



Το Έθος των Αρχιτεκτονικών Διαγωνισμών από την αρχαιότητα έως σήμερα

Αθανάσιος Κουζέλης - 27/11/2023

Στόχος αυτού του άρθρου είναι να συζητήσει, από μια ιδιαίτερη σκοπιά, τη λειτουργία των διαγωνισμών στην αρχιτεκτονική ως πρακτική, επάγγελμα και πειραματικό πεδίο δημιουργικότητας και νέας σκέψης. Δεδομένου ότι οι αρχιτεκτονικοί διαγωνισμοί αντιπροσωπεύουν ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον πεδίο, όπου εφαρμόζεται ο κοινωνικός μηχανισμός του ανταγωνισμού, επιχειρείται μια φιλοσοφική και ιστορική προσέγγιση του έθους της διεξαγωγής τους μέχρι την εποχή μας, το οποίο αφορά τη λειτουργία και την αποτελεσματικότητα του θεσμού.

Το ερευνητικό ερώτημα αφορά τη σημασία του έθους στην αρχιτεκτονική πράξη και τη σχέση του με την αριστεία του σχεδιασμού. Το Έθος (συνήθεια, έξη, έθιμο) είναι η ρητορική έννοια που εισήγαγε ο Αριστοτέλης για να ορίσει τις προαιρέσεις και στάσεις των πραττόντων, που στις περιπτώσεις των διαγωνισμών συνδέονται στενά με τις ιδέες της δικαιοσύνης, όπως αυτές εκφράζονται ως κανόνες και απαιτήσεις για την επί ίσοις όροις μεταχείριση των διαγωνιζόμενων και την αμερόληπτη επιλογή της καλύτερης πρότασης.

Η κριτική μέθοδος που χρησιμοποιείται για την εύρεση απαντήσεων στο ερευνητικό ερώτημα, περιλαμβάνει μια στρατηγική επιλογή διαγωνισμών από την ιστορία της αρχιτεκτονικής, στους οποίους αναλύονται οι στάσεις, οι προαιρέσεις και οι αποφάσεις των συμμετεχόντων. Εν κατακλείδι, η επιστημονική συνεισφορά

του παρόντος άρθρου είναι να διευρύνει το πεδίο του σύγχρονου ακαδημαϊκού ερευνητικού ενδιαφέροντος, ούτως ώστε να αποσαφηνιστούν οι γνωστικές και οι εθιμικές αρχές βάσει των οποίων διεξάγεται η διαδικασία στους σύγχρονους αρχιτεκτονικούς διαγωνισμούς, προκειμένου να διασφαλίζεται η ποιοτική πρόοδος της αρχιτεκτονικής, με δημοκρατική διαφάνεια και χωρίς γνωσιολογικές ή ιδεοληπτικές αμφισβητήσεις.

ΤΟ ΕΘΟΣ ΤΗΣ ΑΡΙΣΤΕΙΑΣ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

Ο διαλογισμός των πολλών μεταβλητών που συνθέτουν μια υλοποιήσιμη ιδέα, σε συνδυασμό με τις προϋποθέσεις επίτευξης της σκοπιμότητάς της στην αντικειμενική πραγματικότητα, αποτέλεσε ένα από τα σπουδαιότερα αντικείμενα έρευνας και ερμηνείας των αρχαίων Ελλήνων φιλοσόφων. Θεωρώντας ότι η ιδέα είναι η ουσία και η υπόσταση των όντων, η οποία ως αρχή παρέχει εις τα όντα ύπαρξη (το είναι) και ουσία, ως διαλογιζόμενοι διανοούμενοι αποφάνθηκαν επίσης ότι πάσα ιδέα συνδέεται ενδόμυχα και με την υλοποίησή της στην πράξη, όπου αποκτά το πραγματικό νόημά της. Επίσης προσδιόρισαν και την "ενάντια ιδέα", βάσει της οποίας αποδίδεται και μια έτερη ουσία της στην αντικειμενική πραγματικότητα. Επειδή δε όλες οι ιδέες μπορούν επίσης να αλληλοχέονται, ο νους εκ μιας εξ αυτών δύναται να ανεύρει και όλες τις άλλες στο πλαίσιο της διαλεκτικής τους σχέσης. Χάρη σε αυτή τη διαλεκτική μέθοδο, κάθε παραγόμενη εκ των αντιθέτων ιδέα δύναται να κατέχει τις ιδιότητες της άριστης, δηλαδή να είναι η εξοχότερη και η καλύτερη στο είδος της, σε σχέση με αυτές που την προσδιόρισαν ως τέτοια (Πλάτωνος 'Πρωταγόρας', 322α-323α).

Ωστόσο, από τις αναφορές των ιστορικών και περιηγητών της αρχαιότητας δεν έχει ακόμη διαπιστωθεί με σαφήνεια αν ο διαλογισμός αυτού του είδους αποτέλεσε την αιτία, ώστε να θεσπιστεί και μια αντιπαράθεση των ιδεών ως διαγωνιζόμενων για την υλοποίησή τους στην πράξη. Απεναντίας, έχουμε τεκμηριωμένες αναφορές οι οποίες μας πληροφορούν ότι υπήρχε μια σχέση αλληλοεξάρτησης ανάμεσα στη διάνοια που κατείχε τις προϋποθέσεις σύλληψης μιας εμπράγματης ιδέας, και στο μέσον ή τον φυσικό φορέα της υλοποίησής της.

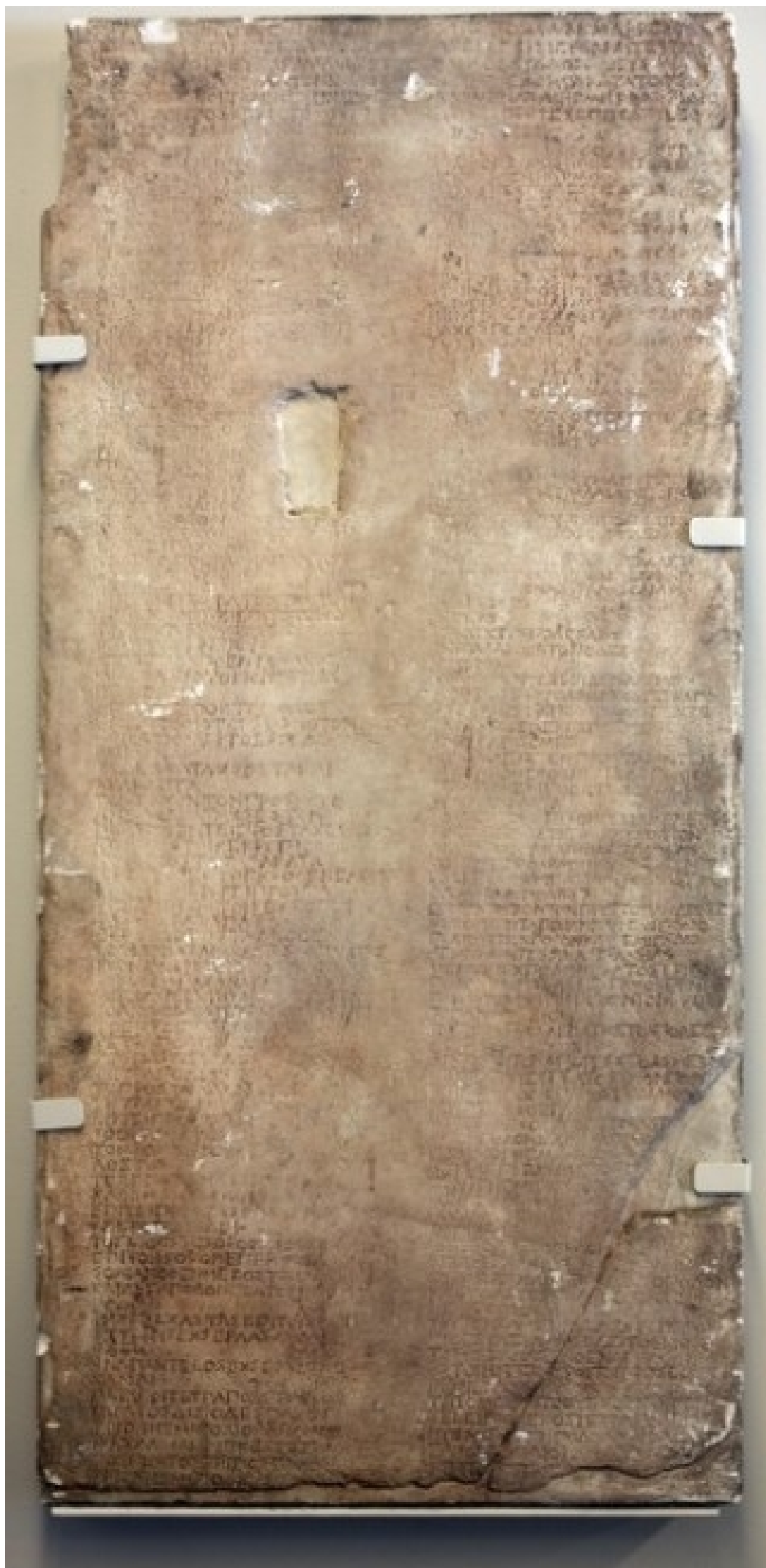
Σύμφωνα με αυτές τις αναφορές, η σχέση αυτή ήταν συνήθης στον χώρο της παραγωγής αντικειμένων και των δομικών έργων μεγάλης κλίμακας, όπου ο διανοητής, ως εντολέας, συνέτασσε σύμφωνα με την ιδέα του τις προδιαγραφές υλοποίησης ενός κτιρίου ή μιας κατασκευής, προκειμένου αυτά να εκτελεστούν από έναν χειροτέχνη εργολάβο, ο οποίος είτε κατείχε προγενέστερη αποδεδειγμένη γνώση και εμπειρία, είτε είχε τη φήμη του καταλληλότερου τεχνίτη για την επίτευξη του στόχου (Πλούταρχου Βίοι Παράλληλοι, 'Περικλής' κεφ. ΙΓ).

Ίσως το αρχαιότερο γνωστό παράδειγμα τέτοιας εργολαβικής σχέσης από επαίοντα της δομικής τέχνης ανήκει στον αρχιτέκτονα Θεόδωρο, ο οποίος σχεδίασε και ανέλαβε μαζί με τον γλύπτη παππού του Ροϊκό το κτίσιμο του Ναού της Ήρας στη Σαμιακή πόλη Ηρίον, που πιστεύεται ότι ήταν η γενέτειρα της θεάς Ήρας. Βασιζόμενος στη γεωμετρία του Πυθαγόρα (580-500 π.Χ.), ο Θεόδωρος σχεδίασε τον ναό σύμφωνα με το σύστημα των 10 μερών, στο οποίο το οπτικό πεδίο χωρίζεται σε 10 μέρη των 36° το καθένα, μια ιδέα που διακρίθηκε σε όλο τον αρχαίο ελληνικό κόσμο για τη συμμετρία και το μεγαλείο της. Ο Θεόδωρος, εκτός από σπουδαίος αρχιτέκτονας, ήταν γλύπτης, χαλκουργός και κατασκευαστής σφραγιδόλιθων. Ήταν από τους πιο πολύπλευρους και παραγωγικούς, τόσο καλλιτεχνικά όσο και τεχνικά, δημιουργούς της Ιωνίας, διότι εφηύρε ειδικότερα το γωνιόμετρο, το αλφάδι, τον τόρνο και τα κλειδιά αποκοχλίωσης (Ηροδότου, 'Ιστορία', βιβλίο Ι, στ.51, και Kyrieleis, H., 'The Heraion at Samos' στο Marinatos, N.; Hägg, R. (eds.), 'Greek Sanctuaries: New Approaches', σ. 125-153).

Λόγω της άριστης πολυσχιδούς γνώσης του, την οποία κατέγραψε σε πραγματεία (βλ. Vitruvius, 'De Architectura', βιβλίο VII, 12), ο Θεόδωρος παρείχε επίσης επίβλεψη και τεχνικές συμβουλές στους δύο Κρητικούς αρχιτέκτονες, τον Χερσίφωνα και τον γιο του Μεταγένη, όταν τους ανατέθηκε η ανοικοδόμηση του μνημειώδους ναού της Αρτέμιδος στην Έφεσο. Ο ναός αυτός έγινε ο μεγαλύτερος της εποχής του και ο πρώτος που κατασκευάστηκε σε δέκα χρόνια (560-550 π.Χ.) εξ ολοκλήρου από μάρμαρο, γεγονός που αναγνωρίστηκε από τους ανθρώπους της εποχής ως ένα από τα επτά θαύματα του αρχαίου κόσμου (Jordan, P., 'Seven Wonders of the Ancient World', σ. 98-101).

Η πρακτική αυτή άλλαξε, όταν η αρχαία Αθήνα ανέγειρε μετά τον 5ο αιώνα π.Χ. μεγάλα δημόσια έργα, όπως ήταν ο Παρθενώνας, τα Προπύλαια, το Ερέχθειον, οι στοές της αγοράς και τα ποικίλα γλυπτά και ανάγλυφα που κόσμησαν εν γένει κάθε χώρο εντός και εκτός των κτιρίων αυτών. Η εξέλιξη αυτή οφειλόταν στη φιλοκαλία των αρχών της πόλης, που επεδίωκαν να δημιουργήσουν ένα άριστο στο είδος του αστικό περιβάλλον, με γνώμονα την ευτέλεια, δηλαδή με την εφαρμογή τέλειων και αποτελεσματικών τεχνικών που βασίζονταν στην επίγνωση του λόγου του σκοπού τους (βλ. Θουκυδίδου ιστορία, βιβλ. 2ο, παρ. 40). Για τον δομικό σχεδιασμό των δημόσιων κτιρίων, η επιλογή του αρχιτέκτονα ανατίθετο στην Εκκλησία του Δήμου, η οποία όριζε απ' ευθείας μια πενταμελή επιτροπή Αθηναίων πολιτών για την επιστασία, ενώ για την εκτέλεση των έργων ανοικοδόμησης οριζόταν αντίστοιχα ένας διευθυντής και επιτηρητής από τον Επώνυμο Άρχοντα (βλ. Πλούταρχου, 'Βίοι παράλληλοι', 'Περι-κλής' κεφ. ΙΓ).

Αρμοδιότητα της επιτροπής ήταν η ανάθεση των διάφορων λατομικών, δομικών, κατασκευαστικών, καλλιτεχνικών και λοιπών έργων σε εργολάβους και έμπειρους τεχνίτες, σύμφωνα με ένα κείμενο προδιαγραφών, το οποίο συνήθως λαξευόταν σε μια στήλη ή επιγραφή. Όλες οι αναθέσεις και οι κατοχυρώσεις των επί μέρους τμημάτων κάθε έργου λάμβαναν χώρα δημόσια και ενώπιον της Βουλής. Η διάρκεια της θητείας των μελών της επιτροπής ήταν περιορισμένη, συνήθως ετήσια, για να αποφεύγονται οι διαπλοκές, οι άνομες συναλλαγές και οι τυχόν λοιπές κακοπροαίρετες οικονομικές ατασθαλίες (Αριστοτέλους, 'Αθηναίων πολιτεία', κεφ ΙΘ).



Η καθιέρωση της δημοκρατικής θεσμοθέτησης της ανάθεσης των δημόσιων έργων συνέβαλε στην ανταγωνιστική προβολή των ιδεών των έμπειρων αρχιτεκτόνων, η οποία πήρε την μορφή ενός άτυπου διαγωνισμού με βάση την πρόσκληση των ενδιαφερομένων, και όχι την απευθείας ανάθεση. Το γεγονός αυτό μαρτυρείται από την πραγματεία του αρχιτέκτονα Ικτίνου "Για τον Δωρικό ναό της Αθηνάς στην Αθήνα", που συνέγραψε μαζί με τον Κάρπιον, εις την οποία περιέγραψε τον σχεδιασμό της βάσει του οποίου επελέγη από τον Φειδία για την κατασκευή του Εκατόμπεδου του Παρθενώνα σε συνεργασία με τον Καλλικράτη (Vitruvius, 'De Architectura', βιβλίο VII, 12). Στο πλαίσιο αυτής της θεσμοθέτησης, καλλιεργήθηκε και η δυνατότητα της κριτικής επιθεώρησης, όπως για παράδειγμα έπραξε ο Κρατίνος όταν είδε ότι το έργο της ανοικοδόμησης των Μακρών Τειχών από τον αρχιτέκτονα Καλλικράτη στην αρχαία Αθήνα είχε διαρκέσει περισσότερο από τον υποσχεθέντα χρόνο της υλοποίησής τους (Πλούταρχου, Βίοι Παράλληλοι, 'Περικλής' κεφ. ΙΓ).

Το σύστημα της ανάθεσης των αρχιτεκτονικών έργων, που θεσμοθετήθηκε εντός της πολιτειακής οργάνωσης της αρχαίας Αθήνας, χρησιμοποίησε, λόγω του μεγέθους τους, και τον επιμερισμό της υλοποίησής τους, γεγονός που τεκμηριώνεται από τις αποφάσεις του Περικλέους, σύμφωνα με τις οποίες, την ίδια εποχή που ο Ικτίνος και ο Καλλικράτης εργάζονταν με την ανέγερση του Παρθενώνα, ανατέθηκε στον αρχιτέκτονα Κόροιβο να κτίσει το Τελεστήριο της Ελευσίνας, στο οποίο ο μηχανικός Μεταγένης θα αναλάμβανε την κατασκευή του διαζώματος επί των επιστηλίων και των άνω κίωνων (Πλούταρχου Βίοι παράλληλοι, 'Περικλής' κεφ. ΙΓ).

Κατά την ελληνιστική εποχή, διευρύνθηκε το κλασικό πνεύμα της αρχιτεκτονικής διάκρισης ως αριστείας, βάσει της οποίας ανεγέρθηκαν πλείστα περίλαμπρα κτίσματα, παρά το γεγονός ότι η εν γένει διαχείριση της υλοποίησής τους ήταν αποκλειστικά προνόμιο μόνο των ηγεμόνων και των αυτοκρατόρων της εποχής. Η αρχιτεκτονική έγινε μέσο μεγαλοπρέπειας μέσα από την κατασκευή επιβλητικών κτιρίων και εντυπωσιακών όψεων, όπως ήταν το ιερό της Αθηνάς στη νήσο Λίνδο και το Ιερό του Απόλλωνα στα Δίδυμα, καθώς επίσης και με την υλοποίηση ιδιότυπων κατασκευών σαν τον Φάρο και τη βιβλιοθήκη της Αλεξάνδρειας, ή το Ωρολόγιο του Κυρρήστου στην Αθήνα και το Μουσείο της Αλικαρνασσού. Επί πλέον αναπτύχθηκε η σκηνική αρχιτεκτονική όπως αυτή προωθήθηκε στα θέατρα, όπου για πρώτη φορά η υποκριτική τέχνη εμφανίστηκε με επιβλητικό τρόπο σε υπερυψωμένη σκηνή. Στην καθιερωμένη από την κλασική εποχή αφηγηματική διακόσμηση των κτιρίων, προστέθηκε και μια ανατολίζουσα τεχνική φυσιοπλαστικών μοτίβων που εμπλούτισαν τις προσόψεις των κτιρίων (Clayton P., 'The seven wonders of the ancient world', σ. 78-98, 138-148 και D.S. Robertson, 'A handbook of Greek and Roman Architecture', σ. 150-152, 166-168).

Τα πρώτα κριτήρια αξιολόγησης των αρχιτεκτονικών ιδεών ως προς τη συνθετική τους ορθότητα εφαρμόστηκαν κατά τη Ρωμαϊκή εποχή, όπου συντελέστηκε μια σημαντική πρόοδος στη δομική τέχνη μέσω των νέων κατασκευαστικών καινοτομιών που μεγιστοποίησαν και επιτάχυναν την υλοποίηση των κτιριακών έργων. Σύμφωνα με τον Βιτρούβιο, εκτός από τα κριτήρια της σταθερότητας και της χρησιμότητας που πρέπει να διασφαλίζονται σε μια αρχιτεκτονική ιδέα, δηλαδή την ομοιόσταση της μορφής και το είδος ενός κτιριακού έργου, θεώρησε εξ ίσου σημαντικό κριτήριο και το ιδανικό κάλλος του, ανάλογο με αυτό που είχε αναπτυχθεί κατά την κλασική εποχή (Hanno-Walter Kruff, 'Gesichte der Architekturtheorie: von der Antike bis zur Gegenwart', σ. 25-27).

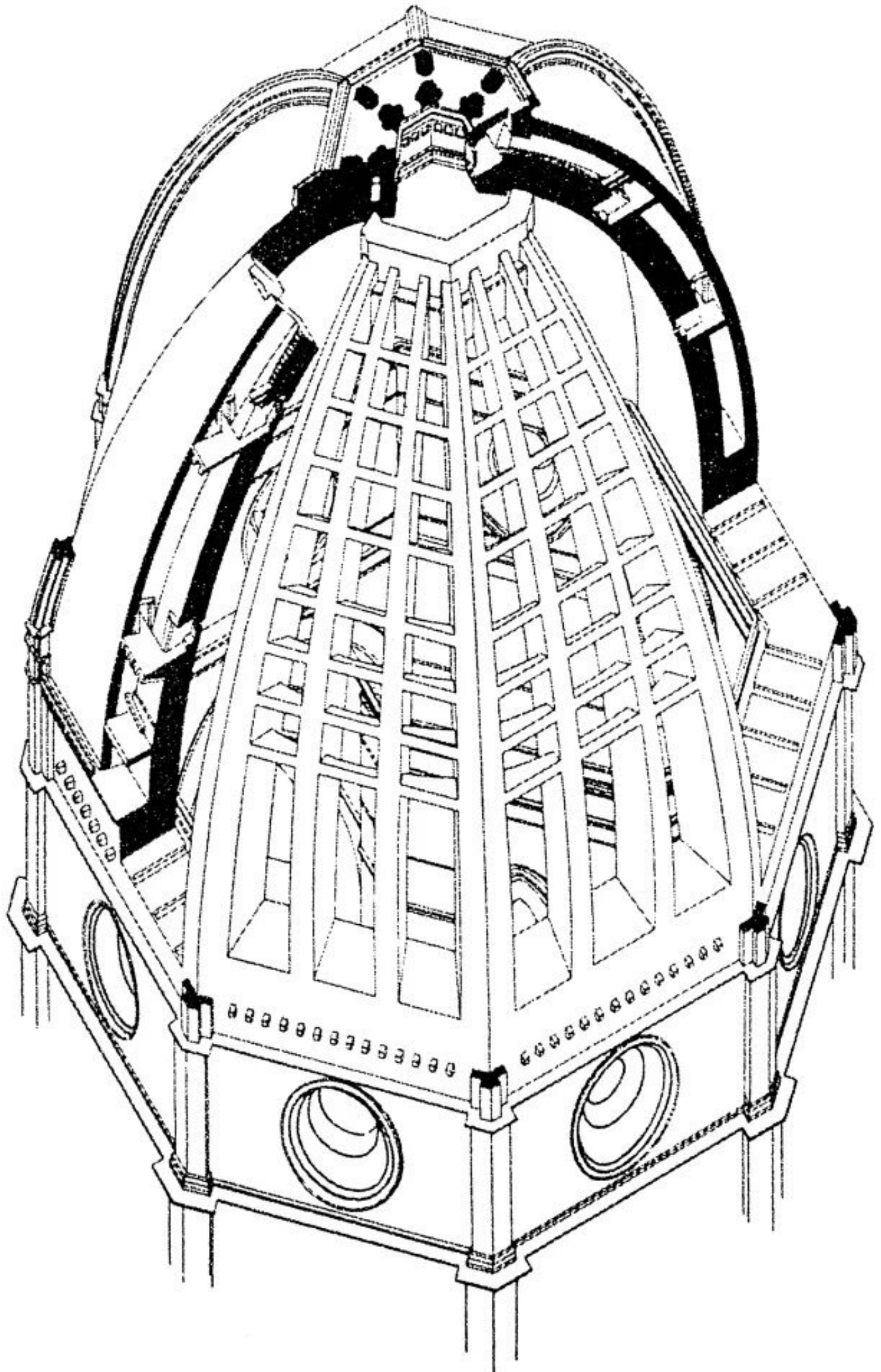
Η αξιολογική αυτή αντίληψη επικράτησε ακόμη και στην εποχή του Μεσαίωνα, πλην όμως με την άνθιση της συντεχνιακής οργάνωσης στον τομέα των κατασκευών και των εφαρμοσμένων τεχνών, τα κριτήρια συνδέθηκαν επίσης και με τον στόχο της αριστουργηματικότητας, δηλαδή την προώθηση καινοτομιών που βελτίωναν ή επέλυαν με καλύτερο και αποτελεσματικότερο τρόπο την υλοποίηση των δημιουργικών ιδεών, όλων όσων επιθυμούσαν να καταλάβουν τη θέση του αρχιμάστορα.

