



ZAHA HADID

Η ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΟΥΔΕΤΕΡΟΤΗΤΑΣ

Τι σημαίνει βλέπω; Αυτό που βλέπω είναι πάντοτε κάτι που δεν μου επιτρέπει να δω πίσω του, που δεν αφήνει το βλέμμα να προχωρήσει περαιτέρω. Έτσι, όταν βλέπω έναν τοίχο, το βλέμμα σταματά επάνω του, όντας περιορισμένο ν' αναπτυχθεί περαιτέρω. Στοιχεία, όπως οι τοίχοι, τα δέντρα, τα βουνά, οι πλανήτες, όλα τ' αντικείμενα σταματούν το βλέμμα και συγχρόνως παρέχουν τη δυνατότητα στον άνθρωπο –μέσω του βλέμματος– να εντοπίσει σημεία και τόπους εντός του αχανούς κενού χώρου, να μαθηματικοποιήσει τον ίδιο τον χώρο και να τον καθυποτάξει στο καρτεσιανό σύστημα συντεταγμένων¹.

Τι συμβαίνει, ωστόσο, στην περίπτωση ενός έργου τέχνης; Ένας ζωγραφικός πίνακας δεν λειτουργεί όπως ένας τοίχος. Ενώ στην πραγματικότητα η εμβέλεια του βλέμματος τελειώνει επάνω στον καμβά, ευθύς επιστρέφει στο εσωτερικό του υποκειμένου με επιπλέον πληροφορίες, οι οποίες δεν σχετίζονται με τη διακοπή της διαδρομής του βλέμματος –το υλικό όριο του καμβά–, αλλά με τη διάνοιξη αυτού του ορίου και την πορεία προς μια άγνωστη κατεύθυνση. Το έργο τέχνης μετατρέπει το βλέμμα στη δυνατότητα του ανθρώπου να υπερβεί την υλικότητα. Για παράδειγμα, ένας κούρος δεν αποτελεί μονάχα μια σμιλευμένη μάζα, αλλά κυρίως μια εξιδανικευμένη μορφή κάλλους, όπου εκθειάζονται η νεότητα, η ρώμη και η αισθητική αρτιότητα της υλικής υπόστασης του ανθρώπινου σώματος, σε αντίθεση με ένα κυκλαδικό ειδώλιο,



Diego VELÁZQUEZ

Las Meninas

1656

Λάδι, 318 x 276 εκ.

Museo del Prado, Madrid



Κροίσος ή Κούρος της Αναβύσσου
530-525 π.Χ.
Μάρμαρο, ύψος 195 εκ.
Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, Αθήνα

Κυκλαδικό Ειδώλιο
Όρθια γυναικεία μορφή με διπλωμένα χέρια
2800-2300 π.Χ.
Μάρμαρο, ύψος 89 εκ.
Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, Αθήνα



το οποίο αναφέρεται στον τύπο του ανθρώπου εν γένει. Στο ένα έργο συναντούμε την αναπαράσταση μιας ιδανικής κατάστασης της ανθρώπινης φύσης, ενώ στο άλλο αποσύρονται όλα τα συστατικά συγκεκριμενοποίησης της μορφής, με αποτέλεσμα η ύλη να αναπαριστά τη γεωμετρία.

Διαπιστώνουμε προθέσεις υπέρβασης της υλικότητας: από τη μία η επιδίωξη εξιδανίκευσης της φύσης και από την άλλη το βλέμμα στραμμένο στην εκδήλωση της ανθρώπινης διάνοιας. Η φυσική αρμονία αντιστέκεται στη γεωμετρική δύναμη: η καλαίσθητη καμπύλη του ανθρώπινου σώματος αντιμετωπίζει την ορθή γωνία του ανθρώπινου πνεύματος. Στην πρώτη περίπτωση, η μορφή αντλεί το νόημά της από την εξωτερική πραγματικότητα. Στη δεύτερη, προκύπτει το ίδιο συναίσθημα που μας καταλαμβάνει πάντοτε απέναντι στα ανθρωπίνως ανεξέλεγκτα σημεία του χώρου και του χρόνου: αίσθηση του υψηλού, δέος απέναντι στην οικουμενικότητα, που δεν φυλακίζεται σε μία και μόνη μορφή, αλλά συγκεκριμενοποιείται στιγμιαία εντός του παραλήπτη, όπως ο κεραυνός από τον ουρανό.

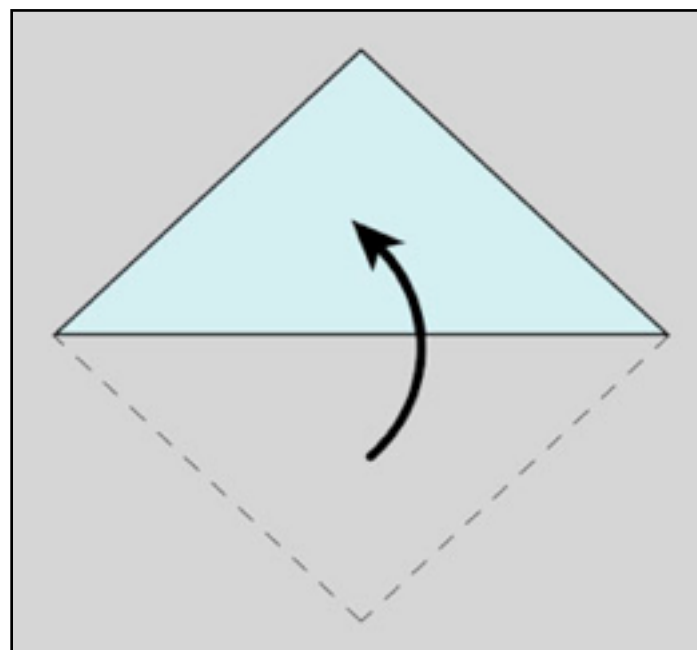
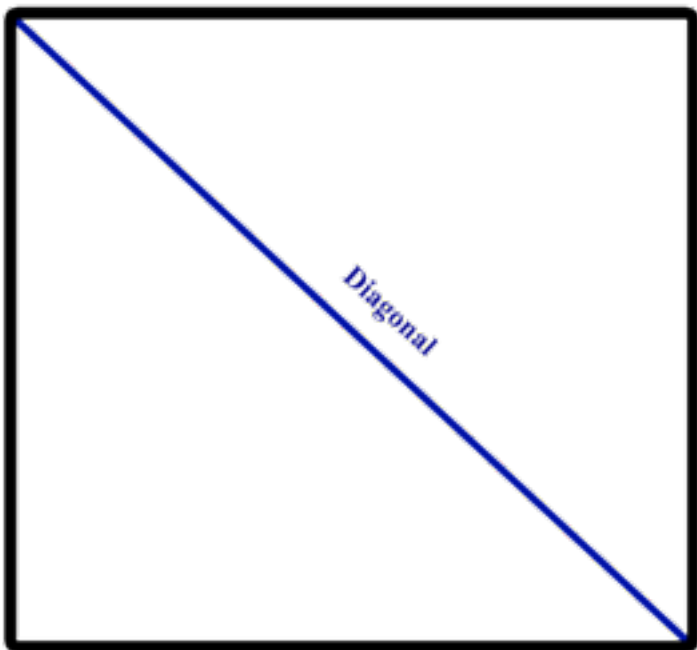
Τι συμβαίνει τη στιγμή της σύγκρουσης δύο σωμάτων; Με ποιον τρόπο παράγεται μια υπερβολική δόση τρόμου και τέρψης σε ένα απειροελάχιστο χρονικό διάστημα; Σε αυτό το ερώτημα θα επιχειρήσει να απαντήσει η Ιρακινή αρχιτέκτονας Zaha Hadid από την έναρξη της ενασχόλησής της με την αρχιτεκτονική². Έπειτα από σπουδές Μαθηματικών στο Αμερικανικό Πανεπιστήμιο της

