

Φοιτητής: Ναξάκης Κυριάκος
Υπεύθυνος Καθηγητής: Τζομπανάκης Αλέξιος
Μέλη Εξεταστικής Επιτροπής: Σκουτέλης Νικόλαος, Παρθένιος Παναγιώτης
Πολυτεχνείο Κρήτης, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών
Ερευνητική Εργασία, Χανιά, 2021

Η Εξέλιξη της έννοιας του Υπερβατικού από το «τρομερό» στο ανοίκειο.

Μεταγραφές της ποιητικής του μεταφυσικού στη σύγχρονη αρχιτεκτονική
και στο έργο του Louis I. Kahn.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή.....	2
Σκοπός.....	3
Μέθοδος.....	3
Κεφάλαιο 1^ο Edmund Burke, το μεγαλειώδες στη φύση και ο Αγγλικός Ρομαντισμός στην Τέχνη.....	4
1.1 Ο τρόμος ως παράγωγο του Μεγαλειώδους και το Μεγαλειώδες στη Φύση	5
1.2 Ρομαντισμός και Αγγλικός Ρομαντισμός	7
1.3 William Blake [1757-1827].....	9
1.4 Αγγλική Τοπιογραφία. J.M. William Turner και John Constable ...	10
 Κεφάλαιο 2^ο Το Μπουρκεανικό Τρομερό και τα αίτια ενεργοποίησής του. Εφαρμογές στην σύγχρονη αρχιτεκτονική	14
2.1 Δύναμη και Δυσκολία	15
2.2 Μεγαλοπρέπεια στα κτίρια και η υπεροχή των διαστάσεων	17
2.3 Αφάνεια. Σκοτάδι- Φως. Χρώμα. Ήχοι.....	29
2.3.1 Αφάνεια	29
2.3.2 Σκοτάδι.....	29
2.3.3 Φως και Χρώμα.....	31
2.4 Ήχοι	46
2.5 Άπειρο και Τεχνητό Άπειρο	48
 Κεφάλαιο 3^ο Από τον Edmund Burke, στον Sigmund Freud και το Ανοίκειο ως πηγή του Μεγαλειώδους. Anthony Vidler, το Ανοίκειο στην αρχιτεκτονική και η χωρική αποξένωση	57
3.1 Το Ανοίκειο.....	58
3.2 Το Ανοίκειο ως πηγή του μεγαλειώδους και η χωρική αποξένωση	59
3.3 Χωρική Αποξένωση. Ανοίκειες Ποιότητες	60
3.3.1 Χωρική Αποξένωση. Giovanni Battista Piranesi [1720-1778]..	61
3.3.2 Χωρική Αποξένωση. Etienne- Louis Boullée [1728-1799].....	64
3.3.3 Χωρική Αποξένωση. Ο 20 ^{ος} αιώνας και ο μύθος της Διαφάνειας	67

Κεφάλαιο 4^ο Martin Heidegger, Ύπαρξη- Φύση και το Υπερβατικό στο έργο του Louis I. Kahn.....	70
4.1 Εισαγωγή Κεφαλαίου: Μοντέρνα Αρχιτεκτονική και Ορθολογισμός	71
4.2 Ο Ανθρώπινος Τόπος. Martin Heidegger και Louis I. Kahn	72
4.3 Η Τάξη στο έργο του αρχιτέκτονα Louis I. Kahn	74
4.4 Ανάλυση επιλεγμένων έργων του Louis I. Kahn	75
Συμπεράσματα.....	90
Βιβλιογραφία.....	91
Ηλεκτρονικές Πηγές.....	93
Εικονογραφικές Πηγές	94

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Αφορμή για την διεξαγωγή της συγκεκριμένης ερευνητικής εργασίας αποτέλεσε η έρευνα επάνω στο Μεγαλειώδες και το Όμορφο (1757) , του Άγγλου φιλόσοφου Edmund Burke και πιο συγκεκριμένα η ανάλυση επί της ιδιότητας του τρόμου να δρα ως η ισχυρότερη αιτία του Υπερβατικού. Υπό αυτό το πρίσμα αναλύονται έργα καλλιτεχνών αλλά κυρίως αρχιτεκτόνων με έμφαση στην απόδοση υπερβατικής αίσθησης από την εποχή της δημοσίευσης και την επιρροή της στον Αγγλικό Ρομαντισμό, φτάνοντας σε μεταφράσεις της θεωρίας σε σύγχρονα κτίρια και καταλήγοντας στην ανάλυση του έργου και της φιλοσοφίας του Louis I. Kahn. Η επιλογή των έργων που αναλύονται οφείλεται στην ικανότητά τους να αφηγούνται τα αίτια ενεργοποίησης του τρόμου και κατά συνέπεια του Υπερβατικού, διευκολύνοντας την κατανόηση της θεωρίας αλλά υπογραμμίζοντας ταυτόχρονα την σημαντικότητα και διαχρονικότητά της στο σήμερα.

ΣΚΟΠΟΣ

Ο στόχος αυτής της εργασίας είναι η αναγνώριση του τρόμου ως θεμελιώδη πηγή του Υπερβατικού, όπως τοποθετείται χρονολογικά από την εποχή της δημοσίευσης του Edmund Burke και μετέπειτα σε πιο σύγχρονες τοποθετήσεις υπό το πρίσμα του Ανοικείου του Sigmund Freud και της χωρικής αποξένωσης του Heidegger, εντοπίζοντας τις συνθήκες και τα χαρακτηριστικά υπό τα οποία ο τρόμος μπορεί να ενεργοποιήσει την αίσθηση του Μεγαλειώδους. Τα κεφάλαια είναι δομημένα έτσι ώστε να διευκολύνουν αυτό το ταξίδι της εξέλιξης της ιδέας του τρομερού, χρονολογικά, με παραδείγματα από τον χώρο των παραστατικών τεχνών και της αρχιτεκτονικής που εμφανίζουν ένα διάλογο με το Υπερβατικό.

ΜΕΘΟΔΟΣ

Κεντρικό σημείο αναφοράς από το οποίο αρθρώνεται η δομή της ερευνητικής είναι η δημοσίευση «*Φιλοσοφική Έρευνα επάνω στο Μεγαλειώδες και το Όμορφο*» του Edmund Burke. Στο 1ο κεφάλαιο, με αφετηρία το μεγαλειώδες στη φύση και το τρομερό ως θεμελιώδη αίτιο του υπερβατικού, γίνεται μια εμβάθυνση στον κόσμο της τέχνης, το έργο του William Blake και της Αγγλικής τοπιογραφίας, στο έργο των J. M. William Turner και John Constable. Συνεχίζοντας, στο 2ο κεφάλαιο ακολουθεί επεξήγηση των αιτίων ενεργοποίησης του τρόμου και ανάλυση των επιμέρους αιτίων σε συσχέτιση με τις εφαρμογές τους σε παραδείγματα της σύγχρονης αρχιτεκτονικής. Με το 3ο κεφάλαιο και τη θεωρία του Ανοικείου από τον Sigmund Freud επεκτείνεται η θεωρία του Burke αναγνωρίζοντας καταρχάς των υφέρποντα φόβο ως πηγή του τρομερού και κατ' επέκταση αναζήτηση των αιτίων ενεργοποίησής του. Από το Ανοικείο του Sigmund Freud, το κεφάλαιο μεταβαίνει στον Anthony Vidler και την ανοίκεια αρχιτεκτονική και τη χωρική αποξένωση σε επιλεγμένα έργα του 20ου αιώνα. Η ερευνητική ολοκληρώνεται στο 4ο κεφάλαιο με εισαγωγή στην μοντέρνα αρχιτεκτονική και τον ορθολογισμό για να γίνει κατανόηση του εννοιολογικού υποβάθρου της εποχής, μεταβαίνοντας εν συνεχεία στον Ανθρώπινο Τόπο του Martin Heidegger και την σύγχρονη υπαρξιακή σκέψη, την συσχέτιση με το φιλοσοφικό υπόβαθρο και την Τάξη στο έργο του Louis I. Kahn, καθώς και την ανάλυση επιλεγμένων έργων του αρχιτέκτονα.

Κεφάλαιο 1°. Edmund Burke, το μεγαλειώδες στη φύση και ο Αγγλικός Ρομαντισμός στην Τέχνη.

1.1 Edmund Burke, ο τρόμος ως παράγωγο του μεγαλειώδους και το μεγαλειώδες στη φύση.

Το 1757 ο Edmund Burke δημοσιεύει για πρώτη φορά, την « Φιλοσοφική Έρευνα επάνω στην προέλευση των ιδεών μας ως προς το Μεγαλειώδες και το Όμορφο», η οποία θα αποκτήσει ιδιαίτερη σημασία για την απόδοση της έννοιας του Υπερβατικού τόσο σε φιλοσοφικό επίπεδο, όσο σε καλλιτεχνικό, σε μια περίοδο όπου η τέχνη προσπαθούσε να αποδώσει τον υπερβατικό χαρακτήρα της φύσης.

«Οτιδήποτε σχετίζεται με την ιδέα, του πόνου και του κινδύνου, δηλαδή οτιδήποτε είναι τρομερό ή συνυφασμένο με τρομακτικά αντικείμενα, ή λειτουργεί με τρόπο ανάλογο του τρόμου, είναι πηγή του Μεγαλειώδους.» **Edmund Burke**

Ο Τρόμος υπογραμμίζεται ως το ισχυρότερο συναίσθημα που μπορεί να αντιληφθεί το ανθρώπινο μυαλό, καθώς οι ιδέες του πόνου και του κινδύνου είναι ισχυρότερες από εκείνες που διεισδύουν στο κομμάτι της απόλαυσης. Συμπληρωματικά, η ιδέα του θανάτου δρα ισχυρότερα στο μυαλό από την ιδέα του πόνου εφόσον ο πόνος σαν ιδέα γενικότερα ενισχύει τη βαναυσότητά του ως προάγγελος του θανάτου. Όταν όμως η ιδέα του πόνου ή του κινδύνου εφαρμόζεται αμυδρά, αυτομάτως αφοπλίζονται από την ικανότητά τους να προσάψουν απόλαυση, παραμένουν απλώς τρομερά.

Κατά την εφαρμογή τους, ο φόβος και ο πόνος ενεργούν στα ίδια σημεία του σώματος, με τρόπο όμοιο, παρόλο που διαφέρουν ως ένα βαθμό μεταξύ τους. Και τα δύο, συνίστανται από μια τάση των νεύρων, η οποία συνοδεύεται από μια «αφύσικη» δύναμη, όπως τη χαρακτηρίζει ο Burke, η οποία υπό περιπτώσεις μετασχηματίζεται σε ισχυρή αδυναμία και το σύνολο αυτών των δράσεων έρχεται εκ περιτροπής, δημιουργώντας μια σύσταση κατά την οποία το ένα ενυπάρχει στο άλλο. Επιπροσθέτως, η ουσιαστική διαφορά μεταξύ φόβου και πόνου είναι ότι τα πράγματα που προκαλούν πόνο δρουν στο μυαλό υπό την παρέμβαση του σώματος, ενώ αντιθέτως τα πράγματα που προκαλούν τρόμο επηρεάζουν γενικώς τα όργανα του σώματος δια μέσω της λειτουργίας του μυαλού που υποδεικνύει κίνδυνο. Πάραυτα, τόσο ο φόβος, όσο και ο πόνος συμφωνούν στην παραγωγή μιας τάσης, μιας συστολής, ή μιας βίαιης αίσθησης των νεύρων. Εν κατακλείδι, όταν το σώμα είναι προδιατεθειμένο σε συναισθήματα τα οποία θα ενεργοποιούνταν δια μέσω οποιουδήποτε συγκεκριμένου πάθους, στο μυαλό εγείρεται ένα πάθος πολύ παρόμοιο με αυτό.

Ο Burke, διακρίνει την πλειοψηφία των ιδεών που είναι ικανές να δημιουργήσουν ισχυρή εντύπωση στο μυαλό, είτε στη μορφή του πόνου είτε σε εκείνη της απόλαυσης, είτε κάποιας τροποποίησης αυτών, σε δύο τομείς- την αυτοσυντήρηση και την κοινωνία. Τα πάθη που σχετίζονται

την αυτοσυντήρηση του ατόμου παίρνουν την μορφή του πόνου ή του κινδύνου. Γενικά, οι ιδέες του πόνου, της αρρώστιας και του θανάτου, έχουν την ιδιότητα να πλημμυρίζουν το μυαλό με ισχυρά συναισθήματα τρόμου, σε αντίθεση με την ιδέα της ζωής και της υγείας, που ενώ δίνουν την ικανότητα να επηρεαζόμαστε από την απόλαυση, αδυνατούν να προσδώσουν μια αντίστοιχη ισχυρή εντύπωση μέσα από την απλή ευχαρίστηση. Συνεπώς, τα πάθη που εξοικειώνονται με την επιβίωση της ατομικότητας μετασχηματίζονται κατά βάση σε πόνο και κίνδυνο και αποτελούν τα ισχυρότερα εκ των παθών.

Ο δεύτερος τομέας των ιδεών που μπορούν να ενεργοποιήσουν μια ισχυρή εντύπωση στο μυαλό, είναι εκείνος της κοινωνίας και διαχωρίζεται σε δύο παρακλάδια. Την κοινωνία των φύλλων που απαντά στους σκοπούς της αναπαραγωγής, και στην γενικότερη κοινωνία στην οποία ανήκουν τα ζώα οι άνθρωποι και ο άψυχος κόσμος. Σε αντίθεση με τα πάθη της αυτοσυντήρησης του ατόμου, εκείνα που ανήκουν στην γενιά έχουν τις ρίζες τους στις ευαρέσκεις και τις απόλαυσης.

Το δεύτερο σκέλος των κοινωνικών παθών που αφορά την απόδοση της κοινωνίας γενικώς, η οποία μονάχα ως κοινωνία, δεν είναι ικανή να δώσει θετική ευχαρίστηση κατά την απόλαυσή της. Αντιθέτως, η εξ ολοκλήρου και απόλυτη απομόνωση, που έχει να κάνει με την αδιάκοπη απόκλιση από την ολότητα της κοινωνίας είναι τόσο ισχυρή ως θετικός πόνος όσο μπορεί οριακά να συλληφθεί. Έτσι, στην ισορροπία μεταξύ της απόλαυσης της γενικής κοινωνίας και του πόνου της απόλυτης απομόνωσης, ο πόνος εμφανίζεται ως η επικρατούσα ιδέα. Όπως υπογραμμίζεται, ο άνθρωπος είναι πλάσμα σχεδιασμένο για διαλογισμό, όπως επίσης για δράση- εφόσον η απομόνωση όπως και η κοινωνία έχει τις απολαύσεις της, συνεπώς μια ζωή εξολοκλήρου στην απομόνωση αντικρούει τους σκοπούς της ανθρώπινης ύπαρξης, αφού ο θάνατος είναι μετά βίας μια ιδέα περισσότερου τρόμου.

Τα πάθη που ανήκουν στην αυτοσυντήρηση εγείρουν τον πόνο και τον κίνδυνο, είναι απλά επίπονα όταν επηρεάζουν τον άνθρωπο και γοητευτικά όταν έχουν την ιδέα του πόνου και του κινδύνου, χωρίς να υπάρχουν οι πραγματικές συνθήκες ενεργοποίησής τους. Αυτή η γοητεία δεν αναφέρεται ως απόλαυση, επειδή ερεθίζει τον πόνο και επειδή είναι αρκετά διαφορετική από οποιαδήποτε ιδέα θετικής ευχαρίστησης. Οτιδήποτε ενεργοποιεί αυτή τη γοητεία ονομάζεται Μεγαλειώδες και συνεπώς τα πάθη που ανήκουν στην αυτοσυντήρηση του ατόμου είναι τα ισχυρότερα εκ των παθών.

Για τον Edmund Burke, το πιο μεγαλειώδες πράγμα είναι η ίδια η Φύση και το πάθος που εφαρμόζεται από το σπουδαίο και το μεγαλειώδες στη φύση, όταν ενεργούν στο μέγιστό τους, είναι η έκπληξη και η απόλαυση- είναι εκείνη η κατάσταση της ψυχής κατά την οποία όλες τις δράσεις της

αναστέλλονται, με κάποια κλιμάκωση τρόμου. Σε αυτή την περίπτωση το μυαλό είναι τόσο κορεσμένο από το αντικείμενό του, όπου δεν μπορεί να ψυχαγωγηθεί με οτιδήποτε άλλο, ούτε και συνεπώς να αιτιολογήσει την αιτία που το προκαλεί. Ουσιαστικά, έτσι εγείρεται η δύναμη του μεγαλειώδους που έχει την ικανότητα να προεξοφλεί τη λογική και να ωθεί στη βιαστική δράση μιας ακαταμάχητης δύναμης. Η έκπληξη είναι η επίδραση του μεγαλειώδους στο ύψιστο σημείο του- οι μικρότερες επιδράσεις είναι η εκτίμηση, ο σεβασμός και η ευλάβεια. Αυτή η ποιητική του μεγαλειώδους στη φύση θα γεννήσει στην Ευρώπη τον Ρομαντισμό και πιο συγκεκριμένα στην Αγγλία την τοπιογραφία που θα αποτελέσει την πιο πιστή έκφρασή της.

1.2 Ρομαντισμός και Αγγλικός Ρομαντισμός

Για την τέχνη, οι αρχές του 19^{ου} αιώνα χαρακτηρίζονται από την παντοδυναμία του Κλασικισμού, με έμφαση κυρίως στο σχέδιο, στην επιμονή στα θέματα της αρχαιότητας την προτίμηση στα πλαστικά στοιχεία καθώς και στην υποταγή σε τύπους που ανήκαν σε άλλες περιόδους. Το αδιέξοδο που οφειλόταν στην ακινησία της καλλιτεχνικής δημιουργίας και ο άψυχος ακαδημαϊσμός δημιούργησαν την ανάγκη για μια νέα οπτική. Αυτή την οπτική, αποδίδει ο Ρομαντισμός που χαρακτηρίζεται, εν αντιθέσει, από την έμφασή του περισσότερο στο χρώμα, το πάθος και την κίνηση. Κοσμοθεωρητικά τόσο ο Ρομαντισμός όσο ο Κλασικισμός δίνουν απόπειρα φυγής, την οποία ο Ρομαντισμός την αποδίδει στο χώρο και όχι στο χρόνο, όπως επίσης στο φυσικό χώρο καθώς και σε ένα μακρινό όπως η σύγχρονη ιστορία, η λογοτεχνία, η Ανατολή, έναντι του Κλασικισμού όπου η προτίμηση του καλλιτέχνη αφορούσε το ανθρώπινο σώμα, θέματα της μυθολογίας και των γεγονότων της αρχαιότητας. Γεννιέται η αγάπη για την τοπιογραφία, τις παραδόσεις, την ιστορία, η προτίμηση σε λαϊκούς θρύλους και γενικότερα στον κόσμο της φαντασίας ανοίγοντας τον δρόμο για μια νέα προσέγγιση.¹

Ο Ρομαντισμός εμφανίζεται ως όρος το 1765, αποκτώντας ρόλο κατά τον 19^ο αιώνα και συνδέεται με τάσης όπως ο συναισθηματισμός, ο μυστικισμός, η μελαγχολική διάθεση, η τραγική αίσθηση της ζωής και η αγάπη για τον φυσικό κόσμο. Η κυριαρχία του χρώματος στη φόρμα, του υποκειμενικού στο αντικειμενικό, η κίνηση έναντι της στάσης, η ένταση στην ηρεμία και το άπειρο στο πεπερασμένο θα δώσει τη φυγή που αναζητούσαν οι καλλιτέχνες της εποχής.

¹ Πεγέ Ζαρζ, «Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΣΤΟ 19^ο ΑΙΩΝΑ», εκδ. ΝΕΦΕΛΗ, Αθήνα, 1984, σελ. 7-12

Πέραν των καλλιτεχνικών κατακτήσεων με τον Ρομαντισμό ενισχύονται και εκφράζονται οι εθνικές διαφοροποιήσεις στην Ευρώπη, με κύριους εκφραστές την Γαλλία, την Γερμανία και την Αγγλία. Δίνεται πρόσωπο στις νέες ανησυχίες και τις μεταβολές κυρίως σε κοινωνικό, οικονομικό και πολιτικό επίπεδο, αποκαλύπτοντας νέους προσανατολισμούς. Ο Άνθρωπος και η Φύση νοούνται σαν νέα στοιχεία τα οποία είναι αλληλένδετα σαν ενότητες και ολοκληρώνονται αμοιβαία. Σε όλες τις χώρες γίνεται μια σταδιακή απομάκρυνση από την καθιερωμένη ιεράρχηση της θεματογραφίας με ιδιαίτερη προτίμηση στο φυσικό χώρο ενισχύοντας την προσπάθεια της πανθεϊστικής ένωσης του ανθρώπου με τον κόσμο και την φύση. Με κοινή βάση τον τονισμό του υποκειμενικού έναντι του αντικειμενικού, του φανταστικού και του υποσυνείδητου και την άρνηση για κάθε κανονιστική αρχή, οι καλλιτέχνες του 19^{ου} αιώνα προσπάθησαν να εκφράσουν μια νέα θρησκευτική αίσθηση με βάση την απεραντοσύνη και τα μυστήρια της φύσης. Σε αυτή την συμβολιστική αντίληψη της φύσης περιέχεται μια αίσθηση μυστηρίου άλλοτε θρησκευτική και άλλοτε πλατιά πανθεϊστική.

Στην Γαλλία θα γίνει η σύνδεση του Ρομαντισμού με λογοτεχνικά θέματα και τη σύγχρονη ιστορία, τις μακρινές και εξωτικές περιοχές και την κριτική της κοινωνικής πραγματικότητας. Στην Γερμανία θα εμφανιστεί σαν επιβολή ενός μυστικιστικού και πανθεϊστικού αισθήματος της ζωής και ως μια απόπειρα του ανθρώπου να ενταχθεί στο φυσικό χώρο.

Στην Αγγλία, όπου ο Edmund Burke έχει αποδώσει την υπέρτατη μορφή του μεγαλειώδους στη φύση και στην ενεργοποίησή του δια μέσω του τρομερού χαρακτήρα των ανθρώπινων παθών, ο Ρομαντισμός, με εξαίρεση το πολύτιμο έργο του William Blake ο οποίος προσπαθεί να αποδώσει τη δική του μυστικιστική οπτική μέσα από τους τύπους του παγανισμού και του χριστιανισμού, συνδέεται με την καθιέρωση και την νέα ερμηνεία του τοπίου, η οποία γίνεται αυτόνομη εκφραστική δυνατότητα και ανεξάρτητη εκφραστική αξία. Ο καλλιτέχνης στρέφει το ενδιαφέρον του στη σύλληψη και τη μεταφορά, στη ζωγραφική επιφάνεια, του φυσικού χώρου, στην αμεσότητα, την πληρότητα και την αλήθεια του. Ο φυσικός χώρος αποδίδεται σαν στοιχείο της ανθρώπινης εμπειρίας.²

² Πεγέ Ζαρζ, «Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΣΤΟ 19^ο ΑΙΩΝΑ», εκδ. ΝΕΦΕΛΗ, Αθήνα, 1984, σελ. 21-36

1.3 William Blake, [1757-1827]

Μια από τις σημαντικότερες φιγούρες που θα εμφανιστούν από τις πολιτισμικές ζυμώσεις του 19^{ου} αιώνα, αποτελεί ο **William Blake [1757-1827]**, καλλιτέχνης που θα εμπλουτίσει τη νεότερη τέχνη με νέες κατακτήσεις και θα αποτελέσει έναν από τους εισηγητές του Σουρεαλισμού. Εντάσσεται στην 1^η γενιά των ρομαντικών του αγγλικού ρομαντισμού και των εκφραστών του Μπουρκεανικού μεγαλειώδους με το πλούσιο έργο του που αποτελείται από ζωγραφικά έργα, χρωμομονοτυπίες, εικονογραφήσεις βιβλίων και ποιήματα. Βασικά τάσεις που τροφοδοτούν το έργο του είναι η παγανιστική παράδοση και η χριστιανική θεματογραφία, το βαθύ υπερβατικό συναίσθημα και η μεταφυσική διάθεση, όπως επίσης η ποιητική φαντασία και η μουσικότητα. Επίσης, η αδιαμφισβήτητη κατοχή των τύπων του παγανισμού και των χριστιανικών θεμάτων, υποστηρίζουν την τάση του για την προσωπική ερμηνεία και την συγχώνευσή τους. Έτσι, το νέο περιεχόμενο που είναι προϊόν αυτής της ζεύξης διακρίνεται από την προσωπική σύνθεση και τον ακαθόριστο χώρο. Ως αποτέλεσμα, το έργο του χαρακτηρίζεται από το βαθύ προσωπικό κοσμογονικό συναίσθημα και την απόδοση μιας ατομικής θρησκείας η οποία είναι υποκειμενική, ανιστορική και μυστικιστική και επιτυγχάνεται με τη συγχώνευση των πεποιθήσεων του παρελθόντος με τις αναζητήσεις του παρόντος σε μια ενότητα με υποκειμενικό χαρακτήρα.³



εικ.1: «Το Ελοχίμ Δημιουργεί τον Αδάμ»



εικ.2: «Ο Παλαιός των Ημερών»

Στο έργο «**Το Ελοχίμ Δημιουργεί τον Αδάμ**», 1795, η σύνθεση καθράρεται από το δίσκο ενός ανατέλλοντος ηλίου και τις λαμπερές ακτίνες του. Ο Θεός έχει μαλλιά και γένια μακριά, που ρέουν από τον αέρα, πανίσχυρους μύες και φτερά, ενώ το ένα του χέρι βρίσκεται στον Αδάμ, ο οποίος τοποθετείται κάτω από το βάρος του θεού και με αγωνία σηκώνει το ένα του χέρι ικετεύοντας. Σε αυτό το έργο η δημιουργία φαίνεται ως μια δραματική στιγμή, ο Θεός πολεμάει έναντι του κακού, το φίδι που τυλίγεται γύρω από το πόδι του Αδάμ, ώστε να περάσει την ενέργειά του στον άνθρωπο.

Σε μια διαφορετική μυστικιστική απόδοση της δημιουργίας, στον «**Παλαιό των Ημερών**», 1794, ο Θεός αναπαρίσταται σε μια ασυνήθιστη θέση, γονατίζει και κρατά ένα διαβήτη στο χέρι του, με τον οποίο φαίνεται να μετράει το σύμπαν. Εμφανίζεται και εδώ με μακριά λευκά γένια και μαλλιά που υποκύπτουν στην ενέργεια του αέρα με το φόντο του έργου να σχηματίζεται από τον ανατέλλον ήλιο έναντι μιας σκοτεινής θυελλώδους νύχτας. Η απόδοση του σώματός του χαρακτηρίζεται από την κυριαρχία των καθαρών πλαστικών στοιχείων, όμως ο τόνος στο έργο δίνεται από τον ακαθόριστο και φανταστικό χώρο, ένα είδος κύκλου που περιβάλλεται από απειλητικούς όγκους, εστιάζοντας στη

³ Χρυσάνθου Χρήστος, «*Η ευρωπαϊκή ζωγραφική του 19^{ου} αιώνα*», εκδ. ΒΑΝΙΑΣ, Θεσσαλονίκη, 1993, σελ. 54-56

συγκέντρωση στο ουσιαστικό, τη λιτότητα και τη δύναμη της υποβολής του χρώματος, το μυστικό εσωτερικό όραμα και τη σαφήνεια του συνόλου.⁴

Στον **«Ανεμοστρόβιλο των Ερωτευμένων»**, 1824- 1826, τα χρώματα που χρησιμοποιεί ο Blake είναι μουντά και σκοτεινά, σε αντίθεση με τον «Παλιό των Ημερών», όπως επίσης ο δυναμισμός του πίνακα δεν είναι θετικός και ζωηρός, αλλά οικτρός και θλιμμένος. Το θέμα είναι παρμένο από το έργο του «Η Κωμωδία του Δάντη», με εστίαση στο πάθος και τη δραματική αναπαράσταση των νεκρών ψυχών. Δίνει την εντύπωση μιας κοσμικής δίνης που σχηματίζεται από την κίνηση των μορφών και του χρώματος χωρίς να υπάρχει κάποιο στατικό σημείο, ούτε και καμία κλειστή επιφάνεια. Είναι εμφανής η επιλογή των καμπύλων γραμμών, χαρακτηριστικό σε όλα τα έργα του καλλιτέχνη, με πρόθεση να δημιουργήσει μια δυναμική και ενεργή αίσθηση.⁵



εικ.3: «Ο Ανεμοστρόβιλος των Ερωτευμένων»

1.4 Αγγλική Τοπιογραφία- J. M. William Turner και John Constable

Ο Αγγλικός Ρομαντισμός αποτελεί την αφετηρία της τοπιογραφίας και της προσπάθειας απόδοσης του φωτός. Συνεπώς, η αγγλική τοπιογραφία γίνεται η βάση για την ανανέωση των θεματικών τόπων του παρελθόντος, τον τονισμό των νέων μορφοπλαστικών προσανατολισμών καθώς και την επιβολή των ρομαντικών τάσεων για το άπειρο, το ακαθόριστο και το πνευματικό.

Οι δύο κυρίαρχες μορφές της αγγλικής τοπιογραφίας είναι ο Joseph Mallord William Turner και ο John Constable, οι οποίοι αποτελούν και τους κύριους εκφραστές του Μπουρκεανικού Μεγαλειώδους στην Αγγλία, αποδίδοντας τη φύση με εντελώς διαφορετικό τρόπο. Παρά τη διαφορετική προσέγγισή τους και οι δύο έχουν ως κοινά στοιχεία την εργασία στην ύπαιθρο και γενικότερα στον ανοιχτό χώρο, την αποφυγή της μυθολογίας και της αλληγορίας, της θρησκευτικής εικόνας και της ιστορικής σκηνής, ενώ και οι δύο θα αποτελέσουν αφετηρίες για τον Εμπρεσιονισμό.⁶

⁴ Μπελ Τζούλιαν, «ΚΑΘΡΕΦΤΗΣ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ Μια Νέα Ιστορία της Τέχνης», εκδ. ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ, Αθήνα, 2008, σελ. 304-308

⁵ Χρυσάνθου Χρήστος, «Η ευρωπαϊκή ζωγραφική του 19^{ου} αιώνα», εκδ. ΒΑΝΙΑΣ, Θεσσαλονίκη, 1993, σελ. 57-58

⁶ Πεγέ Ζαρζ, «Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΣΤΟ 19^ο ΑΙΩΝΑ», εκδ. ΝΕΦΕΛΗ, Αθήνα, 1984, σελ. 37-42

Ο **Joseph Mallord William Turner [1775-1851]** χαρακτηρίζεται ως ο ρομαντικός του φωτός, καθώς στα έργα του επικρατεί το φως και το χρώμα, προσπαθώντας να αποδώσει τη μορφοποίηση των μεταβολών του ατμοσφαιρικού και τη σύλληψη του ουσιαστικού, όπως και τη μεταβολή της οπτικής πραγματικότητας, σε ένα χρωματικό παιχνίδι δραματικών προεκτάσεων. Η τέχνη του χαρακτηρίζεται από την τάση για το ελαφρό και το διάφανο, διαλύοντας τη φόρμα σε χρώμα και φως και με



εικ.4: «Χιονοθύελλα: Ο Αννίβας και ο στρατός του διασχίζουν τις Άλπεις», 1812

την ιδιαίτερη έμφαση που δίνει στην κίνηση. Ο Turner οραματίζεται τον κόσμο φανταστικό, γεμάτο φως και ομορφιά, όχι όμως γαλήνιο καθώς κυριαρχείται από κίνηση και ξεπερνάει τις απλές αρμονίες με τη φαντασμαγορική διάθεση των εκτυφλωτικών χρωμάτων που χρησιμοποιεί. Στα καλύτερά του έργα, διακρίνεται μια σύλληψη του μεγαλείου της φύσης, την οποία πάντα καθρεπτίζει με τα συναισθήματα του ανθρώπου, δημιουργώντας έτσι, στο κοινό, ένα θαυμασμό για τον τρόπο με τον οποίο εξουσιάζει τα στοιχεία της φύσης.⁷

Στον πίνακα **«Χιονοθύελλα: Ο Αννίβας και ο στρατός του διασχίζουν τις Άλπεις»**, 1812, ο καλλιτέχνης συνδυάζει τις αναμνήσεις του από την Ελβετία με τις πιο κοντινές αναμνήσεις από ένα ανεμοστρόβιλο που είδε σε βάλτο στο Γιόργκσιρ για να αναπαραστήσει την εισβολή του Αννίβα στην Ιταλία το 218 π.Χ.⁸ Ο στρατός φαίνεται διασκορπισμένος, κατά μήκος του κάτω τμήματος του καμβά, να προσεγγίζει το βραχώδες τοπίο ενώ πρόκειται να τυλιχτεί από την χιονοθύελλα. Η έμφαση εδώ όπως και στα περισσότερα έργα του Turner δεν δίνεται στις λεπτομέρειες αλλά στην ενέργεια των στοιχείων της φύσης που δημιουργούν της εντύπωση μιας αδιάκοπης κίνησης. Οι φιγούρες σταδιακά εξαφανίζονται σε βάθος και κυρίαρχο στοιχείο στην σύνθεση είναι η χιονοθύελλα σε σχέση με το φως και η σκηνοθεσία των χρωμάτων που προκύπτουν. Σε εννοιολογικό επίπεδο η καταιγίδα χρησιμοποιείται ως σύμβολο της πτώσης των αυτοκρατοριών του παρελθόντος αλλά και του παρόντος, καθώς εδώ όπως και σε πολλά έργα του, ο Turner κάνει ταυτοποίηση της φύσης και της ιστορίας ως πανίσχυρες δυνάμεις εναντίων των ανθρώπινων κατορθωμάτων.⁹ Αυτή η ταυτοποίηση είναι επίσης εμφανής στο **«Αιμόπλοιο σε χιονοθύελλα»**, 1842, ένα από τους πιο τολμηρούς πίνακες του καλλιτέχνη, όπου γίνεται μια προσπάθεια απόδοσης του

⁷ Χρυσάνθου Χρήστος, «Η ευρωπαϊκή ζωγραφική του 19^{ου} αιώνα», εκδ. ΒΑΝΙΑΣ, Θεσσαλονίκη, 1993, σελ. 159-166

⁸ Μπελ Τζούλιαν, «ΚΑΘΡΕΦΤΗΣ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ Μια Νέα Ιστορία της Τέχνης», εκδ. ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ, Αθήνα, 2008, σελ. 309-310

⁹ Turner J.M.W., «Delphi Collected Works of J.M.W. Turner (illustrated)», εκδ. Delphi Classics, 2014

τρομερού στη φαντασία του παρατηρητή, απεικονίζοντας τη μάχη του σκάφους με τη δίνη των κυμάτων και τον άνεμο. Πρόκειται για μια στροβιλιζόμενη σύνθεση, στην οποία, επίσης δεν υπάρχει πουθενά χώρος για λεπτομέρεια καθώς, το πλοίο δεν είναι παρά μια σκοτεινή φιγούρα που εξαφανίζεται από το περιβάλλον του, ενώ διακρίνεται το ιστίο και μια σημαία που κυματίζει μέσα στον άνεμο- ο χώρος δίνεται στο μαινόμενο πέλαγος και την απειλητική καταιγίδα, υπογραμμίζοντας την μικρότητα του ανθρώπου μπροστά στα αδάμαστα στοιχεία.¹⁰

Ο **John Constable [1776-1837]**, η δεύτερη σημαντική φιγούρα της αγγλικής τοπιογραφίας, είναι συνδυασμός Ρομαντικού και Ρεαλιστή, ενδιαφέρεται για το φως το οποίο γίνεται βασικό στοιχείο της εκφραστικής του γλώσσας, όμως το χρησιμοποιεί, όπως και τον αέρα, ως παθητικά στοιχεία. Για τον Constable σημαντικό ρόλο κατέχουν η προσεκτική παρατήρηση και η αγάπη για τον φυσικό χώρο, η σύλληψη της εντύπωσης, η ποιητική διάθεση και η ελευθερία με την οποία διαπραγματεύεται το χρώμα, στοιχεία που αργότερα θα θεωρηθούν προϋποθέσεις του Εμπρεσιονισμού. Η ζωγραφική του εκφράζει την κωδικοποίηση των αρχών ενός κόσμου που διέπεται από τάξη και πειθαρχία, με σταθερές αρχές και καθολικούς νόμους. Στόχος του, είναι να μεταφέρει στη ζωγραφική επιφάνεια το προσωπικό του αίσθημα για το απλό και το κοινό κομμάτι του φυσικού κόσμου και προσπαθεί να το ενσωματώσει στο έργο του, ενώ θέματά του είναι οποιαδήποτε κομμάτια του φυσικού κόσμου. Με τα έργα του, προσπαθεί να παρουσιάσει την αλλαγή του φωτός και της σκιάς στις διάφορες εποχές, τις χρωματικές μεταβολές του τοπίου ακόμη και μεταξύ των διαφορετικών ωρών.¹¹

Σε ένα από τα πιο χαρακτηριστικά έργα του Constable, το **«Κάρο του Σανού», 1821**, παρουσιάζεται μια αγροτική σκηνή, ενός κάρου που διασχίζει ένα ποτάμι. Η σύνθεση είναι κλειστή στην αριστερή πλευρά του καμβά και ανοίγει προς τη δεξιά πλευρά, με τα κάθετα στοιχεία όπως τα κτίσματα και τα δένδρα που βρίσκονται σε πρώτο πλάνο, να βρίσκονται στην αριστερή πλευρά, ενώ στη δεξιά εξελίσσεται το ποτάμι με τη χαμηλότερη βλάστηση, τη βάρκα και τα δάσος στο βάθος του πίνακα και όλα αυτά αποκτούν σημασία με τη χρήση του κάρου ως οργανωτικό στοιχείο. Στο βάθος, το φως, που προσπαθεί να διαπεράσει τα σύννεφα και τα δένδρα, απλώνεται στα λιβάδια και παιχνιδίζει με το νερό, ο ουρανός με τα σύννεφα φαίνεται να βρίσκεται σε κίνηση και τα δένδρα χαρακτηρίζονται



εικ.5: «Ατμόπλοιο σε χιονοθύελλα», 1842



εικ.6: «Κάρο του Σανού», 1821

¹⁰ GOMBRICH E. H., «ΤΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ», εκδ. ΜΟΡΦΩΤΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΕΘΝΙΚΗΣ ΤΡΑΠΕΖΗΣ, Αθήνα, 1998, σελ. 493-494

¹¹ Χρυσάνθου Χρήστος, «Η ευρωπαϊκή ζωγραφική του 19ου αιώνα», εκδ. ΒΑΝΙΑΣ, Θεσσαλονίκη, 1993, σελ. 166-173

από ζωντάνια.¹² Το ενδιαφέρον του καλλιτέχνη σε αυτό το έργο βρίσκεται στην αίσθηση του στιγμιαίου και της μεταβολής, έχοντας ως αποτέλεσμα μια αλήθεια που πηγάζει από το σύνολο, ζωγραφισμένο με αυτοσυγκράτηση και απλότητα, ο Constable αρνείται να εντυπωσιάσει περισσότερο από την ίδια τη φύση.¹³

Ο **«Καθεδρικός Ναός του Salisbury»**, 1829, καθώς και μερικά ακόμη από τα τελευταία έργα του Constable, έρχονται πολύ κοντά στον Turner, παρόλο που ακόμη τους διαφέρουν αρκετά εννοιολογικά. Στον συγκεκριμένο πίνακα, το ενδιαφέρον του καλλιτέχνη βρίσκεται στην απόδοση του συνδυασμού των φυσικών στοιχείων και των ανθρώπινων δημιουργημάτων. Αριστερά του καμβά, βρίσκεται το δένδρο που φαίνεται να συνθλίβει σχεδόν το ναό, σε μια ένδειξη ευαισθησίας και αγάπης για την αντικειμενική πραγματικότητα. Δίδεται ιδιαίτερη έμφαση στην αλήθεια του φυσικού κόσμου, με σεβασμό στην πραγματικότητα, την οποία ερμηνεύει σε ότι έχει πιο ουσιαστικό και καθολικό.¹⁴



εικ.7: «Καθεδρικός Ναός του Salisbury», 1829

¹² Χρυσάνθου Χρήστος, «Η ευρωπαϊκή ζωγραφική του 19^{ου} αιώνα», εκδ. ΒΑΝΙΑΣ, Θεσσαλονίκη, 1993, σελ. 172

¹³ GOMBRICH E. H., «ΤΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ», εκδ. ΜΟΡΦΩΤΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΕΘΝΙΚΗΣ ΤΡΑΠΕΖΗΣ, Αθήνα, 1998, σελ. 496

¹⁴ Χρυσάνθου Χρήστος, «Η ευρωπαϊκή ζωγραφική του 19^{ου} αιώνα», εκδ. ΒΑΝΙΑΣ, Θεσσαλονίκη, 1993, σελ. 173

Κεφάλαιο 2°. Το Μπουρκεανικό Τρομερό και τα αίτια ενεργοποίησής του. Εφαρμογές στην σύγχρονη αρχιτεκτονική.

