



## Η γέννηση του χώρου από το πνεύμα της νεωτερικότητας

Σωκράτης Γεωργιάδης - 29/05/2023

Στον γραπτό όσο και στον προφορικό λόγο περί αρχιτεκτονικής –σε αυτά που κατατίθενται σε λόγιες μελέτες και δοκίμια, που δημοσιεύονται σε περιοδικά αρχιτεκτονικής, αλλά και στους αναρίθμητους αρχιτεκτονικούς ιστότοπους, σε εκλαϊκευτικά άρθρα του καθημερινού ή περιοδικού τύπου με θέμα την αρχιτεκτονική-, μπορεί κανείς εύκολα να διακρίνει την επανάληψη ορισμένων λέξεων και τυπικών εκφράσεων, ενός πλήθους λεκτικών τρόπων που, ως σύνολο, συγκροτούν κάποιου είδους λιγότερο ή περισσότερο ερμητικό αρχιτεκτονικό jargon. Ειδικά μια λέξη εμφανίζεται και επανακάμπει με αξιοπρόσεκτη εμμονή: η λέξη «χώρος». Το αργότερο από το 1893, από τότε δηλαδή που ο ιστορικός της τέχνης Άουγκουστ Σμάρσο (August Schmarsow) διακήρυξε στη Λειψία ότι ο χώρος και το πλάσιμό του αποτελούν την ουσία της αρχιτεκτονικής

δημιουργίας<sup>1</sup>,πάμπολλοι άλλοι, γενιές ολόκληρες αρχιτεκτόνων, θεώρησαν και θεωρούν ότι η αρχιτεκτονική είναι κατά βάσιν τέχνη του χώρου.

Η πρόταση του Σμάρσο διατυπωνόταν με προθέσεις θεωρητικές, και η θεωρία του έγινε για τους μετέπειτα σημείο αναφοράς, αναπτύχθηκε παραπέρα, ερμηνεύτηκε και επανερμηνεύτηκε, αναθεωρήθηκε και πάντως εκλαϊκεύτηκε και, ακόμη, μερικές φορές, παρερμηνεύτηκε ή εκχυδαίστηκε. Μία κατ' αρχήν θεωρητική πρόταση έγινε με τον καιρό σταθερό, αμετακίνητο δόγμα και κεντρικό στοιχείο του αυτοπροσδιορισμού της αρχιτεκτονικής, αλλά, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, και της αρχιτεκτονικής καθομιλουμένης, χωρίς μεγάλη μέριμνα για το εκάστοτε νόημα του πυρήνα της θεωρίας αυτής, δηλαδή της έννοιας του χώρου.



DIE ARCHITEKTUR  
ALS RAUMKUNST  
VON OTTO KAROW.

VERLAG VON WILHELM ERNST & SOHN, BERLIN MCMXXI.

# SPACE, TIME AND ARCHITECTURE

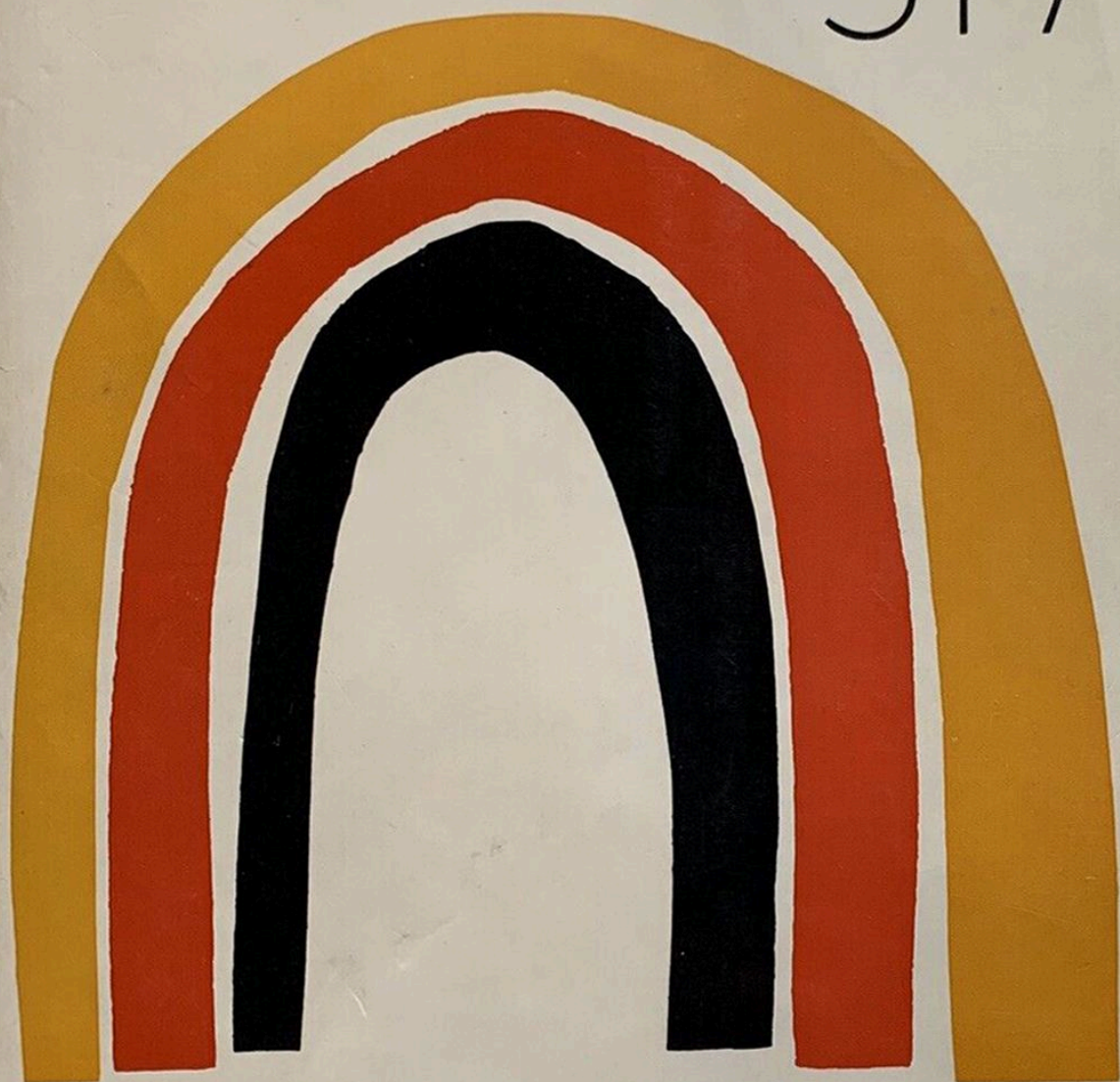


S. GIEDION

*the Growth of a new Tradition*

Second Printing

# ARCHITECTURE AS SPACE



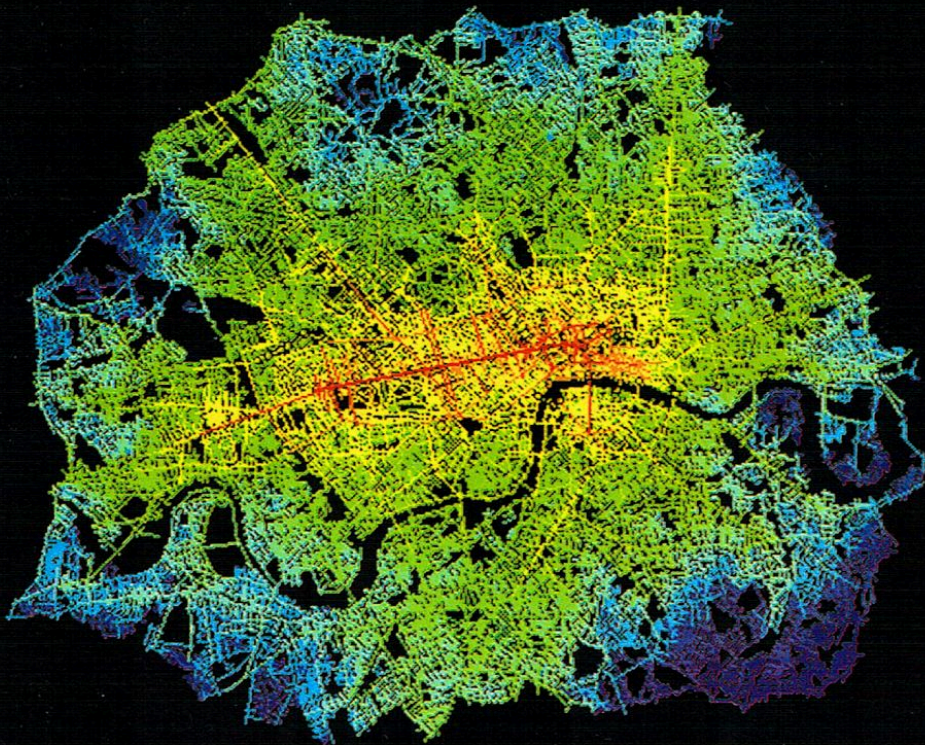
HOW TO LOOK AT ARCHITECTURE

BY **BRUNO ZEVI**

186 PHOTOGRAPHS DRAWINGS PLANS

# Space is the machine

Bill Hillier



Η αρχιτεκτονική τέχνη του χώρου

Θα ασχοληθούμε εδώ με τον χώρο μέσα από το πρίσμα της θεωρίας, με την έννοια του χώρου δηλαδή.

Θεωρητικές προτάσεις ή θεωρίες της αρχιτεκτονικής καλούνται, ως γνωστόν, να εκπληρώσουν δυο σκοπούς: Από τη μία μεριά είναι συστήματα κανόνων που πληροφορούν την αρχιτεκτονική πρακτική, είναι όμως παραπέρα και λογοθετικές πρακτικές που, κατά περίπτωση, εξηγούν, θεμελιώνουν, μερικές φορές νομιμοποιούν, αλλά και ωθούν την αρχιτεκτονική σκέψη σε νέες περιοχές και κατευθύνσεις. Μ' άλλα λόγια, οι θεωρίες της αρχιτεκτονικής δεν έχουν ως αφετηρία μονάχα ένα γενικό, ανιδιοτελές, γνωσιολογικού τύπου ενδιαφέρον, αλλά ήταν και είναι πάντα θεωρίες της πράξης. Σαρώνοντας τώρα τη θεωρία της αρχιτεκτονικής από τις απαρχές της μέχρι τις μέρες μας, και έχοντας ψάξει σε δεκάδες χιλιάδες σελίδες βιβλίων και άλλων έντυπων και μη υλικών, θα διαπιστώσουμε ότι για πολλούς αιώνες η έννοια του χώρου (όχι η απλή λέξη «χώρος») είναι παντελώς απύσχα από τις πηγές αυτές. Και θα οδηγηθούμε τότε στο συμπέρασμα, ότι η γενική πεποίθηση σύμφωνα με την οποία η αρχιτεκτονική σχετιζόταν ανέκαθεν με τον χώρο, ότι ο χώρος ήταν καταστατικό της στοιχείο, δεν επικυρώνεται από τα διαθέσιμα γραπτά τεκμήρια της αρχιτεκτονικής φιλολογίας. Αντίθετα, θα δούμε ότι η έννοια αυτή εμφανίζεται σε μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή, σε μια συγκεκριμένη ιστορική συγκυρία, και μόνο αργότερα και σταδιακά αποκτά τον κυρίαρχο ρόλο της στην αρχιτεκτονική συζήτηση. Για να το πούμε διαφορετικά: ο χώρος ως έννοια εμφανίζεται ως κάτι ιστορικά προσδιορισμένο, κάτι που έχει αρχή και -τουλάχιστον αυτό υποψιαζόμαστε- ημερομηνία λήξης. Αλλά περί αυτού, αργότερα.

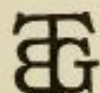
Το γεγονός αυτό δεν πρέπει να μας παραξενεύει. Αυτό που συμβαίνει με την έννοια του χώρου συμβαίνει και με άλλες κεντρικές έννοιες της θεωρίας της αρχιτεκτονικής. Η έννοια του στυλ ή του ύφους, λόγου χάριν, κάνει την εμφάνισή της επίσης πολύ αργά στον αρχιτεκτονικό λόγο. Για ένα αρχιτέκτονα της Αναγέννησης ή του Μπαρόκ, αίφνης, η λέξη «στυλ» δε θα σήμαινε σχεδόν τίποτε, όμως σήμαινε περίπου τα πάντα για έναν αρχιτέκτονα του 19ου αιώνα. Η ανάδυση της έννοιας του στυλ ήταν αποτέλεσμα της προσπάθειας ταξινόμησης και περιοδολόγησης του ιστορικού υλικού εκ μέρους της ανατέλλουσας επιστήμης της τέχνης, με την εισαγωγή κατηγοριών που θα επέτρεπαν τη διάκριση των ιστορικών περιόδων μεταξύ τους και την υπαγωγή τους σε σχήματα ιστορικής εξέλιξης. Το αγωνιώδες ερώτημα για το στυλ της αρχιτεκτονικής έμπαινε, από την άλλη μεριά, όλο και πιο επιτακτικά, όσο οι αρχιτέκτονες διαπίστωναν ότι, κάτω από συνθήκες νεωτερικότητας, καμιά από τις φόρμες που έθετε στη διάθεσή τους η ιστορική έρευνα -ιστορικές, εξωτικές ή λαϊκότροπες- δεν «έντυνε» το σώμα της αρχιτεκτονικής, όπως παρατηρούσε εύστοχα ο Νίτσε κατά το τέλος του αιώνα<sup>2</sup>.

Από τότε που η έννοια του χώρου έκανε την εμφάνισή της στην επιστήμη και την ιστορία της τέχνης, πολλοί μελετητές του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα -μια από τις πιο αντιπροσωπευτικές περιπτώσεις είναι εκείνη του Πάουλ Φράνκλ (Paul Frankl)<sup>3</sup>- επιχείρησαν να προβάλουν την έννοια αυτή σ' ολόκληρο το χρονικό βάθος της ιστορίας της αρχιτεκτονικής, για να υποστηρίξουν ότι η πορεία της χαρακτηρίζεται από την αλληλοδιαδοχή διαφορετικών μεταξύ τους αντιλήψεων περί χώρου. Μ' αυτό τον τρόπο θεμελίωσαν μια ιστοριογραφική παράδοση, στο πλαίσιο της οποίας ο χώρος και η αντίληψη για τον χώρο αναδείχθηκαν σε κυρίαρχο περιγραφικό και ερμηνευτικό εργαλείο της ιστορίας της αρχιτεκτονικής, και ακόμη της διάκρισης της τέχνης του οικοδομείν σε περιόδους, σχολές, στυλ κτλ. Ωστόσο, έχοντας διαπιστώσει την απουσία του χώρου ως θεωρητικής έννοιας σε μεγάλο μέρος των αρχιτεκτονικών γραπτών πηγών, θα μπορούσαμε κάλλιστα να υποστηρίξουμε ότι το εγχείρημα αυτό της ιστοριογραφίας δεν ήταν παρά αναχρονισμός, ότι δεν ήταν, δηλαδή, παρά προσπάθεια εξήγησης και θεμελίωσης ιστορικών συμβάντων post festum, κατόπιν εορτής, και ότι η προσπάθεια αυτή απείχε πολύ από μια έστω και κατά προσέγγιση πιστή απεικόνιση των γεγονότων στα οποία αναφερόταν και, επομένως, να απορρίψουμε το εγχείρημα στο σύνολό του. Και όμως τα πράγματα δεν είναι τόσο απλά. Γιατί όμως δεν είναι απλά τα πράγματα;

DIE  
ENTWICKLUNGSPHASEN  
DER NEUEREN BAUKUNST

VON  
PAUL FRANKL

MIT 50 ABBILDUNGEN  
UND 12 TAFELN

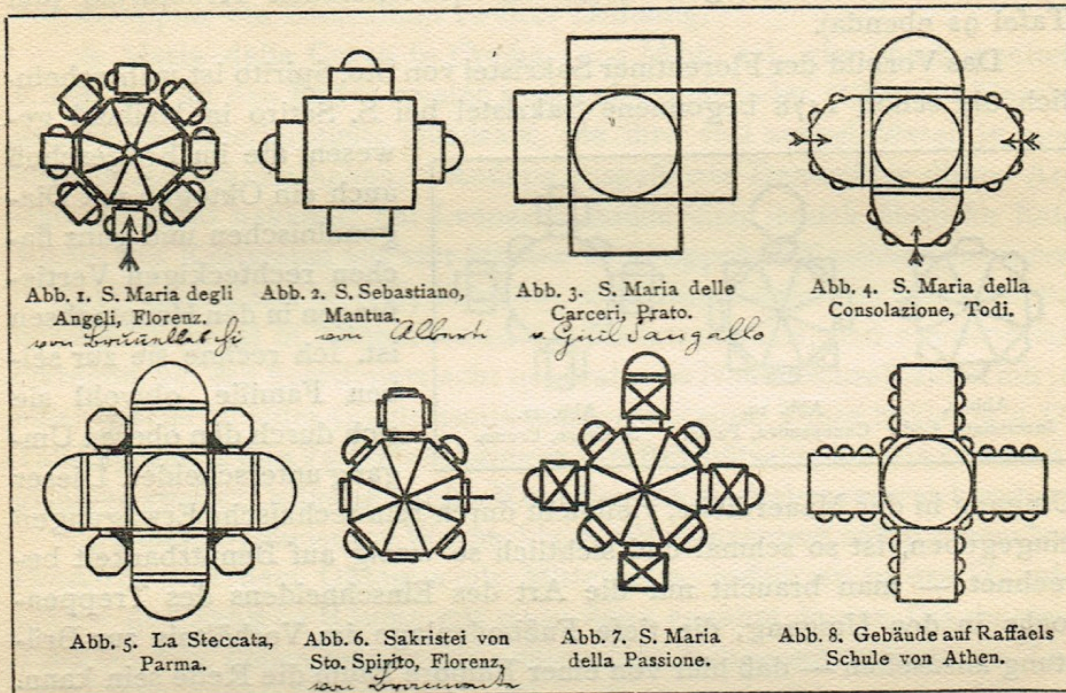


VERLAG VON B. G. TEUBNER IN LEIPZIG UND BERLIN 1914



Sposalizio benutzt 1504. Das Sechseck kommt ausnahmsweise vor: die kleine Capella Emiliana bei S. Michele di Murano in Venedig 1507, das Fünfeck ebenda in dem räumlich ganz untergeordneten Durchgang zu dieser Kapelle.