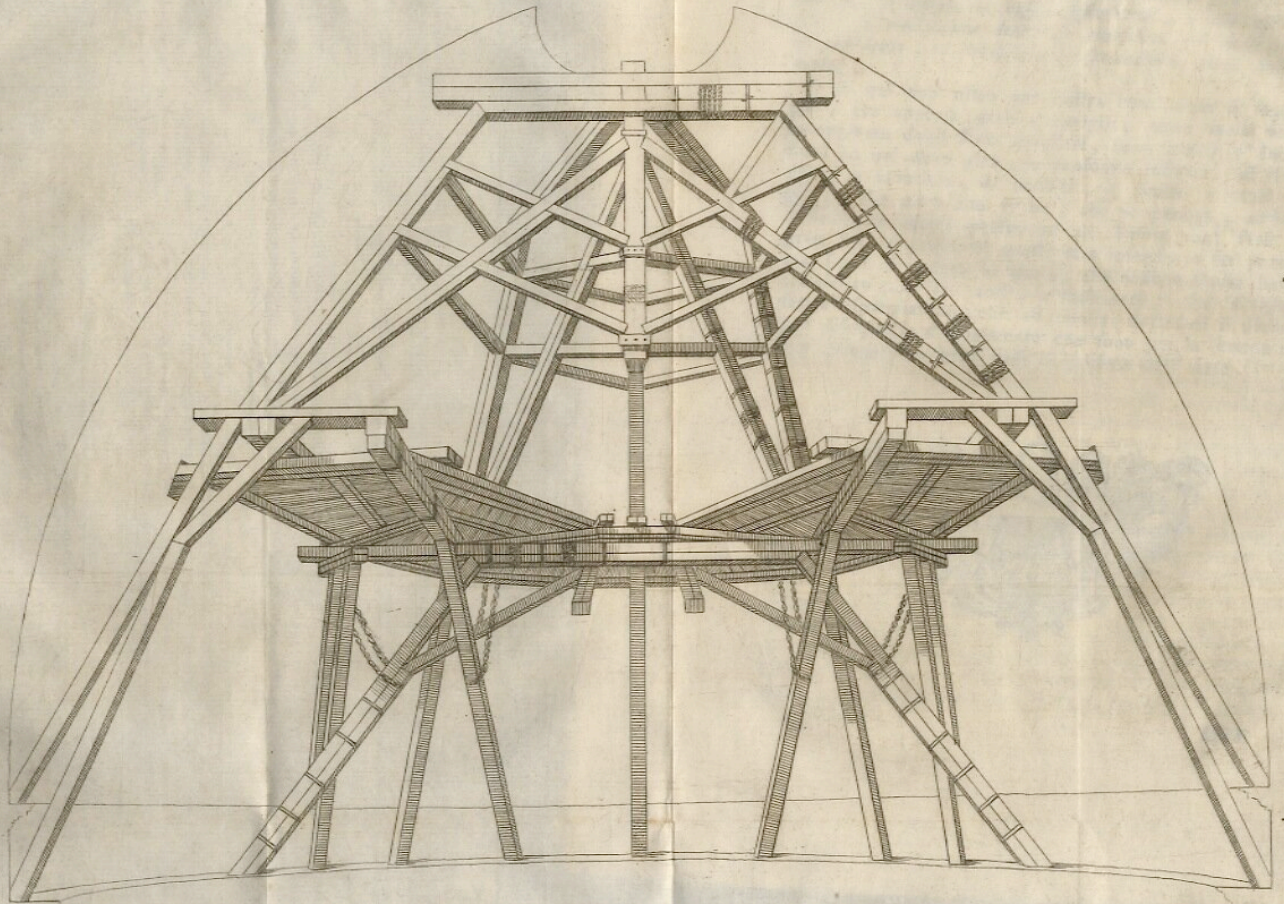
Σύμφωνα με την ιστοριοβιογραφία 'Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori' του Giorgio Vasari (1511-1574), οι συντεχνίες των εφαρμοσμένων τεχνών της εποχής του συντέλεσαν στην εδραίωση του διαγωνιστικού πνεύματος, ειδικότερα όταν στα τέλη του 1400 η πόλη της Φλωρεντίας αποφάσισε να δημιουργήσει νέες γλυπτές και επιχρυσωμένες μπρούτζινες πόρτες για το Βαπτιστήριο της Φλωρεντίας. Για τον σκοπό αυτό προκηρύχθηκε διαγωνισμός, όπου κάθε γλύπτης έπρεπε να φτιάξει ένα μόνο χάλκινο πάνελ, που να απεικονίζει τη Θυσία του Ισαάκ σε ένα γοθικό τετράφυλλο πλαίσιο, σύμφωνα με το στυλ

αντίστοιχων θυρών που κατασκευάστηκαν το 1330 από τον Andrea Pisano.

Επικεφαλής της κριτικής επιτροπής του διαγωνισμού τέθηκε ο Giovanni di Bicci de' Medici, ο οποίος αργότερα έγινε σημαντικός προστάτης του Brunelleschi. Η κριτική επιτροπή επαίνεσε δημόσια το πάνελ του Ghiberti προτού δει το τελειωμένο έργο του Brunelleschi, αλλά, όταν το είδαν, δεν μπόρεσαν να επιλέξουν μεταξύ των δύο και τους πρότειναν να συνεργαστούν στο έργο. Εν τέλει ο Brunelleschi αρνήθηκε, επειδή ήθελε να το αναλάβει μόνος του, προτείνοντας να ανατεθεί στον Ghiberti. Το αποτέλεσμα του διαγωνισμού δίχασε τότε την κοινή γνώμη της πόλης, γεγονός που αποτέλεσε αντικείμενο δριμείας κριτικής (Walker, P. R., 'The Feud That Sparked the Renaissance: How Brunelleschi and Ghiberti Changed the Art World', σ. 21-22).

Ο Brunelleschi επιβραβεύτηκε όταν αργότερα προκηρύχθηκε διαγωνισμός το 1418 για την κατασκευή του τρούλου της Santa Maria del Fiore, που ήταν ο καθεδρικός ναός και το σύμβολο της Φλωρεντίας από το 1296. Η προκήρυξη βασιζόταν στην ιδέα μιας επιτροπής αρχιτεκτόνων και ζωγράφων (επεξεργασμένη μεταξύ 1334 και 1366), την οποία όφειλαν οι κατασκευαστές να ορκιστούν ότι θα την υλοποιήσουν. Ο προτεινόμενος θόλος, από τη βάση μέχρι το φανάρι στην κορυφή, είχε ύψος περισσότερο από 80 μέτρα και η οκταγωνική βάση του είχε διάμετρο σχεδόν 42 μέτρα. Ως ιδέα αποσκοπούσε στην επιβλητικότητα και στην υπέρβαση σε μέγεθος του τρούλου του ρωμαϊκού Πάνθεου, ή οποιουδήποτε άλλου τρούλου στη Μεσαιωνική Ευρώπη. Στον διαγωνισμό έλαβαν μέρος εκτός από τον Brunelleschi και άλλοι καλλιτέχνες, ανάμεσα στους οποίους περιλαμβάνονταν και ο παλιός του ανταγωνιστής Ghiberti. Τελικά ο Brunelleschi κέρδισε τον διαγωνισμό με την βοήθεια ενός ομοιώματος του θόλου, που έφτιαξε για αυτόν ο φίλος του γλύπτης Donatello, εις το οποίο παρουσίασε την καινοτόμο πρότασή του για την ανοικοδόμησή του (Gärtner, P. 'Brunelleschi', σ. 86).





Questa Dimostrazione è di Filippo Brunelleschi Architetto fatta per e Bnta della Cupola di S. M^a del Fiore di Firenze nell'Anno M. CCCCXIX e fu quella che mostrò quando fu lasciato in liberta di dover esser solo nell'operazione di d' Cupola senza il Ghiberti suo Compagno non avendola voluta dar fuori prima di non essere libero Architetto di d' Opera, come sentiranno nella sua Vita scritta da Diversi F. Brunelleschi, inv. et del.

Ο Brunelleschi κατασκεύασε δύο θόλους, τον έναν μέσα στον άλλο, με την τεχνική της τοιχοδομίας τύπου ψαροκόκκαλου, μια πρακτική που αργότερα θα ακολουθούσαν πολλοί διαδοχικοί μεγάλοι θόλοι, συμπεριλαμβανομένων εκείνων των Les Invalides στο Παρίσι και του Καπιτωλίου των Ηνωμένων Πολιτειών στην Ουάσιγκτον. Ο εξωτερικός θόλος προστάτευε τον εσωτερικό θόλο από τη βροχή και επέτρεπε μια υψηλότερη και πιο μεγαλειώδη μορφή. Το πλαίσιο του τρούλου συγκροτήθηκε από είκοσι οκτώ οριζόντιες και κατακόρυφες μαρμαρίνες νευρώσεις, οκτώ από τις οποίες είναι ορατές εξωτερικά.

Για την ταχεία κατασκευή του τρούλου, ο Brunelleschi ενέθεσε μια στενή σκάλα ανάμεσα στους δύο θόλους, η οποία έφτανε μέχρι το φανάρι στην κορυφή. Επίσης εφηύρε μια νέα ανυψωτική μηχανή για την ανύψωση της τοιχοποιίας που απαιτείται για τον θόλο, μια εργασία που αναμφίβολα εμπνεύστηκε από την αναδημοσίευση του 'De architectura' του Βιτρούβιου, που περιγράφει ρωμαϊκές μηχανές που χρησιμοποιήθηκαν τον πρώτο αιώνα μ.Χ. για την κατασκευή μεγάλων κατασκευών, όπως το Πάνθεον και τα Λουτρά του Διοκλητιανού (Prager, F. D. 'Brunelleschi's Inventions and the "Renewal of Roman Masonry Work"'. Osiris. 9: σ. 457-554).

Μόλις ολοκληρώθηκε ο θόλος, πραγματοποιήθηκε ένας ακόμη διαγωνισμός το 1436 για το διακοσμητικό φανάρι στην κορυφή του θόλου, όπου για άλλη μια φορά ο Brunelleschi αντιμετώπισε τον παλιό του αντίπαλο Ghiberti. Ο Brunelleschi κέρδισε αυτόν τον διαγωνισμό κατασκευάζοντας ένα ομοίωμα της δομής του, αλλά δεν πρόλαβε να δει την αποπεράτωση της ανέγερσής του μέχρι την κορυφή του τρούλου, διότι απεβίωσε το 1446 (Gärtner, P. 'Brunelleschi', σ. 96-97).

ΤΟ ΕΘΟΣ ΤΩΝ ΘΕΣΜΟΘΕΤΗΜΕΝΩΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΩΝ ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΩΝ

Στην περίοδο που ακολούθησε μετά την Αναγέννηση, ο διαγωνισμός ιδεών στην αρχιτεκτονική λειτούργησε περισσότερο ως καλλιτεχνικό προσκλητήριο για την ανάθεση έργου στην καλύτερη υλοποιήσιμη πρόταση. Στην πράξη όμως, η θέσπιση της διοργάνωσης αρχιτεκτονικών διαγωνισμών ανέδειξε τη σημασία και την αξία των αρχιτεκτόνων της εποχής, όχι ως απλών τεκτόνων ή εργολάβων κατασκευής, αλλά ως διανοούμενων μορφοδοτών που κατέχουν τη βέλτιστη θεωρητική και εμπειρική γνώση για να υλοποιήσουν την ιδέα ενός διαγωνισμού. Στην πορεία, η θεσμοθέτηση των διαγωνισμών απαίτησε και τη θέσπιση κανόνων, διότι σε πάρα πολλές περιπτώσεις οι επιλογές και οι αναθέσεις είχαν χαρακτηριστεί είτε από ευνοιοκρατία και συναλλαγή, είτε από διφορούμενες ή απορριπτικές αποφάσεις.

Για παράδειγμα, το 1665, ο καταξιωμένος αρχιτέκτονας και πολυτάλαντος καλλιτέχνης Gian Lorenzo Bernini συμμετείχε στον διαγωνισμό που προκηρύχθηκε με πρωτοβουλία του Λουδοβίκου XIV, για την ανατολική πρόσοψη του ανακτόρου του Λούβρου στο Παρίσι, αντιμετωπίζοντας τέσσερεις Γάλλους συναδέλφους του. Ο Bernini παρουσίασε την ιδέα του με τελικά σχέδια, τα οποία, μολονότι επελέγησαν για υλοποίηση, μετά από δύο χρόνια απορρίφθηκαν εντελώς, για να ανατεθεί το έργο στους Γάλλους ανταγωνιστές του διαγωνισμού υπό τη διεύθυνση του Claude Perrault, οι οποίοι πρότειναν μια κλασικίζουσα μορφολογία για το προκηρυγμένο αρχιτεκτονικό έργο. Σύμφωνα με τα ιστορικά δεδομένα, τα σχέδια του Bernini για το Λούβρο απορρίφθηκαν επειδή ο Λουδοβίκος XIV και ο οικονομικός του σύμβουλος Jean-Baptiste Colbert τα θεώρησαν πολύ ιταλικά ή πολύ μπαρόκ, μια άποψη που δεν είχε διατυπωθεί κατά τη φάση της επιλογής.

Ένα άλλο απορριπτικό στοιχείο ήταν το γεγονός ότι το σχέδιο του Bernini θα απαιτούσε την κατεδάφιση παλαιότερων τμημάτων του Λούβρου, σε αντίθεση με τις βασιλικές επιθυμίες. Είναι επίσης αδιαμφισβήτητο και το γεγονός ότι, λόγω διαφοράς αντίληψης και καλλιτεχνικής παιδείας, υπήρξε μια διαπροσωπική σύγκρουση μεταξύ του Bernini και του νεαρού Γάλλου βασιλιά, με τον καθένα να αισθάνεται έλλειψη σεβασμού για την άποψη του άλλου. Μολονότι το σχέδιο του Bernini για το Λούβρο έμεινε άκτιστο, κυκλοφόρησε ευρέως σε όλη την Ευρώπη μέσω χαρακτηριστικών και η άμεση επιρροή του αποτυπώθηκε στην υλοποίηση επόμενων μεγαλοπρεπών κατοικιών, όπως είναι το Chatsworth House, στο Derbyshire, στην Αγγλία, έδρα των Δουκών του Devonshire (Mormando, F., 'Bernini: His Life and His Rome', σ. 255-56).

Με την καθιέρωση της επαγγελματικής προστασίας που προέκυψε μετά την αστική επανάσταση του 1789 στη Γαλλία και την ίδρυση της πρώτης πανεπιστημιακής σχολής Αρχιτεκτονικής, οι διαγωνισμοί διεύρυναν το πεδίο εφαρμογής τους και απέκτησαν θεσμική οργάνωση, η οποία έμελλε να αποτελέσει το πρότυπο για την αρχιτεκτονική πράξη στην αναδυόμενη βιομηχανική εποχή. Ο ενσωματωμένος στην παράδοση των Beaux-Arts, που εκπαίδευαν τους αρχιτέκτονες της εποχής, αρχιτεκτονικός διαγωνισμός, χρησίμευσε πλέον όχι μόνο ως όργανο για την τόνωση της δημιουργικότητας μεταξύ των νέων φοιτητών στην αρχιτεκτονική, αλλά και για την επιλογή των μελλοντικών επιφανών στο επάγγελμα, που επρόκειτο να τεθούν στην υπηρεσία της αριστοκρατίας και της αστικής τάξης (Andersson J., Zettersten G.B., Rönn M., 'Architectural competitions as institution and process', σ . 9).

Στο λεξικό L' Encyclopédie Méthodique, που εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1801, ο κριτικός και θεωρητικός Antoine Quatremère de Quincy, περιγράφοντας το λήμμα "αρχιτεκτονικός διαγωνισμός", αναφέρει ότι ο απώτερος στόχος του είναι να αποφευχθεί τόσο η άγνοια του πελάτη όσο και η ίντριγκα από τους διαγωνιζόμενους, ώστε να επικρατήσει η καλύτερη σχεδιαστική λύση. Κατά την άποψή του, το κύριο ζήτημα σε έναν αρχιτεκτονικό διαγωνισμό *"είναι να καταστείλει την επιλογή των αδαών, σε ό,τι αφορά καλλιτέχνες για δημόσια αποστολή, αλλά και να εμποδίσει τις προσπάθειες των καλλιτεχνών να χειραγωγήσουν την εντολή σε βάρος του ταλέντου τους. (...) Αν το θέμα είναι απλώς να αποφασιστεί (...) ποιος αρχιτέκτονας είναι ο καταλληλότερος, τότε δεν είναι απαραίτητος ένας διαγωνισμός. Ωστόσο, εάν το θέμα είναι να αποφασιστεί η καλύτερη λύση, τότε ένας διαγωνισμός μπορεί να βασίζεται σε ένα πρόγραμμα για την υλοποίηση του αρχιτεκτονικού έργου. Η κρίση μπορεί να βασιστεί στα σχέδια που υποβάλλονται ως απάντηση σε αυτές τις απαιτήσεις"* (Quatremère de Quincy, 'L' Encyclopédie Méthodique', σ. 38).

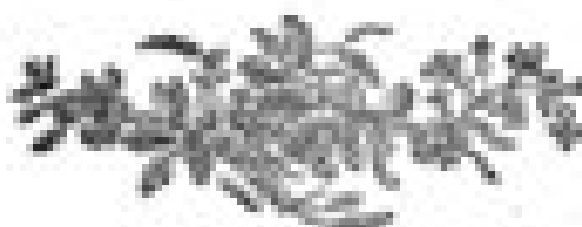
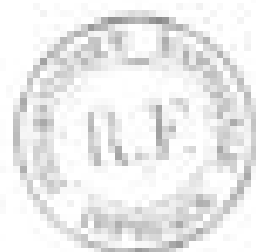
ENCYCLOPÉDIE MÉTODIQUE.

A R T S ET MÉTIER S MÉCANIQUES,

DÉDIÉS ET PRÉSENTÉS

A MONSIEUR LE NOIR, CONSEILLER D'ÉTAT,
LIEUTENANT GÉNÉRAL DE POLICE, &c.

TOME PREMIER.



A PARIS,
Chez PASCHEUX, Libraire, hôtel de Thou, rue des Poitevins;
A LIÈGE,
Chez PLOMTEUX, Imprimeur des États.

M. DCC. LXXII.
AVEC APPROBATION, ET PRIVILEGE DU ROI.

Στο κείμενο του Quatremère de Quincy αναφέρεται για πρώτη φορά ο αρχιτεκτονικός διαγωνισμός ως θεσμός. Σύμφωνα με το φιλελεύθερο πνεύμα της αναδυθείσας Γαλλικής Δημοκρατίας, που ακολούθησε την ανατροπή της αυταρχικής εξουσίας της μοναρχίας, ο Quatremère de Quincy αναζήτησε ένα όργανο ισότητας ούτως ώστε να ξεπεραστεί το κατάλοιπο ήθος από το προϋπάρχον καθεστώς, που κυρίως ήταν η κολακεία στην αναζήτηση των αναθέσεων, με στόχο τον προσωπικό πλουτισμό και την απόκτηση τίτλων. Το νέο αξιολογικό όργανο θεώρησε ότι πρέπει να βασίζεται σε επιλεκτικές αρχές, με αποτέλεσμα να εγγυάται την καλύτερη αρχιτεκτονική λύση. Κατά τη γνώμη του, η εφαρμογή του θεσμού, που συγκροτεί ένα δημόσιο σύστημα για τους αρχιτεκτονικούς διαγωνισμούς, θα περιόριζε την έπαρση και τον εγωισμό των ενδιαφερομένων, προωθώντας *"τις ορθολογικές κρίσεις για τα δημόσια κτίρια, που βασίζονται στις σχεδιαστικές λύσεις που υποβάλλουν οι διαγωνιζόμενοι, και επίσης την απονομή, μετά από δίκαιο αγώνα, στον νικητή, ενός απλού επάθλου που συνδέεται καθαρά με τη δόξα της νίκης στον διαγωνισμό"* (Quatremère de Quincy, 'L' Encyclopédie Méthodique', σ. 35-36).

Η κοινωνία του 19ου αιώνα, χάρη στην κατοχύρωση των επαγγελματιών και τη βιομηχανική ανάπτυξη, δημιούργησε τις προϋποθέσεις για την υλοποίηση αρχιτεκτονικών ιδεών μέσω διαγωνισμών, οι οποίοι κρίθηκαν απαραίτητοι για την εξεύρεση ιδιαίτερα καινοτόμων τεχνικών επινοήσεων στις νέες οικονομικές συνθήκες. Ένας από τους στόχους των πρώτων επαγγελματικών συλλόγων αρχιτεκτόνων, ήταν να προωθηθεί η θέσπιση κανόνων αμερόληπτης διεξαγωγής των αρχιτεκτονικών διαγωνισμών, οι οποίοι όφειλαν όχι μόνο να είναι αποδεκτοί από τα μέλη τους, αλλά και από τους κρατικούς ή ιδιωτικούς θεσμούς, σε ό,τι αφορά την προκήρυξή τους και την επιλογή της καλύτερης υλοποιήσιμης πρότασης με πρακτική και αισθητική τεκμηρίωση.

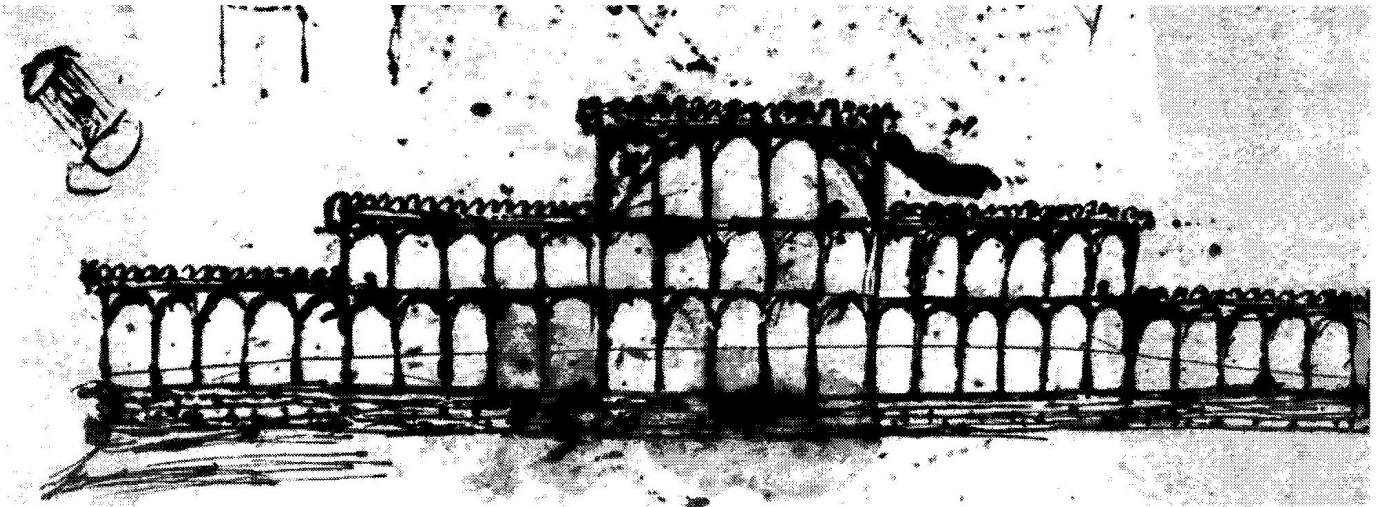
Το αποτέλεσμα αυτής της διεκδίκησης ήταν, το 1839, η RIBA να συντάξει μια πρώτη σειρά κανόνων και να διορίσει αργότερα (1871) μια ειδική επιτροπή, για να επεξεργαστεί ένα σύνολο κανόνων και κανονισμών για τους αρχιτεκτονικούς διαγωνισμούς. Για την αποφυγή τυχόν ατασθαλιών ή μεροληπτικών επιλογών, θεσπίστηκε το 1883 μια επιτροπή εποπτείας των διεξαγόμενων διαγωνισμών, στο πλαίσιο μιας αναθεωρημένης έκδοσης των ισχυόντων κανόνων και κανονισμών. Το έργο αυτής της επιτροπής ήταν εκ των πραγμάτων αρκετά δύσκολο, διότι είχε να εποπτεύσει πάρα πολλές περιπτώσεις, καθότι η νέα εποχή χαρακτηριζόταν από έναν οργασμό στον κατασκευαστικό τομέα (Mace A., 'Architecture in manuscript, 1601-1996: A Guide to the British Library Manuscripts and Archives Collection', σ. 267).

