπεδωτικός. Η κοινωνική αλλά και ψυχολογική ανάγκη για τη διερεύνηση της ταυτότητας οδήγησε λίγο αργότερα τους αρχιτέκτονες να αναζητήσουν εκ νέου τη σημασία του τοπικισμού, αυτή τη φορά με κριτική, όμως, ματιά.<sup>122</sup>

<sup>122</sup> Frampton, K., 1983. "Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance" στο H. Foster (επιμ.) *Postmodern Culture*, London: Pluto Press: 16-30.

#### 4.2. Dodici città ideali (1970)

Πιο ξεκάθαρα δυστοπικές και με περισσότερο ευθείες αναφορές στις πολεοδομικές ουτοπίες του παρελθόντος παρουσιάζονται οι «12 ιδανικές πόλεις». Η ανεπάρκεια του αστικού σχεδιασμού οδηγεί το Superstudio να επινοήσει 12 παραδείγματα που δεν μοιάζουν σε τίποτα με τις πόλεις όπως παραδοσιακά θα τις φανταζόμασταν (**Εικόνα 75**). Πρόκειται για σουρεαλιστικές εικόνες στις οποίες η (τεχνολογική) πόλη παρουσιάζεται σαν παντοδύναμη «μητέρα που προσέχει τα παιδιά της» την ίδια στιγμή που θυμίζει την εκτός ελέγχου τεχνολογία του Κάφκα και τις ιστορίες επιστημονικής φαντασίας των 60s. Στις ίδιες τις περιγραφές της ομάδας διαφαίνεται η έντονη ειρωνεία σχετικά με την απόλυτη «αλήθεια» και την «τελειότητα» που ευαγγελίζονταν οι πολεοδομικές ουτοπίες.<sup>123</sup>



Εικόνα 75: Superstudio, *Dodici città ideali*, 1970

Η «πόλη των 2000-τόνων», αποτελείται από μικρά κελιά/κάψουλες που τοποθετούνται η μια πάνω στην άλλη και είναι εφοδιασμένες με τεχνολογικά μέσα ικανά να καλύψουν όλες τις

<sup>123</sup> Frassinelli, P., 1971. "Twelve Cautionary Tales for Christmas: Premonitions of Mystical Rebirth of Urbanism" AD 41; 737-742

ανάγκες αλλά και τις επιθυμίες των χρηστών τους. Οι κάτοικοι της πόλης αυτής είναι ίσοι και αθάνατοι. Ωστόσο, αν κάποιος προσπαθήσει να επαναστατήσει, η οροφή του κελιού θα συμπίεσει με δύναμη 2000-τόνων τον αντιφρονούντα δημιουργώντας ταυτόχρονα χώρο για τον νέο ιδανικό πολίτη (πόλη 1). Η «προσωρινή πόλη-κοχλίας» έχει τη μορφή ενός κοχλία διαμέτρου 4,5 χιλ. και ολοκληρώνει μία περιστροφή (*revolution*) τον χρόνο. Η πόλη ελέγχεται από ένα αυτόματο εργοστάσιο και ηλεκτρονικούς υπολογιστές (πόλη 2). Η «Νέα Υόρκη των εγκεφάλων (*brains*)» χτίστηκε στο απανθρακωμένο Central Park και είναι ένας κύβος καλυμμένος με πλακάκια 10x10 ιντσών με ενσωματωμένο φακό διαμέτρου 9 ιντσών το καθένα. Η πόλη λειτουργεί μετατρέποντας το φως που συμπυκνώνεται σε ενέργεια (πόλη 3). Μια πόλη διαστημόπλοιο (πόλη 4),<sup>124</sup> καταπράσινα λιβάδια με πρόβατα που βοσκούν γύρω από μια λίμνη της οποίας το νερό έχει αντικατασταθεί από ένα οριζόντιο κάτοπτρο και ημισφαιρικοί θόλοι που πετούν στον ουρανό (πόλη 5). Κάθε διαυγής μεταλλική ημισφαιρική σαρκοφάγος περιέχει έναν ακίνητο άνθρωπο, με κλειστά μάτια, ο οποίος αναπνέει κλιματιζόμενο αέρα, δεν γερνά χάρη σε μια συσκευή καθαρισμού και αναγέννησης και αποβολής τοξινών. Η κίνηση κάθε σαρκοφάγου ελέγχεται από τα συνδεδεμένα με το κρανίο ηλεκτρόδια, με μια μορφή τηλεκίνησης. Η «καταπληκτική και υπέροχη πόλη του Barnum Jnr» περιέχει στον πυρήνα της μια μικρογραφία της μοντέρνας πόλης και περιλαμβάνει αντίγραφα των σημαντικότερων μνημείων του κόσμου, από το Empire State Building στον πύργο του Eiffel, από το Κολοσσαίο (στην αρχική του μορφή) μέχρι την Sunset Boulevard. Το κλειδί της πόλης μπορεί να κοστίζει ακριβά αλλά προσφέρονται δάνεια με μόνη εγγύηση την παράδοση του διπλώματος και της άδειας οδήγησης (πόλη 6). Η πόλη – ιμάντας συνεχούς παραγωγής ξετυλίγεται καθώς κινείται σαν ένα μεγαλοπρεπές φίδι. Οι κάτοικοι μεταφέρονται με οδηγό το Grand Factory, το κεφάλι της πόλης, που καθώς κινείται εκμεταλλεύεται τις πρώτες ύλες και τα ορυκτά της κάθε περιοχής προκειμένου να ανοικοδομήσει την πόλη που διαμορφώνεται στην ουρά της (πόλη 7). Ένας ολόχρυσος κώνος (πόλη 8) και η «Ville-Machine Habitée», στην οποία η μηχανή φροντίζει τα πάντα και οι κάτοικοι βρίσκουν τροφή και φόβο, ύπνο και χαρά, σεξ και ελπίδα (πόλη 9). Η «πόλη της τάξης» που δεν έχει τίποτα παράξενο, κυβερνάται από τον ίδιο δήμαρχο εδώ και 45 χρόνια. Η ιδέα του να προσαρμόσει τους πολίτες στην πόλη και όχι το αντίστροφο έχει ως αποτέλεσμα να μειώνονται συνεχώς πολίτες με παράπονα σχετικά με την αργοπορία των λεωφορείων, την έλλειψη νερού κτλ. (πόλη 10). Στην «πόλη των εξαιρετικών σπιτιών» αποκλειστικός στόχος των κατοίκων είναι η απόκτηση του ομορφότερου σπιτιού εντός των 36μ<sup>2</sup> που αναλογούν σε κάθε οικογένεια (πόλη 11). Τέλος, στην «πόλη του βιβλίου» οι κώδικες ηθικής και οι κανόνες συμπεριφοράς περιέχονται στο βιβλίο που κρέμεται από τον λαιμό κάθε πολίτη. Η πόλη αποτελείται από επιμήκεις σήραγγες και οι πολίτες χρησιμοποιούν συσκευές υπέρυθρων ακτινών που τους επιτρέπουν να βλέπουν στο σκοτάδι (πόλη 12).

---

<sup>124</sup> Frassinelli 1971, 738: «If a city can be considered a place where a group of men are born, live and die; if a city is a mother who looks after her children, furnishes them with all they require and decides how they shall be happy, if a city is all this, independent of its physical and demographical dimensions, then a spaceship, which for centuries has been following a precise route towards a planet thousands of light-years away, is also a city.»

Πιστοί στην ενσωμάτωση στοιχείων της ποπ κουλτούρας, στις λεζάντες που συνοδεύουν τα σχέδια των ιδανικών πόλεων διατυπώνεται ένα τελικό ερώτημα σε μορφή ψυχολογικού τεστ προκειμένου ο αναγνώστης με βάση την απάντησή του να μάθει τα χαρακτηριστικά της προσωπικότητάς του. Οι ερωτήσεις είναι απλές: *πόσες από τις «ιδανικές πόλεις» θα ήθελες να είναι αληθινές; Πιστεύεις ότι θα μπορούσαν να αποθούν χρήσιμες για την ανθρωπότητα;* Στην περίπτωση που ο αναγνώστης απαντήσει πως δεν θα ήθελε να ζήσει σε καμία από τις 12 πόλεις, η απάντηση του κουίζ είναι η εξής: *You are an idiot*. Η προσεκτική επιλογή των λέξεων που χαρακτηρίζει γενικά το έργο του Superstudio θα μπορούσε να σημαίνει πως και σε αυτή την περίπτωση η λέξη χρησιμοποιείται και με την έννοια του «ιδιώτη», του πολίτη που δεν μετέχει στα κοινά.

*Architectural Design*  
1971 Dec 1971

## Twelve Cautionary Tales for Christmas

PREMONITIONS OF THE MYSTICAL REBIRTH OF URBANISM

UPERSTUDIO evoke twelve visions of ideal cities, the supreme achievement of twenty thousand years of civilization, blood, sweat and tears; the final haven of Man in possession of Truth, free from contradiction, equivocation and indecision; totally and for ever replete with his own PERFECTION.

**First city**  
**2,000-ton city**

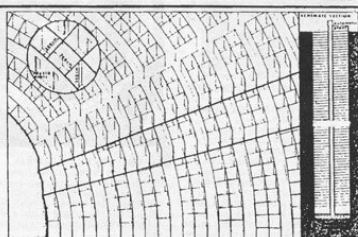
Even and perfect, the city lies amid green lawns, sunny hills and wooded mountains; slim, tall sheets of continuous buildings intersect in a rigorous, square mesh, one league apart. The buildings, or rather the single, uninterrupted building consists of cubic cells 5 cubits each way; these cells are placed one on top of another in a single vertical stack, reaching a height of a third of a league above sea-level, so that the relative height of the building varies in relation to the level of the ground on which it rises. Each cell has two external walls. Cell walls are of opaque material, porous to air, rigid, but light. The wall facing north (or if this is an external wall, the wall facing west) is capable of emitting 3D images, sounds and smells. Against the opposite wall is a seat capable of moulding perfectly to the human body, even of enclosing it completely, incorporated in this seat is an apparatus for satisfying all physiological needs. When not in use, this membrane and all apparatus withdraw and the wall reforms. The floor is a simulator, and can evoke all sensations of living things. The ceiling is a brain-impulse-receiver. In each cell is an individual whose brain impulses are continually transmitted to an electronic analyser set at the top of the building, beneath a continuous semi-cylindrical vault. The analyser selects, compares and interprets the desires of each individual, programming the life of the entire city moment by moment. All citizens are in a state of perfect equality. Death no longer exists. Sometimes someone indulges in absurd thoughts of rebellion against the perfect and eternal life granted to him. At first the analyser ignores the crime, but if it is repeated, the man who has shown himself unworthy is rejected. The ceiling panel descends with a force of two thousand tons until it reaches the floor. At this point, in this marvellous economy, another life is initiated.



The panel returns to its original height, and all the individuals living in cells within a distance of a quarter of a league from the empty cell donate an ovum or a group of spermatozoa, which are transported in channels created for this purpose in a mad race to the now-empty seat. Here, an ovum is fertilized and the seat is transformed into a uterus, protecting the new son of the city for nine months, until his happy dawn.