2. Die erste Komplikation an diesem ersten einfachsten Schema besteht darin, daß die Nebenräume nicht mehr untereinander gleichartig sind, sondern nach Form und Größe wechseln, es entsteht ein Rhythmus.



Am einfachsten in der Sakristei von Sto. Spirito in Florenz 1489 (Abb. 6), ein Oktogon mit Apsiden in den Diagonalen, ganz seichten Rechteckvertiefungen in den Hauptachsen. 1490 der Chor von S. M. della Passione in Mailand (Abb. 7), ein Oktogon mit quadratischen Armen in den Hauptachsen, Halbkreisnischen in den Diagonalen. 1500, Tempietto bei S. Pietro in Montorio in Rom, ein Kreis mit Halbkreisnischen in den Hauptachsen, schmalen Diagonalachsen, die zwar nicht räumlich, wohl aber als Intervall den zyklischen Rhythmus  $b a b a b \dots$  erzeugen.

Derselbe Rhythmus entsteht auch, wenn statt des regulären Oktogons das Quadrat mit abgestumpften Ecken den Hauptraum bildet, so in dem Gebäude auf Raffaels Schule von Athen — die Kreuzarme lange Rechtecke, in den Diagonalen kleine Nischen (Abb. 8); einfacher ohne die Kreuzarme in der Kapelle Chigi in Rom (S. M. del Popolo) 1512; er entsteht aber auch, wenn das reguläre Oktogon durch dreieckige Eckräume zum Quadrat ergänzt wird, wie in S. Maria in Busto Arsizio.

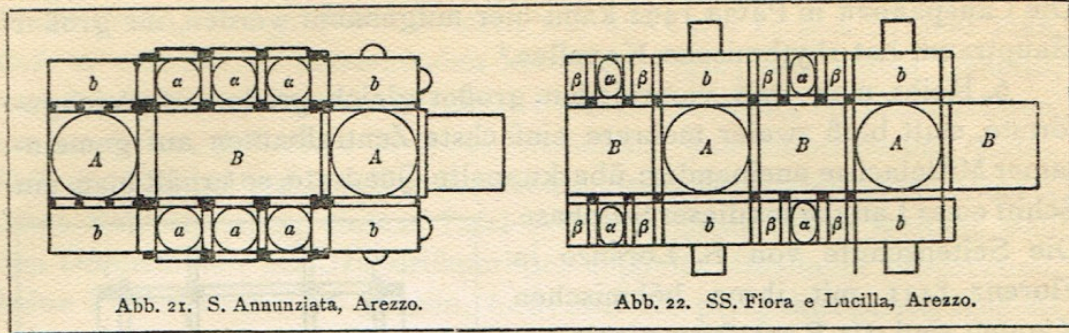


Abb. 21. S. Annunziata, Arezzo.

Abb. 22. SS. Fiora e Lucilla, Arezzo.

bau (St. Peter in Rom) das Prinzip der Gruppierung seine volle Entfaltung erlebt. Der Rhythmus ist aber nicht dadurch erreicht, daß etwa im Seitenschiff auf jedes Mittelschiffjoch nunmehr drei Joche entfielen, sondern Mittel- und Seitenschiffe haben die gleiche Jochzahl, es wechseln queroblange tonnengewölbte Joche mit quadratischen überkuppelten, und zwar fängt das Mittelschiff mit dem oblongen, das Seitenschiff mit dem quadratischen Raum an. Es entsteht ein Rhythmus in der Schiff- wie in der Jochrichtung:

a	B	a
b	A	b
a	B	a
b	A	b usw.,

wobei b dieselbe Form und Größe hat wie B, nur um 90° gedreht.

In der Annunziata in Arezzo 1520 (Abb. 21) beginnt das Mittelschiff mit der Kuppel, es folgt ein langgestreckter tonnengewölbter Raum und dann wieder die Kuppel, während im Seitenschiff auf das erste, tonnengewölbte Joch drei gleiche überkuppelte folgen, die zusammen dem zweiten Joch des Mittelschiffes entsprechen:

b	A	b
α	B	α
α		α
α		α
b	A	b

Fängt man nun umgekehrt im Mittelschiff wieder mit dem Tonnenjoch an, setzt aber an Stelle der zugehörigen koordinierten Seitenschiffjoche ααα eine Gruppe βαβ, so erhält man das Raumsystem von SS. Fiora e Lucilla in Arezzo (Abb. 22) gegen 1550:

β	B	β
α		α
β		β
b	A	b
β	B	β
α		α
β		β
b	A	b

(Die Grundlage dieses Raumrhythmus, der Wechsel von Tonne und Pendentifkuppel, stammt von der Pazzikapelle — Inneres und Vorhalle —, wo er in der Querrichtung vorhanden ist, er ist auch aus dem griechischen Kreuz durch Weglassung zweier gegenüberliegender Arme zu gewinnen, existierte in dieser einfachsten Form in S. Lorenzo in Damaso in Rom vor dem Umbau. Ist die Länge der tonnengedeckten Joche bedeutend, so wirkt die Kuppel wie eine retardierende Einsprengung in ein Tonnengewölbe: Dom von Padua um 1550, vorher in Bramantes Langhausprojekt für St. Peter in Rom<sup>1</sup>.)

<sup>1</sup> Abb. bei Geymüller, Die urspr. Entw., Tafel 20, Fig. 6 und Tafeln 22, 23.

8. In S. Lorenzo und Sto. Spirito in Florenz sind die Seitenschiffe von einzelnen Halbkreis- kapellen begleitet. Eliminiert man aus solchen Langhäusern die Seitenschiffe, so ergibt sich der einschiffige Langbau mit isolierten Kapellen; S. M. Maddalena de Pazzi in Florenz um 1475, S. Francesco al monte in Florenz (mit offenem Dachstuhl) 1487 usw. (andere Exemplare aufgezählt bei Burckhardt, *Gesch. d. Ren.* § 75). Durch das Einziehen von Querwänden zwischen die Joche der Seitenschiffe verwandelte man go-

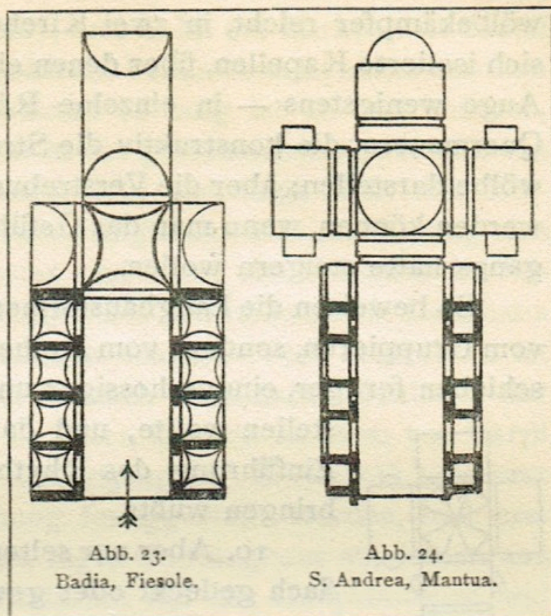


Abb. 23.  
Badia, Fiesole.

Abb. 24.  
S. Andrea, Mantua.

tische Kirchen in Raumkombinationen dieses Typus: S. Francesco in Rimini 1446, S. M. Annunziata in Florenz 1451, nach dem Cicerone auch Madonna del Monte in Cesena Ende des 15. Jahrhunderts.

Tritt an die Stelle der Flachdecke das Tonnengewölbe, so entsteht eine Raumform, die durch die Badia von Fiesole repräsentiert ist (Abb. 23), 1463, oder durch S. Severino e Sosio in Neapel 1490, S. Caterina a Formello Neapel 1523, S. Tolomeo in Nepi 1540.

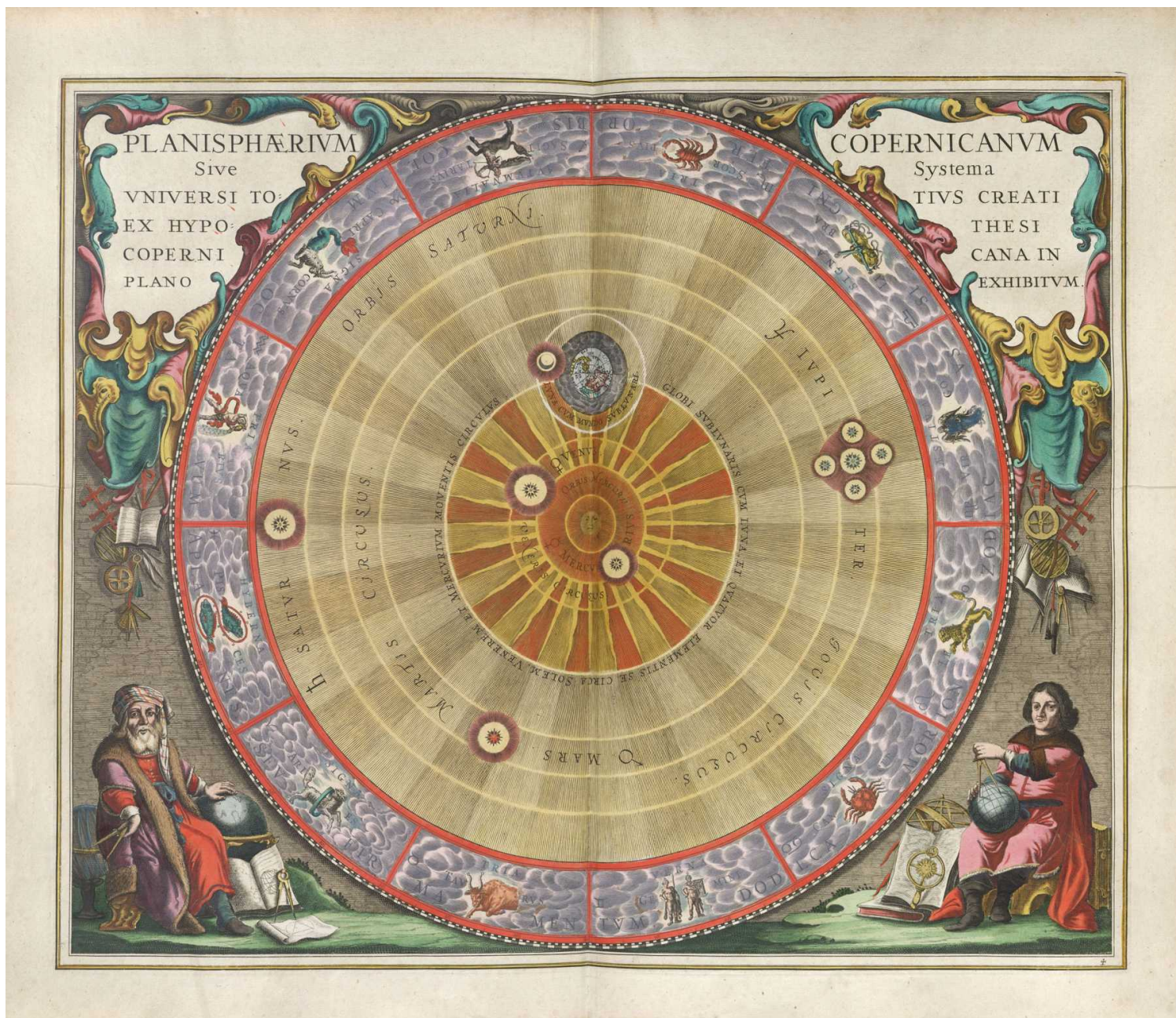
9. Sind die Kapellen des einschiffigen tonnengewölbten Langhauses nicht koordiniert, sondern rhythmisch wechselnd, so entsteht aus dem Raumschema der Badia di Fiesole das Langhaus von S. Andrea in Mantua 1471 (Abb. 24). In dieser Familie wurde die Rhythmisierung also noch vor S. Salvatore erreicht. S. Giovanni Battista in Pesaro 1543 wiederholt dies Schema, erweitert es aber durch Anfügung von je drei Apsiden als Nebenräumen zweiter Zone in den größeren Seitenkapellen.<sup>1</sup>

Allen diesen Tonnengewölben gemeinsam ist das Fehlen von Stichkappen; in S. Caterina a Formello in Neapel sind Stichkappen charakteristischerweise später aufgemalt worden. Auch der Dom zu Mantua 1544, dessen Seitenschiffe flach gedeckt sind, hat die Mittelschifftonne unzerschnitten. Emporen sind eine auffallende Seltenheit, so besteht eine in der Annunziata in Arezzo (ob ursprünglich?), sie sind unvermeidlich in Klöstern, besonders Nonnenkirchen, z. B. S. Maurizio in Mailand 1503; dies ist ein einschiffiger sehr langer kreuzgewölbter Raum, der in der Mitte seiner Längsausdehnung durch eine Quermauer, die bis zum Ge-

<sup>1</sup> Grundriß bei Strack, *Zentral- und Kuppelkirchen*, Tafel 30, Fig. 11.

## Tacit Knowledge

Στη δεκαετία του 1960, ο Ουγγρο-Βρετανός χημικός Μάικλ Πολάνυι (Michael Polanyi), που ασχολήθηκε με μεγάλη επιτυχία και με τη θεωρία της επιστήμης, διατύπωνε την άποψη ότι η επιστημονική γνώση, πέρα από προτάσεις που μπορούν και πρέπει να τεκμηριώνονται ορθολογικά, περιλαμβάνει και στοιχεία άρρητα, στοιχεία προ-ορθολογικά. Ένα παράδειγμα τέτοιου είδους γνώσης ήταν π.χ. η πεποίθηση των κοπερνικανών -που μάλιστα την υποστήριξαν απέναντι σε οξύτερες εξωτερικές αντιδράσεις- ότι ο ήλιος βρίσκεται στο κέντρο του πλανητικού μας συστήματος, κι αυτό 140 ολόκληρα χρόνια πριν αυτό αποδειχτεί επιστημονικά από τον Νεύτωνα<sup>4</sup>. Ο Polanyi αποκαλούσε τη γνώση αυτή «άφωνη» ή «υπόρρητη» γνώση. Στη δεκαετία του 1980 ο Ρόι Λάνταου (Roy Landau), σ' ένα σύντομο αλλά ιδιαίτερα περιεκτικό κείμενό του, μετέφερε τις έννοιες αυτές στην περιοχή της αρχιτεκτονικής. Θεωρούσε μάλιστα ο Λάνταου ότι η γνώση των αρχιτεκτόνων είναι κατ' εξοχήν υπόρρητη γνώση, μιλούσε μάλιστα για «υπόρρητες θεωρίες των αρχιτεκτόνων»<sup>5</sup>.



Πλανητικό σύστημα κατά του Κοπέρνικο, στο: Andreas Cellarius, Harmonia macrocosmica, 1661.

Ιδωμένες υπό το πρίσμα της ρητής και της υπόρρητης γνώσης, οι προσπάθειες της επιστήμης της τέχνης από τα μέσα του 19ου μέχρι τα μέσα περίπου του 20ού αιώνα για τη χωροθεωρητική θεμελίωση της ιστορίας της αρχιτεκτονικής, εμφανίζονται κάτω από ένα εντελώς διαφορετικό φως. Τόσο, που θα μπορούσε κανείς να

αποσύρει τη μομφή περί αναχρονισμού της ιστοριογραφίας και αυτ' αυτής να θέσει το ερώτημα αν οι αρχιτέκτονες εφάρμοζαν στην πράξη ανέκαθεν -ή πάντως από πολύ παλιά- αντιλήψεις για τον χώρο, έστω και διαισθητικά, έστω και αν δεν το δήλωναν ή δεν ήταν σε θέση να το δηλώσουν ρητά, έστω και αν δεν στήριζαν τις σχετικές τους επιλογές σε ορθολογικά επιχειρήματα. Το ότι κάτι τέτοιο θα μπορούσε να ισχύει, το ότι δηλαδή θα μπορούσε να είχε υπάρξει μια τέτοιας μορφής προκαταρκτική γνώση περί χώρου ή, τέλος πάντων, μια χωρική προδιάθεση πριν από κάθε σχετική θεωρητική διατύπωση, φαίνεται να προκύπτει ήδη από το κείμενο του Ρωμαίου αρχιτέκτονα και μηχανικού Βιτρούβιου, «Δέκα βιβλία για την αρχιτεκτονική», που γράφτηκε τον πρώτο αιώνα πριν από την κοινή χρονολογία και είναι το πρώτο σύγγραμμα αρχιτεκτονικής θεωρίας που έχει διασωθεί. Μια από τις βασικές έννοιες που χρησιμοποιεί ο Βιτρούβιος είναι αυτή της *dispositio*, που, καθώς λέει ο ίδιος, οι Έλληνες αποκαλούσαν με τον όρο «διάθεσις». Με το όρο αυτό ο Βιτρούβιος εννοεί την «με τον αρμόζοντα τρόπο σύνταξη των πραγμάτων και την, μέσω της σύνθεσης αυτής, καλαίσθητη εκτέλεση του κτιρίου με ποιότητα.» [II.2.2] Η «διάθεσις» αναφέρεται κυρίως στην πρακτική ή στη διαδικασία η οποία πρέπει να ακολουθηθεί κατά τον σχεδιασμό ενός κτιρίου. Ως είδη (*species*) ή, θα λέγαμε καλύτερα, τεχνικές της *dispositio*, ο Βιτρούβιος αναφέρει την ιχνογραφία, την ορθογραφία και τη σκηνογραφία, που με σύγχρονους όρους θα μπορούσαμε να αποδώσουμε ως κάτοψη, όψη και προοπτική. Ο Βιτρούβιος πίστευε ότι, δίχως την κατοχή της τεχνικής της οριζόντιας και κατακόρυφης προβολής, ήταν αδύνατον να επιτευχθεί η *dispositio*, και κάτι τέτοιο δεν θα είχε, βέβαια, νόημα αν το προς προ-απεικόνιση αντικείμενο του σχεδιασμού δεν ήταν αντικείμενο με τρεις διαστάσεις. Σκοπός της σκηνογραφίας, της τρίτης τεχνικής, ήταν, τέλος, για τον Βιτρούβιο, η συντονισμένη αναπαράσταση των έμπροσθεν και όπισθεν τμημάτων του κτιρίου. Οι τεχνικές αυτές ήταν και είναι ακόμη κατ' εξοχήν τεχνικές αναπαράστασης του τρισδιάστατου χώρου στη δισδιάστατη επιφάνεια.