Στην πράξη όμως, αποδείχτηκε ότι για αρκετά από τα σημαντικότερα αρχιτεκτονικά έργα που στόχευαν σε αξιοθαύμαστη μορφή και λειτουργία, ο θεσμός του διαγωνισμού τέθηκε σε αχρηστία. Μια τέτοια περίπτωση ήταν και ο διαγωνισμός για την κατασκευή του περίφημου Crystal Palace, που αποτέλεσε μια ιδιότυπη εικόνα της αναδυόμενης βιομηχανικής κατασκευαστικής τεχνολογίας, η οποία αναίρεσε τα παραδοσιακά υλικά και τις μεθόδους κατασκευής που συντηρούσαν οι σχολές της Γοτθικής Αναβίωσης και του κινήματος Arts and Crafts στη Βρετανία της Βικτωριανής εποχής. Η ιδέα του διαγωνισμού προτάθηκε το 1848 από τον Henry Cole (1808-82), ο οποίος είχε κερδίσει έναν διαγωνισμό κεραμικής της Εταιρείας Τεχνών (Society of Arts), στον Πρίγκιπα Αλβέρτο, σπόνσορα της εταιρείας, ο οποίος τον αποδέχτηκε με ενθουσιασμό ως την άνευ προηγουμένου "Μεγάλη Έκθεση της Βιομηχανίας όλων των Εθνών" ('Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations') (Bergdoll B., 'European Architecture 1750—1890', σ. 211).

Η Βασιλική Επιτροπή που σχηματίστηκε για να προκηρύξει το έργο, ανακοίνωσε ότι τα προβλεπόμενα κτίρια για τη στέγαση της έκθεσης θα χρειαζόταν να έχουν καθαρή επιφάνεια 800.000 τετραγωνικών ποδιών και το ανώτατο όριο της δαπάνης για την κατασκευή τους, που θα οριζόταν στο συμβόλαιο ανάληψης του έργου, δεν θα υπερέβαινε τις 100.000 λίρες. Ως χρόνος διεξαγωγής του διαγωνισμού ορίστηκε ένα διάστημα μόλις 25 ημερών (13 Μαρτίου - 8 Απριλίου 1850), εις το οποίο κατόρθωσαν να υποβληθούν συνολικά 245 κατασκευαστικές ιδέες. Εν τέλει, η Επιτροπή Δόμησης (Building Committee) που λειτούργησε ως κριτική επιτροπή του διαγωνισμού, απέρριψε όλες τις προτάσεις και αποφάσισε να προετοιμάσει μια δική της. Όταν όμως η απόφασή της δημοσιεύθηκε στον τύπο στα τέλη Μαΐου 1850, αυτή υπέστη ευρύτατη και οξεία κριτική, γεγονός που προβλημάτισε τα μέλη της Βασιλικής Επιτροπής (Royal Commission) με αποτέλεσμα να αναζητήσουν άλλη λύση για την υλοποίηση του προκηρυγμένου αρχιτεκτονικού έργου (Addis B., 'The Crystal Palace and its place in structural history', International Journal of Space structures, Vol. 21, No 1, σ. 3-4).

Μέσα σε αυτή τη συγκυρία, ο μηχανικός Joseph Paxton (1803-1865) ενδιαφέρθηκε σθεναρά για την ανάθεση του έργου. Ο ίδιος ήταν εκείνη την εποχή διαχειριστής των μεγάλων κτημάτων του Λούκα του Devonshire στο

Chatsworth, καθώς επίσης και διευθυντής του LMR (London Midland Railway). Ως διαχειριστής των κτημάτων, είχε αναλάβει την κατασκευή αρκετών γυάλινων κτιρίων ως θερμοκηπίων, μια εμπειρία που θεώρησε ότι ήταν η καταλληλότερη για τη γρήγορη κατασκευή των εκτεταμένων κτιριακών εγκαταστάσεων που είχαν προκηρυχθεί για τη διεθνή έκθεση στο Λονδίνο.



Το πρώτο σκίτσο του Paxton για το Crystal palace.

Ο Paxton σχεδίασε την πρότασή του σε ένα στυπόχαρτο κατά τη διάρκεια μιας συνεδρίασης των διευθυντών του LMR, την Τρίτη 11 Ιουνίου του 1850. Για να αναπτύξει την αρχική του ιδέα σε κατασκευαστική σύνθεση, ζήτησε τη βοήθεια του William Barlow, ενός εκ των μηχανικών του LMR. Αμφότεροι συνεργάστηκαν για μια εβδομάδα ανελλιπώς, ούτως ώστε να προετοιμάσουν τα τεχνικά σχέδια της πρότασής τους, αποδίδοντας μια μορφή η οποία ελάχιστα διέφερε από αυτή που κατασκευάστηκε τελικά. Την Πέμπτη 20 Ιουνίου, ο Paxton πήρε μαζί του τα σχέδια και τα πήγε στο Λονδίνο. Κατά τύχη, στο ταξίδι του γνώρισε τον Robert Stephenson, που ήταν μέλος της Επιτροπής Δόμησης (Building Committee), στον σταθμό Derby, όπου ο Stephenson βλέποντας τα σχέδια θεώρησε ότι ήταν έξοχα για τον σκοπό του έργου. Την επόμενη μέρα, ο Paxton επικοινωνήσε με την ανάδοχο εταιρεία του Fox Henderson, την οποία γνώριζε από τη δουλειά του στο LMR, και τους αδελφούς Chance, παραγωγούς υάλων, με τους οποίους είχε συνεργαστεί για την κατασκευή του Μεγάλου Θερμοκηπίου στο Chatsworth. Μετά από πολλές συναντήσεις μεταξύ τους, όλοι τους αποφάσισαν μέσα σε μια εβδομάδα τον σχεδιασμό της μεθόδου κατασκευής του έργου, καταλήγοντας σε μια ενιαία πρόταση για την Επιτροπή Δόμησης και υπογράφοντας μια συμφωνία συνεργασίας την 29η Ιουνίου του 1850.

Παρά τη σύσταση του Stephenson, η Οικοδομική Επιτροπή δεν ενθουσιάστηκε ιδιαίτερα με την υποβληθείσα νέα πρόταση, και ο ουσιαστικός λόγος ήταν ότι, αν την αποδεχόταν, αυτό θα σήμαινε και την απόρριψη της δικής της πρότασης. Ο πολυμήχανος Paxton, όταν αντελήφθη τον δισταγμό της Επιτροπής, απέστειλε σχέδια της πρότασης που συνέταξε με τον Barlow στην εφημερίδα Illustrated London News, τα οποία δημοσιεύτηκαν την 6η Ιουλίου 1850. Η αντίδραση του αναγνωστικού κοινού ήταν άμεση και ευνοϊκή, και μολονότι υπήρχαν ακόμη και άλλες προτάσεις για επιδοκίμασία, το αποτέλεσμα είχε, στην πραγματικότητα, ήδη κριθεί.

Στις 11 Ιουλίου, η Οικοδομική Επιτροπή εξέτασε τα σχέδια και την προσφορά που υπέβαλε ο Paxton και στις 15 Ιουλίου τα ενέκρινε για να υποβληθούν στη Βασιλική Επιτροπή για τελική αποδοχή, η οποία πραγματοποιήθηκε στις 26 Ιουλίου. Το αποτέλεσμα του διαγωνισμού αυτού, καίτοι διεκπεραιώθηκε εντός σύντομου διαστήματος, δεν μπορεί να θεωρηθεί ως συμβατό με τους κανόνες που είχαν θεσπιστεί για τη διεξαγωγή των αρχιτεκτονικών διαγωνισμών. Επίσης, το έργο δεν έγινε απόλυτα όπως το σχεδίασε ο Paxton, διότι η ανάδοχος κατασκευαστική εταιρεία του Henderson πρόσθεσε έναν εγκάρσιο χώρο με επίπεδη οροφή, προκειμένου να παρέχεται καλύτερη πλευρική σταθερότητα στο κτίριο της έκθεσης. Η τροποποίηση αυτή απαίτησε και ένα μεγαλύτερο εσωτερικό ύψος του εσωτερικού χώρου, ώστε να περικλείονται σε αυτόν τρεις μεγάλες φτελιές που υπήρχαν εκεί και ήταν περίπου 20 πόδια ψηλότερα από την προτεινόμενη στέγη. Χάρη σε αυτή την αλλαγή, το Crystal Palace απέκτησε την περίφημη θολωτή στέγη από αντικολλητή ξυλεία, η οποία έμελλε να γίνει συμβολική για την αισθητική ταυτότητα της βιομηχανικής αρχιτεκτονικής (Addis B., 'The Crystal Palace and its place in structural history', International Journal of Space structures, Vol. 21, No 1, σ.

3-4).

Το ενδιαφέρον του κοινού για τον προαναφερθέντα διαγωνισμό λειτούργησε ειδικότερα ως καταλύτης για την καθιέρωση της δημόσιας κριτικής επισκόπησης των υποβαλλόμενων προτάσεων, αλλά και του σκεπτικού των προκηρυσσόμενων για υλοποίηση αρχιτεκτονικών έργων. Εκτός από επιστολές στον καθημερινό τύπο της Βικτωριανής εποχής, οι κριτικές βρήκαν θέση και στην πρώτη στην ιστορία μηνιαία επιθεώρηση μορφοδοσίας ('Journal of Design and Manufactures'), που συντάξε ο κύκλος των καλλιτεχνών της Royal Society of Arts κατά τη χρονική περίοδο 1849-52, με αφορμή τη μεγάλη παγκόσμια έκθεση του Λονδίνου το 1851. Το έντυπο αυτό σχολίασε τις εκτιμήσεις του κοινού για την αρχιτεκτονική του Crystal Palace, εις τις οποίες αναφέρονταν τα προβλήματα της μηχανικής αισθητικής του κτιρίου σε σχέση με την ευρύτερη αρχιτεκτονική πράξη, που ακόμη εδραιωνόταν στις βρετανικές καλλιτεχνικές παραδόσεις της δομικής τέχνης.

Ο Henry Cole, ως συντάκτης του εντύπου, εκτίμησε ότι η μηχανική αισθητική της εποχής του διακρινόταν από μια άκριτη και καταχρηστική προσήλωση στις δυνατότητες της διάνοιας, η οποία δεν συνδυαζόταν αρμονικά με την "κοινωνική προβληματική" που διαρθρώνει τους ανθρωποκεντρικούς κανόνες στην αρχιτεκτονική της αναδυόμενης βιομηχανικής εποχής, ώστε να προωθηθούν "τα φύτρα ενός στυλ που η Αγγλία του δέκατου ένατου αιώνα θα μπορούσε να το αποκαλεί ως δικό της" ('Encyclopaedia Britannica, 'Sir Henry Cole. British patron and art educator', vol 6, σ. 664 και Selle G., 'Ideologi und utopi des Design', σ. 44). Την άποψη αυτή υποστήριξε επίσης ως πρωτεύουσας σημασίας αργότερα και ο J. Macvicar Anderson, πρόεδρος της RIBA, στην πρώτη γενική συνέλευση του συλλόγου στις 6 Νοεμβρίου 1893, αναφέροντας ότι "οι αρχιτέκτονες μερικές φορές κατηγορούνται με ανικανότητα, επειδή αποτυγχάνουν να επιτύχουν ένα ιδανικό, που το κοινό επιλέγει να καθιερώσει. Τέτοιου είδους μομφή έχει γίνει συχνά στους αρχιτέκτονες αυτού του αιώνα, επειδή δεν έχουν δημιουργήσει αυτό που ονομάζεται νέο στυλ αρχιτεκτονικής. ... Θα πρέπει να είμαστε σε θέση να συγχαρούμε τους εαυτούς μας -και ίσως σε καμία μακρινή ημερομηνία- για την επίτευξη μιας αρχιτεκτονικής καθαρής, απλής, αξιοπρεπούς και όμορφης" (RIBA Journal, No 1, 9th Νοέμβριος 1893).

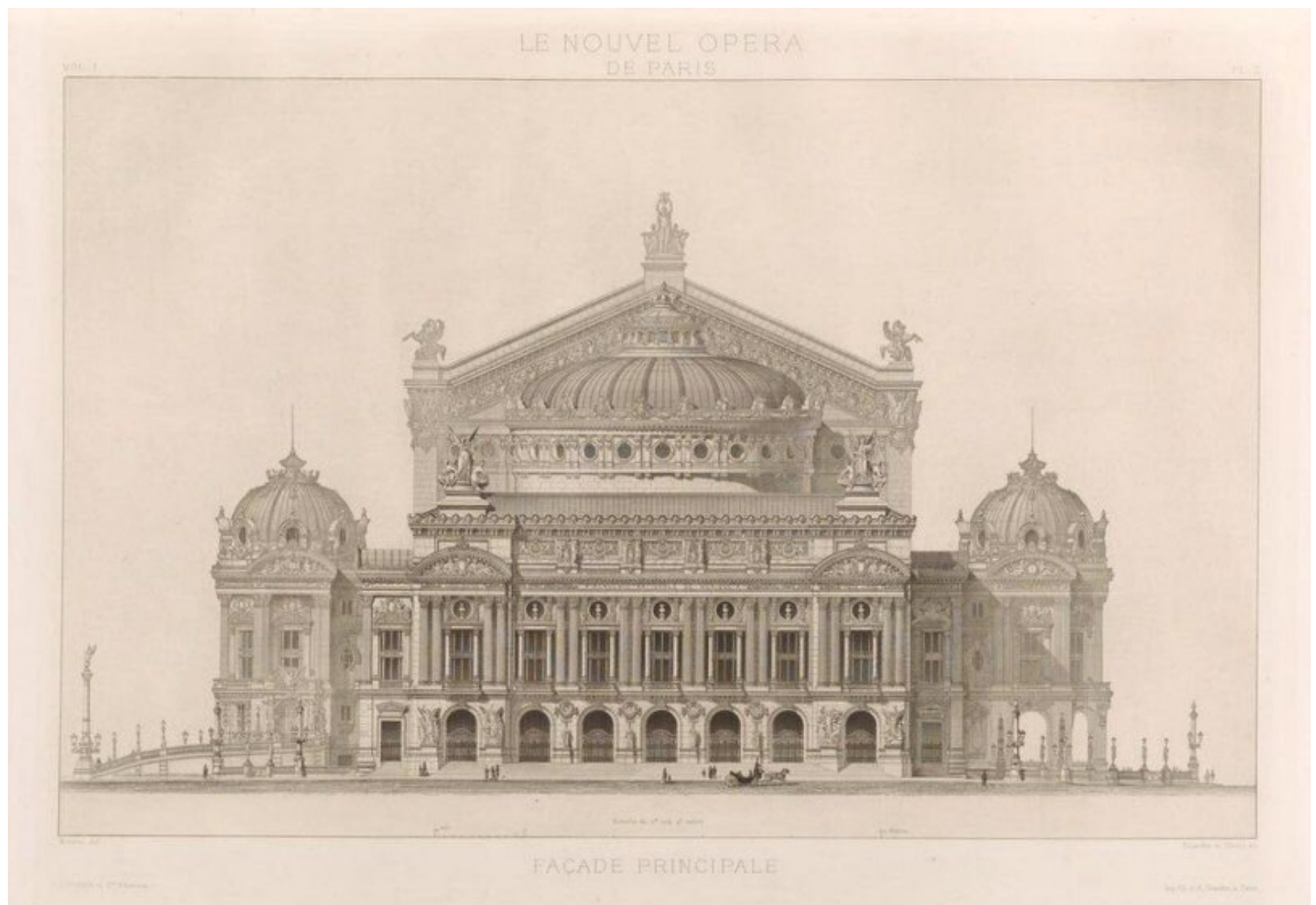
Την ίδια εποχή, στη Γαλλία, η πρακτική των αρχιτεκτονικών διαγωνισμών παρέμεινε δέσμια των ιδεωδών του νεοκλασικισμού, που συνδέθηκε με τον αντιπροσωπευτισμό της αστικής εξουσίας μετά την επανάσταση του 1789. Οι συνθήκες για μια κοινωνική κριτική σε όλες τις αποφάσεις που αφορούσαν τον χώρο της αρχιτεκτονικής και των εφαρμοσμένων τεχνών, στην πράξη δεν είχαν βρει το καταλληλότερο βήμα ώστε να βελτιώσουν την εφαρμογή του θεσμού. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η περίπτωση του διαγωνισμού του θεάτρου της Opéra National de Paris, στον οποίο ο Charles Garnier, ένας νεαρός τότε άγνωστος αρχιτέκτονας, ηλικίας 35 ετών, πήρε την ανάθεση του έργου ξεπερνώντας τις προτάσεις ωριμότερων και διαπρεπών συναδέλφων του, όπως εκείνης του Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc. Ο διαγωνισμός προκηρύχθηκε στις 30 Δεκεμβρίου 1860 με ανακοίνωση του πρωθυπουργού και προέβλεπε την κατασκευή μιας νέας όπερας με ξεχωριστή, πιο ασφαλή είσοδο για τον αρχηγό του κράτους, διότι είχε προηγηθεί μια απόπειρα δολοφονίας του Ναπολέοντα Γ' στις 14 Ιανουαρίου 1858, στην είσοδο της παλιάς όπερας Salle Le Peletier, που βρισκόταν σε μια δύσκολα προσπελάσιμη οδό του Παρισιού (Mead, Ch. C., 'Charles Garnier's Paris Opéra: Architectural Empathy and the Renaissance of French Classicism', σ. 48-50, 54-55).

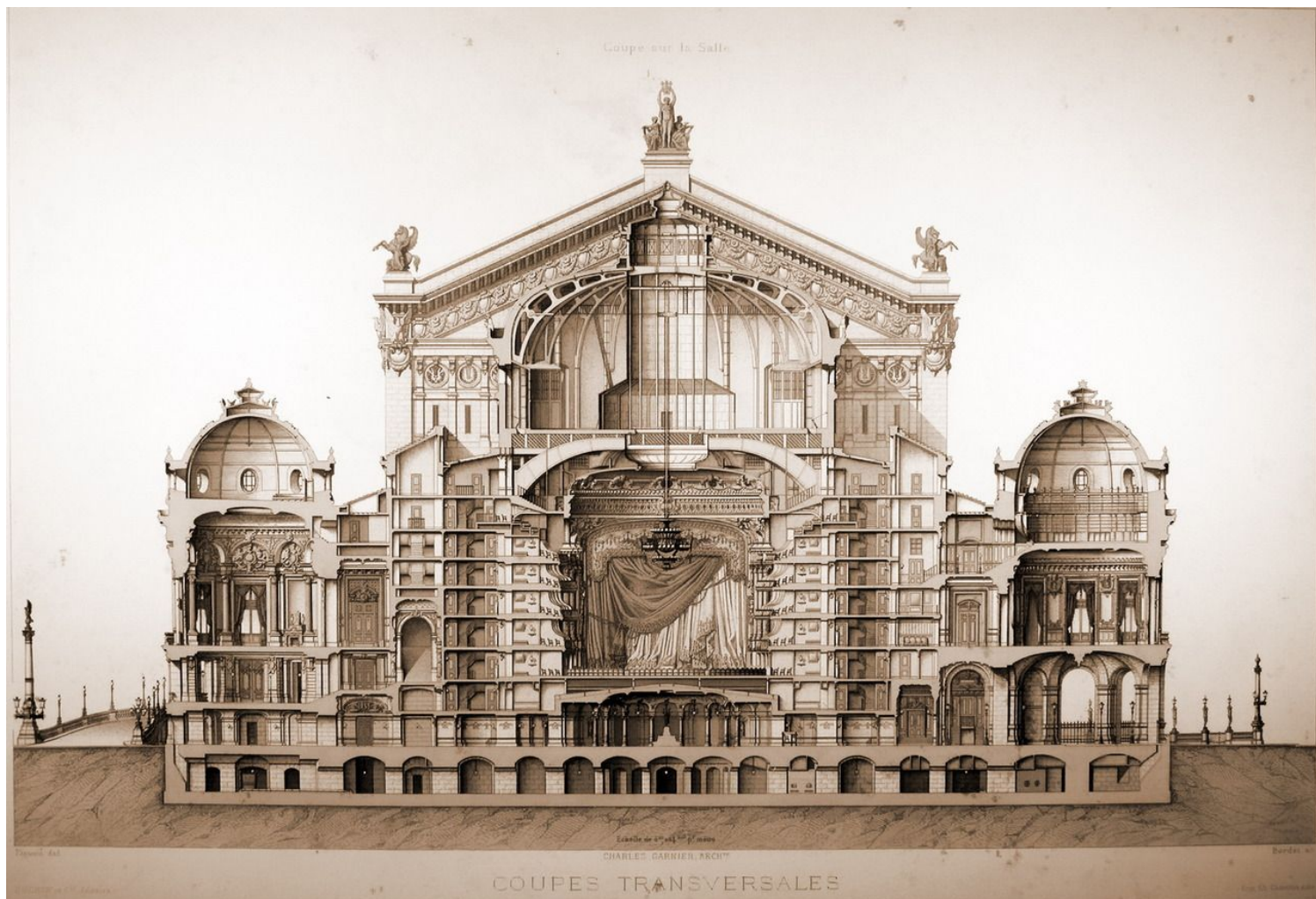
Οι υποψήφιοι αρχιτέκτονες έλαβαν προθεσμία μόνο ενός μηνός για να υποβάλουν τις προτάσεις τους. Διεξήχθησαν δύο φάσεις στον διαγωνισμό και ο Garnier ήταν ένας από τους περίπου 170 συμμετέχοντες στην πρώτη φάση. Του απονεμήθηκε το βραβείο της πέμπτης θέσης και ήταν ένας από τους επτά φιναλίστ που επιλέχθηκαν για τη δεύτερη φάση. Η δεύτερη φάση απαιτούσε από τους διαγωνιζόμενους να αναθεωρήσουν τα αρχικά τους έργα και ήταν πιο αυστηρή, με ένα πρόγραμμα 58 σελίδων, γραμμένο από τον διευθυντή της Όπερας, Alphonse Royer, το οποίο έλαβαν οι διαγωνιζόμενοι στις 18 Απριλίου. Οι νέες υποβολές στάλθηκαν στην κριτική επιτροπή στα μέσα Μαΐου, και στις 29 Μαΐου η πρόταση του Garnier επιλέχθηκε με την εκτίμηση ότι διακρινόταν "για τις σπάνιες και ανώτερες ιδιότητές του στην όμορφη διανομή των σχεδιασμών, τη μνημειακή και χαρακτηριστική όψη των προσώπων και των τομών" (αυτόθι, σ. 76, 290).

Η σύζυγος του Garnier, Louise, έγραψε αργότερα ότι ο Γάλλος αρχιτέκτονας Alphonse de Gisors, ο οποίος ήταν στην κριτική επιτροπή του διαγωνισμού, της είχε αναφέρει ότι ο Garnier είχε βελτιώσει πάρα πολύ τη σχεδιαστική του πρόταση από εκείνη που είχε υποβάλει κατά τον πρώτο διαγωνισμό, ενώ απεναντίας ο Léon Ginain, που ήταν ο νικητής στην πρώτη φάση του, είχε καταστρέψει τη δική του. Παρά το γεγονός ότι ο Ginain ήταν ο εμπειρότατος και υπεύθυνος αρχιτέκτονας για τα δημόσια κτίρια του Παρισιού, η αλλαγή της

ανάθεσης κατά την επαναληπτική φάση οφειλόταν κυρίως στο γεγονός ότι η βελτιωμένη πρόταση του Garnier ήταν εξαιρετική στην απλότητα, τη σαφήνεια, τη λογική και το μεγαλείο, σε συνδυασμό με την κτιριολογική διάταξη που διέκρινε στο εσωτερικό του κτιρίου τους κοινόχρηστους χώρους, το αμφιθέατρο και τη σκηνή. Ωστόσο όμως, όπως αναφέρει η σύζυγος του Garnier, υπήρξε τεράστιος προβληματισμός από την κοινή γνώμη για το αρχιτεκτονικό ύφος, διότι όταν ρωτήθηκε ο Garnier από τη σύζυγο του αυτοκράτορα, Ευγενία, με ποιο ύφος έπρεπε να γίνει το κτίριο, αυτός της απάντησε: "Γιατί κυρία, του Ναπολέοντα Γ' θα είναι, και παραπονιέστε;" (Ayers, Andrew, 'The Architecture of Paris', Stuttgart; London: Edition Axel Menges, σ. 173).