**Second city**  
**Temporal cochlea-city**

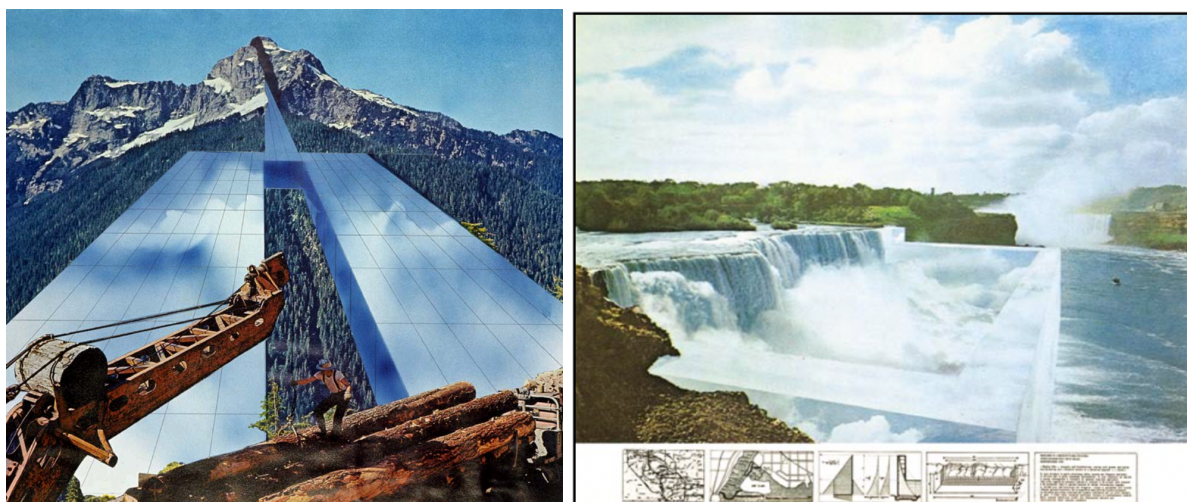
The city is an endless screw, 4.5 Km. in diameter, completing one revolution a year. Its lower extremity, facing the centre of the earth, consists of an excavating apparatus (a kind of turbine, with blades) that, in revolving, crushes rock, forcing all matter towards the centre of the cylinder and through a duct up to the ground. Above the turbine is the propulsion apparatus, an atomic power centre set to last 10,000 years and the automatic plants and electronic computers that control the city. The upper extremity grows gradually, remaining constantly at the level of the ground outside. Growth is realized through the continuous construction of new sections of city by means of an automatic building-site placed like a bridge between the centre and the perimeter. On this site, rock detritus from the excavations at the bottom is used as building material. The city is composed of living cells arranged in a double row of concentric circles of cells runs a roadway. Each cell has a single opening, a door giving on to the circular roadway, the other three walls backing onto other cells are totally opaque and soundproof. The floor of the cells is soft, all apparatus required for the satisfaction of individual living needs are hidden in the ceiling and are tele-controlled. The entire city is climatized at a constant 25°C, with 60% humidity. Each cell is constantly lit to an intensity of 150 lux; the roads are illuminated to an intensity of 500 lux; this light contains all the wavelengths of the visible spectrum; that of the roads also contains small quantities of ultra-violet light. The cells have no system for closing or screening. Inhabitants live one to a cell, and possess no clothes or other objects because the city provides for their every need. They are absolutely free to act and organize their lives, both as individuals and as a community; to be alone; to gather in groups; to create laws or regulations; the only restriction is that they cannot go outside the city because the upper ends of the circular roads are closed by the automatic building-site. Each cell contains an "automatic obstetrician" which, applied to the abdomen of the future mother, extracts the foetus painlessly. The baby is transported by pipeline to a cell in the newly-built section, where it is fed and looked after automatically. Only in this phase is the door of the cell sealed by a steel panel. For four years the child remains in his cell, during which time he learns the ethics and working of his city. Thereafter the metal door slides away and disappears forever into the wall. Materials used for building the city remain unaltered for a century, without maintenance; then they begin to degenerate; this is also true of the equipment and machinery. Naturally, load-bearing structures and the general equipment of the city are an exception. The inhabitants spend a lot of time in the roads near their cells; often, in groups or alone, they climb the spiral roads until they reach the children's zone and beyond, into the last four deserted and silent spirals where the newborn babies live. Often, placing their hands and ears against the warm, vibrating metal walls of the building-site, they try to penetrate the mystery of the outside world. But it is rare for someone to go down the road beyond the zone of extreme old age, into the spirals of decay and putrefaction of things and men, and yet further into the uncertain light and the heat, into the spirals scattered with detritus, dust, boxes, until they reach the dark, suffocating and vibrant zones spiralling towards indefinite depths.



737

### 4.3. *Architettura riflessa* (1970-1971)

Ογκώδεις λείες επιφάνειες που ορισμένες φορές δείχνουν να είναι συμπαγείς και άλλες φορές μοιάζουν με διαφανείς, γυάλινες, υψηλής αντανάκλασης επιφάνειες δημιουργούν τοίχους, γέφυρες, δρόμους ή κάτοπτρα. Ο αντικατοπτρισμός οδηγεί στον αναστοχασμό σχετικά με τον ρόλο και την ταυτότητά του ατόμου που αντικατοπτρίζεται. Τόσο ο δέκτης όσο και το περιβάλλον του μετατρέπονται και οι ίδιοι σε *θέαμα*, σε προϊόντα δηλαδή, εντός μιας κοινωνίας που προάγει και εξαρτάται από αυτά. Η σειρά *Architettura riflessa* με την οποία το Superstudio ασχολήθηκε μεταξύ 1970-1971 εστιάζει σε αυτήν ακριβώς την αντανάκλαση (**Εικόνα 76α**).



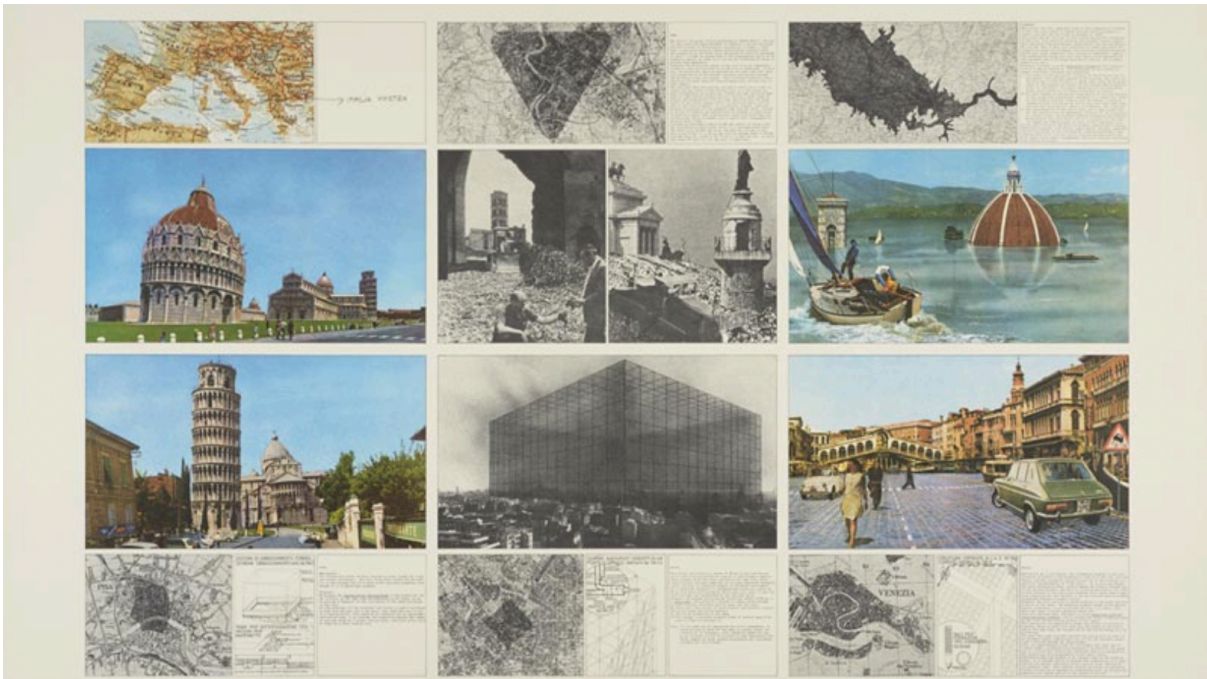
Εικόνα 76: Superstudio, (α) *Architettura Riflessa: Taglialegna sulle Montagne Rocciose*, 1970-1971, (β) *Niagara o l'architettura riflessa*, έγχρωμη καρτ ποστάλ, 1971

Η φράση που αναγράφεται στο πίσω μέρος μίας έγχρωμης εικονογραφημένης καρτ ποστάλ που αναπαράγει μία λιθογραφία με τον Νιαγάρα (**Εικόνα 76β**) δηλώνει πως το Superstudio πιστεύει στο ορθολογικό πράττειν ως το απόλυτο μέσο για την «ανοικοδόμηση μιας γαλήνιας και αμετακίνητης φύσης όπου μπορεί τελικά κανείς να αναγνωρίσει τον εαυτό του».<sup>125</sup> Τα συγκεκριμένα έργα παραπέμπουν στις «κατασκευασμένες» πόλεις των Καταστασιακών που δεν αποτελούν παρά ένα κενό είδωλο, μια αφαιρετική αναπαράσταση της «φυσικής» πόλης.

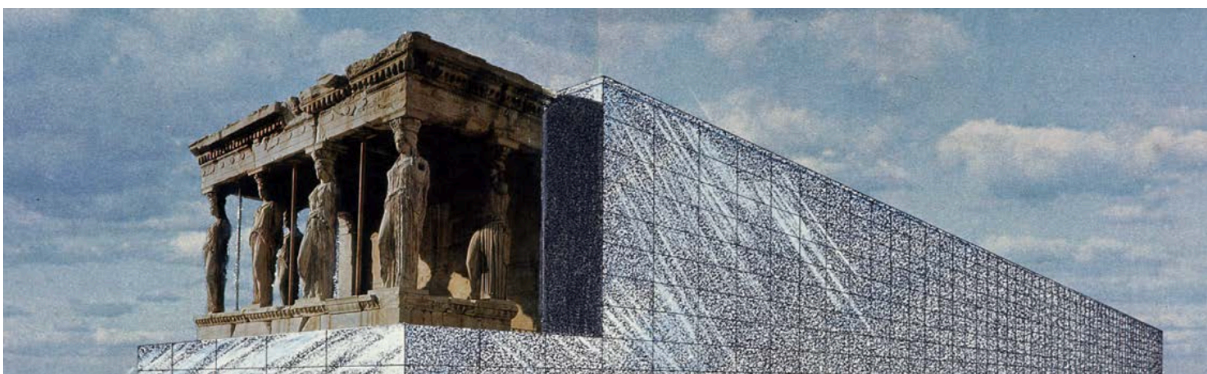
<sup>125</sup> "Il Superstudio (...) crede nel «fare secondo ragione» come ultimo mezzo per l'edificazione di una natura serena ed immobile in cui finalmente riconoscersi".