Planche II

Fig. I.

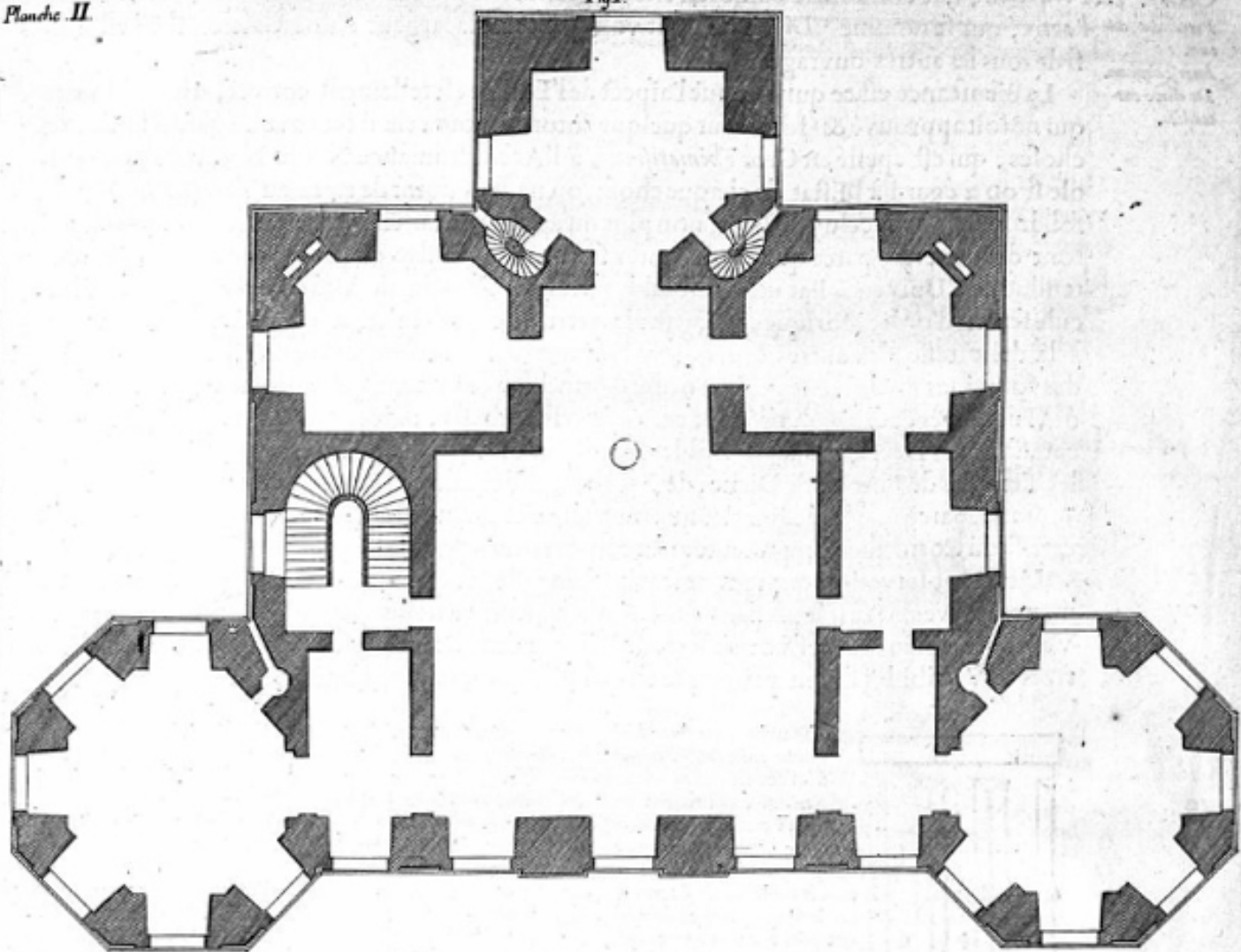
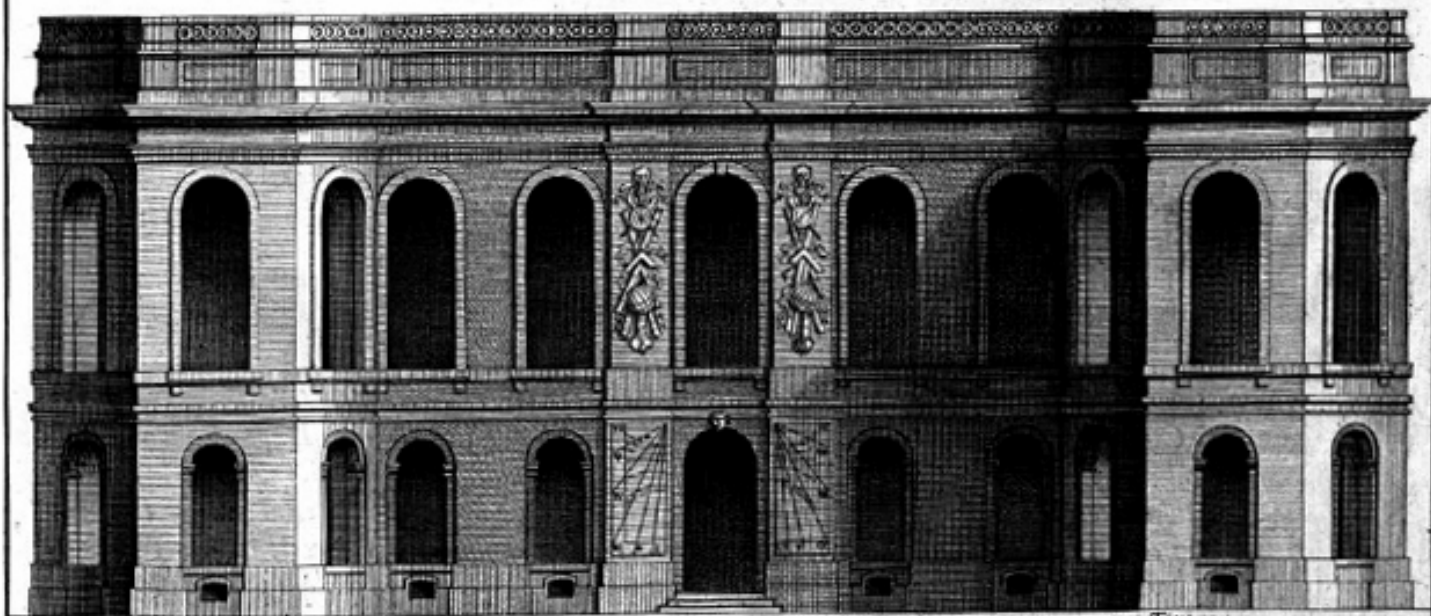


Fig. II.

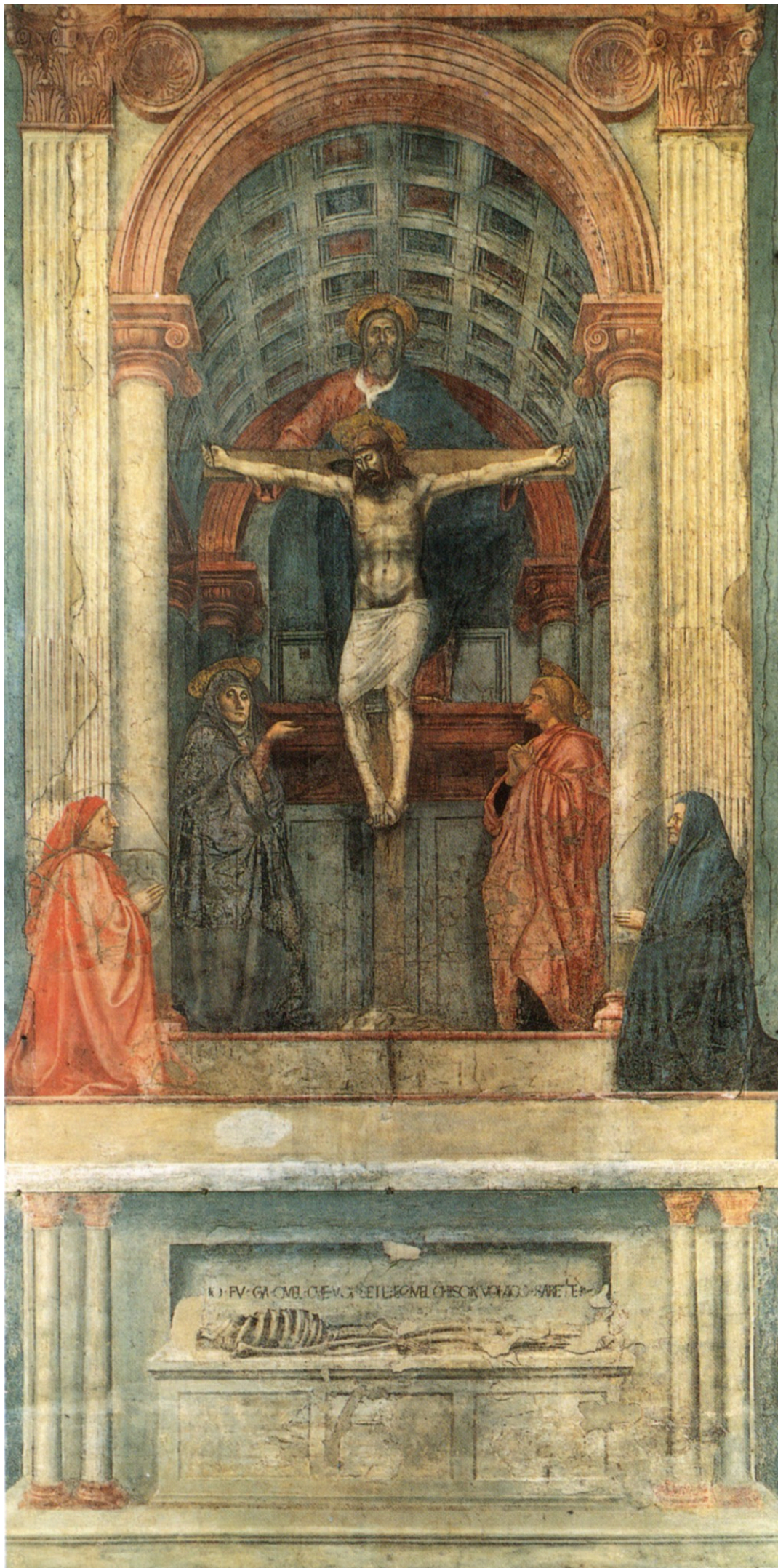


Le Clerc. sculp.

1775

## Προοπτική

Η θεώρηση της αρχιτεκτονικής ως τέχνης του χώρου και η ιστορία της ως αλληλοδιαδοχή διαρκώς ανανεούμενων αντιλήψεων για τον χώρο, αυτοί οι κοινοί τόποι της μοντέρνας επιστήμης της τέχνης, βρήκαν ως προνομιακό πεδίο εφαρμογής την αρχιτεκτονική της Αναγέννησης μέσα από έναν συγκεκριμένο τρόπο ανάγνωσής της. Η ανάγνωση αυτή εστίαζε στην τεχνική της προοπτικής αναπαράστασης, ή καλύτερα στην ακριβή γεωμετρική κατασκευή που αργότερα της δόθηκε το όνομα αυτό.



IO PV GA CME DE VG RETE EGME OHSON VOIAD SAVETE

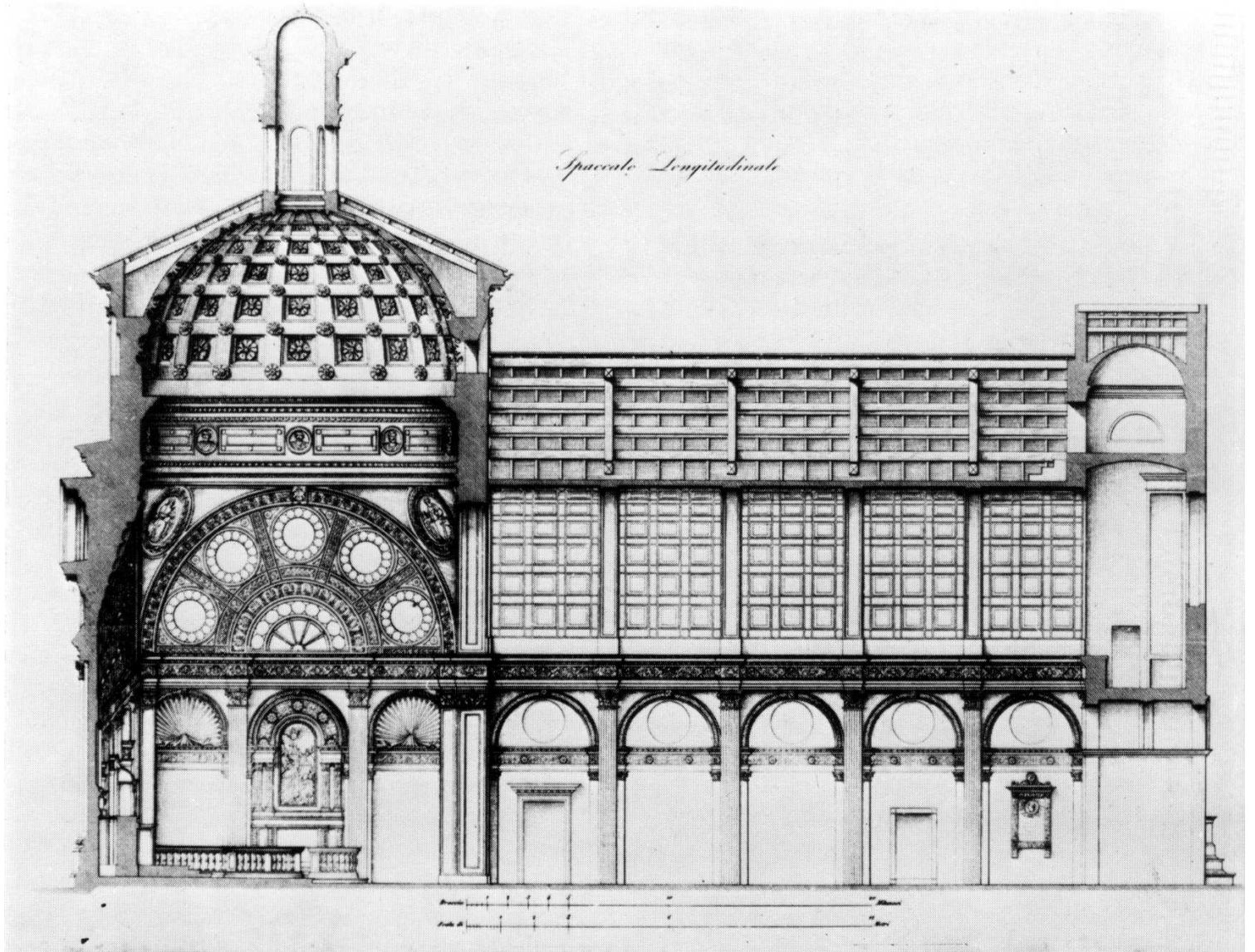
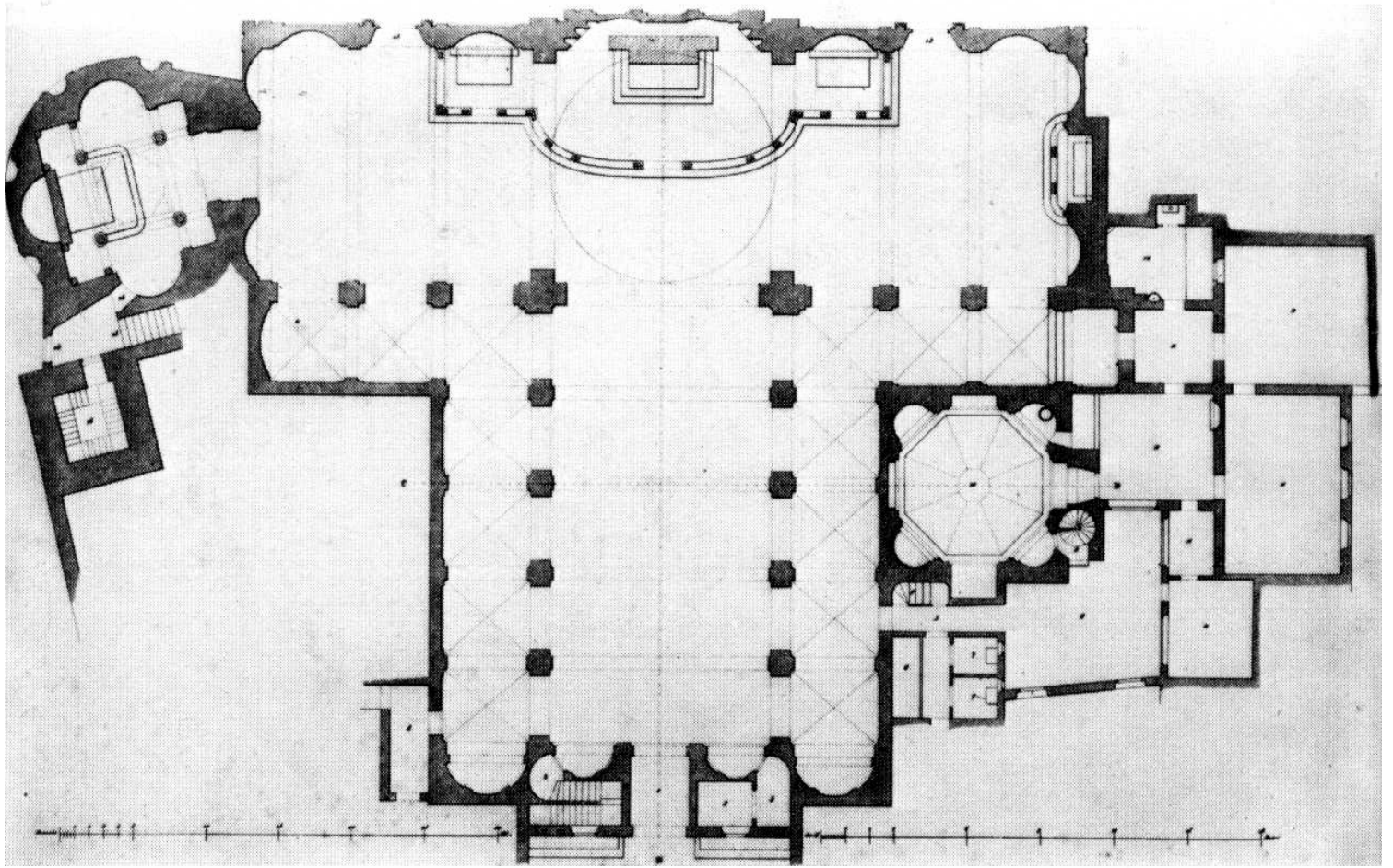