Architectural Association στο Λονδίνο. Εκεί θα γνωρίσει τους αρχιτέκτονες Ηλία Ζέγγελη και Rem Koolhaas, αλλά και τον μηχανικό Peter Rice, ο οποίος θα δώσει κατασκευαστική πνοή στα παράλογα όνειρά της. Η τεχνογνωσία του Rice θα καταστεί η καταλυτική δύναμη πραγμάτωσης της βαθύτερης επιθυμίας της Hadid να δημιουργήσει ένα σύστημα κατασκευής μορφών, οι οποίες θ' ανταποκρίνονται στο στιγμιαίο δέος που προκαλεί η έκρηξη ή το τίναγμα του νερού από το βότσαλο που σκάει

Walter DE MARIA
Lightning Field
1977
Εγκατάσταση
New Mexico desert

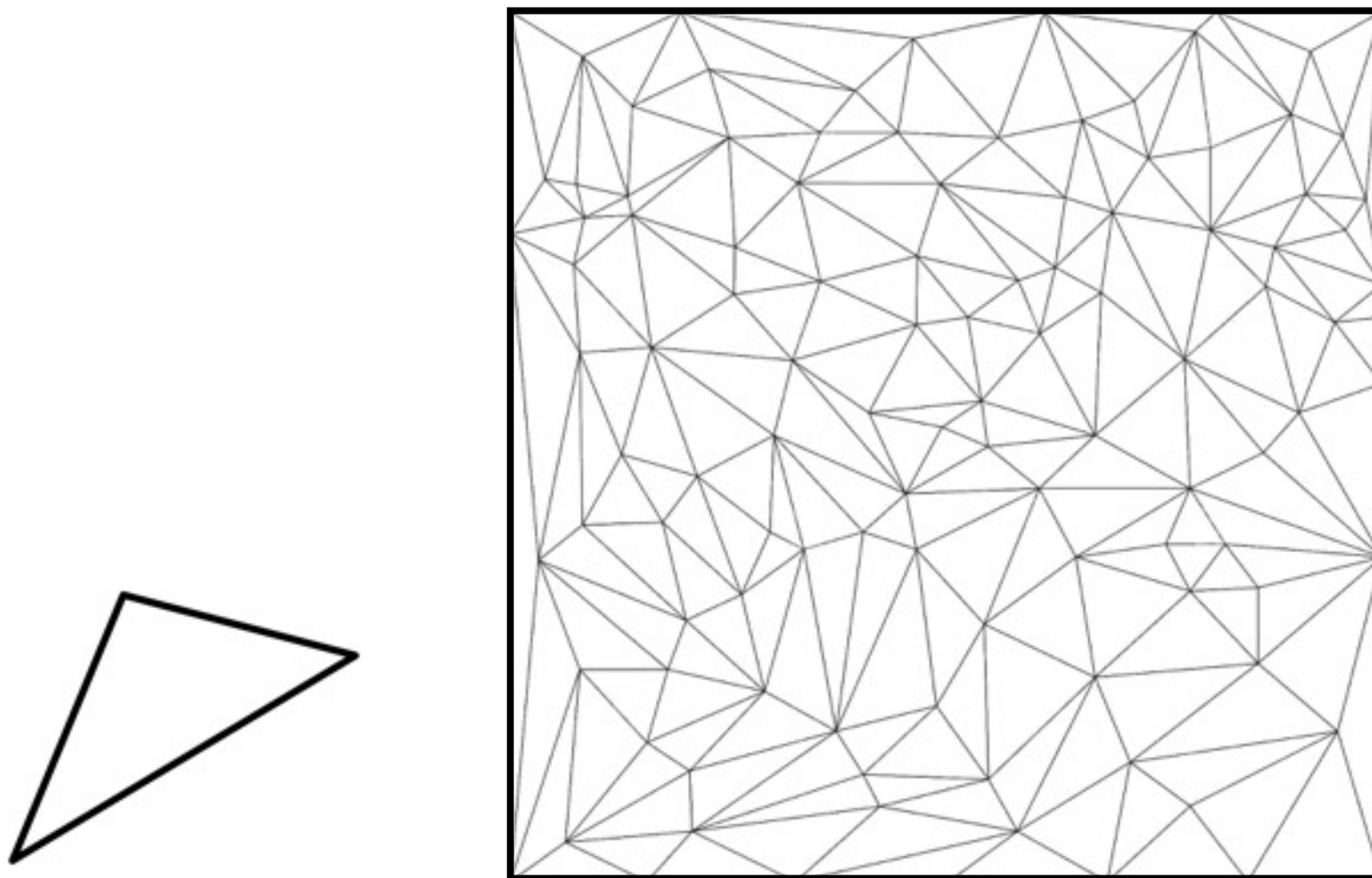






επάνω του. Το *πάγωμα της ροής* αποτελεί την απάντησή της προς τον σύγχρονο δυτικό πολιτισμό της βιομηχανικής αναπαραγωγής. Ο μέγιστος βαθμός τυχαιότητας, που εσωκλείεται στο ανεξέλεγκτο της στιγμής, καθίσταται μέθοδος παραγωγής μοναδικών αντικειμένων.

Με ποιον τρόπο, όμως, καταφέρνει η Hadid να προσδώσει διάρκεια στη στιγμή;³ Με ποια τεχνική πραγματοποιεί τις ροϊκές σκέψεις της; Χρησιμοποιώντας τη μαθηματική γνώση, εξέλιξε σταδιακά ένα σύστημα folding (αναδίπλωσης) του τετραγώνου, που αποτελεί τη βασική μονάδα του ορθοκανονικού κάνναβου. Με βάση τη διαγώνιο, διαχωρίζει το τετράγωνο σε δύο τρίγωνα. Το τρίγωνο θεωρείται το ελάχιστο μέρος μιας επιφάνειας, όπως στη χημεία το μόριο, το οποίο αποτελεί τη μικρότερη μονάδα ύλης που μπορεί να υπάρξει σε ελεύθερη κατάσταση.