#### 4.4. *Salvataggi dei centri storici italiani* (1971-1972)

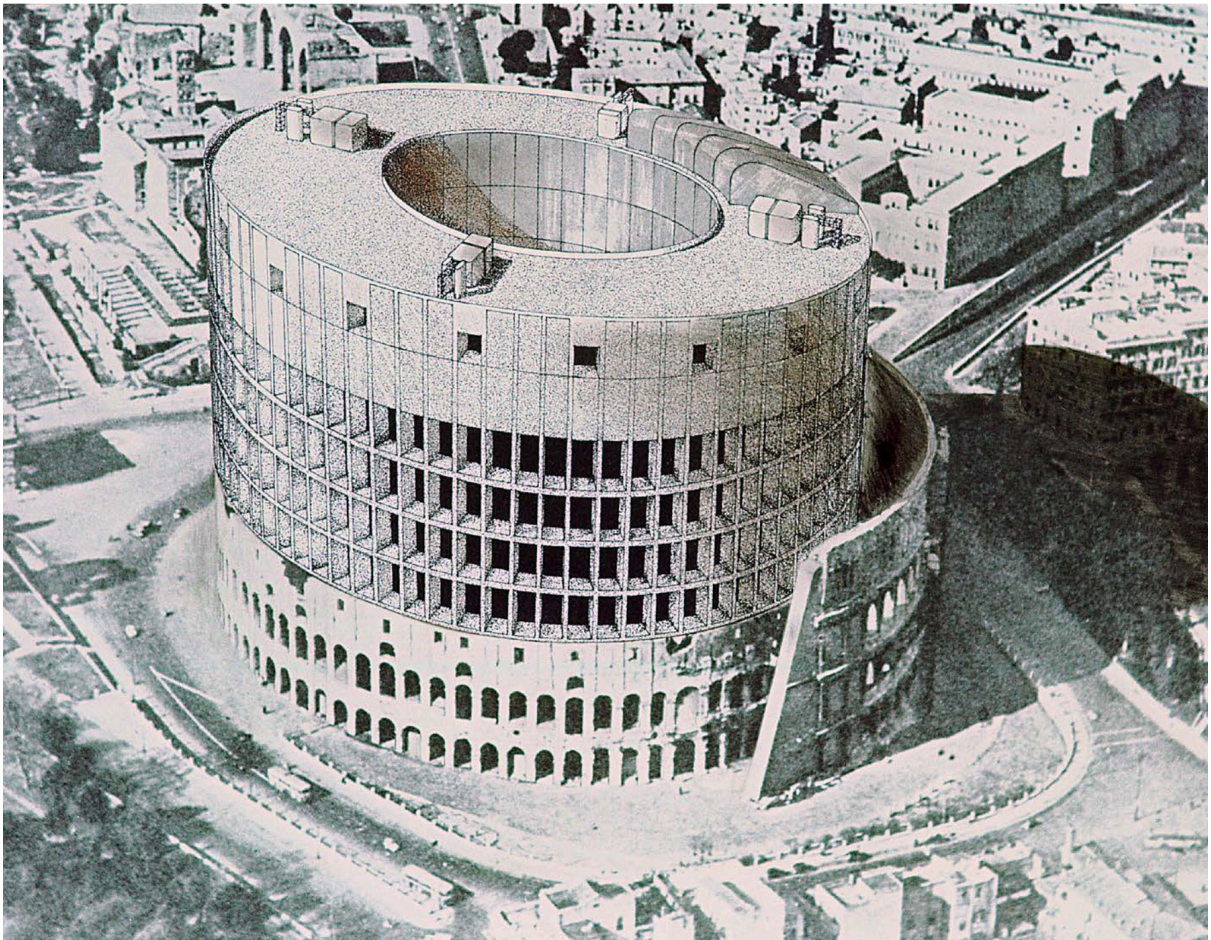
Στο πλαίσιο της Σταυροφορίας για τη σωτηρία των ιστορικών κέντρων των πόλεων της Ιταλίας, το Superstudio πρότεινε τη δημιουργία ενός φράγματος στον ποταμό Άρνο προκειμένου να πλημμυρίσει το κέντρο της Φλωρεντίας (**Εικόνα 3, 77**), ένα κέντρο που συνήθως πλημμυρίζει από τουρίστες (βλ. Ziggurat). Η πρότασή τους αυτή αποτελεί ταυτόχρονα ένα σκληρό σχόλιο στον συντηρητισμό και την προσκόλληση σε ένα παρελθόν τόσο αξεπέραστο, όσο η παράδοση της Αναγέννησης. Κατ' αντιστοιχία, στην περίπτωση της Αθήνας, το Συνεχές Μνημείο καλύπτει το μεγαλύτερο μέρος του Ερεχθείου (**Εικόνα 78**) ενώ το Κολοσσαίο επεκτείνεται καθ' ύψος προκειμένου να επαναχρησιμοποιηθεί σε ένα νέο πλαίσιο *άρτου και θεάματος* (**Εικόνα 79**).



Εικόνα 77: Superstudio, *Salvataggi dei Centri Storici Italiani*, 1972



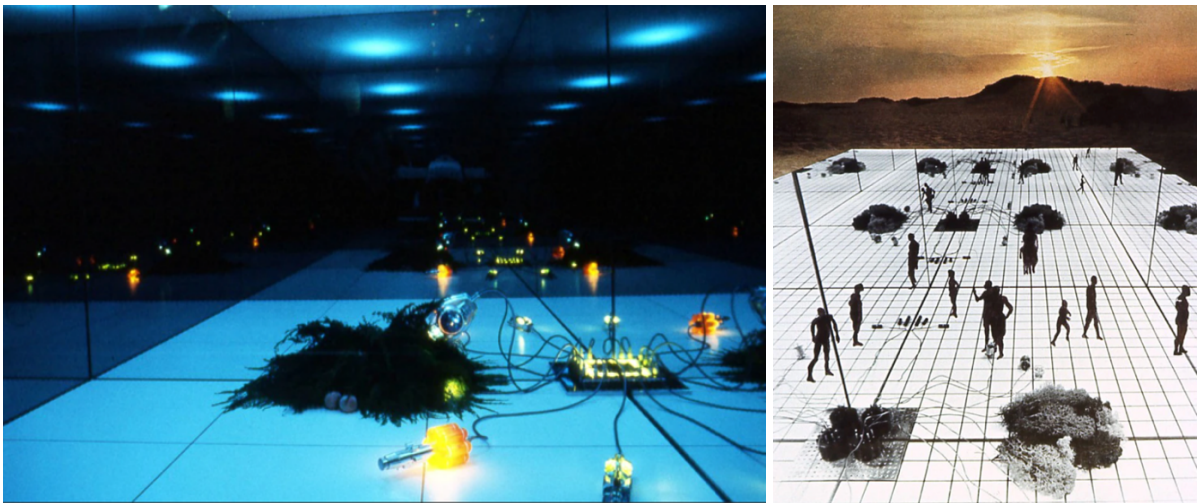
Εικόνα 78: Superstudio, *Monumento Continuo: veduta con la loggia delle Cariatidi, Atene*, 1969-70



Εικόνα 79: Superstudio, *Monumento Continuo: Grand Hotel Colosseo*, 1969-1970.

#### 4.5. Supersuperficie / Supersurface (1971-72)

Ακολουθώντας τη λογική του Hollein σύμφωνα με την οποία *όλα είναι αρχιτεκτονική*,<sup>126</sup> το Superstudio καταλήγει να προτείνει μία επίπεδη επιφάνεια υψηλής τεχνολογίας που καλύπτει κατά μεγάλο ποσοστό ή και ολοκληρωτικά το έδαφος.<sup>127</sup> Η υπερ-επιφάνεια υπόσχεται να προσφέρει νέες δυνατότητες κατοίκησης σε μια λογική αλληλεπίδρασης ανθρώπου και τεχνολογίας. Η έννοιες του χώρου και του χρόνου τίθενται σε διαπραγμάτευση με τη βοήθεια ηλεκτρονικών βυσμάτων που συνδέονται και αποσυνδέονται κατά το δοκούν (**Εικόνα 80**). Το διαδίκτυο είναι εκείνο που επιτρέπει αυτού του είδους την χωροχρονική υπέρβαση. Τα όρια της φύσης και της κατοικίας είναι ασαφή και μεταβαλλόμενα, σχεδόν ανύπαρκτα. Ουσιαστικά ο κανάβος που σκέπαζε το *Συνεχές Μνημείο* ξεδιπλώθηκε στο έργο για την έκθεση που παρουσιάστηκε στο MoMA της Νέας Υόρκης, προκειμένου να αποτελέσει μία ατέρμονη αλλά και άχρωμη επιφάνεια πληροφοριών και ενέργειας που θα επέτρεπε την *αβίαστη, χωρίς προβλήματα εξέλιξη της ζωής*.<sup>128</sup>



Εικόνα 80: SUPERSTUDIO, *Supersuperficie*, 1972

Η ανεξάντλητη παροχή πληροφοριών και υπηρεσιών φαντάζουν να προσφέρουν την πολυπόθητη μεταβλητότητα της «πόλης» η οποία έχει απελευθερωθεί από κάθε είδους δομές και σε αντάλλαγμα προσφέρει διαρκή συνδεσιμότητα. Η έννοια της πόλης αντικαθίσταται από τη δυναμική του κόμβου. Το πλέγμα του ατέρμονου κανάβου υποκαθιστά την ανάγκη για δρόμους, πλατείες, οχυρώσεις, δημόσιους και ιδιωτικούς χώρους. Η αρχιτεκτονική εκμηδενίζεται, η επιστροφή στο «0» επιτυγχάνεται.

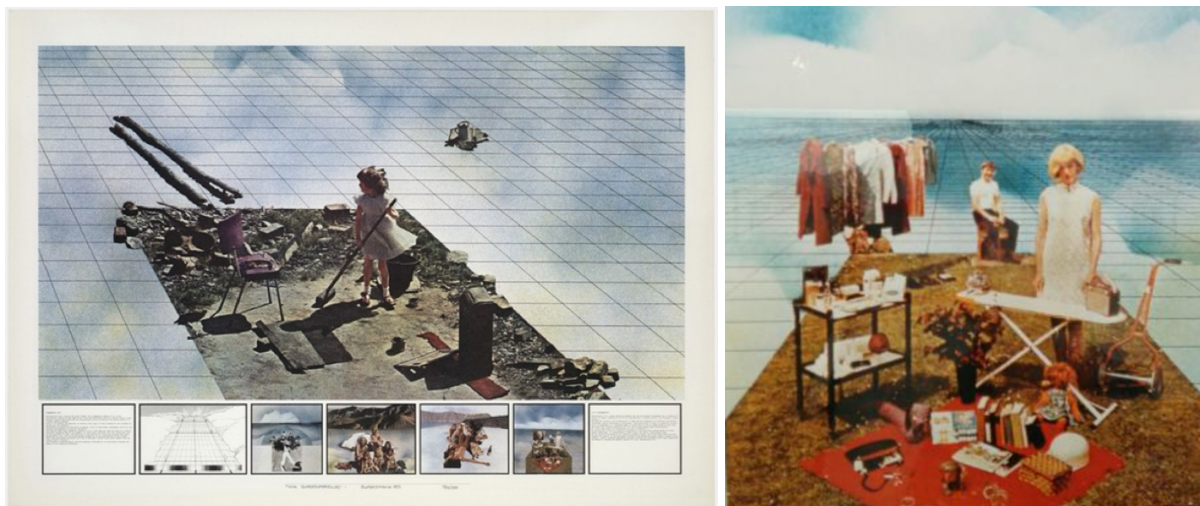
Η κατάργηση των συνόρων μοιάζει να παρέχει την ελευθερία που τόσο προσδοκούν οι πλάνητες, οι μετανάστες, οι νομάδες και οι ταξιδευτές. Η δομή του χώρου δεν έχει ιεραρχίες, κάθε χώρος είναι ισότιμος, οι άνθρωποι κινούνται όπως επιθυμούν χωρίς το άγχος της ιδιοκτησίας. Μιας και κάθε χώρος είναι πανομοιότυπος με τον διπλανό δεν φαίνεται να

<sup>126</sup> Hollein, H., 1970. "Alles ist architektur," *Architectural Design*: 60-63.

<sup>127</sup> Superstudio, 2005. "Supersurface (1972)", στο *Exit Utopia: Architectural Provocations 1956-76*. Λονδίνο & New York: Prestel.

<sup>128</sup> Superstudio, 1973. "Superstudio on Mindscapes" *Design Quarterly* 89: 17-31.

υπάρχει λόγος είτε μετακίνησης είτε παραμονής στον ίδιο χώρο «έως ότου τα υποκείμενα ταυτιστούν με το ίδιο το σύστημα».<sup>129</sup> Το «νοικοκυριό» περιορίζεται στα απολύτως απαραίτητα, αλλά εφόσον η γυναίκα ή το μικρό κορίτσι το επιθυμούν, μπορούν να συνεχίσουν να ασχολούνται με τις δουλειές του σπιτιού (Εικόνα 81). Πρόκειται για ένα σύμπαν γεμάτο νέους, ερωτευμένους και παιδιά (Εικόνα 82) όπου ο θάνατος συνδέεται με την Αναγέννηση μέσω της καλλιτεχνικής δεξιοτεχνίας του Mantegna (Εικόνα 88).