Σύμφωνα με πολλές ενδείξεις, ανακαλύφθηκε από τον κατασκευαστή του τρούλου του Καθεδρικού της Φλωρεντίας, Filippo Brunelleschi, κατά τη δεκαετία του 1420, και κωδικοποιήθηκε περίπου μια δεκαετία αργότερα από τον Λέον Μπατίστα Αλμπέρτι (Leon Battista Alberti) ως «*costruzione legittima*» στο δοκίμιό του για τη ζωγραφική. Στα μάτια της μοντέρνας επιστήμης της τέχνης, η τεχνική αυτή αναπαράστασης φάνταζε ως η κατ' εξοχήν έκφραση της αντίληψης για τον χώρο, αλλά και γενικότερα της κοσμοθεωρίας των Νέων Χρόνων. Το πρόβλημα ωστόσο ήταν, απ' την αρχή, ότι η «*costruzione legittima*» του Alberti δεν ήταν τίποτε περισσότερο και τίποτε λιγότερο από μια τεχνική αναπαράστασης στη ζωγραφική (ο Αλμπέρτι άλλωστε την εκθέτει και την εξηγεί στην πραγματεία του περί ζωγραφικής και όχι σ' εκείνη για την αρχιτεκτονική την οποία γράφει αρκετά χρόνια αργότερα). Πάντως, όπως λέει και ο Χάνς Χόλεντερ (Hans Holländer), αν εξαιρέσει κανείς το γεγονός ότι κατά κανόνα διαθέτουμε δυο μάτια και όχι ένα, και ότι μπροστά στο πρόσωπό μας δεν έχουμε μόνιμα ένα ορθογώνιο πλαίσιο, η μέθοδος του Alberti, δηλαδή η προοπτική αναπαράσταση, αποτελεί τη μέγιστη προσέγγιση στις οπτικές μας συνήθειες<sup>6</sup>. Οι πιο πάνω εξαιρέσεις μπορεί μιν κατά τον Πανόφσκι (Panofsky) να ήταν «ως προς την πραγματικότητα παράτολμες αφαιρετικές ασκήσεις»<sup>7</sup>, όμως ακολουθούσαν έναν πολύ συγκεκριμένο στόχο.



Albrecht Dürer, Ζωγράφος σχεδιάζει ξαπλωμένη γυναίκα, 1525.

Ο ίδιος ο Αλμπέρτι τον εξέθετε ως εξής: «Ο ρόλος του ζωγράφου είναι να σχεδιάσει με γραμμές και να ζωγραφίσει με χρώματα πάνω σε μια επιφάνεια (πίνακα ή τοίχο) κάποια (ορατά) αντικείμενα, έτσι ώστε, με δεδομένη την απόσταση και με προσδιορισμένη τη θέση της κεντρικής ακτίνας, οι εικόνες των πραγμάτων να φαίνονται ανάγλυφες, όπως είναι τα ίδια τα πράγματα»<sup>8</sup>. Το ερώτημα "αν η μέθοδος αυτή θα μπορούσε να έχει κάποια παραγωγική εφαρμογή στην αρχιτεκτονική", η πραγματεία περί ζωγραφικής του Alberti το αφήνει αναπάντητο. Και το χειρότερο, δεν μαθαίνουμε τίποτε παραπάνω σχετικά ούτε από την πραγματεία του περί αρχιτεκτονικής. Στα «Δέκα βιβλία περί της τέχνης του οικοδομείν» του Αλμπέρτι, η λέξη «χώρος» (*spatium*) εμφανίζεται μιν ογδόντα εννέα φορές, όμως η σημασία της λέξης παραμένει αδιευκρίνιστη και ποικίλλει κατά περίπτωση: «χώρος» μπορεί έτσι να σημαίνει απόσταση μεταξύ αντικειμένων, μπορεί να σημαίνει δωμάτιο ή κόγχη, μπορεί ακόμη να σημαίνει και χρονικό μεσοδιάστημα<sup>9</sup>. Λείπει από την πραγματεία ένας σαφής ορισμός της λέξης, τέτοιος που να μπορούσε να αντέξει σε θεωρητικές απαιτήσεις, και λείπει, ακόμη, όπως αναφέρθηκε, ένας συσχετισμός του χώρου και της προοπτικής στο αρχιτεκτονικό πεδίο. Ωστόσο, παρ' όλες αυτές τις ελλείψεις, η «*costruzione legittima*» αξιοποιήθηκε από τους αρχιτέκτονες που την εφάρμοσαν παραγωγικά και την ανέπτυξαν παραπέρα. Θα αναφερθούν εδώ τρία σχετικά παραδείγματα που καλύπτουν χρονικό εύρος περίπου ενός αιώνα:

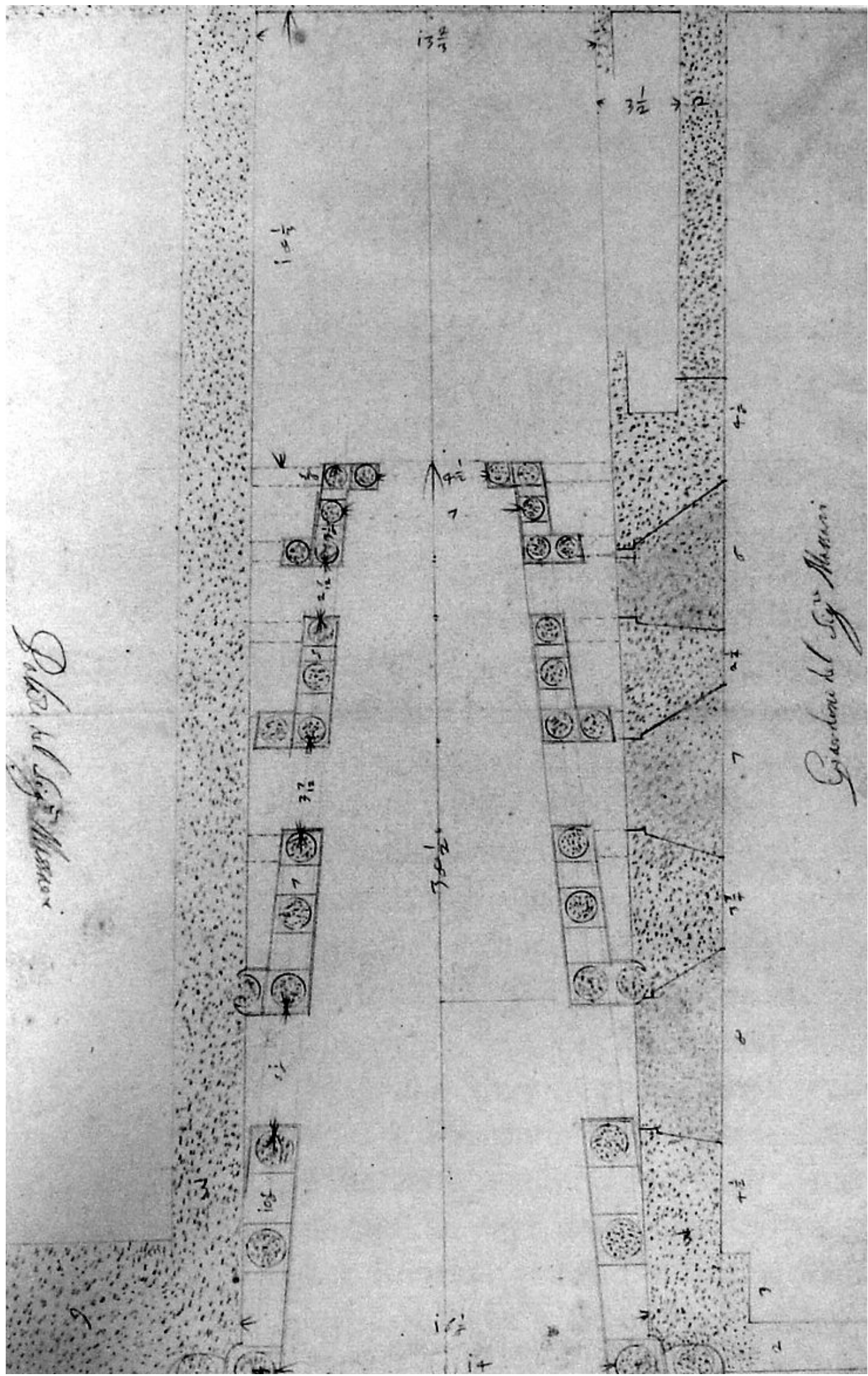




Donato Bramante, Santa Maria presso San Satiro, Μιλάνο (εικόνες στο, Förster 1956).

1. Η **Santa Maria presso San Satiro** στο Μιλάνο ήταν ένα μικρό παρεκκλήσι που είχε κτιστεί την εποχή του Καρόλου του Μεγάλου. Στη δεκαετία του 1480, το κτίριο επεκτάθηκε και απέκτησε τη μορφή τρίκλιτης βασιλικής με εγκάρσιο κλίτος και τρούλο. Το πρόβλημα όμως που εμφανίστηκε κατά την επέκταση ήταν ότι, εξαιτίας της μορφής και του μεγέθους του οικοπέδου, η κάτοψη του κτιρίου δεν μπορούσε παρά να πάρει, τελικά, τη μορφή ενός ξαπλωμένου «Γ», μ' άλλα λόγια: δεν υπήρχε επαρκής χώρος για τον τέταρτο βραχίονα του σταυρού και συνεπώς για το χοροστάσιο του ναού. Ο Ντονάτο Μπραμάντε (Donato Bramante) που συμμετείχε στις εργασίες για την επέκταση του ναού, έδωσε τη λύση στο πρόβλημα. «Σαν αστραπή έλαμψε ξαφνικά στο πνεύμα του μια μεγαλοφυής ιδέα», σημειώνει ο βιογράφος του Ότο Φέρστερ (Otto H. Förster) και συνεχίζει: «Ως δια μαγείας έφτιαξε το σκέλος του σταυρού που έλειπε μοντελάροντας ανάγλυφα από τερακότα, και με τη βοήθεια της προοπτικής την επιφάνεια. Πλασματικοί πεσσοί φέρουν έναν πλασματικό θόλο...»<sup>10</sup>.

*Palacio del Rey Moro*



*Escuela del Rey Moro*



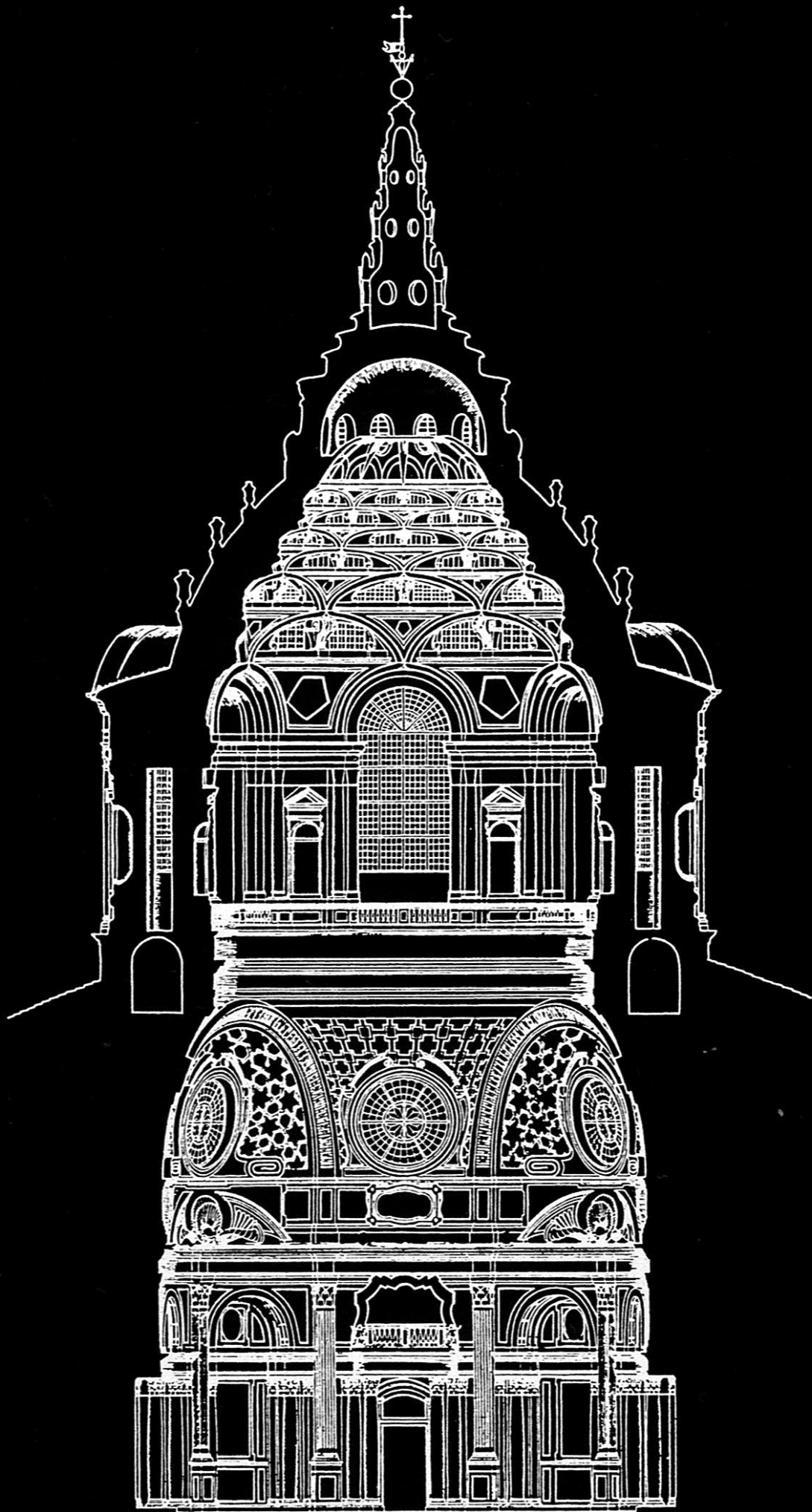
Francesco Borromini, Palazzo Spada, Ρώμη (φωτογραφία στο, Bösel 2000).

2. Το 1652 ανατέθηκε στον Φραντσέσκο Μπορομίνι (Francesco Borromini) εκ μέρους του καρδινάλιου

Μπερναρντίνο Σπάντα (Bernardino Spada), η **δημιουργία μιας στοάς στον ιδιωτικό κήπο του ανακτόρου του**. Το ζητούμενο ήταν μια «prospettiva materiale», δηλαδή μια προοπτική υλική, χτισμένη και όχι απλώς σχεδιασμένη ή ζωγραφισμένη. Ο Μπορομίνι ανταποκρίθηκε στο αίτημα στενεύοντας τη στοά προς τα πίσω (η αναλογία μεταξύ εμπρόσθιου και οπίσθιου ανοίγματος ορίστηκε σε 1:2), δίνοντας μια ελαφρά κλίση προς τα πάνω του διαδρόμου, στενεύοντας τις αποστάσεις μεταξύ των διπλών κιόνων κατά την έννοια του βάθους και μειώνοντας σταδιακά τη διάμετρό τους. Το «στένεμα» του χώρου μεταφέρθηκε και στο θόλο, που αποκτούσε έτσι κωνική μορφή. Ο Borromini και η ομάδα του, για να πετύχουν στον στόχο τους, έκαναν χρήση γνώσεων από την περιοχή της ζωγραφικής και συγκεκριμένα των τεχνικών της αναμορφωτικής προοπτικής, δημιουργώντας έτσι την ψευδαίσθηση ενός χώρου με πολύ μεγαλύτερο βάθος απ' αυτό που διέθετε στην πραγματικότητα<sup>11</sup>.