Ο Garnier σχεδίασε την Όπερα ως ένα λειτουργικό και τελετουργικό κτίριο τριών κατηγοριών χρηστών, δηλαδή της αυτοκρατορικής αυλής, των ευγενών και των αστών. Σε αυτό πρόβλεψε μια περίτεχνη πτέρυγα (elaborate pavilion) για τον αυτοκράτορα που είχε ειδική πρόσβαση για άμαξες και μια σουίτα από πολυτελή δωμάτια (suite of lavish rooms) που εξυπηρετούσαν για τη διασκέδαση στον βασιλικό θάλαμο, μια διαδρομή που δεν διασταυρωνόταν με εκείνη του λοιπού θεατρικού κοινού (theatre-goers), αποτελώντας ένα στεγανό διαμέρισμα μέσα στην όλη σύνθεση. Γι' αυτή τη σύνθεση, ο Viollet-le-Duc που υπήρξε υποψήφιος στον διαγωνισμό, αλλά και πρώην εργοδότης του Garnier, παραπονέθηκε ότι είχαν παραβιαστεί οι κανόνες της ακαδημαϊκής αρχιτεκτονικής σύνθεσης, παρατηρώντας ότι "στον ισόγειο χώρο τα πάντα μοιάζουν να θυσιάζονται για το μνημειώδες κλιμακοστάσιο της εισόδου", με αποτέλεσμα ο σημαντικότερος χώρος, το αμφιθέατρο, να έχει μικρότερη σημασία απ' ότι η είσοδος στην Όπερα.





Σχέδια του Garnier για την Opéra National de Paris

Ο Garnier παρουσίασε την πρότασή του ως την ενσάρκωση μιας εμπειρικής και αισθησιακής προσέγγισης της αρχιτεκτονικής στο περιοδικό 'Theatre', που δημοσιεύτηκε το 1871 όταν η κατασκευή της Όπερας ξανάρχισε μετά την εξέγερση της Παρισινής Κομμούνας. Απαντώντας στην πολεμική του ορθολογιστή Viollet-le-Duc, ότι είχε αυθαιρετήσει στην υλική και δομική έκφραση της κατασκευής της Όπερας, ο Garnier υποστήριξε με σθένος ότι ο σίδηρος θα έπρεπε να αξιοποιηθεί για να δημιουργηθεί μια αρχιτεκτονική που να αφήνει ελεύθερα τα χέρια του καλλιτέχνη, τη φαντασία και την ικανότητά του να κάνει το έργο του όχημα για τα όνειρα και τις φαντασιώσεις μιας κοινωνίας. "Ό,τι συμβαίνει στον κόσμο", υποστήριξε, "δεν είναι παρά θέατρο και αναπαράσταση". Σύμφωνα με την αντίληψή του, η αρχιτεκτονική όφειλε να εδράζεται στην ανάγκη του αντιπροσωπευτισμού, η οποία δεν εξαρτάται αποκλειστικά από τη δομική τέχνη, αλλά από την ανθρώπινη απόλαυση του θεάματος. Εξάλλου δεν πίστευε στις "οριστικές θεωρίες στις τέχνες που πλαισιώνονται με έναν πρώην αποκλειστικό τρόπο", διότι "η εκτέλεση μιας υπερβολικά αιτιολογημένης φόρμουλας θα σηματοδοτήσει τον θάνατο της φαντασίας, του αυθόρμητου, ακόμα και του λανθασμένου, που δεν πρέπει να περιφρονείται στις ανθρώπινες δημιουργίες" (Barry Bergdoll, 'European Architecture 1750—1890', Oxford Univ. Press, 2000, σ. 253).

Σε ό,τι αφορούσε την έμφαση του κλιμακοστασίου στη σύνθεση, ο Garnier τη δικαιολόγησε τονίζοντας ότι "η σκάλα είναι η Όπερα, όπως είναι και ο τρούλος για το Les Invalides και το τέμπλο της Saint-Etienne du Mont". Κατά τη γνώμη του, η σύνθεση ολοκληρώθηκε μόνο όταν γέμισε με το μεγαλείο και την κίνηση του πλήθους που παρακολούθησε στην Όπερα, διότι συνέλαβε έναν χώρο στον οποίο αρχιτεκτονικά οι φόρμες βρίσκονται σε διάλογο με την κίνηση και την αίσθηση του περιβάλλοντος των επισκεπτών του χώρου. Και αυτό αποδείχτηκε στην πράξη από τον σχεδιασμό των ίδιων των σκαλοπατιών, που είναι χαρακτηριστικός για την αέναη αίσθηση της κίνησης στον χώρο. Εξάλλου γι' αυτό τον λόγο είχε εργαστεί ασταμάτητα, δοκιμάζοντας μακέτες εκατοντάδων έργων γλυπτικής, ζωγραφικής και ψηφιδωτού, που παραγγέλθηκαν από κορυφαίους καλλιτέχνες, σαν τον γλύπτη Jean-Baptiste Carpeaux και τον ζωγράφο Paul Baudry, ώστε με τα έργα αυτά να τονίζεται αισθητικά μια αρμονική εντύπωση κίνησης στη σύνθεση των χώρων προσπέλασης στο αμφιθέατρο της Όπερας (Barry Bergdoll, 'European Architecture 1750—1890', Oxford Univ. Press, 2000, σ.

Στα μετέπειτα χρόνια, η πρακτική των αρχιτεκτονικών δημόσιων διαγωνισμών δεν άλλαξε σημαντικά την επιχειρηματολογία των αξιολογικών κρίσεων των επιτροπών σε ό,τι αφορούσε τις αξιώσεις της προκήρυξης και την τελική ανάθεση υλοποίησης των επιλεγόμενων προτάσεων. Η θεσμική εξάρτηση των αρχιτεκτόνων από τις προδιαγραφές που συνέτασσαν οι αγωνοθέτες, καθόριζε σε μέγιστο βαθμό την όλη διαδικασία, γεγονός που ίσχυσε ακόμη και στην περίπτωση που η Γαλλική κυβέρνηση αποφάσισε το 1886 να οργανώσει έναν ανάλογης σπουδαιότητας διαγωνισμό για την πραγματοποίηση μιας Παγκόσμιας Έκθεσης στο Παρίσι, με στόχο το ξεπέραςμα της προηγούμενης καινοτομίας του Crystal palace που είχε κατασκευαστεί για την αντίστοιχη έκθεση στο Λονδίνο το 1851.

Η προκήρυξη του διαγωνισμού εκδόθηκε από τον Édouard Lockroy, υπουργό εμπορίου, ο οποίος είχε υπόψη του τις καινοτόμες κατασκευαστικές ιδέες της εταιρείας Compagnie des Etablissements Eiffel, οι οποίες απαρτιζόνταν από γιγαντιαία μεταλλικά δικτυώματα. Για να ευνοήσει την επιλογή μιας τέτοιας κατασκευής, ο Lockroy ανακοίνωσε μια αλλαγή στους όρους του ανοιχτού διαγωνισμού την 1η Μαΐου, ούτως ώστε όλοι οι 107 διαγωνιζόμενοι να περιλάβουν στις αρχιτεκτονικές προτάσεις τους τη μορφή ενός τετράπλευρου μεταλλικού πύργου 300 μέτρων στο Champ de Mars, ως κεντρικό σημείο των εκθεσιακών εγκαταστάσεων. Η κριτική επιτροπή, που συστάθηκε την 12η Μαΐου με πρόεδρο τον διευθυντή της έκθεσης J. Alphand και μέλη ορισμένους πολιτικούς, αρχιτέκτονες και μηχανικούς, για να εξετάσει τις ανανεωμένες προτάσεις, ανακοίνωσε τελικά την απόφασή της στις 12 Ιουνίου, αναφέροντας ότι όλες οι προτάσεις, εκτός από εκείνη του Eiffel και των συνεργατών του Stephen Sauvestre, Jean-Camille Formigé και Ferdinand Dutert, "ήταν είτε μη πρακτικές, είτε ανεπαρκώς επεξεργασμένες". Μετά από συζήτηση με τον νικητή του διαγωνισμού σχετικά με την ακριβή τοποθέτηση του μεταλλικού πύργου, υπογράφηκε τελικά στις 8 Ιανουαρίου 1887 η σύμβαση ανάθεσης του έργου με χρόνο παράδοσης εντός δύο ετών (Jong, Cees de, Mattie Erik, 'Architectural Competitions 1792-1949', Taschen, Köln, 1994, σ. 143-157 & Loyrette, Henri 'Eiffel, un Ingenieur et Son Oeuvre', Rizzoli, σ. 116, σ. 121).

Ουσιαστικά, η ιδέα του σχεδιασμού του μεταλλικού πύργου ήταν δύο ανώτερων μηχανικών που εργάζονταν στην εταιρεία του Eiffel, των Maurice Koechlin και Émile Nouguier. Ως ιδέα είχε προκύψει μετά από μια συζήτηση σχετικά με τη μορφή μιας κεντρικής συμβολικής κατασκευής για την Παγκόσμια Έκθεση του 1889, που θα γιόρταζε επίσης την εκατονταετηρίδα της Γαλλικής Επανάστασης. Τον Μάιο του 1884, ο Koechlin, δουλεύοντας στο σπίτι του, έκανε ένα προσχέδιο του περιγράμματος της ιδέας, το οποίο περιγράφεται από τον ίδιο ως *"ένας μεγάλος πυλώνας, που αποτελείται από τέσσερις δικτυωτές δοκούς που στέκονται χωριστά στη βάση και ενώνονται στην κορυφή, πλαισιωνόμενα από μεταλλικά δικτυώματα σε τακτικά διαστήματα"*. Την ιδέα αυτή δεν την αποδέχθηκε αρχικά ο Eiffel, ωστόσο ενέκρινε την περαιτέρω μελέτη του έργου, εις την οποία συνεισέφερε τις γνώσεις του ο επικεφαλής του αρχιτεκτονικού τμήματος της εταιρείας Stephen Sauvestre, προσθέτοντας διακοσμητικά τόξα στη βάση του πύργου και ένα γυάλινο κιόσκι στο πρώτο επίπεδο. (Harvie, D. I., 'Eiffel: The Genius Who Reinvented Himself', Stroud, Gloucestershire: Sutton. ISBN 0-7509-3309-7, σ. 78).

Αυτή η βελτιωμένη έκδοση κέρδισε την υποστήριξη του Eiffel, ο οποίος αγόρασε τα δικαιώματα του διπλώματος ευρεσιτεχνίας που είχαν βγάλει οι Koechlin, Nouguier και Sauvestre για το καινοτόμο σχέδιο του πύργου. Το σχέδιό τους εκτέθηκε στην Έκθεση Διακοσμητικών Τεχνών το φθινόπωρο του 1884, με την επωνυμία της εταιρείας. Στις 30 Μαρτίου 1885, ο Eiffel παρουσίασε την καινοτομία στη Société des Ingénieurs Civils, αναφέροντας ότι: *"Όχι μόνο η τέχνη του σύγχρονου μηχανικού, αλλά και ο αιώνας της βιομηχανίας και της επιστήμης στον οποίο ζούμε, τον οποίο προετοίμασε το μεγάλο επιστημονικό κίνημα του δέκατου όγδοου αιώνα και η Επανάσταση του 1789, το μνημείο αυτό θα κατασκευαστεί ως έκφραση της ευγνωμοσύνης της Γαλλίας"* (Loyrette, Henri, 'Eiffel, un Ingenieur et Son Oeuvre', Rizzoli, σ. 116).

Ο κατασκευασθείς υψιτενής πύργος αποτέλεσε αντικείμενο διαμάχης, αποσπώντας κριτική τόσο από εκείνους που δεν πίστευαν ότι ήταν εφικτό να κατασκευαστεί, όσο και από εκείνους που είχαν αντίρρηση για την αισθητική του εμφάνιση. Οι αντιρρήσεις εκφράστηκαν κυρίως στον ημερήσιο τύπο και πήγαζαν από τη διάσταση ανάμεσα στην τέχνη της αρχιτεκτονικής και την τεχνολογία της μηχανικής. Η μέγιστη κριτική έλαβε χώρα όταν ξεκίνησαν οι κατασκευαστικές εργασίες στο Champ de Mars, από μια "Επιτροπή των Τριακοσίων" (ένα μέλος για κάθε μέτρο του ύψους του πύργου), με επικεφαλής τον Charles Garnier και άλλες σημαντικές προσωπικότητες των τεχνών, όπως ήταν ο Adolphe Bouguereau, ο Guy de Maupassant, ο Charles

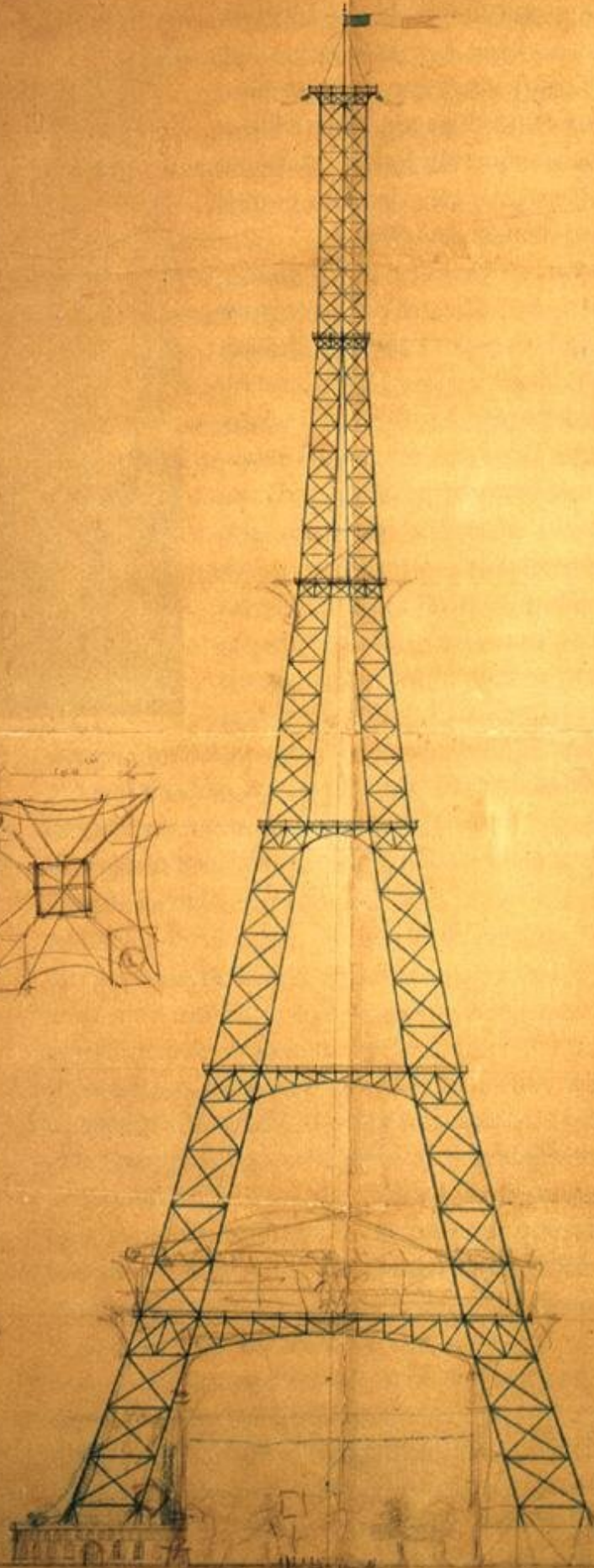
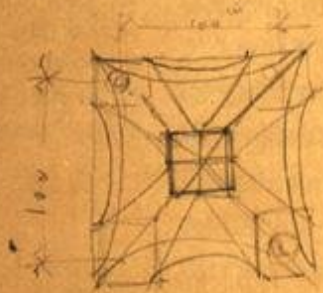
Gounod και ο Jules Massenet.

(1)

Fait le 6 juin 1886

Pylone de 300^m de hauteur
pour la ville de Paris. N^o 1
avant-projet de M^{rs} E. Soufflot et M. Noëlle

Échelle 1/50

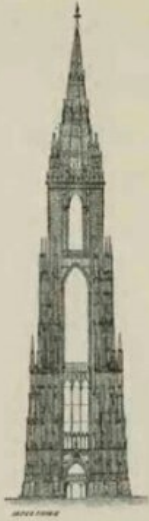


*Donné par M. Noëlle
à M. Soufflot. Paris le 6 juin 1886*

DESIGN No. 1.



DESIGN No. 20.



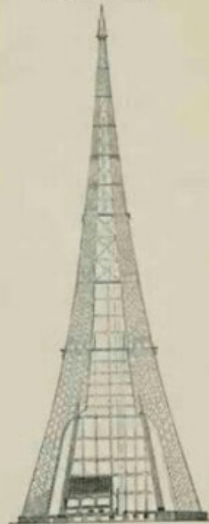
DESIGN No. 28.



"TIME IS MONEY."

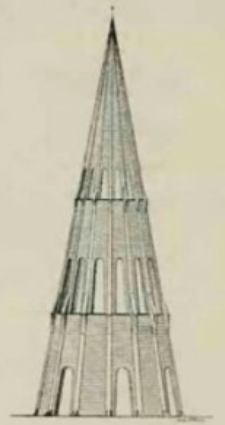
A. BRIAND,

DESIGN No. 16.



E. DE VERE BUCKINGHAM,
ST. JOHN STREET, WINCHESTER.

DESIGN No. 35.



"UPAS TREE OF JAVA."

"PETERNEVOURO,"

C/O NICHOLAS C. VOURO, CONSTANTINOPLE.

BY M. T. OTIS, ROCHESTER, U.S.A.

MAX AM ENDE, 5, VICTORIA STREET, S.W.

11, RUE CORBEAU, ANZIN, NORD, FRANCE.

CHEMINS DE FER PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

EXPOSITION UNIVERSELLE DE PARIS

1889

INAUGURATION DE L'EXPOSITION

BILLETS D'ALLER & RETOUR

1^{re}, 2^e et 3^e Classe

25% DE RÉDUCTION

Délivrés du 1^{er} au 15 Mai 1889

POUR PARIS

PAR TOUTES LES GARES DU RÉSEAU



VALIDITÉ

Jusqu'à 200 kilom... 4 Jours | De 201 à 400 kilom... 8 Jours
De 401 à 600 — ... 6 — | De 601 à 800 — 10 —
Au-dessus de 800 kilom... 12 Jours

Y COMPRIS LE JOUR DU DÉPART

LES BILLETS D'ALLER ET RETOUR SONT RECUS
DANS

Tous les Trains (Express & Rapides compris)

et même ceux qui ont des haltes à plein train

FRANCHISE DE **30 K^m** DE BAGAGES

Δεξιά: Το πρώτο σχέδιο του Πύργου του Άιφελ από τον Maurice Koechlin, συμπεριλαμβανομένης της σύγκρισης μεγέθους με άλλα ορόσημα του Παρισιού, όπως η Παναγία των Παρισίων, το Αγαλμα της Ελευθερίας και η Στήλη Vendôme. Μέση: Σχέδια των άλλων προτάσεων από τους διαγωνιζόμενους. Αριστερά: Αφίσα εγκαινίων με πανοραμική άποψη της Παγκόσμιας Έκθεσης 1889 στο Παρίσι.

Σε μια διαμαρτυρία που στάλθηκε στον Charles Alphand, Υπουργό των Έργων και Επίτροπο για την Έκθεση, και δημοσιεύτηκε από τη Les Temps στις 14 Φεβρουαρίου 1887, αναφέρουν ότι: *"Εμείς, οι συγγραφείς, ζωγράφοι, γλύπτες, αρχιτέκτονες και παθιασμένοι θιασώτες τής μέχρι τώρα ανέγγιχτης ομορφιάς του Παρισιού, διαμαρτυρόμαστε με όλη μας τη δύναμη, με όλη μας την αγανάκτηση στο όνομα του ελαφρού γαλλικού γούστου, ενάντια στην ανέγερση... αυτού του άχρηστου και τερατώδους Πύργου του Eiffel ... Για να επαναφέρουμε τα επιχειρήματά μας, φανταστείτε για μια στιγμή έναν ζαλισμένο, γελοίο πύργο να κυριαρχεί στο Παρίσι σαν μια γιγάντια μαύρη καπνοδόχος, να συνθλίβει κάτω από τον βάρβαρο όγκο του την Παναγία των Παρισίων, το Tour Saint-Jacques, το Λούβρο, τον Θόλο των Invalides, την Αψίδα του Θριάμβου ..., όλα τα ταπεινωμένα μνημεία μας θα εξαφανιστούν σε αυτό το φρικτό όνειρο. Και για είκοσι χρόνια.... θα δούμε να απλώνει σαν μια μελανή κηλίδα η σκιά της απεχθούς στήλης από βιδωμένη λαμαρίνα."* (Loyrette, Henri (1985), 'Eiffel, un Ingenieur et Son Oeuvre', Rizzoli, σ. 174).

Ο Eiffel εξεπλάγη με τη διαμαρτυρία, διότι ο Garnier που ήταν μέλος της κριτικής επιτροπής για τον Πύργο, δεν είχε διατυπώσει αντίρρηση, παρά το γεγονός ότι ήταν ο ακούραστος υπέρμαχος της αστικής ευπρέπειας έναντι αυτού που έβλεπε ως απειλή για τον αρχιτεκτονικό εξωραϊσμό της πόλης των Παρισίων. Για να αποφύγει την ακαδημαϊκή καλλιτεχνική σκέψη των διαμαρτυρομένων, κατέληξε σε μια επιχειρηματολογία εις την οποία ανέφερε μεταξύ άλλων, ότι *"ο πύργος μου θα είναι το ψηλότερο οικοδόμημα που έχει ανεγερθεί ποτέ από άνθρωπο. Δεν θα είναι επίσης μεγαλοπρεπής με τον τρόπο του; Και γιατί κάτι που είναι αξιοθαύμαστο στην Αίγυπτο γίνεται φρικτό και γελοίο στο Παρίσι;"*, αιτιολογώντας την ιδέα του με τον ισχυρισμό ότι *"πάντα οι νόμοι των φυσικών δυνάμεων συμμορφώνονται με τους μυστικούς νόμους της αρμονίας..."* (Loyrette, Henri, 'Eiffel, un Ingenieur et Son Oeuvre', Rizzoli, σ. 176).

Οι επικρίσεις αντιμετωπίστηκαν επίσης και από τον αγωνοθέτη του διαγωνισμού Édouard Lockroy, ο οποίος, σε μια επιστολή υποστήριξης που έγραψε στον συνάδελφο υπουργό Alphand, ανέφερε ότι *"κρίνοντας από την εντυπωσιακή διόγκωση των ρυθμών, την ομορφιά των μεταφορών, την κομψότητα του λεπτού και ακριβούς ύφους, μπορεί κανείς να πει ότι αυτή η διαμαρτυρία είναι το αποτέλεσμα της συνεργασίας των πιο διάσημων συγγραφέων και ποιητών της εποχής μας"*, σημειώνοντας επίσης ότι η διαμαρτυρία ήταν άσχετη καθώς *"το έργο είχε αποφασιστεί μήνες πριν από την κατασκευή του πύργου που ήταν ήδη σε εξέλιξη..."* (Harvie, D. I., (2006), 'Eiffel: The Genius Who Reinvented Himself', Stroud, Gloucestershire: Sutton, σ. 99).

Η αποφυγή ή ακόμη και η αναίρεση τέτοιου είδους παράτυπων μεθόδων, που εφαρμόζονταν στους δημόσιους διαγωνισμούς της βιομηχανικής εποχής, αποτέλεσε μια από τις προτεραιότητες στις διεκδικήσεις των συλλόγων των αρχιτεκτόνων, ως αποτέλεσμα των ακαδημαϊκών εισηγήσεων και συζητήσεων που είχαν βρει γόνιμο έδαφος εντός των πανεπιστημιακών αιθουσών διδασκαλίας σε όλη σχεδόν την Ευρώπη, στο λυκόφως του 20ού αιώνα. Χάρη στη θεσμοθέτηση της ελεύθερης μάθησης και την καλλιέργεια της επαγγελματικής συνείδησης, ωρίμασε, ειδικότερα στην κεντρική και βόρεια Ευρώπη, η απαίτηση για διαφανείς και αδέκαστες διαδικασίες στους διεξαγόμενους αρχιτεκτονικούς διαγωνισμούς.

Οι δυσκολίες και τα εμπόδια για την επίτευξη αδέκαστης κρίσης επισημάνθηκαν με σαφήνεια από τον J.J. Stephenson, σε μια ομιλία του στον Βασιλικό Σύλλογο Βρετανών Αρχιτεκτόνων, η οποία δημοσιεύτηκε στο πρώτο τεύχος του περιοδικού του συλλόγου 'Journal of the Royal Institute of British Architects' την 26η Ιανουαρίου 1901. Σύμφωνα με τις διαπιστώσεις του θεώρησε ότι το σύστημα των αρχιτεκτονικών διαγωνισμών ήταν αφύσικο, διότι οι συμμετέχοντες δεν είχαν την ίδια ευχέρεια συνεργασίας με τον αγωνοθέτη, όπως συμβαίνει με τους πελάτες τους στις αναθέσεις ιδιωτικών μελετών. Επίσης επεσήμανε ότι η σχέση του αξιολογητή με τους διαγωνιζόμενους καθίσταται προβληματική, όταν ειδικότερα υπάρχει μια διάκριση προσόντων και αντίληψης αναφορικά με την αρχιτεκτονική μορφολογία και τεχνογνωσία.