Ο τρόμος είναι σε όλες τις περιπτώσεις η κυρίαρχη αρχή του μεγαλειώδους, είναι το πάθος που έχει την ικανότητα να αφοπλίζει το μυαλό, από την ιδιότητά του να αιτιολογεί και να δρα, με τη μεγαλύτερη δραστικότητα. Κατά την εφαρμογή του, ως η αντίληψη του πόνου και του θανάτου, επιβάλλεται στο σώμα με τρόπο όμοιο πραγματικού πόνου.¹⁵ Συνεπώς, οτιδήποτε είναι συνυφασμένο με την παραγωγή μιας αντίστοιχης βίαιης τάσης στο νευρικό σύστημα του ανθρώπου, οφείλει να είναι παράγωγο του μεγαλειώδους, παρόλο που μπορεί να μην έχει καμία ιδέα πόνου συνδεδεμένη μαζί του.¹⁶

Ο Edmund Burke, διακρίνει τα αίτια που είναι ικανά να εγείρουν ισχυρό τρόπο υπό το πρίσμα της όρασης και της ακοής, σε συγκεκριμένες ενότητες. Την Δύναμη την οποία θεωρεί πρωτεύουσα αρχή του μεγαλειώδους, τη Δυσκολία που ενυπάρχει στο φάσμα της ισχύος και τη μεγαλοπρέπεια δια μέσω της Υπεροχής των διαστάσεων ενός αντικειμένου ή ενός συνόλου αντικειμένων. Ακόμη, διακρίνει την Αφάνεια η οποία οφείλεται στην απουσία του Φωτός, εμβαθύνοντας στην τάση του Σκοταδιού να προκαλεί ισχυρό τρόπο, όπως και το Φως και ως ένα βαθμό το Χρώμα. Επίσης, αναφέρεται στην ικανότητα των ιδεών του Απειρού, του Τεχνητού Απειρού και της Λαμπρότητας, ενώ υπογραμμίζει και τις συνθήκες υπό τις οποίες οι ήχοι μπορούν να αποδώσουν ποιότητες τρόμου και συνεπώς την ιδέα του μεγαλειώδους.

2.1 Δύναμη και Δυσκολία

Η ισχύς αποτελεί πρωτεύουσα αρχή του μεγαλειώδους καθώς τα πράγματα που δημιουργούν την ιδέα του κινδύνου, είτε ευθέως είτε ως αποτέλεσμα μηχανικής αιτίας, προέρχονται κατά κανόνα από συγκεκριμένη τροποποίηση κάποιας δύναμης. Ο τρόμος που αναδύεται οφείλεται στην φυσική αντίδραση του ατόμου όταν αντιμετωπίζει δυνάμεις που υπερβαίνουν τις δυνατότητές του και απειλούν την αυτοσυντήρησή του. Εφόσον υπερισχύσει ο τρόμος στο μυαλό, ακολουθεί η ιδέα του σωματικού πόνου. Όμως, ο πραγματικός πόνος πάντα επιβάλλεται από μια δύναμη ανώτερη, προφανώς για το λόγο ότι ο άνθρωπος ποτέ δεν υποβάλλεται οικειοθελώς στον πόνο. Κατά συνέπεια, ιδέες όπως είναι η βία, η ισχύς, ο πόνος και ο τρόμος δρουν με τρόπο όμοιο και ανήκουν στο ίδιο πεδίο του μυαλού.¹⁷

Ο J.M. William Turner, με την τεχνική του που χαρακτηρίζεται από την ενέργειά της και τις αντιθέσεις που ιεραρχεί, χρησιμοποιεί την ισχύ για να υπογραμμίσει τη σχέση του ανθρώπου απέναντι στη φύση. Καθρεπτίζει

¹⁵ Burke Edmund, «*A Philosophical Inquiry Into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*», εκδ. P.F.Collier & Son Company, New York, 1909-14, σελ.119

¹⁶ ό.π., σελ.39-40

¹⁷ ό.π., σελ. 47-54

έτσι, μέσα από τα έργα του, την μικρότητα και τα συναισθήματα του ανθρώπου απέναντι στα στοιχεία της φύσης τα οποία αδυνατεί να δαμάσει.¹⁸ Αντίστοιχα, ο William Blake, εξυμνεί την ενέργεια, ως μια ιδιότητα που κάνει τους αρχαϊσμούς του νεωτεριστικούς ενώ αποδίδει την υπερβατική αίσθηση της «ατομικής» του θρησκείας.¹⁹

Μπορεί η ισχύς να είναι προφανής αιτία του τρομερού, αλλά για να καταφέρει μια δύναμη να αντλήσει μεγαλοπρέπεια δια μέσω του τρόμου οφείλει να γεμίζει ποσοτικά το μυαλό, καθώς μια δύναμη προφανής ως προς την δράση της μπορεί να απογυμνωθεί από την ικανότητά της να βλάπτει και κατ' επέκταση να εγείρει ισχυρό τρόπο.

Η ιδέα της δυσκολίας ενυπάρχει στο ίδιο φάσμα των αρχών του μεγαλιώδους καθώς αποτελεί την έκφραση του αδυνάτου εξαιτίας υπερβατικών δυνάμεων. Είναι στην ουσία η άλλη όψη της ισχύος, εφόσον κατά την σύλληψή της υποβόσκει η ιδέα μιας ισχυρής δύναμης. Το πιο προφανές παράδειγμα είναι το Stonehenge, όπου μπορεί να απουσιάζει οτιδήποτε αξιοσημείωτο ως προς τη διάταξη και το διάκοσμό του, όμως το μυαλό πλημμυρίζει από την σκέψη της υπερβατικής δύναμης που χρειάστηκε για την τοποθέτηση των τεράστιων, ακατέργαστων μαζών πέτρας.²⁰

Τόσο η ισχύς όσο και η δυσκολία, σαν ιδέες σε έργα της σύγχρονης αρχιτεκτονικής, εμφανίζονται κατά κύριο λόγο σε κατασκευές που χαρακτηρίζονται από την μεγαλοπρέπεια των διαστάσεών τους. Οι όγκοι που ορίζονται από τεράστια κελύφη και τα κενά που συνεπάγονται στο εσωτερικό τους ερεθίζουν το μυαλό με τρόπο αντίστοιχο με εκείνο που θα ερεθιζόταν απέναντι σε στοιχεία του φυσικού κόσμου, όμοιων διαστάσεων. Το μυαλό και σε αυτή την περίπτωση προσπαθεί να αφομοιώσει την πλήρη εικόνα του αντικειμένου του και την ενέργεια που χρειάστηκε για να ολοκληρωθεί, είτε και τη δυσκολία με την οποία θα κατανοήσει το πλήρες μέγεθός του. Όπως γίνεται για παράδειγμα στο παρεκκλήσι της **Ronchamp**, του **Le Corbusier**, όπου ο τρόπος με τον οποίο συνθέτει τα μεγάλα κενά και τα ανοίγματα στο ογκώδες γλυπτικό κέλυφος προσδίδει υπερβατική αίσθηση, εφόσον ο αέρας και το φως έχουν τον απαραίτητο χώρο για να γίνουν πρωταγωνιστές. Ο ίδιος περιγράφει τον υπερβατικό χώρο ως ολοκλήρωση του πλαστικού συναισθήματος²¹, με μια ποιότητα τόσο ισχυρή που αδυνατεί να

¹⁸ GOMBRICH E. H., «*ΤΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ*», εκδ. ΜΟΡΦΩΤΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΕΘΝΙΚΗΣ ΤΡΑΠΕΖΗΣ, Αθήνα, 1998, σελ.493-494

¹⁹ Μπελ Τζούλιαν, «*ΚΑΘΡΕΦΤΗΣ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ Μια Νέα Ιστορία της Τέχνης*», εκδ. ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ, Αθήνα 2008, σελ.304-306

²⁰ Burke Edmund, «*A Philosophical Inquiry Into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*», εκδ. P.F.Collier & Son Company, New York, 1909-14, σελ. 61-62

²¹ Curtis William J.R., «*Le Corbusier, Ideas and Forms*», εκδ. PHAIDON, 1986, σελ.179

ενσαρκωθεί σε λέξεις, θεωρώντας ότι επιτυγχάνεται μονάχα όταν το έργο καταφτάνει το μέγιστο της έντασης.²²

2.2 Μεγαλοπρέπεια στα κτίρια και η υπεροχή των διαστάσεων.

Για να είναι ένα κτίριο μεγαλοπρεπές, η υπεροχή στις διαστάσεις φαίνεται αναγκαίος παράγοντας, διότι σε αντικείμενα τα οποία είτε είναι λίγα ποσοτικά, είτε είναι μικρά στις διαστάσεις τους, η φαντασία αδυνατεί να σχηματίσει την ιδέα του υπερβατικού.

Σε πολλά θρησκευτικά κτίρια η εξουσία και η λειτουργία της θρησκείας εκφράζεται μέσα από την επιδεικτική παρουσία της μονιμότητας. Άλλωστε, οι ιδέες της μονιμότητας, της στιβαρότητας και της σταθερότητας αποτελούσαν για πολλές γενεές πιστών το ζητούμενο της αναζήτησής τους εντός του πλαισίου της θρησκείας, με αποτέλεσμα πολύ συχνά αυτά τα χαρακτηριστικά να ενσωματώνονται και να ορίζουν τον ίδιο το χώρο λατρείας. Παραδείγματος χάρη, οι παχιοί τοίχοι μιας Ρομανικής εκκλησίας συνιστούν ασφάλεια, η θολωτή οροφή ενός Γοτθικού καθεδρικού είναι μια τρομερή πρακτική στην υπέρβαση, όπως επίσης αποτελεί επίδειξη πλούτου και ισχύος, ενώ το πάτωμα ενός τζαμιού από τραβερτίνα υπαινίσσεται τη χλιδή που προκύπτει μέσα από την κοινή αφοσίωση σε μια ανώτερη δύναμη.²³

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα μεγαλοπρέπειας λόγω των φυσικών διαστάσεων αποτελεί ο καθεδρικός ναός ***Cathedral of Our Lady of the Angels***, του **Jose Rafael Moneo**, ο οποίος αποτελεί τον τρίτο μεγαλύτερο καθεδρικό στον κόσμο και είναι ο μεγαλύτερος εκ των σύγχρονών του. Ο επιβλητικός όγκος του κτιρίου που γίνεται εξωτερικά αντιληπτός κατά την προσέγγιση από τον δρόμο και προσεγγίζοντας την είσοδο, φιλοξενεί στο εσωτερικό μια αλληλουχία μεταφράσεων των ποιοτήτων που ο Burke αναφέρει ως απαραίτητες για την επίτευξη μεγαλοπρέπειας στα κτίρια, όπως θα αναλυθούν επιμέρους παρακάτω. Οι επισκέπτες ξεκινούν το ταξίδι από την είσοδο στην Οδό του Ναού, ακολουθούν ένα πνευματικό μονοπάτι σε μια μετάβαση από το κοσμικό,

²² Pallister James, «*SACRED SPACES Contemporary Religious Architecture*», εκδ. PHAIDON, New York, 2015, σελ. 9

²³ ό.π., σελ. 100

στο ιερό, από τη χαμηλότερη πλατεία, πάνω από το κλιμακοστάσιο, δια μέσω της επάνω πλατείας και προς τις υπερμεγέθεις χάλκινες πόρτες 25 τόνων. Κατά την είσοδο του στο νότιο προάστιο 61 μέτρων μήκους, που διατρέχει το συνολικό μήκος του ναού από την ανατολή προς τη δύση, συγκρούεται οπτικά με τα ασύμμετρα παρεκκλήσια κατά μήκος, τα οποία καδράρουν το άδυτο. Φτάνοντας στο τέλος της διαδρομής, εισέρχεται στο κεντρικό κλίτος το οποίο καταλαμβάνει σχεδόν 5.400τ.μ., με δυνατότητα φιλοξενίας 3.000 καθήμενων. Εκτός του μεγάλου ύψους που χαρακτηρίζει όλους τους χώρους στο εσωτερικό και κυρίως στο κεντρικό κλίτος, το καμπαναριό φτάνει τα 45 μέτρα. Πρόκειται για ένα κτίριο αχανές σε διαστάσεις, εκφράζοντας με το σύγχρονο λεξιλόγιο των υλικών και των ανοιγμάτων την εικόνα της μεγαλοπρέπειας που θα όφειλε να ενσαρκώνει ένας σύγχρονος καθεδρικός σε σχέση με τους προγενέστερούς του.



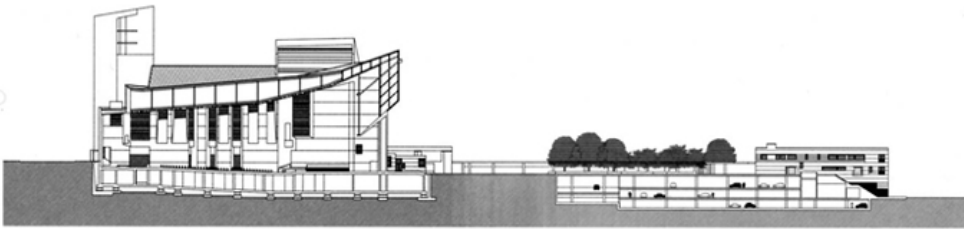
Κεντρικό κλίτος του ναού.



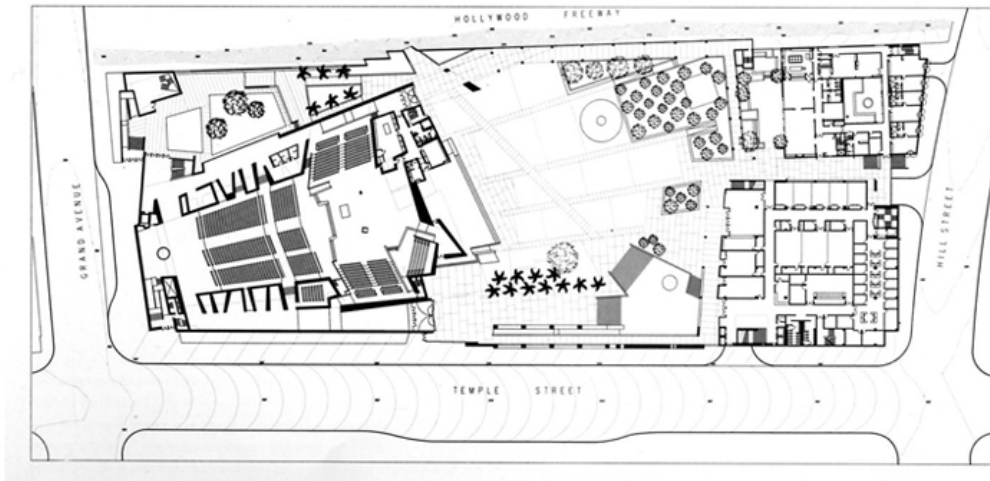
Φυσικό μοντέλο απεικόνισης του εσωτερικού του ναού.



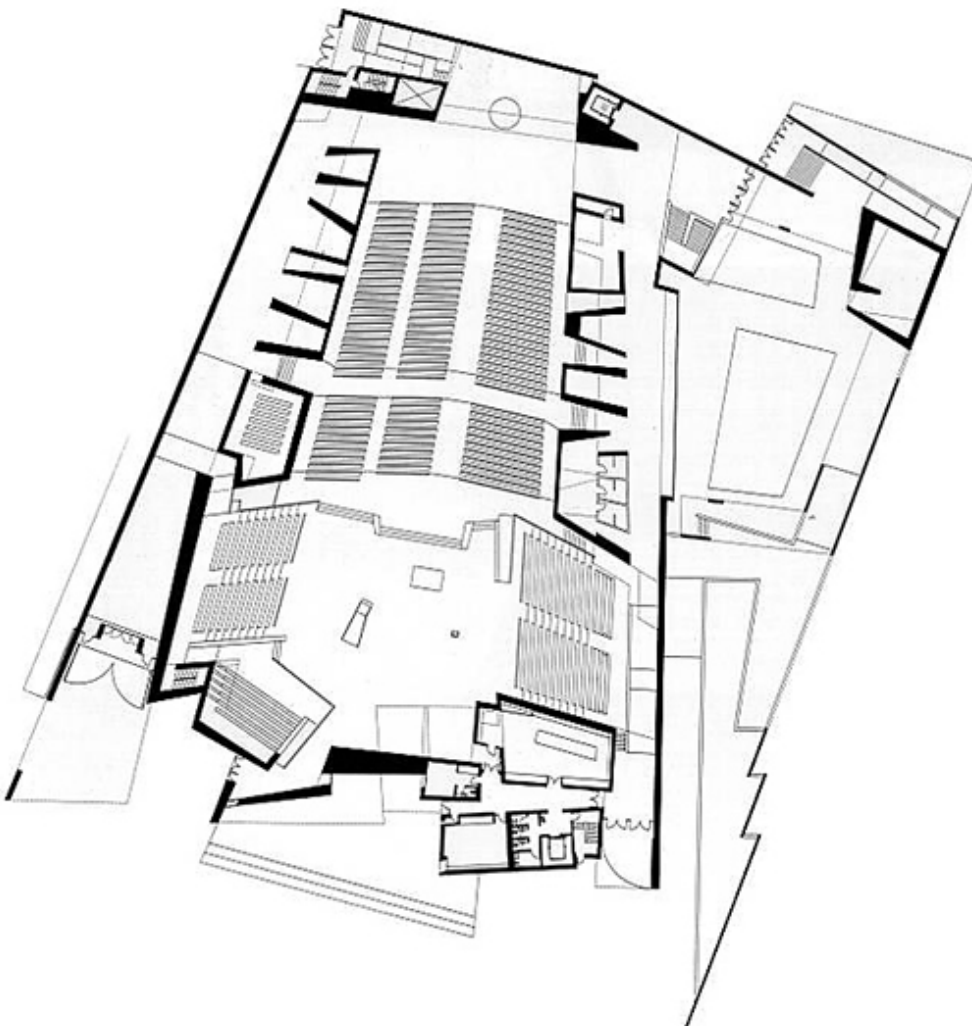
Κεντρική προσέγγιση καθεδρικού.



Διαμήκης Τομή κτιρίου.



Κάτοψη Masterplan



Κάτοψη Ισογείου

Το αχανές, ή αλλιώς η υπεροχή των διαστάσεων είναι μια από τις ισχυρότερες αιτίες του μεγαλειώδους διότι ο άνθρωπος δεν συνηθίζει να σκέφτεται με ποιον τρόπο η απεραντοσύνη μια διάστασης, μιας έκτασης ή μιας ποσότητας έχει την πιο ισχυρή δράση.

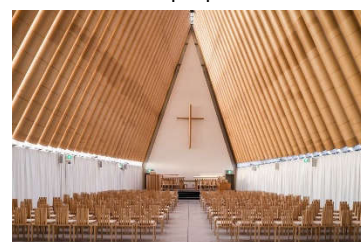
Ως έκταση νοείται η γεωμετρική διάσταση είτε του ύψους, είτε του μήκους, είτε του βάθους. Από τα παραπάνω, το μήκος δρα λιγότερο στη δημιουργία υπερβατικής αίσθησης καθώς, σημαντικό να σημειωθεί, ότι λόγω της προοπτικής το πολύ μεγάλο μήκος στα κτίρια καταργεί τον υπερβατικό σκοπό που όφειλε να προάγει. Ο λόγος που συμβαίνει αυτό είναι επειδή ένα επίπεδο που εκτείνεται σε μήκος έχει την τάση να συγκλείνει προς το σημείο φυγής του έχοντας έτσι ως αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός νοητού τριγώνου, που είναι πιο φτωχό σχήμα που μπορεί να συλλάβει το ανθρώπινο μάτι. Όπως υπογραμμίζει ο Burke, μόνο η φύση έχει το προνόμιο να εκτείνεται πέρα από τα όρια της αντίληψης της όρασης του ανθρώπου, οπότε κανένα έργο τέχνης δε γίνεται να είναι τεράστιο σε φυσικές διαστάσεις, μπορεί μονάχα να εξαπατάει.²⁴ Κατά συνέπεια, μια διαδρομή εκτεταμένου μήκους δρα λιγότερο σε σχέση με το ισόποσο ύψος μιας ανθρωπογενούς δομής όπως είναι ένας πύργος, ή μιας φυσικής δομής όπως είναι ένας ψηλός βράχος.

Το ύψος εξυπηρετεί τις υπερβατικές προσδοκίες των θρησκευτικών χώρων από τις πρώτες μορφές οργανωμένων πόλεων, καθώς μιμείται την σχέση μεταξύ των αναλογιών, του ανθρώπινου σώματος και των φυσικών στοιχείων που περιβάλλουν τον άνθρωπο, υπενθυμίζοντας την μικρότητά του απέναντι στις δομές της φύσης. Υπό αυτό το πρίσμα, αξίζει να γίνει σύγκριση μεταξύ δύο σύγχρονων προσεγγίσεων που διακρίνονται για την ανάδειξη του ύψους ως καθρέπτη του ύψιστου, το Cardboard Cathedral του **Sigeru Ban** με το A Temple for Atheists του φιλόσοφου, συγγραφέα και παρουσιαστή **Alain de Botton**. Στο **Cardboard Cathedral**, η όλη υπερβατική αίσθηση προκύπτει από την ισχυρή αντίθεση μεταξύ της στενόμακρης κάτοψης και του επιβλητικού κεντρικού κλίτους που στεγάζει τους κύριους χώρους του ναού. Η κάτοψη στενεύει κατά μήκος του κεντρικού άξονα ενισχύοντας ακόμα περισσότερο την σχέση ύψους-πλάτους, ουσιαστικά όλες οι διαστάσεις του ναού εξυπηρετούν την ανάδειξη της δිරριχτη στέγης. Το κεντρικό κλίτος, σχηματίζεται από 98 χαρτονένιους σωλήνες ενισχυμένους με ελασματοποιημένη ξυλεία, μήκους 21 μέτρων, που εκτείνονται στο μεγάλο άξονα του ναού και ενισχύουν ακόμα περισσότερο την υπερβατική διάθεση του ύψους.²⁵

Άποψη της προσόψεως.



Άποψη του ναού από την κεντρική είσοδο



Άποψη της εισόδου από το εσωτερικό.

²⁴ Burke Edmund, «A Philosophical Inquiry Into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful», εκδ. P.F.Collier & Son Company, New York, 1909-14, σελ. 60-61

²⁵ Pallister James, «SACRED SPACES Contemporary Religious Architecture», εκδ. PHAIDON, New York, 2015, σελ. 23-27

Στην περίπτωση του **A Temple for Atheists**, της πρώτης κατασκευής μιας αλληλουχίας αθεϊστικών ναών, εντός των οποίων εκείνοι που δεν πιστεύουν στο θεό θα μπορέσουν να βρουν νόημα²⁶, οι φυσικές διαστάσεις της κάτοψη περιορίζονται στο μέγιστο έτσι ώστε ο ναός να μιμείται έναν πύργο, που διακρίνεται μονάχα από το ύψος του.



Πρόκειται για ένα μαύρο πύργο ύψους 46 μέτρων, ο οποίος πρόκειται να υλοποιηθεί από διαφορετικούς τύπους πέτρας από όλο το εύρος της ανθρώπινης ιστορίας, σχηματίζοντας ένα είδος γεωλογικής χρονο-γραμμής, με κάθε στρώση της οποίας να αντιπροσωπεύει την ηλικία της γης, όπου κάθε εκατοστό ισοδυναμεί με ένα εκατομμύριο χρόνια. Στη βάση του πύργου έχει υπολογισθεί μια λεπτή στρώση χρυσού, πάχους μόλις ενός χιλιοστού, που σηματοδοτεί τον χρόνο του ανθρώπου στη γη, τοποθετώντας τον σε σχέση με την ηλικία του πλανήτη. Σε αυτή την περίπτωση όλες οι διαστάσεις υποτάσσονται στο ύψος του πύργου, έναντι του καθεδρικού στον οποίο το μήκος ενισχύεται από το ελάχιστο πλάτος τόσο, ώστε να υπηρετήσει το μεγάλο ύψος του κεντρικού κλίτους, χωρίς όμως την υπερβολική έκταση του μήκους το οποίο θα είχε αντίθετο αποτέλεσμα κατά τη σύλληψη του εσωτερικού από την είσοδο στο ναό.²⁷

Επίσης, το ύψος δρα λιγότερο αποτελεσματικά στο να δημιουργήσει μια ισχυρή εντύπωση σε σχέση με την πλήξη που προκαλεί η παρατήρηση του βάθους, το οποίο εγείρει αμεσότερα τον τρόπο, καθώς ο κίνδυνος και η ανάγκη της αυτοπροστασίας που γεννά η εικόνα του θανάτου είναι αμεσότερη. Συμπληρωματικά, η καθετότητα των στοιχείων είναι πιο ικανή να προσδώσει μεγαλοπρέπεια έναντι σε οποιαδήποτε σχέση επικλινών επιφανειών. Όπως επίσης, το αποτέλεσμα μιας ανώμαλης και τραχιάς επιφάνειας, που ερεθίζει την ιδέα της δυσκολίας και του σωματικού πόνου, έρχεται σε ρήξη κατά την εφαρμογή της υπερβατικής αίσθησης απέναντι σε μια απαλή και γυαλισμένη επιφάνεια που είναι περισσότερο οικεία.²⁸ Με αυτά τα κριτήρια μπορεί να γίνει αντιληπτή η προσέγγιση του υπερβατικού από τους **O Studio Architects** στην εκκλησία που

²⁶ Alain de Botton, «*Liquid Modernity*», εκδ. Polity Press, 2000, σελ. 15

²⁷ Pallister James, «*SACRED SPACES Contemporary Religious Architecture*», εκδ. PHAIDON, New York, 2015, σελ. 15-16

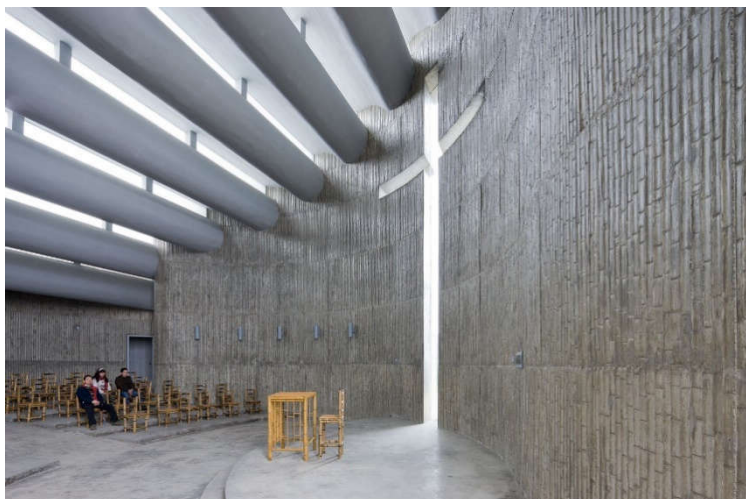
²⁸ Burke Edmund, «*A Philosophical Inquiry Into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*», εκδ. P.F. Collier & Son Company, New York, 1909-14, σελ. 55-56

ολοκλήρωσαν το 2011 με τίτλο **Church of Seed**. Το έργο βρίσκεται σε ένα από τα επτά ιερότερα βουνά της Κίνας, το όρος Luofu, και είναι χτισμένο στην κορυφή ενός λόφου που αναδύεται μέσα από το πυκνό δάσος από το οποίο μπορεί κανείς να το προσεγγίσει. Σαν κατασκευή ορίζεται από τρία ανεξάρτητα καμπυλωμένα τοιχεία, που αρθρώνονται δια μέσω ανοιγμάτων, και περικλείουν το εσωτερικό της εκκλησίας, δίνοντας το όνομα στο ναό εφόσον μιμούνται το κέλυφος που προστατεύει το σπόρο του φυτού. Η κλιμακωτή στέψη διαχωρίζει σκόπιμα το κτίριο σε δυο ενότητες, εκείνη του εσωτερικού χώρου, που υψώνεται κλιμακωτά και από τα 3 μέτρα στην είσοδο φτάνει στα δώδεκα μέτρα πίσω από το ιερό, και εκείνη της ανάβασης της στέγης όπου οι αρχιτέκτονες δώρισαν στους επισκέπτες έτσι ώστε να έχουν τη δυνατότητα της σύλληψης των στοιχείων του βουνού στο μέγιστο. Επί της ουσίας, σε αυτή τη μελέτη οι έννοιες του ύψους και του βάθους συνυπάρχουν και εξελίσσονται εκατέρωθεν της βαθμιδωτής στέγης όπου επιτρέπει τη αντίληψη του ύψους εντός του ναού και την ακόμα πιο ισχυρή αίσθηση του βάθους στο υψηλότερο προσβάσιμο σημείο του. Επιπρόσθετα, το λεξιλόγιο των επιφανειών κατά την προσέγγιση αλλά και εντός του κτιρίου είναι όμοιο και χαρακτηρίζεται από την ωμή και απλή γλώσσα των υλικών της περιοχής και το σκυρόδεμα, και τις συμμετρικές κάθετες ραβδώσεις από τα καλούπια bamboo, που ενισχύουν την διάθεση των αρχιτεκτόνων να διασπάσουν την μάζα και πετύχουν την εναρμόνιση με το επιβλητικό περιβάλλον του.²⁹



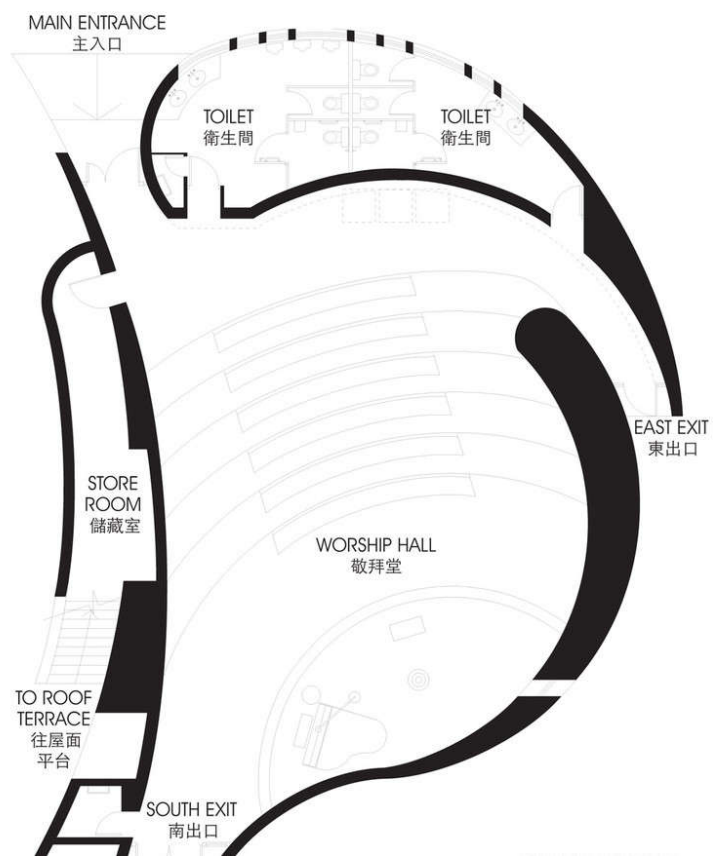
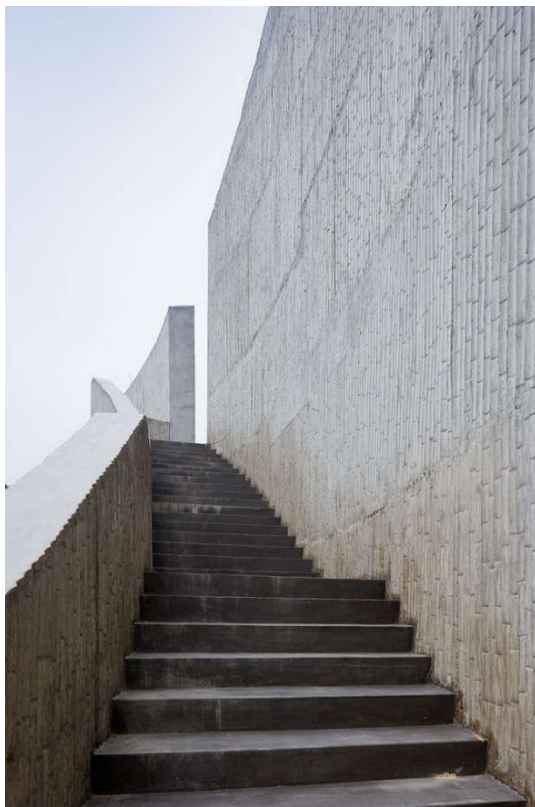
Άποψη του ναού από μακριά.

²⁹ Pallister James, «*SACRED SPACES Contemporary Religious Architecture*», εκδ. PHAIDON, New York, 2015, σελ. 46-51



Εσωτερικό του ναού.

Κλίμακα προσέγγισης από το δάσος.



Κάτοψη ναού.

Τομή κεντρικής αίθουσας.



Ακολουθώντας την αιτιολόγηση του Edmund Burke, για την επίτευξη του υπερβατικού μέσα από την αχανότητα των φυσικών διαστάσεων, το γεγονός ότι ένα μεγάλο αντικείμενο ή μια ενότητα αντικειμένων, όπως είναι ένα κτίριο, μπορεί να δώσει μια ισχυρή εντύπωση τρόμου οφείλεται στον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί η ανθρώπινη όραση. Η πραγματοποίησή της γίνεται δια μέσω μιας εικόνας, που σχηματίζεται από τις ακτίνες του φωτός οι οποίες ανακλώνται από το αντικείμενο παρατήρησης και παίρνουν ακαριαία μορφή σε ένα σύνολο στον αμφιβληστροειδή. Ένα μεγάλο σώμα, το οποίο αντανακλά το φως και είναι δυνατό να θεωρηθεί ότι χτυπάει το μάτι σε μια στιγμή, στην πραγματικότητα αποτελείται από ένα αχανή αριθμό ευδιάκριτων σημείων, καθένα εκ των οποίων δίνει την εντύπωση της εικόνας του αντικειμένου στον αμφιβληστροειδή. Συνεπώς, η εικόνα μονάχα ενός σημείου θα μπορούσε να προκαλέσει παρά μια μικρή τάση της μεμβράνης. Αντιθέτως, μια αλληλουχία όμοιων χτυπημάτων οφείλει κατά την εξέλιξή της να προκαλέσει μια πολύ σπουδαιότερη τάση, έως ότου να επέλθει η κορύφωση στον υψηλότερο βαθμό εντάσεως. Έτσι, το μάτι σε ολόκληρη τη χωρητικότητά του, που δονείται σε όλα του τα στελέχη, τείνει να προσεγγίσει τη φύση της αιτίας που προκαλεί τον πόνο και άρα να παράγει την ιδέα του μεγαλειώδους.³⁰

Κατά την άμεση παρατήρηση ενός σημείου, το μάτι πρέπει να διασχίσει τον κενό χώρο των μεγάλων σωμάτων με μεγάλη ταχύτητα, με αποτέλεσμα τα εκλεπτυσμένα νεύρα και οι μύες που αφορούν στην κίνησή του και είναι εξαιρετικά ευαίσθητα, να καταπονούνται έντονα. Αυτή η καταπόνηση δε σηματοδοτεί τίποτα, είτε στην περίπτωση που η εντύπωση του σώματος δίνεται άμεσα λόγω της σύνδεσης των διαφορετικών μελών, είτε δημιουργώντας μια εντύπωση ενός σημείου σε μια στιγμή, καθώς προκαλεί μια αλληλουχία όμοιων ή διαφορετικών εντυπώσεων τόσο γρήγορα ώστε να τα κάνει να φαίνονται ενωμένα.