Εικόνα 81: Superstudio, *Monumento Continuo*, 1969- 1970



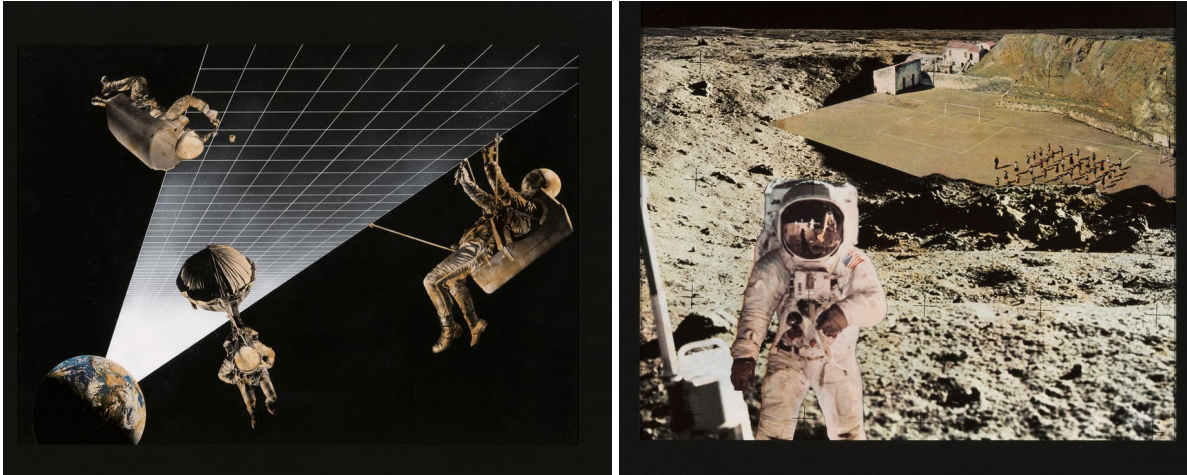
Εικόνα 82: Superstudio, *Monumento Continuo*, 1969- 1970

Αναλογιζόμενοι τα φωτομοντάζ των Superstudio με την κατά 10% έως 100% κάλυψη της επιφάνειας της γης από τον κάναβο της αρχιτεκτονικής έρχονται συνειρμικά στον νου οι σκέψεις του Heidegger με αφορμή το ποίημα του Χαίλντερλιν και την έννοια του ποιητικώς κατοικείν. Στο ερώτημά του σχετικά με το αν υπάρχει μέτρο πάνω στη γη η απάντησή του είναι αρνητική «διότι αυτό που ονομάζουμε, όταν λέμε “πάνω στη γη”, υφίσταται μόνο στο βαθμό που ο άνθρωπος κατοικεί τη γη, και κατοικώντας την, την αφηνει να είναι γη».<sup>130</sup>

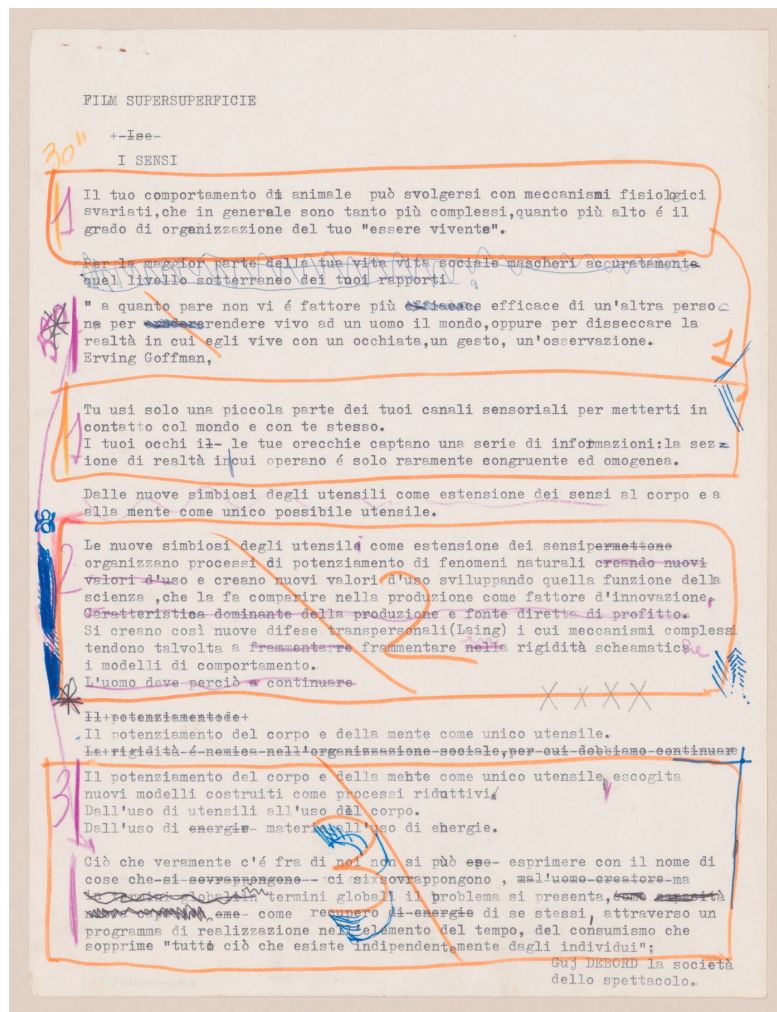
<sup>129</sup> Πάγκαλος 2015.

<sup>130</sup> Heidegger, M., 2008 [1951]. «... Ποιητικά κατοικεί ο άνθρωπος...» (μτφ.: Ι. Αβραμίδου, επιμ. Γ. Ξηροπαϊδης). Αθήνα: Πλέθρον; 53

Στην *architettura interplanetaria* ο κάναβος ξεπερνάει τα όρια της γης και επεκτείνεται στο διάστημα όπου οι διασκεδάσεις των μαζών, όπως το ποδόσφαιρο, μεταφέρονται και σε άλλους πλανήτες (Εικόνα 83). Ο άνθρωπος, χρησιμοποιώντας τις δυνατότητες της τεχνολογίας είναι πια σε θέση να ταξιδεύει στο διάστημα, είναι όμως και σε θέση να το κατοικεί;



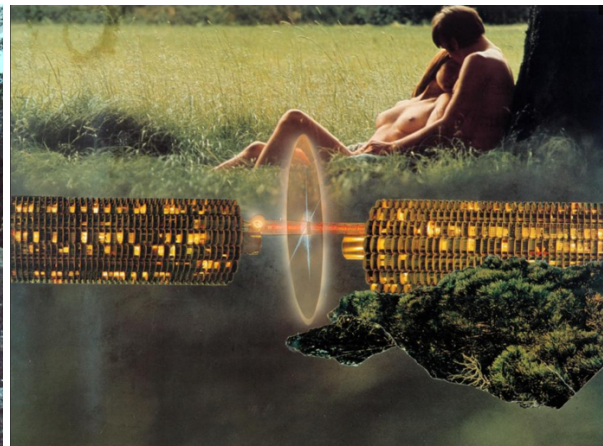
Εικόνα 83: *L'architettura interplanetaria, Autostrada Terra-Luna, 1970-1971.*



Εικόνα 84: σημειώσεις από το σενάριο του φιλμ για το *Supersuperficie* με απόσπασμα από την *Κοινωνία του Θεάματος* του Debord.

#### 4.6. *Atti Fondamentali: Vita, Educazione, Cerimonia, Amore, Morte* (1971-73)

Στο τελευταίο μεγάλο έργο που εκπόνησε ως ριζοσπαστική ομάδα το Superstudio ασχολήθηκε με τις πέντε *Θεμελιώδεις Πράξεις* της ανθρώπινης ύπαρξης: τη ζωή, την εκπαίδευση, την τελετουργία, τον έρωτα και τον θάνατο.<sup>131</sup> Εκτός από τα φωτομοντάζ που δημοσιεύθηκαν στο περιοδικό *Casabella*, ορισμένες πράξεις έγιναν και φίλμ. Στο *Cerimonia* του 1973,<sup>132</sup> το ίδιο το σώμα μετατρέπεται σε κινούμενο αντικείμενο της αρχιτεκτονικής, το αυτόνομο κέλυφος που *κατοικείται και κατοικεί τον κόσμο*, επαναφέροντας, έτσι, την αρχιτεκτονική στον πρωταρχικό της ρόλο (**Εικόνα 85**).<sup>133</sup> Το ίδιο ισχύει για τον έρωτα (**Εικόνα 86**), αλλά και για τις υπόλοιπες *Πράξεις*.



Εικόνα 85: Σκηνή από το φιλμ *Ceremonia*,

Εικόνα 86: *Amore. La macchina innamoratrice*, 1972

Σχετικά με την εκπαίδευση, το Superstudio περιγράφει κάτι που μοιάζει με το σημερινό Διαδίκτυο (**Εικόνα 87**).<sup>134</sup> Ο εκδημοκρατισμός που φαντάζονταν πως θα μπορούσε να επέλθει μέσω του συστήματος αυτού, που θα ελεγχόταν όχι από μία κεντρική εξουσία αλλά από κοινότητες χρηστών, δεν διαφέρει πολύ από τη σημερινή Wikipedia.<sup>135</sup>

<sup>131</sup> Superstudio 1973 "Superstudio on Mindscapes" *Design Quarterly* 89: 17-31: "Architecture never touches the great themes, the fundamental themes of our lives. Architecture remains at the edge of our life, and intervenes only at a certain point in the process, usually when behavior has already been codified, furnishing answers to rigidly stated problems. Even if its answers are a berrant the logic of their production and consumption avoids any real upheaval. Architecture allows no alternative proposal since it uses those instruments which are accurately predisposed to avoid any deviation.

*Thus, the working class home resembles the stately villain the same way that the work of a radical architect resembles that of the academic or reactionary architect: the only difference lies in the quantities in play, the decisions on the quality of living have already been made.*

*In accepting his role, the architect becomes accomplice to the machinations of the system. The avant-garde architect fills a rigidly fixed role, rather like that of the "young lover" in a play. At this point, the architect, recognizing in himself and in his work connotations of the cosmetic, environment a pollution and consolatrix afflictorum, comes to an abrupt halt on his well-paved path. It then becomes an act of coherence, or a last try at salvation, to concentrate on a redefinition of the primary acts, and to examine the relationships between architecture and these acts."*

<sup>132</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=kXrWr8zLRNY>

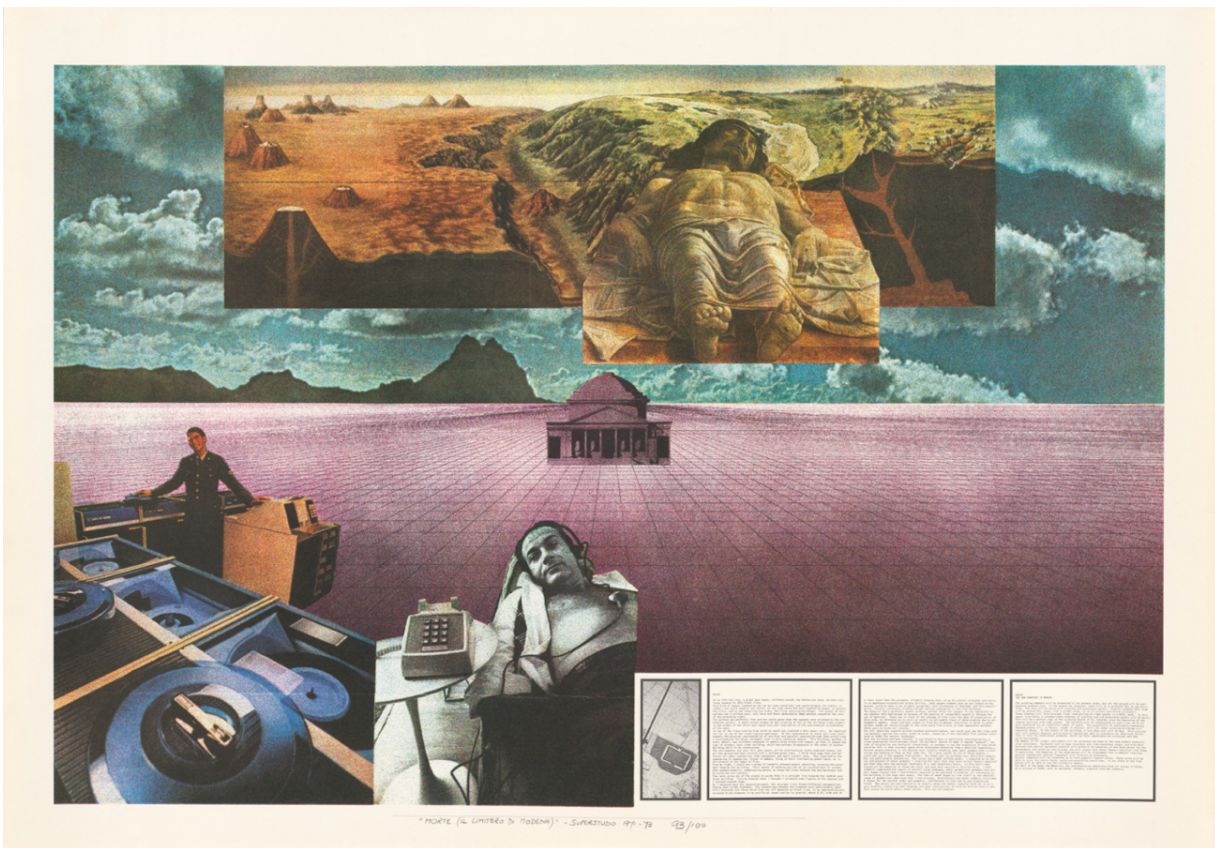
<sup>133</sup> Lang & Menking 2003.