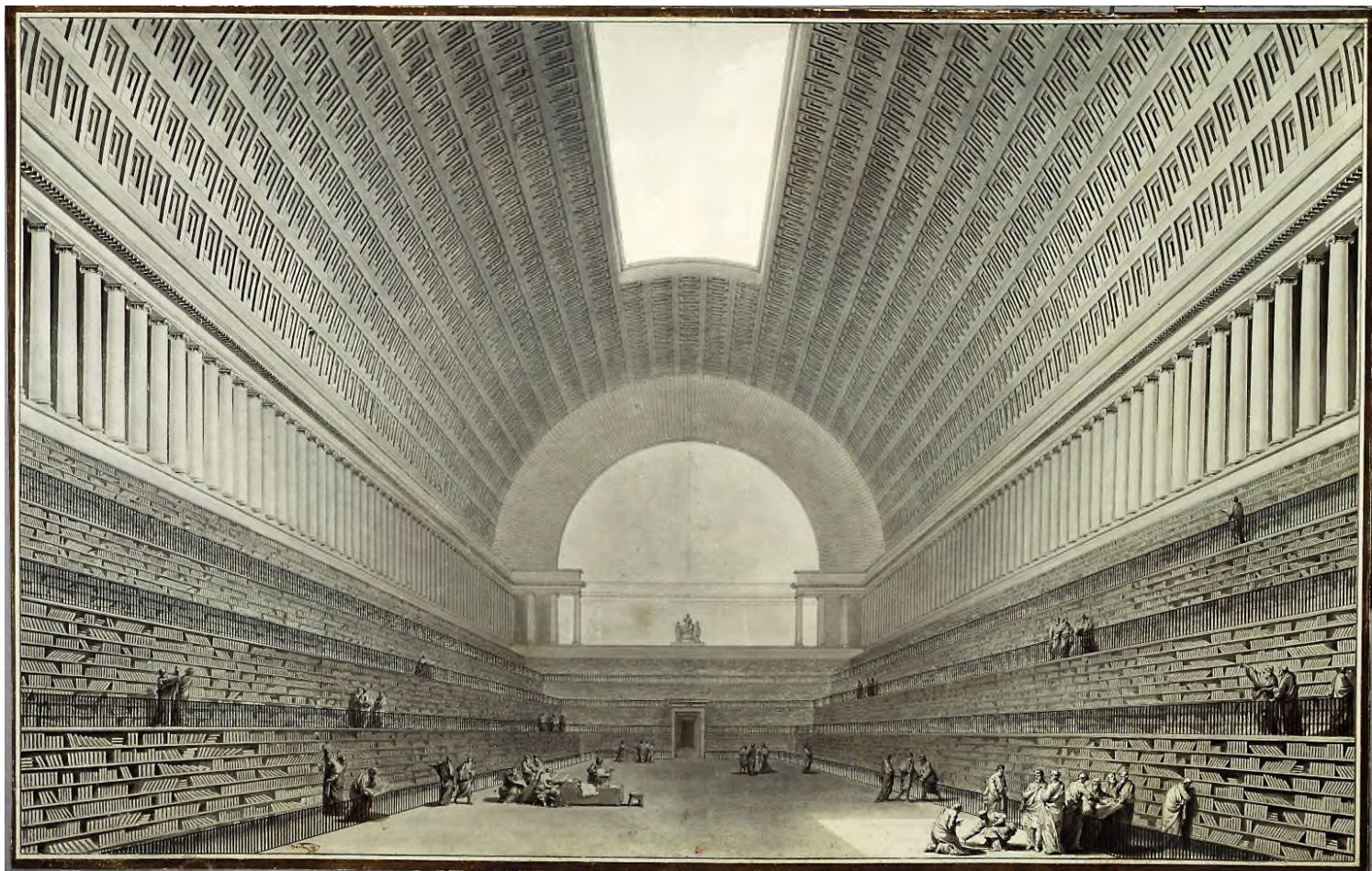


3. Ο Γκουαρίνο Γκουαρίνι (Guarino Guarini) κατασκεύασε στο παρεκκλήσι **Santissima Sindone** στο Τορίνο (1667-1690) έναν ψευδοτρούλο με έξι διαδοχικούς ορόφους, που ο καθένας τους αποτελούταν από έξι νευροειδή τόξα διατεταγμένα σε κανονικό εξάγωνο. Τα εξάγωνα αυτά μίκραινουν προς τα πάνω, καθώς κάθε νέο εξάγωνο, πραγματοποιιώντας μια στροφή 30 μοιρών, εγγραφόταν στο αμέσως προηγούμενό του. Και, φυσικά, το ύψος των τόξων κάθε νέου εξαγώνου μειωνόταν σε σχέση με το αμέσως προηγούμενό του. «Βλέποντας τον τρούλο από το έδαφος», γράφει ο Χάρολντ Μικς (Harold Meeks), «βρσκόμαστε μπρος σ' ένα ανεπανάληπτο coup de théâtre. Δημιουργείται η ψευδαίσθηση απέραντης απόστασης, η εντύπωση μιας άπειρης έκτασης εις βάθος, μιας αρχιτεκτονικής που μοιάζει να αιωρείται στον χώρο. Στην κορυφή το σύστημα ανοίγει σχηματίζοντας ένα δωδεκακόρυφο αστέρι, που στο κέντρο του ίπταται η Αγία Περιστερά, άπλετα φωτισμένη από τα δώδεκα ωσειδούς μορφής ανοίγματα του φανού»<sup>12</sup>.

Και τα τρία παραδείγματα είναι αντιπροσωπευτικά ενός ιδιαίτερα επιδέξιου χειρισμού του αρχιτεκτονικού χώρου, στα οποία οι αρχιτέκτονες παρέλαβαν τη διαθέσιμη περί προοπτικής γνώση, τη διεύρυναν εφαρμόζοντάς την στην αρχιτεκτονική και παρήγαγαν εντελώς απροσδόκητα και άκρως εντυπωσιακά χωρικά αποτελέσματα, που στηρίζονταν σε απολύτως ακριβείς υπολογισμούς. Το μόνο πρόβλημα ήταν ότι, ενώ ήταν ικανοί με άνεση και αποτελεσματικότητα να χειριστούν σχεδιαστικά τα εργαλεία αναπαράστασης, δεν συνόδευαν τις επιδόσεις τους αυτές με αντίστοιχες προσπάθειες για τη θεωρητική τεκμηρίωση του ζητήματος και συγκεκριμένα της έννοιας του χώρου. Δεν θα ήταν λοιπόν καθόλου άστοχο να χαρακτηρίσουμε τα παραδείγματα αυτά ως περιπτώσεις υπόρρητης γνώσης, μιας γνώσης διαθέσιμης επιχειρησιακά, η οποία όμως δεν αρθρωνόταν σε θεωρητικό λόγο. Ρητή η γνώση αυτή έγινε πράγματι εκατό ολόκληρα χρόνια μετά τα συναρπαστικά χωρικά πειράματα του Γκουαρίνι στο Τορίνο.

### **Αισθησιοκρατική στροφή**

Τον βασικό συντελεστή μιας πρώτης θεωρητικής προσέγγισης του αρχιτεκτονικού χώρου του απασχολούσε ένα πολύ συναφές πρόβλημα, με εκείνο του οποίου τη λύση είχε επιχειρήσει ο Ιταλός προκάτοχός του: το πρόβλημα του απείρου. Ο Γάλλος «αρχιτέκτονας της επανάστασης», όπως τον αποκαλούν, Ετιέν-Λουί Μπουλέ (Étienne-Louis Boullée), στο κείμενό του «Αρχιτεκτονική - δοκίμιο περί τέχνης», το οποίο συνέγραψε κατά τη δεκαετία του 1780, αναφέρεται -σε συσχετισμό κατ' αρχήν όχι με το αρχιτεκτονικό, αλλά με το φυσικό περιβάλλον- στο «έξοχο θέαμα ενός ασύλληπτου χώρου» που προσφέρει η φύση<sup>13</sup>.



Étienne-Louis Boullée, σχέδιο για την Εθνική Βιβλιοθήκη.

Αντιλαμβανόταν τον χώρο ως έκταση άνευ ορίων και έθετε ως δικό του καθήκον την έκφραση αυτής ακριβώς της απειρίας μέσα στα περατά όρια του αρχιτεκτονικού έργου, με τρόπο που η αρχιτεκτονική, ακολουθώντας τη διδασκαλία της αισθητής φύσης, να δίνει «την εντύπωση χωρικής έκτασης», όπως έγραφε (σ. 74). Δεν τον ενδιέφερε, όπως τον Γκουαρίνι, η εικονογραφική απόδοση της θρησκευτικής ιδέας της Αγίας Τριάδος και επίσης, σε αντίθεση με προηγούμενες θεωρίες, λίγο τον απασχολούσε ο ορισμός των αντικειμενικών νόμων του αρχιτεκτονικού κάλλους, εκφρασμένων κυρίως με τις αναλογίες των κλασικών ρυθμών ως αντικαθρέφτισμα της τάξεως και της αρμονίας του σύμπαντος. Στο επίκεντρο της έρευνας του Μπουλέ βρισκόταν η επίδραση της αρχιτεκτονικής στο πλέγμα των ανθρώπινων συναισθημάτων και, παρ' όλο που κι αυτός μιλούσε για το μέτρο, τον αριθμό, την αναλογία και, τέλος, για το κάλλος στην αρχιτεκτονική, όποτε το έκανε, η προσοχή του ήταν στραμμένη όχι σε κάποιου είδους μεταφυσική θεμελίωσή της, αλλά στην ανακίνηση των συναισθημάτων του χρήστη ή του θεατή. Αφετηριακό σημείο των παρατηρήσεών του ήταν ότι κάθε κτίριο και κάθε κτιριολογικός τύπος έχει τον εντελώς δικό του χαρακτήρα, πράγμα που δεν σημαίνει τίποτε άλλο από το ότι κάθε κτίριο ή κτιριακός τύπος οφείλει να εγγίζει με τον δικό του ιδιαίτερο τρόπο τις αισθήσεις και να επιδρά στην ανθρώπινη συναισθηματική οικονομία. Μ' άλλα λόγια, συγκεκριμένο καθήκον της αρχιτεκτονικής θα έπρεπε να είναι η εξεύρεση και ο προσδιορισμός της σχέσης αρχιτεκτονικών μορφών με τις επιδράσεις που αυτές έχουν στις αισθήσεις, κι αυτό λαμβάνοντας πάντοτε υπόψη τη χρηστική ή συμβολική αποστολή του συγκεκριμένου κτιρίου ή του εκάστοτε κτιριακού τύπου. Οι δύο πηγές από τις οποίες ο Μπουλέ αντλούσε για τη στήριξη του επιχειρήματός του, ήταν, από τη μια μεριά, η φύση με τις εναλλασσόμενες ατμοσφαιρικές της εικόνες και, από την άλλη, τα κανονικά στερεομετρικά σώματα, τα πλέον προσιτά, κατά τον Μπουλέ, στην ανθρώπινη αισθητηριακή αντίληψη. Ο Μπουλέ δεν ήταν ο πρώτος που ασχολήθηκε με το θέμα της επίδρασης της αρχιτεκτονικής στις αισθήσεις και στα συναισθήματά μας. Πριν απ' αυτόν, ο Ζακ Φρανσουά Μπλοντέλ (Jacques François Blondel, ας πούμε, στο εξάτομο έργο του Μαθήματα Αρχιτεκτονικής, *Cours d'architecture*, 1771-1777) συνέθετε έναν ολόκληρο κατάλογο που περιελάμβανε περί τα 30 διαφορετικά είδη «χαρακτήρων», τους οποίους θα μπορούσε να προσλάβει η αρχιτεκτονική ανάλογα με τη χρηστική της αποστολή και τους οποίους ο αρχιτέκτονας, κατά τον σχεδιασμό των κτιρίων, όφειλε να λάβει υπόψη του, εάν ήθελε να προσδώσει σ' αυτά τον αρμόζοντα, δηλαδή τον προσήκοντα στον τύπο ή στη χρήση τους, χαρακτήρα<sup>14</sup>.

## Jacques-François Blondel (Cours d'architecture, 1771-77)

Χαρακτήρες με την αυστηρή έννοια του όρου	Χαρακτήρες που προκύπτουν από μίμηση	Χαρακτήρες στα όρια του καλού γούστου	Χαρακτήρες με μονίως αρνητική σημασία
Το υψηλό	Το ευχάριστο	Το θηλυκό	Το επιπόλαιο
Το ευγενές	Το αναπαυτικό	Το παιδαριώδες	Το απρεπές
Το κακό	Το ειδυλλιακό	Το μικροσκοπικό	Το άμορφο
Το σταθερό		Το μυστηριώδες	Το αμφίβολο
Το αρρενωπό			Το ασαφές
Το ελαφρό			Το βαρβαρικό
Το κομψό			Το δουλοπρεπές
Το ντελικάτο			Το ψυχρό
Το μεγάλο			Το στείρο
Το τολμηρό			Το επίπεδο
Το φοβερό			Το αδιάφορο
			Το πενυχρό

Ένας άλλος αρχιτέκτονας, ο Λε Καμί ντε Μεζιέρ (Nicolas Le Camus de Mézières), σε πραγματεία του με τον προγραμματικό τίτλο «Το πνεύμα της αρχιτεκτονικής ή η αναλογία της τέχνης αυτής με τις αισθήσεις μας»<sup>15</sup> που εκδόθηκε το 1780, διαπίστωνε ότι δεν είναι ταυτόσημος ο τρόπος που επιδρούν τα διάφορα είδη κτιρίων στις αισθήσεις μας. «Η κατοικία ενός επιφανούς ανδρός, ένα επισκοπικό μέγαρο, η κατοικία ενός ατόμου με εξουσία, η κατοικία ενός στρατηγού και η κατοικία ενός κοινού ανθρώπου, είναι αντικείμενα που πρέπει να αντιμετωπιστούν με διαφορετικό κάθε φορά τρόπο. Δεν προκαλούν ομοειδή συναισθήματα και γι' αυτό απαιτούν ως προς τις αναλογίες, τους όγκους και τις λεπτομέρειές τους τον εκάστοτε ιδιαίτερο χαρακτήρα.» (σ. 8-9) Η αρχιτεκτονική, κατά τον Le Camus, ελκύει ή απωθεί τους ανθρώπους, προκαλεί συναισθήματα χαράς, μελαγχολίας, ηρεμίας και εσωστρέφειας, θαυμασμού αλλά και τρόμου. Σ' αυτά τα παραδείγματα φαίνεται ότι η αρχιτεκτονική και η θεωρία της πραγματοποιούν μια αισθησιοκρατική στροφή που ακολουθεί εξελίξεις παρόμοιες μ' εκείνες που συμβαίνουν λίγο νωρίτερα στην περιοχή της φιλοσοφίας. Θα μπορούσαν να αναφερθούν σχετικά ο Τζων Λοκ (John Locke), ο Ελβέτιος (Claude Adrien Helvétius) και κυρίως ο Κοντιγιάκ (Étienne Bonnot de Condillac), με το έργο του «Πραγματεία περί των αισθήσεων» (Traité des Sensations, 1754)<sup>16</sup>. Στις περιπτώσεις του Μπλουτέλ και του Λε Καμί, η έννοια του χώρου παίζει κατά κάποιον τρόπο ακόμη περιθωριακό ρόλο. Στον Μπουλέ ωστόσο αποκτά κεντρική σημασία. Οι αρχιτεκτονικοί χαρακτήρες είχαν, κατά την άποψή του, χωρική υπόσταση.

LE GÉNIE  
DE  
L'ARCHITECTURE,  
OU  
L'ANALOGIE  
DE CET ART  
AVEC NOS SENSATIONS.

PAR M. LE CAMUS DE MÉZIERES, Architecte.

---

*Non satis est placuisse oculis, nisi pectora tangas.*

C'est peu de plaire aux yeux, il faut émouvoir l'ame.

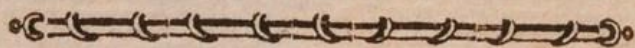
*POÈME de la Peinture par le P. MARSY.*

---



A PARIS,

Chez { L'AUTEUR, rue du Foin Saint-Jacques au  
College de Maître Gervais.  
BENOIT MORIN, Imprimeur-Libraire,  
rue Saint Jacques, à la Vérité.



M. DCC. LXXX.

AVEC APPROBATION, ET PRIVILEGE DU ROI.

SKINNER

## Χρεωκοπία

Καιρός όμως είναι να αναρωτηθούμε σχετικά με τις αιτίες που ώθησαν τον Μπουλέ στην αισθησιοκρατική του υπόθεση. Προφανώς διαπίστωνε ελλείμματα και ανεπάρκειες στα παραδεδομένα και καταξιωμένα συστήματα της αρχιτεκτονικής. Τις σχετικές του σκέψεις τις διατύπωσε στο «Δοκίμιό» του με όρους θεμελιακής κριτικής στην κλασική αρχιτεκτονική, και αυτό, παραδόξως, εν μέσω της αναδύομενης ελληνομανίας στην ευρωπαϊκή κουλτούρα, της τάσης εκείνης δηλαδή που ονομάστηκε νεοκλασικισμός.

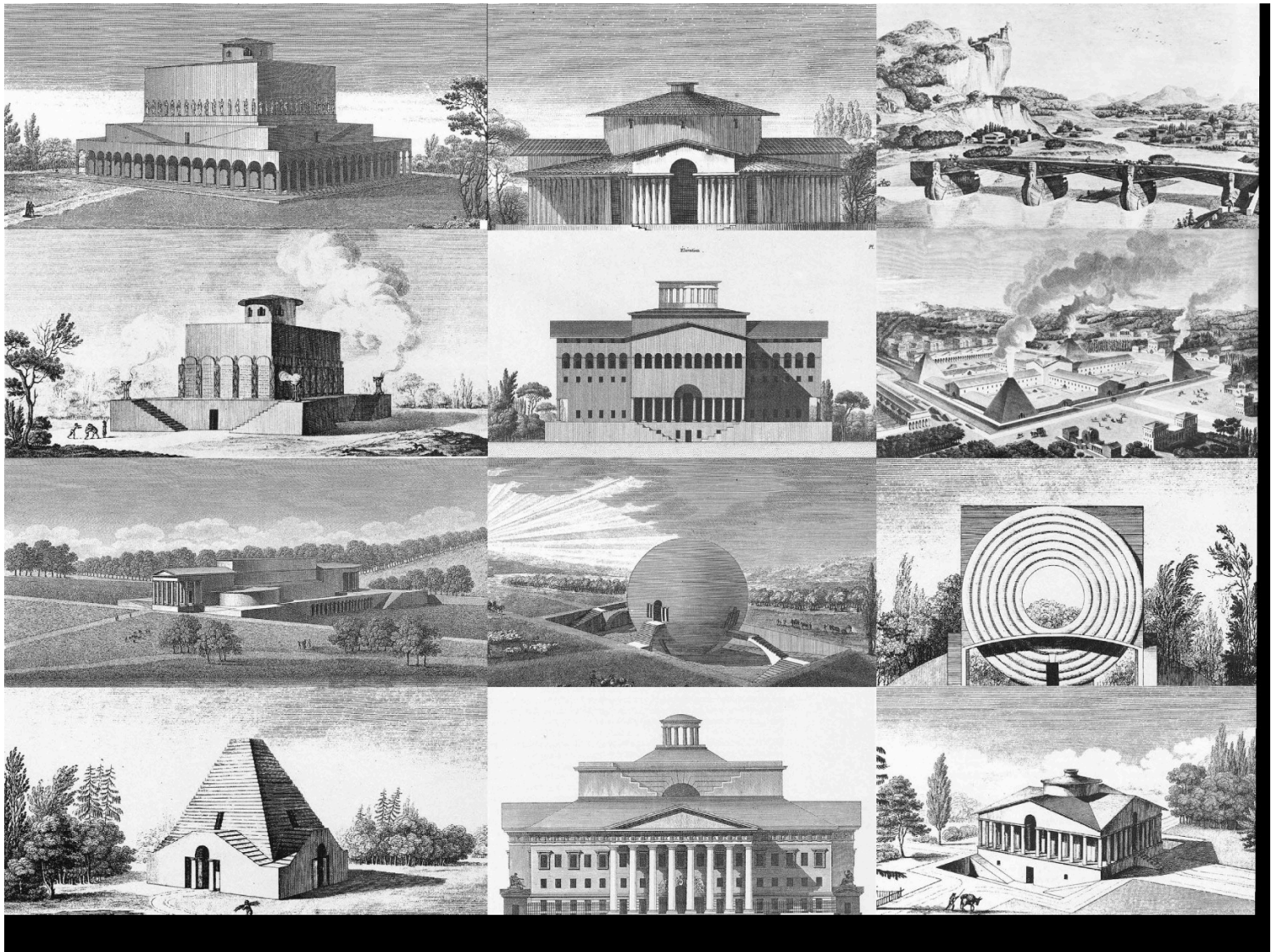


«Οι ναοί τους ομοιάζουν εμφανώς μεταξύ τους, έχουν όλοι τους λίγο-πολύ την ίδια μορφή» (Boullée).