Σε αντίθεση με ότι έχει αναφερθεί, υπογραμμίζεται γενικά ότι το μάτι δέχεται ένα ισόποσο αριθμό ακτινών. Στην πραγματικότητα το μυαλό αδυνατεί, κατά βάση, να εστιάσει επιμελώς σε περισσότερα από ένα αντικείμενα την ίδια χρονική στιγμή. Οπότε, εφόσον το αντικείμενο είναι μικρό, η δράση είναι μικρή και ένας αριθμός από μικρά αντικείμενα δεν είναι εφικτό να αποσπάσουν την προσοχή. Το μυαλό δεσμεύεται από τα όρια του αντικειμένου, και ότι δεν είναι συσχετισμένο με αυτό όπως και ότι δεν υφίσταται, είναι σε μεγάλο βαθμό το ίδιο σε δράση. Όμως, το μυαλό, όπως και το μάτι, όταν πρόκειται για τεράστια αντικείμενα δε καταφτάνει εύκολα στα όριά τους- δεν ξεκουράζεται έως ότου να τα επεξεργαστεί και η εικόνα είναι από λίγο έως πολύ ίδια παντού.

³⁰ Burke Edmund, «*A Philosophical Inquiry Into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*», εκδ. P.F.Collier & Son Company, New York, 1909-14, σελ. 122-124

Συμπερασματικά, οτιδήποτε είναι τεράστιο σε φυσικές διαστάσεις πρέπει υποχρεωτικά να είναι απλό και ολόκληρο.³¹

Για τον Burke η ενότητα, ως παράγωγο της απλότητας και της ολότητας ενός αντικειμένου ή ενός συνόλου αντικειμένων, είναι απαραίτητη για την επίτευξη μεγαλοπρέπειας δια μέσω της της υπεροχής διαστάσεων. Λαμβανομένων υπόψη, ακολουθούν δυο παραδείγματα θρησκευτικών χώρων που διέπονται από ενότητα, αλλά με εντελώς διαφορετικό τρόπο, ώστε να επιτύχουν υπερβατικότητα. Πρόκειται για το **Beth Sholom Synagogue** των **Stanley Saitowitz** και **Notoma Architects**, που αποτελείται από δυο κατασκευές που υπηρετούν ένα ενιαίο σύνολο, και το **Rituals Crematorium** των **+udeb architectos** στο οποίο το σύνολο διαιρείται σε μικρότερα σύνολα που αρθρώνονται κατά μήκος μια πορείας.

Άποψη της
προσόψεως από τον
κεντρικό δρόμο.

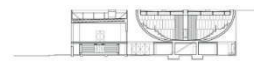
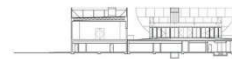


Το ενιαίο σύνολο της συναγωγής αποτελείται από μια τοιχοποιία καμπυλωτής φόρμας επενδυμένης με λίθινα πάνελ, το οποίο αντιπροσωπεύει το Μενορά³², και εδράζεται σε ένα χαμηλό ορθογώνιο πλίνθο που φιλοξενεί τις δευτερεύουσες χρήσεις του συνόλου, όπως και το Social Hall, ένα κυβοειδή πύργο από γυαλί και τσίγκο, που λειτουργεί ως το φως, το αντανakλαστικό φύλλο, στη μάζα και τη στιβαρότητα του ημικυλινδρικού Sanctuary Hall. Η στιβαρή μάζα του άδυτου υπενθυμίζει

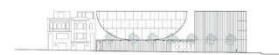
³¹ Burke Edmund, «*A Philosophical Inquiry Into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*», εκδ. P.F.Collier & Son Company, New York, 1909-14, σελ. 124-125

³² Από: <http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Menorah>, Το **menorah** [προφέρεται: μενορά] (Εβραϊκά: menorah) είναι ένα ιερό κηροπήγιο που χρησιμοποιείται στην Εβραϊκή πρακτική τελετών, και ένα από τα παλαιότερα σύμβολα των Ιουδαίων. Στα αρχαία χρόνια, το μενορά έπαιζε κεντρικό ρόλο στις θρησκευτικές δραστηριότητες στου Ιουδαϊκούς τόπους λατρείας, επακολούθως στον Ναό της Ιερουσαλήμ, ως χρυσή λάμπα που χρησιμοποιούταν για να φωτίσει την Κιβωτό της Διαθήκης.

την σημαντικότητα του φυσικού ναού- την καταστροφή και την εξ ολοκλήρου αποκατάστασή του στην Ιουδαϊκή πίστη. Ο επισκέπτης αφού εισέλθει στη μεγάλη αυλή, πρέπει να περπατήσει μεταξύ των δυο επιβλητικών όγκων και να ανέβει ένα επίπεδο ώστε να φτάσει τη στάθμη εισόδου του καμπύλου κελύφους, και αυτή η πορεία με την ανάβαση συμβολίζει την ανάβαση του Μωυσή στο βουνό για να επικοινωνήσει με το Θεό.³³ Η ενότητα εδώ επιτυγχάνεται γεωμετρικά και με τη γλώσσα των υλικών, εφόσον ο εντυπωσιακός ημικύλινδρος του βωμού εδράζεται επάνω στη βάση, ενός ύψους, που είναι προέκταση του δεύτερου μεγάλου όγκου, που φιλοξενεί το Social Hall, φτάνοντας στο ίδιο τελικό ύψος υπογραμμίζοντας την διττή σημασία αλλά και τη διαφορετικότητα των λειτουργιών. Αυτή η σχέση ενισχύεται με την διαφορετικότητα των υλικών, καθώς η ανακλαστικότητα της ορθοκανονικής τσίγκινης μάζας και των υαλοστασίων που φιλοξενεί, υπογραμμίζουν την αντίθεση του στιβαρού μονολιθικού menorah το οποίο φαίνεται να ανακλάται επάνω στο σύστημα που το φιλοξενεί χωρίς να το διασπά.



Εγκάρσιες Τομές.



Όψεις.



Άποψη του όγκου της κεντρικής αίθουσας από τον περιβάλλοντα χώρο.



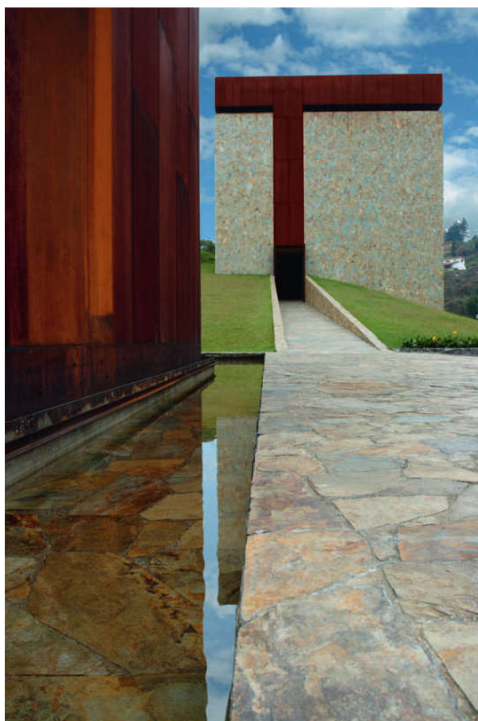
Εσωτερική άποψη.

³³ Pallister James, «*SACRED SPACES Contemporary Religious Architecture*», εκδ. PHAIDON, New York, 2015, σελ. 108-113

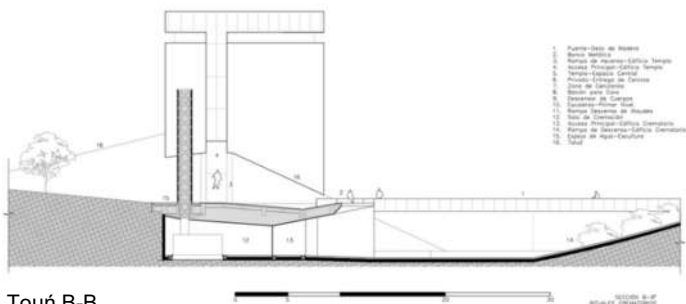


Στο **Rituals Crematorium**, η κορύφωση έπεται στο τεράστιο κυβοειδές κτίριο που υψώνεται μέσα από το λόφο και γειτονεύει με το μικρότερο γλυπτικό στερεό του φυλακίου, και μαζί ανήκουν σε ένα σύμπλεγμα που αποτελείται από σήραγγες, γέφυρες και μια σειρά από δημόσιες και ημιδημόσιες πλατείες. Ο επισκέπτης, ακολουθώντας το μονοπάτι που θα τον οδηγήσει στον κυρίως ναό συναντά πρώτα μια μικρή πλατεία που περιλαμβάνει ένα χώρο στον οποίο μπορεί να καθίσει καθώς και ένα χώρο συγκέντρωσης, η πλατεία του οποίου, ως κενό, ορίζεται με τη βοήθεια του μεγάλου μονολιθικού γλυπτού, του φυλακίου, από Cor_ten. Κάτω από αυτή την πλατεία βρίσκεται το κρεματόριο, που φιλοξενεί τους κλίβανους και τα δωμάτια προετοιμασίας των θανόντων. Φεύγοντας από την πλατεία και συνεχίζοντας στο μονοπάτι που σχίζει την ανηφορική πλαγιά, προσεγγίζει την αχανή κυβοειδή μάζα, σχεδόν τετράγωνης σε κάτοψη, η οποία χαρακτηρίζεται από τη μεγαλοπρέπειά της σε διαστάσεις, με μια καθησυχαστική στιβαρότητα. Το δίχως ανοίγματα κέλυφος είναι χτισμένο από τοπική πέτρα και διακόπτεται από τομές σχήματος T από επένδυση Cor Ten, με το οριζόντιο τμήμα του T να συνθέτει το παραπέτασμα της όψης.³⁴ Εν κατακλείδι, η ενότητα σε αυτό το έργο επιτυγχάνεται από τη σύνθεση της κεντρικής πορείας, επάνω στην οποία αρθρώνονται και ιεραρχούνται τα κενά και οι όγκοι, σε σχέση τόσο με το περιβάλλον στο βασικό μονοπάτι, όσο και με τις βασικές χρήσεις του κρεματόριου που ενυπάρχουν στο κάτω επίπεδο. Η πρόοδος των κενών και των όγκων έχει κατεύθυνση με τελικό προορισμό τον μεγαλύτερο όγκο στον οποίο βρίσκεται ο ναός, ως το τελευταίο στάδιο μιας διαδρομής κατά την οποία οι ζωντανοί αποχαιρετούν τους νεκρούς.

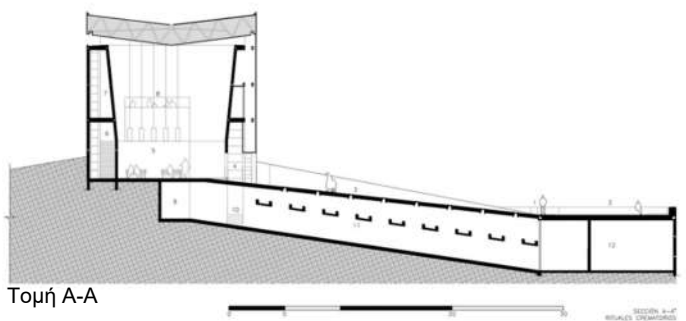
³⁴ Pallister James, «*SACRED SPACES Contemporary Religious Architecture*», εκδ. PHAIDON, New York, 2015, σελ. 114-119



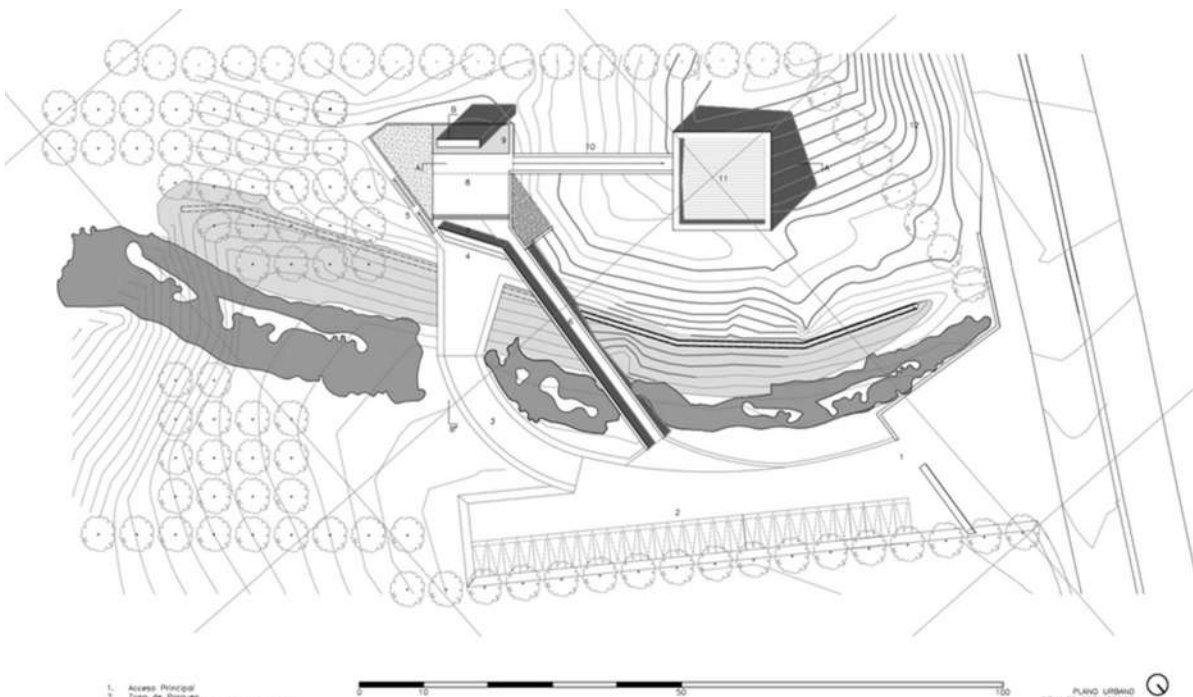
Φωτ: Λεπτομέρεια υλικών



Τομή B-B



Τομή A-A



1. Acceso Principal
2. Zona de Parque
3. Rampe de Descenso-Edificio Crematorio
4. Acceso Principal-Edificio Crematorio
5. Acceso Principal-Edificio Crematorio
6. Acceso Principal-Edificio Crematorio
7. Acceso Principal-Edificio Crematorio
8. Acceso Principal-Edificio Crematorio
9. Acceso Principal-Edificio Crematorio
10. Acceso Principal-Edificio Crematorio
11. Acceso Principal-Edificio Crematorio
12. Acceso Principal-Edificio Crematorio
13. Acceso Principal-Edificio Crematorio
14. Acceso Principal-Edificio Crematorio
15. Acceso Principal-Edificio Crematorio

Κάτοψη Δώματος και
Περιβάλλοντα χώρου

2.3 Αφάνεια, Σκοτάδι- Φως και Χρώμα

2.3.1 Η Αφάνεια

Η αφάνεια που οφείλεται στην απουσία του φωτός είναι αναγκαίος παράγοντας για την ενίσχυση της τρομερής εικόνας ενός χώρου ή ενός έργου τέχνης, καθώς η επίγνωση της προέλευσης ή της έκτασης ενός κινδύνου εξαλείφει ένα ποσοστό τρόμου και συνεπώς αποδυναμώνει ανάλογα την ιδέα του μεγαλειώδους.

Άλλωστε, με την αφάνεια, από τις πρώτες μορφές κοινωνιών, οι εξουσίες κατάφεραν να αποκρύπτουν το πρόσωπό τους από την κοινή θέα, ενδυναμώνοντας την κυριαρχία τους δια μέσω του φόβου. Αντίστοιχα οι θρησκείες, ακολουθώντας το ίδιο μοτίβο, από τους πρώτους ειδωλολατρικούς ναούς έως σήμερα, σε σύγχρονες υλοποιήσεις ναών, διατηρούσαν το είδωλο, ή το ιερό αντίστοιχα, στο πιο σκοτεινό στέλεχος της καλύβας-ναού. Εάν, όμως, αντιθέτως επικρατούσε η καθαρότητα, η επίδρασή της στα πάθη και συνεπώς στο ομοίωμα του τρόμου θα ήταν αδύναμη- ανίκανη να προσδώσει ένταση και ισχύ στην αναπαράσταση του υπερβατικού.³⁵ Ο Burke συμπληρώνει επίσης, ως προς τον αντίθετο χαρακτήρα της καθαρότητας, ότι είναι άλλο πράγμα το να κάνεις μια ιδέα καθαρή και εντελώς διαφορετικό να την κάνεις να επιδράει στην φαντασία. Όπως και στη φύση, την πεμπτουσία του μεγαλειώδους, οι σκοτεινές, ασαφείς, μπερδεμένες εικόνες έχουν μεγαλύτερη επίδραση στη φαντασία ώστε να σχηματίσουν νοηματικά τα μεγαλύτερα πάθη, έναντι εκείνων που είναι καθαρές και ορίζονται με σαφήνεια.³⁶

2.3.2 Το Σκοτάδι

Το σκοτάδι αποτελεί ένα από τα ισχυρότερα αίτια ενεργοποίησης του τρόμου και συνεπώς της ιδέας του μεγαλειώδους, είτε επιδράει στη φαντασία ατόμων που είναι ευάλωτη σε δεισιδαιμονίες, είτε στην υποθετική περίπτωση εκείνων που δεν ασπάζονται τέτοιου είδους παρανοϊκές ιδέες.

Γενικά, στο σύνολο της ανθρωπότητας επικρατεί η συσχέτιση του σκοταδιού με το τρομερό, καθώς στο απόλυτο σκοτάδι απουσιάζει η επίγνωση του βαθμού επικινδυνότητας του περιβάλλοντος στο οποίο στέκεται κάποιος, επικρατεί άγνοια επί των πραγμάτων που μας περιβάλλουν ή μιας εχθρικής παρουσίας, κάνοντας την υπεράσπιση της ατομικότητας αδύνατη. Η δύναμη αδυνατεί να τον προστατέψει, η σοφία

³⁵ Burke Edmund, «*A Philosophical Inquiry Into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*», εκδ. P.F.Collier & Son Company, New York, 1909-14, σελ. 40-42

³⁶ ό.π., σελ. 45

μπορεί μονάχα να υποθέτει, ενώ ακόμα και ο πιο τολμηρός και ο πιο ανεπηρέαστος από δεισιδαιμονίες παραμένει έκπληκτος και «προσεύχεται» για φως. Ακόμη, σε σχέση με προϊόντα της φαντασίας της εποχής του, όπως τα φαντάσματα και τα γκόμπλιν, ο Burke αναφέρει πως είναι φυσικό επακόλουθο να θεωρεί κανείς το σκοτάδι παραδοσιακά ως ιδέα τρόμου, που επιλέχθηκε ως ταιριαστή σκηνή για τόσο τρομερές αναπαραστάσεις, παρά αυτές οι αναπαραστάσεις να έχουν κάνει το σκοτάδι τρομερό. Φυσικά, γιατί το μυαλό του ανθρώπου γλιστρά ευκολότερα στο σφάλμα του πρότερου είδους και είναι πολύ πιο δύσκολο να φανταστείς ότι το αποτέλεσμα μιας ιδέας τόσο τρομακτικής, διαχρονικά και παγκοσμίως, θα μπορούσε να οφείλεται σε μια ομάδα ανούσιων ιστοριών, ή ακόμη σε οποιαδήποτε αιτία μιας φύσης τόσο επουσιώδους, και μιας διαδικασίας τόσο αβέβαιης. Άρα επί της ουσίας, το σκοτάδι αποτελεί μια ιδέα που ήταν από πάντα τρομερή, ίσως η τρομακτικότερη αναπαράσταση των φόβων των πρώτων ανθρώπων αλλά κατ' επέκταση και των σύγχρονων, και πάνω σε αυτή την ιδέα έχουν βρει πρόσκαιρο έδαφος αποκυήματα της άρρωστης φαντασίας, που όπως θα αιτιολογηθεί στο επόμενο κεφάλαιο είναι προϊόντα της χωρικής αποξένωσης ή της αδυναμίας τους ανθρώπου να ανήκει επί της γης.³⁷

Η αιτιολόγηση της επίδρασης του σκοταδιού στην αναπαράσταση του υπερβατικού, οφείλεται, όπως και στην έγερση του τρόμου λόγω της μεγαλοπρέπειας των διαστάσεων, στον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί το αισθητήριο όργανο της όρασης, το μάτι.

Με τα δεδομένα της εποχής του, ο Burke, είχε παρατηρήσει ότι κατά την απομάκρυνση του ατόμου από το φως, η κόρη του ματιού του είναι μεγεθυμένη από την απόσυρση της ίριδας, ανάλογα με τον ρυθμό της αποχώρησής του από την πηγή του φωτός. Κατά την απόσυρση, λοιπόν, καθολικά από το φως είναι λογικό ότι η συστολή των νηματίων της ίριδας είναι αντίστοιχα ισχυρότερη, όπως επίσης, αυτό το τμήμα υπό έντονο σκοτάδι έχει τη δυνατότητα να φτάσει να είναι τόσο συνεσταλμένο ώστε να επέλθει καταπόνηση των νεύρων που το συνθέτουν πέρα από τον φυσικό τους τόνο και άρα να παράγει μια επίπονη αίσθηση. Αυτή η τάση φαίνεται να υπάρχει σίγουρα κατά την εμπλοκή του ατόμου με το σκοτάδι, διότι σε αυτή την κατάσταση, ενώ το μάτι παραμένει ανοικτό, υπάρχει μια αδιάκοπη προσπάθεια να δεχθεί φως. Έτσι δικαιολογούνται οι λάμψεις και οι φωτεινές αναπαραστάσεις που συχνά φαίνονται υπό αυτές τις συνθήκες να ενεργούν πριν φτάσει το φως και αποδίδονται στην επίδραση των σπασμών των νηματίων της ίριδας, που παράγονται από τις προσπάθειες του ματιού να αναζητήσει το αντικείμενό του. Θεωρώντας λοιπόν το σκοτάδι ως αιτία του μεγαλειώδους θα μπορούσε

³⁷ Burke Edmund, «*A Philosophical Inquiry Into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*», εκδ. P.F.Collier & Son Company, New York, 1909-14, σελ. 130-131

κανείς να συμπεράνει ότι λόγω της διαστολής της κόρης, μια χαλάρωση μπορεί να είναι παράγωγο του μεγαλειώδους, όπως αντίστοιχα μια σύσπαση. Όμως, θα πρέπει να ληφθεί υπόψη ότι εντούτοις το δαχτυλίδι της ίριδας είναι κατά μια έννοια ένας σφιγκτήρας, ο οποίος μπορεί πιθανώς να είναι διεσταλμένος από μια απλή χαλάρωση, που διαφέρει από τους περισσότερους σφιγκτήρες του σώματος επειδή είναι εξοπλισμένος με υπερβολικά ευαίσθητους μύες, τα ακτινικά νημάτια της ίριδας. Έτσι, μόλις ο κυκλικός μυς ξεκινήσει να χαλαρώνει, σε σχέση με τα νημάτια, αναζητώντας το αντίβαρό τους τραβιούνται με δύναμη προς την αντίθετη κατεύθυνση, ανοίγοντας την κόρη σε ένα υπολογίσιμο εύρος. Οποιοσδήποτε ανοίξει τα μάτια του και προσπαθήσει να δει εντός ενός σκοτεινού χώρου, μπορεί να αντιληφθεί τον πόνο που ακολουθεί καθώς τα μάτια προσπαθούν να δεχτούν την πληροφορία του φωτός ώστε να ορίσουν φιγούρες. Εν κατακλείδι, το σκοτάδι είναι τρομερό, εφόσον η προσπάθεια των ματιών να προσδιορίσουν ένα σκοτεινό χώρο τα καταπονεί σε αντιληπτό βαθμό, και εφόσον έχει εξαρχής θεωρηθεί ότι το μεγαλειώδες εξαρτάται από κάποια τροποποίηση πόνου ή τρόμου.³⁸

2.3.3 Το Φως

Το φως, για τον Burke, οφείλει να ορίζεται πάντα σε σχέση με το αντίθετό του, το σκοτάδι, που όπως έχει ήδη διατυπωθεί, το σκοτάδι διακρίνεται για την ικανότητά του να εγείρει ισχυρό τρόπο, είτε στολίζεται από δεισιδαιμονίες είτε όχι, και άρα κατατάσσεται στις ισχυρότερες αιτίες του μεγαλειώδους. Όμως, σε ότι αφορά το φως ως πηγή του υπερβατικού, ο χειρισμός του, ώστε να επιτευχθεί το επιθυμητό αποτέλεσμα, συνοδεύεται από προϋποθέσεις, όπου εντός αυτών δεν περιλαμβάνεται η αυτονόητη ιδιότητά του να εμφανίζει αντικείμενα στο χώρο. Ένα απλό, ανίσχυρο φως είναι μια ιδέα συνηθισμένη στο μυαλό, ανίκανη να προσφέρει ισχυρή εντύπωση και συνεπώς να ενεργοποιήσει οποιαδήποτε κλιμάκωση πόνου ή τρόμου. Αντιθέτως, φως όπως αυτό του ήλιου, που επιδρά άμεσα στο μάτι υπερνικώντας την αίσθηση, θεωρείται μεγαλειώδης ιδέα. Οπότε, ένα ανίσχυρο φως, ως προς την ένταση της πηγής, συγκριτικά με τον ήλιο που είναι η ισχυρότερη πηγή στην γη, δεν είναι ικανό να προσδώσει ισχυρή αίσθηση, σε αντίθεση για παράδειγμα με το φως της αστραπής, που είναι αδιαμφησβήτητα από τις αρχαιότερες ιδέες του υπερβατικού. Αυτό συμβαίνει διότι το υπερβολικό φως υπερβαίνει τα όργανα της όρασης, και εκμηδενίζοντας τα αντικείμενα που αντιλαμβάνεται το μάτι μέχρι την επιβολή του, δρα όμοια με το απόλυτο σκοτάδι. Παρά τι γεγονός ότι το φως και το σκοτάδι στις ύψιστες κλιμακώσεις τους είναι εντελώς αντίθετα, και τα δύο καταφέρουν

³⁸ Burke Edmund, «*A Philosophical Inquiry Into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*», εκδ. P.F.Collier & Son Company, New York, 1909-14, σελ. 132-133

να συνεισφέρουν στην ιδέα του μεγαλειώδους, καθώς προκαλούν τον ίδιο ακριβώς πόνο στο αισθητήριο όργανο, και συνοδεύονται από την ίδια αδυναμία ανάγνωσης του περιβάλλοντος. Σημειώνεται εδώ, ότι μια ταχύτατη μετάβαση από το φως στο σκοτάδι, είτε το αντίστροφο, έχει ακόμα ισχυρότερη επίδραση, έχοντας πάντα υπόψη ότι το σκοτάδι είναι μακράν ικανότερο στην ενεργοποίηση του τρόμου.³⁹

Συγκεκριμένα για την επίδραση του φωτός στην αρχιτεκτονική υπερβατικών χώρων, ο Burke αναφέρει ότι όλες οι δομές που αφορούν σε ναούς, που έχουν υπολογιστεί έτσι ώστε να προάγουν την ιδέα του μεγαλειώδους, οφείλουν να είναι σκοτεινές και μουντές, εφόσον το σκοτάδι είναι γνωστό ότι έχει μεγαλύτερη επίδραση στο μυαλό έναντι του φωτός. Επίσης, ένα αντικείμενο ενισχύεται από ένταση όταν το συνθέσεις όσο το δυνατόν περισσότερο αντίθετο συγκριτικά με τα γειτονικά του αντικείμενα. Έτσι, όταν κάποιος εισέρχεται σε ένα κτίριο, δε γίνεται να περάσει σε ισχυρότερη πηγή φωτός, αφού το φως του ηλίου στο εξωτερικό είναι από τη φύση του ισχυρότερο. Εάν μπει λοιπόν σε χώρο με φως μερικούς βαθμούς ηπιότερο, η αλλαγή στην αίσθηση θα είναι οριακή, οπότε κρίνεται αναγκαίο για να γίνει αυτή η μετάβαση ισχυρή, να περάσει από το ισχυρότερο φως, στο πιο δυνατό σκοτάδι, όπως μπορεί αυτό να συνάδει με τις ανάγκες λειτουργίας του κτιρίου. Αντίθετα, τη νύχτα, με δεδομένο το σκοτάδι στον εξωτερικό χώρο, ισχύει ο αντίθετος κανόνας με την ίδια λογική, όπου όσο πιο περισσότερο φωτεινός είναι ο εσωτερικός χώρος στον οποίο μεταβαίνει, τόσο πιο μεγαλοπρεπές είναι το πάθος που αντιλαμβάνεται.⁴⁰

Με γνώμονα τη θεωρία του Edmund Burke, η σωστή χρήση του φωτός και της απουσίας του, στο πρόσωπο του σκοταδιού, αποτελεί ένα από τα ισχυρότερα εργαλεία για την επίτευξη του υπερβατικού στην αρχιτεκτονική. Στη σύγχρονη αρχιτεκτονική, αυτές οι ποιότητες αξιοποιούνται για τη σύνθεση χώρων που φιλοξενούν πνευματικές δραστηριότητες, με ή και χωρίς θρησκευτική ταυτότητα. Τα έργα που αναλύονται παρακάτω χαρακτηρίζονται από την χρήση του φωτός ως βασικό στοιχείο για την επίτευξη υπερβατικών ποιοτήτων, σε σχέση με τη θεωρία του Burke ως προς το φως, το σκοτάδι και τις μεταβάσεις από τη μια φύση στην άλλη.

³⁹ Burke Edmund, «*A Philosophical Inquiry Into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*», εκδ. P.F.Collier & Son Company, New York, 1909-14, σελ. 64-66

⁴⁰ ό.π., σελ. 66

Φωτορεαλιστική
απεικόνιση ναού.



Στο **Chapel of San Girolamo**, των **Aires Mateus**, και στο **Brother Klaus Chapel**, του **Peter Zumpthor**, γίνεται εμφανής η ικανότητα της διαχείρισης του φωτός να εγείρει υπερβατικές αισθήσεις στο ελάχιστο των φυσικών διαστάσεων, τη μονάδα, στη μορφή του ψηλού, αδρού πύργου στο πρώτο και στη μορφή του μοναχικού, λείου μονόλιθου στο δεύτερο. Η στρατηγική των Aires Mateus είναι να δημιουργήσουν παγίδες φωτός στην επιδερμίδα του κτιρίου, τόσο στο εξωτερικό με την σύνταξη των ακανόνιστων λίθων, όσο και στο εσωτερικό με τη χρήση των άτριφτων σανίδων, που επιτυγχάνεται με την τραχύτητα των υλικών και τις οριζόντιες χαραξίες που επαναλαμβάνονται καθ' ύψος. Εξωτερικά, το κέλυφος βρίσκεται εκτεθειμένο στα στοιχεία της φύσης και τις εναλλαγές του φωτός, αποτυπώνοντας την ομορφιά του χρόνου και τις εποχές, με τους προεξέχοντες ακανόνιστους λίθους να σχηματίζουν απρόβλεπτα μονοπάτια για το νερό της βροχής και τις νιφάδες του χιονιού που λιώνουν εντός τους. Στο εσωτερικό, η πρόθεση της χρήσης παγίδων φωτός, ενισχύεται με την υποχώρηση των επιφανειών, με κλιμάκωση προς την οροφή, που υποδέχονται και καθυστερούν το φως από το να φτάσει στο δάπεδο, προσφέροντας την εντύπωση ενός χώρου που αφιερώνεται στην ξεκούραση των ματιών. Η οροφή, που τοποθετείται στο πλήρες ύψος του πύργου, επιτρέπει στο φως να διεισδύσει στο εσωτερικό, δίνοντας την εντύπωση ότι δεν έχει βάρος, στοιχείο που ενισχύει την έκφραση της ύπαρξης ενός υπερβατικού χώρου. Πρόκειται για μια χωρική εμπειρία που σκηνοθετείται από την αντανάκλαση του φωτός, με την καθοδική είσοδό του από την οροφή και με τον τρόπο που χτενίζει τις άτριφτες ξύλινες επιφάνειες, ο επισκέπτης πρόκειται να ανακαλύψει το μέγεθός του συγκριτικά με τις φυσικές

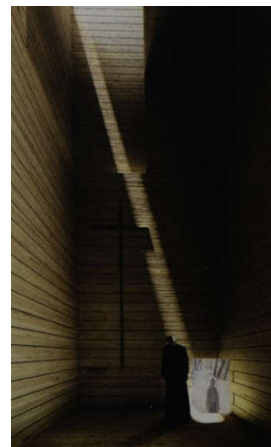
διαστάσεις του ναού σε πρώτο επίπεδο και σε δεύτερο, πνευματικό επίπεδο, την τοποθέτησή του στον κόσμο.⁴¹



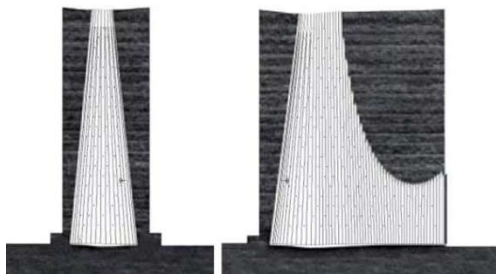
Ξύλινο μοντέλο ναού.



Φωτορεαλιστικές απεικονίσεις εσωτερικού χώρου.



Αντίστοιχα, στο μονόλιθο του Peter Zumthor, η ισχυρή υπερβατική εμπειρία στοχεύει στην υπέρβαση του επισκέπτη από τη φυσική του υπόσταση ώστε να ταυτιστεί με την ζωή στο σπήλαιο του μοναχού Brother Klaus, από τον οποίο δανείζεται το όνομά του το έργο. Το φως και εδώ διεισδύει στο παρεκκλήσι από την οπή στην οροφή, που περιγράφεται από το κέλυφος, αντανakλάται στην τραχεία, σκουρόχρωμη επιδερμίδα του εσωτερικού και στους θαμμένους κρυστάλλους στο εσωτερικό της και αγκαλιάζει τον επισκέπτη στο επίπεδο του εδάφους. Η επιδερμίδα είναι αποτέλεσμα της καύσης 112 λεπτών κορμών που χρησιμοποιήθηκαν για τη σκυροδέτηση του κελύφους, αφήνοντας πίσω ισχυρές κατακόρυφες χαραξίσεις, σε μια μορφή που έχει σαφέστατη αναφορά σε εκείνη των σπηλαίων, και χαρακτηρίζεται από το σκούρο αποτύπωμα της. Το αποτύπωμα του χρόνου στο φως και τα στοιχεία της φύσης εισέρχονται από την οπή της οροφής ελεύθερα και οδηγούνται στον κυρίως χώρο, η πρόσβαση στον οποίο γίνεται δια μέσω στενού

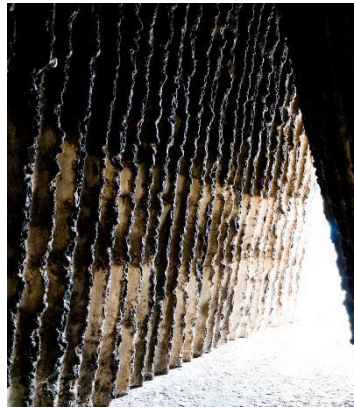
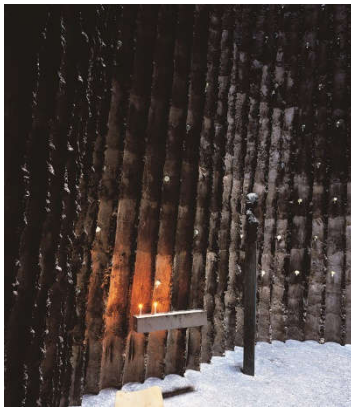


Τομές ναού.

⁴¹El Croquis, «186 Aires Mateus 2011-2016», εκδ. EL CROQUIS, 2016, σελ. 47



Άποψη ναού από μακριά.



Φωτογραφίες από το εσωτερικό του ναού.



διαδρόμου που ορίζεται από το σπηλαιώδες ανάγλυφο και την τριγωνική σχισμή της εισόδου. Σε αντίθεση με το παρεκκλήσι του San Girolamo, που η μετάβαση γίνεται άμεσα από το ισχυρό φως του ηλίου στο εξωτερικό και κατευθείαν στις ποιότητες το ίδιου φωτός στο εσωτερικό του ναού, ενώ, στο Brother Klaus Field Chapel, η μετάβαση από το φως του ηλίου γίνεται σταδιακά δια μέσω του διαδρόμου της εισόδου και χαρακτηρίζεται από την απουσία του φωτός, οδηγώντας τον επισκέπτη σταδιακά στον κυρίως χώρο του ναού και τις ποιότητες του φυσικού φωτός και τον ουρανό που καδράρεται από την οπής της οροφής.⁴²



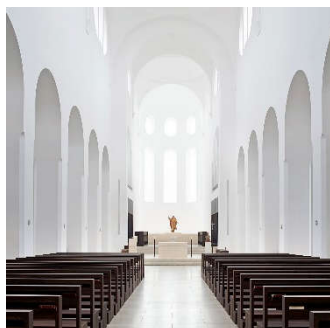
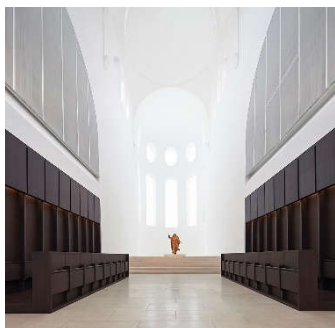
Σκίτσο ιδέας του αρχιτέκτονα.