Κάθε δισδιάστατο σχήμα ή τρισδιάστατο στερεό θα μπορούσε να αναλυθεί σε τρίγωνα. Η απεριόριστη μορφο-συνθετική δυνατότητα του τριγώνου το καθιστά βασικό εργαλείο της αρχιτεκτονικής σκέψης: κύβοι, σφαίρες, πυραμίδες, απλά ή/και πολύπλοκα, όλα τα στερεά αναλύονται γεωμετρικά σε επιμέρους τρίγωνα. Η περίπτωση του τριγώνου αποδεικνύει το γεγονός ότι η γεωμετρία αποτελεί ένα σύνολο συμβάσεων, οι οποίες καθορίζουν κατ' αρχάς το γένος των σχημάτων και εν συνεχεία την πρακτική χρήση τους.

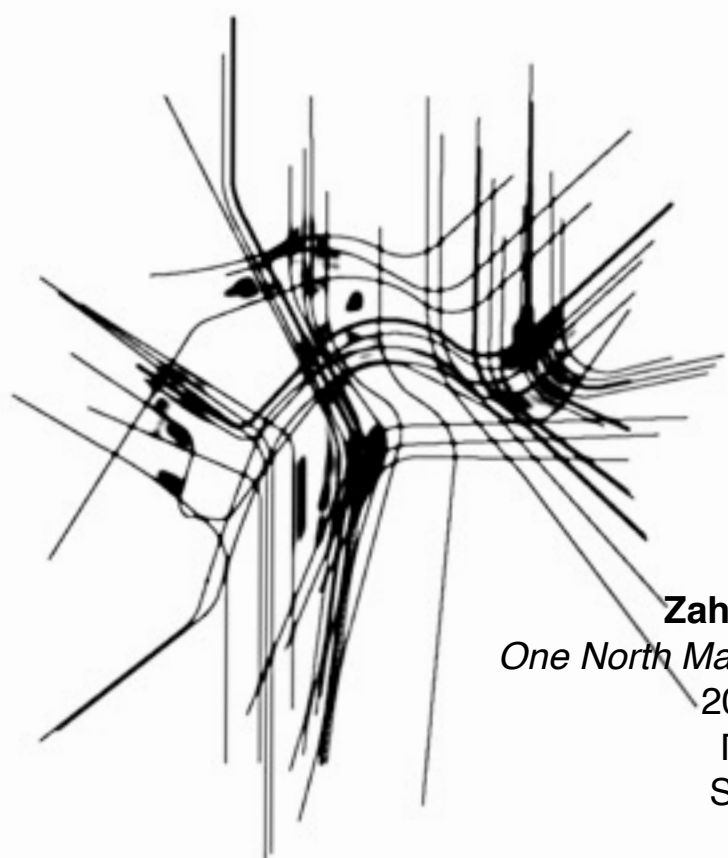
Βασικό στοιχείο στη μορφοποιητική της Hadid είναι η σύμβαση μεταξύ της στατικής ηρεμίας του δυτικού καρτεσιανού πλέγματος και της έντασης που προκαλεί η αστάθεια της θερμόαιμης Ανατολής. Ο Γάλλος στοχαστής και ιστορικός René Guénon, στο έργο του *Η κρίση του*



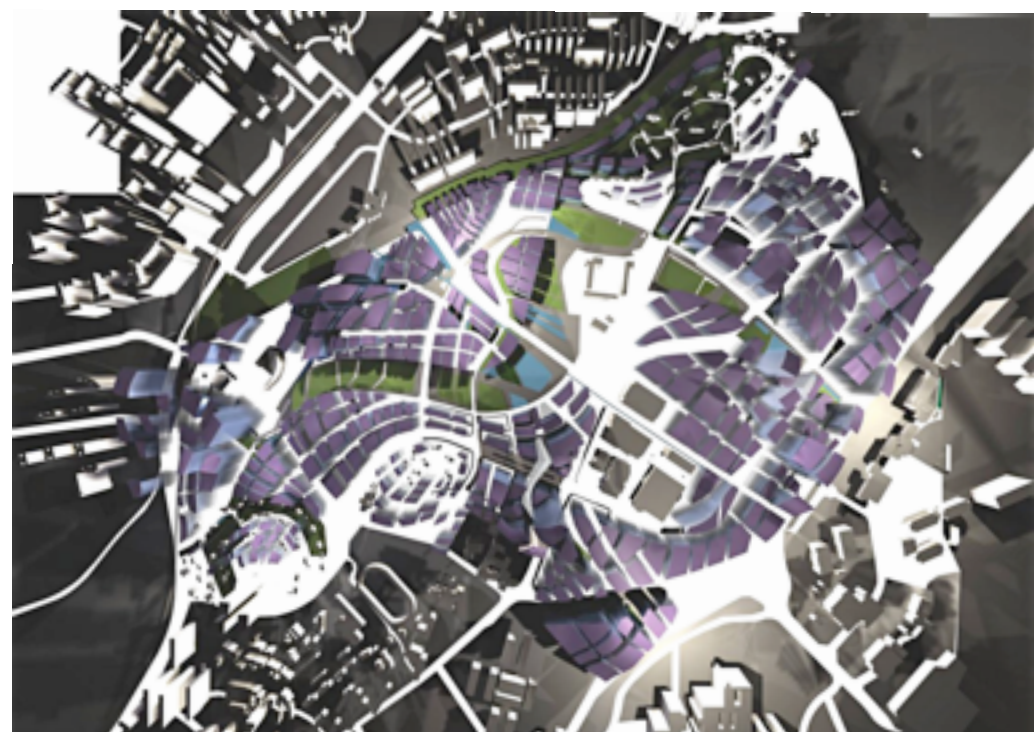
Παραδοσιακές μέθοδοι
κατασκευής στο Ιράκ



Zaha HADID
*Hoenheim-Nord Terminus and
Car Park*
1998-2001
Strasbourg



Zaha HADID
One North Master Plan
2001-2021
Πρόταση
Singapore



μοντέρνου κόσμου⁴, υποστηρίζει ότι η πραγματική αντίθεση ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση δεν εξαρτάται από γεωγραφικά στοιχεία, αλλά από την ασυμβατότητα των πολιτισμικών δεδομένων. Σύμφωνα με τον Γυένο, το ακριβώς αντίθετο ενός παραδοσιακού πολιτισμού είναι ο μοντέρνος τεχνικός πολιτισμός οπουδήποτε αυτός αναπτύσσεται. Ο Γυένο αποκαλεί «παραδοσιακό» τον συλλογισμό που αποδέχεται την ύπαρξη μιας ανώτερης τάξης πραγμάτων έξω από τις ανθρώπινες δυνάμεις, ενώ θεωρεί «μοντέρνα» τη σκέψη που σχετίζεται με τη *συστηματική άρνηση* απέναντι σε ό,τι παρουσιάζεται υψηλότερο του ανθρώπου. Η πολιτισμική ασυμβατότητα, πράγματι, δεν εντοπίζεται τοπικά και δεν διαγράφεται σε δίπολα τύπου «Ανατολή - Δύση», «Βορράς - Νότος»· διακρίνεται εντός της σχέσης του υποκειμένου με τον κόσμο του, καθώς αποτελεί θεμελιώδες χαρακτηριστικό της θέσης του εντός του κοινωνικού γίνεσθαι. Πρόκειται για την αντιθετική συνύπαρξη δύο αρχέγονων, όπου ο Nietzsche –βυθίζοντας το βλέμμα του μέσα στην αρχαία ελληνική τραγωδία⁵– αντικρίζει σε διηνεκή κατάσταση πολέμου: «Απολλώνιο» και «Διονυσιακό»: έκφραση της σύγκρουσης ανάμεσα στη *γαλήνια τάση* μορφοποίησης και στην *επίπονη μυστηριώδη ορμή* για αποσύνθεση. Χαρακτηριστική είναι η ένταση των περιγραφών του μεγάλου Γερμανού στοχαστή, στο πρώτο φιλοσοφικό έργο του:

Για να συλλάβει ο άνθρωπος αυτή τη γενική
απελευθέρωση όλων των συμβολικών δυνάμεων,
πρέπει να έχει φτάσει κιάλας σ' εκείνο το ύψος

της αποποίησης του εαυτού που θέλει να εκφραστεί συμβολικά μέσω όλων αυτών των δυνάμεων: τότε, τον διθυραμβικό πιστό του Διονύσου τον καταλαβαίνουν μόνο οι όμοιοί του! Με τι κατάπληξη θα 'πρεπε να τον έβλεπε ο απολλώνιος Έλληνας! Με μια κατάπληξη που θα 'ταν τόσο πιο μεγάλη όσο πιο πολύ θα αναμειγνυόταν με τη φρικτή σκέψη πως όλα τούτα δεν ήταν και τόσο ξένα προς αυτόν, τον απολλώνιο και μάλιστα πως η απολλώνια συνείδησή του έκρυβε σαν πέπλος αυτό το διονυσιακό κόσμο από τα μάτια του⁶.

Στον συλλογισμό του Nietzsche ξεπροβάλλουν οι δύο αντίθετα φορτισμένοι πόλοι του ανθρώπινου πνεύματος, που όταν έρθουν σε επαφή εμφανίζεται η σπίθα της δημιουργίας: ο ολύμπιος Απόλλωνας, θεότητα του φωτός, ιδανική μορφή και πρότυπο δύναμης, ηθικής τάξης, σεμνότητας, εντιμότητας, κάθαρσης, αρμονίας, στέκεται απέναντι στον Διόνυσο, τη θεότητα της ηδονής, της έκστασης, της αστάθειας, της μορφικής απειρίας, του παράλογου έρωτα, της μουσικής εξέγερσης. Έτσι, ο έμφυτος δυναμισμός της καλλιτεχνικής δημιουργίας πραγματώνεται στην



εκτόνωση του *απείρου* εντός του *πεπερασμένου*. Απολλώνιες μορφές με στατική ηρεμία και πλαστική καθαρότητα ενέχουν μια βίαιη διονυσιακή δύναμη που αδημονεί για *κίνηση προς απελευθέρωση*.

Η Hadid, προερχόμενη από τον αραβικό πολιτισμό –έναν κόσμο φαινομενικά διονυσιακό⁷–, θα έρθει γρήγορα σε επαφή με την απολλώνια ορθοκανονική τακτοποίηση της δυτικής σκέψης. Η καταγωγή της σε συνδυασμό με το μαθηματικό υπόβαθρό της θα την αναδείξουν γρήγορα σε διεθνές ανατρεπτικό στοιχείο που αποζητούσε επίμονα ο νεοφιλελευθερισμός μετά την πτώση του Τείχους του Βερολίνου. Οι μορφές της αναπαριστούν χώρους ροής σε συνεχή τάση φυγής. Πρόκειται για μια παρουσία, η οποία επιδεικνύει την επιθυμία της για απουσία. Η μοναδικότητα των αντικειμένων της στηρίζεται στην αλλοίωση του καρτεσιανού συστήματος, αποτελώντας ταυτόχρονα δείγμα των δημοκρατικών δυνατοτήτων του ίδιου αυτού συστήματος ν' αποδεχθεί και να υποδεχθεί την ετερότητα.

Ευλόγως εμφανίζεται το ζήτημα εντοπισμού των στοιχείων διαφοροποίησης των έργων της Hadid –τουλάχιστον ως προς τη σχέση της μορφής με τη ροή– από τους γοτθικούς ναούς, από τον πύργο του Eiffel, από τα γλυπτά του Boccioni, από τη Ronchamp του Le Corbusier, από το Guggenheim του Gehry. Για να κατανοήσουμε αυτή τη διαφορά, οφείλουμε να εστιάσουμε σε ορισμένα σημεία της πορείας ανάπτυξης του γενικού έργου της. Στη διπλωματική