«Πρέπει κάποιος να παραδεχτεί», έγραφε, «ότι τους Έλληνες δεν τους ενδιέφερε να προσδώσουν στα κτίριά τους τον εκάστοτε ιδιαίτερο χαρακτήρα τους. Οι ναοί τους ομοιάζουν εμφανώς μεταξύ τους, έχουν όλοι τους λίγο-πολύ την ίδια μορφή. Πώς ήταν δυνατόν άνθρωποι τόσο προικισμένοι σαν τους Έλληνες να έχουν παραμελήσει την ποίηση της αρχιτεκτονικής στα μνημεία τους, τα οποία μάλιστα, δεδομένων των ιδιαίτερων δικαιοδοσιών που κατείχαν εκάστοτε οι θεοί τους, θα ήταν ιδιαίτερα ενδεδειγμένα για κάτι τέτοιο;» (Boullée, σ. 157). Θα μπορούσε κανείς να ξετυλίξει παραπέρα το νήμα αυτής της σκέψης θέτοντας το εξής ερώτημα:

Εάν οι Έλληνες, παρ' όλο που μπροστά τους είχαν ένα εποπτεύσιμο πλήθος κτιριακών τύπων, δεν κατάφεραν να πετύχουν τις απαραίτητες μορφολογικές και χαρακτηρισιολογικές διαφοροποιήσεις, πώς είναι δυνατόν σήμερα, στη βάση του ίδιου (αποδεδειγμένα ελλειμματικού) αρχιτεκτονικού συστήματος, να αντιμετωπίσουμε την τυπολογική πληθώρα των προς σχεδιασμό έργων; Είναι πρόδηλο ότι το ερώτημα αυτό θα αποτελούσε ένα εξοντωτικό επιχείρημα εναντίον της κλασικής αρχιτεκτονικής.

# Εγκλεισμοί



Νέοι αρχιτεκτονικοί τύποι για νέες χρήσεις (C.-N. Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Perronneau, Παρίσι, 1804).

Ο Boullée ασχολήθηκε κυρίως με σχέδια για μεγάλα αντιπροσωπευτικά έργα μνημειακού χαρακτήρα, τα οποία, μερικά χρόνια μόνο πριν τη Μεγάλη Γαλλική Επανάσταση, περιβάλλονταν ακόμη από την αύρα του παλιού καθεστώτος, του ancien régime. Ο συνάδελφος και ομοϊδεάτης του, Κλοντ Νικολά Λεντού (Claude-Nicolas Ledoux), έδειξε όμως για πρώτη φορά ότι καθημερινά έργα, όπως παραγωγικές μονάδες, εργοστάσια, εργατικές κατοικίες, εργαστήρια, αποθήκες, κοινοτικά κτίρια, εκπαιδευτικά ιδρύματα και κέντρα διασκέδασης, ήταν κατ' εξοχήν έργα αρχιτεκτονικής, διόλου λιγότερο απ' ό,τι δικαστικά μέγαρα, θέατρα, εκκλησίες και ανάκτορα, και ότι κανένα απ' αυτά τα έργα δεν ήταν λιγότερο άξιο προσοχής από οποιοδήποτε άλλο<sup>17</sup>. Απ' αυτή την άποψη, ο Ledoux θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ένας από τους πρώτους διδάξαντες μιας ιδρυματικής αρχιτεκτονικής των εγκλεισμών, που ο Φουκώ (Michel Foucault) από τη δεκαετία του 1970 και έπειτα θα συνέδεε με την ανάδυση της κοινωνίας της πειθαρχίας, τοποθετώντας τη χρονικά ακριβώς στο δεύτερο μισό του 18ου αιώνα. Το ήθος του εγκλεισμού, ωστόσο, δεν περιοριζόταν στην ιδρυματική αρχιτεκτονική, αλλά έβρισκε, αρχής γενομένης από την περίοδο για την οποία μιλάμε, μια από τις πιο χαρακτηριστικές του εκφάνσεις στον διαχωρισμό της ιδιωτικής από τη δημόσια σφαίρα, που ίσως μεν υπήρχε με λανθάνοντα τρόπο και προνεωτερικά, όμως κάτω από τις συνθήκες της αστικής κοινωνίας διαμορφωνόταν σε διαχωρισμό με σαφώς διακριτά λειτουργικά και συνεπώς χωρικά χαρακτηριστικά. «Παράλληλα με άλλα στοιχεία της "αστικής κουλτούρας"», γράφει ο Γίργκεν Ρόιλεκε (Jürgen Reulecke), «που απέκτησαν μορφή από τα τέλη του 18ου αιώνα, μια συγκεκριμένη "ανακάλυψη" αποκτούσε εξέχουσα σημασία για την καθημερινότητα των ανθρώπων: γενικευόταν βαθμιαία η αντίληψη ότι το οικιακό περιβάλλον θα έπρεπε να μετατραπεί σε νησίδα πλήρους ιδιωτικότητας και οικογενειακής θαλπωρής»<sup>18</sup>.



Mihály von Munkácsy, Δωμάτιο μουσικής, 1878

Η τάση αυτή, τονίζει ο Ρόιλεκε, διαπότιζε ολόκληρη την κοινωνία, ανεξαρτήτως ταξικών διαφορών, ακόμη και αν πολύ λίγοι ήταν εκείνοι που είχαν τα μέσα να πραγματοποιήσουν τελικά αυτό το ιδανικό. Ωστόσο, όπως μας πληροφορεί η κοινωνιολογία, η καταφυγή και οχύρωση στην ιδιωτική σφαίρα ήταν απάντηση κατ'εξοχήν της αστικής τάξης στην εκβιομηχάνιση, στην εισβολή της τεχνολογίας στην καθημερινή ζωή και οπωσδήποτε στην αστικοποίηση, με τις πραγματικές ή φανταστικές απειλές εναντίον της καθεστηκίας τάξης που αυτή συνεπέφερε<sup>19</sup>. Αναφερόμενος στον 19ο αιώνα, ο Βάλτερ Μπένγιαμιν (Walter Benjamin) μιλούσε για «εθισμό στο κατοικείν», στον οποίο απέδιδε παθολογικά χαρακτηριστικά. Ο 19ος αιώνας, έγραφε, έφτιαχνε για τα πάντα θήκες: τσέπες για τα ρολόγια, παντόφλες, αυγουλιέρες, κουτάκια παιγνιόχαρτων κλπ. Και για ό,τι δε χωρούσε σε θήκες έφτιαχνε καλύμματα, καπλαντίσματα, σκεπάσματα, περιβλήματα. Το ίδιο συνέβαινε και με την κατοικία. Η εποχή αυτή έβλεπε την κατοικία, το καταφύγιο αυτό της αστικής εσωτερικότητας -που ο Benjamin αποκαλούσε ψευδαισθητικό, *fata morgana*- σαν περίβλημα του ανθρώπου. Τον έχωνε με όλα τα υπάρχοντά του βαθιά μέσα της, έμοιαζε με εσωτερικό κασετίνας διαβήτη, όπου το ίδιο το εργαλείο και τα εξαρτήματά του ήταν τοποθετημένα σε βαθουλώματα-φωλιές με επένδυση από βιολετί βελούδο<sup>20</sup>. Τα χλιαρά, βυθισμένα στο ημίφως, κλειστοφοβικά εσωτερικά ήταν αυτά που έκαναν ήδη τον Σαρλ Μπωντλαίρ (Charles Baudelaire) να μιλά για τη φρίκη της κατοικίας<sup>21</sup>, που χαρακτήριζε ως μεγάλη αρρώστια, ενώ ο Φρόιντ (Sigmund Freud), μερικές δεκαετίες αργότερα, ανατέμνοντας το νόημα της γερμανικής λέξης *heimlich*, αποκάλυπτε την αμφισημία της: *heimlich*, αυτό που παραπέμπει στον οίκο, στην κατοικία, στο «οικείο» από τη μια μεριά, και *heimlich*: το μυστικό, το απόκρυφο, το απωθημένο, δηλαδή, σε τελευταία ανάλυση, το *unheimlich*, το «αν-οίκειο» από την άλλη<sup>22</sup>.



Heimat = πατρίδα

Heim = κατοικία

heimlich = οικείο

heimlich = μυστικό, απόκρυφο,  
απωθημένο = ανοίκειο

= unheimlich

Το οικείο και το ανοίκειο σύμφωνα με τον Freud.

Ας γυρίσουμε όμως στον Μπουλέ και στο περιβάλλον του. Τα όσα κατέγραφε περί χώρου, εξαιτίας της συντομίας τους και της ελλειπτικότητάς τους, δύσκολα θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως συνεκτική θεωρία του χώρου, παρείχαν όμως, λαμβανομένου μάλιστα υπόψη του πολιτισμικού πλαισίου μέσα στο οποίο διατυπώθηκαν, σαφείς ενδείξεις για τους λόγους οι οποίοι, αρκετά απροσδόκητα, οδήγησαν στο να γίνει ο χώρος αντικείμενο της αρχιτεκτονικής σκέψης και της αρχιτεκτονικής θεωρίας. Από αυτά που είπαμε μέχρι τώρα, διαφαίνονται τρεις στενά αλληλένδετοι όροι που θα μπορούσαν να δώσουν κάποιες απαραίτητες εξηγήσεις.

1. Η μετατόπιση του αρχιτεκτονικού λόγου από μια ουσιοκρατική σε μια αισθησιοκρατική κατεύθυνση. Η αρχιτεκτονική σκέψη δεν καταπιάνεται πλέον (ή δεν καταπιάνεται πια κατ' αποκλειστικότητα) με την έσχατη τεκμηρίωση της αρχιτεκτονικής στη βάση των νόμων μιας μετα-φυσικής παγκόσμιας τάξης, άλλα αναζητά το νόημά της στην ανταπόκριση των αρχιτεκτονημάτων στα συναισθήματα που διαμεσολαβούνται από τον ανθρώπινο αισθητηριακό εξοπλισμό.

2. Στα πλαίσια της παλιάς τάξης πραγμάτων, η εκκλησία και το παλάτι ήταν τα προνομιακά πεδία της αρχιτεκτονικής πολιτισμικής δράσης. Με την άνοδο όμως της αστικής κοινωνίας, το ξεδίπλωμα της καπιταλιστικής οικονομίας και την ανάδυση του εθνικού κράτους, τα παραδοσιακά μορφολογικά συστήματα που εκπήγαζαν από τη μήτρα της θεοκρατίας ή/και της αριστοκρατίας -ιδιαίτερα το κλασικό αρχιτεκτονικό ύφος και ήθος-, δεν είναι πλέον ικανά να μεταφέρουν σε συμβολικό επίπεδο τη νέα τάξη πραγμάτων, μ' άλλα λόγια να συμβάλουν στη διαμόρφωση και την έκφραση των συλλογικών ταυτοτήτων που ήταν απαραίτητες για να εξασφαλίσουν ιδεολογικά την κοινωνική συνέχεια και συνοχή, ενόψει των κοσμογονικών αλλαγών που συντελούνταν.

3. Σαν αποτέλεσμα των βαθιών ιδεολογικών, κοινωνικών και οικονομικών αλλαγών που συμβαίνουν στο πλέγμα εξουσίας των ευρωπαϊκών κοινωνιών του 18ου αιώνα, τη σταδιακή εκτόπιση της αριστοκρατίας από την αστική τάξη, μετατοπίζεται και το κέντρο βάρους στο αρχιτεκτονικό πεδίο. Τα προγράμματα που συνθέταν μέχρι εκείνη τη στιγμή την αρχιτεκτονική ατζέντα πολλαπλασιάζονται, και μαζί τους και οι κτιριολογικοί τύποι για να στεγάσουν τις επίκαιρες και εν μέρει καινοφανείς χρήσεις που αναδύονται σαν συνέπεια των πιο πάνω αλλαγών. Ο αρχιτεκτονικός λόγος αναπροσανατολίζεται και το «κτιριολογικό πρόγραμμα» (PROJEKT) καταλαμβάνει τώρα κυρίαρχη θέση σ' αυτόν<sup>23</sup>.

## Αόρατη αρχιτεκτονική

Ωστόσο, τα τρία αυτά στοιχεία ήταν αναγκαίοι μεν αλλά όχι και επαρκείς όροι για την επικράτηση του χώρου ως κεντρική αρχιτεκτονική έννοια. Για πολύν καιρό ακόμη, η έρευνα των αρχιτεκτόνων, οι αρχιτεκτονικές συζητήσεις και η αρχιτεκτονική πράξη επικεντρώνονταν στην αναζήτηση του αρμόζοντος στην εποχή ύφους (στυλ). Η συγκεκριμενοποίηση της έννοιας του χώρου, αντίθετα, δεν αποτελούσε αντικείμενο προβληματισμού. «Σε ποιο στυλ να χτίζουμε;» (In welchem Style sollen wir bauen?) –αυτό το ερώτημα που έθεσε με προγραμματικό, όσο και δραματικό τρόπο το 1828 ο αρχιτέκτονας Χάινριχ Χιμπς (Heinrich Hübsch), αποτελούσε, όπως προαναφέρθηκε, το κεντρικό ζήτημα των αρχιτεκτονικών συζητήσεων και αντιπαραθέσεων ήδη από τα τέλη του 18ου αιώνα και απομυζούσε όλη τη διανοητική ενέργεια των αρχιτεκτόνων. Επρόκειτο, σε τελευταία ανάλυση, περί σισύφειας προσπάθειας, κατά την οποία οι δυνατότητες της αρχιτεκτονικής σπαταλιόνταν σε διάφορους ιστορικισμούς, που δεν έκαναν τίποτε άλλο από το να φανερώνουν στερεότυπα και με επαναλαμβανόμενο τρόπο την αμηχανία που προκαλούσε η έκπτωση των ιστορικών, μορφολογικών και συμβολικών συστημάτων. Μερικές φορές μάλιστα, η νέα κοινωνία έμοιαζε να μπορεί να αντεπεξέλθει στις προκλήσεις που αντιμετώπιζε, χωρίς καμιά απολύτως συμβολή από την πλευρά της αρχιτεκτονικής. Όταν ο Πρώσος αρχιτέκτονας Καρλ Φρίντριχ Σίνκελ (Karl Friedrich Schinkel), κατά τη διάρκεια ενός ταξιδιού του στην Αγγλία το 1826, αντίκριζε για πρώτη φορά τα τοπία της βιομηχανικής επανάστασης, τα εργοστάσια στο Manchester, τις βιομηχανικές εγκαταστάσεις στο Birmingham και τις αποβάθρες του Λονδίνου, σημείωνε στο ημερολόγιό του ότι «οι τερατώδεις όγκοι τους προκαλούσαν μίαν ανοίκεια εντύπωση, καθώς τα κτίρια είχαν ανεγερθεί με κόκκινο τούβλο από απλούς τεχνίτες, δίχως αρχιτεκτονική, μόνο και μόνο για να καλύψουν στοιχειώδεις ανάγκες.»<sup>24</sup> «Δίχως αρχιτεκτονική»: το γεγονός αυτό προξενούσε αισθήματα μελαγχολίας, συνέχιζε ο Schinkel. Πίσω του, θα προσθέταμε, κρυβόταν μια ασύλληπτη απειλή για την ίδια την ύπαρξη της αρχιτεκτονικής, καθόσον η τέχνη του οικοδομείν φαινόταν να έχει απωλέσει την κοινωνική της σημασία και, συνακόλουθα, την κοινωνική της ζήτηση.

62 Dies Jahr war die Höhe von ...  
 während der ...  
 ...

...  
 ...  
 ...

...  
 ...  
 ...  
 13.

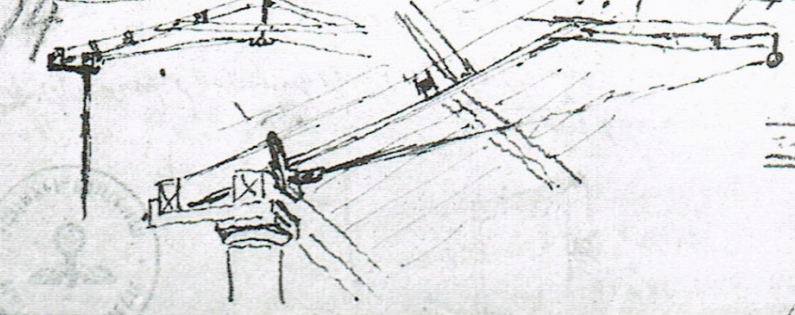


= ...  
 ...  
 ...



Dienstag den 18. d. M. ...  
 ...  
 ...  
 ...  
 ...

...  
 ...  
 ...  
 ...



...  
 ...  
 ...  
 ...  
 ...  
 ...