⁴² Pallister James, «*SACRED SPACES Contemporary Religious Architecture*», εκδ. PHAIDON, New York, 2015, σελ. 126

Στην αποκατάσταση της εκκλησίας **St. Moritz**, του **John Pawson**, το φως του ηλίου, που εισέρχεται από τα ανοίγματα στην αψίδα, εν αντιθέσει με τα προηγούμενα παραδείγματα, εγείρει υπερβατική αίσθηση καθώς χαϊδεύει τις καθαρές, λευκές επιφάνειες. Η πρόθεση του αρχιτέκτονα είναι η ελάττωση της εκκλησίας στα θεμελιώδη αρχιτεκτονικά της στοιχεία, δίνοντας τόπο σε μια αρχιτεκτονική που σέβεται το παρελθόν παρέχοντας στο παρόν χώρους λειτουργικούς και κατάλληλους. Εστιάζοντας, έτσι, στην αφαίρεση και την αποσαφήνιση και διατηρώντας το κέλυφος, αφαιρώντας τη διακόσμηση και κάνοντας ορθολογική διαχείριση του αιθέριου φωτός που προέρχεται από τα ανοίγματα, τα οποία είναι κατασκευασμένα από ελασματοποιημένο όνυχα. Με τη δύση του ηλίου, η χρωματική παλέτα του ναού, που είναι αυστηρή ως προς τη χρήση του λευκού με ελάχιστες εξαιρέσεις, ζωντανεύει από το φωτισμό των LED που βρίσκονται στην αψίδα και το κεντρικό κλίτος και τα οποία γεμίζουν τον ναό με ένα απαλό κιτρινωπό φως.⁴³



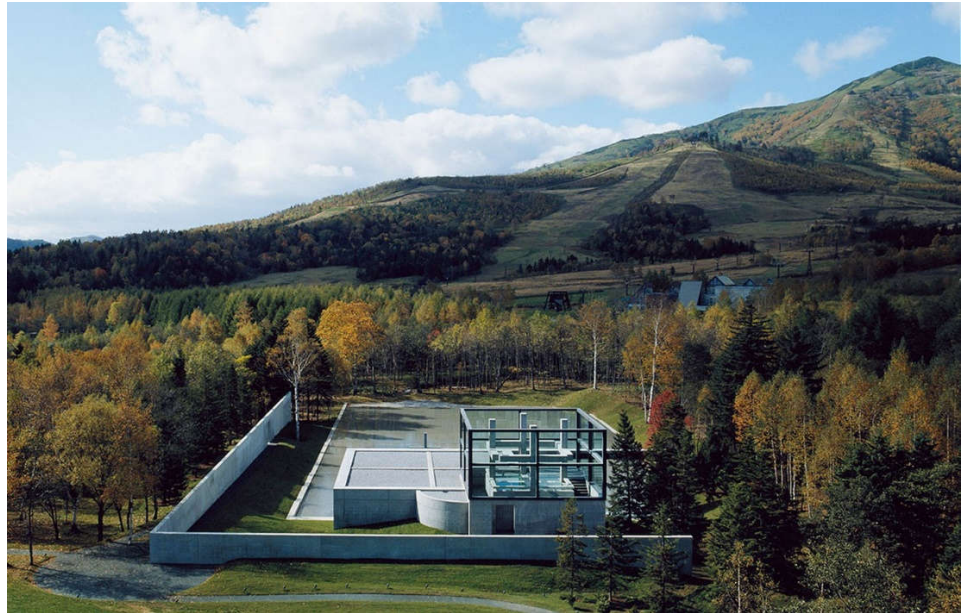
Φωτογραφίες από το εσωτερικό του ναού.



⁴³ Pallister James, «*SACRED SPACES Contemporary Religious Architecture*», εκδ. PHAIDON, New York, 2015, σελ. 74

Η σημασία της διαχείρισης του φωτός στις μεταβάσεις, που έχει υπογραμμισθεί από τον Burke, γίνεται ξεκάθαρη στο έργο του **Tadao Ando**, ενός αρχιτέκτονα που δίνει μεγάλη έμφαση στην πορεία και τις διαδοχικές καταστάσεις και ποιότητες του φωτός κατά την προσέγγιση των πνευματικών χώρων. Στο **Church on the Water** και το **Water Temple**, η μετάβαση από τη μια κατάσταση στην άλλη δίνει ταυτότητα στους διαφορετικούς χώρους και βοηθά στην τοποθέτηση του επισκέπτη σε σχέση με το κτίριο και το φυσικό τοπίο, με το κοσμικό και το μη κοσμικό, με το μέσα και το έξω, ανάλογα με τις προθέσεις του αρχιτέκτονα.

Άποψη της
επέμβασης από
μακριά.

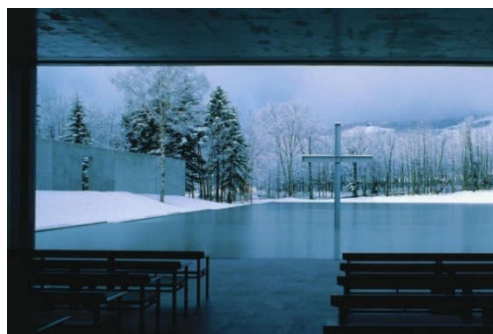


Στο Hokkaido της Ιαπωνίας, υλοποιήθηκε το 1988, το **Church on the Water**, έργο στο οποίο το φως του ηλίου και οι εναλλαγές του, πρωταγωνιστούν στην σύνθεση της εντύπωσης του υπερβατικού εντός και εκτός του ναού. Αποτελείται από δύο τετράγωνα των δέκα και δεκαπέντε μέτρων, τα οποία αλληλεπικαλύπτονται και τοποθετούνται με προσανατολισμό στην τεχνητή λίμνη, με τον μεγαλύτερο εκ των οποίων να φιλοξενεί το παρεκκλήσι και τον μικρότερο να αποτελεί τον χώρο εισόδου και υποδοχής. Στο εξωτερικό και γύρω από τα δύο πρίσματα τυλίγεται τοίχος σχήματος Γ, που παραλαμβάνει τον επισκέπτη και τον καθοδηγεί κατά μήκος του, λειτουργώντας παράλληλα ως φίλτρο μεταξύ του ναού και του ξενοδοχείου που βρίσκεται πίσω του. Φτάνοντας στην εσωτερική διαμόρφωση και οδεύοντας προς το ναό, γίνεται αντιληπτός ο κυβικός χώρος υποδοχής, που ορίζεται από μια ασκεπή μεταλλική κατασκευή η οποία περιμετρικά, διαιρείται και δίνει πλαίσια σε όμοιες επιφάνειες γυαλιού που περικλείουν στο εσωτερικό του πρίσματος τέσσερις, κεντρικά, τοποθετημένους σταυρούς. Κατά την είσοδό του, ο επισκέπτης εκτίθεται στην πλημμύρα φωτός που εισχωρεί από την ανοιχτή οροφή και τα περιμετρικά ανοίγματα, με το ισχυρό φως του ηλίου

να αναμειγνύεται με το μαλακό, φιλτραρισμένο, φως των υαλοστασίων, δημιουργώντας μια ισχυρή εντύπωση του υπερβατικού στη φύση. Για να εισέλθει στο μεγαλύτερο κύβο και το εσωτερικό του ναού, ο επισκέπτης ακολουθεί την σκοτεινή, ημικυκλική κλίμακα, στην απόληξη της οποίας, ξαφνικά, τοποθετείται ενώπιων της πρόσοψης με την τεχνητή λίμνη και τον μεταλλικό σταυρό να ορθώνεται στο εσωτερικό της, και του τοπίου με τα δένδρα και το λόφο, να φιλτράρονται από το μοναδικό άνοιγμα του κεντρικού τμήματος του ναού. Ο ορίζοντας εδώ χωρίζει τον ουρανό από τη γη, το ιερό από το κοσμικό, και το τοπίο που αιχμαλωτίζεται από τη γεωμετρία της σύνθεσης αλλάζει την εμφάνισή του με το πέρασμα του χρόνου.⁴⁴ Αξίζει να σημειωθεί ότι για τον Tadao Ando, όταν η φύση φιλτράρεται μέσα από ένα φωτοδιαπερατό τοίχο που λειτουργεί σαν οθόνη, περιβάλλοντας την αρχιτεκτονική, το φως, στο οποίο ουσιαστικά ενσαρκώνεται η φύση, επιτυγχάνεται μια κατάσταση ομοιογένειας. Θεωρεί πως σε αυτή την κατάσταση, η φύση είναι αρχιτεκτονικοποιημένη, χάνοντας την ωμότητα της υπόστασής της, με αποτέλεσμα να μετασχηματίζεται σε φύση υπό τον έλεγχο του ανθρώπου. Κατά συνέπεια, τα ανοίγματα, ως οθόνες, προβάλλουν αυτή την αρχιτεκτονικοποιημένη φύση καθώς αλλάζει την εμφάνισή της από στιγμή σε στιγμή. Στο Church on the Water, οι οθόνες έχουν τοποθετηθεί με ακρίβεια στον προθάλαμο και τον κεντρικό ναό, δημιουργώντας την αίσθηση του υπερβατικού εγκλεισμού φωτός κατά την είσοδο, και την προβολή του φωτός στην αλληλεπίδρασή του με το τεχνητό και το φυσικό περιβάλλον που φιλτράρεται από την κεντρική οθόνη του εσωτερικού του ναού.⁴⁵



Επάνω: Φωτογραφίες κατά την προσέγγιση του ναού.

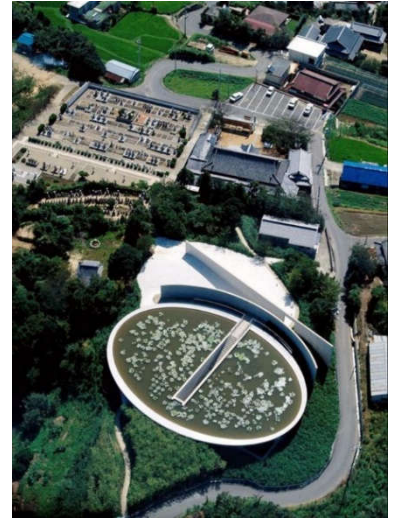


Κάτω: Φωτογραφίες από το εσωτερικό του κυρίως ναού.

⁴⁴ Pare Richard, «TADAO ANDO | THE COLOURS OF LIGHT», εκδ. PHAIDON, Νέα Υόρκη, 2001, σελ 143

⁴⁵ ό.π., σελ. 102

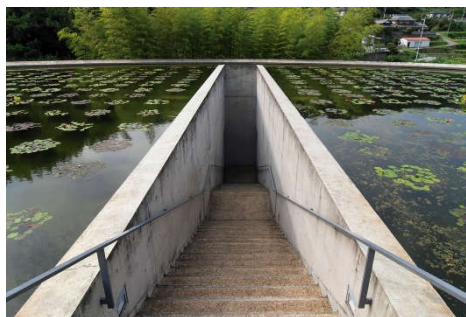
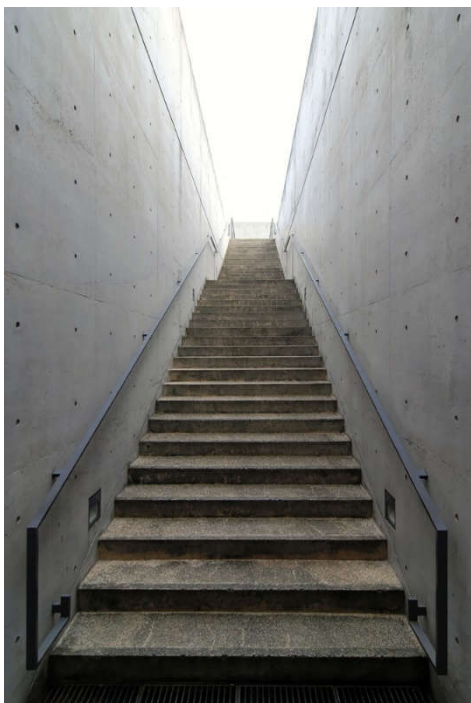
Παρέχοντας περισσότερο χώρο στις ποιότητες που δημιουργούνται από την έλλειψη του φωτός, στις σκοτεινές μεταβάσεις του **Water Temple**, ο Tadao Ando, σκηνοθετεί ακόμα μια υπερβατική εμπειρία που χαρακτηρίζεται από την διαχείριση του φωτός σε σχέση με τις εναλλαγές της πορείας και την ταυτότητα των διαδοχικών χώρων. Το έργο, βρίσκεται στο νοτιοανατολικό τμήμα της νήσου Awaji, στην παλαιά πόλη του Hompukuji και αποτελεί την νέα αίθουσα-κατοικία του Ninnaji Shingon, της αρχαιότερης αίρεσης του Ταντρικού Βουδισμού στην Ιαπωνία. Η αίθουσα καθώς και οι βοηθητικοί χώροι, με την εσωτερική πορεία, τοποθετούνται υπογείως και καλύπτονται από μια τεχνητή λίμνη, ελλειψοειδούς κάτοψης, καλυμμένη από νυμφαία που αποτελούν σύμβολο της βουδιστικής αίρεσης Shingon.



Φωτογραφίες
προσέγγισης του
ναού.



Η προσέγγιση του ναού αρχίζει μέσα από σκιές δέντρων, με τη σύνθεση να εμφανίζεται ως ένας μακρύς τοίχος από σκυρόδεμα που διασχίζει το ξέφωτο επάνω στο λόφο. Με όψη στο νότο, η λάμψη του τοίχου τονίζεται από το φως του ηλίου που αντανακλάται ανοδικά από τις λευκές πέτρες που βρίσκονται σκορπισμένες στη βάση του, στοιχείο συμβολικής αναφοράς στους κήπους ιστορικών θρησκευτικών χώρων, προσφέροντας έτσι μια ζώνη αιθέριας διαφώτισης που προετοιμάζει τον επισκέπτη πνευματικά για την κάθαρση και είσοδό του στο εσωτερικό του ναού. Στη συνέχεια, περνώντας από το μοναδικό άνοιγμα επάνω στον τοίχο, ένας δεύτερος, καμπυλωμένος τοίχος οδηγεί τον επισκέπτη, πάλι, από τη σκιά στο φως, με προσανατολισμό την άκρη της τεχνητής λίμνης

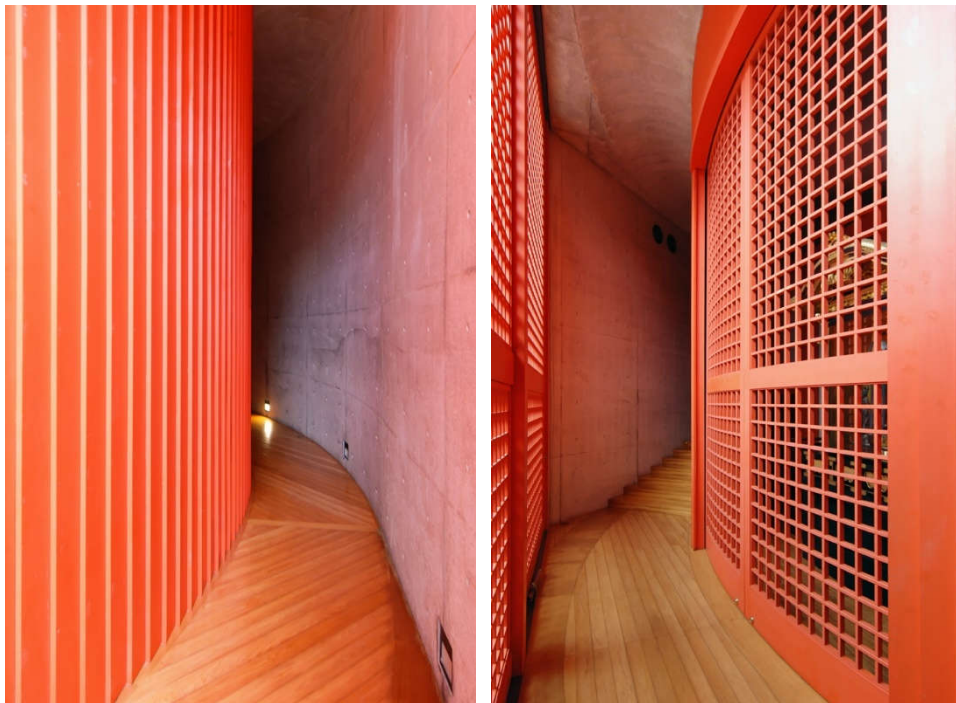


Μετάβαση προς
το εσωτερικό
του ναού.

που είναι πλημμυρισμένη με νερό. Το τελευταίο πέρασμα από την εξωτερική διαμόρφωση προς το εσωτερικό του ναού, είναι απόλυτο, γίνεται με την κλίμακα που διεισδύει κάθετα προς το εσωτερικό του ελλειπτικού πιάτου, οδηγώντας από την έκθεση στο φυσικό φως, στην σχεδόν ολική απουσία του και την εκκίνηση μιας νέας, πιο σκοτεινής, πορείας. Κατά

την άφιξή του στο εσωτερικό, ο επισκέπτης πλέον παραλαμβάνεται από ένα έντονα κόκκινο καμπυλωτό τοίχο, ο οποίος τον οδηγεί περιμετρικά και τον προετοιμάζει για την είσοδό του στην κεντρική αίθουσα με τα κόκκινα υποστυλώματα. Σε όλη το μήκος της εσωτερικής πορείας το φυσικό φως αποκτά υπόσταση μονάχα στην αφετηρία που ορίζεται από την κάτω απόληξη της κλίμακας και το μοναδικό άνοιγμα πίσω από την κεντρική αίθουσα, ενώ στο υπόλοιπό της η απουσία του φυσικού φωτός σε συνδυασμό με τον απαλό τεχνητό φωτισμό στο ύψος του πατήματος, δημιουργούν την αίσθηση μιας βαθιά τελετουργικής εμπειρίας. Με το τέλος της εσωτερικής διαδρομής, ο επισκέπτης στρίβει απότομα και αντιλαμβάνεται την αίθουσα με τα υποστυλώματα και την επιβλητική μορφή του αγάλματος του Βούδα στο κέντρο της. Το άγαλμα τοποθετημένο με πλάτη προς τη Δύση, εκεί που βρίσκεται το μοναδικό άνοιγμα στη γωνία του κτιρίου από το οποίο εισέρχεται φυσικό φως. Με το τέλος της ημέρας, φως διαχέεται στο εσωτερικό του υπόγειου χώρου, με μια κοκκινωπή λάμψη και τα υποστυλώματα να δημιουργούν μακρές σκιές που μεταβάλλονται μέχρι να χαθεί το τελευταίο φως της ημέρας. Οι μεταβάσεις από το φως στο σκοτάδι στο Water Temple έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, από τις εναλλαγές των δεσμών του φωτός που διεισδύουν από τα δέντρα και τις σκιές που δημιουργεί ο ήλιος, στις εναλλαγές του φωτός που έρχεται σε επαφή με τα τοιχεία οδηγούς, στο παιχνίδισμά του με την υδάτινη επιφάνεια, στην μετάβαση στο σκοτάδι ακολουθώντας την κλίμακα στο κέντρο της λίμνης, την σκοτεινή εσωτερική διαδρομή και την εμφάνιση της αίθουσας που φωτίζεται από το γωνιακό άνοιγμα και τα

υποστυλώματα που αποτυπώνουν τις σκιές τους στο δάπεδο. Από το απόλυτο φως της ημέρας στο εσωτερικό σκότος.⁴⁶

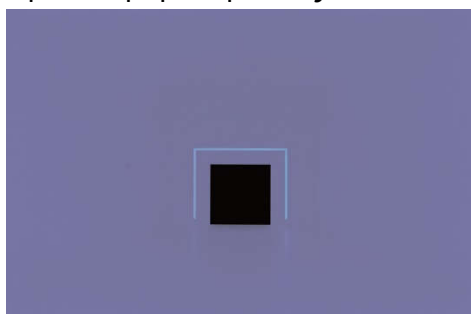


Επάνω: Εσωτερική διαδρομή.
Κάτω: Κεντρική αίθουσα του ναού.

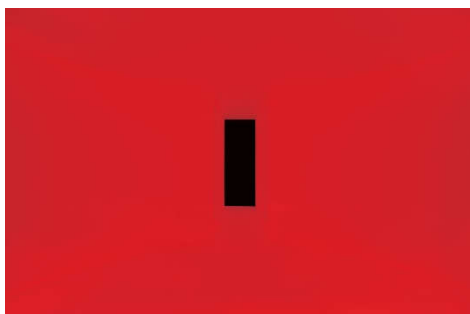
⁴⁶ Pare Richard, «TADAO ANDO | THE COLOURS OF LIGHT», εκδ. PHAIDON, Νέα Υόρκη, 2018, σελ. 252

Στο Water Temple, την προσοχή δεν μαγνητίζει μονάχα η σκηνοθεσία των διαφορετικών ποιοτήτων φωτός, αλλά και η χρήση του χρώματος στις εσωτερικές ξύλινες επιφάνειες. Το έντονο κόκκινο χρώμα του ξύλου ενισχύει το υπερβατικό αίσθημα στο χώρο καθώς σύμφωνα με τον Burke η ικανότητα του χρώματος να εγείρει την αίσθηση του υπερβατικού αποδίδεται μονάχα από έντονα χρώματα όπως το κόκκινο, που συμβολίζει τα πάθη στη ζωή του ανθρώπου. Ο Burke μάλιστα αναφέρει πως τα χρώματα που είναι απαλά είναι αδύνατο να δημιουργήσουν μεγαλοπρεπείς ιδέες από μόνα τους, αντιθέτως τα μουντά και έντονα χρώματα μπορούν να αφήσουν μια ισχυρή εντύπωση. Έτσι, παραδείγματος χάρη, και ο ουρανός, ο οποίος είναι συννεφιασμένος και σκοτεινός, είναι σαφέστατα μια πιο μεγαλοπρεπής ιδέα έναντι του μπλε καθαρού ουρανού, και η νύχτα ξεκάθαρα πιο μεγαλοπρεπής και μυστήρια από την μέρα.

Για να εμβαθύνουμε επί της ικανότητας του χρώματος να εγείρει μια υπερβατική αίσθηση γενικότερα, αξίζει να γίνει αναφορά στον **James Turrell** ο οποίος είναι ένας καλλιτέχνης που ερευνά τις ιδιότητες του φωτός και του χρώματος σε σχέση με την αντίληψη του χώρου. Ο Turrell καταφέρνει να δώσει σώμα στο φως, ώστε να αποκτήσει διάσταση στο χώρο, κάνοντάς το αντιληπτό καθώς γεμίζει το κενό. Στην τέχνη του, η οποία πραγματεύεται το άυλο, ουσιαστικά ο χώρος μεταφράζεται σε περικλειστο κενό με το φως να αποκτά υπερβατική παρουσία. Η μονοχρωμία καθώς και η έλλειψη οπτικών ερεθισμάτων, προκαλούν σύγχυση στο θεατή, οξύνοντας τις αισθήσεις του, δημιουργώντας ερωτήματα ως προς το τι βλέπει, καθώς είναι δύσκολο να αντιληφθεί με σιγουριά το βάθος των επιφανειών και το εάν πρόκειται για οπτική απάτη. Βασισμένος αποκλειστικά στο χρώμα, μέσα από το έργο του, θέτει ερωτήματα για τη φύση της πραγματικότητας και τις αντίληψης του ανθρώπινου εγκεφάλου στα οπτικά ερεθίσματα που προκύπτουν από το φως.⁴⁷ Στη σειρά από έργα υπό την ονομασία **Gazfeld «Ολικό Πεδίο»**, ο θεατής πλημμυρίζεται από μια θάλασσα χρώματος, χάνοντας παντελώς την αίσθηση του βάθους.



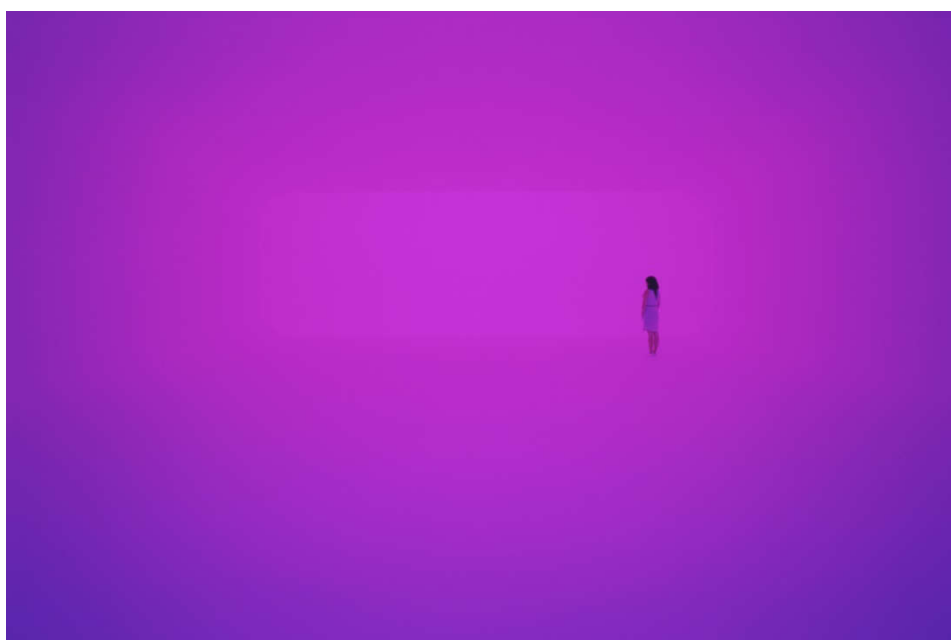
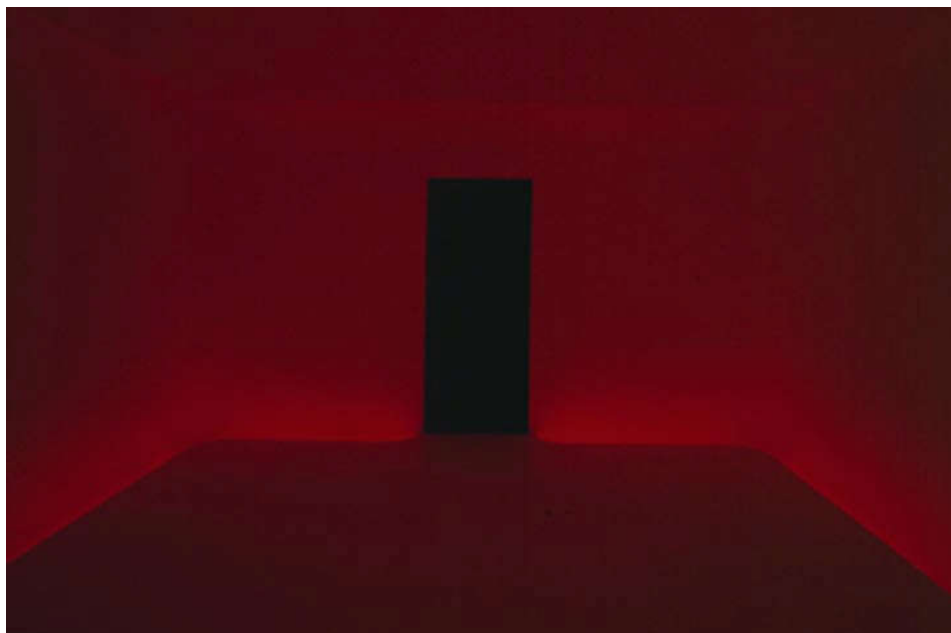
Αριστερά: εγκατάσταση «Aural»



Δεξιά: εγκατάσταση «Pneuma»

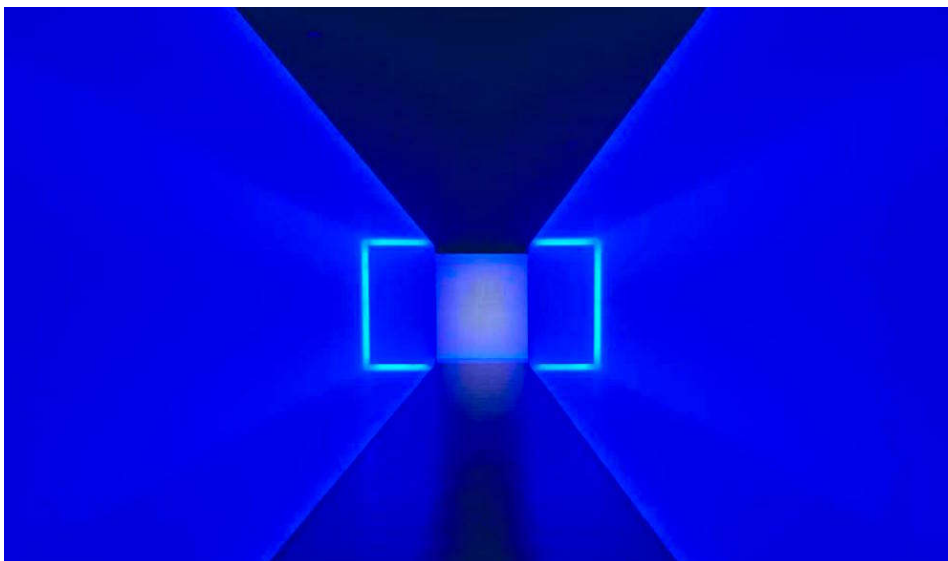
⁴⁷ Bermudez Julio, «*TRANSCENDING ARCHITECTURE Contemporary Views on Sacred Space*», εκδ. The Catholic University of America Press, 2015, σελ.26

Πρόκειται για ένα φανταστικό χώρο, ατέρμονο, που διέπεται από ασάφεια των ορίων κάνοντας τον προσανατολισμό αδύνατο, και που βιώνεται βασισμένος στην αντίληψη του παρατηρητή, σε μια διαδικασία βαθιά εσωτερική.



Επάνω: εγκατάσταση «Big Red»
Κάτω: εγκατάσταση «Breathing Light»

Αντίστοιχα, στο έργο του, «**Το Φως Εντός**», της σειράς Tunnel, δίνεται η ψευδαίσθηση ενός ισχυρού άξονα κίνησης, που ξεπερνά μια διαμήκη αίθουσα πλημμυρισμένη από χρώμα το οποίο σταδιακά αλλάζει αποχρώσεις δελεάζοντας τον θεατή να εισβάλει στο φως. Και εδώ υπάρχει μια σαφής σύγχυση του βάθους, θέτοντας ερωτήματα για το εάν οι χρωματισμένοι όγκοι αιωρούνται μέσα στο μαύρο, είτε εάν το μαύρο αιωρείται εντός τους, όπως ομοίως, εάν αυτός ο μαύρος διάδρομος περιβάλλει ή περιβάλλεται από αυτούς.⁴⁸



Εγκατάσταση:
«The Light Inside»

Αναζητώντας τις μεταγραφές που θα μπορούσαν να έχουν τα έργα του James Turrell στην σύνθεση υπερβατικών χώρων, είναι σημαντικό να επισημανθεί η συμβολή του **Rothko** στην κατασκευή του **Rothko Chapel**, έργο στο οποίο αποκορυφώνεται η συσχέτιση αρχιτεκτονικής και ζωγραφικής. Κοινός τόπος των δύο καλλιτεχνών, είναι η θεωρία τους επί της άρρηκτης σύνδεσης των πινάκων με τον χώρο όπου εκτίθενται, καθώς και το ενδιαφέρον τους για τη βιωματική εμπειρία του επισκέπτη. Το συγκεκριμένο παρεκκλήσι δεν αφιερώνεται σε καμία θρησκεία και προσφέρεται σα χώρος μουσείου και ησυχαστηρίου, με τους επισκέπτες να προσέρχονται για περισυλλογή και διαλογισμό κάτω από την παρουσία των τεράστιων καμβάδων που τους προσκαλούν να συμμετέχουν σε ένα εσωτερικό ταξίδι, επί μέρους αντίστοιχο με εκείνο κατά την παρατήρηση των πινάκων του Turrell.⁴⁹ Με τους 14 πίνακες να τοποθετούνται περιμετρικά με τη βοήθεια της πολυγωνικής κάτοψης,

⁴⁸ Περράκης Γιώργος, Σκουτέλης Νικόλαος, «Αναπαραστάσεις του υπερβατικού ΛΕΞΙΛΟΓΙΟ ΤΗΣ ΜΕΤΑΦΥΣΙΚΗΣ ΣΤΟ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟ», εκδ. ΚΑΠΟΝ, 2015, σελ.40

⁴⁹ Bermudez Julio, «TRANSCENDING ARCHITECTURE Contemporary Views on Sacred Space», εκδ. The Catholic University of America Press, 2015, σελ.26

γίνονται αντιληπτοί πάνω από έναν πίνακα εξαιτίας της περιφερειακής όρασης, ακόμη και κατά την προσπάθεια εστίασης σε έναν μονάχα. Ο χώρος χαρακτηρίζεται από την έντονη κεντρικότητα και τη συμμετρία του, εγείροντας την αίσθηση ότι συνεχώς υπάρχουν πίνακες πίσω από τον θεατή. Με αυτό τον τρόπο ενδυναμώνεται η υπόσταση των έργων στο χώρο, αποκτώντας παρουσία πνευματική που ενδυναμώνουν με τη σειρά τους την αίσθηση του υπερβατικού.⁵⁰



Φωτογραφίες από το εσωτερικό της έκθεσης.

⁵⁰ Περράκης Γιώργος, Σκουτέλης Νικόλαος, «Αναπαραστάσεις του υπερβατικού ΛΕΞΙΛΟΓΙΟ ΤΗΣ ΜΕΤΑΦΥΣΙΚΗΣ ΣΤΟ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟ», εκδ. ΚΑΠΟΝ, 2015, σελ.41-42

2.4 Ήχοι

Σε αυτό το σημείο, και εφόσον έχει γίνει ήδη αναφορά στην ικανότητα του σκοταδίου και του φωτός να εγείρουν ισχυρό τρόπο και πόνο, αξίζει να αναφερθεί η επίδραση των ήχων στην επίτευξη μεγαλοπρέπειας. Το μάτι δεν είναι το μόνο αισθητήριο όργανο το οποίο μπορεί να προσομοιώσει ένα μεγαλειώδες πάθος καθώς οι ήχοι έχουν ιδιαίτερη σπουδαιότητα στην αναπαραγωγή των παθών. Όπως το υπερβολικό φως, και η καθολική απουσία του, δηλαδή το σκοτάδι, καταστέλλουν την ορθολογική ικανότητα του μυαλού και υπερισχύουν στην ψυχή, και αναστέλλουν την λειτουργία της, έτσι ένας υπερβολικός θόρυβος είναι ικανός να εγείρει ισχυρό τρόπο. Ένας τέτοιος θόρυβος που προέρχεται από φυσικά αίτια, όπως ο αχανής θόρυβος των καταρρακτών, των μανιωδών κατακλυσμών, των κεραυνών, είτε από μηχανικά αίτια, όπως ο βομβαρδισμός ή η κρούση αντικειμένων με μεγάλη ορμή, εγείρει μια ισχυρή και απαίσια αίσθηση στο μυαλό. Η ξαφνική εκκίνηση ή κατάπαυση ενός ήχου οποιασδήποτε υπολογίσιμης ενέργειας ονομάζεται δύναμη και όπως έχει υπογραμμιστεί στην αρχή του κεφαλαίου, ενυπάρχει σε όλα τα φάσματα του τρομερού.⁵¹

Επιπροσθέτως, οτιδήποτε σε σχέση με την ακοή ή την όραση, προκαλεί τη μετάβαση από το ένα άκρο στο άλλο ευκολότερη, δεν είναι εφικτό να προκαλέσει τρόπο, αδυνατεί να αποτελέσει πηγή του μεγαλειώδους. Αντιθέτως, η ιδέα του ξαφνικού και του απροσδόκητου εντείνει την αντίληψη του κινδύνου και αυτομάτως την ιδέα της αυτοπροστασίας. Έτσι, ένας απομονωμένος ήχος σχετικής ισχύος, εφόσον επαναλαμβάνεται διακοπτόμενα, έχει μεγαλοπρεπή δράση.

Όπως, επίσης ένας χαμηλός, αλλά τρεμάμενος ήχος, που διακόπτεται συνεχώς, είναι ικανός να παράγει την ιδέα του μεγαλειώδους. Το γεγονός αυτό ερμηνεύεται από την εμπειρία του ανθρώπου και την αντανάκλαση των ιδεών του εντός του πεδίου παρατήρησης. Όπως είχε παρατηρήσει και ο Burke, η νύχτα αυξάνει τον τρόπο περισσότερο από οτιδήποτε, καθώς είναι η φύση του ανθρώπου τέτοια ώστε όταν δεν έχει την επίγνωση του τι μπορεί να συμβεί, να φοβάται για το χειρότερο δυνατό σενάριο και αυτή η αβεβαιότητα είναι τόσο τρομερή, που συχνά αναζητά να την ξεφορτωθεί, υπό τον κίνδυνο συγκεκριμένης ατασθαλίας. Με τον ίδιο τρόπο που επιδράει η αφάνεια λόγω της απουσίας του φωτός, έτσι και οι ασαφείς ήχοι, όταν είναι χαμηλοί σε ένταση, μπερδεμένοι, και αβέβαιοι, αφήνουν το μυαλό στην ίδια τρομερή κατάσταση άγχους όσον αφορά την αιτία προέλευσής τους. Αντίστοιχα, όπως ένα φως που εμφανίζεται και χάνεται, με επανάληψη, είναι τρομακτικότερο από το

⁵¹ Burke Edmund, «*A Philosophical Inquiry Into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*», εκδ. P.F.Collier & Son Company, New York, 1909-14, σελ. 67-68

σκοτάδι, έτσι και στους ήχους, υπό κατάλληλες συνθήκες μπορούν να εμφανιστούν περισσότερο ανησυχητικοί από την απόλυτη ησυχία.⁵²

⁵² Burke Edmund, «*A Philosophical Inquiry Into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*», εκδ. P.F.Collier & Son Company, New York, 1909-14, σελ. 68-70

2.5 Άπειρο και Τεχνητό Άπειρο

Σύμφωνα με τον Edmund Burke η απεραντοσύνη εντάσσεται στις θεμελιώδεις πηγές του μεγαλειώδους, διότι το άπειρο έχει την τάση να πλημμυρίζει το μυαλό με κάποιο είδος γοητευτικού τρόμου, όπου, είναι η πιο αυθεντική δράση και η πιο αληθινή δοκιμασία του μεγαλειώδους. Είναι ελάχιστα τα πράγματα που μπορούν να γίνουν αντικείμενα των αισθήσεων του ανθρώπου, που να είναι πραγματικά και στη φύση τους απέραντα, διότι αυτό το προνόμιο το κατέχει μονάχα η φύση, και κατ' επέκταση το σύμπαν. Εάν όμως η σύλληψη της ιδέας του απείρου είναι τρομερή για την άνθρωπο, τότε έχει ακόμα περισσότερο ενδιαφέρον η μετενσάρκωσή της στο ανθρωπογενές περιβάλλον υπό το πρίσμα αυτού που ονομάζουμε τεχνητό άπειρο.⁵³

Το τεχνητό άπειρο συντίθεται από τη διαδοχή και την ομοιομορφία, όπου η πρώτη έννοια αφορά στην σύνθεση των μελών που πρέπει να συνεχίζουν τόσο σε μήκος και σε κατεύθυνση, ώστε με τις συχνές ωθήσεις στην αίσθηση του ερεθίσματος του αισθητήριου οργάνου, να δίνουν την εντύπωση της προόδου στη φαντασία, πέρα από τα πραγματικά τους όρια. Η ομοιομορφία, έχει να κάνει με την διατήρηση της ομοιότητας των μελών προς όφελος τη συνέχισης της αδιάκοπης προόδου, κάτι που θα ήταν ανέφικτο εάν τα στοιχεία των μελών άλλαζαν καθώς το μυαλό θα εντόπιζε σε κάθε αλλαγή, ένα σημείο, λόγω της εμφανούς τροποποίησης ή διακοπή μιας ιδέας και με την αρχή μιας άλλης.⁵⁴

Η σημασία της διαδοχής είναι εμφανής όταν παρατηρούμε, για παράδειγμα, ένα γυμνό τοίχο, που λόγω της ομαλότητας του αντικειμένου, το μάτι τρέχει κατά μήκος ολόκληρου του τοίχου και καταφτάνει γρήγορα στο τέλος του- δεν διακόπτεται από τίποτα και συνεπώς δεν υπάρχει τίποτα να το καθυστερήσει και κατ' επέκταση να αποδώσει ρυθμό. Αντιθέτως μια κιονοστοιχία του ίδιου μήκους και ύψους παράγει ένα πολύ πιο ισχυρό και συνεχές αποτέλεσμα και άρα είναι σαφώς ένα περισσότερο μεγαλοπρεπές σύνολο. Μπορεί η όψη ενός γυμνού τοίχου, εξαιρετικά μεγάλου ύψους και μήκους να είναι αδιαμφισβήτητα μεγαλειώδης όμως αποτελεί μονάχα μια ιδέα, και όχι μια επανάληψη όμοιων ιδεών, δηλαδή είναι μεγαλοπρεπής σε ότι έχει να κάνει με την μεγαλοπρέπεια των διαστάσεων έναντι της ιδέας του απείρου, που παρουσιάζεται στην περίπτωση της κιονοστοιχίας. Συμπληρωματικά, ο άνθρωπος δεν είναι τόσο ισχυρά επηρεασμένος από οποιοδήποτε ερέθισμα, εκτός και εάν πρόκειται για κάποιο τεράστιας ισχύος, όπως γίνεται στην περίπτωση της διαδοχής από παρόμοια

⁵³ Burke Edmund, «*A Philosophical Inquiry Into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*», εκδ. P.F.Collier & Son Company, New York, 1909-14, σελ. 56-57

⁵⁴ ό.π., σελ. 58-60

ερεθίσματα. Και αυτό συμβαίνει διότι τα νεύρα των αισθητήριων οργάνων δεν αποκτούν τη συνήθεια της επανάληψης της ίδιας αίσθησης με τέτοιο τρόπο ώστε να συνεχίζεται περισσότερο από τη δράση της αιτίας τους, και συνεπώς σε ένα παράδειγμα όπως ο γυμνός τοίχος, η προσδοκία και η έκπληξη, που κατακλύζει τον άνθρωπο στην μεγαλειώδη εικόνα της φύσης, απουσιάζει.⁵⁵

Έχει παρατηρηθεί ότι το τεχνητό άπειρο, δηλαδή οι επεμβάσεις του ανθρώπου στη φύση που μιμούνται- αναπαριστούν την ιδέα του απείρου, εγείρει ένα είδος υπεροχής και αποτελείται από τη συνοχή ενιαίων συνόλων μεγάλων στοιχείων, είτε γίνεται αναφορά στα αντικείμενα που αντιλαμβανόμαστε δια μέσω της όρασης, είτε πρόκειται για ήχους.