<sup>134</sup> Superstudio 1973, "Vita, Educazione, Ceremonia, Amore, Morte: Cinque Storie del Superstudio" *Casabella* 380-381: 43-52

<sup>135</sup> Elfine 2011.



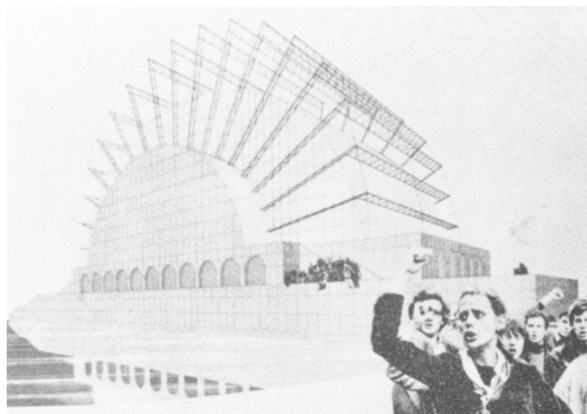
Εικόνα 87: Superstudio, *Gli Atti Fondamentali, Educazione*, 1971/72, *Educazione 1 & 3*, 1971



Εικόνα 88: Superstudio, *Morte (il cimitero di Modena)*, 1971/73

Με αναφορές στο αναγεννησιακό παρελθόν της Φλωρεντίας, το έργο με τίτλο *Morte* συνδυάζει τον νεκρό Χριστό του Mantegna (Εικόνα 88) , με ένα σεληνιακό τοπίο, με τον κάναβο με το χαρακτηριστικό σημείο φυγής και το αρχιτεκτόνημα στο κέντρο του, με μια εγκατάσταση πικάπ, ένα τηλέφωνο και μία αφήγηση που αναφέρεται σε δίκτυα και δορυφορικούς υπολογιστές. Μετατρέπεται με αυτόν τον τρόπο εκείνο που αρχικά θυμίζει μυστικιστική ατμόσφαιρα σε μια τεχνολογική ουτοπία που υπόσχεται να διαιωνίσει τη μνήμη, να μετατρέψει τα νεκροταφεία σε μια βάση δεδομένων από νεκρές προσωπικότητες

και να δημιουργήσει «μια νέα και ειρηνική σχέση με τον θάνατο».<sup>136</sup> Ο ίδιος ο τίτλος του έργου παραπέμπει έμμεσα στη συμμετοχή του Superstudio στον αρχιτεκτονικό διαγωνισμό για το νεκροταφείο της Μόντενα (**Εικόνα 89**).



Εικόνα 89: Superstudio, συμμετοχή στον διαγωνισμό για το κοιμητήριο της Modena, 1971

Στην *Ιδανική Πόλη* του quattrocento, απεικονίζεται μια πόλη άδεια από ζώντες οργανισμούς. Τα αρχιτεκτονήματα αποτελούν την έμμεση απόδειξη της ανθρώπινης παρουσίας (**Εικόνα 90**). Στο φωτομοντάζ *Vita* (**Εικόνα 91**), απεικονίζονται ανθρώπινες φιγούρες να περιπλανώνται σε έναν χώρο με χαρακτηριστικά του φυσικού τοπίου (λόφοι) να αχνοφαίνονται χωρίς την παραμικρή αρχιτεκτονική παρέμβαση, με εξαίρεση τον κάναβο που απλώνεται σε όλο το μήκος και το πλάτος του χωμάτινου δαπέδου.

Οι μαθηματικοί κανόνες της προοπτικής που καθόρισε ο Filippo Brunelleschi εφαρμόστηκαν ως τρόπος αναπαράστασης του χώρου αλλά και καθορισμού του κτιρίου και παρατηρούνται σε πολυάριθμα έργα των ζωγράφων της Αναγέννησης (π.χ. **Εικόνα 92**). Με βάση αυτούς, σχεδίασε τον τρούλο του Καθεδρικού ναού της Φλωρεντίας που αποτελεί μέχρι σήμερα το σήμα κατατεθέν της πόλης. Αρκετούς αιώνες αργότερα, η αρχιτεκτονική του Superstudio κρατάει τη γραμμική προοπτική αλλά αφήνει πίσω τις αρχιτεκτονικές δομές, που συχνά χρησιμοποιούνται προπαγανδιστικά από τις διάφορες μορφές εξουσίας, με εξαίρεση ίσως τον τρούλο του Brunelleschi (**Εικόνα 3**).

Για τον Alberti, η αρχιτεκτονική δεν είναι παρά πράξη της διανοήσης που θεμελιώνεται στη γνώση των μαθηματικών και στην εκλογίκευση της φύσης. Η *De architectura* του Βιτρούβιου χαρακτηρίζεται συχνά ως ανθρωπομορφική, καθώς βασίζεται στις αναλογίες του ανθρώπινου σώματος. Το Superstudio κρατάει μόνο το ανθρώπινο σώμα το οποίο αντιμετωπίζει ως «ανθρωπομορφική αρχιτεκτονική» *par excellence*.

---

<sup>136</sup> Απόσπασμα από το αφηγηματικό κείμενο που συνοδεύει το φωτομοντάζ: «*H. Momento di immissione del cadavere e suo primo ciclo di restituzione. Il cadavere viene immerso in pozzi dislocati in vari luoghi. Tali pozzi (...) hanno la doppia funzione di trasformare il cadavere in energia e in memoria. (...) I pozzi costituiscono anche l'elemento immagazzinatore delle memorie. (...) Le loro bocche sono unità periferiche di un calcolatore. Diversi calcolatori sono collegati tra loro per mezzo di satelliti ritrasmettitori. L'accesso alle memorie immagazzinate avviene attraverso le capsule della memoria, terminali individuali di cui tutti i viventi sono forniti. Ogni bocca di pozzo è l'unico esempio di memoria architettonica e del cerimoniale tradizionale. (...) M. La memoria come elemento cosmico. Tutta l'energia-memoria è ritrasmessa dai satelliti.*»



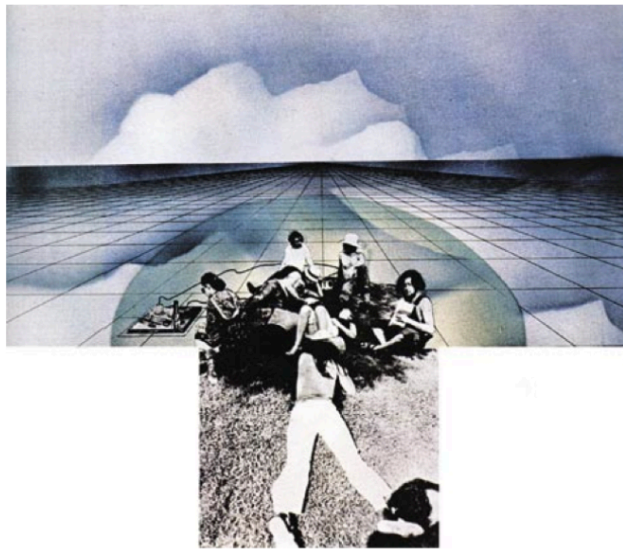
Εικόνα 90: *Ιδανική Πόλη*, π.1470, Ελαιογραφία σε ξύλο, 60x200 εκ., Εθνική Πινακοθήκη Urbino



Εικόνα 91: Superstudio, *Gli Atti Fondamentali, Vita (Supersuperficie), Viaggio da A a B*, 1971.



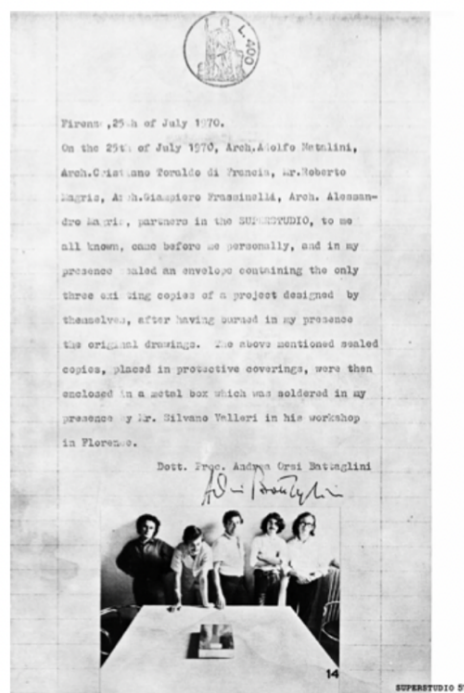
Εικόνα 92: Perugino, *Η παράδοση των κλειδιών*, 1481–1482, Καπέλα Σιστίνα



## 5. SUPERSTUDIO 1973-1978: επιστροφή στο κτίζειν

*Our work has always taken the form of inventories and catalogues.  
Perhaps the only form of work possible today is an autobiography as a project for one's life.*  
Superstudio 1973

Το 1970, το Superstudio δημοσίευσε ένα κείμενο μίας σελίδας συνοδευόμενο από φωτογραφίες και την πιστοποίηση ενός δικηγόρου ότι το δρώμενο που περιγράφεται πράγματι έλαβε χώρα (Εικόνα 93). Το αφήγημα αυτό προέκρινε τα αντίγραφα έναντι των πρωτοτύπων αρνούμενο την αξία του καλλιτέχνη και δίνοντας αντιθέτως σημασία στη διαδικασία μιας και τα πρωτότυπα σχέδια καταστράφηκαν μέσω μιας «τελετουργίας». Και σε αυτή την περίπτωση είναι εμφανής η σύμπτωση με τους Καταστασιακούς μιας και το έργο τέχνης ταυτίζεται με τη ζωή, δεν αφήνει υλικά κατάλοιπα αλλά έγκειται στην τελετουργική διαδικασία και μόνο.<sup>137</sup> Ο Elfine παρατηρεί πως η «αποσιώπηση» της δημιουργικότητας λειτούργησε ως μέθοδος αντίστασης στη συνεχόμενη προσδοκία για το νέο και το αριστοτεχνικό.<sup>138</sup>



Εικόνα 93: Τα μέλη του Superstudio το 1970 με το έργο Hidden Architecture

Μετά το 1973, τα μέλη του Superstudio ακολούθησαν διαφορετικές πορείες. Με το project υπό τον τίτλο «Extra-Urban Material Culture», οι Natalini, Poli, di Francia και Frassinelli, ζήτησαν από τους φοιτητές τους να επιστρέψουν στις οικογενειακές τους ρίζες και να καταγράψουν από ανθρωπολογική σκοπιά τον υλικό πολιτισμό που σταδιακά

<sup>137</sup> Superstudio, 1970. "Hidden Architecture," *Design Quarterly* 78/79: 54-58.: «We produced an architectural project which will remain hidden in hermetically sealed covers. For ever.».

<sup>138</sup> Elfine 2016b.

εξαφανιζόταν.<sup>139</sup> Η δυσφορία για την έντονη αστικοποίηση και την απαξίωση των τοπικών πολιτισμικών ιδιαιτεροτήτων, στη δεύτερη αυτή φάση του Superstudio, μετατρέπεται σε μία συντονισμένη προσπάθεια να βρεθεί ένας τρόπος να ανακατασκευαστούν τα βασικά στοιχεία μίας νέας αρχιτεκτονικής: «Θεωρήσαμε ότι είχε τελειώσει ο καιρός της καταστροφής και ότι έπρεπε να αρχίσει η ανοικοδόμηση».<sup>140</sup> Με αφορμή την έρευνα των φοιτητών τους, το project συμμετείχε στην Μπιενάλε της Βενετίας του 1978 ως «Project Zeno». Η νέα, αυτή οπτική του κόσμου δίνει τη δυνατότητα στο συγκεκριμένο εγχείρημα να επανενωθεί κατά κάποιον τρόπο με την τέχνη της αρχιτεκτονικής και το ίδιο το κτίζειν.