Karl Friedrich Schinkel, σελίδα 62 του ημερολογίου του από το ταξίδι στην Αγγλία. Τα σκίτσα δείχνουν τα βιομηχανικά κτίρια της Union Street στο Μάντσεστερ, πόρτα, όψη του St. John's Market στο Λίβερπουλ, κατασκευαστικές λεπτομέρειες της στέγης του St. John's Market. Στο, Karl Friedrich Schinkel, *Lebenswerk* (Die Reise nach Frankreich und England im Jahre 1826, γεν. επιμ. Margarete Kühn), Deutscher Kunstverlag, Μόναχο και Βερολίνο, 1990.

Στο μεταξύ, και σε αντίθεση με τα προηγούμενα, η ιδέα ότι η αρχιτεκτονική και ο χώρος όχι απλώς σχετίζονταν, αλλά διαπλέκονταν αξεδιάλυτα μεταξύ τους, αποκτούσε ρίζες σε άλλα τμήματα της διανόησης. Έτσι, ο Σέλιγκ (Friedrich Schelling) στο έργο του «Φιλοσοφία της Τέχνης» (1803-4) χαρακτήριζε την αρχιτεκτονική ως «χωρική μουσική», «μουσική που αντιλαμβανόμαστε με τα μάτια, ένα κονσέρτο αρμονιών και αρμονικών συνδέσεων που δεν εκτυλίσσεται στον χρόνο, αλλά, συγχρονικά, ως αλληλουχία χώρων»<sup>25</sup>. Και ο Σόπενχαουερ (Arthur Schopenhauer) είχε τη γνώμη ότι «μόνο η αρχιτεκτονική υπάρχει στον χώρο», και ότι μεταξύ όλων των τεχνών ήταν η μόνη που διέθετε την ικανότητα να παράγει χώρο<sup>26</sup>. Ωστόσο, ούτε οι διαπιστώσεις αυτές ήταν ακόμη επαρκείς για τη θεωρητική ωρίμανση της έννοιας του χώρου.

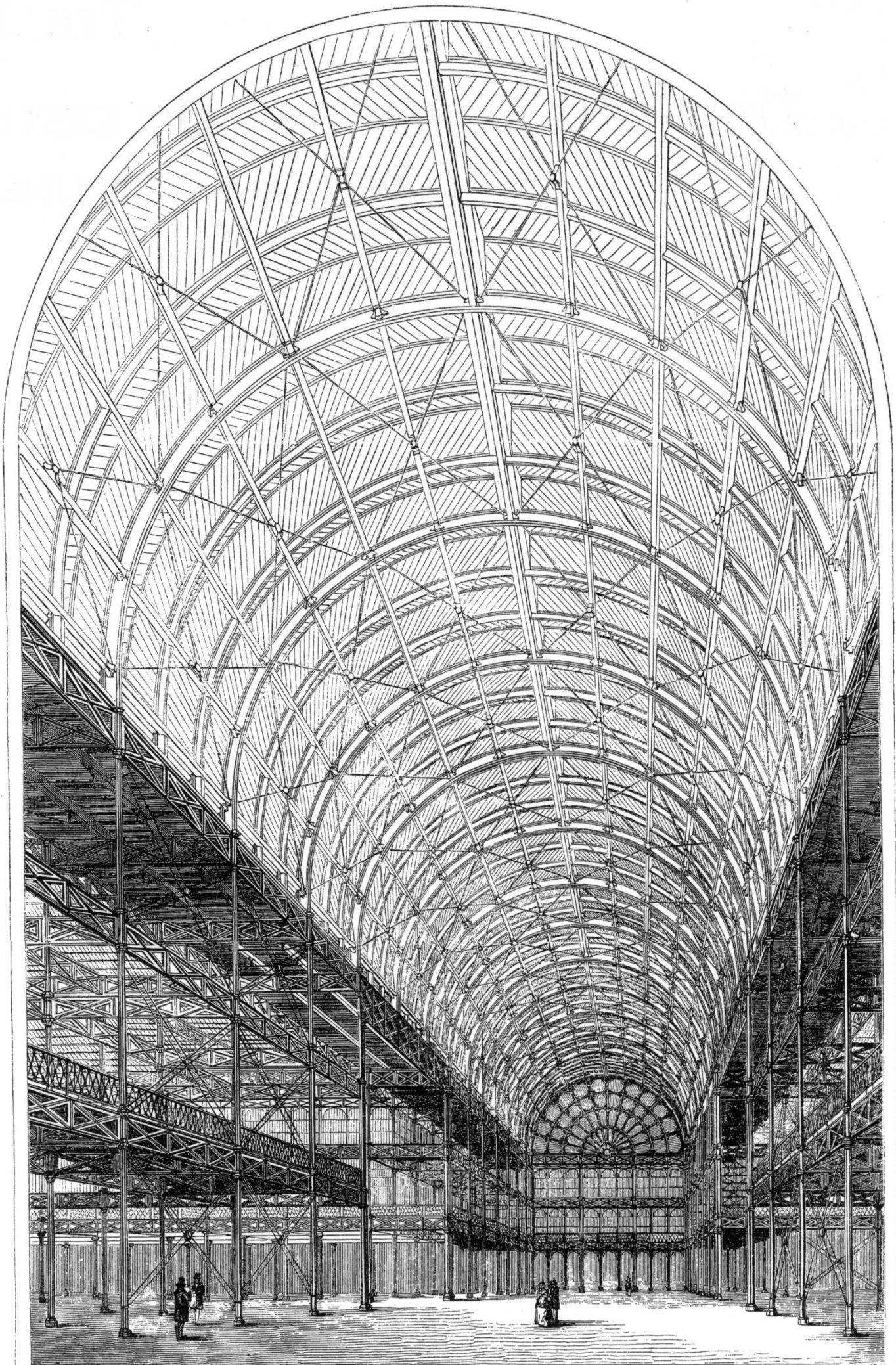




Henri Labrouste αναγνωστήριο της Βιβλιοθήκης Sainte-Geneviève. Ο Χειμερινός Κήπος των Ηλυσίων Πεδίων στο Παρίσι του αρχιτέκτονα Meynadier και του μηχανικού Rigolet.

Πριν γίνει κάτι τέτοιο, ήταν απαραίτητος ένας τέταρτος όρος που άρχισε να διαγράφεται στον ορίζοντα από τη δεκαετία του 1840 περίπου: η εκτεταμένη χρήση σίδηρου και γυαλιού ως δομικών υλικών σε μεγάλα αρχιτεκτονικά έργα. Κατασκευές, όπως η Βιβλιοθήκη της Sainte-Geneviève στο Παρίσι του Λαμπρούστ (Henri Labrouste, 1842), ο Χειμερινός Κήπος των Ηλυσίων Πεδίων, επίσης στο Παρίσι, των Μεινταντιέ και Ριγκολέ (Meynadier και Rigolet, 1846-7) και τέλος και κυρίως το Κρυστάλλινο Παλάτι του Πάξτον (Joseph Paxton), που ανεγέρθηκε στο Λονδίνο για να στεγάσει την Παγκόσμια Έκθεση του 1851 για τους ανθρώπους της εποχής, ήταν εξαιρετικές εμπειρίες, σχεδόν αποκαλυπτικών διαστάσεων. «Βλέπουμε ένα λεπτεπίλεπτο πλέγμα συμμετρικών γραμμών», έγραφε ένας επισκέπτης του Crystal Palace, «αλλά χωρίς καμιά σταθερή ένδειξη που θα μας επέτρεπε να εκτιμήσουμε την απόστασή του από το μάτι μας ή το πραγματικό μέγεθος των διάκενών του. Οι πλευρικοί τοίχοι βρίσκονται σε μεγάλη απόσταση μεταξύ τους για να μπορεί κανείς να τους συλλάβει με μια και μόνο ματιά και, αντί το μάτι να μπορεί να ανιχνεύσει τον απέναντι τοίχο, παρασύρεται προς τα πάνω από μια απέραντη προοπτική που το τέλος της χάνεται μέσα σ' ένα γαλάζιο νεφέλωμα. Δεν γνωρίζουμε αν το πλέγμα απέχει εκατό ή χίλια πόδια από μας, αν η στέγη είναι επίπεδη ή σχηματίζεται από ένα πλήθος παράλληλων στεγαστρών. Κι αυτό γιατί λείπει ολοσχερώς η σκιά που κατά τα άλλα βοηθά στην κατανόηση των ερεθισμάτων που μεταφέρονται μέσω της όρασης.»<sup>27</sup> Περιγράφεται εδώ μια εντελώς πρωτόφαντη εμπειρία του χώρου, έστω κι αν αυτό δεν κατονομάζεται ρητά από τον συγγραφέα.





Τις νέες χωρικές δυνατότητες που είχαν δοθεί στους αρχιτέκτονες με τα νέα υλικά και τις νέες κατασκευαστικές μεθόδους επεσήμανε με σαφήνεια ο αρχιτέκτων και διάσημος αρχαιολόγος Μπέτιχερ (Karl Bötticher), συγγραφέας του μνημειώδους έργου «Η τεκτονική των Ελλήνων». Σε ομιλία του το 1846<sup>28</sup>, ξεκινώντας από την επισήμανση ότι η κατασκευή του στεγάστρου είναι ο βασικός μορφογενετικός παράγοντας της αρχιτεκτονικής, κατέληγε στο συμπέρασμα ότι, με τις φέρουσες κατασκευές από πέτρα, είτε με τη μορφή του συστήματος στύλων και δοκών (της κλασσικής αρχιτεκτονικής) είτε με τη μορφή κελυφών επί τόξων (της γοθτικής αρχιτεκτονικής), οι κατασκευαστικές δυνατότητες του δομικού αυτού υλικού –δηλαδή της πέτρας– είχαν πλέον ιστορικά εξαντληθεί. Αντίθετα, συνέχιζε, με τη χρήση του σιδήρου εμφανιζόταν στο προσκήνιο ένα νέο στατικό σύστημα που επέτρεπε την οργάνωση κάθε είδους κάτοψης και την πραγματοποίηση οποιασδήποτε νοητής χωρικής σύλληψης. Από εδώ ακριβώς θα προέκυπτε ένα «νέο βασίλειο» αρχιτεκτονικών μορφών.

Αντίθετα, ο αρχιτέκτονας Γκόντφριντ Ζέμπερ (Gottfried Semper), ορμώμενος από μια σαφώς κριτική διάθεση απέναντι στις νέες σιδηροκατασκευές, επισήμαινε πόσο ανάρμοστη ήταν η έκθεση του γυμνού σιδήρου σε μνημειακά έργα. Σε ένα κείμενό του για τον χειμερινό κήπο του Παρισιού (1849)<sup>29</sup>, και αρκετά χρόνια αργότερα στο *opus magnum* του «Το στυλ στις τεχνικές και τεκτονικές τέχνες»<sup>30</sup>, έγραφε: «Η επικίνδυνη άποψη, ότι από την σιδηροκατασκευή, εφαρμοζόμενη σε μνημειακά κτίρια, θα προκύψει ένα νέο στυλ, έκανε αρκετούς ταλαντούχους, αλλά αποξενωμένους από την υψηλή τέχνη αρχιτέκτονες να αποκλίνουν από την ορθή πορεία.» (Der Stil, II., σ. 550). Ήταν, κατά την άποψή του, η ίδια η φύση του σιδήρου ως δομικού υλικού που απαγόρευε τη χρήση του για μνημειακούς σκοπούς. «Εξαιτίας της περιορισμένης επιφάνειας που προσφέρουν τα δομικά μέλη από σίδηρο», σημείωνε, «η σιδηροκατασκευή ξεφεύγει από την όραση σε ευθεία αντιστοιχία με τον βαθμό της κατασκευαστικής της τελειότητας.» (Über Wintergärten, σ. 486) Χαρακτήριζε το Crystal Palace του Λονδίνου ως «κενό, εγκλεισμένο σε γυαλί»<sup>31</sup> και δέκα χρόνια αργότερα επαναλάμβανε με έμφαση την κριτική του: «Στις κατασκευές από σιδηρό σκελετό συναντά κανείς άγονο έδαφος για την τέχνη. Ένα αυτοδύναμο μνημειακό στυλ βασιζόμενο σε σιδηρά ή χυτοσιδηρά στοιχεία είναι αδιανόητο, διότι το ιδανικό τους είναι η άορατη αρχιτεκτονική! Όσο λεπτότερα είναι υφασμένο το μέταλλο τόσο τελειότερο στο είδος του.» (Der Stil, II., σ. 263-64)

Ο Semper ήταν ο αρχιτέκτονας που πρώτος ανέδειξε τον χώρο σε θεωρητική έννοια. Η εμπειρία του της άορατης –ή μάλλον ασώματης– αρχιτεκτονικής των κατασκευών από σίδηρο και γυαλί, φαινομενικά μεν δεν σχετιζόταν με την ενασχόλησή του με τον χώρο, στην πραγματικότητα όμως εκπήγαζε ακριβώς απ' αυτήν. Διότι ο Semper ως ευριστικό στοιχείο της θεωρίας του για τον χώρο χρησιμοποίησε το ευθέως αντίστροφο αυτού που, βλέποντας το Crystal Palace του Λονδίνου, αποκαλούσε «εγκλεισμένο σε γυαλί κενό», δηλαδή το σώμα ως υλική οντότητα. Πράγματι, σημείο αναφοράς της θεωρίας του για τον χώρο ήταν το αρχιτεκτονικό σώμα, και σημείο εκκίνησής του το ανθρώπινο. Για να το πούμε διαφορετικά: η προσφυγή του στο ανθρώπινο σώμα συνέβη τη στιγμή που ο Semper διέβλεψε στα νέα υλικά και στις νέες δομικές μεθόδους να ελλοχεύει ο (υπαρκτός ή φανταστικός – δεν έχει σημασία) κίνδυνος της εξαύλωσης του αρχιτεκτονικού σώματος. Δεν είναι λοιπόν καθόλου απίθανο, να ήταν ακριβώς η αίσθηση απώλειας του αρχιτεκτονικού σώματος αυτή που οδήγησε τον Semper στην επιστροφή στις βεβαιότητες του ανθρώπινου. Εφόσον η υλικότητα του σώματος αυτού ήταν δεδομένη και αναμφισβήτητη, θα μπορούσε να αποτελέσει αφετηριακό σημείο για τον αναπροσδιορισμό της αρχιτεκτονικής, με κύριο ζητούμενο, βέβαια, το ξεπέρασμα της εξαύλωσής της. Ό,τι πίστευε ο Semper περί σώματος, ωστόσο, δεν είχε ουδεμία σχέση με την παράδοση του αρχιτεκτονικού ανθρωπομορφισμού, που από την αρχαιότητα αποτελούσε κοινό τόπο της θεωρίας. Περί σώματος δεν μιλούσε με όρους αφηρημένων αριθμητικών αναλογιών, στις οποίες δήθεν απεικονίζονταν η τάξη και οι νόμοι του κόσμου. Ενδιαφερόταν για το σώμα ως τρισδιάστατη υλική οντότητα από τη μια μεριά, και από την άλλη ως επιφάνεια. Το συνεκτικό στοιχείο μεταξύ των δύο ήταν ο διάκοσμος και συγκεκριμένα η διακόσμηση του ανθρώπινου σώματος.