Παραδείγματος χάρη, όταν το αυτί δέχεται οποιοδήποτε απλό ήχο, χτυπιέται από ένα μοναχό παλμό αέρος κάνοντας, το τύμπανο μαζί με τα υπόλοιπα μεμβρανοειδή στελέχη του αυτιού, να δονούνται σύμφωνα με τη φύση και το είδος του χτυπήματος. Εάν το χτύπημα χαρακτηρίζεται από την ισχύ του, το όργανο της ακοής υποφέρει σε ένα αξιοσημείωτο βαθμό, και μάλιστα στην περίπτωση που επαναληφθεί αμέσως μετά, η επανάληψη προκαλεί την αναμονή ακόμη ενός χτυπήματος. Σημειώνεται ότι η αναμονή από μόνη της προκαλεί μια τάση, και αυτή η τάση αυξάνεται στον υπέρτατο βαθμό όταν μετά την παύση ενός αριθμού χτυπημάτων, αναμένουμε ακόμα περισσότερα χωρίς όμως να είναι γνωστός ο ακριβής χρόνος άφιξης. Κατά συνέπεια, η τάση του τμήματος αυξάνεται, με την άφιξη κάθε νέου χτυπήματος, από την ενότητα των δυνάμεων του ίδιου του χτυπήματος, της προσδοκίας, της έκπληξης και το μυαλό ετοιμάζεται σε τέτοιο βαθμό να φιλοξενήσει την συνέχεια της αλληλουχίας ώστε είναι ικανό να προσδώσει μεγαλοπρέπεια, εφόσον η αίσθηση έχει φτάσει στο χείλος του πόνου. Είναι εντυπωσιακό ότι ακόμα και κατά την παύση της αιτίας, τα όργανα της ακοής συνεχίζουν να δονούνται με τρόπο παρόμοιο, βοηθώντας επιπλέον στην μεγαλοπρέπεια της δράσης.

Στην περίπτωση που η δόνηση δεν διέπεται από ομοιότητα σε κάθε εντύπωση στο αισθητήριο όργανο, αδυνατεί να φτάσει πέρα από τον αριθμό των πραγματικών εντυπώσεων.⁵⁶

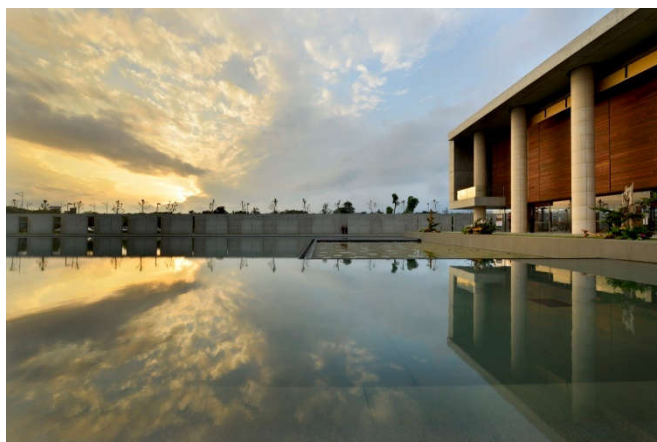
Στην σύγχρονη αρχιτεκτονική πνευματικών χώρων η απόδοση του άυλου, οφείλεται στη στρατηγική χρήση των αρχιτεκτονικών στοιχείων και του φωτός, σε μια προσπάθεια μίμησης των εικόνων εκείνων της φύσης που εγείρουν στον εγκέφαλο την ιδέα του απείρου, όπως γίνεται για παράδειγμα στην αντίληψη των αστεριών, του χρόνου στο μεταβαλλόμενο αποτύπωμα του φωτός στις σκιές των δέντρων, ή την

⁵⁵ Burke Edmund, «*A Philosophical Inquiry Into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*», εκδ. P.F.Collier & Son Company, New York, 1909-14, σελ. 127-129

⁵⁶ ό.π., σελ. 125-127

απεραντοσύνη των ωκεανών. Συνεπώς στη σύνθεση για να επιτευχθεί μεγαλοπρέπεια που οφείλεται στο τρομερό της ιδέας του απείρου, θα πρέπει τα αρχιτεκτονικά στοιχεία να προσδίδουν ρυθμό και να τείνουν να «απειρίζουν» τις διαστάσεις τους όπως για παράδειγμα σε υπερμήκεις διαδρόμους που εκατέρωθεν ορίζονται από κατακόρυφα στοιχεία όπως υποστυλώματα ή ισόποσα ανοίγματα. Αυτό επιτυγχάνεται επίσης με τη χρήση υδάτινων επιφανειών, επάνω στις οποίες οι διαστάσεις των γειτονικών στοιχείων πολλαπλασιάζονται στην εικόνα της αντανάκλασής τους αποκτώντας πνευματική υπόσταση. Ένας ακόμη τρόπος για την επίτευξη της ιδέας του απείρου είναι η χρήση συμβολικών στοιχείων που απεικονίζουν ιδέες που οδηγούν το μυαλό να υπερβεί τα φυσικά όρια που ορίζονται από την διαδικασία της όρασης, ταξιδεύοντας σε ένα χώρο άυλο, στα πλαίσια της φαντασίας. Αντίστοιχα, η πλαισίωση και η παρουσίαση των στοιχείων της φύσης και του φωτός της ημέρας, με τη χρήση των μορφών της αρχιτεκτονικής μπορεί να προσδώσει υπερβατικό χαρακτήρα εντός του δομημένου χώρου.

Η ιδέα του τεχνητού απείρου στην αρχιτεκτονική γίνεται αντιληπτή στο **Water-Moon Monastery** του γραφείου **Kris Yao Artech**, όπου πρόκειται για ένα μεγάλο μοναστηριακό σύμπλεγμα που κατασκευάστηκε για το ίδρυμα Dharma Drum Mountain στην Ταϊπέι της Ταϊβάν κατόπιν ενδελεχών συναντήσεων και συζητήσεων της ομάδας αρχιτεκτόνων με τον αρχηγό της Βουδιστικής Ομάδας, Master Sheng Yen. Το σχέδιο του ναού αποτελεί συνδυασμό των λυρικών ποιοτήτων της ονομασίας του με μια δυνατή και στιβαρή παρουσία. Με γνώμονα τις αρχές των Βουδιστών ως προς την αρμονία με τη φύση, υπήρξε η πρόθεση να γίνει ένα κτίριο που θα εκμεταλλευόταν πλήρως τη φυσική ομορφιά του περιβάλλοντός του, όπως επίσης και η πρόθεση ενός κτιρίου που θα μοχθεί να παρέχει ένα γαλήνιο, πνευματικό χώρο. Ο εναλλασσόμενος χαρακτήρας των στοιχείων της φύσης, με αυτά να αντικατοπτρίζονται και να αλληλοεπιδρούν με την υδάτινη επιφάνεια, βοηθούν στην διαχείριση της διάθεσης και εμπνέουν για



Απόψεις κεντρικού όγκου επάνω στο νερό.

διαλογισμό εντός και εκτός του κτιρίου. Ακολουθώντας τους περιμετρικούς τοίχους διαφορετικών υψών που λειτουργούν ως αποσβεστήρες μεταξύ του αυτοκινητοδρόμου και του μοναστηριού, ο επισκέπτης αντιλαμβάνεται την κεντρική αίθουσα η οποία εδράζεται πίσω από μια μεγάλη λίμνη 260 μέτρων. Το τεχνητό άπειρο μετενσαρκώνεται στις αντανakλάσεις των υπερμεγεθών υποστυλωμάτων του ναού που κυματίζουν απαλά στο νερό, όπως επίσης στην ψευδαίσθηση ενός πλεούμενου ξύλινου κουτιού που επιτυγχάνεται με την τοποθέτηση των υαλοστασίων που διατρέχουν το έδαφος από το πρώτο επίπεδο του ναού. Η ιδέα του απείρου βρίσκεται επίσης πίσω από την ξύλινη οθόνη που ακουμπάει στα υαλοστάσια, η οποία είναι σκαλισμένη με χαρακτήρες του γνωστού κειμένου του Heart Sutra σε Κινεζικούς γραφικούς χαρακτήρες, με αποτέλεσμα να αποτυπώνει σκιές στο δάπεδο του μεγάλου εσωτερικού χώρου της κεντρικής αίθουσας και επάνω στο βωμό αλλά και στο άγαλμα του Βούδα, οι οποίες σκιές πρωταγωνιστούν στο σημαντικότερο χώρο του ναού. Το θέμα της απόσπασης πνευματικού νοήματος μέσα από τη χρήση κειμένων, παράλληλα με την αναγκαία προστασία από τον ήλιο, χρησιμοποιείται επίσης στους διαδρόμους κατά μήκος του συμπλέγματος του μοναστηριού. Η πρόθεση πίσω από τη χρήση των σκαλισμένων χαρακτήρων στις ξύλινες επιφάνειες της κεντρικής αίθουσας, ήταν η αποτύπωση της γραφής στις εσωτερικές επιφάνειες δια μέσω του φωτός του ηλίου, αποκαλύπτοντας έτσι, με υπερβατικό τρόπο, τις ιαχές του Βούδα.⁵⁷

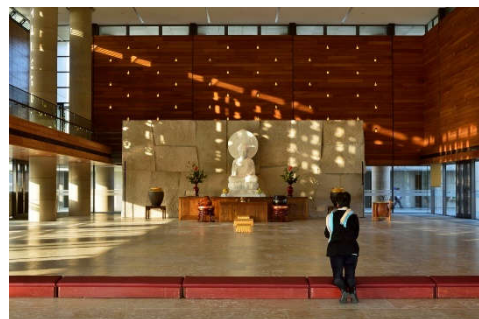


Εξωτερικός διάδρομος

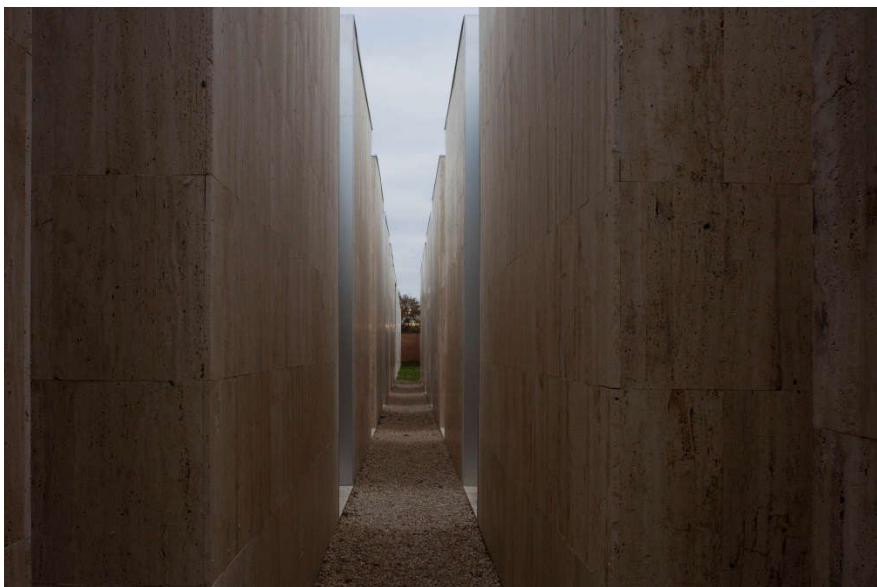


Φωτισμός κατά τη διάρκεια της μέρας.

Κεντρική αίθουσα με τις φωτεινές επιγραφές να αποτυπώνονται στις επιφάνειες.

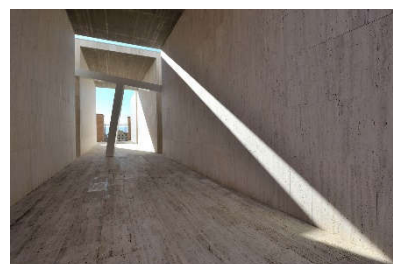


⁵⁷ Pallister James, «SACRED SPACES Contemporary Religious Architecture», εκδ. PHAIDON, New York, 2015, σελ. 160



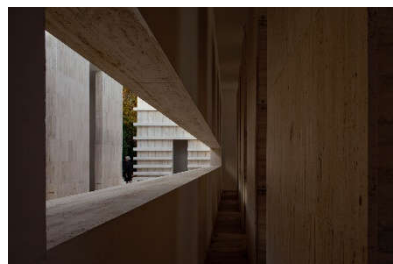
Φωτογραφίες εξωτερικών διαδρόμων.

Στην πόλη Gubbio, της Umbria της Ιταλίας, ολοκληρώθηκε το 2011 το **Gubbio Cemetery**, από τους **Andrea Dragoni Architecto** και τον **Francesco Pes**, μελέτη που προεκτείνει το υφιστάμενο νεκροταφείο με την χρήση του λεξιλογίου των μπλοκ σε μια προσπάθεια δημιουργίας μιας πόλης φαντάσματος που συσχετίζεται εννοιολογικά με την Ουμπριανή πόλη που βρισκόταν εκεί στο παρελθόν. Το συγκεκριμένο έργο συνομιλεί με την ποιητική του υπερβατικού μέσα από την ιδέα του αέναου, τόσο στο επίπεδο της ημέρας, όσο στο εννοιολογικό επίπεδο της πόλης του παρελθόντος που έρχεται σε άμεση αντιπαράθεση με τον αστικό ιστό που διακόπτεται στα όριά του, αλλά και δια μέσω της χρήσης του ως νεκροταφείο που υπογραμμίζει την ύπαρξη του θανάτου. Η έννοια του τεχνητού απείρου στην αρχιτεκτονική γίνεται εμφανής στην κάτοψη του νεκροταφείου, που αποτελείται από μια σειρά γραμμικών κτιρίων, μεγαλειωδών διαστάσεων, που παρατάσσονται στο ρυθμό μιας σειράς διαδρόμων και συνδετήριων χρήσεων. Οι τεράστιοι όγκοι που αντιλαμβάνεται κανείς κατά την επίσκεψή του, εξέρχονται από τη γη και διαβαθμίζονται με τρόπο ώστε να παρέχουν χώρο για ανάπαυση και περισυλλογή. Εντός των τετράγωνων όγκων συμπληρώνεται σειρά μονίμων εγκαταστάσεων που λειτουργούν με τις δράσεις του μεταβαλλόμενου φωτός και των σκιών κατά τη διάρκεια της μέρας, υπενθυμίζοντας ότι το πέρασμα του χρόνου είναι το κεντρικό θέμα σε ένα νεκροταφείο. Χαρακτηριστικό των διαδρόμων που συνδέουν τους διαδοχικούς όγκους, είναι η αποπνικτική ατμόσφαιρα που δημιουργούν εξαιτίας των κρεμάμενων όγκων που προβάλλονται από τους τοίχους στο ύψος του κεφαλιού. Η επιτυχία του έργου οφείλεται στο λεξιλόγιο



Επάνω: Λεπτομέρεια ποιότητας φωτός μεταξύ των όγκων.

Κάτω: Λεπτομέρεια ανοιγμάτων.



των αστικών όγκων που με τη χρήση τους, καθώς και με τη σχέση τους με τις πρωτεύουσες και δευτερεύουσες οδούς, επιτρέπουν τη λειτουργία ενός φάσματος τελετουργικών δράσεων που κλιμακώνονται από το μνημειακό, στο δημόσιο, στο ιδιωτικό και στο οικείο. Πρόθεση των αρχιτεκτόνων είναι η ιδέα ενός νεκροταφείου που σχεδιάζεται, με τους όγκους και τις πλατείες, να γίνεται αντιληπτό ως μοντέλο του κόσμου, μια τάξη που δεν γίνεται να βιωθεί ευθέως, αλλά γίνεται αντιληπτό εντός των ορίων της δουλειάς της αρχιτεκτονικής η οποία υπάρχει στη γη.⁵⁸



Άποψη της διαδοχής των όγκων κατά μήκος εξωτερικού διαδρόμου.

⁵⁸ Pallister James, «*SACRED SPACES Contemporary Religious Architecture*», εκδ. PHAIDON, New York, 2015, σελ. 160



Άποψη της ατράκτου και του περιβάλλοντα χώρου.

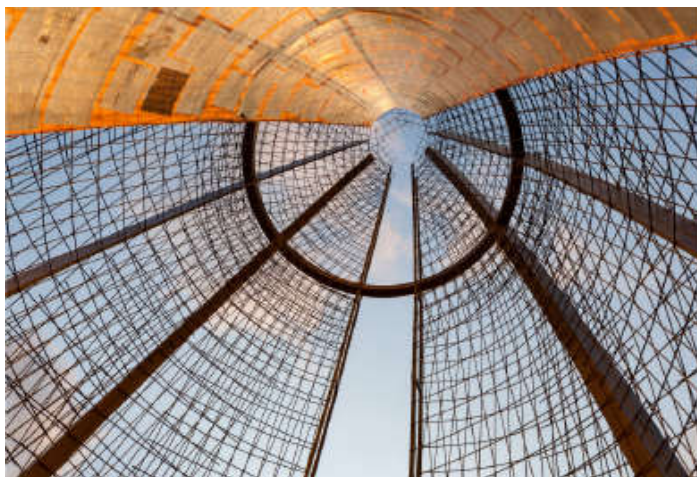
Ολοκληρώνοντας με την ιδέα του τεχνητού απείρου στην αρχιτεκτονική ως ικανό αίτιο ενεργοποίησης του υπερβατικού θα γίνει ανάλυση σε μια ανάπλαση χώρων κοιμητηρίου, η οποία χρησιμοποιεί την μεταφορά της εικονολογίας στην αρχιτεκτονική σύνθεση αποκτώντας πνευματικό χαρακτήρα τόσο από το συμβολισμό της όσο και από την αλληλεπίδραση των αρχιτεκτονικών μελών της με τα στοιχεία της φύσης. Το 2012, οι αρχιτέκτονες **Νικόλαος Σκουτέλης** και **Φλάβιο Ζανόν**, ολοκλήρωσαν την **ανάπλαση των χώρων του κοιμητηρίου στον οικισμό Καμαριώτη**, στην Κρήτη, προσθέτοντας το νέο οστεοφυλάκιο και το προσκύνημα της Μεταμορφώσεως. Η μεγαλοπρεπής παρουσία της ατράκτου, ως πλαίσιο φωτός, μετενσαρκώνει τον πνευματικό κόσμο δια μέσω της αποκάλυψης του Ιησού και μέσα της ο επισκέπτης καλείται να ενατενίσει τα πράγματα της ζωής υπό την εικόνα του μυστηρίου της Μεταμορφώσεως ως αποκάλυψη της ψυχής των ζώντων, υπερβαίνοντας τη φυσική του διάσταση και μεταβαίνοντας από την ύλη στο πνεύμα. Η είσοδος στο κοιμητήριο γίνεται από μια πόρτα σε σχήμα σταυρού, μεταφορά της εισόδου στην εμπειρία του θανάτου και εσωτερικά στο δάπεδο, ανάμεσα στα κυπαρίσσια, βρίσκονται τοποθετημένες λωρίδες από κόκκινη ψηφίδα και λαμαρίνα, όπου μαζί ιεραρχούν την διαδρομή μέχρι την προσθήκη του οστεοφυλακίου. Το οστεοφυλάκιο αποτελείται από μαύρη λαμαρίνα και μάρμαρο και φέρει επάνω του τη ρήση του Ησαΐα επί της αναστάσεως των νεκρών. Προχωρώντας στη βόρεια πλευρά του περιβόλου, ακολουθώντας την κλίση του εδάφους έως τις εξάρσεις των βράχων, γίνεται αντιληπτό ένα μοναχικό κυπαρίσσι το οποίο έρχεται σε συσχετισμό με τη μοναχική μορφή της ατράκτου. Συνεχίζοντας την πορεία στο χωματόδρομο και πριν τη μετάβαση στα δυο σκαλοπάτια, ο επισκέπτης συναντά δύο τσιμεντένιες πλάκες από παλαιά μνήματα

Άποψη του οστεοφυλακίου και υφές δαπέδου.



που συμβολίζουν τις σπασμένες πύλες του Άδη, πλαισιωμένες από ένα κόφτη για σίδερα οπλισμών και αλυσίδες. Το εσωτερικό του σιδερένιου κυπαρισσιού αποτελείται από συμπαγή λαμαρίνα που παίρνει τη μορφή της ατράκτου, η οποία επενδύεται με πορτοκαλί χρωματισμό και φύλλα χρυσού και εκεί βρίσκεται η ρήση: «Εγώ ειμί η ανάστασις και η ζωή», (από Ιω, ια/21). Η άτρακτος τυλίγεται από πλέγμα που αποτυπώνει τις σκιές του εντός του θώρακα κατά τη διάρκεια της μέρας και στο οποίο προβλεπόταν η φιλοξενία αναρριχώμενων φυτών της επιτόπιας χλωρίδας.⁵⁹ Στον άξονα Ανατολή- Δύση και γειτονικά του μοναχικού κυπαρισσιού τοποθετείται στήλη από επιχρισμένο σκυρόδεμα στη μορφή της τράπεζας ενώ δυτικά γίνεται αντιληπτή μια βρύση από σκυρόδεμα και μια σιδερένια γούρνα. Με το φως του δειλινού, ο μεταλλικός θώρακας χρυσίζει παγιδεύοντας στο εσωτερικό του το χρόνο, μεταφέροντας σε εννοιολογικό επίπεδο τον θώρακα των ζώντων, ως αέρας, ως θεία Πνοή στο κενό που εγκλωβίζει το πλέγμα.⁶⁰

Φωτογραφίες του
εσωτερικού της
ατράκτου υλικότητες.



⁵⁹ Περιγραφή έργου από τους αρχιτέκτονες: <http://www.skoutelis-zanon.gr/el/projects/public-projects/cemetery-ironCypressus.html>

⁶⁰ Περράκης Γιώργος, Σκουτέλης Νικόλαος, «Αναπαραστάσεις του υπερβατικού ΛΕΞΙΛΟΓΙΟ ΤΗΣ ΜΕΤΑΦΥΣΙΚΗΣ ΣΤΟ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟ», εκδ. ΚΑΠΟΝ, 2015, σελ.1

Επίσης μια ακόμη αιτία του μεγαλειώδους κατά των Burke, που συνδέεται με την απόδοση της ιδέας του απείρου, είναι η λαμπρότητα, και έχει να κάνει με μια πληθώρα πραγμάτων, τα οποία είναι εξαιρετικά ή πολύτιμα από μόνα τους. Η εμφανής αταξία επαυξάνει τη μεγαλοπρέπεια, εξαιτίας του ότι η τάξη είναι μια έννοια καθολικά αντιφατική ως προς την ιδέα του μεγαλειώδους. Σε έργα τέχνης, το είδος του μεγαλειώδους που συνάδει με τα πολλαπλάσια πρέπει να γίνεται πολύ ευγενικά αποδεκτό, εφόσον μια πληθώρα αντικειμένων, τα οποία είναι εξαιρετικά από μόνα τους αυτό-αναφορικά, δεν είναι επιτευκτή. Επιπροσθέτως, εμφανίζει μεγάλη δυσκολία, καθώς αυτή η λαμπρή σύγχυση συχνά θα κατέστρεφε όλη τη σημασία της χρήσης, που θα έπρεπε να επιτυγχάνεται σε όλα τα έργα τέχνης. Για αυτό το λόγο πρέπει να θεωρηθεί ότι εάν είναι αδύνατη η εμφάνιση της ιδέας του απείρου μέσα από την αταξία, τότε θα υπάρχει αταξία μονάχα δίχως λαμπρότητα.⁶¹

⁶¹ Burke Edmund, «*A Philosophical Inquiry Into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*», εκδ. P.F.Collier & Son Company, New York, 1909-14, σελ. 62-63

Κεφάλαιο 3^ο. Από τον Edmund Burke, στον Sigmund Freud και το Ανοίκειο ως πηγή του Μεγαλειώδους. Anthony Vidler, το Ανοίκειο στην αρχιτεκτονική και η χωρική αποξένωση.

3.1 Το Ανοίκειο

Ορίζεται σαν έννοια από τον **Sigmund Freud** το 1919 και περιγράφει οτιδήποτε είναι τρομερό, δηλαδή οτιδήποτε εγείρει τρόμο αλλά, πέραν από τον τρόμο που προσδιορίζει ο Edmund Burke, που οφείλεται στον φόβο που εγείρεται από φυσικά ή μηχανικά αίτια, στο ανοίκειο ανήκει και ο υφέρπων φόβος. Υφέρπων φόβος, είναι και η πεμπτουσία του Ανοίκειου, αναφέρεται η πληροφορία μιας τρομερής αλήθειας που καταπιέζεται σκόπιμα στο μυαλό υπό την ψευδαίσθηση της εξάλειψής της, και σαν έννοια ταυτίζεται με τον ορισμό του Schelling για το ανοίκειο, ως οτιδήποτε όφειλε να παραμείνει κρυμμένο και μυστικό, παρόλα αυτά, έρχεται στο φως. Η ισχυρότερη εντύπωση εφαρμόζεται σε περιπτώσεις όπου κάποιος είναι εγκλιματισμένος με το περιβάλλον του, καθώς είναι λιγότερο έτοιμος να τη δεχθεί, αναφορικά με την σχέση του ως προς τα αντικείμενα και τις δράσεις εντός του περιβάλλοντός του.⁶²

Μια ανοίκεια εμπειρία προκύπτει ουσιαστικά είτε από την εντύπωση της αναβίωσης καταπιεσμένων βρεφικών συμπλεγμάτων, είτε όταν πρωτόγονες απόψεις, δεισδαιμονίες, που έχουν απομυθοποιηθεί, φαίνονται για άλλη μια φορά να επιβεβαιώνονται. Όπως για παράδειγμα, ο φόβος της φθοράς ή της απώλειας των οργάνων της όρασης, ανήκει στους φόβους που επιβιώνουν στο μυαλό από την παιδική ηλικία, ενώ από την μελέτη των ονείρων, των φαντασιών και των μύθων είναι γνωστό ότι η νοσηρή ανησυχία που συνδέεται με τα μάτια και την τύφλωση, είναι σε πολλές περιπτώσεις υποκατάστατο του φόβου του ευνουχισμού. Άλλη περίπτωση κατά την οποία μπορεί να βγει στην επιφάνεια ένας υφέρπων φόβος, αποτελεί η επανάληψη και γενικότερα η άθελη επιστροφή σε μια κατάσταση, όπως συμβαίνει στα όνειρα, διαφέροντας μεν σε ποιότητες αλλά έχοντας την ίδια επίδραση στο μυαλό, εφόσον επικρατεί η αίσθηση του αβοήθητου και του ανοίκειου. Οι παράγοντες σιωπή, απομόνωση και σκοτάδι, που ο Burke έχει αναφέρει ότι είναι απλώς τρομακτικά, στην έρευνα του ανοίκειου φαίνονται θεμελιώδη στοιχεία της αναπαραγωγής του βρεφικού άγχους από το οποίο η πλειοψηφία της ανθρωπότητας δεν κατάφερε ποτέ να αποδεσμευτεί.⁶³

Αυτό το επίπεδο της νοσηρής ανησυχίας, είναι ουσιαστικά το ανοίκειο, άσχετα με το εάν κανονικά έγειρε τον τρόμο ή κάποια άλλη δράση. Και εφόσον αυτή φαίνεται να είναι η κρυφή φύση του ανοίκειου, είναι πλέον προφανές γιατί στον λόγο, ο όρος Οικείο εκτείνεται στο αντίθετό του το Ανοίκειο, καθώς στην πραγματικότητα το ανοίκειο δεν ήταν ποτέ κάτι ξένο ή καινούργιο, διότι είναι γνώριμο και παλιό. Ανήκει σε ότι είναι εγκαθιδρυμένο στο μυαλό αλλά έχει αποξενωθεί μονάχα κατά τη διαδικασία της καταπίεσης, δίνοντας ακόμα περισσότερα στοιχεία για την

⁶² Freud Sigmund, «*The "Uncanny"*», 1919, σελ.1-4

⁶³ Freud Sigmund, «*The "Uncanny"*», 1919, σελ.4-11

σύλληψη του ορισμού του Shelling για το ανοίκειο, ως κάτι που όφειλε να παραμείνει σφραγισμένο, όμως αντιθέτως, έρχεται στο φως.⁶⁴

3.2 Το Ανοίκειο ως πηγή του μεγαλειώδους και η χωρική αποξένωση.

Πέρασαν 8 χρόνια από την δημοσίευση του «The Uncanny», και ο Sigmund Freud αναγνώρισε το ανοίκειο ως αισθητική κατηγορία που εντάσσεται εντός του πεδίου των πραγμάτων που είναι τρομερά, δηλαδή εντός της παραδοσιακής έννοιας του μεγαλειώδους του Edmund Burke. Προσπάθησε όμως, να αποσαφηνίσει την επιμέρους ποιότητα η οποία διακρίνει μέσα από την ολότητα των πραγμάτων που είναι μεγαλειώδη, ένα σύνολο πραγμάτων ως ανοίκειο, διακρίνοντας έτσι την ταύτιση όλων των μεγαλοπρεπών θεωρήσεων, που απέρρεαν από τις διατριβές επάνω στην αισθητική, με την ομορφιά, την ελκυστικότητα και το μεγαλειώδες, με αισθήματα της αντίθετης φύσης, της δυσαρέσκειας και του αποτροπιασμού.⁶⁵

Το Ανοίκειο είναι ουσιαστικά ένα έκφυμα του Μπουρκεανικού μεγαλειώδους, ως μια εξημερωμένη εκδοχή του απόλυτου τρόμου και γίνεται αντιληπτό στην άνεση της οικείας, καθώς και σε δευτερεύοντα βαθμό στα παραμύθια, ενώ είναι γνωστές οι ανοίκειες ποιότητες που αποτυπώθηκαν πρώτα στις μικρές ιστορίες του E.T.A Hoffmann και του Edgar Allan Poe. Μοτίβο του, η αντίθεση μεταξύ ενός ασφαλούς οικείου εσωτερικού, όπως αυτού της οικείας, και της τρομακτικής εισβολής μια εξωγήινης ύπαρξης, που σε ψυχολογικό επίπεδο ο ρόλος του θα ήταν αυτός του διπλού, όπου ως δεύτερο, παράδοξα, βιώνεται η αντιγραφή του ίδιου, το οποίο είναι ότι πιο τρομερό καθώς προφανώς ταυτίζονται. Το ανοίκειο, υπό αυτή την άποψη, μπορεί να χαρακτηριστεί ως η πεμπτουσία του μεγαλοαστικού φόβου, ο οποίος είναι προσεκτικά περιορισμένος από τα όρια των πραγματικών υλικών και της αρχής της απόλαυσης δια μέσω ενός φόβου, εκείνου που στην τέχνη, έμεινε καλά υπό έλεγχο.⁶⁶

Είναι η επιβεβαίωση της αδυναμίας του ανθρώπου να «ζει άνετα» στον κόσμο και ενσαρκώνεται στην ανοίκειο συνήθεια της ιστορίας να επαναλαμβάνει τον εαυτό της, επιστρέφοντας σε απρόσμενες και ανεπιθύμητες στιγμές και στην ανυποχώρητη αντίσταση της φύσης στο να αφομοιώνει τα ανθρώπινα γνωρίσματα και την τραγική τους τάση για ανόργανη απομόνωση. Άλλωστε, για τον Freud, η «ανοικειοποίηση» ήταν παραπάνω από την απλή αίσθηση του να μην ανήκεις- ήταν η θεμελιώδης τάση του οικείου να στρέφεται εναντίον των ιδιοκτητών του,

⁶⁴ Freud Sigmund, «The "Uncanny"», 1919, σελ.13

⁶⁵ Vidler Anthony, «The Architectural Uncanny ESSAYS IN THE MODERN UNHOMELY», εκδ. The MIT Press, Cambridge, 1992, σελ. 22

⁶⁶ ό.π., 1992, σελ. 3-4

να απ' εξοικειώνεται ξαφνικά, να χάνεται η αλήθεια του, όπως θα γινόταν στα πλαίσια ενός ονείρου. Επιπροσθέτως, αυτή η αδυναμία του ανθρώπου να ανήκει, χαρακτηρίζεται ως κατάσταση από μια τόσο ισχυρή έλλειψη βάσης όπου οποιοσδήποτε νιώθει κατά βάση νευρικός, ανοίκειος, και υπογραμμίζει ότι το ανθρώπινο είδος δε μπορεί να βρει τη θέση του στον κόσμο. Η καθοδική αντιληπτική πορεία του ανθρώπου που ορίζεται από αυτή την κατάσταση αδυναμίας, εκφράζεται μέσα από τις πρακτικές του, οι οποίες δεν μπορούν να βασιστούν στην ανθρώπινη φύση, ή στο οικοδόμημα του ορθολογισμού, με αποτέλεσμα την διαιώνιση των δεισδαιμονιών και των προκαταλήψεων. Για τον Heidegger, αυτό εξηγεί την βύθιση του ανθρώπου στην προσπάθεια αίσθησης οικιακής άνεσης και ασφάλειας, το οποίο είναι εξαιρετικά αντιφατικό εφόσον οι οικεία έχει μεταμορφωθεί στην αφετηρία των ανοίκειων αισθήσεων.⁶⁷

3.3 Χωρική Αποξένωση. Ανοίκειες ποιότητες.

Αίτιο ενεργοποίησης ανοίκειων αισθήσεων μπορεί να είναι οτιδήποτε υποδεικνύει την κατάσταση αδυναμίας του ανθρώπου να ανήκει και εξαρτάται από τη μνήμη της ατομικότητας και την σύνδεση των ανοίκειων αναπαραγωγών τραυματικών θραυσμάτων που παραμένουν κάτω από την επιφάνεια περιμένοντας να έλθουν στο φως. Σε ότι αφορά το χώρο, ανοίκειες ποιότητες έχουν εντοπιστεί, στο παρελθόν, στα χαρακτηριστικά των στοιχειωμένων σπιτιών εντός των Γοθικών ρομάντζων, που αρχικά ήταν πιο γνωστές, και έχουν αναγνωριστεί ως πολιτισμικά σημάδια της χωρικής αποξένωσης για συγκεκριμένες περιόδους. Μάλιστα, ένα πρώιμο στάδιο της ψυχολογίας ήταν προετοιμασμένο να αναγνωρίσει χώρους ως πηγή του φόβου ή της αποξένωσης, κάτι που μέχρι τότε αποτελούσε προνόμιο της φαντασίας. Ενώ για μια πρώιμη γενιά κοινωνιολόγων, η χωρική αποξένωση ήταν κάτι παραπάνω από αποκύημα της φαντασίας, αλλά αντιπροσώπευε με ακρίβεια την ανάμειξη της πνευματικής προβολής χωρικών χαρακτηριστικών συνυφασμένων με το ανοίκειο. Έτσι, ερμηνεύοντας πραγματικά κτίρια και χώρους υπό αυτό το πρίσμα, δεν είναι διότι κατέχουν από μόνα τους ανοίκειες ιδιότητες, αλλά επειδή δρουν, στο πλαίσιο της ιστορίας ή του πολιτισμού, ως αναπαραστάσεις της αποξένωσης. Άρα ουσιαστικά δεν υπάρχει ανοίκεια αρχιτεκτονική, μονάχα αρχιτεκτονική που ανά τους καιρούς και για διαφορετικούς σκοπούς, έχει επενδυθεί με ανοίκειες ποιότητες.⁶⁸

⁶⁷ Vidler Anthony, «*The Architectural Uncanny ESSAYS IN THE MODERN UNHOMELY*», εκδ. The MIT Press, Cambridge, 1992, σελ.5-8

⁶⁸ ό.π., σελ. 11-12

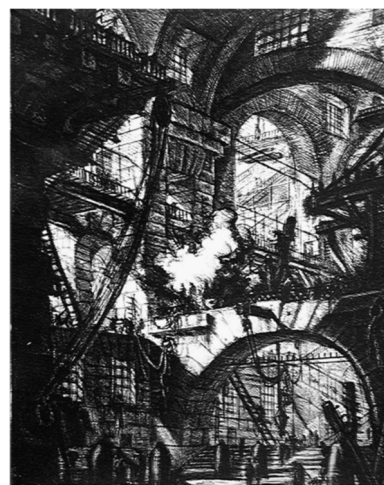
3.3.1 Χωρική Αποξένωση. Giovanni Battista Piranesi [1720-1778]

Από τις πρώτες καθαρές αναπαραστάσεις της χωρικής αποξένωσης, αποτελούν τα σχέδια του Piranesi, τα οποία διερεύνησαν σε βάθος, τόσο ο Άγγλος δοκιμιογράφος Thomas De Quincey, όσο και ο συντάκτης και βιβλιοθηκάριος Charles Nodier, και εξυπηρέτησαν, συνήθως με λανθάνουσα πρόθεση, πολλούς από τους ρομαντικούς καλλιτέχνες.