Το ταξίδι του Superstudio από μία κυνική και υπονομευτική κριτική στην ηγεμονική «μοντερνοποίηση» του κόσμου και της αρχιτεκτονικής (στην εξάλειψη του τόπου από την πλανητική κυριαρχία της τεχνικής) κατέληξε όχι στο να προσφέρει μία νέα αρχιτεκτονική φόρμα (μία λύση στο πρόβλημα της ανεσιτότητας), αλλά να στοχαστεί μέσω της επιστροφής στο «0» και, επιδιώκοντας τον επαναπροσδιορισμό του ρόλου της αρχιτεκτονικής, τελικά να οδηγήσει στον σκεπτόμενο άνθρωπο-αρχιτέκτονα που ενόσω κατοικεί θα μπορεί και να κτίζει.



<sup>139</sup> Lang & Menking 2003.

<sup>140</sup> Natalini 2006.

## 6. Συμπεράσματα

*“...if design is merely an inducement to consume, then we must reject design; if architecture is merely the codifying of bourgeois model of ownership and society, then we must reject architecture; if architecture and town planning is merely the formalization of present unjust social divisions, then we must reject town planning and its cities...until all design activities are aimed towards meeting primary needs. Until then, design must disappear. We can live without architecture...”*  
Natalini 1971

Τα μέλη του Superstudio κατασκεύασαν πολλά μέσα στα λιγότερο από 10 χρόνια ύπαρξής τους ως αρχιτεκτονικής κολεκτίβας, αλλά αυτό που δεν έκαναν ήταν να κτίσουν. Σύμφωνα με τους ίδιους, η αρχιτεκτονική είναι πρωτίστως μία λόγια διαδικασία. Ο επαναπροσδιορισμός του *τόπου* κατά τον Heidegger, που για τον Merleau-Ponty δεν είναι παρά το *σώμα*,<sup>141</sup> αναζητείται στην αρχιτεκτονική θεώρηση του Superstudio μέσω της επιστροφής στο «0» της αρχιτεκτονικής, και η κατάρριψη της ουτοπίας επιτυγχάνεται μέσω της κριτικής και της αντιπαραβολής με τα δυστοπικά περιβάλλοντα.

Το Superstudio γεννήθηκε από την ανάγκη αντίδρασης στη συντηρητική προσκόλληση του Πανεπιστημίου αλλά και της ίδιας της πόλης της Φλωρεντίας στο Μοντέρνο ως ξεπερασμένου τρόπου προσέγγισης της αρχιτεκτονικής και στη μετατροπή του αρχιτέκτονα σε κατασκευαστή των σχεδίων μεγάλων ιδιωτικών οικοδομικών επιχειρήσεων. Ο M. Tafuri προτείνει την αυτοκαταστροφή της αρχιτεκτονικής. Το Superstudio, χωρίς να την εγκαταλείπει, αρνείται να κατασκευάσει αυτά που επιβάλλονται από τις βιομηχανίες.

Οι προτάσεις ανοικοδόμησης με τις οποίες δυσανασχετεί προβλέπουν κολοσσιαίες κατασκευές που επικεντρώνονται στην επίλυση λειτουργικών αναγκών «αδιαφορώντας για την κοινωνική και ψυχολογική κατάσταση του *κατοικείν*».<sup>142</sup> Ο κυνισμός και η έντονη κριτική στις ουτοπίες που ασκούν μέσα από τα έργα με τις υπερβολικά ογκώδεις δομές στοχεύουν στην ανάδειξη της ολοκληρωτικής εξάλειψης του τόπου αλλά και του ίδιου του ανθρώπου μέσω της ισοπεδωτικής πλανητικής κυριαρχίας της τεχνικής. Η αίσθηση της ανεσιτότητας, κατά Heidegger,<sup>143</sup> και του ανοίκειου, κατά Freud,<sup>144</sup> οδηγούν την ομάδα των ριζοσπαστικών αρχιτεκτόνων στην παραγωγή μιας δριμύτατης κριτικής απέναντι στην άνευ ορίων πορεία της επιστήμης βάσει των καπιταλιστικών προσταγών, η οποία συμπληρώνεται από το αίτημα για τη διατήρηση της ετερογένειας των τόπων.

Μένοντας πιστοί στα ουμανιστικά πρότυπα της αρχιτεκτονικής θεωρίας των προκατόχων του, το Superstudio βασίστηκε στις αναλογίες του ανθρώπινου σώματος ως πηγή για τη γεωμετρική φόρμα και στη φύση ως κανονιστικό σύνολο της μορφής, κάνοντας αναφορά

<sup>141</sup> Merleau-Ponty, M., 2016. *Η φαινομενολογία της αντίληψης* (μτφ.: Κ. Καψαμπέλη), Αθήνα: Νήσος

<sup>142</sup> Irace, F., 2006. «Επιστροφή της Ουτοπίας» (μτφ.: Α. Γιακουμακάτος) *Αρχιτεκτονικά Θέματα* 40: 134-136.

<sup>143</sup> Heidegger 2008 [1954].

<sup>144</sup> Freud 2009 [1919] *Το ανοίκειο* (μτφ. Ε. Βαϊκούση, επιμ. Κ. Δοξιάδης), Αθήνα: Πλέθρον

στον Βιτρούβιο άνθρωπο του Da Vinci, αλλά και στον Modulor του Le Corbusier. Στα παραδείγματα αυτά, ο κύβος αποτέλεσε τη βάση των ιδανικών αναλογιών, αλλά και το «0» του αρχιτεκτονικού κανάβου. Ο κύβος, για το Superstudio, σήμαινε το σύμβολο της γεωμετρίας, του μνημειώδους αλλά και του μοντερνισμού.<sup>145</sup> Σύμφωνα με τον Lang το Superstudio κατάφερε σε κάθε περίπτωση να αλλάξει το παράδειγμα και να οραματιστεί την επόμενη κίνηση ώστε σταδιακά να «αποδομήσει» ό,τι κάποτε λειτουργούσε ως σταθερά της αρχιτεκτονικής βιομηχανίας, μέχρι να φτάσει στην αγνή κατάσταση του σχεδόν απόλυτου κενού.<sup>146</sup>

Κατά την Krauss, το πλέγμα αποτελεί έμβλημα και ταυτόχρονα μύθο του μοντερνισμού μιας και αυτό που στην ουσία επιτελεί είναι η κάλυψη και όχι η επίλυση του προβλήματος. Αποδίδει στον αρχιτεκτονικό κάναβο τη «μαγική δύναμη» να συνδυάζει τον ορθολογισμό, τον υλισμό και την επιστήμη με την πίστη, την ψευδαίσθηση και τη φαντασία.<sup>147</sup> Επίσης, ο λευκός κύβος θεωρήθηκε ως ο ιδανικός χώρος πλαισίωσης των εικαστικών έργων της μοντέρνας τέχνης, ως ένα είδος μη-χώρου όπου ο χωροχρόνος μηδενίζεται συμβολικά.<sup>148</sup>

Το Superstudio επιδίωξε να αποσταθεροποιήσει τα θεμέλια της μοντέρνας αρχιτεκτονικής παραμένοντας εντός του αναγεννησιακού λεξιλογίου της προοπτικής του χώρου και του Καρτεσιανού κατασκευάσματος της camera obscura (μέσω των φιλμ). Το μέλημά τους δεν ήταν να αμφισβητήσουν τις αναπαραστατικές συμβάσεις της αρχιτεκτονικής, ή αυτό που ο Jay ονομάζει “Cartesian perspectivalism”,<sup>149</sup> μιας και στόχος τους ήταν να «σαμποτάρουν» τις αρχές της αρχιτεκτονικής εντός των συμβάσεών της.<sup>150</sup>

Η ελεύθερη περιπλάνηση του *dérive* και η παιγνιώδης εμπλοκή με τον χώρο και τον χρόνο διαμορφώνουν μία νέα αρχιτεκτονική η οποία ταυτίζεται περισσότερο με τη διαδικασία παρά με την τελική μορφή ενός κτίσματος. Η μαζικότητα της διαμαρτυρίας του '68 σε παγκόσμια κλίμακα αποτέλεσε το ουσιαστικότερο κίνημα έναντι ενός ήδη παγκοσμιοποιημένου κόσμου. Το *International Style* έχει να ανταγωνιστεί το ακόμα πιο ευρείας διάδοσης (*life*)*style* σύμφωνα με το οποίο η αρχιτεκτονική ταυτίζεται με την ίδια τη ζωή. Πρόκειται για ένα στυλ που συνδιαμορφώνεται από τον άνθρωπο-αρχιτέκτονα (σε αντίθεση με τον αρχιτέκτονα-Θεό) και το περιβάλλον μέσα στο οποίο κινείται, δρα και βιώνει εμπειρίες που οδηγούν στη διαμόρφωση *καταστάσεων*.

Όπως οι More, Campanella και Bacon, έτσι και οι ουτοπιστές του 19<sup>ου</sup> αιώνα (π.χ. Owen, St Simon, Fourier, Cabet, Godin) περιέγραψαν με λεπτομέρειες τις ιδανικές πολιτείες τους,

---

<sup>145</sup> Stauffer, M.T., 2002. “Utopian Reflection, Reflected Utopias. Urban Designs by Archizoom and Superstudio.” AA 47: 23-36.

<sup>146</sup> Lang & Menking 2003.

<sup>147</sup> Krauss, R., 1986. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: The MIT Press, 55: «In the cultist space of modern art, the grid serves not only as emblem but also as myth. For like all myths, it deals with paradox or contradiction not by dissolving the paradox or resolving the contradiction, but by covering them over so that they seem (but only seem) to go away. The grid's mythic power is that it makes us able to think we are dealing with materialism (or sometimes science, or logic) while at the same time it provides us with a release into belief (or illusion, or fiction).

<sup>148</sup> O'Doherty, B., 1976. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Santa Monica: Lapis Press.

<sup>149</sup> Jay, M., 1988. “Scopic regimes of Modernity” στο H. Foster (επιμ.) *Vision and Visuality*, Seattle: Bay Press, 4

<sup>150</sup> Lang & Menking 2003.

αλλά ταυτόχρονα ανησυχούσαν και για τον τρόπο υλοποίησής τους.<sup>151</sup> Αντιθέτως, οι κριτικές ουτοπίες του Superstudio επιδιώκουν να στηλιτεύσουν την αυταρέσκεια του μεταπολεμικού πολεοδομικού σχεδιασμού στα πρότυπα του Le Corbusier χωρίς να προσφέρουν λύσεις πολεοδομικού τύπου. Επισημαίνουν τον κίνδυνο.



Εικόνα 94: Rem Koolhaas, *Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture*, 1972.

Η επίδραση του Superstudio σε συγχρόνους τους αλλά και μεταγενέστερους αρχιτέκτονες ποικίλει και χρήζει περαιτέρω διερεύνησης. Ένας από τους αρχιτέκτονες που αξίζει να αναφερθεί στο συγκεκριμένο πλαίσιο είναι ο Rem Koolhaas. Κατά τον Koolhaas, η συνομιλία με την ουτοπία μοιάζει αναπόδραστη.<sup>152</sup> Το έργο του, που αντλεί σαφείς επιρροές από τη ριζοσπαστική αρχιτεκτονική της Ιταλίας του '60, δίνει μεγαλύτερη έμφαση στο τείχος που διαχωρίζει τους πολίτες κάνοντας ευθεία αναφορά στο τείχος του Βερολίνου. Οι οικειοθελώς φυλακισμένοι της αρχιτεκτονικής μοιράζονται τον ίδιο τίτλο με την Έξοδο που θυμίζει την αντίστοιχη της Παλαιάς Διαθήκης (Εικόνα 94).