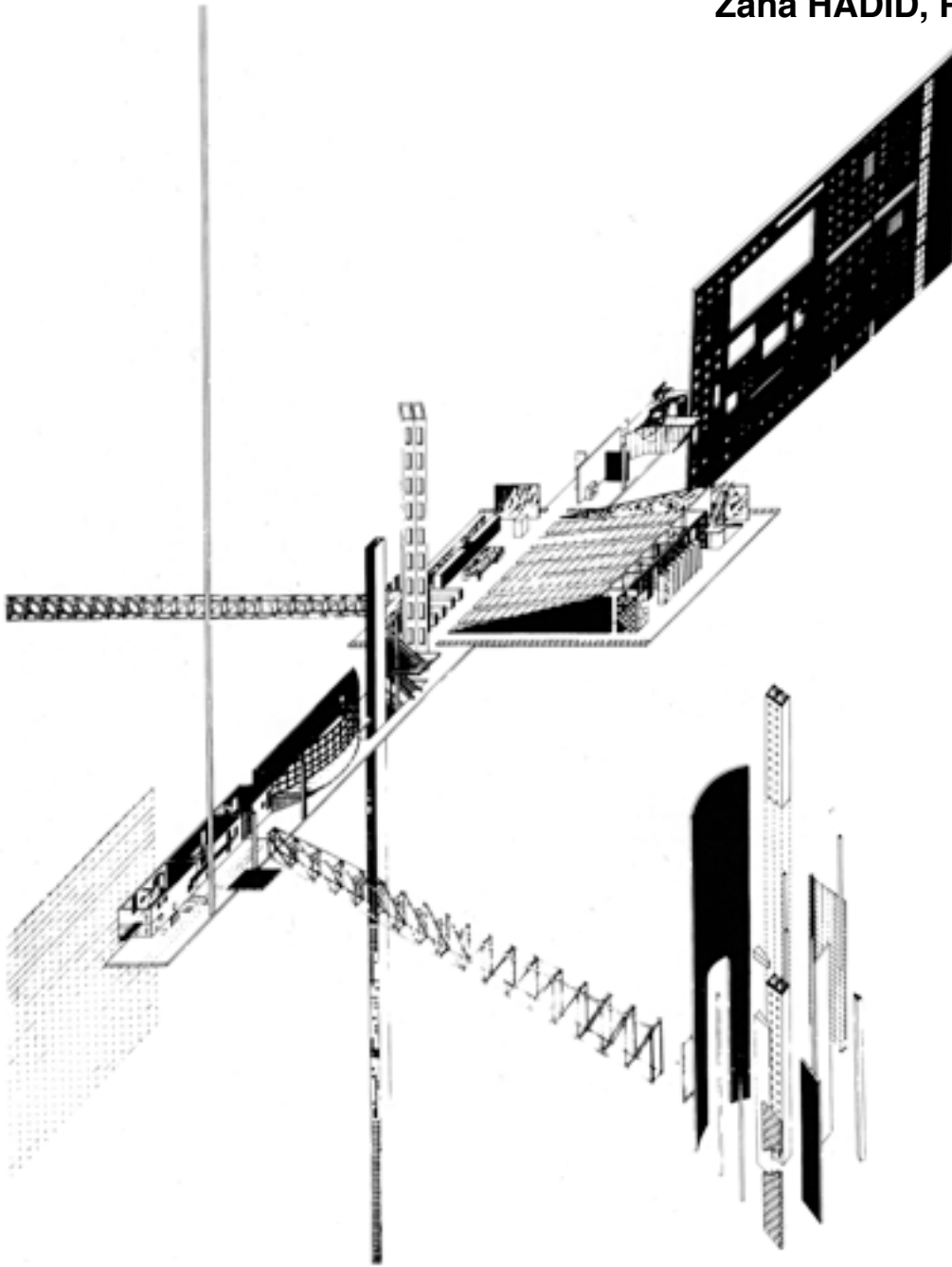
εργασία της στην ΑΑ, η Hadid θα χρησιμοποιήσει την τεκτονική του Σουπρεματισμού (υπό τον τίτλο *Malevich's Tektonik*): εν ολίγοις θα υιοθετήσει το μορφολογικό αποτέλεσμα μιας δομής, η οποία ανήκει σε ένα καλλιτεχνικό φαινόμενο με πολύ συγκεκριμένα ιδεολογικά χαρακτηριστικά. Αυτή θα είναι η πρώτη προσπάθειά της να συνδέσει το έργο της με ένα πεδίο ήδη δοκιμασμένο και ανεπτυγμένο ως προς τα συνθετικά γνωρίσματά του. Η συνέχεια είναι παρόμοια: κάθε φορά που θα αρθρώνει αρχιτεκτονικό λόγο, θα αναφέρεται μορφολογικά στις

Zaha HADID, Rem KOOLHAAS, Elia ZENGHELIS

Dutch Parliament Extension

1978-1979

The Hague

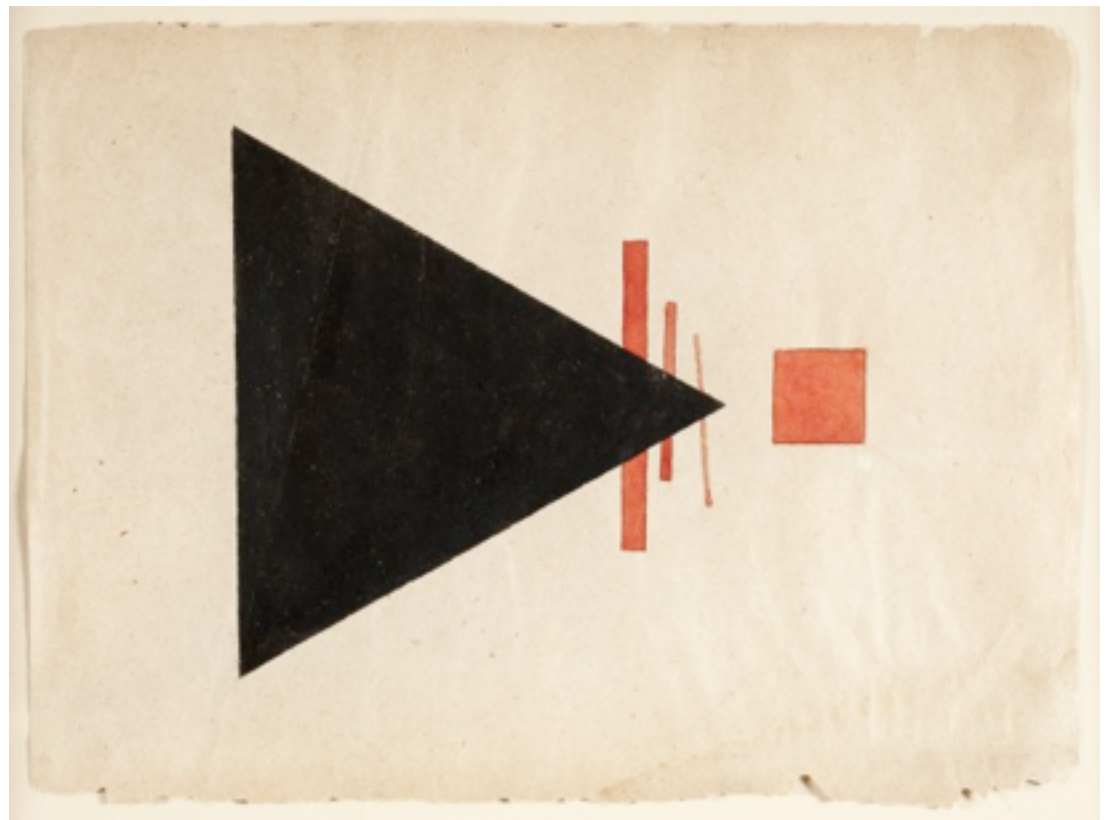


καλλιτεχνικές πρωτοπορίες του α' μισού του 20ού αιώνα, δίχως όμως η ίδια ν' ασπάζεται ποτέ τις αφορμές για τις οποίες οι καλλιτέχνες οδηγήθηκαν σε αυτού του είδους τ' αποτελέσματα. Ενστερνίζεται τη μορφή των αποτελεσμάτων προκειμένου να δομήσει μια ισχυρή ταυτότητα, αποποιούμενη συγχρόνως κάθε ιδεολογική ευθύνη.