Ο **Giovanni Battista Piranesi**, έζησε τα περισσότερα χρόνια της ζωής του στη Ρώμη, αφιερώνοντας το πρώτο σκέλος της, στην καταγραφή των κτιρίων και των ερειπίων της αρχαίας Ρώμης. Το έργο του, το οποίο απαρτίζεται από περισσότερες από 1000 χαλκογραφίες, χωρίζεται σε τρεις κατηγορίες- τις «Θεάσεις της Ρώμης», τις «Ρωμαϊκές Αρχαιότητες» και τέλος τις «Φανταστικές Φυλακές», όπου η τελευταία κατηγορία αποτελείται από μια ομάδα 16 χαλκογραφιών.⁶⁹

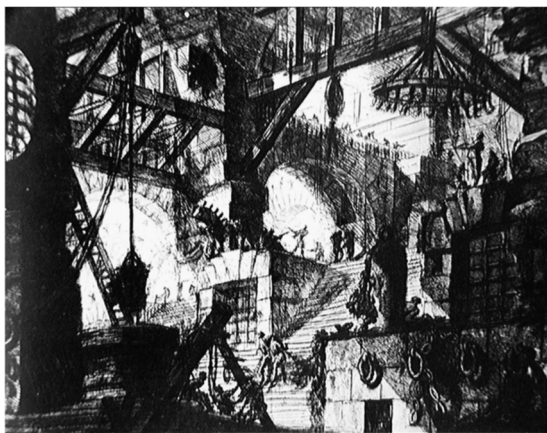
Στις «Φανταστικές Φυλακές», ο De Quincey, φαίνεται να προμηνύει, μέσα από το ρομαντικό στοχασμό, αυτό που θα ονομαζόταν αργότερα το χωρικό ανοίκειο, ή αλλιώς η χωρική αποξένωση. Απεξαρτημένο από τις παροδικές διαταραχές της καταστολής και της περιστροφής, των αοράτων πτώσεων μεταξύ της αίσθησης του οικείου και του ανοίκειου, αλλά σε αναπαράσταση των αβυσσαλέων επαναλήψεων του φανταστικού κενού. Στα σχέδια των φυλακών, εντοπίζει το μοτίβο του κατακόρυφου λαβύρινθου και τοποθετεί τον ίδιο τον Piranesi, φυλακισμένο σε έναν ίλιγγο εντός της αβύσσου των δημιουργιών του, να σκαρφαλώνει αιώνια στις ατέρμονες σκάλες του λαβυρίνθου των σωφρονιστικών χώρων. Όπως είναι εμφανές μέσα από την περιγραφή του De Quincey για τον Piranesi, στο **απόσπασμα**:

«Προχωρώντας αργά κατά μήκος των τοίχων, αντιλαμβάνεσαι μια σκάλα, και πάνω της, ψηλαφίζοντας για να βρει το δρόμο του προς τα πάνω, βρίσκεται ο Piranesi ο ίδιος: ακολουθώντας τα σκαλιά λίγο ακόμα, και αντιλαμβάνεσαι μια απότομη διακοπή, δίχως κανένα κιγκλίδωμα, και δίχως να επιτρέπει κανένα περαιτέρω βήμα προς εκείνον που έχει ήδη φτάσει στο ανώτερο σημείο, εκτός από τα βάθη κάτω. Οτιδήποτε πρόκειται να συμβεί στον καημένο Piranesi, υποθέτεις, τουλάχιστον, ότι οι κόποι του πρέπει με κάποιο τρόπο να τελειώνουν



Σκίτσο από: «Φανταστικές Φυλακές»

⁶⁹ Άρθρο: Roncato Sergio, «Piranesi and the infinite prisons», εκδ. εντός του Spatial Vision, Vol.21, Φεβρουάριος, 2017, σελ. 9-10



Σκίτσα από: «Φανταστικές Φυλακές»

εδώ. Όμως σήκωσε τα μάτια σου, και αντίκρισε μια δεύτερη συστοιχία σκαλοπατιών ακόμα ψιλότερα: επάνω στα οποία και πάλι αντιλαμβάνεσαι τον Piranesi, εκείνη την ώρα να στέκεται στο χείλος της αβύσσου Και πάλι, σήκωσε τη ματιά σου, και ένα ακόμη πιο εναέριο σύνολο σκαλοπατιών αντικρίζεται- και πάλι ο καημένος Piranesi είναι απασχολημένος στην επίδοξη εργασία του: και συνεχίζει, έως ότου τα ατελείωτα σκαλοπάτια και ο Piranesi να χαθούν στο ανώτερο σκοτάδι της αίθουσας»⁷⁰,

γίνεται υπέρβαση της Μπουρκεανικής απόλαυσης, στην απροσδιοριστία των ερειπίων, στο μεγαλειώδες, ώστε να υπαινιχθεί μια πλήρως ανεπτυγμένη εικόνα του χωρικού ανοίκειου.

Τα συνήθη χαρακτηριστικά που διακρίνουν τα σχέδια του Piranesi, στις «Φανταστικές Φυλακές», είναι το βάθος, ή η άβυσσος, η ματαιότητα, η κυκλοπική αρχιτεκτονική, το κενό, οι ιλιγγιώδεις διαδρομές, το σκοτάδι και οι αντιθέσεις των σκιών, ο τρόμος, η ύφεση στο άπειρο, οι ασήμαντη αναπαράσταση των ανθρώπων, ο περιορισμός και η καταπίεση.

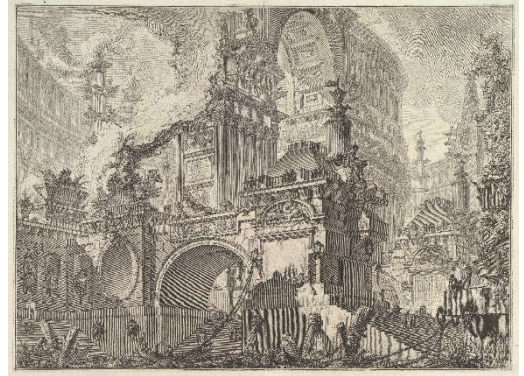
Απόρροια της δημιουργικής επ' ανάγνωσης των κειμένων του De Quincey, η σύντομη ιστορία με τίτλο «Piranèse», που δημοσιεύθηκε το 1836, από τον Charles Nodier, υπονοεί το χώρο της εσωτερικής αντανάκλασης ως ένα σύμβολο της ατέρμονης ανάπτυξης των βιβλιοθηκών, την επανάληψη της Βαβέλ, το διπλό χωρίς αυθεντικό, του

⁷⁰ Vidler Anthony, «The Architectural Uncanny ESSAYS IN THE MODERN UNHOMELY», εκδ. The MIT Press, Cambridge, 1992, σελ. 37

κόσμου που βρίσκεται στο βιβλίο.⁷¹

Υπό τη φαντασία ενός παλατιού που χτίστηκε από τον Piranesi, μάλλον το «Ampio Magnifico Collegio», ο Nodier, στο **απόσπασμα**:

«Η τεράστια σκάλα που διπλώνει και γυρίζει, και ο βαθύς προθάλαμος, και η μακριά βιβλιοθήκη που οδηγεί μακριά προς μια ακόμα στενότερη σκάλα, είναι τόσο εμποδισμένα με προσωρινές κατασκευές που είναι σχεδόν αδύνατο να αντιληφθείς ότι οι εργάτες μπορούν να διαφύγουν, και στην φαντασία του κανείς ακούει το μόχθο τους, το κλάμα, φωνάζοντας με εξάντληση, λιμό και απογοήτευση.»



Σκίτσο: «Ampio Magnifico Collegio»

υπογραμμίζει την αντίθεση μεταξύ του επιβλητικού μεγαλειώδους και του ακατανίκητου υπερβατικού του εξωτερικού με τον εσωτερικό χώρο, ο οποίος ήταν ακόμα βεβαρυμμένος από το ξύλο και τη λιθοδομή της κατασκευής, όπου όπως φαίνεται τίποτα δεν είναι τελειωμένο, τίποτα δεν έχει ολοκληρωθεί ή είναι καθαρό. Με αυτό τον τρόπο, διακρίνει το γενικό πεδίο του μεγαλειώδους, εκείνου που αφορά το ύψος, το βάθος και την έκταση, από εκείνο του ανοίκειου, που αφορά το πνευματικό πεδίο στο οποίο η παροδικότητα και η «χωρικότητα» καταρρέουν, τοποθετώντας τον ίλιγγο του μεγαλειώδους δίπλα από την κλειστοφοβία του ανοίκειου.⁷² Τέλος, η τοποθέτηση του ίδιου του Piranesi στα σχέδιά του, από τον Nodier και τον De Quincey, να σκαρφαλώνει αιώνια σε ένα χώρο ο οποίος τείνει να ελαττώνεται και να επαναλαμβάνεται, χωρίς ποτέ να φτάνει σε ένα τέλος, εντείνοντας την αγωνία του για λήξη του βασανιστηρίου, συγκρίνεται με την άθελη επανάληψη που είχε εντοπίσει ο Freud, όταν μια ειρηνική πόλη της Ιταλίας μετετράπη, εξαιτίας της, σε χώρο της Πιρανέζιας κλειστοφοβίας. Το ίδιο μοτίβο εμφανιζόταν στην ιδέα του να είσαι χαμένος στην ομίχλη σε ένα δάσος στο βουνό, όπου προσπαθώντας να βρεις το δρόμο της επιστροφής, επανέρχεσαι συνεχώς στο ίδιο σημείο, όπως και στην ιδέα του να είσαι χαμένος σε

⁷¹ Vidler Anthony, «The Architectural Uncanny ESSAYS IN THE MODERN UNHOMELY», εκδ. The MIT Press, Cambridge, 1992, σελ. 37

⁷²ό.π., σελ. 39

ένα σκοτεινό, παράξενο δωμάτιο ψάχνοντας την έξοδο ή τον διακόπτη του φωτός, συγκρουόμενος κάθε φορά με το ίδιο έπιπλο.⁷³

3.3.2 Χωρική Αποξένωση. Etienne- Louis Boullée [1728-1799]

Η αφάνεια που σχετίζεται με την απουσία του φωτός είναι μια ιδέα τρομερή από μόνη της και όπως έχει υποστηρίξει ήδη ο Edmund Burke, το σκοτάδι ήταν από πάντοτε μια θεμελιώδης πηγή του μεγαλειώδους στην ιστορία του ανθρώπινου είδους. Ο σκοτεινός χώρος όμως, πλέον δεν χαρακτηρίζεται μονάχα από την ικανότητά του να αναπαράγει τρομερές ιδέες που σχετίζονται με το ρεαλισμό της αυτοσυντήρησης του ατόμου, αντιθέτως εμπλουτίζεται με τις παρά φύσιν φοβίες και χαρακτηρίζεται από την ικανότητά του να εγείρει ανοίκειες ποιότητες. Για τον σύγχρονο άνθρωπο που αδυνατεί να ανήκει, ένας τέτοιος χώρος κρύβει στις σκοτεινότερες πτυχές του, όλα τα αντικείμενα του τρόμου και της φοβίας που φαίνεται να στοιχειώνουν τις φαντασιώσεις του, κατά την προσπάθειά του να διεκδικήσει ασφαλείς χώρους για να θωρακίσει την υγεία και την ευτυχία του.

Ο χώρος εμφανίζεται σα απειλή, προοικονομεί την εμφάνιση του αθέατου που έμελλε να παραμείνει στην αφάνεια, με αποτέλεσμα να λειτουργεί ως ιατρική και φυσική μεταφορά για όλες τις πιθανές αστοχίες του μεγαλοαστικού ευ ζην, τόσο στο επίπεδο του σώματος, όσο στην κοινωνία. Το σώμα αποτελεί το εξωτερικό του, εφόσον η κυτταρική του δομή αποτελεί το αντικείμενο χωρικού σχεδιασμού που σχεδιάζει τα πεδία της ανοσολογικής του μάχης και περιγράφει τα σχήματα των αντισωμάτων του. Ο «φυσιολογικός» χώρος της πόλης έρχεται σε αντίκτυπο με τον «εξωτερικό» χώρο, δηλαδή τους χώρους εξορίας, τα άσυλα, τις φυλακές και τις καραντίνες της πρώιμης περιόδου του μοντέρνου, έτσι ώστε οι «παθολογικοί» χώροι του σήμερα αποτελούν απειλή για τα ξεκάθαρα καταδικασμένα όρια της κοινωνικής τάξης. Ακόμη, η φιγούρα του φωτεινού χώρου είναι ανεστραμμένη από εκείνη του σκοτεινού χώρου, από τη μια στο επίπεδο του σώματος υπό τη μορφή επιδημικής και ανεξέλεγκτης ασθένειας, και από την άλλη στο επίπεδο της πόλης στο άτομο του αστέγου. Εν κατακλείδι, οι τομείς που χαρακτηρίζονται ξεκάθαρα από τον 19^ο αιώνα, δηλαδή τα παρακλάδια του οργανικού χώρου στο σώμα και στον κοινωνικό χώρο στον οποίο ζει και δουλεύει, δεν μπορούν πια να χαρακτηριστούν ως διαφορετικοί.

Με τη διαφάνεια, υποτίθεται ότι θα εξαλειφόταν η κυριαρχία των μύθων, της καχυποψίας, της τυραννίας και οτιδήποτε δεν ήταν ορθολογικό. Αντιθέτως όμως, επιβεβαίωσε τον αρχικό φόβο του Διαφωτισμού στο πρόσωπο των σκοτεινών χώρων, όπου το σκοτάδι σαν αντικείμενο παρεμποδίζει την ορατότητα των πραγμάτων, των ανθρώπων και των

⁷³ Vidler Anthony, «*The Architectural Uncanny ESSAYS IN THE MODERN UNHOMELY*», εκδ. The MIT Press, Cambridge, 1992, σελ. 43

αληθειών. Ο ίδιος φόβος, οδήγησε στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, στη γοητεία από τις σκοτεινές χωρικές ποιότητες των κρησφύγετων, των κατακομβών και γενικότερα των σκοτεινών χώρων, δηλαδή στο ακριβές αντίθετο της προθέσεως της διαφάνειας και της ορατότητας που σχεδιάζονταν να εγκαθιδρυθούν.⁷⁴

Ένας ιδιαίτερα σημαντικός αρχιτέκτονας του ύστερου 19^{ου} αιώνα, που είχε πλήρη επίγνωση επάνω στη διττή φύση του θέματος της διαφάνειας, ήταν ο **Etienne- Louis Boullée**. Αποτελεί έναν από τους πρώτους που εφάρμοσαν τις πρόσφατες υποδειγμένες αρχές του μεγαλειώδους από τον Edmund Burke, επάνω στα σχέδιά του για δημόσια ινστιτούτα, εκμεταλλευόμενος όλες τις οπτικές και τις αισθητικές δυνάμεις του απόλυτου φωτός, όπως περιέγραφε ο Burke, ώστε να χαρακτηρίσει τα έργα του για μητροπολιτικούς καθεδρικούς και των αιθουσών της δικαιοσύνης. Χρησιμοποιούσε το σκοτάδι ως ισχυρό όργανο ενεργοποίησης του θεμελιώδους τρόμου και κατ' επέκταση ως υποκινητή του μεγαλειώδους.



Η μετενσάρκωση των ιδεών του απόλυτου φωτός και του απόλυτου σκοταδιού γίνεται στο σχέδιο του για το **Παλάτι της Δικαιοσύνης**, στο οποίο φέρνει σε αντίθεση αυτές τις δυο διαφορετικές ιδέες, σε κάτι που φαίνεται να είναι μια αποκαλυπτική αλληγορία του διαφωτισμού. Επάνω σε μια μισό θαμμένη εξέδρα στην οποία εμπεριέχονται οι φυλακές, ορθώνονται οι κυβικές αίθουσες της δικαιοσύνης, οι οποίες φωτίζονται από πάνω. Η πρόθεση του αρχιτέκτονα ήταν να παρουσιάσει, όπως αναφέρει ο ίδιος, την εικόνα του σεβαστού παλατιού που ορθώνεται επάνω στη σκοτεινή φωλιά του εγκλήματος, με στόχο τον εξευγενισμό της αρχιτεκτονικής δια μέσω των αντιθέσεων και εν συνεχεία, την μεταφορική παρουσίαση της επιβλητικής εικόνας της βίας που συνθλίβεται κάτω από τα πόδια της δικαιοσύνης.⁷⁵

Κατά την διάρκεια της εξαναγκαστικής του απόσυρσης από τη δημόσια ζωή, ο Boullée, επέκτεινε τις αντανάκλασεις του επάνω στο σκοτεινό, σχηματίζοντας την αντίληψη μιας αρχιτεκτονικής που θα μιλούσε για τον θάνατο. Αφορούσε μια αρχιτεκτονική με αναλογίες χαμηλές και

⁷⁴ Vidler Anthony, « *The Architectural Uncanny ESSAYS IN THE MODERN UNHOMELY* », εκδ. The MIT Press, Cambridge, 1992, σελ. 168-169

⁷⁵ό.π., σελ. 168

συμπιεσμένες, ουσιαστικά μια θαμμένη αρχιτεκτονική, με κυριολεκτική πρόθεση της ταφής την οποία συμβόλιζε σε εννοιολογικό επίπεδο. Όπως υποστήριζε ο ίδιος, θα έπρεπε αυτή η αρχιτεκτονική να εκφράσει την μελαγχολία του θρήνου μέσα από τους απέριπτους και γυμνούς τοίχους, που ήταν άδεια από όλο το διάκοσμο, ακολουθώντας το μοντέλο της σκιάς του αρχιτέκτονα, όντας εύγλωττη στην όραση δια μέσου των σκιών. Ακολουθώντας αρχικά την παραδοσιακή ιδέα της αρχιτεκτονικής που μιμείται την τελειότητα του ανθρώπινου σώματος ως προς τη μάζα και τις αναλογίες του και αντιστρέφοντας τη θεωρία με στόχο τη δημιουργία μιας αρχιτεκτονικής που θα είχε ως βάση τη φόρμα του θανάτου στο σώμα, να βρίσκεται σκιαγραφημένη στο έδαφος.



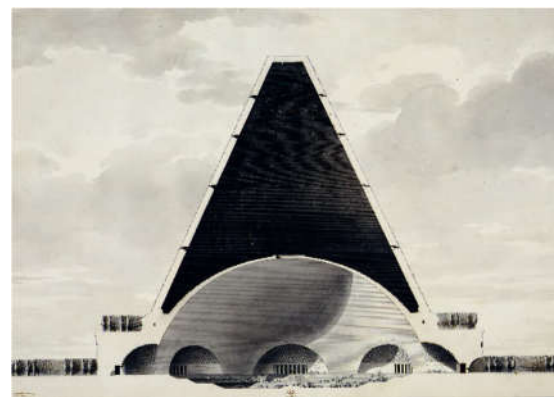
Επεκτείνοντας τη μελέτη του, στο **Ναό του Θανάτου**, ο Boullée, δημιούργησε ένα πραγματικό ομοίωμα του θαμμένου σώματος στην αρχιτεκτονική, με το κτίριο να βρίσκεται βυθισμένο κατά το ήμισυ, υπό συμπίεση στις αναλογίες του και μιμούμενο όχι μια κάθετα όρθια φιγούρα, αλλά μια πλαγιασμένη που αναπαρίσταται στο έδαφος ως αρνητικός χώρος. Ο σκοπός αυτής της φιγούρας που εγείρεται από το έδαφος, είναι να σημαδέψει την όψη του ναού και να γίνει μια εικόνα απειλητική. Το μνημείο είναι αφιερωμένο στο θάνατο, αντιπροσωπεύοντας μια διφορούμενη στιγμή, μεταξύ ζωής και θανάτου, ή ακόμη και τη σκιά των ζωντανών νεκρών. Κατάφερε με αυτό τον τρόπο, δίνοντας ξεκάθαρη δύναμη στους φόβους του Διαφωτισμού, διπλασιάζοντας το διπλό, να στήσει μια παράσταση μεταξύ της αρχιτεκτονικής ως τέχνης της μίμησης και του διπλού, και του θανάτου του οποίου η εικόνα ενσαρκώνεται στο διπλό.⁷⁶

Στον Ναό του Θανάτου, οι χωρικοί κανόνες και το ορθολογικό πλέγμα, στοιχεία που σημαδεύουν το σχεδιασμό του πανοπτικού συστήματος στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, απουσιάζουν πλήρως. Το μόνο σχέδιο που περιγράφει αυτό το μνημείο της



Επάνω: Προοπτικό και Όψη του Ναού του Θανάτου

Κάτω: Τομή του ναού.



⁷⁶ Vidler Anthony, «*The Architectural Uncanny ESSAYS IN THE MODERN UNHOMELY*», εκδ. The MIT Press, Cambridge, 1992, σελ. 169-171

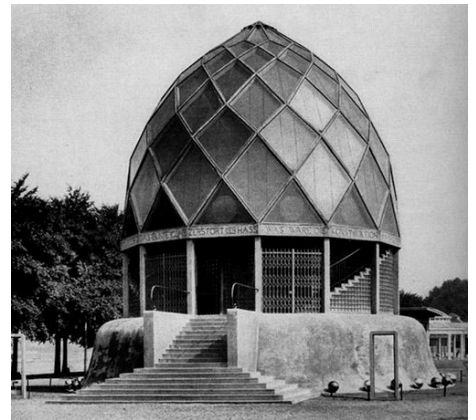
κενότητας, είναι μια όψη, άυλη και λεπτή, όσο η ιδέα του επ' αναδιπλασιασμένου σκότους, ισορροπημένη αβέβαια μεταξύ του πάνω και του κάτω, του ορθού και του οριζόντιου. Είναι ουσιαστικά ένα αντικείμενο που εξαφανίζεται, καταναλώνεται από το περιβάλλον του, χωρίς να μιμείται τη σημασία του σώματος όπως θα γινόταν σε ένα παραδοσιακό μνημείο της περιόδου, ενώ απουσιάζει επίσης η χωρική ταυτότητα του ελεγχόμενου ινστιτούτου, επιτρέποντας στον χώρο να λειτουργήσει ως όργανο μνημειακής διάσπασης.⁷⁷

3.3.3 Χωρική Αποξένωση.

Ο 20ος Αιώνας και ο μύθος της Διαφάνειας.

Ο μύθος που στοίχειωνε το μοντέρνο, εκείνος της διαφάνειας- του ατόμου προς τη φύση, των ατόμων μεταξύ τους, της ολότητας των ατόμων στην κοινωνία- έλαβε σάρκα και οστά μέσα από το έργο του Jeremy Bentham έως τον Le Corbusier, μέσα από την παγκόσμια διαφάνεια κτιριακών υλικών, της χωρικής διείσδυσης, την αδιάκοπη ροή του αέρα, το φως και τη φυσική κίνηση. Κατά συνέπεια, η διαφάνεια φανέρωσε το μηχανικό μέρος της αρχιτεκτονικής προς επιθεώρηση. Οι λειτουργίες της αναπαρίστανται πλέον ως ανατομικά μοντέλα και οι τοίχοι της δεν αποκρύβουν κανένα μυστικό.⁷⁸

Η κυριολεκτική διαφάνεια φυσικά είναι δύσκολο να εφαρμοστεί διότι μετασχηματίζεται στο αντίθετό της που είναι η αφάνεια, και στο ανατρεπτικό της που είναι η ανακλαστικότητα. Το ενδιαφέρον έχει στραφεί στις έρευνες γύρω από τις ιδιότητες του γυαλιού, και οι εταιρίες γυαλιού, όπως η Saint Gobain, προσπαθούν να φανερώσουν τις διαφορετικές ποιότητες διαφάνειας αυτού του υλικού. Το 1914 η Cologne Deutscher Werkbund Exhibition ανέθεσε στον **Bruno Taut** την κατασκευή του **Glass Pavilion**, το οποίο θα αποτελούσε ένα από τα πιο σημαντικά υλοποιημένα παραδείγματα εξπρεσιονιστικής αρχιτεκτονικής. Ο Taut σχεδίασε ένα περίτεχνο θολωτό περίπτερο από έγχρωμο γυαλί, αφιερωμένο στον Paul Scheerbarth, του οραματιστή συγγραφέα στον οποίο είχαν ανατεθεί οι εσωτερικές επιγραφές-



Εξωτερική άποψη του περιπτέρου.

⁷⁷ Vidler Anthony, « *The Architectural Uncanny ESSAYS IN THE MODERN UNHOMELY* », εκδ. The MIT Press, Cambridge, 1992, σελ. 172-173

⁷⁸ ό.π., σελ. 217

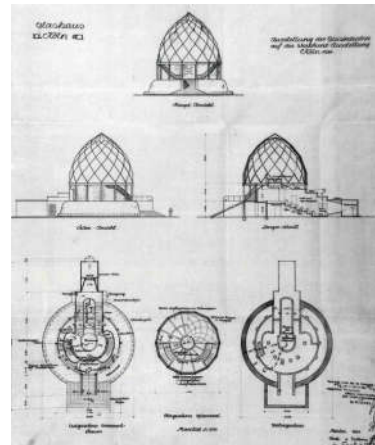
στα θαύματα της γυάλινης αρχιτεκτονικής.

Για τον Taut ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός θα πλαισίωνε μια σχεδόν θρησκευτική ουτοπική χώρα πνευματικών αναγεννήσεων. Μάλιστα αναφέρεται στο συγκεκριμένο έργο, ως ένα επιβλητικό αρχιτεκτονικό περιβάλλον εντός του οποίου η τροχιά του επισκέπτη μέσα από το κτίριο θα ήταν σαν να εισέρχεται σε καλειδοσκόπιο έχοντας μια κάποιας μορφής παιδική εμπειρία φανταστικού παιχνιδιού εντός δομημένου χώρου. Για τον ιστορικό αρχιτεκτονικής Iain Boyd Whyte, το Glass Pavilion, ήταν ένα είδος κτιρίου μανιφέστου που ανέδειξε αποτελεσματικά τη φιλοδοξία του Taut να υπερβεί την αρχιτεκτονική υλικότητα και τους υλιστικούς σκοπούς για χάρη της μεγαλειώδους σκηνοθεσίας του φωτός, του χρώματος, και των πνευματικών ποιοτήτων.⁷⁹

Εν κατακλείδι ο Walter Benjamin σημειώνει για το γυάλινο όραμα του Taut ότι το καλειδοσκόπιο έφερε ένα συγκεκριμένο συμβολικό σθένος με σεβασμό τόσο στην αρχιτεκτονική, όσο στην πόλη. Κατάφερε να προσδώσει μεταφορική σημασία στην αισθητική υπερβατικότητα της συγκλονιστικής εμπειρίας μέσα στην μητρόπολη, με τις διαρκείς αλλαγές στην προβολή οπτικών εντάσεων, των καταιγισμό των σωμάτων και τις προοπτικές και τις φόρμες που αλληλοδιαπερνούνται μεταξύ τους.

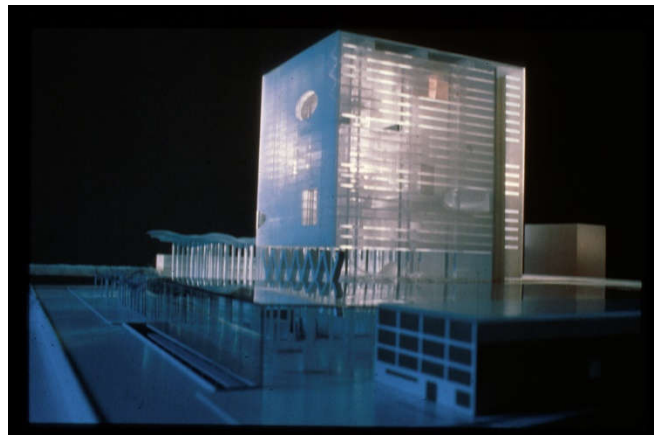


Άποψη του εσωτερικού.



Πινάκίδα σχεδίων του έργου.

Ο **Rem Koolhaas**, στη συμμετοχή του στο διαγωνισμό για την **Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας**, θα εκμεταλλευτεί τη διαφάνεια του γυάλινου κύβου ώστε να εμφανίσει τα εσωτερικά όργανα του κτιρίου ως ανατομικό μοντέλο. Η βιβλιοθήκη γίνεται αντιληπτή ως ένα στέρεο στέλεχος πληροφορίας, ένας αποθηκευτικός χώρος για όλες τις μορφές μνήμης- των βιβλίων, των δίσκων λείζερ, των μικρό-διαφανειών, των υπολογιστών και των βάσεων δεδομένων. Σε αυτό το στέλεχος, οι σημαντικοί δημόσιοι χώροι ορίζονται από τις απουσίες του κτιρίου, που είναι κενά διαμορφωμένα εκτός του πληροφοριακού στερεού. Αυτά τα κενά έχουν την ικανότητα να ρέουν στη μνήμη, σα πολλαπλά έμβρυα όπως τα αναφέρει ο



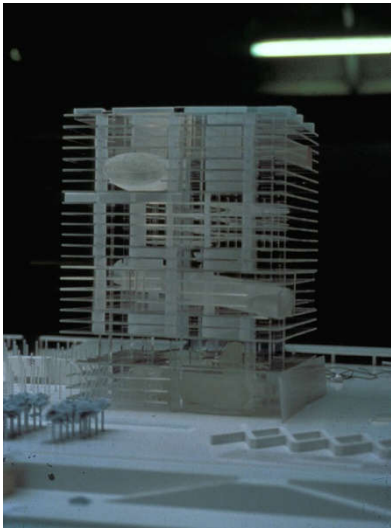
Φυσικό μοντέλο της βιβλιοθήκης με εσωτερικό φωτισμό.

⁷⁹ Miller Tyrus, «Expressionist Utopia: Bruno Taut, Glass Architecture, and the Dissolution of Cities», 2017

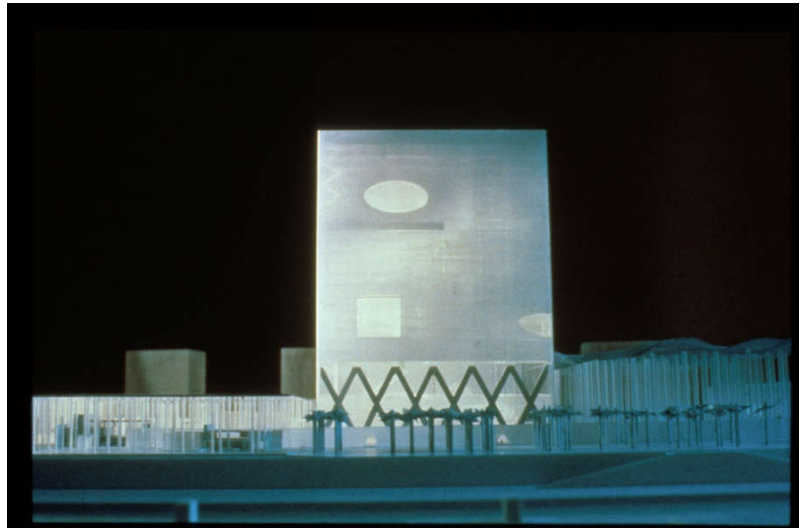
αρχιτέκτονας, το καθένα με τον δικό του «τεχνολογικό πλακούντα».⁸⁰

Οι χώροι της μνήμης επιδεικνύονται στην επιφάνεια του κύβου σαν σκιερές παρουσίες, η τρισδιάστατη δομή τους εμφανίζεται με ασάφεια και ισοπεδωτικά. Βρίσκονται υπερτεθειμένοι ο ένας επάνω στον άλλο, σε μια παράσταση από άμορφες εντάσεις. Συνεπώς εδώ, η διαφάνεια έχει μετατραπεί σε ημιδιαφάνεια, και αυτή σε σκοτάδι και αφάνεια. Η εγγενής ποιότητα της απόλυτης διαφάνειας να μετασχηματίζεται στο αντίθετό της, την ανακλαστικότητα, συμπεριλαμβάνει μια αμφιβολία, όπως υπογραμμίζει ο Anthony Vidler: το αντικείμενο δε μπορεί να χαθεί πλέον στον ανέκφραστο χώρο της άπειρης λογικής ή να βρεθεί στον ναρκισσισμό της αντανάκλασής του.

Οι ποιότητες της χωρικής αποξένωσης που προκύπτουν είναι έως ένα επίπεδο παρόμοιες με τις ανοίκειες επιδράσεις των αντικατοπτρισμών γενικότερα, όπως έχει αναφερθεί σε σχετικά θέματα με ανακλάσεις σε καθρέφτες, ο Sigmund Freud. Ενώ όμως η παρουσία μιας τέτοιας μορφής του ανοίκειου είναι αδιαμφισβήτητη στον γυάλινο κύβο του Koolhaas, πρέπει ληφθεί υπόψη η ισόποση άρνηση του αντικατοπτρισμού, που γίνεται με την απορρόφησή του τόσο στην αναπαράσταση της εσωτερικής όσο και της εξωτερικής αντανάκλασης. Η εκδήλωση αυτής της συνθήκης, που εκδηλώνεται από μια απλή μεταχείριση των διαφανειών, θα όφειλε να διευκρινίζεται από τις ποιότητες της ανακλαστικότητας που βρίσκονται στο μοντερνισμό όπως επίσης από οποιοδήποτε μεταμοντέρνο παιχνίδι όψεων, εκείνου της ταυτότητας και της παραπλάνησης.⁸¹



Μοντέλο του σκελετού και των «σωθικών» του κτιρίου.



Άποψη της προσόψεως από φυσικό μοντέλο.

⁸⁰ Vidler Anthony, «*The Architectural Uncanny ESSAYS IN THE MODERN UNHOMELY*», εκδ. The MIT Press, Cambridge, 1992, σελ. 221

⁸¹ OMA, «*Strategy of the Void, Tres Grande Bibliotheque*», Paris, France, Competition, 1989

**Κεφάλαιο 4°. Martin Heidegger. Ύπαρξη- Φύση και
το Υπερβατικό στο έργο του Louis I. Kahn.**

4.1 Εισαγωγή Κεφαλαίου: Μοντέρνα Αρχιτεκτονική και Ορθολογισμός.

Η μοντέρνα αρχιτεκτονική ξεκίνησε κατά τη διάρκεια της Αναγέννησης στη μορφή της αντίδρασης απέναντι στους Μεσαιωνικούς θεσμούς της εκκλησίας, της αυτοκρατορίας και του φεουδαλισμού, και αποτέλεσε την έκφραση του ορθολογισμού σε παγκόσμιο επίπεδο. Οι θεωρητικοί της Αναγέννησης τοποθέτησαν στη θέσει αυτών των θεσμών, το ανθρώπινο όν και το υπέδειξαν ως το μέτρο όλων των πραγμάτων. Κατ' επέκταση ο άνθρωπος προτάθηκε σαν πλάσμα της φύσης το οποίο είναι ικανό να κατανοήσει τον εαυτό του και τη φύση με εργαλεία τα μαθηματικά, την ορθολογική σκέψη και τις αισθήσεις. Τα μαθηματικά υπό τη μορφή της γλώσσας της φύσης, ενώ η ορθολογική σκέψη αντιπροσώπευε τη γλώσσα του μυαλού και οι αισθήσεις ήταν ο συνδετικός κρίκος μεταξύ τους.

Η ορθολογική σκέψη δανείστηκε βοήθεια από τη χρήση των μαθηματικών κατά τον 17^ο αιώνα από τον Newton ώστε να περιγράψει τους μηχανισμούς της γης και τις κινήσεις των ουράνιων σωμάτων. Κατά τη διάρκεια του Διαφωτισμού, στον 18^ο αιώνα, ο ορθολογισμός επεκτάθηκε από τις φυσικές επιστήμες στις ανθρώπινες σχέσεις, παίζοντας ρόλο στην Αμερικανική και Γαλλική επανάσταση. Έως τον 19^ο αιώνα, οι δυνάμεις του ορθολογισμού είχαν επιβεβαιωθεί από τη Βιομηχανική επανάσταση, όχι μόνο προς κατανόηση της φύσης αλλά και με σκοπό την κατάκτησή της. Ουσιαστικά με τον **Karl Marx** και τον **Sigmund Freud** ο ορθολογισμός επεκτάθηκε στην ανθρώπινη ιστορία και στην ανθρώπινη συνείδηση, ενώ μέχρι τα τέλη του 20^{ου} αιώνα, επικράτησε της αρχιτεκτονικής και των τεχνών.