Προκειμένου να αντιμετωπιστούν με επιτυχία οι δυσκολίες και οι αντινομίες, εισηγήθηκε την εξομοίωση της όλης διαδικασίας του αρχιτεκτονικού διαγωνισμού με εκείνη της δικαιοσύνης που κρίνει εν γένει αστικές υποθέσεις. Συγκεκριμένα πρότεινε μεγαλύτερο χρόνο μελέτης, ούτως ώστε να επιλύονται έγκαιρα τα προβλήματα που απορρέουν από την ερμηνεία της προκήρυξης σε συνδυασμό με υποδείξεις από την κριτική επιτροπή για την επίλυσή τους, προκειμένου να μην απορρίπτονται οι προτάσεις ασυζητητί. Επίσης υπέδειξε τη σημασία των αξιολογητών ως παραγόντων προόδου και αριστείας (excellence) της αρχιτεκτονικής, διότι δεν θα άρμοζε σε αρχιτέκτονες που σέβονται τον εαυτό τους, να μην εγγυώνται την επίτευξη αυτού του στόχου στους δημόσιους διαγωνισμούς, παρά το γεγονός της διαφοράς των απόψεών τους επί του ζητήματος ('Journal of the Royal Institute of British Architects'/No 2/1901/σ. 11-123).

Ανάλογες πρωτοβουλίες για κανονισμούς αδιάβλητης συμπεριφοράς και εχεμύθειας για τους αγωνοθέτες και τους διαγωνιζόμενους πραγματοποιήθηκαν ιδιαίτερα στις σκανδιναβικές χώρες στις αρχές του 1900, όπου η επιρροή των ενώσεων των αρχιτεκτόνων εκφράστηκε κυρίως στο κτιριολογικό πρόγραμμα των προκηρύξεων, επιλέγοντας επίσης και τους εκπροσώπους τους στα όργανα αξιολόγησης του κάθε ανοικτού ή δημόσιου διεξαγόμενου αρχιτεκτονικού διαγωνισμού (Danielsen T., 'New Architectural Competitions: Communication and Dialogue', in Rönn M., Kazemian R., Andersson J.E., (eds) 'The Architectural Competition, Research Inquiries and Experience', Axl Books, Stockholm, 2010, σ. 20 & Salmonsens Konversations Leksikon, anden udgave, København, 1912).

Με την έκδοση των πρώτων συνδικαλιστικών εντύπων από τους συλλόγους αρχιτεκτόνων σε πολλές χώρες της Ευρώπης και της βόρειας Αμερικής, ο προβληματισμός για την ποιοτική βελτίωση του θεσμού ετέθη πλέον σε ακαδημαϊκό διάλογο, με εκφραστές όχι μόνο τους επαγγελματίες αλλά και άλλους ενδιαφερόμενους για την αποστολή και το έργο των αρχιτεκτόνων στη βιομηχανική εποχή. Ο μέγιστος προβληματισμός αφορούσε την πρόοδο της μηχανικής επιστήμης στην εξέλιξη της δομικής τέχνης και τη σχέση της με τη θεωρία της αρχιτεκτονικής. Ειδικότερα, υπήρχε μια ζωνηρή αντιπαράθεση ανάμεσα στην ιδεαλιστική προσήλωση στους πρότυπους ακαδημαϊκούς κανόνες και την υπέρβασή τους από τις καινοτομίες της βιομηχανικής τεχνολογίας, η οποία πήρε την μορφή κινήματων, σχολών μορφοδοσίας και στυλιστικού νεωτερισμού.

Τέτοιου είδους προγραμματική διακήρυξη (manifesto) δημοσίευσε μεταξύ των πολλών άλλων και ο φουτουριστής Fillippo Tomaso Marinetti στις 20 Φεβρουαρίου του 1909 στην εφημερίδα Le Figaro, προτείνοντας πως όλοι εν γένει οι καλλιτέχνες της εποχής *"έπρεπε να αφήσουν την ενατενιστική στάση τους απέναντι στην πρόοδο του τεχνολογικού πολιτισμού της βιομηχανίας και να εκτιμήσουν το γεγονός ότι οι νέες μορφές της αποτελούν γεννήματα του μηχανικού κόσμου και των παραγωγικών μέσων που τον έχουν δημιουργήσει."* Σε κάθε περίπτωση, τόνισε, η απαίτηση των καιρών από την καλλιτεχνική δημιουργικότητα ήταν η σε βάθος αναδιάρθρωσή της, ούτως ώστε να κατακτήσει την πολιτισμική της θέση μέσα στο λυκαυγές της βιομηχανικής εποχής (Heskett John, 'Industrial Design', σ. 98).

Ανάλογες διακηρύξεις διατυπώθηκαν και από άλλους ενδιαφερόμενους για το μέλλον της αρχιτεκτονικής, όπως ήταν τα μέλη του ομίλου de Stijl, σύμφωνα με τους οποίους η αληθινή μορφή αποτελεί ένα προϊόν "της γνήσιας μηχανικής σκέψης και της αυστηρής γεωμετρικής κατασκευής". Στα πλαίσια αυτής της θεώρησης, παρουσιάστηκαν προτάσεις για μια "μηχανική αισθητική", η οποία ταίριαζε με την τεχνική αντίληψη των συγχρόνων Ρώσων κονστρουκτιβιστών. Ανάμεσα σε αυτές ξεχώρισε η διακήρυξη του Theo van Doesburg, που θεώρησε ότι *"Η μηχανική αισθητική αποτελεί τη μορφολογία που σαν καθήκον της δεν έχει τη δημιουργία ατομικών αντικειμένων, όπως είναι οι ελεύθερες εικόνες, τα κοσμήματα ή τα ιδιωτικά διαμερίσματα, αλλά αντίθετα στοχεύει, σε συμφωνία με τις οικονομικές συνθήκες, να επιληφθεί του σχεδιασμού αντικειμένων μαζικής χρήσης, όπως είναι τα γειτονικά οικοδομικά συγκροτήματα, οι ουρανοξύστες, οι θάλαμοι αναμονής των αερολιμένων, εκεί που δεν μπορεί να φανεί χρήσιμη καμιά καλλιτεχνική χειροτεχνική διαδικασία. Σαν επακόλουθο των πνευματικών και πρακτικών αναγκών του καιρού μας, πρέπει να δεχτούμε ότι η κονστρουκτιβιστική κατεύθυνση είναι η ακόλουθη απάντηση: μόνο η μηχανή μπορεί να δημιουργήσει αυτή την πραγματικότητα"* (Jaffe H.L.C., 'De Stijl 1917-1931. Der niederlandische Beitrag zur modernen Kunst', Ullstein, Berlin, σ. 164).

Με την εφαρμογή της πνευματικοποίησης (spiritualization) της μηχανικής, ως λογικής προδιαγραφής στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό, ωρίμασε στην πράξη η προοπτική η οποία θα καθοδηγούσε τους συμμετέχοντες στους αρχιτεκτονικούς διαγωνισμούς στην αποδοχή της τεχνικής έκφρασης, πέρα από τις κάθε είδους αισθητικές προτιμήσεις και εξαρτήσεις του συρμού, που πήγαζαν από τις ξεπερασμένες αστικές αντιλήψεις του 19ου αιώνα. Στα πλαίσια των κριτηρίων επίτευξης ικανοποιητικών λύσεων για τις τρέχουσες πρακτικές ανάγκες, οι αρχιτέκτονες της μεσοπολεμικής περιόδου ανέπτυξαν έναν ειδικό χρησιμοκεντρικό προβληματισμό, προκειμένου να εξευρεθούν οι μέγιστες αποδόσεις στην ικανοποίηση των απαιτήσεων ενός διευρυνόμενου καταναλωτικού κοινού. Το ερευνητικό τους βλέμμα κατευθύνθηκε προς την ανάδειξη απλών μορφών με νέες υλικές ιδιότητες, ο συνδυασμός των οποίων θα προσέφερε τη μέγιστη επίδοση στην ικανοποίηση της χρηστικής αξίας κάθε αρχιτεκτονήματος. Με εργαλεία τη μεγεθοποίηση των αναγκών και την οικονομία των υλικών, τόσο στο πλαίσιο της μετρολογικής ομολογίας όσο και της εργολογικής συνεργασίας, συνέδεσαν την αποτελεσματική και άνετη λειτουργία των εσωτερικών χώρων με τη γεωμετρία των κελυφών σε μια αρραγή διαλεκτική ενότητα (Råberg Per G., 'Funktionalistiskt genombrott', Norstedt, Stockholm, σ. 329.)

Η ευρεία διάδοση των μανιφέστων λειτούργησε ως κοινωνικός πυκνωτής για τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό, γεγονός το οποίο εξέφρασε με αποτελεσματικό τρόπο ο Charles Eduard Jeanneret, όταν στις αρχές της δεκαετίας του 1920 διακήρυξε την αναγκαιότητα ενός νέου πνεύματος (*esprit nouveau*) για την αρχιτεκτονική μορφοδοσία, υποστηρίζοντας ανάμεσα στα άλλα ότι "η βιομηχανία μάς έχει εξοπλίσει με νέα εργαλεία" και ότι "οι οικονομικοί νόμοι της αναπόφευκτα κυβερνούν τις πράξεις και τις σκέψεις μας, ενώ οι μηχανές της έχουν οδηγήσει τόσο την εργασία όσο και τησχόλη σε μια νέα τάξη πραγμάτων" (*'Vers une architecture'*, Flammarion, Paris, 1923, σ. 237).

Η νέα αυτή ριζοσπαστική προοπτική της αρχιτεκτονικής του 20ού αιώνα, συνέβαλε στην αναθεώρηση των ισχυρόντων κανονισμών διεξαγωγής των αρχιτεκτονικών διαγωνισμών. Ειδικότερα, το 1927 στη Γερμανία, επαναπροσδιορίστηκαν οι όροι της αξιολόγησης των διαγωνιζόμενων με γνώμονα τη θεωρητική και εμπειρική επεξεργασία κάθε υποβαλλόμενης πρότασης, διευρύνοντας την εφαρμογή των προκηρυσσόμενων αρχιτεκτονικών έργων και των κατασκευαστικών καινοτομιών σε όλους τους τομείς της ανθρώπινης δραστηριότητας. Επίσης δόθηκε η δυνατότητα ώστε οι περιορισμένοι διαγωνισμοί να μπορούν να διοργανώνονται ως ανοιχτοί διαγωνισμοί ή διαγωνισμοί με πρόσκληση, αλλά και ως διαδικασίες συνεργασίας. Το μεγαλύτερο τμήμα αυτού του διευρυμένου πλαισίου εφαρμογών θα αφορούσε την κρατική μέριμνα για τον μαζικό σχεδιασμό νέων κατοικιών και πολεοδομικών συγκροτημάτων, που ήταν το κυρίαρχο πεδίο εφαρμογής του σχεδιομετρικού συστήματος στους χώρους διαμονής κυρίως της εργατικής τάξης, η οποία πλέον είχε κατακτήσει πολιτικά δικαιώματα στην οικονομική ανάπτυξη της βιομηχανικής κοινωνίας (Colquhoun Alan, *'Modern Architecture'*, Oxford Univ. Press, σ. 168).

Το είδος του αρχιτεκτονικού διαγωνισμού και ο αριθμός των συμμετεχόντων όφειλαν να είναι ανάλογα με τη σημασία του διαγωνισμού και οι συμμετέχοντες να επιλέγονται σύμφωνα με σαφή κριτήρια που δεν εισάγουν διακρίσεις αναμεταξύ τους. Στους διεξαγόμενους διαγωνισμούς θα μπορούσαν να συμμετέχουν πλέον μικρά αρχιτεκτονικά γραφεία και νέοι επαγγελματίες. Τα υποβαλλόμενα σχέδια και υπομνήματα, η επαγγελματική καταλληλότητα και η οικονομική ικανότητα των συμμετεχόντων, όφειλαν να αξιολογούνται κατά περίπτωση στη διαδικασία ανάλογα με το αντικείμενο του διαγωνισμού. Η επιτροπή αξιολόγησης όφειλε να έχει κατά το ήμισυ ανεξάρτητους από την αγνοθέτουσα αρχή κριτές. Επίσης, ο αγνοθέτης όφειλε πλέον να αναφέρει τα ονόματα των συμμετεχόντων που έχουν ήδη επιλεγεί πριν την τελική ανάθεση, ζητώντας από όλα τα ενδιαφερόμενα μέρη να εκφράσουν δημόσια τις απόψεις τους για την τελική επιλογή της καλύτερης πρότασης (Heidede Becker, *'Geschichte der Architektur- und Städtebauwettbewerbe'*, in *Schriften des Deutschen Instituts für Urbanistik Band 85*, Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart, σ. 291-299).

Η πρακτική του σχεδιομετρικού προγραμματισμού, που οργανώθηκε μέσα από την εφαρμογή των κανόνων της χρησιμοκεντρικής θεωρίας στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό, καθιερώθηκε ως αρχή μετά τον 2ο παγκόσμιο πόλεμο, διότι εξυπηρετούσε με αποτελεσματικό τρόπο την ταχύτερη και οικονομικότερη ικανοποίηση των μαζικών αναγκών που αξίωνε η νέα μεταπολεμική ειρηνική περίοδος. Ωστόσο, κατά τη δεκαετία του 1950 διαπιστώθηκε ότι οι προπολεμικές προτάσεις των φουνξιοναλιστών για τη μετρολογική υπεραπλούστευση των λειτουργιών στα κτίρια, αγνοούσαν την πολυπλοκότητα των πρακτικών αναγκών που αφορούσαν τους χρήστες τους. Η μεταπολεμική πραγματικότητα είχε αποδείξει πως η σχεδιομετρημένη χρησιμότητα κατείχε και ορισμένα δευτερεύοντα λειτουργικά χαρακτηριστικά. Σε αυτά συμπεριλαμβάνονταν μεταξύ των άλλων οι ρυθμίσεις για μια αναπροσαρμοστική, άνετη και ασφαλή χρήση, που πηγάζει από την εργονομία, την ευκολία της συντήρησης και τη διαχειρισσιμότητα της ίδιας της λειτουργικότητας. Γι' αυτό τον λόγο, όλες οι λειτουργίες ιεραρχήθηκαν στα κτιριολογικά και πολεοδομικά προγράμματα των αρχιτεκτονικών διαγωνισμών σύμφωνα με τον διαφορετικό βαθμό σπουδαιότητας που κατείχαν για τον δυνητικό χρήστη τους, έτσι ώστε να μην έρχονται σε σύγκρουση αναμεταξύ τους και να αποκτάται με ευκολία η δεσπίζουσα εκείνη σύνθεση που συνθέτει διαλεκτικά τις υπόλοιπες σε μια αρραγή και ολοκληρωμένη ενότητα (Rogers N.E., *'Tradition and modern design'* in Banham Reyner, *'The Aspen papers'*, Praeger Publishers, N. York, σ. 80-84).

Οι συνθετικοί κανόνες της μοντέρνας μορφοδοσίας (*design*) συγκροτήθηκαν σε ενιαίο μεθοδολογικό πλαίσιο από τους αρχιτέκτονες της εποχής, στα διεθνή συνέδρια που διεξήχθησαν ειδικότερα από το 1951 και μετά στο Aspen του Colorado των Ε.Π.Α. Σε αυτά επισημάνθηκε από τους συμμετέχοντες η αυστηρά ορθολογική χρήση νέων δομικών υλικών και η χρήση μιας ελεύθερης κλίμακας στη σχέση της περιεχόμενης λειτουργίας με το περιέχον κέλυφος, δημιουργώντας μεγαλύτερες, πιο ψηλές και πιο ανοιχτές κατασκευές, επιλέγοντας απλές επιφάνειες και ιδεοπλαστικούς γεωμετρικούς όγκους, που επιτρέπουν ανοιχτούς εσωτερικούς χώρους

και ελεύθερες ροές με τους εξωτερικούς χώρους (Banham Reyner, 'The Aspen papers', Praeger Publishers, New York & Banham Joanna, 'Encyclopedia of Interior Design', τόμος 2ος, Routledge, σ. 834).

Η μοντέρνα μορφοδοσία (design) συντέλεσε για πολλά χρόνια στον καθορισμό των αρχών και των ιδιοτήτων, με βάση τις οποίες συντάχθηκαν οι προδιαγραφές και τα κριτήρια επιλογής των αρχιτεκτονικών διαγωνισμών σχεδόν σε ολόκληρη την υφήλιο. Ένα κορυφαίο γεγονός αυτής της εξέλιξης αποτέλεσε ο διεθνής διαγωνισμός που προκήρυξε τον Σεπτέμβριο του 1955 ο Joseph Cahill, κυβερνήτης της Νέας Νότιας Ουαλίας της Αυστραλίας, για "μια εθνική όπερα" στο Bennelong Point του Sydney. Η προκήρυξη αφορούσε κυρίως ένα λειτουργικό και κτιριολογικό πρόγραμμα που απαιτούσε τον σχεδιασμό δύο τεράστιων αιθουσών, χωρητικότητας 3.500 και 1.200 ατόμων αντίστοιχα, οι οποίες θα φιλοξενούσαν μια σειρά από καλλιτεχνικές δραστηριότητες, όπως μπαλέτα και χορευτικές παρουσιάσεις, μουσική δωματίου, χορωδιακές συναυλίες, ρεσιτάλ, θεατρικές παραστάσεις, όπερες, διαλέξεις, καλλιτεχνικούς διαγωνισμούς, συμφωνικές συναυλίες και μαζικές συναθροίσεις.

Λόγω της βιβλιοδεσίας της η προκήρυξη αποκλήθηκε ως "καφέ βιβλίο", και όλοι οι 233 που εκδήλωσαν ενδιαφέρον για συμμετοχή στον διαγωνισμό ειδοποιήθηκαν ότι έπρεπε να συμμορφωθούν με τους ισχύοντες στη χώρα οικοδομικούς και κτιριοδομικούς κανονισμούς, οι οποίοι καταγράφηκαν μόλις σε δύο σελίδες. Περιέργως στο κείμενο δεν περιλήφθηκαν η προθεσμία του χρόνου παράδοσης των προτάσεων και ο προϋπολογισμός της όλης κατασκευής, με αποτέλεσμα αφ' ενός την παρατεταμένη λήξη της προθεσμίας και την απροσδιοριστία στον τρόπο υλοποίησης του έργου (Staples David, 'Sydney Opera House', in 'Theatre Design & technology', vol. 55, 1, Usitt, N.York, σ. 24-25).

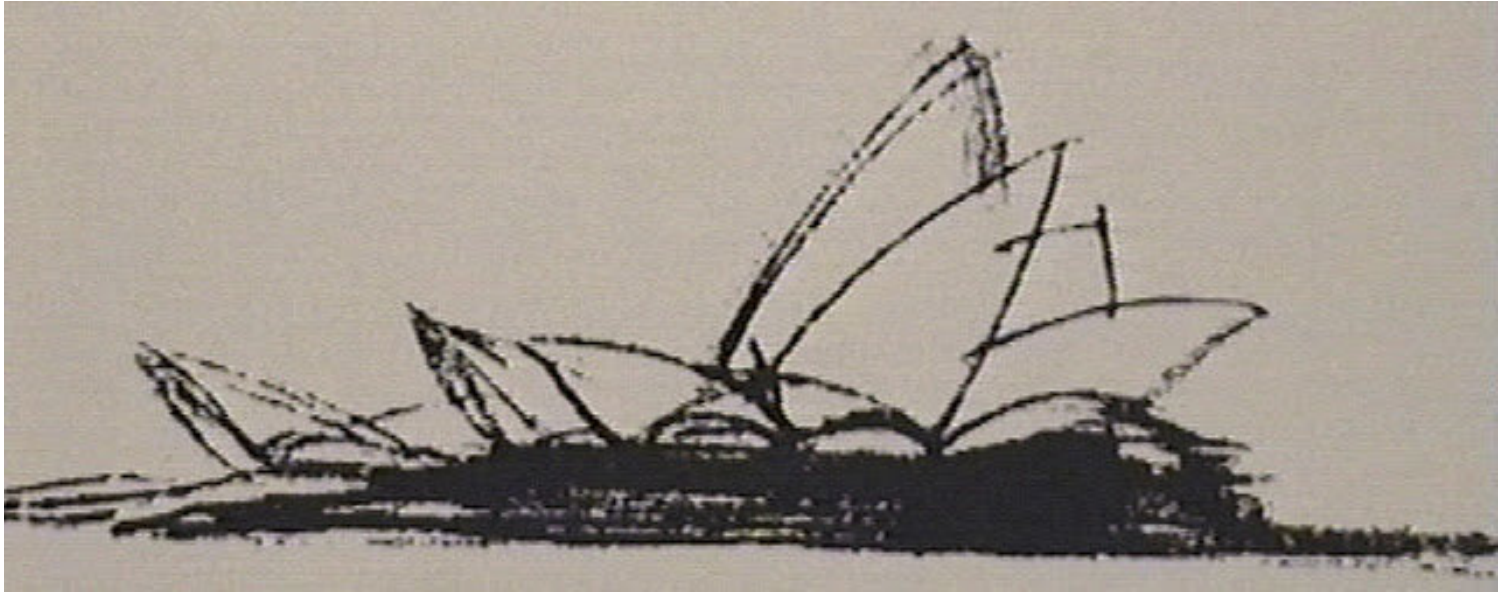
Όλοι οι διαγωνιζόμενοι υπέβαλαν ανώνυμα τα σχέδιά τους, τα οποία κατόπιν αξιολογήθηκαν από μια επίλεκτη διεθνή επιτροπή τεσσάρων επιφανών αρχιτεκτόνων, κατά παράβαση ισχυόντων στην Αυστραλία τότε διαδικασιών στον κανονισμό διεξαγωγής των αρχιτεκτονικών διαγωνισμών. Ως μέλη της επιτροπής είχαν οριστεί από τον αγνοθέτη ο Henry Ingham Ashworth, καθηγητής αρχιτεκτονικής στο Πανεπιστήμιο του Sydney, ως πρόεδρος, ο κυβερνητικός αρχιτέκτονας Cobden Parkes, ο καθηγητής του Cambridge Sir Leslie Martin, που είχε συμμετάσχει στον σχεδιασμό του Royal Festival Hall του Λονδίνου και ο Φινλανδοαμερικανός αρχιτέκτονας Eero Saarinen, γνωστός περισσότερο ως βιομηχανικός σχεδιαστής μοντέρνων ολόσωμων επίπλων, χρηστικών αντικειμένων και χώρων.

Η συμμετοχή των Saarinen και Martin, οι οποίοι ήταν επηρεασμένοι από τη μοντέρνα μορφοδοσία (design) του Alvar Aalto, αποτέλεσε στοιχείο αντίδρασης της κοινής γνώμης η οποία εκφράστηκε κυρίως στον ημερήσιο τύπο του Sydney. Θεωρώντας ότι ο διαγωνισμός ήταν ο πιο σημαντικός που έγινε ποτέ στην Αυστραλία, διότι αφορούσε ένα κτίριο "μεγίστου εθνικού κύρους", διατυπώθηκαν αιτιάσεις ως προς τη σύνθεση και την ικανότητα των μελών της κριτικής επιτροπής να "τεκμηριώσουν αρχιτεκτονικές έννοιες υψηλού επιπέδου με όρους... που αφορούν την ανάγνωση και τη θέαση" του προκηρυγμένου έργου κατασκευής μιας νέας όπερας στο λιμάνι της πόλης (Dwyer Simon, 'Making an icon: the press and the Sydney Opera House competition', Australian Media Traditions, 10th annual Conference, Adelaide, 2021, σ. 3).

Ο διαγωνισμός έληξε τον Δεκέμβριο του 1956, και τον Ιανουάριο του 1957 οι αξιολογητές, αφού ταξινόμησαν σε 10 ημέρες τα υποβληθέντα σχέδια, προέβησαν σε μια πρώτη επιλογή που δεν περιελάμβανε τον τελικό νικητή. Η τελική επιλογή προέκυψε από την παρέμβαση του Eero Saarinen, ο οποίος είχε έρθει στο Sydney μετά την πρώτη επιλογή. Ο Saarinen, αφού ανέσυρε αρκετές από τις απορριφθείσες προτάσεις, υπέδειξε την υπ' αριθμ. 218 ως την καλύτερη, με το απλό επιχείρημα ότι ήταν "η πιο πρωτότυπη" (Jong, Cees de, Mattie Erik, 'Architectural Competitions 1950-today', Taschen, Köln, σ. 27).