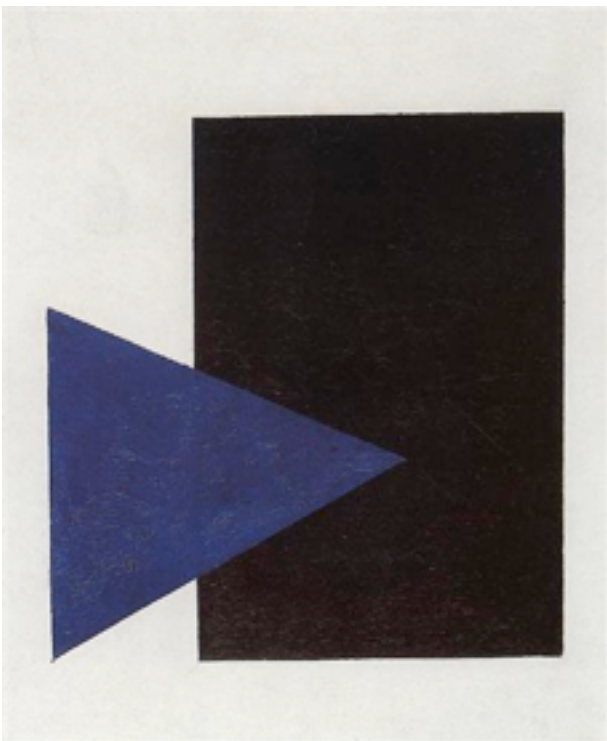
Η απάθεια, με την οποία ενσωματώνει τα ιδεολογικά παράγωγα του Κονστρουκτιβισμού και του Σουπρεματισμού στο έργο της για να τα μετατρέψει σε αυτοαναφορικά μορφώματα, αγγίζει τα όρια της



Nikolai SUETIN
Suprematism
 1920
 Λάδι, 68,5 x 50,5 εκ.
 Museum Ludwig, Köln



Il'ya CHASHNIK
Suprematism
 1920
 Ακουαρέλα και γκουάς σε χαρτί, 21,59 x 29,21 εκ.
 The Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles



Kazimir MALEVICH
Suprematism (with Blue Triangle and Black Rectangle)
 1915
 Λάδι, 66,5 x 57 εκ.
 Stedelijk Museum, Amsterdam



EI LISSITZKY
Beat the Whites with the Red Wedge
 1919-1920
 Λιθογραφία, 48,8 x 69,2 εκ.
 Collection Van Abbemuseum
 Eindhoven, The Netherlands

Zaha HADID

Architecture

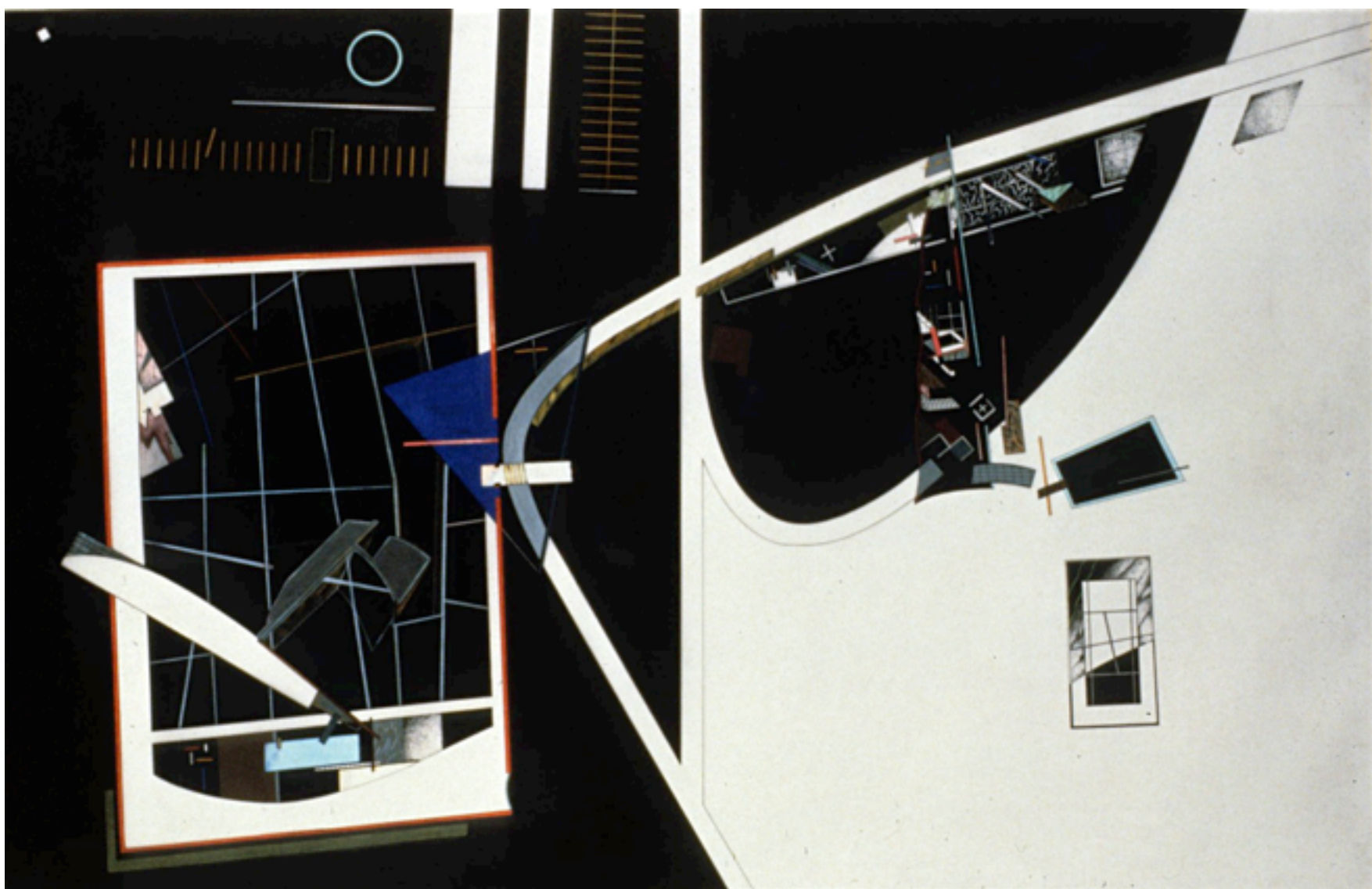
Irish Prime Minister's Residence

1979-1980

Πρόταση

Dublin, Phoenix Park

ιεροσυλίας. Αγόγγυστα και δίχως φειδώ εμπλουτίζει τα κάθε τύπου και κλίμακας σχεδιασμένα αντικείμενά της με αναφορές και επιδεικτικούς τίτλους, όπως «γεωλογία του σουπρεματισμού» (suprematist geology). Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο Malevich, ο Lissitzky, ο Suetin, ο Chashnik, οι εικαστικοί εκφραστές της Κόκκινης Επανάστασης –και όχι μόνο αυτοί– δεσπάζουν, με ψυχρή ουδετερότητα,