Στην μοντέρνα αρχιτεκτονική η έκφραση του ορθολογισμού επιτυγχάνεται με δύο τρόπους: αρχικά δια μέσω της λειτουργικότητας και έπειτα μέσα από αφαιρετικές ορθοκανονικές μορφές. Το σύνολο της αρχιτεκτονικής είναι λειτουργικό εφόσον εξυπηρετεί τους επιδιωκόμενους σκοπούς, όμως στα τέλη του 19^{ου} και κατά τον πρώιμο 20^ο αιώνα, η λειτουργικότητα είχε μια συγκεκριμένη σημασία. Εξέφραζε μια αρχιτεκτονική που ικανοποιούσε τους άμεσους χρηστικούς σκοπούς και τίποτα παρά πέρα. Ο ορισμός αυτός υπηρετούσε την άρνηση της ορθότητας κάθε μορφής διακόσμου ή αναφορών σε παρελθοντικά ιστορικά στυλ. Όμως είναι προφανές ότι ένα κτίριο με διάκοσμο μπορεί ισάξια να υπηρετήσει λειτουργικούς σκοπούς με ένα κτίριο που δεν έχει καθόλου διάκοσμο, βέβαια την πρόθεση για εξάλειψη των ιστορικών στυλ πρωτοστατούσε στην ατζέντα των μοντέρνων αρχιτεκτόνων, με την λειτουργικότητα να προσδίδει ηθική ορθότητα σε αυτή την πρόθεση.⁸²

⁸² Kahn I. Louis, Lobell John, «*BETWEEN SILENCE AND LIGHT-SPIRIT IN THE ARCHITECTURE OF LOUIS I. KAHN*», εκδ. Shambhala, Κολοράντο, Καναδάς, 2008 σελ. 61

Η ικανότητα της επιστήμης να λογοδοτεί την ανθρώπινη εμπειρία του κόσμου καλείται σε αμφισβήτηση από διάφορες οπτικές, ενώ την ίδια στιγμή, καθώς το μοντέρνο κίνημα στην αρχιτεκτονική αναζητούσε τις φυσικές επιστήμες ως μοντέλο για μια αντικειμενική επιστήμη της αρχιτεκτονικής, οι φυσικές επιστήμες έχαναν έδαφος από την αντικειμενικότητα. Ο **Frank Lloyd Wright**, στις αρχές του 20^{ου} αιώνα αναγνώρισε την αναγκαιότητα για υπερβατικό ορθολογισμό στην αρχιτεκτονική, την ίδια εποχή που οι μοντέρνοι αρχιτέκτονες που απέκτησαν επικράτηση το 1920, έβλεπαν ακόμα μια ορθολογική αυστηρότητα. Αυτοί οι αρχιτέκτονες επικράτησαν, μετά το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, επί της αρχιτεκτονικής, όμως ήδη από τα τέλη του 1950 αυτή η αυστηρότητα δε μπορούσε να κρατήσει άλλο, με το γυάλινο κουτί, που κάποτε υποσχόταν μια κρυστάλλινη πόλη, διέδιδε μια παρακμή ανωνυμίας, αποξένωση και στείρωση στις πόλεις σε ολόκληρο τον κόσμο.

Ο ορθολογισμός είναι μεν μια αρχή για την κατανόηση των πραγμάτων που υπάρχουν, όμως, εάν προσπαθήσουμε να δούμε ένα ευρύτερο κόσμο, εκείνον που συμπεριλαμβάνει **«αυτό που είναι ακόμη»** μαζί με **«αυτό το οποίο είναι»**, τότε χρειάζεται μια αρχή δυνατότερη, όπως αυτή που χρησιμοποιείται από τους ποιητές, την οποία ο αρχαίος Κινέζος Ταοϊστής φιλόσοφος **Lao Tzu** ονόμασε **Tao**, ο υπαρξιστής φιλόσοφος **Martin Heidegger** ονόμασε **Ύπαρξη** και ο **Luis I. Kahn** ονόμασε **Τάξη**.⁸³

4.2 Ο Ανθρώπινος Τόπος. Martin Heidegger και Louis I. Kahn.

Ο φιλόσοφος Martin Heidegger, του οποίου το έργο απέκτησε κεντρικό ρόλο στη σύγχρονη υπαρξιακή σκέψη, είχε μια οπτική της ύπαρξης και του ανθρώπινου όντος παρόμοια με εκείνη του L.I. Kahn. Εκείνο που ο Kahn ονόμασε Τάξη και ο Lao Tzu ονόμασε Tao, ο Heidegger το ονόμασε Ύπαρξη, και γι' αυτόν είναι το έδαφος από το οποίο όλα τα πράγματα είναι. Ο άνθρωπος καλείται να προσέξει την Ύπαρξη και να ολοκληρώνει το ρόλο του ποιμένα για αυτήν, όμως ο Heidegger θεωρεί ότι αυτό το κάλεσμα έχει παραμεληθεί από τον άνθρωπο και ότι έχει αποκοπεί ουσιαστικά από την Ύπαρξη, μια συνθήκη που έχει τις ρίζες της στην αρχαία Ελλάδα. Για τον Παρμενίδη, η Ύπαρξη και η σκέψη ήταν ένα, αλλά για τον Αριστοτέλη αυτά τα δύο διαχωρίστηκαν με αποτέλεσμα ο άνθρωπος να γίνει ζώο που έχει ορθολογική σκέψη αλλά βρίσκεται αποσχισμένος από το έδαφος της Ύπαρξης.

Το «μαύρισμα του κόσμου», η αδυναμία του να ανήκεις, που εντόπισε ο

⁸³ Kahn I. Louis, Lobell John, «*BETWEEN SILENCE AND LIGHT-SPIRIT IN THE ARCHITECTURE OF LOUIS I. KAHN*», εκδ. Shambhala, Κολοράντο, Καναδάς, 2008 σελ. 62-63

Heidegger, καθώς γινόμαστε όλο και περισσότερο ενδιαφερόμενοι για την έρευνα, η οποία είναι διαχειρίσιμη, σχεδιασμένη, με συστηματικούς στόχους, στη δαπάνη της διορατικότητας και της κατανόησης. Η απόσχιση από το ρόλο του ποιμένα της Ύπαρξης, για τον Kahn θα αποτελούσε η απασχόληση με το μετρήσιμο και η παραμέληση της Τάξης, για τον Lao Tzu θα αποτελούσε η απασχόληση με τα δέκα χιλιάδες πράγματα και η παραμέληση του Tao. Όμως ο Heidegger αναγνώρισε δυο καταστροφικές συνέπειες εντός της παραμέλησης του καλέσματος, με τη μια να είναι ότι η Ύπαρξη από μόνη της έχει υποφέρει από την παραμέλησή της από τον άνθρωπο, χωρίς να υπάρχει πλέον η συναίσθηση της παρουσίας της. Από την άλλη πιστεύει ότι έχουμε, σαν άνθρωποι, χαθεί περιπλανώμενοι μέσα στη ζωή κατακλεισμένοι από τις άπειρες πληροφορίες του υλικού κόσμου, αλλά δεν έχουμε καμία αίσθηση για το τι βρίσκεται πέραν εκείνου του κόσμου, όπως και ποια μπορεί να είναι η θέση μας σε ένα ευρύτερο σύστημα πραγμάτων.⁸⁴

Για τον Kahn, ο αρχιτέκτονας είναι άμεσα εμπλεκόμενος με το περιστασιακό στο κτίριο, με τα υλικά και με το να φτειάχνει ιστορία, καθώς για τον ίδιο, ένας σπουδαίος αρχιτέκτονας αναγνωρίζει τις περιστασιακές αλλαγές στον πολιτισμό και ενσωματώνει αυτή την αλλαγή στα κτίρια. Εξερεύνησε το αέναο στη φύση, όπως εντοπίστηκε αρχικά από τον Burke, στην ανθρωπότητα και στην αρχιτεκτονική, σχεδιάζοντας τα κτίριά του σε ανταπόκριση με αρχές που υπερβαίνουν τον χρόνο, όπως και με τις άμεσες χρήσεις που αναζητούσαν οι πελάτες του. Ένα σπουδαίο κτίριο χτίζεται με την αναγνώριση ότι χρησιμοποιεί την αλλαγή ανά τα χρόνια και ανά τους αιώνες, αλλά αυτά τα βαθιά τμήματα της ανθρωπίνης οντότητας δεν αλλάζουν. Επίσης, ένα σπουδαίο κτίριο μαρτυράει, σε εκείνους που θα το χρησιμοποιήσουν πρώτοι, το νόημα της γενιάς τους, και σε αυτούς του μέλλοντος, αφηγείται τις ιστορίες του παρελθόντος, προσπαθώντας να μιλήσει για το αέναο στο πέρας του χρόνου. Η μεγαλοπρέπεια πέρα από αυτό που μπορεί να αποδοθεί σε οποιοδήποτε δοσμένο χρόνο, που κατάφερε στην αρχιτεκτονική του Luis I. Kahn, ήταν σε σχέση με την επαφή του με το αέναο, διότι ο Kahn ήταν σε επαφή με το Tao της αρχιτεκτονικής.

Κλείνοντας, ο Kahn, είδε το ανθρώπινο ον σε μια ιδιαίτερη συνάντηση του μετρήσιμου και του αμέτρητου, ως μια συνάντηση ιδωμένη στην παράσταση μεταξύ γνώσης, που είναι το μετρήσιμο, και της διαίσθησης, που είναι αμέτρητη, μεταξύ του μυαλού, το οποίο το αποκτούμε τυχαία από τη φύση και είναι περιστασιακό, και το Πνεύμα, που είναι αέναο. Λόγω αυτής της συνάντησης επάνω μας, του μετρήσιμου και του αμέτρητου, αποκτούμε ένα ξεχωριστό ρόλο να υπηρετήσουμε, φέροντας

⁸⁴ Kahn I. Louis, Lobell John, «*BETWEEN SILENCE AND LIGHT-SPIRIT IN THE ARCHITECTURE OF LOUIS I. KAHN*», εκδ. Shambhala, Κολοράντο, Καναδάς, 2008 σελ. 69-70

πράγματα από τη Σιωπή στο Φως, με την τέχνη να αποτελεί τη γλώσσα αυτού του ρόλου, την αληθινή ανθρώπινη γλώσσα.⁸⁵

4.3 Η Τάξη στο έργο του αρχιτέκτονα Louis I. Kahn.

Η ανάμειξη του Louis I. Kahn με την αρχιτεκτονική ξεκίνησε το 1930, αλλά ποτέ δεν ήταν εξολοκλήρου άνετος με αυτή, καθώς από την παιδεία του, γνώριζε ότι υπήρχε μια βαθύτερη τάξη που περίμενε να βρεθεί πέρα από τα πλαίσια του ορθολογισμού. Αφιέρωσε αρκετά χρόνια ερευνώντας την οργάνωση, νομίζοντας αρχικά ότι αναζητούσε πιο στέρεες οργανωτικές αρχές για την αρχιτεκτονική του. Εν τέλει συνειδητοποίησε ότι έψαχνε μια γενική αρχή, εκείνη που θα μπορούσε να εφαρμοστεί σε ολόκληρη την ύπαρξη, και τότε ξεκίνησε να μιλάει για την **Τάξη [Order]**.

Η Τάξη έγινε για εκείνον μια μέθοδος αναζήτησης του ανθρώπινου τόπου στον κόσμο, η φύση της συνειδησής μας, και μια σχέση της συνειδησής μας με την φύση. Ωστόσο η φύση ήταν διαχωρισμένη, υπό το πρίσμα του ορθολογισμού, από τη συνείδηση καθώς το ρόλο του κοινού συνδέσμου μεταξύ τους είχαν αναλάβει τα μαθηματικά. Μέσα από την Τάξη αυτά τα δύο τοποθετήθηκαν μαζί, το καθένα σε εξάρτηση με το άλλο. Χωρίς να ορίσει τι είναι η Τάξη, ο Kahn μίλησε για αυτήν μεταφορικά, ως η αρχή πίσω από όλα τα πράγματα και εκφράζεται σε αυτά ως μια ύπαρξη- θέληση, μια ποιότητα που έχουν τα πράγματα στην αφετηρία τους εκτός του φάσματος του χρόνου, την οποία ο ίδιος άρεσε να καλεί Volume Zero, δηλαδή Όγκο Μηδέν. Εντός της ανθρώπινης συνειδησης είναι η δύναμη που λαμβάνει ενεργό ρόλο στη δημιουργία μέσω της τέχνης εκείνων που η φύση δεν δημιουργεί. Επίσης η Τάξη διέπει τη δημιουργία όλων των πραγμάτων που έχουν φτιαχτεί, και σε όλα τα πράγματα αποτελεί την καταγραφή της δημιουργίας τους. Η καταγραφή της πλάσης μας είναι εντός του ενστίκτου μας και το ένστικτο, συνεπώς, είναι η πιο αληθινή μας αίσθηση. Ακούγοντας τη συμβουλή του ενστίκτου του σχετικά με τις ρίζες του, ο Kahn ξεσκέπασε τη «γένεση» μέσα από την Ευχαρίστηση, στη Σιωπή και στο Φως. Είχε καταλάβει ότι η δημιουργία είναι κάτι στο οποίο έχουμε άμεση πρόσβαση σε αυτή, κάτι στο οποίο μπορούμε να συμμετέχουμε.⁸⁶

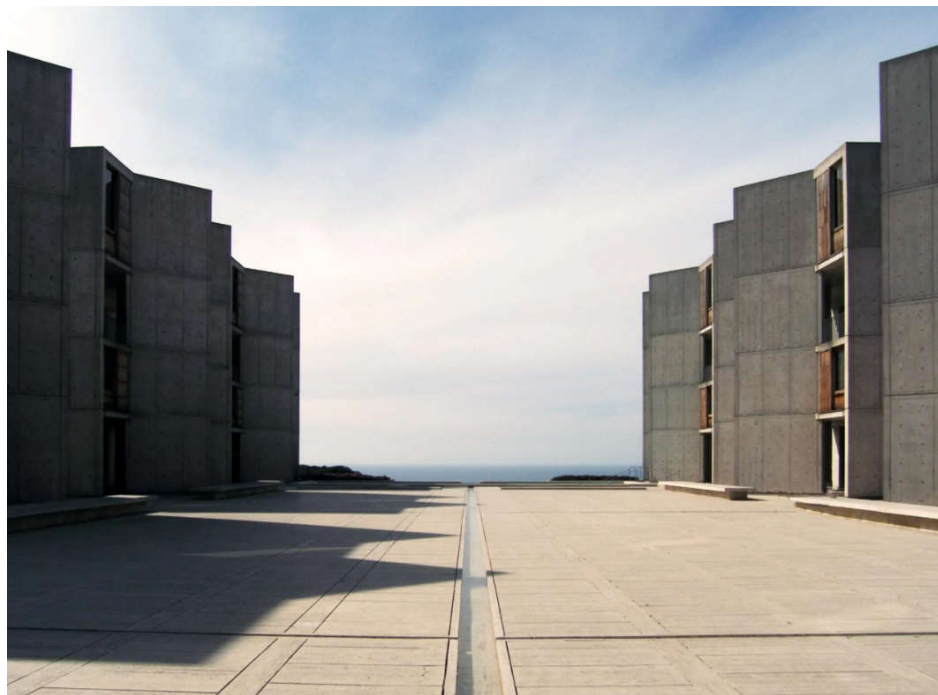
Πριν από τη σχεδίαση ενός κτιρίου ο Louis I. Kahn έκανε την εξής ερώτηση: **«Τι θέλει το κτίριο να γίνει;»**

⁸⁵ Kahn I. Louis, Lobell John, «*BETWEEN SILENCE AND LIGHT-SPIRIT IN THE ARCHITECTURE OF LOUIS I. KAHN*», εκδ. Shambhala, Κολοράντο, Καναδάς, 2008 σελ. 69

⁸⁶ ό.π., σελ. 63

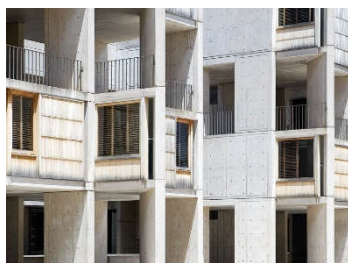
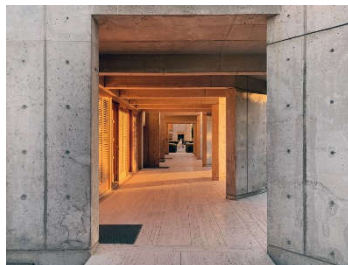
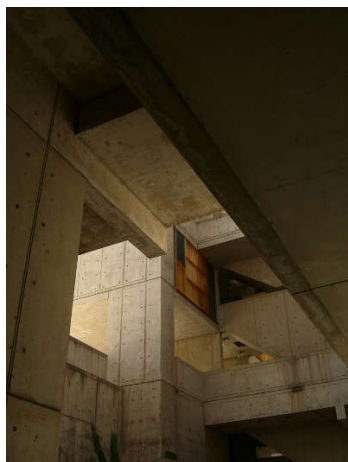
4.4 Ανάλυση επιλεγμένων έργων του Louis I. Kahn

Salk Institute for Biological Studies, Ινστιτούτο Βιολογικών Σπουδών, La Jolla California, 1959-65 -Louis I. Kahn



Εγκαθιδρυμένο στην La Jolla της California, επάνω σε ένα γκρεμό που ατενίζει τον Ειρηνικό Ωκεανό, το κτίριο διαθέτει μια εξωτερική αυλή που εμπλέκει την μεγαλοπρέπεια ενός καθεδρικού και προβάλλει απλά στοιχεία, όπως ένα στενό κανάλι νερού που διατρέχει την κεντρική πλατεία και χύνεται κάτω σε μια σειρά από πισίνες. Οι αναλογίες αυτής της εξωτερικής αυλής- το πλάτος συγκριτικά με το κάθετο ύψος των παρακείμενων Μελετητικών Πύργων- δημιουργεί μια όμορφη κλίμακα που είναι άχρονη σε χαρακτήρα. Οι συμμετρικά τοποθετημένοι Μελετητικοί Πύργοι, οι οποίοι ορθώνονται και από της δύο μεριές της αυλής, προβάλλουν τοίχους σε γωνία 45 μοιρών που παρέχουν εκπληκτικές οπτικές. Αυτά τα κάθετα τετραώροφα εκθεσιακού τύπου στοιχεία συνδέονται με τα μεγαλύτερα εργαστηριακά κτίρια που οριοθετούν τα όρια αυτού του αχανούς συμπλέγματος. Η υψηλά ελεγχόμενη δουλειά με τις φόρμες του καλουπωμένου σκυροδέματος δίνει έγερση σε μια εκλεπτυσμένη εναρμόνιση από επιφάνειες, όπου ανά καιρούς είναι αντιπαραβαλλόμενα με πάνελ από ξύλο τεκτονίας, δανείζοντας μέγεθος στην αυλή όπως επίσης μια αίσθηση μνημειακού μεγαλειώδους στο συνολικό σύμπλεγμα.⁸⁷

⁸⁷ Rosa Joseph, «LOUIS I. KAHN», εκδ. TASCHEN, Slovakia, 2006, σελ.43-47



Ποιότητες υλικών και φυσικού φωτισμού.

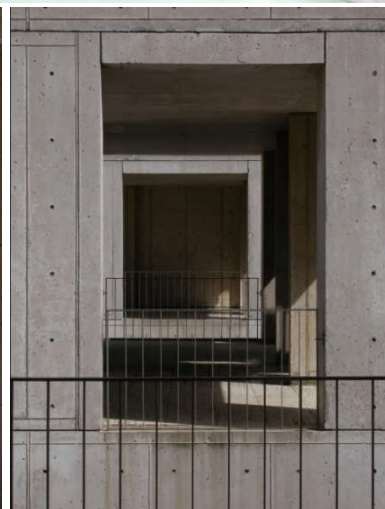
Ο Kahn σχεδίασε το Salk Institute ως ένα **mandala**. Στην ασιατική τέχνη, το mandala αντιπροσωπεύει την φυσική τάξη και την ιεραρχία μέσα από τη χρήση μιας σειράς από ομόκεντρες γεωμετρικές μορφές, κάθε μια από τις οποίες εμπεριέχει την εικόνα μιας θεότητας ή ένα γνώρισμα μιας θεότητας. Στην Τζουνγκιανή ψυχολογία, το mandala γίνεται αντιληπτό ως μια μέθοδος επανενώσεως των ποικίλων διαστάσεων του ατόμου. Το κτίριο του Kahn εκτείνεται προς τα μέσα από τους εξωτερικούς χρηστικούς χώρους που περιέχουν σκάλες και τουαλέτες **[σώμα]**, μέσα από τους εργαστηριακούς χώρους- εκεί που λαμβάνει χώρο η βιολογική έρευνα- που είναι ερμητικά σφραγισμένοι, ελεγχόμενοι από υπολογιστή, και εξυπηρετούμενοι από μεγάλους χώρους για αγωγούς και εξοπλισμό **[μυαλό]**, μέσα από τους πεζοδρόμους που είναι χώροι συνάντησης **[κοινωνία]**, μέσα από τα ιδιωτικά γραφεία με τα πετάσματα που δημιουργούν οπτικές φυγές προς τον ωκεανό, που είναι χώροι περισυλλογής, φτάνοντας στην κεντρική αυλή με μια απλή λωρίδα νερού που τρέχει κατά μήκος, ο οποίος είναι χώρος γαλήνης, μια όψη προς τον ουρανό, ένας καθεδρικός δίκως στέγη **[πνεύμα]**. Συνεπώς, η πρόοδος είναι σώμα, μυαλό, κοινωνία, πνεύμα: τα γνωρίσματα της ολότητας της ανθρώπινης οντότητας. Ένα σπουδαίο κτίριο πρέπει να εξυπηρετεί κάθε ένα από αυτά καλά και να αποτελεί τη μέθοδο για την αφομοίωσή τους.

Στο Salk Institute ο Kahn επανάκτησε τον πλούτο των μορφών και των υλικών των σπουδαίων αρχιτεκτονικών της ιστορίας, και τακτοποίησε αυτές τις φόρμες και τα υλικά μεταξύ της γης και του ουρανού έτσι ώστε να επικοινωνήσουν σε μας πράγματα σχετικά με τον εαυτό μας που εμείς δε θα καταφέρναμε αλλιώς. Η μοντέρνα αρχιτεκτονική είχε εντυπωσιαστεί από την μηχανικού τύπου ποιότητα του γυάλινου κουτιού. Ο Kahn, σχεδιάζοντας ένα

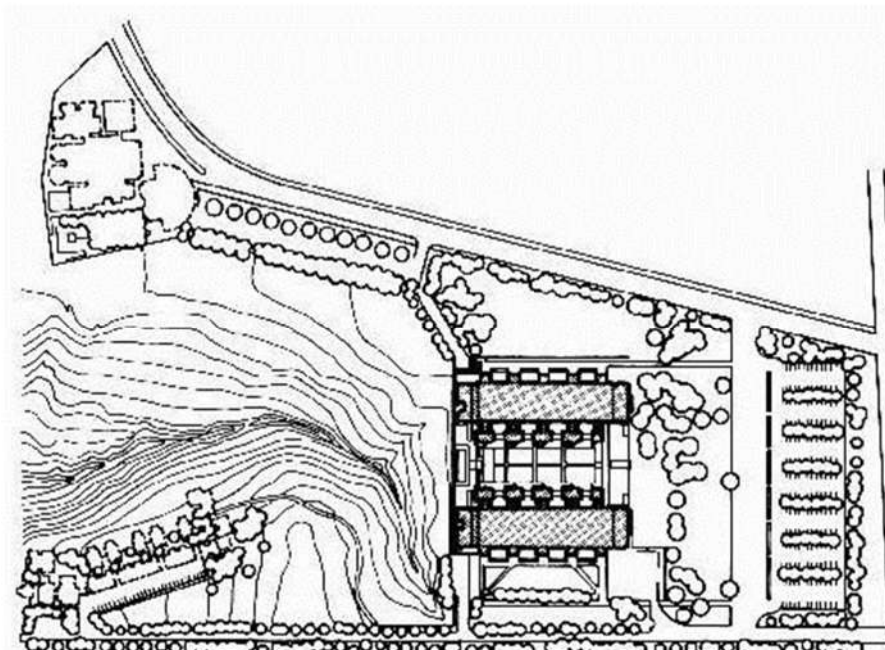
εργαστήριο, επίσης χρησιμοποίησε γυαλί για να καλύψει τους εργασιακούς χώρους, αλλά έπειτα τύλιξε το γυαλί με σκυρόδεμα, εντός των πλουσίων μορφών της ιστορίας. Και τότε, μεταξύ των δύο πτερύγων του κτιρίου, άνοιξε μια κεντρική αυλή, ένα χώρο γαλήνης, της **Σιωπής**.⁸⁸



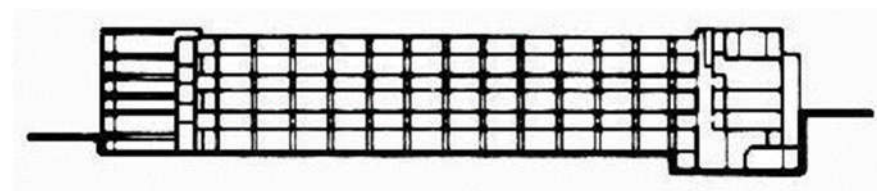
Φωτογραφίες του έργου από και προς το εσωτερικό των όγκων από σκυρόδεμα.



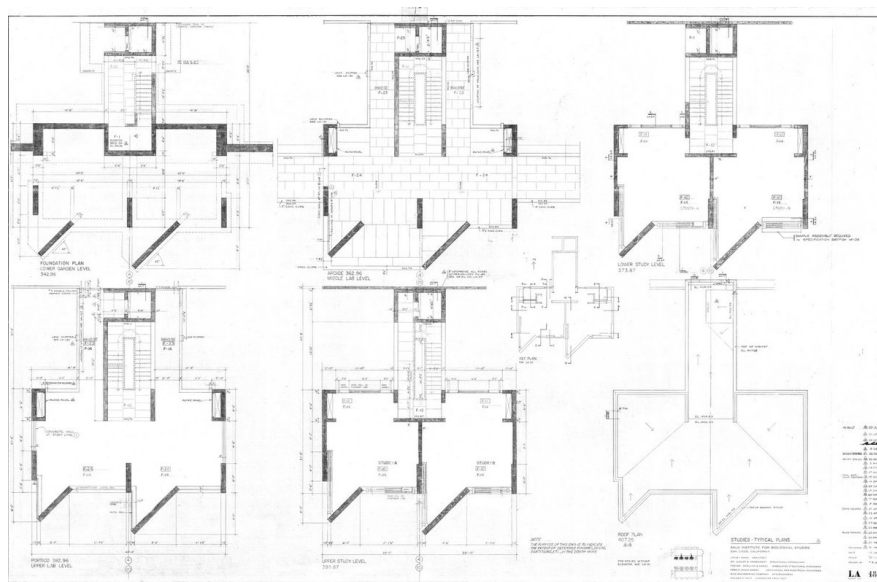
⁸⁸ Kahn I. Louis, Lobell John, «*BETWEEN SILENCE AND LIGHT-SPIRIT IN THE ARCHITECTURE OF LOUIS I. KAHN*», εκδ. Shambhala, Κολοράντο, Καναδάς, 2008 σελ. 76



Κάτοψη κτιρίου και περιβάλλοντα χώρου.



Διαμήκης Τομή πτέρυγας.



Κατόψεις μονάδας.

Phillips Exeter Academy's Library 1965-1971, Exeter, New Hampshire



Ο σχεδιασμός της βιβλιοθήκης χαρακτηρίζεται από την ακρίβεια και τη λεπτότητα στις αναλογίες, που της αποδίδουν διαχρονικό χαρακτήρα. Εξωτερικά, το κτίριο γίνεται αντιληπτό από τους περιμετρικούς τούβλινους τοίχους με τα όμοια ανοίγματα που το περιβάλλουν στα οθόνες. Πίσω από τα ξύλινα πάνελ των ανοιγμάτων του δεύτερου, τρίτου και τέταρτου ορόφου, και ακολουθώντας ολόκληρη την περίμετρο του κτιρίου, φιλοξενούνται ιδιωτικοί θάλαμοι που προσφέρονται για ανάγνωση. Το μεγαλύτερο ενδιαφέρον όμως βρίσκεται στο εσωτερικό αυτού το φαινομενικά απλού στερεού. Πρόκειται για ένα μεγάλο ογκομετρικό κενό, αναφορά στους σχεδιασμούς παλαιότερων σχεδιασμών βιβλιοθηκών που εντάσσουν μεγάλους κεντρικούς χώρους, όπως για παράδειγμα η Βασιλική Βιβλιοθήκη του Etienne- Louis Boullée το 1785 και η Δημόσια Βιβλιοθήκη του Erik Gunnar Asplund στη Στοκχόλμη το 1927. Έως τότε ο κεντρικός χώρος είχε συμβολίσει μια κοινωνική ιεράρχηση, εντός του οποίου βρίσκονταν συγκεκριμένοι άνθρωποι ή λειτουργίες με τους υπόλοιπους να βρίσκονται υποβαθμισμένοι στην περιφέρεια. Στην εποχή του Louis I. Kahn, η μοντέρνα αρχιτεκτονική επέρριπτε την κεντρικότητα ως αντιδημοκρατική,

όμως για τον ίδιο η ιεραρχία δεν αντιβαίνει απαραίτητα τα ιδανικά της δημοκρατίας. Ο αρχιτέκτονας θεωρεί πως οι διαφορές μεταξύ των ανθρώπων που υποδουλώνονται από πρότερες ιεραρχήσεις μπορεί να εσωτερικεύονται εντός του κάθε ατόμου και τις εσωτερικής του ψυχосύνθεσης. Μάλιστα, η αντανάκλαση ενός ολόκληρου εύρους ανθρώπινης πολυπλοκότητας ή ιεραρχίας στα κτίριά του, ο Kahh κατάφερε να αποκαταστήσει ένα πλούτο στην αρχιτεκτονική που απουσίαζε σε τεράστια έκταση στο μοντέρνο κίνημα.



Άποψη του χώρου εισόδου με τις κλίμακες που οδηγούν στο πρώτο επίπεδο αναγνωστηρίων.

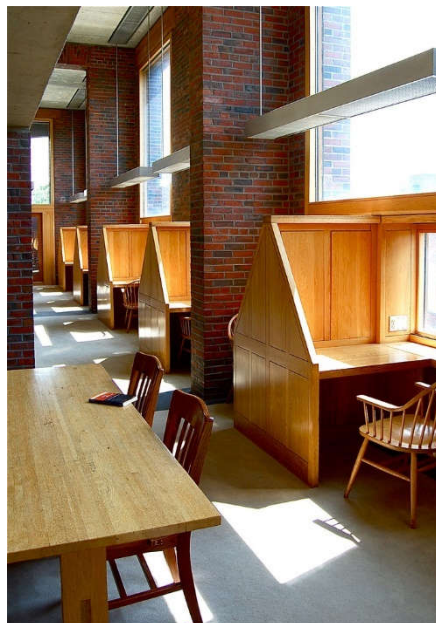


Άποψη της οροφής από τον χώρο της εισόδου.

Το κεντρικό
κενό με τα
μεγάλα κυκλικά
ανοίγματα
περιμετρικά.



Επάνω και
Κάτω: Χώροι
ανάγνωσης με
το φυσικό φως
να πλημμυρίζει
το εσωτερικό
του κτιρίου από
τα περιμετρικά
ανοίγματα του
εξωτερικού
κελύφους.

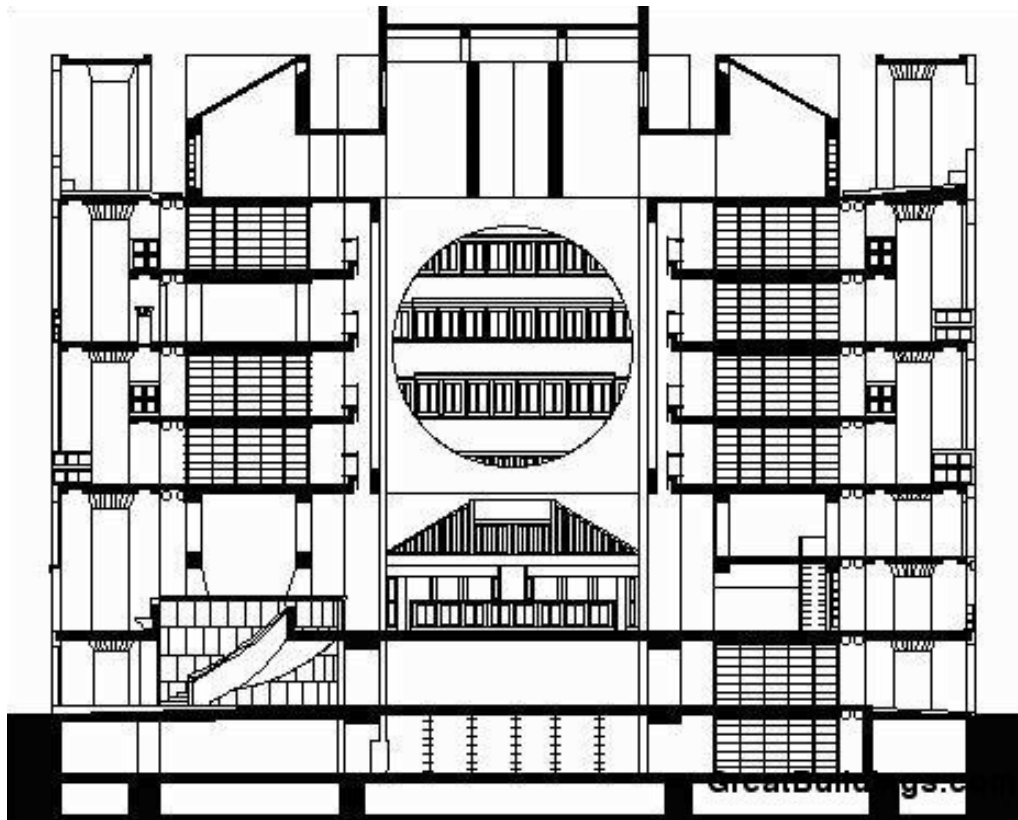


Προβληματισμένος ως προς τον
τρόπο με τον οποίο το άτομο και το
βιβλίο θα συνασπιζόταν, ο
αρχιτέκτονας είπε:

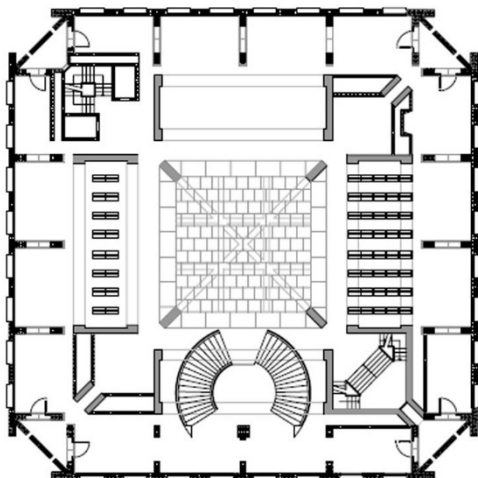
« Βλέπω τη βιβλιοθήκη ως ένα τόπο
όπου ο βιβλιοθηκάριος μπορεί να
απλώσει τα βιβλία, να ανοίξει
συγκεκριμένες σελίδες για να
αποπλανήσει τον αναγνώστη. Θα
έπρεπε να υπάρχει ένας τόπος με
μεγάλα τραπέζια επάνω στα οποία ο
βιβλιοθηκάριος μπορεί να τοποθετήσει
βιβλία, και ο αναγνώστης θα έπρεπε
να μπορεί να πάρει το βιβλίο και να
πάει στο φως.»

Εντός του μεγάλου κεντρικού κενού
το φως της ημέρας διεισδύει από την
οροφή, μέσα από ράφια και μέσα από
τις μεγάλες κυκλικές μορφές που
κόβουν τον τοίχο. Στο κέντρο
βρίσκεται ο βιβλιοθηκάριος που
μπορεί να επιδείξει βιβλία, με τον
αναγνώστη να τα μεταφέρει στους
θαλάμους ανάγνωσης ή στις κόγχες,
περιμετρικά του κτιρίου. Εκεί, το φως

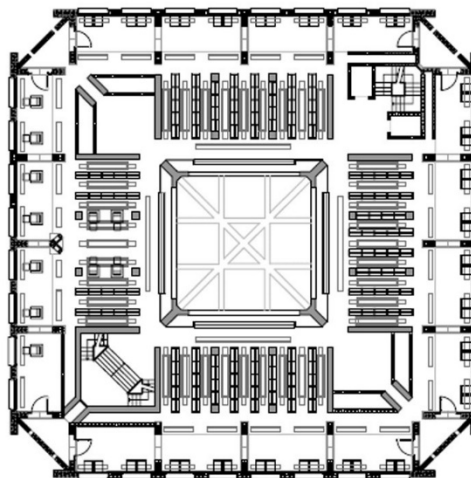
εισέρχεται από τα μεγάλα ανοίγματα που ξεκινάνε στο επίπεδο του ματιού, με τον επισκέπτη να έχει την δυνατότητα ελέγχουν της ποσότητας του φωτός με τη χρήση του συρόμενου ξύλινου παραθυρόφυλλου, παρέχοντας ιδιωτικότητα και συγκέντρωση, είτε αντιθέτως να προσφέρει οπτικές φυγές προς τη δασωμένη πανεπιστημιούπολη.



Τομή της
βιβλιοθήκης.



Κάτοψη στάθμης εισόδου.



Κάτοψη τυπικού ορόφου αναγνωστηρίων.



Φωτογραφίες προσέγγισης της Αίθουσας της Βουλής του Έθνους.

Government Sector, Αίθουσα της Βουλής του Έθνους του Μπαγκλαντές στην πρωτεύουσα Ντάκα- Louis I. Kahn

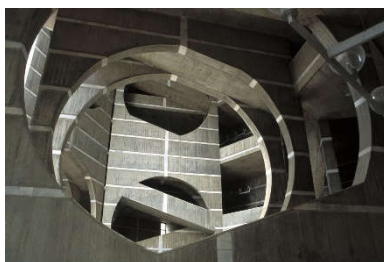
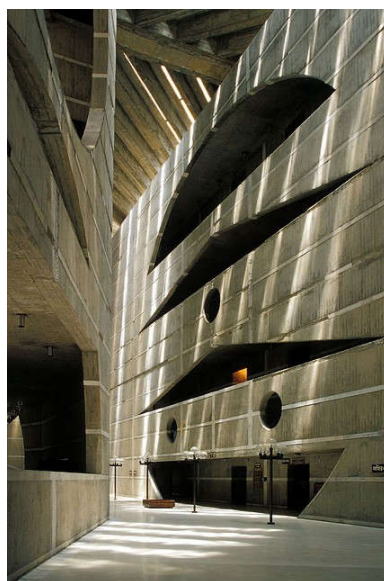
Τα κτίρια για αυτό το στέλεχος του γενικού σχεδίου συμπεριλάμβαναν κατοικίες για μέλη της κοινοβουλίου, γραμματείς, υπουργούς, προσωπικό, όπως επίσης ιδιωτικές κατοικίες για τον πρωθυπουργό και άλλους ομιλητές. Το μεγαλύτερο και πιο σημαντικό κτίριο για αυτό το κομμάτι γης, πάραυτα, ήταν η Εθνική Αίθουσα της Βουλής. Το πρόγραμμα για το Κοινοβούλιο από μόνο του ήταν τεράστιο, με θάλαμο της βουλής 300 θέσεων, μια αίθουσα προσευχής, μια αίθουσα δείπνου, και ένα τέμενος, όπως επίσης μια μεγάλη περιοχή στο εξωτερικό για μεγάλα τελετουργικά γεγονότα. Τα υπόλοιπα 800 στρέμματα προορίζονταν για ένα νοσοκομείο, σχολεία, μια αγορά, ένα μουσείο κ.λπ.- όλες τις κτιριολογικές τυπολογίες που συνιστούν τη δομή μιας πρωτεύουσας πόλης- για να συλληφθούν και να σχεδιαστούν από τον Kahn σε μια αργότερη, δεύτερη φάση. Η Αίθουσα της Βουλής του Έθνους, για το σύμπλεγμα κτιρίων της πρωτεύουσας στην Dacca είναι ένα από μια σειρά έργων στο οποίο ο Kahn ξανά ανακάλυψε το κέντρο του κτιρίου ως πρωτεύουσα οργανωτική δύναμη.