Η πρόταση ανήκε στον νεαρό τότε Δανό αρχιτέκτονα Jørn Utzon, η οποία περιείχε ένα δωδεκασέλιδο σκίτσων που αφορούσαν μια πολυκελυφωτή δομή από συνδυασμό σφαιρικών τομέων. Οι λοιποί αξιολογητές, συμφωνώντας με το επιχείρημα του Saarinen, τεκμηρίωσαν την επιλογή τους αναφέροντας ότι η ιδέα του Utzon ήταν τόσο "απλή σε βαθμό που να είναι διαγραμματική", αποτελούμενη όμως από αμφιλεγόμενα σχέδια. Ωστόσο υπογράμμισαν με έμφαση ότι την επέλεξαν διότι "δημιουργεί μια εντυπωσιακή αρχιτεκτονική σύνθεση που ταιριάζει θαυμάσια στο Bennelong Point. Οι λευκές δίκην ιστίων μορφές των κελυφοειδών θόλων σχετίζονται τόσο φυσικά με το λιμάνι (του Sydney) όσο και τα πανιά των ιστιοφόρων πλοίων του. Είναι δύσκολο να σκεφτούμε μια καλύτερη σιλουέτα για αυτή τη χερσόνησο. Η δυναμική μορφή αυτού του θολωτού σχήματος έρχεται σε αντίθεση με τα κτίρια που σχηματίζουν το φόντο του και προσδίδει μια ιδιαίτερη σημαντικότητα στον σχεδιασμό του συνολικού τοπίου του Λιμανιού" (Ferrer Forés Jaime J., 'Utzon's

Unbuilt Competitions Projects Archetypal Images, Landmarks, Platforms and Additive Architecture' in M. Rönn R. Kazemian J. E. Andersson (eds), 'The Architectural Competition Research Inquiries and Experiences', σ. 318-319).



Το αρχικό σκίτσο του Utzon για την Όπερα του Σίδνεϊ, δημοσιευμένο στο Κόκκινο Βιβλίο. Από τα αρχεία Utzon, Βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου Aalborg, Δανία.

Μετά την λήξη του διαγωνισμού ο Utzon υποχρεώθηκε να ολοκληρώσει την ιδέα του με πλήρη κτιριολογική, στατική και κατασκευαστική μελέτη προκειμένου αυτή να καταστεί υλοποιήσιμη. Ωστόσο για να εξασφαλιστεί η χρηματοδότηση και η δημόσια υποστήριξη του έργου, η κυβέρνηση της Νέας Νότιας Ουαλίας έδωσε εντολή να ξεκινήσει η κατασκευή του πολύ πριν από την ολοκλήρωση της τεχνικής μελέτης του. Η απόφαση αυτή προκάλεσε μια αλυσίδα προβλημάτων που τελικά ανάγκασαν τον νικητή του διαγωνισμού να αναθεωρήσει αρκετά σημεία της μελέτης του και να υποχρεωθεί σε αλλαγές υποβάλλοντας τον Ιανουάριο του 1962 ένα 'κίτρινο βιβλίο' με σχέδια σε 38 σελίδες.

Τα σημαντικότερα αφορούσαν στην θεμελίωση λόγω εδαφοτεχνικών προβλημάτων στο Bennelong Point, την ανύψωση των οροφών στις αίθουσες των συναυλιών και στην κατασκευαστική τεχνική των κελυφωτών οροφών που δεν είχαν προηγουμένως. Λόγω της δριμείας αμφισβήτησης που υπέστη ο Utzon από τους τεχνικούς συμβούλους, που είχαν διοριστεί για την πραγματοποίηση και ολοκλήρωση του έργου, αυτός παραιτήθηκε, με αποτέλεσμα να εκχωρηθεί η συνέχιση της κατασκευής τον Απρίλιο του 1966 σε μια ομάδα μηχανικών υπό την διεύθυνση του Peter Hall. Εν τέλει ως νικητής του διαγωνισμού δεν είδε την ολοκλήρωση της ιδέας του, η οποία αποτέλεσε την εικόνα-σύμβολο του μοντερνισμού παρά το γεγονός των αστοχιών της οργάνωσης των εσωτερικών χώρων και της κατασκευής που επιβάρυναν την αρχικά προβλεφθείσα δαπάνη με τριαντακονταπλάσιο ποσό (Staples David, 'Sydney Opera House', in 'Theatre Design & technology', vol. 55, 1, σ. 26-29).

Μετά δεκαετία του 1970 η εισαγωγή νέων γνωσιοθεωριών στην αρχιτεκτονική εκπαίδευση άλλαξε την εικόνα των αποτελεσμάτων των αρχιτεκτονικών διαγωνισμών. Η κύρια μεταβολή έγινε στην αρχιτεκτονική γλώσσα με την απαξίωση του μοντέρνου ύφους ως πεπερασμένου, προς όφελος της δημοφιλούς φαντασμαγορίας και εικονοποίησης που προσδιορίστηκαν ως όροι χειραφέτησης της αρχιτεκτονικής μορφής από την πειθαρχία στον σχεδιομετρικό πραγματισμό και την αισθητική καινοτόμων γεωμετρικών συνθέσεων. Πρωτοποριακές ομάδες στράφηκαν προς την προπαγάνδισή κατευθυντήριων αρχών στην αρχιτεκτονική πράξη που βασιζόνταν στην αναίρεση κάθε συμβατικότητας και στην προώθηση της εικονογραφικής εκκεντρικότητας ως στόχου επίτευξης πρωτότυπων συνθέσεων με αλληγορική σημασία, με την ίδια γλώσσα που σχεδιάζονταν και τα αντικείμενα της μόδας.

Η πλουραλιστική ετερογένεια που χαρακτήρισε την πορεία της αρχιτεκτονικής θεωρίας και πράξης στο τέλος του 20ου αιώνα, δημιούργησε περισσότερα γνωσιολογικά προβλήματα στην διεκπεραίωση των αρχιτεκτονικών διαγωνισμών, όπως για παράδειγμα έγινε με την περίπτωση του νέου μουσείου της

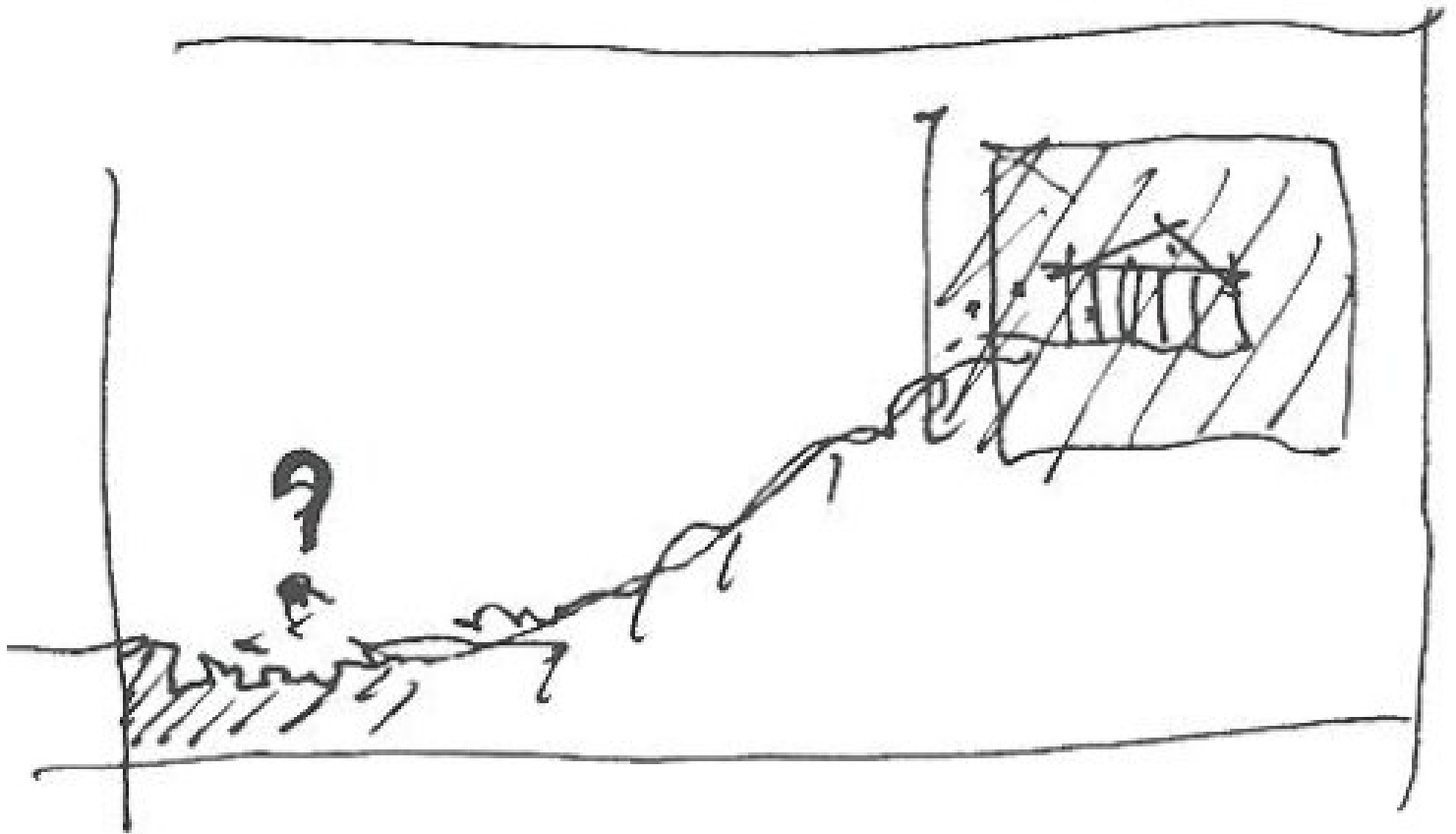
Ακρόπολης στην Αθήνα. Μετά από μια αδιέξοδη και προβληματική διαδικασία τριών πραγματοποιημένων διαγωνισμών με πληθώρα συμμετοχών το 1976, 1979 και 1989, που ακυρώθηκαν λόγω προβλημάτων χωροθέτησης αρχαιολογικών έργων και προσφυγών ακύρωσης για αρχιτεκτονικούς λόγους, η τελική ανάθεση προέκυψε μετά τον τελικό διεθνή διαγωνισμό που προκηρύχθηκε το 2000 από τον Οργανισμό Ανέγερσης Νέου Μουσείου Ακρόπολης (OANMA), εις τον οποίο έλαβαν μέρος 25 αρχιτεκτονικά γραφεία και όχι μεμονωμένοι αρχιτέκτονες.

Στον διαγωνισμό αυτό η προκήρυξη του OANMA υποδείκνυε ένα λειτουργικό διάγραμμα που περιλάμβανε μια αίθουσα για την μόνιμη συλλογή των γλυπτών της Ακρόπολης, γκαλερί για ειδικές εκθέσεις, αμφιθέατρο 200 θέσεων, χώρο πολυμέσων, κατάστημα του Μουσείου, μπαρ και εστιατόριο και άλλες υποστηρικτικές εγκαταστάσεις. Σε ότι αφορούσε την κτιριολογική οργάνωση επέτρεπε παρεκκλίσεις από τους ισχύοντες οικοδομικούς κανονισμούς λόγω του ακανόνιστου σχήματος και των αρχαιολογικών ευρημάτων του οικοπέδου, αξιωνοντας με έμφαση την οπτική επαφή του νέου μουσείου με τον Παρθενώνα, παρά την ύπαρξη ορισμένων διατηρητέων αστικών πολυκατοικιών που εμπόδιζαν τη θέα. (Pantermalis, Dxxxx Year. The New Acropolis Museum. Major Projects (portal of the Ministry of Culture, presentation of the project by the President of the Organisation for the Erection of the New Acropolis Museum). In Greek: <http://www.yppo.gr/4/g40.jsp?o...> (Μάιος 2009).

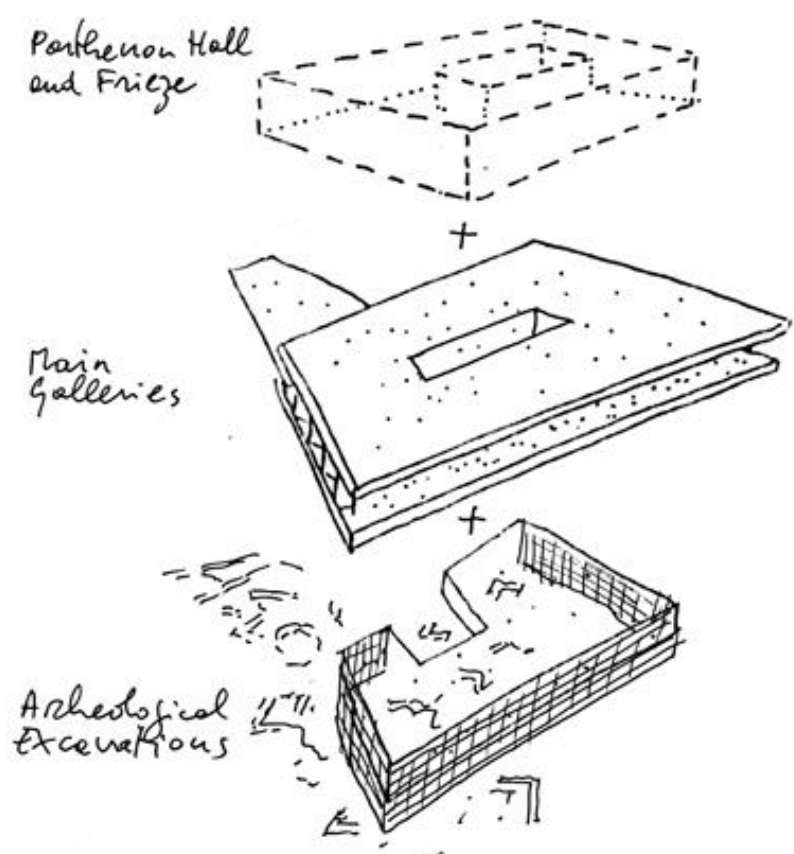
Η διεθνής επιτροπή αξιολόγησης, που ορίστηκε από τον τότε υπουργό Πολιτισμού με πρόεδρο του αρχιτέκτονα Santiago Calatrava επέλεξε τον Σεπτέμβριο του 2001 την πρόταση του Bernard Tschumi με την συνεργασία του Μιχάλη Φωτιάδη ανάμεσα σε 12 μελετητικά γραφεία που είχαν προκριθεί στην πρώτη φάση του διαγωνισμού, κατά παρέκκλιση της δεοντολογίας, με το επιχείρημα ότι το έργο ήταν επείγον να ετοιμαστεί για τους Ολυμπιακούς Αγώνες του 2004 που είχε αναλάβει η Αθήνα. Σύμφωνα με τον πρόεδρο του OANMA Δ. Παντερμαλή, που ήταν μέλος της επιτροπής, η πρόταση επελέγη με το γενικόλογό επιχείρημα ότι συνιστούσε μια 'απλή, ξεκάθαρη και όμορφη λύση, που συνάδει με την ομορφιά και την κλασική απλότητα των μοναδικών εκθεμάτων του Μουσείου και εξασφαλίζει μια μουσειολογική και αρχιτεκτονική εμπειρία που είναι επίκαιρη σήμερα και για το άμεσο μέλλον....' (Giotis, T. C. & Chiotis, T., 'The new Acropolis Museum in Athens, Greece: the unique project of a lifetime!' PMI Global Congress 2010—North America, Washington, DC., σ. 2).

Η ιδέα του B.Tsumi ήταν μια σύνθεση επάλληλων ορόφων παραλληλεπίπεδου σχήματος που κατευθύνονταν σύμφωνα με το περίγραμμα των γειτνιαζόντων κτιρίων και η οποία συνέδεε κατακόρυφα την βάση όπου βρισκόταν μια επιτόπια ανασκαφή με την κορυφή όπου θα εκτίθεντο η ζωφόρος του Παρθενώνα και άλλες χρήσεις με άμεση θέαση του βράχου της Ακρόπολης. Σύμφωνα με την αντίληψή του αυτή η σύνθεση αφορούσε κυρίως την πορεία των επισκεπτών του μουσείου, η οποία θα ακολουθούσε την ιστορική εξέλιξη των εκθεμάτων μέχρι την προσέλευσή τους στο ανώτατο επίπεδο της ενατένισης της Ακρόπολης από την καφετέρια του κτιρίου (Tschumi, B., 'Meaning, context and content in contemporary architecture', μια συνέντευξη ανάμεσα στον B.Tschumi και τον A.Giacumatos, Architecture in Greece, n.44, σ. 120).

Η πρόταση του νικητή του διαγωνισμού βασίστηκε στο επιχείρημα ότι μετέτρεπε τα μειονεκτήματα της χωροθέτησης σε αρχιτεκτονικά πλεονεκτήματα, μια άποψη η οποία αμφισβητήθηκε ακόμη και από μέλη της κριτικής επιτροπής που έβλεπαν ότι δεν υπήρχε καμία συνάφεια ανάμεσα σε ένα κτίριο-αποθήκη δίληνη εμπορικού κέντρου (mall) και τον περιβάλλοντα μνημειακό χώρο ('The enclosure and the big hall, a conversation about the new Acropolis museum with Hans Hollein', Tefchos, n.5, pp. 7-18). Επίσης αγνοήθηκαν οι βασικές προδιαγραφές που αφορούσαν σε ισορροπημένη σχέση μεταξύ της αρχιτεκτονικής του Μουσείου και της Ακρόπολης και την ικανοποιητική ενσωμάτωση του νέου Μουσείου στο γειτονικό και ευρύτερο αστικό περιβάλλον (Pantermalis, Dxxxx Year. The New Acropolis Museum. Major Projects -portal of the Ministry of Culture, presentation of the project by the President of the Organization for the Erection of the New Acropolis Museum). In Greek: <http://www.yppo.gr/4/g40.jsp?o...> (Μάιος 2009).



5/01



BT 6/01



Τα πρώτα σκίτσα του B. Tschumi για το Νέο Μουσείο της Ακρόπολης στην Αθήνα (πηγή : Tschumi B., 'Event-cities 3: concept vs context vs content' Cambridge, MIT Press, London, 2005. Αεροφωτογραφία του Νέου Μουσείου και του ιερού βράχου της Ακρόπολης.

Από την μελέτη της αξιολογικής έκθεσης της επιτροπής του διαγωνισμού διαπιστώνεται ότι η ενσωμάτωση και η εναρμόνιση της κτιριακής μορφής στον περιβάλλοντα χώρο είχε βαθμολογηθεί κατά πολύ χαμηλότερα από την αισθητική του κτιρίου, γεγονός το οποίο συνιστά μια παραδοχή της αποστασίας του διαγωνισμού από τις θεμελιώδεις αρχές των ισχυόντων κανονισμών της Ε.Ε. και του συλλόγου Ελλήνων αρχιτεκτόνων που απαιτούν με σαφήνεια ότι 'η αρχιτεκτονική, η ποιότητα των κτιρίων, ο τρόπος που αυτά συνδυάζονται με το περιβάλλον τους, με σεβασμό στο φυσικό και το αστικό περιβάλλον και η συλλογική και ατομική πολιτιστική κληρονομιά είναι θέματα δημοσίου ενδιαφέροντος' (Α. Kouzelis, I. Psilopoulou, A. Psilopoulos 'Innovative vs. Qualified: The Experience of Competitions in Contemporary Greece' in Rönn. M, Kazemian R., Andersson J.E. (eds.) 'The Architectural Competition Research Inquiries and Experiences', σ. 190).

Η αποκήρυξη αρχών προκάλεσε μια δριμεία δημόσια κριτική όχι μόνο πολιτών και πολιτικών (π.χ. ότι το πνεύμα του Φειδία θα ανατρίχιαζε με αυτό το οικοδόμημα...), αλλά κυρίως διακεκριμένων επαγγελματιών αρχιτεκτόνων και ακαδημαϊκών μελών των αρχιτεκτονικών σχολών της Ελλάδας. Ειδικότερα σχολιάστηκε η ακαταλληλότητα της ίδιας της αρχιτεκτονικής πρότασης ως δέσμιας μιας στεροδομικής ιδεοληψίας που επιβάλλει την ατοπικότητα στη μορφή και τη λειτουργία ενός αρχιτεκτονικού έργου 'σαρώνοντας τα πάντα γύρω του'. Επίσης κρίθηκε ως απαραίτητη η έρευνα για το τι είδους αρχιτεκτονική αξίζει να επιβραβεύεται σε τέτοιους διαγωνισμούς, καθώς το διακύβευμα είναι αυτή καθ' εαυτή η ποιοτική αναβάθμιση και βελτίωση της αρχιτεκτονικής ως κοινού πολιτιστικού αγαθού, ειδικότερα όταν πρόκειται για έργο δημόσιας δαπάνης (Dragonas, P. 'After (the) Acropolis', Architecture in Greece , n.44, σ. 128-130).

Η κατεστημένη πρακτική της υπαγορευτικής λογικής των προκηρύξεων και των υποκειμενικών αξιολογήσεων στους σύγχρονους αρχιτεκτονικούς διαγωνισμούς έθελξε το ερευνητικό ενδιαφέρον ακαδημαϊκών της αρχιτεκτονικής οι οποίοι προσέγγισαν τα προβλήματα του ήθους και της ποιότητας των αποτελεσμάτων του θεσμού. Οι πρώτες προσεγγίσεις έγιναν κατά την πρώτη δεκαετία μετά το 2000 με την εκπόνηση διατριβών σε σχολές αρχιτεκτόνων της Σουηδίας, της Νορβηγίας και του Καναδά, με συνέπεια την διάδοση του ερευνητικού ενδιαφέροντος και σε άλλες αρχιτεκτονικές σχολές της υφηλίου.

Αναγνωρίζοντας ότι αρχιτεκτονικοί διαγωνισμοί αποτελούν την πιο γόνιμη μορφή πειραματισμού πάνω στα σύνθετα ζητήματα της αρχιτεκτονικής ποιότητας, διερευνήθηκαν οι όροι μέσω των οποίων δύναται να διακριθούν, αναδειχθούν και τελικά να βραβευθούν οι άριστες προτάσεις που αφορούν κάθε είδους προγραμματισμένο ή διεξαγόμενο αρχιτεκτονικό ή πολεοδομικό έργο. Ο κύριος προβληματισμός των ερευνητών εστιάστηκε στην εργαλειοποίηση του θεσμού ως πολιτικού οργάνου διαχείρισης ως επί το πλείστον της θεαματικής, και όχι της θεματικής, αρχιτεκτονικής, καθώς επίσης και στην κωδικοποιημένη πρακτική της οργανωτικής δομής των αρχιτεκτονικών διαγωνισμών που διέπει την λειτουργία των παραγόντων που συμμετέχουν στη διαδικασία από την προκήρυξη μέχρι την τελική επιλογή και ανάθεση (Andersson J.E., Bloxham Zettersten G., Rönn M., 'Architectural competitions as institution and process', Kulturlandet, TRITA-ARK-Forskningspublikationer 2016:2, σ. 11).

Εκτιμώντας ότι η διαδικασία του αρχιτεκτονικού διαγωνισμού προσομοιάζει με μια δικαστική ετυμηγορία (verdict), όπου αντιπαρατίθενται οι φιλοδοξίες και οι τοποθετήσεις (aspirations and attitudes) των αρχιτεκτόνων με εκείνες του αγωνοθέτη και της κριτικής επιτροπής, προώθησαν τον επιστημονικό διάλογο μέσω συνεδρίων, ερευνητικών συμποσίων και εκδόσεων, προκειμένου να προσδιοριστούν τα συστατικά στοιχεία του έθους αμφότερων των πλευρών στον θεσμοθετημένο ανταγωνισμό για το τρόπαιο της αρχιτεκτονικής αριστείας (archi-tectural excellence).

Ειδικότερα το συμπόσιο που οργανώθηκε στην Στοκχόλμη στις 16-18 Οκτωβρίου 2008 από την Σχολή Αρχιτεκτονικής και του Δομημένου Περιβάλλοντος του Βασιλικό Ινστιτούτο Τεχνολογίας σε συνεργασία με την ένωση Nordic Architecture Research, τα θέματα που τέθηκαν σε επιστημονική διερεύνηση και επεξεργασία αφορούσαν τα ακόλουθα:

Ιστορία Αρχιτεκτονικής: Ιστορικό, καθιέρωση, απαιτήσεις, χρήση και ανάπτυξη ρόλων για τον αρχιτεκτονικό διαγωνισμό στον οικοδομικό τομέα.