Στις μεσσιανικού τύπου ουτοπίες του παρελθόντος το Superstudio αντιπροτείνει υπονομευτικές προτάσεις τεχνολογικών ουτοπιών ή ακόμα και εφιαλτικές δυστοπίες (π.χ. 12 ιδανικές πόλεις). Ο αρχικά συγκρατημένος αισιόδοξος τόνος της δουλειάς τους καταλήγει σε

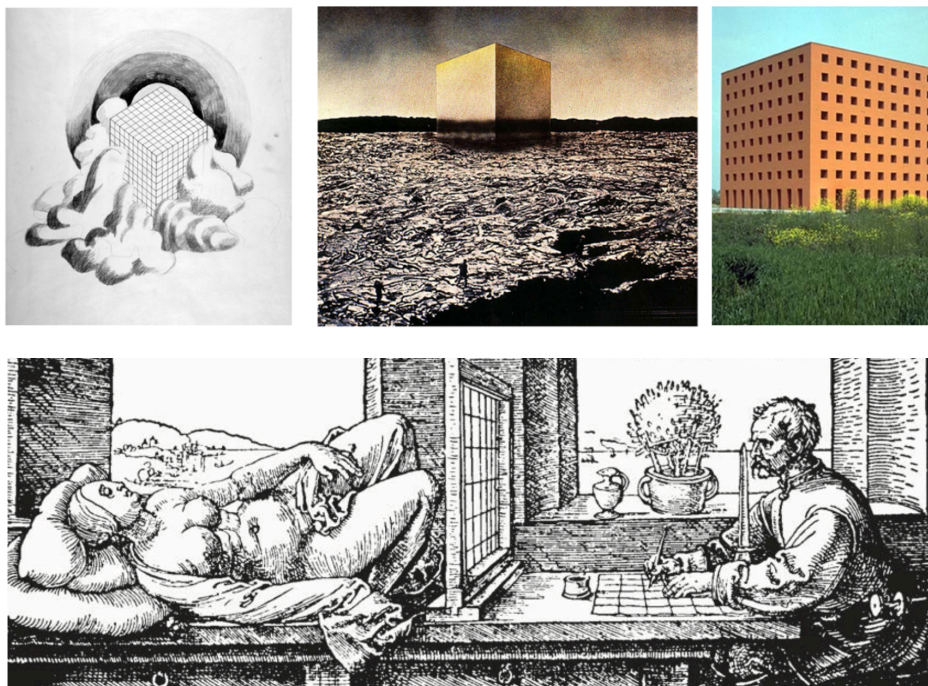
<sup>151</sup> Benevolo, L., 1963. *Le origini dell'urbanistica moderna*, Bari: Editori Laterza

<sup>152</sup> "More than anyone, the architect is in an impossible situation vis-à-vis Utopia. Without reference to utopia, his work cannot have any real value, but associated with Utopia it will almost certainly be complicit with more or less serious crimes." Koolhaas, R. 2003. *Content*, Köln: Taschen, 393.

απαισιόδοξα σενάρια επιστημονικής φαντασίας τεχνολογικών δυστοπιών με έντονα ολοκληρωτικό χαρακτήρα που μοιάζουν τρομακτικά ακριβώς επειδή είναι λιγότερο ανοίκεια από όσο το πρώτο σοκ μας επιτρέπει να νομίζουμε.

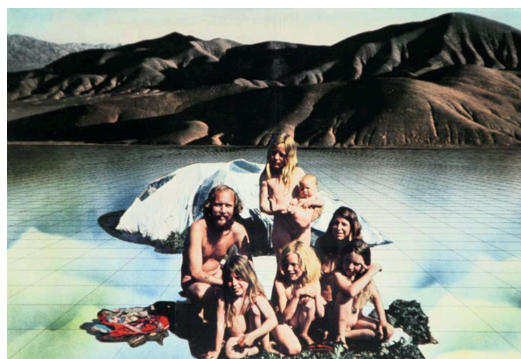
Το Superstudio αντιλαμβάνεται το σχέδιό όχι ως τρισδιάστατο μοντέλο μιας πραγματικότητας που μπορεί να αποκτήσει υπόσταση μέσω της προσαρμογής της κλίμακας, αλλά σαν οπτικοποίηση της κριτικής αντιμετώπισης του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού ως φιλοσοφικής υπόθεσης, ως μέσο προς τη γνώση, ως κριτικό *υπάρχειν*, ως *σκέπτεσθαι* περί του *κατοικείν* άρα και *κατοικείν*.<sup>153</sup>

*Κατάφεραν τελικά οι ήρωές μας να βρουν τη μυστηριωδώς εξαφανισμένη αρχιτεκτονική;*<sup>154</sup> Οι καταστασιακοί δηλώνουν πως η καλλιτεχνική πρωτοπορία εντάσσεται εκούσια ή μη στο παιχνίδι της εκάστοτε μόδας. Η μόδα των '60s, εκτός από το mini cooper και τη μίνι φούστα, πρόβαλε ιδέες αρκετά ριζοσπαστικές και στο πεδίο της αρχιτεκτονικής. Αναγνωρίζοντας, όπως ο Tafuri, πως η αρχιτεκτονική είναι ένα πεδίο που βρίσκεται κατεξοχήν και πάντοτε σε *κρίση* η ποιητική οπτική της περιόδου 1966 – 1973 του Superstudio παραμένει ιδιαίτερως επίκαιρη, παρόλο που και οι ίδιοι οι πρωταγωνιστές της την εγκατέλειψαν προκειμένου να ακολουθήσουν μια ανθρωπολογική προσέγγιση αρχικά ώσπου σταδιακά να αφεθούν πλήρως στην μεταμοντέρνα κατάσταση που κατέκλυσε και τον τομέα της αρχιτεκτονικής.



<sup>153</sup> Superstudio 2005a, 199

<sup>154</sup> Βλ. κεφάλαιο 3.1.



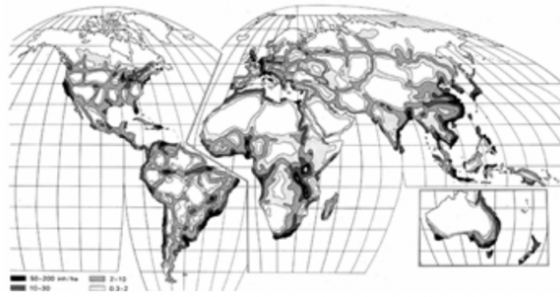
Από τον τρόπο μέσα μας και από τον τρόπο που μας περιβάλλει  
μπορεί να προκύψει η «αποκάλυψη»  
Superstudio

Τα προφητικά έργα των Orwell και Huxley καθώς και οι ουτοπικές και δυστοπικές περιγραφές των Clarke, Asimov, Ballard, Dick είχαν μεγάλη απήχηση στη γενιά των 60s. Πρόσφατες εκθέσεις που ασχολήθηκαν με το έργο του Superstudio,<sup>155</sup> συνέπεσαν χρονικά με τις νέου είδους δυστοπικές συνθήκες που βιώνουμε τα χρόνια της τελευταίας πανδημικής κρίσης. Ο υποχρεωτικός εγκλεισμός εντός του οίκου, ο αυστηρός περιορισμός των φυσικών κινήσεων και η αυξημένη επιτήρηση ανέδειξε τα πολύπλοκα προβλήματα του σύγχρονου κατοικείν την ίδια στιγμή που άνοιξε το δρόμο για μία όλο και περισσότερο «διαδικτυωμένη» καθημερινότητα.

Για τους νομάδες της εποχής του λίθου, το κατοικείν διαμορφώνεται σε συνάρτηση με το φυσικό περιβάλλον και τα καθημερινά τους βιώματα ενώ η κατοικία ορίζεται γύρω από την εστία.<sup>156</sup> Στη σύγχρονη εποχή τη θέση της εστίας σταδιακά κατέλαβε η οθόνη της τηλεόρασης, αργότερα ο δια-δικτυωμένος υπολογιστής ενώ τα τελευταία χρόνια η φορητότητα μέσω των έξυπνων τηλεφώνων επιτρέπει να γίνονται σχεδόν όλα εν κινήσει. Ο απόλυτος *Homo movens* του Kurokawa. Οι σύγχρονοι «νομάδες» της επιβίωσης εκμεταλλεύονται τις κατακτήσεις της επιστήμης για να παράγουν και να καταναλώνουν χωρίς σταματημό με την «αποσύνδεση» να αποτελεί τη νέα πρόκληση. Σήμερα, κάθε στιγμή (*instant*) μετατρέπεται σε εικόνα για το «κοινωνικό» δίκτυο (*Instagram*). Παραφράζοντας το Superstudio, η νέα στιγμή είναι η εικόνα της στιγμής, αυτή που αποτυπώνεται και μεταδίδεται αμέσως σε κάθε άκρη της γης. Το *Supersuperficie* δεν φαντάζει πια τόσο ξένο. Το *Zoom* των swinging 60s μετατράπηκε σε διαδικτυακή πλατφόρμα επικοινωνίας, εκπαίδευσης, εργασίας και φυσικά επιτήρησης. Η οικουμενόπολη του Δοξιάδη (Εικόνα 95) και η ηλεκτρονική πολεοδομία του Ζενέτου κατά μία έννοια έχουν ήδη πραγματοποιηθεί, οι «έξυπνες» πόλεις απέχουν μόνο μια ανάσα (Εικόνα 96) και η κοινωνία του θεάματος είναι πιο παρούσα από ποτέ.

<sup>155</sup> *Superstudio Migrazioni*, CIVA Bruxelles (2021), *Utopie Radicali: Florence 1966–1976*, CCA, Montreal (2018)

<sup>156</sup> Galanidou, N., 1998, *Home is where the hearth is*, Oxford: British Archaeological Reports.



Εικόνα 95: Δοξιάδης, Σχέδιο Για Την Οικουμενóπολη Του 2120,



Εικόνα 96: NEOM, *The Line*, 2022: <https://www.neom.com/en-us/regions/theline>

## Βιβλιογραφία

---

Γιακουμακάτος, Α., 2016. «Εισαγωγή» στο Bardi, P. M., 2016 [1933] *Ταξίδι στην Ελλάδα. Αρχιτεκτονική και πολιτική στη Μεσόγειο του μεσοπολέμου* (μτφ.: Α. Γιακουμακάτος), Αθήνα: ΜΙΕΤ

Ιωαννίδης, Γ., 2019. *Πρέπει να ξαναεφεύρουμε την επανάσταση, αυτό ειν' όλο*. Αθήνα: Πανοπτικών

Κονταράτος, Σ., 2014. *Ουτοπία και Πολεοδομία*, 2<sup>ος</sup> τόμος, Αθήνα: ΜΙΕΤ

Πάγκαλος, Π., 2015. *Ιστορία της σύγχρονης αρχιτεκτονικής τεχνολογίας*. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. <http://hdl.handle.net/11419/5754>

Τερζόγλου, Ν., 2009. *Ιδέες του χώρου στον 20<sup>ο</sup> αιώνα*, Αθήνα: Νήσος.

Τουρνικιώτης, Π., 2002. *Ιστοριογραφία της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια

---

Adamo, R.E., Lipra, C., Scaroni, F. (επιμ.) 2017 *Invisible Architecture. Italian and Japanese architectural movements in the 1960s and 1970s and the contemporary debate*. Roma: Silvana Editoriale.

Alberoni, F., 1964. *Consumi e Societa*, Bologna: Il Mulino.

Ambasz, E., 1972. *Italy. The New Domestic Landscape*, New York: MoMA

Appleyard, B., 1986. *Richard Rogers: a biography*. London: Faber & Faber,

Archigram Group, 1967. "Living, 1990" *Architectural Design*, 146-147.

Argan, C., 1972. "Ideological development in the thought and imagery of italian design" στο Ambasz (επιμ.) *Italy. The New Domestic Landscape*, New York: MoMA

Balestrini, N., 1971. *Vogliamo tutto*, Milano: Feltrinelli.

Banham, R., 1967 [1960]. *Theory and Design in the First Machine Age*, New York: Praeger.

Banham, R., 1969. "A Home is not a House" *Architectural Design*, 47.

Baracca, A., 1989. "'Big Science' vs. 'Little Science' in Post War Physics", στο M. De Maria, M. Grilli & F. Sebastiani (επιμ.), *The Restructuring of Physical Sciences in Europe and the United States, 1945–1960*, Teaneck, NJ: World Scientific Publishers.