Μιλώντας για το κτίριο, ο Kahn, είπε:

«Η Βουλή είναι ένα μέρος υπέρβασης για τους ανθρώπους της πολιτικής. Σε ένα οίκο της νομοθεσίας, έρχεσαι αντιμέτωπος με περιστασιακές συνθήκες. Η βουλή εγκαθιδρύει ή τροποποιεί τους θεσμούς του ανθρώπου. Έτσι θα μπορούσα να δω το πράγμα από την αρχή ως μια ακρόπολη της βουλής και μια ακρόπολη των θεσμών του ανθρώπου, που ήταν αντίθετες, και συμβόλισα τους θεσμούς του ανθρώπου. Έκανα την είσοδο της βουλής ένα τέμενος. Σκηνοθετούσα τη φύση του, επειδή πρόσεξα ότι οι άνθρωποι προσευχόντουσαν πέντε φορές τη μέρα. Εντός του προγράμματος υπήρχε μια σημείωση η οποία έλεγε ότι θα έπρεπε να υπάρχει ένα δωμάτιο προσευχής τριών χιλιάδων τετραγωνικών ποδιών, και ένας θάλαμος που θα κρατούσε τα χαλιά, αυτό ήταν το πρόγραμμα. Τους έφτιαξα ένα τέμενος το οποίο ήταν 30,000 τετραγωνικά πόδια, και τα χαλιά των πιστών ήταν πάντα στο πάτωμα. Και αυτό έγινε η είσοδος, με άλλα λόγια, το τέμενος έγινε η είσοδος.»

Πρόκειται για ένα μεγαλοπρεπή θάλαμο, τοποθετημένο στο κέντρο του κτιρίου και πλημμυρίζεται από φυσικό φως από την οροφή. Η οροφή πάνω από το θάλαμο γίνεται ένα γιγάντιο οικοδόμημα ώστε να μετασχηματίζει το φως καθώς ακτινοβολείται μέσα, δια μέσω ανοιγμάτων ποικίλων μορφών και αντανακλάται εκτός των μεγάλων υποστυλωμάτων πριν φτάσει κάτω στο χώρο.

Το ευρύτερο σχέδιο για την πρώτη φάση των 200 στρεμμάτων είναι μια γεωμετρική μελέτη εντός των συμμετρικών συνθέσεων με μικρότερες ασύμμετρες διαμορφώσεις. Ο Kahn χρειάστηκε 2 χρόνια για να το εξελίξει, κάτι που του επέτρεψε να εξοικειωθεί καλύτερα με το επιθετικό κλίμα, την τοπική αρχιτεκτονική, και τις τοπικές κατασκευαστικές τεχνικές καθώς επίσης και τις συνθήκες στον τόπο του έργου. Η ευαίσθητη ανάγνωση του Kahn στο τοπίο και την πολιτισμική σημαντικότητα του Εθνικού Κοινοβουλίου εντός του είναι ανακλασμένες στην τεχνητή λίμνη παρακείμενα του κτιρίου. Καθώς αυτό το κομμάτι είχε σχεδιαστεί ώστε να ενεργεί ως μια μεγάλη βάση που θα έλεγχε την συσσώρευση από εποχιακό νερό της βροχής, παρείχε επίσης μια επιφάνεια επάνω στην οποία το κτίριο θα μπορούσε να καθρεπτιστεί, δημιουργώντας μια ισχυρή εικόνα οριζόντιας συμμετρίας.⁸⁹



Φωτογραφίες από το εσωτερικό του κτιρίου, ποιότητες υλικών, φως και μεγαλοπρέπεια των διαστάσεων.

⁸⁹ Kahn I. Louis, Lobell John, «BETWEEN SILENCE AND LIGHT-SPIRIT IN THE ARCHITECTURE OF LOUIS I. KAHN», εκδ. Shambhala, Κολοράντο, Καναδάς, 2008 σελ. 90-93

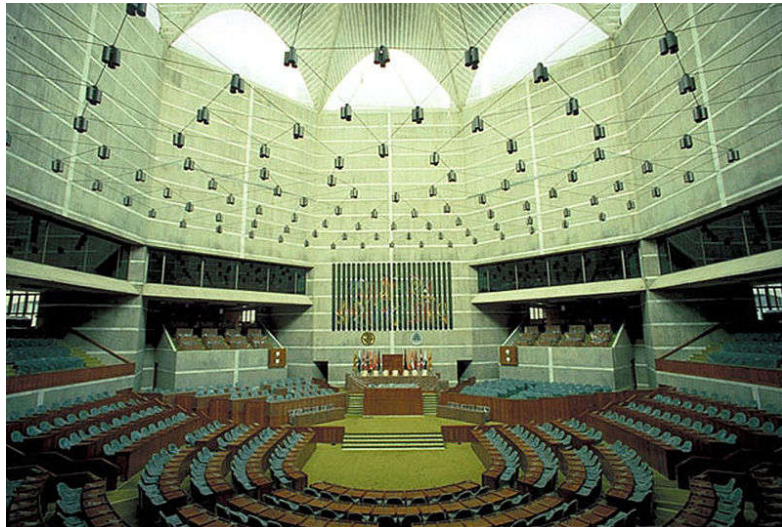


Επάνω: Απόψεις των όγκων που πλέουν επάνω στην υδάτινη επιφάνεια.

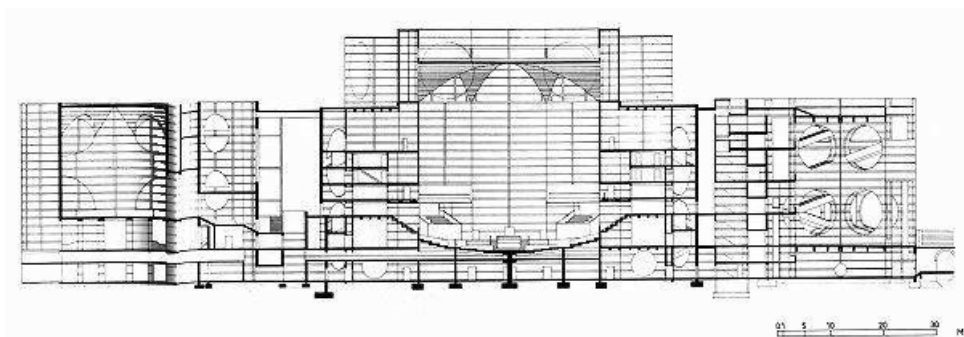
Κάτω: Άποψη του εσωτερικού της κεντρικής αίθουσας του Κοινοβουλίου.

Η συνολική σύνθεση του Εθνικού Κοινοβουλίου είναι μια μελέτη επάνω στην ομορφιά και την πολυπλοκότητα, και ενσαρκώνει στοιχεία που προστατεύουν έγκλειστους και εξωτερικούς χώρους από τον ήλιο. Το μνημειώδες μέγεθος των εξωθούμενων όγκων που συλλογικά συνιστούν την περίμετρο του κτιρίου παίρνει περεταίρω έμφαση από τα υπερμεγέθη κυκλικά και τριγωνικά περιγράμματα που αποκόπτονται από τις επιφάνειες των τοίχων ώστε να αποκαλύψουν μια χωρική πολυπλοκότητα πέρα από αυτές τις εξωτερικές επιφάνειες. Η χρήση μαρμάρου και σκυροδέματος από των Kahn χρησιμοποιήθηκε επί μέρους ώστε να εξυψώσει το μνημειώδες μέγεθος του κτιρίου και να σχηματίσει ένα αντιστάθμισμα στα άλλα κτίρια, που βρίσκονται χαμηλότερα σε ύψος, φτειαγμένα από τούβλο, και συμμετρικά τοποθετημένα κατά μήκος της άκρης της ανθρωπογενούς λίμνης.

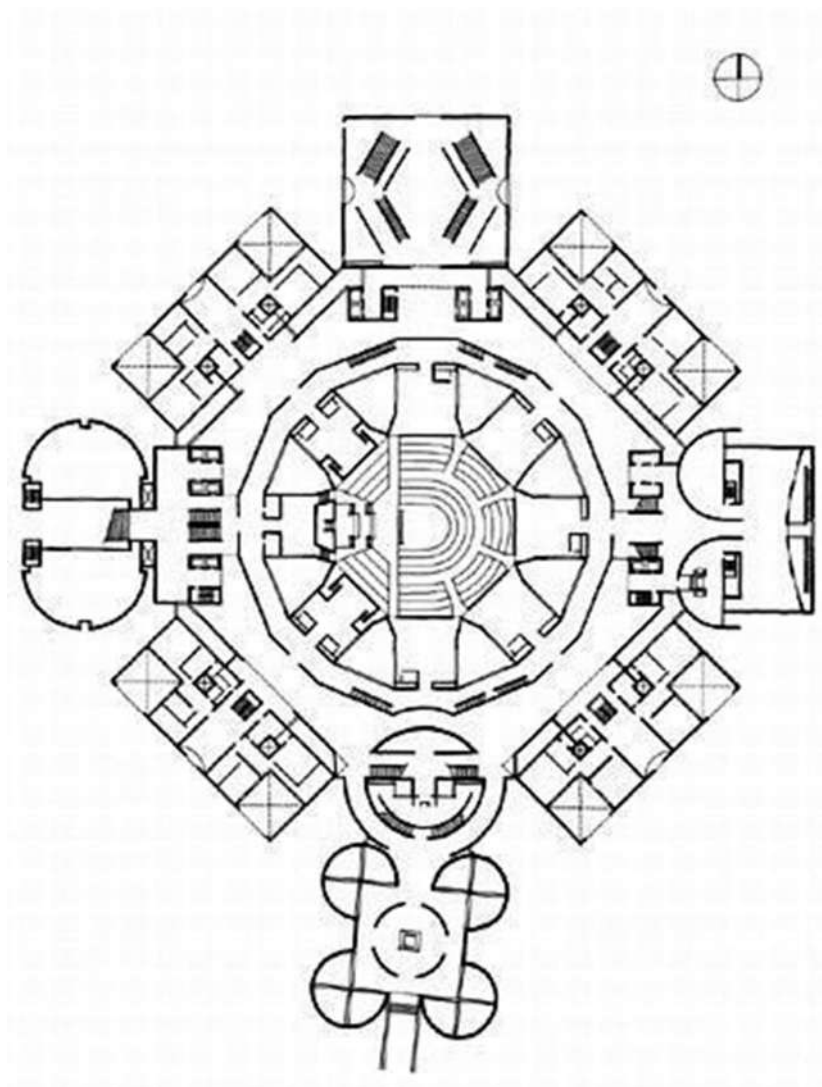
Για την κυβέρνηση του Μπαγκλαντές, εγκαθίδρυσε ένα νέο οπτικό ιδίωμα και τις κατασκευαστικές σταθερές που χρειαζόταν ώστε να υλοποιηθεί το Εθνικό Κοινοβούλιο, όπως επίσης άλλα διαχρονικά κτίρια που είχαν σχεδιαστεί να εγερθούν στην αχανή πρωτεύουσα αρκετό χρόνο μετά το θάνατο του αρχιτέκτονα.⁹⁰



⁹⁰ Rosa Joseph, «LOUIS I. KAHN», εκδ. TASCHEN, Slovakia, 2006, σελ.67-73



Τομή του Κοινοβουλίου.



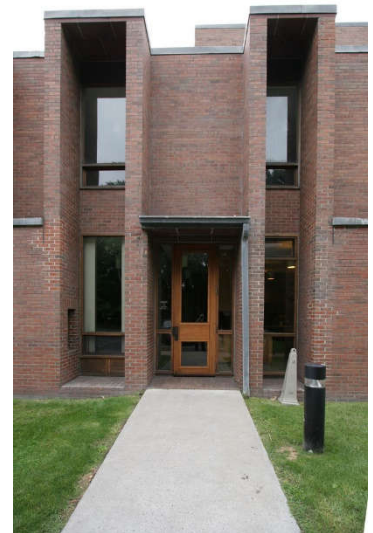
Κάτοψη του Κοινοβουλίου.

First Unitarian Church and School, 1959-1969, Rochester, Νέα Υόρκη



Εξωτερική λήψη του κτιρίου.

Τα περισσότερα σχέδια του Kahn έχουν πνευματικό χαρακτήρα, ανεξάρτητα από το πρόγραμμα και τη λειτουργία. Είναι εμβληματικό το πώς αρθρώνει τη μορφολογική μάζα ενός κτιρίου και τη σχέση του με το φως. Το First Unitarian Church and School του Kahn, στο Rochester, της Νέας Υόρκης, αντικατέστησε την εκκλησία που κατεδαφίστηκε κατά τη διάρκεια του αστικού επανασχεδιασμού του Rochester, σχεδιασμένη από τον Richard Upjohn, και επιτυγχάνει να συνδυάσει μια σύγχρονη αισθητική με τις ποιότητες της παράδοσης των Ουνιταριανών, που προάγουν την ενότητα της κοινότητας, τοποθετώντας την κύρια αίθουσα συνάθροισης στο κέντρο του κτιρίου. Γύρω από την κεντρική αίθουσα αρθρώνονται χώροι που φιλοξενούν αίθουσες διδασκαλίας για το σχολείο, οι οποίες για τον Kahn αποτελούν τη γέννηση των ερωτημάτων της Ουνιταριανικής σκέψης. Η γεφύρωση μεταξύ των δυο ενοτήτων γίνεται με το περίστωο που τυλίγεται γύρω από την κεντρική αίθουσα, εκεί που ιδεολογικά όλες οι μέθοδοι και οι σκέψεις της πίστης του Ουνιταριανισμού συγκεντρώνονται και αντιμετωπίζονται. Πρόκειται για μια αλληλουχία σκέψης η οποία ξεκινάει από τη μάθηση, περνώντας στη σκέψη και έπειτα στη διερώτηση, για να καταλήξει στην ανακάλυψη.

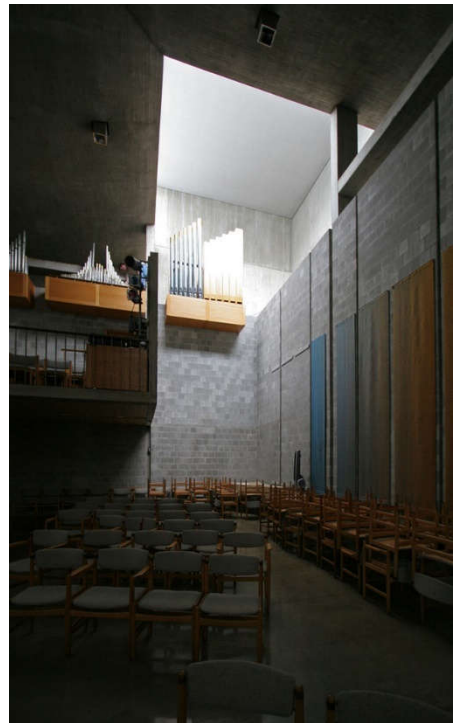


Φωτογραφίες εισόδων και ανοιγμάτων επάνω στο κέλυφος.

Η μεγαλοπρέπεια των διαστάσεων του κτιρίου καθώς και ο συνδυασμός τους με την αισθητική του ανεπίχριστου σκυροδέματος και των τούβλινων επιφανειών, αποτέλεσαν μια πρόκληση ως προς την επίλυση του φωτισμού στο εσωτερικό των χώρων, την οποία ο Kahn κατάφερε να διαχειριστεί ενισχύοντας την μνημειακότητα και την υπερβατική αίσθηση του συνόλου. Για το φωτισμό της κεντρικής αίθουσας, δημιούργησε τέσσερις πύργους φωτός, τοποθετημένους στις γωνίες, που λειτουργούν σα φίλτρα φωτός τα οποία αλλάζουν το χαρακτήρα της αισθητικής εντός του χώρου κατά τη διάρκεια της ημέρας αλλά και κατά τη διάρκεια των εποχών. Οι αίθουσες διδασκαλίας που αρθρώνονται περιμετρικά, φωτίζονται από πηγάδια φωτός που πλαισιώνονται σε εξογκώματα επάνω στην πρόσοψη, τα οποία φιλτράρουν το φυσικό φως στο εσωτερικό τους αλλά παράλληλα προσφέρουν χώρους ανάπαυσης και ενατένισης με φυγές προς το εξωτερικό περιβάλλον.

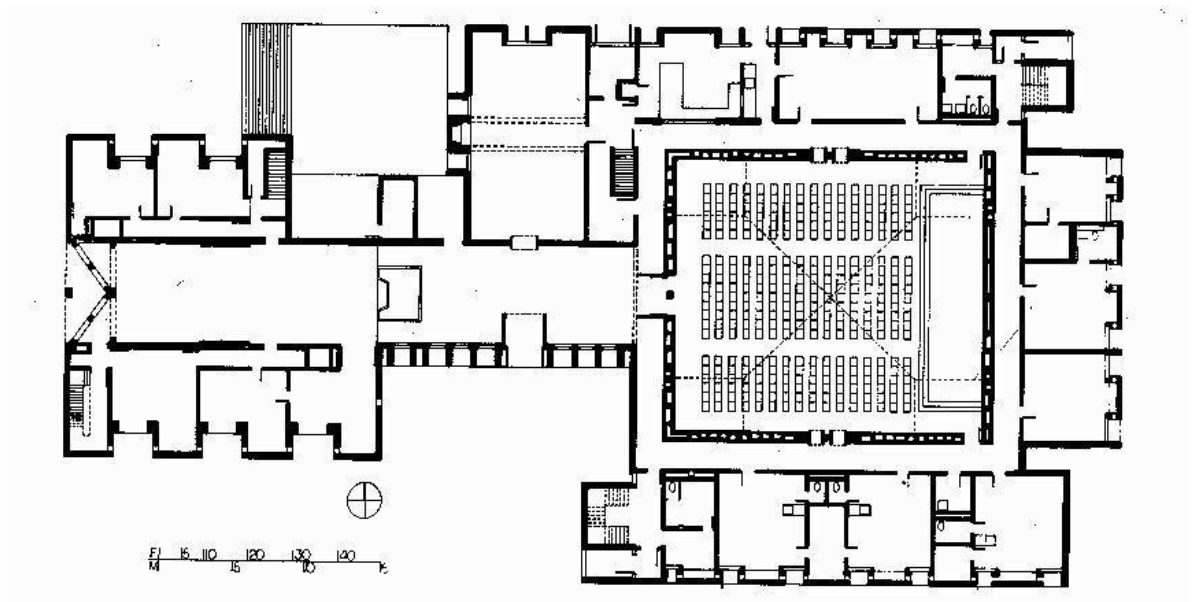
Η χρήση των ανεπίχριστων υλικών απλοποιεί τις ποιότητες του χώρου αποδίδοντάς του μια νέα αισθητική που ορίζεται μεταξύ των λεπτομερειών και του φωτός. Κατά συνέπεια, το φως αποκτά ιδιότητες αποδόμησης ενώ παράλληλα φωτίζει τα υλικά, δίνοντάς τους ποιότητες που μετασχηματίζουν το χώρο και ενισχύουν την υπερβατικότητά του.⁹¹

Το First Unitarian Church πρόκειται για ένα από τα λιγότερο γνωστά έργα του Louis I. Kahn, όμως δεν πρόκειται για ένα κτίριο που είναι λιγότερο εντυπωσιακό ή χωρικά ενδιαφέρον. Φέρει επάνω του την υπογραφή του αρχιτέκτονα σε ότι έχει να κάνει με τη λογική διαχείρισης του φυσικού φωτός αλλά και τις σχεδιαστικές αρχές του, ενώ παράλληλα αποτελεί παράδειγμα της ικανότητας της αρχιτεκτονικής να μετασχηματίζει το χώρο, όχι μονάχα με το σχεδιασμό και το φως αλλά και με την θεωρητική κατανόηση της χρήσης του χώρου.

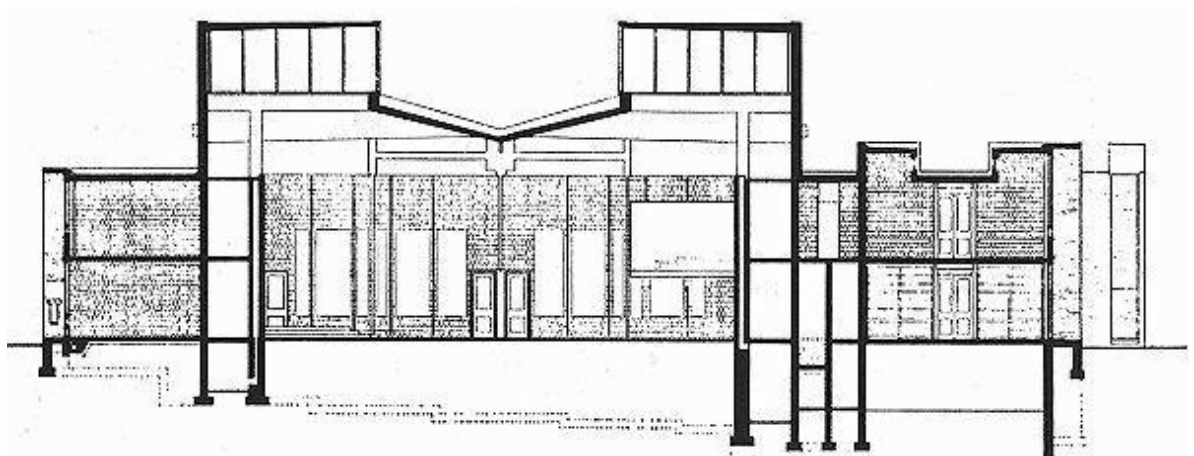


Εσωτερικές λήψεις από την κεντρική αίθουσα. Ποιότητες υλικών και φυσικού φωτισμού.

⁹¹ Rosa Joseph, «LOUIS I. KAHN», εκδ. TASCHEN, Slovakia, 2006, σελ.48-49



Κάτοψη Ισογείου.



Διαμήκης Τομή κτιρίου.

ΣΥΣΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Με την ολοκλήρωση της ανάγνωσης της ερευνητικής εργασίας, ο στόχος είναι, ο αναγνώστης, να αποκτήσει σφαιρική αντίληψη επάνω στην έρευνα του Edmund Burke και την απόδοση του τρόμου ως ισχυρότερο αίτιο του υπερβατικού. Για την διευκόλυνση της διαδικασίας κατανόησης της θεωρίας του Burke, χρησιμοποιούνται παραδείγματα της σύγχρονης αρχιτεκτονικής, μέσα από τα οποία εντοπίζονται οι μεταγραφές των ποιοτήτων του τρόμου που εντοπίζεται στην Φύση, εντός της αρχιτεκτονικής και γενικότερα του δομημένου χώρου. Έπειτα, και αφού γίνει επιμέρους ανάλυση των διαφορετικών αιτιών του υπερβατικού υπό το πρίσμα της θεωρίας του Burke, εμφανίζεται στο 3^ο κεφάλαιο η έννοια του Ανοικείου, του Sigmund Freud, με την οποία επεκτείνεται η προσέγγιση του «τρομερού» στη Φύση με την αναγνώριση του «τρομερού» στο πρόσωπο του υποβόσκοντα φόβου που εμφανίζεται οφείλεται στην απομάκρυνση του ανθρώπου από τη φύση. Για την κατανόηση και την αναγνώριση των ποιοτήτων εκείνων που μπορούν να εγείρουν το Ανοίκιο στο χώρο, γίνεται εμβάθυνση μέσα από τη θεωρία του Anthony Vidler, με παραδείγματα έργων που περιγράφουν εμφανίζουν ποιότητες της χωρικής αποξένωσης στην αρχιτεκτονική. Στο τελευταίο κεφάλαιο, με άρθρωση τον ανθρώπινο τόπο και με τη φιλοσοφική συνομιλία του Martin Heidegger και του Louis I. Kahn ως προς την αποξένωση του σύγχρονου ανθρώπου από τη Φύση, γίνεται εστίαση στην Τάξη στο έργο του αρχιτέκτονα έτσι ώστε να αναγνωριστούν τα θεμέλια μιας αρχιτεκτονικής που προσπαθεί να γεφυρώσει αυτό το χάσμα και να προσδιορίσει τη θέση του έργου της στον τόπο. Ολοκληρώνοντας την ανάγνωση των αναλύσεων επιλεγμένων έργων του Louis I. Kahn, επιθυμία είναι, ο αναγνώστης να μπορέσει να αντιληφθεί το ταξίδι που γίνεται από την συγγραφή της έρευνας του Edmund Burke, το 1757, έως το σήμερα, ως προς την εξέλιξη της έννοιας του υπερβατικού στο πρόσωπο του τρόμου με τις διαφορετικές ποιότητες οι οποίες είναι ικανές να δημιουργήσουν υπερβατική αίσθηση και να αποδώσουν πνευματικότητα στον χώρο. Στην σύγχρονη αρχιτεκτονική, ο σύγχρονος αρχιτέκτονας έχει τη γνώση να προσδίδει μεγαλοπρέπεια στις συνθέσεις του και δεν δεσμεύεται από συγκεκριμένες τυπολογίες για να καταφέρει να συνομιλήσει με την ποιητική του υπερβατικού. Έτσι, με τη δυνατότητα μετενσάρκωσης των αιτίων που οφείλονται στη φύση εντός μιας αρχιτεκτονικής που μιμείται τις δομές της και αντίστοιχα μιας αρχιτεκτονικής που εντάσσει ποιότητες που εγείρουν τον υφέρπων φόβο, ο αρχιτέκτονας του σήμερα έχει στην παλέτα του εργαλεία με τα οποία μπορεί να μεταγράψει το υπερβατικό στο έργο του, εγείροντας ταυτόχρονα και το ερώτημα της αναγκαιότητας της θρησκευτικής ταυτότητας και των συμβόλων, πιο συγκεκριμένα, στους σύγχρονους ναούς.

Βιβλιογραφία

- Πεγέ Ζαρζ, «*Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΣΤΟ 19^Ο ΑΙΩΝΑ*», εκδ. ΝΕΦΕΛΗ, Αθήνα, 1984
- Χρυσάνθου Χρήστος, «*Η ευρωπαϊκή ζωγραφική του 19^{ου} αιώνα*», εκδ. ΒΑΝΙΑΣ, Θεσσαλονίκη, 1993
- Μπελ Τζούλιαν, «*ΚΑΘΡΕΦΤΗΣ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ Μια Νέα Ιστορία της Τέχνης*», εκδ. ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ, Αθήνα, 2008
- GOMBRICH E. H., «*ΤΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ*», εκδ. ΜΟΡΦΩΤΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΕΘΝΙΚΗΣ ΤΡΑΠΕΖΗΣ, Αθήνα, 1998
- Turner J.M.W., «*Delphi Collected Works of J.M.W. Turner (illustrated)*», εκδ. Delphi Classics, 2014
- Argan Giulio Carlo, «*Η μοντέρνα τέχνη 1770-1970 Η τέχνη στην καμπή του 21^{ου} αιώνα*», εκδ. ΠΕΚ, 2014
- Burke Edmund, «*A Philosophical Inquiry Into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*», εκδ. P.F.Collier & Son Company, New York, 1909-14
- Freud Sigmund, «*The "Uncanny"*», 1919
- Vidler Anthony, «*The Architectural Uncanny ESSAYS IN THE MODERN UNHOMELY*», εκδ. The MIT Press, Cambridge, 1992
- OMA, «*Strategy of the Void, Tres Grande Bibliotheque*», Paris, France, Competition, 1989
- Miller Tyrus, «*Expressionist Utopia: Bruno Taut, Glass Architecture, and the Dissolution of Cities*», 2017
- Pallister James, «*SACRED SPACES Contemporary Religious Architecture*», εκδ. PHAIDON, New York, 2015
- Bermudez Julio, «*TRANSCENDING ARCHITECTURE Contemporary Views on Sacred Space*», εκδ. The Catholic University of America Press, 2015
- Nelson P. Luis, «*American Sanctuary: Understanding Sacred Spaces*», εκδ. Indiana University Press, 2006
- Seasoltz R. Kevin, «*A Sense of the Sacred- THEOLOGICAL FOUNDATION OF CHRISTIAN ARCHITECTURE AND ART*», εκδ. Bloomsbury Academic, 2005
- Περράκης Γιώργος, Σκουτέλης Νικόλαος, «*Αναπαραστάσεις του υπερβατικού ΛΕΞΙΛΟΓΙΟ ΤΗΣ ΜΕΤΑΦΥΣΙΚΗΣ ΣΤΟ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟ*», εκδ. ΚΑΠΟΝ, 2015
- Kahn I. Louis, Lobell John, «*BETWEEN SILENCE AND LIGHT-SPIRIT IN THE ARCHITECTURE OF LOUIS I. KAHN*», εκδ. Shambhala, Κολοράντο, Καναδάς, 2008
- Pare Richard, «*TADAO ANDO | THE COLOURS OF LIGHT*», εκδ. PHAIDON, Νέα Υόρκη, 2001
- Rosa Joseph, «*LOUIS I. KAHN*», εκδ. TASCHEN, Slovakia, 2006

- El Croquis, «186 Aires Mateus 2011-2016», εκδ. EL CROQUIS, 2016
- El Croquis, «44+58 Tadao Ando 1983 1993», εκδ. EL CROQUIS, 1994
- El Croquis, «53 REM KOOLHAAS- O.M.A. 1987-1992», εκδ. EL CROQUIS, 1994

Άρθρα:

- Άρθρο στο Spatial Vision, Roncato Sergio, «*Piranesi and the infinite prisons*», Φεβρουάριος, 2007

esource:

https://www.researchgate.net/publication/5775458_Piranesi_and_the_infinite_prisons

Ηλεκτρονικές Πηγές:

John Constable: Ο Καθεδρικός Ναός του Salisbury:

- <https://www.tate.org.uk/art/artworks/constable-salisbury-cathedral-from-the-meadows-t13896/in-depth-salisbury-cathedral-from-the-meadows/subjects-meaning>

Alvaro Siza_ Santa Maria Church de Canaveses (1996)

- <https://www.archdaily.com/112535/ad-classics-santa-maria-church-de-canaveses-alvaro-siza>

Alain de Botton/Tom Greenall, Jordan Hodgson_ A Temple for Atheists (commission 2010)

- <https://www.dezeen.com/2012/01/25/alain-de-botton-plans-temple-for-atheists/>

Rafael Moneo_ The Cathedral of Our Lady of the Angels (1999-2002)

- <https://arcspace.com/feature/cathedral-of-our-lady-of-the-angels/>
- <https://rafaelmoneo.com/en/projects/cathedral-of-our-lady-of-the-angels>

EBooks:

Nelson P. Luis, «*American Sanctuary: Understanding Sacred Spaces*», εκδ. Indiana University Press, 2006, (σελ. 142-149)

- https://books.google.gr/books?id=4zaAlStXKIYC&pg=PA142&dq=Jose+Rafael+Moneo+cathedral+of+our+lady+of+the+angels&hl=el&sa=X&ved=0ahUKEwiLh_yHivXhAhVMsKQKHZ5_CxYQ6AEIPTAD#v=onepage&q=Jose%20Rafael%20Moneo%20cathedral%20of%20our%20lady%20of%20the%20angels&f=false

Seasoltz R. Kevin, «A Sense of the Sacred- THEOLOGICAL FOUNDATION OF CHRISTIAN ARCHITECTURE AND ART», εκδ. Bloomsbury Academic, 2005 (σελ. 281-285)

- https://books.google.gr/books?id=oq61z-rW7JwC&pg=PA282&dq=Jose+Rafael+Moneo+cathedral+of+our+lady+of+the+angels&hl=el&sa=X&ved=0ahUKEwiLh_yHivXhAhVMsKQKHZ5_CxYQ6AEINTAC#v=onepage&q=Jose%20Rafael%20Moneo%20cathedral%20of%20our%20lady%20of%20the%20angels&f=false

Menorah: Ορισμός

- <http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Menorah>

Το menorah [προφέρεται: μενορά] (Εβραϊκά: menorah) είναι ένα ιερό κηροπήγιο που χρησιμοποιείται στην Εβραϊκή πρακτική τελετών, και ένα από τα παλαιότερα σύμβολα των Ιουδαίων. Στα αρχαία χρόνια, το μενορά έπαιζε κεντρικό ρόλο στις θρησκευτικές δραστηριότητες του Ιουδαϊκού τόπου λατρείας, επακολούθως στον Ναό της Ιερουσαλήμ, ως χρυσή λάμπα που χρησιμοποιούνταν για να φωτίσει την Κιβωτό της Διαθήκης.

James Turrell_ Architectural Light works

- <http://jamesturrell.com/work/type/>

Εικονογραφικές Πηγές:

John Constable: Ο Καθεδρικός Ναός του Salisbury:

- <https://www.tate.org.uk/art/artworks/constable-salisbury-cathedral-from-the-meadows-t13896/in-depth-salisbury-cathedral-from-the-meadows/subjects-meaning>

Bruno Taut Glass Pavilion:

- http://architectuul.com/architecture/view_image/glass-pavilion/4803
- http://architectuul.com/architecture/view_image/glass-pavilion/4804
- <https://glassproject.com/2014/02/05/bruno-tauts-glass-architecture>

William Blake:

“The Elohim Creating Adam”:

- <https://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-elohim-creating-adam-n05055>

“The Ancient of Days”:

- https://www.researchgate.net/figure/The-Ancient-of-Days-by-William-Blake_fig1_224907501

“The Whirlwind of Lovers”:

- <https://www.wikiart.org/en/william-blake/the-lovers-whirlwind-1827>

Joseph M.W. Turner:

“Snow Storm: Hannibal and his Army Crossing the Alps”:

- <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-snow-storm-hannibal-and-his-army-crossing-the-alps-n00490>

“Snow Storm: Steam-Boat off a Harbour’s Mouth”:

- <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-snow-storm-steam-boat-off-a-harbours-mouth-n00530>

Rafael Moneo- Cathedral of Our Lady of the Angels

- [Rafael Moneo A image] <https://www.archdaily.com/629147/spotlight-rafael-moneo/59108b16e58ece33100000c0-spotlight-rafael-moneo-photo>
- [Plans, Model, B image] <http://www.aplusu.org/index.php?/malibu-studio/cathedral-of-our-lady-of-the-angels>

Sigeru Ban- Cardboard Cathedral

- <https://www.archdaily.com/413224/shigeru-ban-completes-cardboard-cathedral-in-new-zealand>

Alain de Botton- A Temple for Atheists

- <https://www.dezeen.com/2012/01/25/alain-de-botton-plans-temples-for-atheists>

O Studio Architects- Church of Seed

- <https://www.archdaily.com/253115/church-of-seed-o-studio-architects>

Stanley Saitowitz & Notoma Architects- Beth Sholom Synagogue

- <http://www.saitowitz.com/work/congregation-beth-sholom-synagogue>

+udeb arquitectos- Rituals Crematorium

- <https://architizer.com/projects/rituals-crematorium>
- Pallister James, «*SACRED SPACES Contemporary Religious Architecture*», εκδ. PHAIDON, New York, 2015, σελ. 114-119

Aires Mateus- Chapel of San Girolamo

- El Croquis, «*186 Aires Mateus 2011-2016*», εκδ. EL CROQUIS, 2016, σελ. 47

Peter Zumthor- Brother Klaus Field Chapel

- <https://www.phaidon.com/agenda/architecture/articles/2015/february/04/sacred-stories-bruder-klaus-field-chapel/>
- <https://www.archdaily.com/106352/bruder-klaus-field-chapel-peter-zumthor>
- <https://en.wikiarquitectura.com/building/bruder-klaus-field-chapel/>

Tadao Ando- Church on the Water

- <https://pen-online.com/design/tadao-andos-floating-church/?scrolled=0>

Tadao Ando- Water Temple

- <https://www.archiweb.cz/en/b/vodni-chram-shingonshu-honpukuji>

John Pawson- St. Moritz Church

- <https://www.archdaily.com/456312/interior-remodelling-st-moritz-church-john-pawson>

James Turrell- The Light Inside & Total Field

- <https://365thingsinhouston.com/2017/08/08/james-turrells-the-light-inside-museum-of-fine-arts-houston/>
- <https://jamesturrell.com/work/type/ganzfeld/>

Rothko- Rothko Chapel

- <https://www.archdaily.com/160388/ad-classics-rothko-chapel-philip-johnson-howard-barnstone-eugene-aubry-and-mark-rothko>

Kris Yao | Artech- Water- Moon Monastery

- <https://www.archdaily.com/330486/water-moon-monastery-artech-architects>

Extension of Gubbio Cemetery- Andrea Dragoni & Francesco Pes

- <https://www.archdaily.com/461990/extension-of-gubbio-cemetery-andrea-dragoni-francesco-pes>

Σκουτέλης Νικόλαος & Ζανόν Φλάβιο- Ανάπλαση Κοιμητηρίου Καμαριώτη

- <http://www.skoutelis-zanon.gr/el/projects/public-projects/cemetery-ironCypessus.html>

Giovanni Battista Piranesi- Ampio Magnifico Collegio

- <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/338737>

Louis I. Kahn- Salk Institute of Biological Studies

- <https://archeyes.com/salk-institute-for-biological-studies-louis-kahn/>
- <https://www.archdaily.com/61288/ad-classics-salk-institute-louis-kahn>

Louis I. Kahn- Philips Exeter Academy's Library

- <https://archeyes.com/phillips-exeter-academy-library-louis-kahn/>
- <https://www.archdaily.com/63683/ad-classics-exeter-library-class-of-1945-library-louis-kahn/5037e18f28ba0d599b0001bf-ad-classics-exeter-library-class-of-1945-library-louis-kahn-image>

Louis I. Kahn- Government Sector- National Assembly Hall

- http://architectuul.com/architecture/view_image/national-assembly-building-of-bangladesh/2295
- <https://www.archdaily.com/83071/ad-classics-national-assembly-building-of-bangladesh-louis-kahn>

Louis I. Kahn- First Unitarian Church and School

- https://www.archdaily.com/84267/ad-classics-first-unitarian-church-of-rochester-louis-kahn/5037e95e28ba0d599b000404-ad-classics-first-unitarian-church-of-rochester-louis-kahn-plan?next_project=no