Αρχιτεκτονική Κριτική: Οργάνωση, κρίση, κατάταξη και επιλογή συμμετοχής. Πώς η κριτική επιτροπή

ορίζει/επιλέγει νικητή σε αρχιτεκτονικούς διαγωνισμούς και τεκμηριώνει/δικαιολογεί την επιλογή της. Επαγγελματικό ενδιαφέρον: Η σημασία των αρχιτεκτονικών διαγωνισμών για την ανάπτυξη βέλτιστων πρακτικών, επαγγελματικών δεξιοτήτων, σχεδιασμού νέων ιδεών και ως φορέα υπηρεσιών αρχιτεκτόνων. Πολιτική αστικού σχεδιασμού: οι αρχιτεκτονικοί διαγωνισμοί ως πολιτικά ζητήματα στην αρχιτεκτονική και τον αστικό σχεδιασμό, τους δημόσιους χώρους και την πολεοδομία. Ο διαγωνισμός ως τρόπος έκφρασης δύναμης, λήψης αποφάσεων για τα μελλοντικά δομημένα περιβάλλοντα (Rönn M., Kazemian R., Andersson J. E. (eds), 'The Architectural Competition Research Inquiries and Experiences', σ. 11).

Ανάλογα θέματα απασχόλησαν στη συνέχεια διάφορα αρχιτεκτονικά συνέδρια τα οποία διεξήχθησαν στην Κοπεγχάγη το 2010, στο Μόντρεαλ και Ελσίνκι το 2012, και στο Ντελφτ το 2014. Ειδικότερα στο Διεθνές Συνέδριο CCIE 2017 που πραγματοποιήθηκε στο Άμστερνταμ με τον τίτλο 'Competition Culture in Europe: Voices', οι θεματικές περιοχές αφορούσαν κυρίως στις εμπειρίες που συλλέγονται από αρχιτέκτονες που έχουν κερδίσει Διαγωνισμούς Σχεδιασμού, ούτως ώστε να γίνουν γνωστά τα οφέλη και τα εμπόδια που βίωσαν, καθώς επίσης και στον κριτικό προβληματισμό που απορρέει από την πρακτική και τα αποτελέσματα των αρχιτεκτονικών διαγωνισμών σε διάφορες χώρες της Ευρώπης.

Από την μελέτη των πρακτικών που δημοσιεύτηκαν διαπιστώνεται ότι εξακολουθεί να υπάρχει μια σημαντική έλλειψη μοντέλων επιστημονικής έρευνας, για τον θεσμό των αρχιτεκτονικών διαγωνισμών, διότι μόνο με αυτά μπορεί να διασφαλιστεί η κατανόηση, οι αξιολογήσεις και η διάδοση καλύτερων πρακτικών που αφορούν στην ποιοτικότερη αρχιτεκτονική. Επίσης διαπιστώνεται ως γεγονός το ότι οι περιστάσεις που συνδέονται με τα κίνητρα, την ενημέρωση, την αξιολόγηση και την τελική επιλογή, οδηγούν συχνά σε αποτυχία του επιδιωκόμενου σκοπού των αρχιτεκτονικών διαγωνισμών. Για την αποτροπή αυτής της κατάστασης θεωρείται απαραίτητη η συνέχιση της έρευνας του θεσμού σχετικά με το πως μπορεί να πραγματοποιείται μια αλλαγή πρακτικής και καινοτόμων γνώσεων προκειμένου να επιτευχθεί μια πρόοδος στη διαδικασία και το αποτέλεσμα των αρχι-τεκτονικών διαγωνισμών (Menteth W. (ed), 'Competition Culture in Europe: Voices', Project Compass CIC, σ. 18-21).

ΟΙ ΔΙΑΦΟΡΕΣ ΕΘΟΥΣ ΣΤΟΥΣ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟΥΣ ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΥΣ

Από τις ιστορικές αναφορές στη διεξαγόμενη έρευνα διαπιστώνεται ότι το κύριο εμπόδιο στην επίτευξη αυτού του στόχου παραμένουν οι διαφορές του έθους ανάμεσα στην αγνοθέτουσα αρχή, τους συμμετέχοντες αρχιτέκτονες και την κριτική επιτροπή, οι οποίες αφορούν κυρίως ρητές και άφατες πεποιθήσεις, τρόπους σκέψης, στάσεις, και επιδιώξεις. Όλα αυτά τα στοιχεία δύναται να ανιχνευτούν αφ' ενός στους ισχύοντες κανονισμούς και στα επίσημα έγγραφα που συντάσσονται ή υποβάλλονται στη διαδικασία των αρχιτεκτονικών διαγωνισμών, και αφ' ετέρου στους δημόσιους διαλόγους και κριτικές που αφορούν τον θεσμό και τις διαδικαστικές εφαρμογές του (Rönn, M, 'The Architectural Competition and the Concept of 'The Client Regime' - from requirement in invitation to selection of design teams', Architectural Competition as Institution and Process, σ. 188-189).

Κάθε είδους εξουσιοδότηση αγνοθέτη για την διοργάνωση ενός αρχιτεκτονικού διαγωνισμού συνιστά μια πράξη σκοπιμότητας, η οποία πηγάζει από το ενδιαφέρον να υλοποιηθεί μια ιδέα η οποία δεν ανήκει πάντοτε σε αυτόν, αλλά στην διοργανώτρια αρχή που χρηματοδοτεί το έργο της υλοποίησής της. Η αρχή αυτή μπορεί να είναι ένα φυσικό πρόσωπο, ένας αριθμός ατόμων, ένας δημόσιος ή ιδιωτικός οργανισμός ή μια κοινοπραξία νομικών προσώπων.

Ο αγνοθέτης συντάσσει και εκδίδει ένα σύντομο πρόγραμμα διαγωνισμού (γνωστό σε ορισμένες χώρες ως 'brief') το οποίο περιγράφει το είδος, το περιεχόμενο και την μορφή ενός αρχιτεκτονικού ή πολεοδομικού αντικείμενου που παραγγέλλεται για την ικανοποίηση μιας ανάγκης ή ενός οράματος. Το πρόγραμμα αυτό οφείλει να το συντάξει σύμφωνα με τους ισχύοντες κρατικούς ή διεθνείς κανονισμούς, ανάλογα με την φύση ή τη θέση του έργου, δηλαδή αν είναι τοπικού ή γενικού ενδιαφέροντος (National Endowment for the Arts, Design Competition Manual III: A Guide for Sponsors (Cambridge, Mass.: Vision, Center for Environmental Design and Education, σ. 7).

Το διαγωνιστικό πρόγραμμα συντάσσεται από εμπειρογνώμονες και αναφέρεται κατά κανόνα σε συγκεκριμένες χωρικές, λειτουργικές, τεχνολογικές και, ενίοτε, ακόμη και τεχνοτροπικές απαιτήσεις της

υλοποίησης του σκοπούμενου αρχιτεκτονικού έργου σε ποσοτικές και ποιοτικές πληροφορίες. Επίσης προδιαγράφει μεταξύ άλλων με λεπτομέρεια τις προϋποθέσεις συμμετοχής και επιλεξιμότητας των ενδιαφερόμενων αρχιτεκτόνων, τα απαιτούμενα σχέδια, την προθεσμία υποβολής των προτάσεών τους, τη δυνατότητα διευκρινήσεων σε τυχόν ασάφειες ή αστοχίες του προγράμματος, τον προϋπολογισμό και το χρονοδιάγραμμα της κατασκευής του προκηρυσσόμενου έργου, ο αριθμός των βραβείων και το ύψος της οικονομικής αποζημίωσης στους βραβεύμενους (π.χ. Handbook of Architectural Design Competitions, Washington, D.C.: American Institute of Architects, σ. 5.)

Όλα αυτά τα στοιχεία, που συνήθως αντλούνται από νομικές και τεχνικοοικονομικές πληροφορίες και υπάρχοντα υποδείγματα, συνιστούν μια αναγνώσιμη μορφή του διαγωνισμού η οποία ωστόσο δεν αποκρύπτει τις άφατες αστοχίες ή επιδιώξεις του αγωνοθέτη. Για παράδειγμα εάν το πρόγραμμα και οι κανόνες αρχιτεκτονικού διαγωνισμού συγκρούονται αναμεταξύ τους ή αν υπάρχει ένα πολύ ασαφές πρόγραμμα έναντι πολύ αυστηρών κανόνων, ο τρόπος με τον οποίο ο αγωνοθέτης θα επηρεάσει την κριτική επιτροπή ώστε να επιλυθούν οι αντιθέσεις έχει καθοριστική σημασία για το αποτέλεσμα. Η εμπειρία έχει αποδείξει ότι το κείμενο της προκήρυξης πολλές φορές έχει αποτελέσει μια πρόφαση νομιμοποίησης μιας ήδη υπάρχουσας αρχιτεκτονικής πρότασης ή εμπειρίας από παρόμοια, που λειτουργεί ως πρότυπο στην αντίληψη του αγωνοθέτη, ή του χρηματοδότη του έργου (Larson M. S., 'Architectural competitions as discursive events', in 'Theory and Society', Kluwer Academic Publishers, σ. 481-482).

Εξ άλλου η αρχιτεκτονική ποιότητα δεν είναι πάντα ο πρωταρχικός παράγοντας που λαμβάνεται υπόψη από τον αγωνοθέτη κατά την προκήρυξη ενός διαγωνισμού. Περισσότερο ενδιαφέρεται για την υπαγόρευση κτιριολογικών αξιώσεων με βάση την νομική ικανοποίησή τους, αντιμετωπίζοντας την αρχιτεκτονική όπως κάθε άλλη υπηρεσία που υποχρεώνεται σε δημόσιο ή άλλου τύπου διαγωνισμό όπως είναι οι αυτοί των παρεχόμενων υπηρεσιών (μειοδοτικοί διαγωνισμοί αγοράς προϊόντων, καθαριότητας κλπ). (Menon C., Vanderburgh D., 'Who - or What - 'Wins' an Architectural Competition?', FORMakademisk.org, Vol.7, Nr.1, 2014, Art. 2, σ. 4).

Οι επιδιώξεις και η σκοπιμότητα κάθε προκηρυσσόμενου έργου είναι δέσμιες των πεποιθήσεων και των γνώσεων του αγωνοθέτη για την επίκαιρη αρχιτεκτονική. Μολονότι αυτές δεν γνωστοποιούνται στην προκήρυξη είναι σε θέση να επηρεάσουν το περιεχόμενό της ανεξάρτητα από το εύρος της επεξεργασίας της από το απαιτούμενο, σύμφωνα με τους κανονισμούς, συμβουλευτικό όργανο των ειδημόνων αρχιτεκτόνων και λοιπών μηχανικών που ορίζονται ανάλογα με το αντικείμενο του έργου.

Οι ελλειπείς ή ανεπαρκείς επιστημονικές και καλλιτεχνικές γνώσεις του αγωνοθέτη σχετικά με το αντικείμενο της προκήρυξης τον αναγκάζουν να προσδιορίζει γενικόλογα την απαίτηση της αισθητικής ποιότητας ή καινοτόμου μορφολογίας στις προτάσεις των διαγωνιζομένων, περιοριζόμενος στην διαδικασία του σχεδιασμού που διατηρεί την ιδέα του διαγωνισμού και της λήψης αποφάσεων οι οποίες δεν διακυβεύουν την ακεραιότητα της ιδέας.

Ο αγωνοθέτης ως αυθεντία (Herrschaft) συνιστά σύμφωνα με την κοινωνιολογική θεωρία του Max Weber μια 'εντολή' με δεδομένο συγκεκριμένο περιεχόμενο, εις το οποίο οφείλει να υπακούσει μια δεδομένη ομάδα προσώπων και ότι τα οριζόμενα σε αυτό αναφέρονται στο πεδίο των γνώσεων και των πεποιθήσεων της εξουσίας του. Δεδομένου ότι το ενδιαφέρον του αγωνοθέτη είναι κυρίως πρακτικό ο αρχιτεκτονικός διαγωνισμός δύναται να θεωρείται ως μέσον 'επκύρωσης μιας νομιμότητας' η οποία βασίζεται στην πίστη για τον ορθολογισμό των κανονιστικών αρχών' που διέπουν τον θεσμό (Weber M., 'Economy and Society: An Outline of Interpretive Sociology' (ed) G Roth and C Wittich). Berkeley, CA: University of California Press, σ. 212-215).

Το γεγονός επίσης ότι εν πολλοίς η αγωνοθέτρια αρχή είναι πολιτικό ή νομικό πρόσωπο και η μόνη σχέση της με την αρχιτεκτονική του συντασσόμενου προγράμματος του διαγωνισμού επαφίεται σε συμβουλευτικό όργανο αρχιτεκτόνων ή άλλων απαιτούμενων εμπειρογνομώνων, δεν διασφαλίζει απόλυτα και σε κάθε περίπτωση την γνωσιολογική συνδρομή στις επιδιώξεις του παραγγέλλοντος τον διαγωνισμό. Τούτο οφείλεται στην δεοντική λογική των προδιαγραφών οι οποίες συγκροτούν στο υποσυνείδητο των συμβούλων, αλλά και των ενδιαφερομένων για το αποτέλεσμα του διαγωνισμού, αναγκαστικούς συλλογισμούς που βασίζονται σε προσαρμοστικούς και προβλέψιμους όρους αναφορικά με την υλοποίηση του προκηρυσσόμενου έργου (βλ. von Wright G.H., 'Deontic logic: Categorical norms' in 'Norm and Action', κεφ. VII).

Η δεοντική λογική αξιοποιείται επίσης και ως εργαλείο προθεσμιακής ολοκλήρωσης η οποία μπορεί να ικανοποιεί κρυφές επιδιώξεις όπως είναι η εμπρόθεσμη υλοποίηση του έργου εντός της θητείας του αγωνοθέτη, ή της επιθυμίας του για υστεροφημία και δημόσια προβολή. Οι αναγκαστικοί συλλογισμοί χρησιμοποιούνται για την αυθαίρετη διευθέτηση όλων των τυχόν προβλημάτων υλοποίησης που οφείλονται στις αστοχίες της προκήρυξης, με όρους που προσαρμόζουν τους ισχύοντες κανόνες και προδιαγραφές πραγματοποίησης ενός αρχιτεκτονικού διαγωνισμού στις άφατες επιδιώξεις του αγωνοθέτη. Παρόλα ταύτα από την άλλη πλευρά οι αρχιτεκτονικοί διαγωνισμοί παρέχουν στους επαγγελματίες αρχιτέκτονες την δυνατότητα να αναπτύξουν την δημιουργικότητά τους με γνώμονα την κατάκτηση του βραβείου που μπορεί να τεκμηριώνει θεσμικά μια πρωτοπορία στην αρχιτεκτονική πρόοδο. Εκτός από το κίνητρο της επιτυχίας στις επιδιώξεις του συμμετέχοντα σε διαγωνισμό αρχιτέκτονα ανήκει και η απόδειξη εκ μέρους του ότι η δοκιμασία της συμμετοχής αποτελεί μια ευκαιρία για την ανάδειξη καινοτόμων ή πρωτότυπων ιδεών και λύσεων στο σχεδιασμό της υποβαλλόμενης για αξιολόγηση πρότασής του, ανεξάρτητα από το αν θα επιβραβευθεί ή απορριφθεί από την κριτική επιτροπή.

Οι συμμετέχοντες, αν και έλκονται γενικότερα από την χρηματική επιβράβευση, ωστόσο επικεντρώνονται κατά προτεραιότητα στην δημιουργική βάση της υποβολής πρότασης εντός της προκαθορισμένης χρονικής προθεσμίας, γεγονός το οποίο σημαίνει την άμεση και αποτελεσματική επεξεργασία της 'κεντρικής ιδέας' της πρότασής τους σε συμμόρφωση με τις δεσμεύσεις της προκήρυξης και τους ισχύοντες γενικούς και ειδικούς κανόνες που διέπουν την αρχιτεκτονική του έργου (οι οποίοι δύναται να αφορούν και άλλα γνωστικά αντικείμενα όπως της δομικής μηχανικής, της βιωσιμότητας κλπ).

Ο απώτατος στόχος είναι η διάκριση, ή εν τέλει αν αυτό επιτευχθεί, η βράβευση και η ανάθεση έργου, ο οποίος συνεπάγεται φήμη, κύρος, και τιμή. Αυτή η τιμή, σύμφωνα με τον Bourdieu, αποτελεί το πιο επιθυμητό συμβολικό κεφάλαιο σε ένα αυτόνομο πολιτιστικό πεδίο παραγωγής. Η χρονοβόρα και δαπανηρή εργασία που καταβάλλουν ως συμμετέχοντες δεν εξαρτάται από το χρηματικό έπαθλο, ή τις περιορισμένες πιθανότητες νίκης στον διαγωνισμό. Η επιδίωξη του συμμετέχοντα είναι το συμβολικό κεφάλαιο, το οποίο παράγεται με την αναγνώριση της αρχιτεκτονικής ταυτότητας και αξίας της πρότασής του (Hagelqvist S., 'The competition system', in Rönn M., Kazemian R., Andersson J. E. (eds), 'The Architectural Competition Research Inquiries and Experiences', σ. 432).

Ως εργαλεία για τη συμμετοχή και τη διάκριση στον αρχιτεκτονικό διαγωνισμό αξιοποιούνται οι ιδέες και οι γνώσεις σχετικά με το προκηρυγμένο αντικείμενο. Κατ' αρχήν η πρώτη γνώση έχει να κάνει με την οπτικοποίηση του αντικείμενου ως 'κεντρικής ιδέας', δεδομένου ότι αυτή σχεδιάζεται με παραστατικό τρόπο, μια πρακτική η οποία έχει αποδειχτεί ως άκρως επιδραστική ιστορικά στις επιλογές αρχιτεκτονικών διαγωνισμών. Ειδικότερα στην σύγχρονη εποχή το σημαντικότερο στοιχείο της ολοκληρωμένης πρότασης δύναται να οπτικοποιείται μέσω του ηλεκτρονικού υπολογιστή, με βάση τα δεδομένα της διαμόρφωσης της προτεινόμενης αρχιτεκτονικής σύνθεσης και των τεχνικών λεπτομερειών της, γεγονός που αποφέρει μια 'ενορατική' και 'περίβλεπτη' αξιολόγηση από τους κριτές και τον αγωνοθέτη του διαγωνισμού (Bern A., 'Myths and imaginaries in architectural competitions', *Journal of Urban Design*, DOI: 10.1080).

Εξ ίσου σημαντική θεωρείται η θεωρητική και πρακτική αρχιτεκτονική εκπαίδευση των διαγωνιζόμενων, καθότι συγκροτεί το γνωσιολογικό υπόβαθρο για την αποτελεσματική σχεδίαση και υποστήριξη της πρότασής τους. Η σχετική έρευνα έχει αποδείξει ότι η εκπαίδευση στις Αρχιτεκτονικές Σχολές διαφέρει διεθνώς τόσο από άποψη γνωστικών αντικειμένων, όσο και από διδακτική μεθοδολογία. Η συμμετοχή των νέων αρχιτεκτόνων σε διαγωνισμούς χωρίς εκπαίδευση που αφορά τις αρχές και την μεθοδολογία σχεδιασμού, αποτελεί ένα μειονέκτημα το οποίο υποβαθμίζει την επαγγελματική εμπειρία σε ασυστηματική και ερασιτεχνική.

Μολονότι η γνώση των αρχιτεκτονικών κανονισμών είναι περιστασιακή για τους διαγωνιζόμενους αρχιτέκτονες, ωφελεί ιδιαίτερα την επαγγελματική τους εμπειρία. Με την συμμετοχή στο θεσμό και την εφαρμογή των κανόνων που διέπουν την διαδικασία των αρχιτεκτονικών διαγωνισμών, μαθαίνουν στην πράξη τα κριτήρια υποβολής, επιλεξιμότητας και διάκρισης, ή απόρριψης, των προτάσεών τους. Αυτή η εμπειρία αναστέλλει την υπο-κειμενικότητα της αρχιτεκτονικής τους φιλοσοφίας δημιουργώντας προϋποθέσεις για μια πειραματική και ερευνητική δοκιμασία και σε άλλα γνωστικά πεδία που προσφέρονται για την ποιοτική αναβάθμιση στο επαγγελματικό έργο τους, με αυθεντικές αποκλίσεις από τους κατεστημένους κανόνες της αρχιτεκτονικής (Larson M., S., 'Architectural competitions as discursive events',

in Theory and Society', Springer Nature, σ.471).

Ανάλογα με τη φύση και το μέγεθος του αρχιτεκτονικού διαγωνισμού η προετοιμασία της πρότασης, που δύναται να διορθώνεται σύμφωνα με επεξηγήσεις της οργανωτικής επιτροπής, προεικάζει στην σκέψη του διαγωνιζόμενου την ελπίδα ότι θα προσεγγίσει αποτελεσματικότερα τον επιδιωκόμενο στόχο του διαγωνισμού. Η ελπίδα αυτή εν πολλοίς αποδεικνύεται παραπλανητική, καθότι δεν ελέγχεται η ορθότητα των διευκρινήσεων από την αγνοθέτρια αρχή, στην περίπτωση λαθεμένης αντίληψης των υποβληθέντων ερωτημάτων. Επειδή η έγγραφη επικοινωνία είναι εκ του πράγματος συνοπτική οι διαγωνιζόμενοι προτιμούν την δια ζώσης παρουσίαση, όπου μπορούν να εκθέσουν ενώπιον της κριτικής επιτροπής την όλη φιλοσοφία και γνώση τους για την πρότασή τους, με εικόνες και κείμενα οποία εκθέτουν γενικότερα τις πεποιθήσεις τους για την αρχιτεκτονική. Εξυπακούεται ότι η αξίωση αυτή, που προβλέπεται να πραγματοποιείται εντός περιορισμένων χρονικών ορίων σύμφωνα με τους σύγχρονους κανονισμούς αρχιτεκτονικών διαγωνισμών επιτρέπει την περαιτέρω ανάλυση και συζήτηση των επισημάνσεων που διαφορετικά θα διέφευγαν της προσοχής τους κατά την προετοιμασία της πρότασής τους (Menon C., Vanderburgh D., 'Who - or What - Wins' an Architectural Competition?', FORMakademisk.org, Vol.7, Nr.1, 2014, Art. 2, σ.11).

Η στάση των διαγωνιζόμενων απέναντι στην τήρηση της προβλεπόμενης από τους κανονισμούς διαδικασίας είναι σημαντική ως προς το ζήτημα της συγκρισιμότητας και της επιλεξιμότητας των προτάσεών τους. Εν γένει, επειδή δεν έχουν το δικαίωμα της παρέμβασης στην κλειστή συνεδρίαση της κριτικής επιτροπής, δεν λαμβάνουν γνώση της επιχειρηματολογίας και των διαλόγων αξιολόγησης που προηγούνται της τελικής απόφασης. Δεδομένου ότι οι προτάσεις τους είναι ασύγκριτες, πριν συγκριθούν από τα μέλη της επιτροπής, οι διαγωνιζόμενοι δεν είναι σε θέση να εκτιμήσουν το αν και πως εφαρμόζονται τα κριτήρια επιλογής, ή αν υπάρχει κάποια σημαντική απόκλιση που αποφάσισε η επιτροπή προκειμένου να φτάσει στην τελική επιλογή της. Στην πράξη, η αμφισβήτηση εκ μέρους των διαγωνιζόμενων της νομιμότητας της νικηφόρας επιλογής, είναι μια πάρα πολύ δύσκολη υπόθεση. Ιδιαίτερα όταν σε συνήθεις περιπτώσεις ο διαγωνισμός περιέχει προτάσεις που δεν διαφέρουν ριζικά, τότε το αποτέλεσμα πυροδοτεί απρόβλεπτες αντιδράσεις και αμφισβητήσεις, μέχρι του σημείου ακόμη και της επανάληψης του διαγωνισμού (Kreiner K, 'The competition between creativity and legitimacy', in 'Architecture Competition : Project Design and the Building Process', σ. 54).

Η αρμοδιότητα για το αποτέλεσμα ενός αρχιτεκτονικού διαγωνισμού, που ανήκει στην κριτική επιτροπή, νομιμοποιείται σύμφωνα με τους ισχύοντες κανονισμούς ως μια συνισταμένη υποκειμενικών αξιολογήσεων, η οποία προκύπτει από την επιχειρηματολογία των κρίσεων των μελών. Εξ ορισμού η επιδίωξη των μελών είναι να ολοκληρώσουν την εκλογή σύμφωνα με προκαθορισμένα κριτήρια, διατυπώνοντας μια συγκροτημένη και όσο το δυνατόν τεκμηριωμένη απόφαση η οποία ακολουθεί μια προηγούμενη βαθμολογική κατάταξη των προτάσεων. Υπό αυτή την έννοια η απόφασή τους συνιστά μια λογική παραγωγή η οποία βασίζεται στην παραδοχή ότι το τελικό εξαγόμενο είναι πάντοτε εφικτό, ανεξάρτητα από το γεγονός του αν οι υποβληθείσες προτάσεις είναι ενίοτε μη συγκρίσιμες.