Benedict, R., 1960. *Modelli di cultura*, Milano: Feltrinelli

Benevolo, L., 1963. *Le origini dell' urbanistica moderna*, Bari: Editori Laterza

Benjamin, W., 2020. *Παρίσι, Πρωτεύουσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Παρουσίαση του 1939* (μτφ.: Ρ. Σινοπούλου). Αθήνα: Ουαπίτι.

Benjamin, W., 2002. *The Arcades Project* (μτφ.: H. Eiland & K. McLaughlin), Cambridge Mass: Harvard University Press

Branzi, A., 1971. "No-Stop City, Residential Parking, Climatic Universal System," *Domus* 496.

- Brown D. S., 1971. "Learning from Pop" *Casabella* 359/360: 15-23
- Celant, G., 1972. "Radical Architecture" στο Ambasz (επιμ.) *Italy. The New Domestic Landscape*, New York: MoMA
- Coles A., Rossi C., 2013. *The Italian Avant-Garde, 1968-1976*, Berlin: Sternberg Press.
- Collins, P., 1965. *Changing Ideals in Modern Architecture 1750-1950*, London: Faber & Faber.
- Colomina, B. και Buckley, C. (επιμ.) 2010. *Clip, Stamp, Fold: The Radical Architecture of Little Magazines, 196X to 197X*. Barcelona: Actar.
- de Beauvoir, S. 1963. *La force des choses*, Paris: Gallimard
- Deamer, P., 2014. *Architecture and Capitalism: 1845 to the Present*, New York: Routledge.
- Debord, G., 1967. *La societe du spectacle*. Paris: Buchet/Chastel
- Deleuze, G., & Guattari, F. L., 1987. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (μτφ. B. Massumi), Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Doxiadis, C. 1960. "Dynapolis. The city of the future" *Ekistics* 9 (51), 5-20.
- Doxiadis, C. 1962. "Ecumenopolis. Towards the universal city" *Ekistics* 13 (75): 3-18.
- Doxiadis, C. 1966. *Between Dystopia and Utopia*, Hartford: The Trinity College Press
- Doxiadis, C. 1968. *Ekistics. An introduction to the Science of Human Settlements*, London: Hutchinson
- Elflin, R.K., 2011. "Discotheques, Magazines and Plexiglas: Superstudio and the Architecture of Mass Culture" *Footprint: Delft School of Design Journal* 8: 59-76.
- Elflin, R.K., 2016a. "Superstudio and the "Refusal to Work"" *Design and Culture* 8 (1): 55-77.
- Elflin, R.K., 2016b, "Dematerialization of Architecture: Towards a Taxonomy of Conceptual Practice" *Journal of the Society of Architectural Historians* 75 (2): 201- 223
- Frampton, K., 1983. "Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance" στο H. Foster (επιμ.) *Postmodern Culture*, London: Pluto Press, 16-30.
- Frampton, K., 1987 [1981]. *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική - Ιστορία και κριτική* (μτφ.: Θ. Ανδρουλάκης & Μ. Παγκάλου), Αθήνα: Θεμέλιο
- Frassinelli, P., 1971. "Twelve Cautionary Tales for Christmas: Premonitions of Mystical Rebirth of Urbanism" *AD* 41, 737-742.
- Frassinelli, P., 2003 [1972]. "Journey to the End of Architecture". Στο Lang, P. & Menking, W. (επιμ.) *SUPERSTUDIO: Life without objects*. Milan: Skira.
- Fontana, V., 1999. *Profilo di architettura italiana del Novecento*. Venezia: Marsilio.
- Gavroglou, C., 2009. "Questioning the Neutrality of Science" *Historein* 9: 93-100.

- Gotman, J., 1961, *Megalopolis. The Urbanized Northeastern Seaboard of the United States*. New York: The Twentieth Century Fund.
- Giachetti, G., 2002. *Anni Sessanta comincia la danza*. Pisa: BFS.
- Ginsborg, P., 1990. *A History of Contemporary Italy*. London: Penguin Books.
- Grispigni, M., 1991. "Generazione, politica e violenza. Il '68 a Roma" στο A. Agosti, L. Passerini, N. Tranfaglia (επιμ.), *La cultura e i loughi del '68*. Milano: FrancoAngeli.
- Harvey, D., 1990. *The Condition of Postmodernity*, Oxford: Blackwell
- Hatherley, O., 2015. "Silo dreams: metamorphoses of the grain elevator" *The Journal of Architecture* 20, 3: 474-488
- Heidegger, M., 2008 [1954]. *Κτίζειν, κατοικείν, σκέπτεσθαι* (μτφ.: Γ. Ξηροπαϊδης). Αθήνα: Πλέθρον.
- Heidegger, M., 2008 [1951]. «... Ποιητικά κατοικεί ο άνθρωπος...» (μτφ.: Ι. Αβραμίδου, επιμ. Γ. Ξηροπαϊδης). Αθήνα: Πλέθρον.
- Hobsbawm, E. 2010 [1994] *Η Εποχή των Άκρων. Ο σύντομος Εικοστός Αιώνας (1914-1991)*, Αθήνα: Θεμέλιο.
- Hollein, H., 1970. "Alles ist architektur," *Architectural Design*, 60-63
- Huizinga, J., 2010 [1938] *Ο άνθρωπος και το παιχνίδι (Homo ludens)* (μτφ. Γ. Λυκιαρδόπουλος & Α. Ροζάνης), Αθήνα: Γνώση.
- Huyssen, A., 1988. *After the Great Divide*, London: Macmillan, 1988
- Insolera, I., 1972, "Housing policy and the goals of design in Italy" στο Ambasz (επιμ.) *Italy. The new domestic landscape*. New York: MoMA: 352-357.
- Irace, F., 2006. «Επιστροφή της Ουτοπίας» (μτφ.: Α. Γιακουμακάτος) *Αρχιτεκτονικά Θέματα* 40: 134-136.
- Ivain, G., 1958, "Formulaire pour un urbanisme nouveau" *Internationale Situationniste* (Το ξεπέρασμα της Τέχνης, μτφ. Γ. Ιωαννίδης, Αθήνα: Ύψιλον)
- Jacobs, J., 1962. *Death and Life of Great American Cities*, London: Jonathan Cape.
- Jay, M., 1988. "Scopic regimes of Modernity", στο H. Foster (επιμ.) *Vision and Visuality*, Seattle: Bay Press.
- Jencks, C., 1977. *The Language of Post-Modern Architecture*, New York: Rizzoli
- Koolhaas, R. 2003. *Content*, Köln: Taschen
- Kornetis, K., 2009. "Everything Links"? Temporality, Territoriality and Cultural. Transfer in the '68 Protest Movements" *Historein* 9: 34-45
- Koufou, A. 2010. Art Movements in the 1960s and the Debate about Modernity. *Historein*, 9: 140–148

- Krauss, R., 1986. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: The MIT Press.
- Kurokawa, K., 1977. *Metabolism in Architecture*. London: Studio Vista
- Lang, P., 2003. "Suicidal Desires", στο Lang, P. & Menking, W. (επιμ.), *SUPERSTUDIO: Life without objects*. Milan: Skira: 31-49.
- Lang, P., 2005. "Superstudio's Last Stand, 1972-1978", στο V. Byvanck (επιμ.) *Superstudio: The Middelburg Lectures*, Middelburg: De Vleeshal & Zeeuws Museum
- Lang, P. & Menking, W. (επιμ.) 2003. *SUPERSTUDIO: Life without objects*, Μιλάνο: Skira.
- Le Corbusier, 1995. *Oeuvre complète*, Vol. 5: 1946-1952.
- Le Corbusier, 2003 [1933]. *Η Χάρτα των Αθηνών* (μτφ.: Σ. Κουρεμένος). Αθήνα: Ύψιλον.
- Lefebvre, H., 1977 [1968]. *Το δικαίωμα στην πόλη. Χώρος και Πολιτική* (μτφ. Π. Τουρνικιώτης / Κ. Λωράν), Αθήνα: Παπαζήση.
- Marwick, A., 2005. "The Cultural Revolution of the Long Sixties: Voices of Reaction, Protest, and Permeation" *The International History Review* 27(4): 780-806.
- Merleau-Ponty, M., 2016. *Η φαινομενολογία της αντίληψης* (μτφ.: Κ. Καψαμπέλη), Αθήνα: Νήσος.
- Moroni M., Somigli L., Chirumbolo P., 2010. *Neoavanguardia: Italian Experimental Literature and Arts in the 1960s*, Toronto: University of Toronto Press.
- Moylan., T., 2014 [1986] *Demand the Impossible. Science Fiction and the Utopian Imagination*. Oxford: Peter Lang.
- Natalini, A., 2006. "Τι ωραία που ήταν ακόμα η αρχιτεκτονική το 1966. Ακμή και παρακμή μιας πρωτοπορίας" (μτφ.: Α. Γιακουμακάτος) *Αρχιτεκτονικά Θέματα* 40: 52-55.
- Niemeyer, O., 1960. "Minha experiência de Brasília" *Módulo* 18: 11-27.
- O'Doherty, B., 1976. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Santa Monica: Lapis Press.
- Pizzolato, N., 2012. 'I Terroni in Città': Revisiting Southern Migrants' Militancy in Turin's 'Hot Autumn' *Contemporary European History* 21: 619-634
- Prina, D.N., 2015. "Superstudio's Dystopian Tales: Textual and Graphic Practice as Operational Method" *Writing Visual Culture* 6: 88-102.
- Riley, T. (ed.), 2002. *The Changing of the Avant-Garde: Visionary Architectural Drawings from the Howard Gilman Collection*, New York: The Museum of Modern Art.
- Robbins, D. (ed.), 1990. *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, London: Institute of Contemporary Arts.
- Rossi, A. 1966. *L' Architettura della Citta*, Milano: Citta Studi.
- Sadler, S., 1999. *The Situationist City*. Cambridge Mass & London: MIT Press

- Sadler, S., 2005. *Archigram: Architecture without Architecture*, Cambridge Mass & London: MIT Press.
- Sargent, L. T. 2016. *Utopian Literature in English: An Annotated Bibliography from 1516 to the Present*. University Park, PA: Penn State Libraries Open Publishing, [doi:10.18113/P8WC77](https://doi.org/10.18113/P8WC77)
- Smithson, A., Smithson, P., 1956. "But Today We Collect Ads" *Ark* 18
- Stauffer, M.T., 2002. "Utopian Reflection, Reflected Utopias. Urban Designs by Archizoom and Superstudio" *AA* 47: 23-36.
- Superstudio, 1969. "Design d' evasione e d' invenzione" *Domus* 476: 28-33.
- Superstudio, 1970. "Hidden Architecture," *Design Quarterly* 78/79: 54-58.
- Superstudio, 1971. "Distruzione, metamorfosi e ricostruzione degli oggetti" *IN Argomenti e Immagini di Design*, Anno II n. 2/3: 14-25
- Superstudio, 1973. "Superstudio on Mindscapes" *Design Quarterly* 89: 17-31.
- Superstudio, 1973. "Vita, Educazione, Ceremonia, Amore, Morte: Cinque Storie del Superstudio" *Casabella* 380-381: 43-52.
- Superstudio, 2005. "Supersurface (1972)", στο *Exit Utopia: Architectural Provocations 1956-76*. London & New York: Prestel.
- Tafuri, M., 1968. *Teorie e storia dell' architettura*. Bari: Laterza
- Tafuri, M., 1969. "Per una critica dell'ideologia architettonica" *Contropiano* 1 [μτφ.: S. Sartarelli Toward a Critique of Architectural Ideology" στο K.M. Hays. (επιμ.) 1988. *Architecture Theory since 1968*, Cambridge, Mass: MIT Press, 2-35]
- Tafuri, M., 1973. *Progetto e utopia*, Roma & Bari: Laterza.
- Tafuri, M., 1990 [1986]. *History of Italian Architecture, 1944-1985* (μτφ.: J. Levine). Cambridge: MIT Press.
- Tronti, M., 1966. *Operai e Capitale*, Torino: Einaudi.
- Vaneigem, R., 1957. *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Paris: Gallimard
- Vidler, A., 2008. *Histories of the Immediate Present: Inventing Architectural Modernism*, Cambridge, Mass. & London: MIT Press.
- Webb, M., 1966. "Drive-in Housing" *Architectural Design*, November 1966.