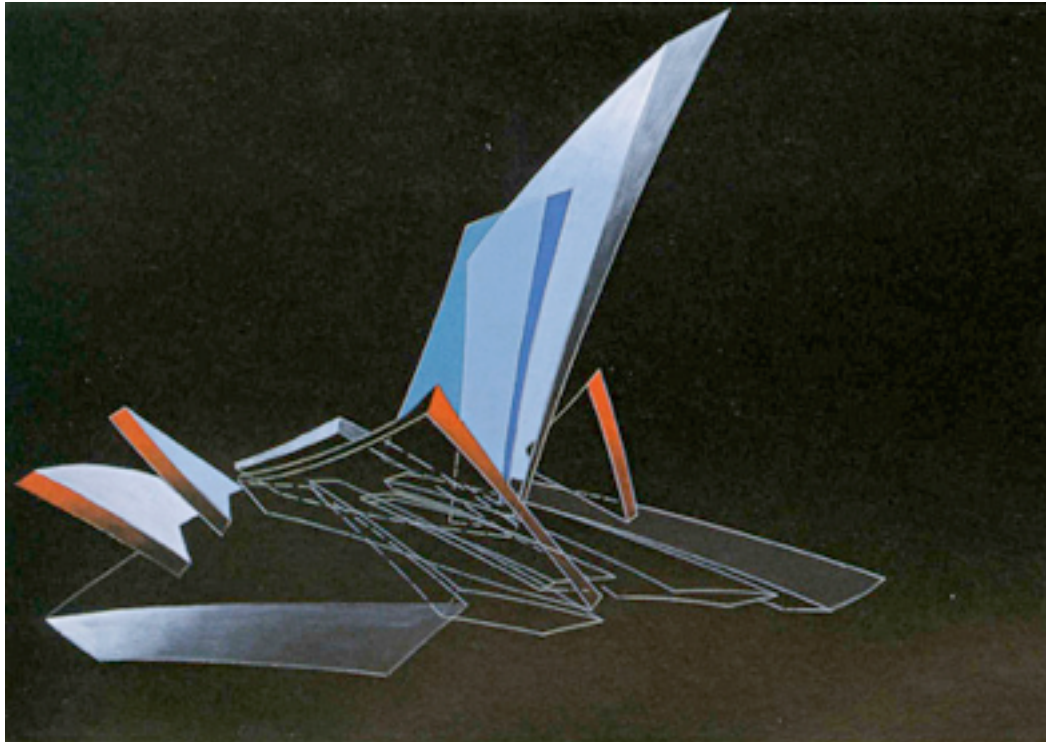
στο έργο μιας απολιτίκ αρχιτεκτονικής, η οποία αποτυπώνει τον δυναμισμό της εξέγερσης στο περιτύλιγμα των σύγχρονων προϊόντων της. Το χάος μετατρέπεται σε τάξη, περιέχοντας κρυμμένη την ένταση της ταξικής οργής. Η κοινωνική έκρηξη μετασχηματίζεται σε εικαστικό μανδύα της σύγχρονης αρχιτεκτονικής. Οι γεωμετρικές ανατροπές, τα οξυκόρυφα σχήματα, η διασπορά των επιμέρους όγκων, οι τεθλασμένες γραμμές, η παραμόρφωση της οπτικής αντίληψης καθίστανται βαθμιαία τα κύρια συστατικά ενός αρχιτεκτονικού συντακτικού, που ακροβατεί ανάμεσα στη φουτουριστική ταχύτητα και το σουρεαλιστικό παράλογο, επαναφέροντας στο προσκήνιο τα εγκαταλελειμμένα πειράματα του Μοντερνισμού.

Οι προτάσεις της Hadid για μια ονειρική οπτική του κόσμου προϋποθέτουν ειδικές οικονομικές και τεχνολογικές συνθήκες για την υλική πραγματοποίησή τους. Οι ιδεολογικές δυνάμεις που τροφοδοτούν με αναθέσεις έργων την αρχιτέκτονα δεν εμφανίζονται ποτέ μέσω γνώριμων συμβόλων, παρά μονάχα ως πάτρωνες της μορφολογικής καινοτομίας και της αποκάλυψης νέων κατασκευαστικών δυνατοτήτων. Άλλωστε, τη θέση του αναγνωρίσιμου συμβόλου στη σύγχρονη αρχιτεκτονική καταλαμβάνει πλέον το αναγνωρίσιμο είδος μορφής. Ως γνήσια γόνος του Μοντερνισμού, είναι μία γεωμέτρης, η οποία αντιλαμβάνεται ότι ο Μοντερνισμός δεν εξάντλησε τις πολλαπλές δυνατότητες της γεωμετρίας. Ένας ορθός Μοντερνιστής οραματίζεται νέες δομές, με στόχο τη μέγιστη απόδοση του

χώρου με τις λιγότερες δυνατές απώλειες. Ένας συνεπής Μοντερνιστής οφείλει επίσης να βλέπει και ν' απεικονίζει τον κόσμο αλλαγμένο πολύ πριν αυτός αλλάξει⁸. Ένας αληθινός Μοντερνιστής σκοπεύει πάντοτε στο να μας κάνει να βλέπουμε αυτό που θέλουμε να είμαστε: είναι ένας ζωγράφος της κατεύθυνσης. Για την Hadid, ο νέος Μοντερνισμός εκφράζεται στην πάλη μεταξύ φυσικής πραγματικότητας και γεωμετρικών δυνάμεων. Η αποστασιοποίηση από το ευκλείδειο σύστημα αντίληψης του κόσμου συνεπάγεται τη δυνατότητα υπέρβασης των περιορισμών της όρασης. Ο



Zaha HADID
Moon Soon Restaurant
1989-1990
Sapporo, Japan



Zaha HADID
Folly
1990
Osaka, Japan



κόσμος της Hadid είναι γεμάτος ροές, εντάσεις και ενέργειες που είναι αδύνατον να εμφανιστούν αν δεν υπάρξει η ανάλογη πνευματική δίψα γι' αυτές.

Η απο-ιδεολογικοποίηση και απο-ηθικοποίηση των μορφών θα βοηθήσουν στην άρση της συζήτησης περί τέχνης και προπαγάνδας και θα δώσουν πνοή σε πειραματικά έργα εντυπώσεων όπως στο εστιατόριο «Moon Soon» (Sapporo, Ιαπωνία, 1989-90), στο γλυπτό *Folly* στην Expo '90 (Osaka, Ιαπωνία, 1990) και φυσικά στον Πυροσβεστικό Σταθμό του εργοστασίου Vitra (Weil am Rhein, Γερμανία, 1990-93),

Zaha HADID
Vitra Fire Station
1990-1993
Weil am Rhein, Germany





Zaha HADID
Vitra Fire Station
1990-1993
Weil am Rhein, Germany

Zaha HADID
MAXXI: Museum of XXI
Century Arts
1998-2009
Rome

όπου τα τρίγωνα και οι δυναμικές γραμμές του Κονστρουκτιβισμού μετατρέπονται σε χωρικά πρίσματα αμφισβήτησης της βαρύτητας. Το ανεπίχριστο οπλισμένο σκυρόδεμα και η επιλεκτική διαφάνεια συνδυάζονται υπό το σύνθημα μιας *επιστημονικής τέχνης*. Το τυχαίο, το απρόσμενο, το απροσδόκητο αποτελούν τα εννοιολογικά εργαλεία μετατροπής της φυσικής ισορροπίας σε τεχνητό



Zaha HADID
Heydar Aliyev Centre
2007-2012
Azerbaijan

παράγωγο του ορθολογικού κάρναβου,
πάντοτε προς χάριν της διατήρησης της
επικράτησης του καπιταλιστικού
οικοδομήματος.