Με τον ορισμό των μελών και του προέδρου της κριτικής επιτροπής ο αγνοθέτης συνθέτει στην πράξη το γνωσιολογικό υπόβαθρο από το οποίο συναρτάται η επιχειρηματολογία και η αξιολόγηση των προτάσεων και η εκλογή της καλλίτερης από αυτές. Σε ότι αφορά την συμμετοχή αρχιτεκτόνων στην κριτική επιτροπή αυτή είναι αυτονόητη διότι ως επαίοντες κατέχουν το γνωστικό αντικείμενο του διαγωνισμού, όντας οι φυσικοί φορείς του όπως ακριβώς συμβαίνει και με κάθε άλλη κατηγορία της γνώσης.

Όταν το αντικείμενο της προκήρυξης αφορά ειδικές κατασκευές ή κτιριακές εγκαταστάσεις, όπως π.χ. είναι τα νοσοκομεία ή τα αεροδρόμια, ο αγνοθέτης ορίζει και άλλων ειδικοτήτων επιστήμονες στην κριτική επιτροπή εκτός από τους αρχιτέκτονες, που οι κανονισμοί προβλέπουν να προτείνονται κατά περίπτωση από το επαγγελματικό τους σύλλογο. Το ένα τρίτο της κριτικής επιτροπής πρέπει να έχει την ίδια επαγγελματική ικανότητα με τους διαγωνιζόμενους, ενώ τα άλλα μέλη είναι εκπρόσωποι του διοργανωτή και του αποδέκτη του διαγωνισμού. Αυτό σημαίνει ότι οι διάφοροι εκπρόσωποι που συμμετέχουν σε μια τέτοια κριτική επιτροπή έχουν διαφορετικές γνωστικές πεποιθήσεις και ευθύνες έναντι του διαγωνισμού.

Με τον τρόπο αυτό αποσκοπείται μια διεπιστημονική αξιολόγηση και επιλογή η οποία προϋποθέτει σε προτεραιότητα την αλληλοκατανόηση και αλληλεπίδραση μεταξύ των ειδικοτήτων. Ωστόσο όμως η διεπιστημονική συνεργασία δεν είναι πάντοτε επιτυχής διότι ορισμένοι ειδικοί την αντιμετωπίζουν με 'συνταγογραφικές' γνώσεις και περιοριστικές πεποιθήσεις που συνιστούν άκαμπτα εργαλεία αξιολόγησης (Cuccuzella C.,

'Tensions between Expert Evaluations and Qualitative Judgment in Canadian Architectural Competitions', 'Architectural competitions as institution and process', σ. 118).

Στην πράξη ωστόσο ο ορισμός των μελών δεν γίνεται πάντοτε με τα προβλεπόμενα από τους κανονισμούς κριτήρια καταλληλότητας και εμπειρίας, αλλά με γνώμονα την φήμη και το επαγγελματικό κύρος τους στην ειδικότητά τους. Επίσης λόγω της πρόθεσης του αγωνοθέτη για ένα αρχιτεκτονικό αποτέλεσμα διακριτό και εντυπωσιακό, που ίσως δεν έχει προηγούμενο, ο ορισμός των μελών προκύπτει από σχετικές διερευνητικές ενέργειες αναζήτησης ομόθυμων με τον ιδεολογικό στόχο του διαγωνισμού.

Η ανάγκη να βρεθεί οπωσδήποτε ένας νικητής αναγκάζει τα μέλη να ξεπερνούν κάθε αμφιβολία τους διότι χωρίς σαφή κρίση δεν δύνανται να τεκμηριώσουν την τελική επιλογή τους. Δεδομένου ότι είναι ιδιαίτερα δύσκολο να γίνει διάκριση μεταξύ των καλύτερων προτάσεων, αναζητούνται τρόποι ούτως ώστε να βοηθηθεί το έργο της επιτροπής χωρίς αστοχίες. Σε αυτή την περίπτωση αξιοποιούνται εναλλακτικά η παράταση του χρόνου της τελικής απόφασης, ή προσκαλούνται ειδήμονες προς επίρρωση των γνώσεων των μελών της κριτικής επιτροπής προκειμένου να βοηθηθούν στην τεκμηρίωση της επιλογής τους.

Προκειμένου να ολοκληρωθεί το έργο της επιτροπής εντός της προκαθορισμένης από την αγωνοθέτρια αρχή προθεσμίας, ο πρόεδρος της επιτροπής εισηγείται διαδικασία η οποία περιέχει εξέταση, προκαταρκτική αξιολόγηση, κατάταξη των προτάσεων και εν τέλει ετυμηγορία με γνώμονα την αμεροληψία και την επαγγελματική δεοντολογία που ορίζουν οι κανονισμοί διεξαγωγής του διαγωνισμού, λαμβάνοντας υπόψη ότι η νικήτρια πρόταση κατέχει τις ικανές και αναγκαίες δυνατότητές τού να εκπληρώσει τους στόχους και τις προδιαγραφές που περιγράφονται στο διαγωνιστικό πρόγραμμα.

Οι στάσεις και οι τοποθετήσεις των μελών της κριτικής επιτροπής σε έναν αρχιτεκτονικό διαγωνισμό μολονότι επικαλούνται το φυλλάδιο του διαγωνισμού κατ' ουσίαν επηρεάζονται από το οπτικό υλικό των ανώνυμων σχεδίων των υποβληθέντων προτάσεων. Η επιχειρηματολογία της κριτικής επιτροπής βασίζεται στις αντανάκλασεις από την ανάγνωση των εικονογραφήσεων και των επεξηγηματικών κειμένων των διαγωνιζόμενων, οι οποίες συνιστούν ένα τεράστιου μεγέθους οραματικό αφήγημα. Η πρακτική αυτή αναγκάζει τους μη αρχιτέκτονες να καθοδηγούνται από τους επαγγελματίες αρχιτέκτονες στην κριτική επιτροπή προκειμένου να κατανοήσουν τις αναπαραστάσεις σχέδια και τις θεμελιώδεις ιδέες που εκφράζονται από την ερμηνεία τους.

Δεδομένου ότι η ερμηνεία των προτάσεων ανήκει στους επαίοντες και όχι στους διαγωνιζόμενους, οι οποίοι στο σύνολό τους θεραπεύουν την αρχιτεκτονική, αυτό συνεπάγεται ότι οι μη επαίοντες κριτές αποφασίζουν σύμφωνα με μια άγνωστη σε αυτούς αρχιτεκτονική ορολογία, την οποία για χάριν απλούστευσης την περιγράφουν με όρους πιστοποίησης της εντύπωσής τους μετά από την οπτική παρατήρηση και συζήτηση των υποβαλλόμενων στοιχείων εντός της επιτροπής. Η πιστοποίηση εκφράζεται ως μια ισχυρή και πειστική γνώμη που προκατέχει την κριτική επιτροπή αναγκάζοντάς την να την αποδεχτεί ως μια 'ποιοτική' αποτίμηση εκτός του πεδίου της αρχιτεκτονικής θεωρίας και πρακτικής.

OCHAM - EVALUATION, RANKING OF OFFERS (Article 11)

MARKING OF SPECIAL PRELIMINARY STUDY, TIME SCHEDULE, CALCULATION OF ADJUSTED MARKING

Criteria groups	File digit code	Min. mark	Max. mark	MARKING											
				1	2	3	4	5	6	7	8	9	10		
				10730	13040	13130	20440	21700	27830	32750	40400	49130	74030	77770	82030
A1	Architectural aesthetics of the Program	6	14	8,85	8,31	8,31	8,35	8,15	8,51	8,31	11,00	12,15	8,51	15,38	11,85
A2	Optimum functional coverage of the needs of the Museum	7	14	8,85	7,81	8,08	10,38	8,15	8,31	8,11	8,85	8,82	8,15	13,58	14,54
A3	Exhibition rooms design and especially the room with the Parthenon exhibits and the archaeological excavations findings	7	14	8,13	8,69	8,00	10,15	8,77	7,85	8,85	8,85	8,69	8,08	13,58	11,92
A4	Integration of the Museum with the environment (archaeological site, body rock, urban planning)	6	10	7,01	7,38	6,15	8,13	7,30	6,93	7,13	8,13	7,84	7,02	8,69	8,46
A5	Observance of the restrictions and parameters of the building schedule and generality of the requirements of OCHAM	5	10	6,63	7,15	7,00	8,31	6,85	7,62	7,46	7,46	6,69	6,62	8,00	7,77
A6	Compatibility and overlap of the structural designs with the architectural design, incorporation of the EFM installations in the building with the optimum aesthetic and functional outcome and detailed representation of them in the other designs	6	12	7,09	6,92	7,69	10,58	7,84	6,23	7,92	10,50	8,69	8,53	11,00	9,92
A7	Systems for rational use and conservation of energy	3	6	3,09	3,00	5,70	5,39	5,62	4,85	4,85	5,77	3,39	3,85	4,00	5,31
A8	Description and justification of the recommended EFM installations	3	6	3,39	3,31	3,85	5,70	4,70	3,93	4,62	3,62	4,93	4,77	5,08	5,70
B1	Overall concept of the structural frame, incorporation - harmonization of the structural elements with the surrounding space and conservation of space	3	6	4,01	3,31	3,16	5,54	4,08	3,16	3,93	5,54	5,62	4,93	5,47	5,91
B2	Building foundations in relation to the existing archaeological site, the terrain and the information of the geotechnical study	3	6	3,17	4,31	4,70	5,47	4,00	4,70	4,08	5,08	4,23	3,85	4,70	4,85
TOTAL MARKING B₁		100	60,3	60,46	62,64	67,4	68,46	61,88	67,02	68,70	74,15	65,16	64,08	65,63	
TYPE SCHEDULE MARKING B₂		100	96,01	96,01	95,15	94,92	94,91	75,00	94,15	94,34	94,92	94,90	93,56	98,40	

[Handwritten signatures and notes at the bottom of the table]

Επίσης η μεθόδευση της αξιολόγησης προγραμματίζεται ανάλογα με τις επιδιώξεις του αγνοθέτη και όχι με τις αξιώσεις που θέτουν οι κανονισμοί, όπου γίνεται σαφής διάκριση στις προϋποθέσεις μεταξύ υποχρεωτικών απαιτήσεων ουσιώδους χαρακτήρα και αυτών που επιτρέπουν στους διαγωνιζόμενους ελευθερία ερμηνείας. Δεδομένου ότι οι κανονισμοί δεν μπορούν να εξειδικεύσουν με λεπτομέρεια τα κριτήρια οι κριτές θέτουν ως γνώμονα γενικές παραμέτρους όπως είναι για παράδειγμα είναι και οι ακόλουθες: η αρχιτεκτονική αισθητική, η βέλτιστη κάλυψη των κτιριολογικών αναγκών, η ενσωμάτωση στο περιβάλλον, η τήρηση των περιορισμών του χρονοδιαγράμματος δόμησης, η συμβατότητα και η εναρμόνιση της στατικής μελέτης με τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό, η διευθέτηση των προτεινόμενων εγκαταστάσεων και η συνολική αντίληψη του κατασκευαστικού πλαισίου (Photiades Michael, "The New Acropolis Museum- Athens, Greece", Archilovers, 04. 04/2014).

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η σύγχρονη έρευνα του έθους των αρχιτεκτονικών διαγωνισμών μελετά τις διάφορες πεποιθήσεις, πρακτικές, αντιφατικές ερμηνείες και στάσεις των παραγόντων που μετέχουν στο θεσμό, βασιζόμενη κυρίως στα πεπραγμένα και την δημοσιότητα της διεξαγωγής τους. Ως ερευνητικό αντικείμενο επιχειρεί την αποκάλυψη των αθέατων πλευρών που σχετίζονται με το ευκαταίο αποτέλεσμα και την ποιοτική του αποτίμηση και συνεισφορά στην εξέλιξη της αρχιτεκτονικής.

Η λειτουργία του θεσμού μολονότι συνιστά την μοναδική αξιόπιστη διαδικασία πειραματισμού, που δύναται να προσφέρει καινοτομίες και αλλαγή υποδειγμάτων στην εξέλιξη της αρχιτεκτονικής, βρίθεται από διαφορές στους στόχους και τις αντιλήψεις των παραγόντων του για το ευκαταίο αποτέλεσμα.

Η διαλεκτική αντιστάθμιση των συμφερόντων και των επιδιώξεων στους αρχιτεκτονικούς διαγωνισμούς δεν είναι μια εύκολη υπόθεση. Ειδικότερα αυτή αφορά την κρίση και όχι την αξιολόγηση των υποβαλλόμενων προτάσεων. Η αξιολόγηση ως διαδικασία δεν είναι πάντοτε η ικανή συνθήκη για την τελική κρίση, όταν ο

αγωνοθέτης έχει επιλέξει π.χ. την διεξαγωγή ενός κλειστού διαγωνισμού με πρόσκληση, όπου όλοι οι συμμετέχοντες αποζημιώνονται για να μην αντιδράσουν στην τελική κρίση και ανάθεση του προκηρυγμένου έργου. Στην πράξη αυτή η στάση είναι συνώνυμη με την απ' ευθείας ανάθεση που ουσιαστικά χρησιμοποιεί τον διαγωνισμό ως πρόφαση.

Ένας ακόμη σημαντικός λόγος, που η διαδικασία της κρίσης αμφισβητείται, είναι ότι απορρέει από απλή συγκριτική μέθοδο, και όχι από την γνωσιολογική ερμηνεία που αφορά την οργάνωση του αρχιτεκτονικού έργου, γεγονός το οποίο αφήνει εκτός αρκετά συνθετικά κριτήρια όπως π.χ. είναι η σχέση περιέχοντος και περιεχομένου στο αρχιτεκτονικό αντικείμενο ή οι αρχές και οι όροι με τους οποίους ικανοποιούνται τα ειδοποιϊκά χαρακτηριστικά του αρχιτεκτονήματος, με τα οποία αναγνωρίζεται ως μουσείο, κτίριο γραφείων, νοσοκομείο κλπ (Kreiner K, 'The competition between creativity and legitimacy', 'Architecture Competition', σ. 54).

Η άγνοια των αρχών πιστοποίησης και επικύρωσης συνιστά το κύριο εμπόδιο στην καταξίωση του θεσμού ως αμερόληπτου και αποτελεσματικού μέσου για την πρόοδο της αρχιτεκτονικής. Η πιστοποίηση (verification) έχει σκοπό να ελέγξει ότι ένα προϊόν ή ένα αντικείμενο πληροί ένα σύνολο προδιαγραφών καινοτόμου ή ιδιότυπου σχεδιασμού. Είναι μια από τις σημαντικότερες αρχές της μεθοδολογίας σχεδιασμού που χρησιμοποιείται για να αξιολογήσει εάν ένα προϊόν, ή ένα αντικείμενο επαληθεύει την ποιοτική του αναβάθμιση.

Από την ιστορική εξέλιξη της υλικής παραγωγής γνωρίζουμε ότι η γενέτειρα της ιδιοτυπίας καινοτομία ή εφεύρεση κατέχει όλες εκείνες τις τεχνικές παραμέτρους και τις μορφολογικές ιδιότητες, οι οποίες αντικαθιστούν στην αξιολογική κλίμακα την υφιστάμενη ποιοτική βαθμίδα αξιώσεων των παραγωγών, δημιουργώντας ένα νέο πλαίσιο ποιοτικής διαχείρισης. Το νέο αυτό αξιολογικό πλαίσιο λειτουργεί σαν ένας νέος κύκλος ποιοτικού ελέγχου και βελτίωσης, μέχρις ότου η εξέλιξη της επιστημονικής και καλλιτεχνικής έρευνας οδηγήσει στη μορφογένεση μιας νέας ιδιοτυπίας. Ειδικότερα η πιστοποίηση τεκμηριώνει ως υπέρτερη αξία κάθε επιτυχές προϊόν σε σχέση με τη βελτίωση ή τον υπερκερασμό των υπαρχόντων ή των εναλλακτικών, γεγονός που σημαίνει ότι με τον τρόπο αυτό εποικοδομείται και ένα ανώτερο επίπεδο στην εξελικτική πορεία της αρχιτεκτονικής μέσω του θεσμού των διαγωνισμών.

Η επικύρωση (validation) είναι μια διαδικασία δημιουργίας αποδεικτικών στοιχείων που παρέχουν υψηλό βαθμό βεβαιότητας ότι ένα προϊόν, ή ένα αντικείμενο πληροί τις επιδιωκόμενες απαιτήσεις του. Αυτό περιλαμβάνει την αποδοχή της καταλληλότητάς του από τους ενδιαφερόμενους του προϊόντος. Αυτή είναι εκ των πραγμάτων μια εξωτερική διαδικασία, διότι οι πρόσθετες διαδικασίες επικύρωσης περιλαμβάνουν επίσης και εκείνες που έχουν σχεδιαστεί ειδικά για να διασφαλίζουν ότι οι τροποποιήσεις που γίνονται σε μια υπάρχουσα ροή επαλήθευσης έχουν ως αποτέλεσμα την επιτυχή παραγωγή ενός προϊόντος, ή αντικειμένου που πληροί τις ποιοτικές απαιτήσεις σχεδιασμού, βάσει προδιαγραφών και εφαρμογής κανονισμών (Marc-Wogau, K. 'Filosofisk uppslagsbok', pp.325,329,330 & Ryan M., Wheatcraft L.S. 'On the use of the terms verification and validation', INCOSE Int. Symposium-2017, σ. 1277-1290/σ. 1277-78, 1288).

Γι' αυτούς τους λόγους η πειραματική αξία των διαγωνισμών απαιτεί επίσης την δημόσια πιστοποίηση και επικύρωση (Rönn M., Architectural Policies, Regulation and Jury Dilemmas in Architecture Competitions, 'The Architectural Competition Research Inquiries and Experiences', σ. 138-139) Η δημοκρατική επικύρωση των αρχιτεκτονικών διαγωνισμών περιορίζεται συνήθως στην απόφαση για την διεξαγωγή ενός δημόσιου διαγωνισμού και στον ορισμό εκπροσώπων ΝΠΔΔ ή πολιτικών ως μελών της κριτικής επιτροπής. Με την αφύπνιση του ευρέως διαδεδομένου κοινού ενδιαφέροντος για την αρχιτεκτονική, το οποίο δεν θα περιορίζεται μόνο στα μέσα ενημέρωσης, ίσως γίνει εφικτό στο μέλλον να αναθεωρηθεί, όχι μόνο νομικά, αλλά και κοινωνικά, το έθος των αρχιτεκτονικών διαγωνισμών, ούτως ώστε να αντιμετωπιστούν αποφασιστικά οι αδυναμίες του θεσμού ως του σημαντικότερου εκκολαπήτριου ποιοτικής και αριστουργηματικής αρχιτεκτονικής.

Βιβλιογραφικές πηγές

- Addis B.(2006) The Crystal Palace and its place in structural history. International Journal of Space structures, Vol. 21, No 1.
- Andersson J., Zettersten G.B., Rönn M, (2016), 'Architectural competitions as institution and process' KTH,

Kulturlandet.

Ayers, A. (2004), 'The Architecture of Paris', Edition Axel Menges.

Αριστοτέλους, 'Αθηναίων Πολιτεία', κεφ.ΧΙΧ.

Banham, R. (1974). The Aspen papers. Praeger Publishers & Banham J.(1997) Encyclopedia of Interior Design, volume 2, Routledge.

Bergdoll, B, (2000), 'European Architecture 1750—1890', Oxford University Press.

Bern A. (2022). Myths and imaginaries in architectural competitions. Journal of Urban Design, DOI: 10.1080.

Clayton, P., (1939), 'The seven wonders of the ancient world', Routledge.

Colquhoun, A. (2002). Modern Architecture, Oxford University Press.

Dragonas, P. (2010), After (the) Acropolis. Architecture in Greece, n.44.

Dwyer S. (2021). 'Making an icon: the press and the Sydney Opera House competition', Australian Media Traditions, 10th annual Conference, Adelaide.

Encyclopaedia Britannica, (1974) 'Sir Henry Cole. British patron and art educator', vol 6.

Handbook of Architectural Design Competitions, (1982), American Institute of Architects, 5.

Hanno-Walter Krufft, (1985), 'Gesichte der Architekturtheorie: von der Antike bis zur Gegenwart'.

Heidede, B. (2001), 'Geschichte der Architektur- und Städtebauwettbewerbe', in Schriften des Deutschen Instituts für Urbanistik Band 85.

Ηροδότου, 'Ιστορία', βιβλίο Ι.

Θουκιδίδου, 'Ιστορία', βιβλίο ΙΙ.

Giotis T. C. & Chiotis T. (2010), 'The new Acropolis Museum in Athens, Greece: the unique project of a lifetime!', PMI Global Congress.

Gärtner, P. (1998), 'Brunelleschi', Konemann.

Jaffe H.L.C. (1965), 'De Stijl 1917-1931. Der niederlandische Beitrag zur modernen Kunst', Ullstein.

Jong, de C., Mattie E. (1994), 'Architectural Competitions 1792- 1949', Taschen.

Jordan, P. (2018), 'Seven Wonders of the Ancient World', Routledge.

Harvie, D. I. (2006, 'Eiffel: The Genius Who Reinvented Himself', Sutton.

Journal of the Royal Institute of British Architects, No 2/1901.

Heskett J. (1980), 'Industrial design', Oxford University Press.

Kreiner K. (2017), 'The competition between creativity and legitimacy. Architecture Competition : Project Design and the Building Process', Routledge.

Kyrieleis, H., 'The Heraion at Samos', Marinatos, N.; Hägg, R. (eds.), 'Greek Sanctuaries: New Approaches'.

Larson M.,S. (1994), 'Architectural competitions as discursive events', Theory and Society, 23, Kluwer Academic Publishers.

Le Corbusier. (1923), 'Vers une architecture', Flammarion.

Loyrette, H.(1985), 'Eiffel, un Ingenieur et Son Oeuvre', Rizolli.

Mace, A., (1998), 'Architecture in manuscript, 1601-1996: A Guide to the British Library Manuscripts and Archives', Mansell.

Marc-Wogau,K. (1970) 'Filosofisk uppslagsbok', Utbildningsförlaget.

Mead, C. C. (1991), 'Charles Garnier's Paris Opéra: Architectural Empathy and the Renaissance of French Classicism', The Architectural History Foundation. MIT Press.

Menon C., Vanderburgh D. (2014), 'Who or What 'Wins' an Architectural Competition?'. FORMakademisk.org, Vol.7, Nr.1.

Menteth, W.(ed). (2018) 'Competition Culture in Europe: Voice', Project Compass CIC.

Mormando. F. (2011), 'Bernini: His Life and His Rome', University of Chicago Press.

National Endowment for the Arts, Design Competition Manual III: A Guide for Sponsors. (1984). Vision, Center for Environmental Design and Education, 7.

Photiades M. (2014), 'The New Acropolis Museum- Athens, Greece', Archilovers, 04.04.

Πλάτωνος, 'Πρωταγόρας',

Πλουτάρχου, 'Περικλής', 'Βίοι παράλληλοι', κεφ ΙΙΙ.

Prager, F.D. (1950), 'Brunelleschi's Inventions and the 'Renewal of Roman Masonry Work', Osiris.

Quatremère de Quincy, (1801), 'L' Encyclopédie Méthodique'.

RIBA Journal, No 1, 9th November 1893.

Robertson, D.S. (1929), 'A handbook of Greek and Roman Architecture', Cambridge Univ. Press.

Ryan M., Wheatcraft L.S. (2017), 'On the use of the terms verification and validation', INCOSE Int. Symposium.

- Rönn M., Kazemian R., Andersson J. E. (eds). (2010), 'The Architectural Competition Research Inquiries and Experiences', Axl Books.
- Råberg, P.G. (1972), 'Funktionalistiskt genombrott', Norstedt.
- Salmonsens Konversations Leksikon (1912), anden udgave.
- Selle G.(1973), 'Ideologi und utopia des Design', DuMont Schauberg.
- Staples, D. (2019), 'Sydney Opera House. Theater Design & technology', Usitt, vol. 55, 1.
- Tschumi B. (2010), 'Meaning, context and content in contemporary architecture', Architecture in Greece, n.44.
- Vasari G., 'Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori', seconda parte.
- Vitruvius, 'De Architectura', βιβλίο VII.
- von Wright G.H. (1963), 'Deontic logic: Categorical norms. Norm and Action', Routledge & Kegan Paul.
- Walker, P. R. (2003), 'The Feud That Sparked the Renaissance: How Brunelleschi and Ghiberti Changed the Art World', HarperCollins.
- Weber M. (1978), 'Economy and Society: An Outline of Interpretive Sociology', University of California Press.

Πηγές διαδικτύου

- Pantermalis D. (2009) 'The New Acropolis Museum', Major Projects. Portal of the Ministry of Culture. www.yppo.gr/4/g40.jsp?obj_id=124.
- <https://ucl.ac.uk/bartlett/architecture/programmes>.
- <https://op.europa.eu/en/public...> (Directive 2004/18/EC of the European Parliament and of the Council.