Η Hadid αποκρύπτει επιμελώς το
ιδεολογικό περιεχόμενο του έργου της
και αυτό αποτελεί ισχυρότατη πολιτική
πράξη. Η συναισθηματική γεωμετρία
δίχως κοινωνικό περιεχόμενο οδηγεί
στοχευμένα στη συγκίνηση της



αγοραστικής διαδικασίας. Η έκπληξη των θεατών ενώπιον ενός συναρμολογημένου παραλόγου δεν διαφέρει σε τίποτα από το σκανδαλισμένο κοινό μπροστά στις φουτουριστικές υπερβολές ή τις ντανταϊστικές προκλήσεις στο «Cabaret Voltaire». Η τεχνική του σοκ εφαρμόζεται ακόμα για να μετατοπίσει την προσοχή του παραλήπτη από τον σκοπό ύπαρξης μιας μορφής στην εικόνα της. Η διονυσιακή ελευθερία της έκρηξης είναι επιστημονικά υπολογισμένη και βασισμένη σε αυστηρούς κανόνες, αφού η ίδια η αρχιτεκτονική όχι μόνο δεν είναι ελεύθερη, αλλά υπόκειται σε απόλυτα αυστηρούς νόμους. Η Hadid πιάνει το νήμα από εκεί που το άφησαν οι καλλιτεχνικές πρωτοπορίες. Στα χέρια της, το χάος δαμάζεται και μετασχηματίζεται σε κερδοφόρο χαρακτηριστικό της μόδας ή όπως εξηγεί ο Manfredo Tafuri:

Χάος και τάξη θεσπίστηκαν από τις ιστορικές πρωτοπορίες κυριολεκτικά ως οι *αξίες* της νέας καπιταλιστικής πόλης. Ασφαλώς, το χάος είναι ένα δεδομένο, ενώ η τάξη ένας στόχος. Όμως εφεξής η αναζήτηση της μορφής δεν γίνεται πέρα από το χάος, αλλά εντός του. Είναι αυτή η *τάξη* που προσδίδει νόημα στο χάος και το μετατρέπει σε αξία, σε *ελευθερία*⁹.

Zaha HADID
Dominion Office Building
2012-2015
Moscow, Russian Federation



Αναφορές - Παραπομπές

Σημειώσεις

1. Βλ. την αναφορά του Heidegger στις έννοιες του χώρου, του σταδίου και της έκτασης, στο: Heidegger, Martin, *Κτίζειν, Κατοικείν, Σκέππεσθαι*, μτφρ. Γ. Ξηροπαίδης, Πλέθρον, Αθήνα, 2008 (1951). Επίσης, βλ. σχετ. στο: Πάγκαλος, Παναγιώτης, «Προβληματισμοί με αφορμή τη διάλεξη *Κτίζω Κατοικώ Σκέππομαι* του M. Heidegger», *Cogito*, 4, 2006, σσ. 103-105.

2. Από την Mary Louisa Page (1849-1921), την πρώτη πτυχιούχο αρχιτέκτονα, αλλά και την Julia Morgan (1872-1957), την πρώτη γυναίκα που έγινε δεκτή στο πρόγραμμα αρχιτεκτονικής της École des Beaux-Arts, μέχρι

σήμερα, είναι γνωστό ότι η πορεία των γυναικών στο πεδίο της Αρχιτεκτονικής προσκρούει στην αδυναμία συμφιλίωσης μεταξύ επαγγελματικής εργασίας και οικογένειας. Η μητρότητα αποτελεί έναν επιπλέον επιβαρυντικό παράγοντα στην, ούτως ή άλλως, προβληματική αποδοχή και ίση μεταχείριση των δύο φύλων έναντι των επαγγελματικών δυνατοτήτων. Η αυξανόμενη συμμετοχή των γυναικών τις τελευταίες δεκαετίες στις αρχιτεκτονικές σπουδές παγκοσμίως δεν είναι ακόμη ευθέως ανάλογη με το ποσοστό των γυναικών στο επάγγελμα του αρχιτέκτονα.

3. Βλ. τις εξαιρετικές αναλύσεις του Bachelard περί της αντίθεσης μεταξύ της φιλοσοφίας της στιγμής του Gaston Rounnel και της φιλοσοφίας της διάρκειας

του Henri Bergson, στο: Bachelard, Gaston, *Η εποπτεία της στιγμής*, τίτλ. πρωτ. *L'intuition de l'instant*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, Καστανιώτης, Αθήνα, 1997 (1931).

4. Guénon, René, *The Crisis of the Modern World*, τίτλ. πρωτ. *La Crise du Monde Moderne*, μτφρ. στην Αγγλική των Α. Osborne, Μ. Pallis, R. Nicholson, Luzac, London, 1962 (1927).

5. Πρβλ. το έργο του Nietzsche, Friedrich, *Η γέννηση της τραγωδίας*, τίτλ. πρωτ. *Die Geburt der Tragödie*, μτφρ. Ζ. Σαρικάς, Νησίδες, Σκόπελος, 2001 (1872).

6. Nietzsche, Friedrich, *Η γέννηση της τραγωδίας*, ό.π., σ. 50.

7. Αυξημένης μορφολογικής αταξίας.

8. Betsky A., Hadid Z., *The Complete Buildings and Projects*, Rizzoli, New York, 1998, σ. 6.

9. Tafuri, Manfredo, *Progetto e Utopia*, Laterza, Roma-Bari, 1973, σ. 88.

Βιβλιογραφία

Γενική

- Γιακουμακάτος, Ανδρέας, *Η αρχιτεκτονική και η κριτική*, Νεφέλη, Αθήνα, 2001.
- Montaner, Josep Maria, *Ιστορία της σύγχρονης αρχιτεκτονικής*, Νεφέλη, Αθήνα 2014 (1999).
- Nuttgens, Patrick, *The story of architecture*, Phaidon Press, London, 1997 (1983).
- Tafuri M., Dal Co F., *Architettura Contemporanea*, Electa, Milano, 1976.
- Tafuri, Manfredo, *Progetto e Utopia*, Laterza, Roma-Bari, 1973.

Ειδική

- Betsky A., Hadid Z., *The Complete Buildings and Projects*, Rizzoli, New York, 1998.
- Guccione M., Hadid Z., *Zaha Hadid*, Motta, Milano, 2010.

- Hadid Z., Schumacher P., Gordana F. G., *Zaha Hadid: Complete Works*, Rizzoli, New York, 2004.
- Hadid Z., Serrazanetti F., Schubert M., *Zaha Hadid: Inspiration and Process in Architecture*, Moleskine, Milano, 2011.
- Hadid, Zaha, *Form in Motion*, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 2011.