## Θεμελιώδης έννοια της αρχιτεκτονικής



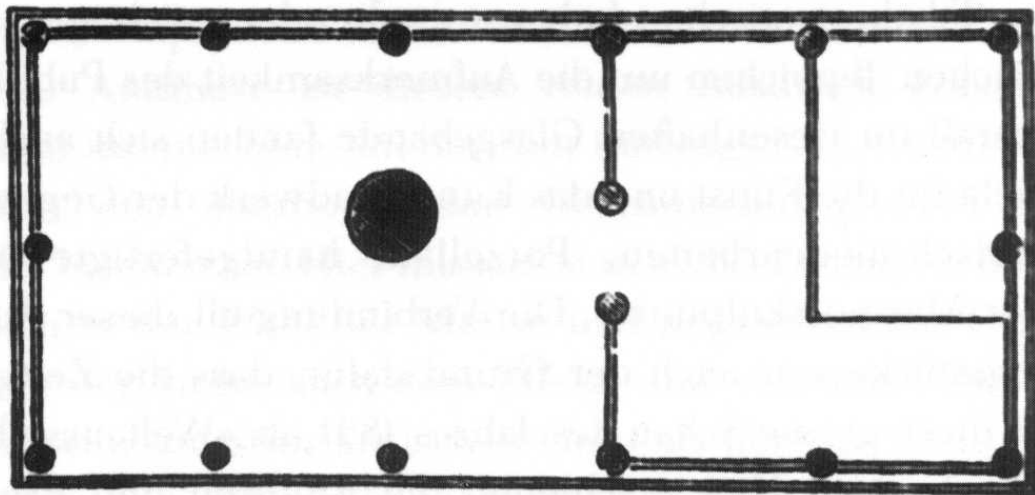
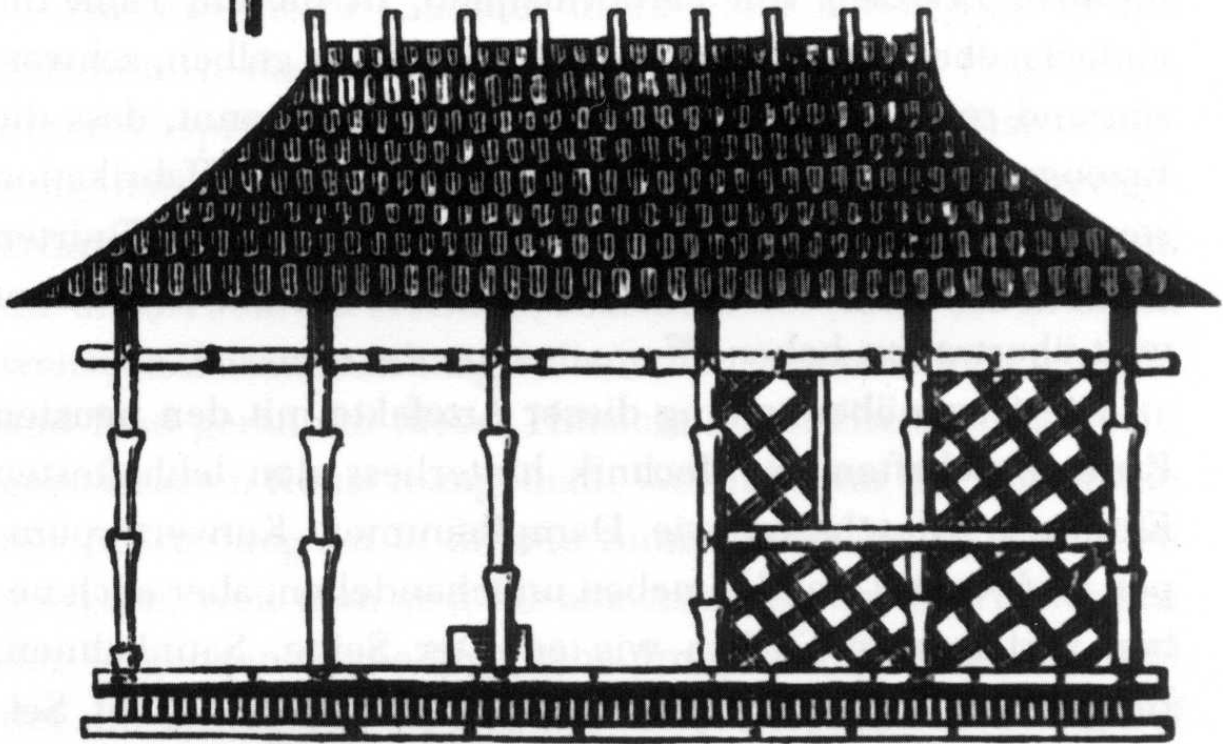
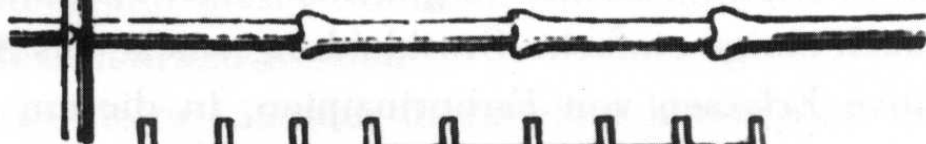
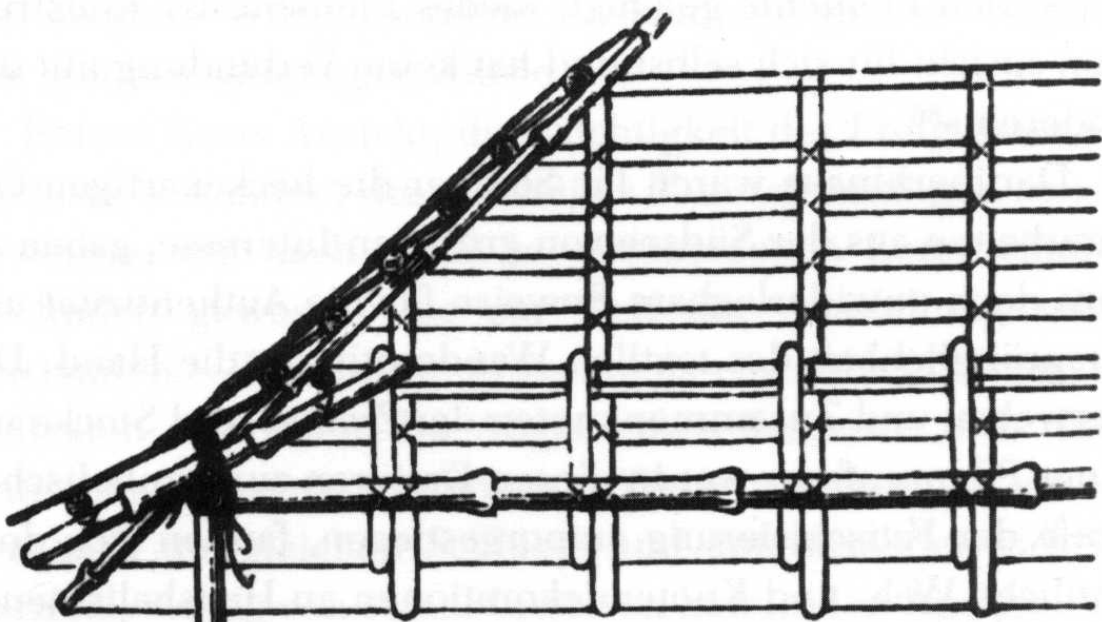
Gottfried Semper, Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol (1856)  
 Gottfried Semper, Σχετικά με τη μορφολογική νομοτέλεια του κοσμήματος και τη σημασία του ως καλλιτεχνικού συμβόλου (1856)

Κατηγορία (είδος) κοσμήματος	Μορφολογική ιδιότητα	Συμβολική επίδραση	Αισθητική επίδραση	Όψη
Κρεμαστό	συμμετρία	Μακροκοσμική ενότητα	Τονισμός της ηρεμίας / σχέση με το έδαφος	Κατακόρυφη / μετωπική
Δακτυλοειδές	αναλογία / ευρυθμία	Μικροκοσμική ενότητα	Έμφαση σε μορφές, χρώματα, σχέσεις	Οριζόντια / περιφερειακή κυκλική – ακτινωτή διάταξη
Κατευθυντήριο (στατικό/εν κινήσει)	Κατεύθυνση ή διάκριση του εμπρός απ' το πίσω	Κινητική ενότητα	Τονισμός του χαρακτήρα και της έκφρασης	Οριζόντια / πλάγια (κατατομή)

Η «μορφολογική νομοτέλεια του κοσμήματος»: έτσι επιγραφόταν μια ομιλία του στη Ζυρίχη το 1856, που το περιεχόμενό της ενσωματώθηκε αργότερα στα «Προλεγόμενα» του μεγάλου έργου του «Το στυλ». Στο κείμενο αυτό ο Semper, με αφετηρία το ανθρώπινο σώμα, κατέληγε στο αρχιτεκτονικό<sup>32</sup>. Η πορεία που ακολούθησε, εντελώς περιληπτικά, θα μπορούσε να περιγραφεί ως εξής: διέκρινε τρία είδη κοσμημάτων του σώματος: τα κρεμαστά κοσμήματα (π.χ. σκουλαρίκια, κατακόρυφες πτυχές του χιτώνα, κατακόρυφοι συμμετρικοί βόστρυχοι), τα δακτυλοειδή κοσμήματα (π.χ. στεφάνια και κορώνες, περιδέραια, ζώνες, βραχιόλια) και τα κατευθυντήρια κοσμήματα (π.χ. το λοφίο περικεφαλαίας, ανεμίζουσες χλαμύδες, κορδέλες των μαλλιών, κοτσίδες). Σ' αυτά τα τρία είδη προσέδιδε ορισμένες μορφικές ιδιότητες, δηλαδή τη συμμετρία, την αναλογία και την κατεύθυνση, αντίστοιχα, καθώς επίσης συμβολικές και αισθητικές λειτουργίες. Τέλος, θεωρούσε ότι κάθε είδος κοσμήματος, για να προκαλέσει τη βέλτιστη οπτική εντύπωση, απαιτούσε μια ορισμένη θέση παρατήρησης. Τα τρία αυτά είδη κοσμήματος τα μετέφερε στην περιοχή της αρχιτεκτονικής διακόσμησης, τονίζοντας τη σημασία της ταυτόχρονης παρουσίας τους. Το συμπέρασμα απ' όλα αυτά ήταν: «Για τον άνθρωπο και για τα έργα τέχνης, όπως λόγου χάρη για τα περισσότερα μνημεία της αρχιτεκτονικής, προκύπτουν τρεις άξονες για το πλάσιμο των μορφών, οι οποίοι αντιστοιχούν στις τρεις διαστάσεις του χώρου». Τις τρεις μορφολογικές ιδιότητες του κοσμήματος τις όριζε ρητά ως «χωρικές ιδιότητες.» Αλλά όλα αυτά δεν ήταν αρκετά. Ο Semper προχωρούσε παραπέρα για να ισχυρισθεί ότι στις τρεις διαστάσεις του χώρου έπρεπε να προστεθεί και μια τέταρτη. Δεν επρόκειτο εδώ περί κάποιου μετακαρτεσιανού νοητικού πειράματος, εφόσον η τέταρτη αυτή διάσταση δεν ήταν ομογενής των άλλων τριών. Πολύ περισσότερο, η τέταρτη διάσταση σήμαινε για τον Semper το «κέντρο όλων των σχέσεων», έννοια που ταυτιζόταν με τη γενική ιδέα του έργου. Η ιδέα αυτή ήταν απαραίτητη για να προσδώσει σ' αυτό μια ενότητα ανώτερης τάξης, με την έννοια της ανταπόκρισής του στο νόημα και τον σκοπό για τον οποίο προοριζόταν, στοιχεία και τα δυο αναγκαία ώστε να αποκτήσει το έργο του ιδιαίτερο χαρακτήρα του.

Αυτά που αναφέρθηκαν μέχρι εδώ αποτελούν το ένα σκέλος της θεωρίας του χώρου του Semper. Στο επίκεντρό του βρίσκεται το σώμα, το ανθρώπινο σώμα. Ο αρχιτεκτονικός χώρος γεννιέται ως προέκταση του ανθρώπινου σώματος στις τρεις διαστάσεις. Όρος γι' αυτό είναι η κατανόηση του σώματος ως τρισδιάστατης ενότητας, πράγμα που αποτυπώνεται και καθίσταται ορατό μέσω των διαφορετικών τρόπων με τους οποίους

κοσμείται. Αυτό το σκέλος της θεωρίας θα μπορούσε κανείς να το αποκαλέσει ανθρωπολογικό. Όμως, ένα επιπλέον σκέλος έρχεται να προστεθεί σ' αυτό: το τεχνολογικό σκέλος. Ο Semper, όπως αναφέρθηκε, είχε την πεποίθηση ότι η σιδηροκατασκευή οδηγούσε στην εξαύλωση των στατικών μελών της αρχιτεκτονικής, σχεδόν τα εξαφάνιζε, προσφέροντας έτσι «άγιο έδαφος για την τέχνη», όπως έλεγε. Μπορούμε να υποθέσουμε ότι ήταν ακριβώς αυτή η διαπίστωση που τον οδήγησε στο να επαναθέσει το θεμελιώδες ερώτημα για τον ρόλο της κατασκευής στην αρχιτεκτονική, για το αν δηλαδή η κατασκευή αποτελεί κατ' αρχή ουσιαστικό παράγοντα της αρχιτεκτονικής ή όχι.



# DER STIL

in den

technischen und tektonischen Künsten,

oder

## **PRAKTISCHE AESTHETIK.**

Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde

von

**Gottfried Semper,**

Professor der Baukunst an dem allg. eidg. Polytechnikum zu Zürich.

---

Erster Band.

Textile Kunst.

FRANKFURT a. M.

Verlag für Kunst und Wissenschaft.

1860.

Επιχείρησε να απαντήσει στο ερώτημα αυτό στη βάση μιας αρχαιολογίας της τέχνης του οικοδομείν, καταλήγοντας στην εξής διατύπωση: «Η ανάγκη της προστασίας, της κάλυψης και της δημιουργίας του περιβλήματος του χώρου ήταν ένα απ' τα πιο πρώιμα κίνητρα των ανακαλύψεων στον τομέα της υλικής παραγωγής. Ο άνθρωπος έμαθε να χρησιμοποιεί φυσικά καλύμματα και στη συνέχεια να κατασκευάζει τεχνικά πλέγματα για τον ίδιο σκοπό. Η χρήση αυτών των καλυμμάτων είναι αρχαιότερη της γλώσσας, οι έννοιες του καλύμματος, της προστασίας και του περιβλήματος συνδέονται άρρηκτα με εκείνα τα φυσικά ή τεχνητά καλύμματα και εκείνες τις ενδύσεις που εξελίχθηκαν έτσι σε αισθητά σύμβολα των εννοιών αυτών και έτσι αποτελούν τα πιθανόν σπουδαιότερα στοιχεία της συμβολικής λειτουργίας της αρχιτεκτονικής.» (Der Stil, I, σ. 28) Με κριτήριο τη σημασία της για την αρχιτεκτονική, στην υφαντική τέχνη (η οποία, κατά τον Semper, έλκει την καταγωγή της από αυτά ακριβώς τα πρωτόγονα πλέγματα) ανήκει η πρωτοκαθεδρία έναντι των άλλων χειροτεχνικών πρακτικών, όπως της αγγειοπλαστικής και της μεταλλουργίας, της ξυλουργίας και συνεπώς της τεκτονικής και εν τέλει της στερεοτομίας ή τοιχοποιίας. Ιδιαίτερα απασχόλησε τον Semper η συγκριτική εκτίμηση του ειδικού βάρους που κατείχαν στο αρχιτεκτονικό σύστημα η υφαντική από τη μια μεριά και η ξυλουργία ή η τεκτονική από την άλλη. Η άποψή του ήταν ότι «τα ικρίσματα που στηρίζουν, σταθεροποιούν και φέρουν τα περιβλήματα του χώρου δεν έχουν άμεσα καμιά σημασία για τον ίδιο τον χώρο και τον διαμερισμό του. Είναι ξένα προς την αρχική αρχιτεκτονική ιδέα και γι' αυτό άνευ σημασίας για τη μορφή της αρχιτεκτονικής.» (Der Stil, I, σ. 228). Ο τοίχος που, σύμφωνα με τον Semper, αποτελούσε το διάδοχο στοιχείο των υφασμάτων που χρησιμοποιούνταν παλιά στην οριοθέτηση και τον διαμερισμό του χώρου, ήταν «το δομικό στοιχείο το οποίο υλοποιεί και κάνει ορατό τον περίκλειστο χώρο καθ' εαυτόν και μάλιστα με απόλυτο τρόπο και δίχως να απαιτούνται άλλοι παράπλευροι όροι.» (Der Stil, I, σ. 227) Αυτή την πρόταση θα μπορούσαμε να τη διατυπώσουμε και κάπως διαφορετικά. Η αρχιτεκτονική θα είναι τότε μόνο σε θέση να αντισταθεί στην εξαύλωσή της, αν ορίσει τον εαυτό της ως τέχνη του χώρου και αν, την ίδια στιγμή, απελευθερωθεί από το τεκτονικό δόγμα, δηλαδή την ιδέα του τεκτονικού της επικαθορισμού. Η σκελετική κατασκευή είναι εκτός αρχιτεκτονικής, «ξένη προς την αρχική αρχιτεκτονική ιδέα». Μοιάζει θεμιτή μια τέτοια ανάγνωση του Semper, κατά την οποία η ανακάλυψη του χώρου θα ισοδυναμούσε με την εκ βάθρων αμφισβήτηση όλων των παραδεδεγμένων σταθερών, όλων των κανόνων της αρχιτεκτονικής, που, από τον καιρό του Βιτρουβίου μέχρι τη σύγχρονη εποχή, αναπτύσσονταν στη βάση των τεκτονικών εμμονών της. Θα ισοδυναμούσε με επιστημολογική τομή πρώτου μεγέθους και επανίδρυση, μέσα από το φίλτρο του χώρου, της θεωρίας και της τέχνης του οικοδομείν. Ο χώρος, ωστόσο, είχε για τον Semper και μια επιπλέον ιδιότητα. Ιδωμένος ως τρισδιάστατο κέλυφος προσέφερε τις επιφάνειες-φορείς μιας ολόκληρης συμβολικής πανοπλίας, μέσω της οποίας η αρχιτεκτονική μπορούσε να αναλάβει επικοινωνιακό ρόλο και να ασκήσει έτσι ένα σημαντικό τμήμα της κοινωνικής της αποστολής.

\*\*\*

Είναι απαραίτητο εδώ να επισημάνουμε ότι ο Semper -τουλάχιστον στη θεωρία- αντιλαμβανόταν τον χώρο ως κατ' εξοχήν εσωτερικό χώρο. Η πολεμική του εναντίον των κατασκευών από σίδηρο και από γυαλί είχε άλλωστε την αφετηρία της στο γεγονός ότι οι κατασκευές αυτές, πέρα απ' όλα τα άλλα, με τη διαφάνεια και την ισχύότητά τους, ήταν εντελώς ακατάλληλες για την οριοθέτηση του χώρου, δηλαδή για τον διαχωρισμό του εσωτερικού από το εξωτερικό.

Ο χώρος του Semper ήταν επιπλέον χώρος συμβατικός, τρισδιάστατος, ευκλείδειος. Ακριβώς αυτή η αντίληψη για τον χώρο -και με δεδομένο ότι η ίδια η έννοια θα παρέμενε για έναν ακόμη αιώνα κεντρική στην αρχιτεκτονική σκέψη- τέθηκε σοβαρά σε αμφισβήτηση μερικές δεκαετίες μετά τον Semper, και συγκεκριμένα από τις καλλιτεχνικές και αρχιτεκτονικές πρωτοπορίες του 20ού αιώνα. Ένας νέου είδους χώρος, μη ευκλείδειος ή/και πολυδιάστατος, έκανε την εμφάνισή του πυροδοτώντας τη φαντασία καλλιτεχνών και αρχιτεκτόνων. Συνδεόταν με δυο διαφορετικά μεταξύ τους αφηγήματα: Το ένα κινούνταν σ' ένα υπερβατικό πεδίο, υποσχόμενο την πρόσβαση σε περιοχές μέχρι τότε απροσπέλαστες στην ανθρώπινη αίσθηση και νόηση. Το άλλο προσανατολιζόταν στις θεωρίες του χώρου (και του χρόνου), όπως διατυπώνονταν εκείνη την εποχή από τις φυσικές επιστήμες και τα μαθηματικά.

Τέλος, η έκλειψη του χώρου ως παραγωγικής έννοιας στη θεωρία της αρχιτεκτονικής άρχισε να διαφαίνεται

ήδη κατά τη δεκαετία του 1950. Ανθρωπολογικές και φαινομενολογικές προσεγγίσεις της αρχιτεκτονικής έκαναν τους αρχιτέκτονες να απομακρύνονται όλο και περισσότερο από τις αφηρημένες έννοιες του χώρου (και του χρόνου). «Ό,τι και να σημαίνουν οι λέξεις χώρος και χρόνος, πολύ περισσότερα σημαίνουν ο τόπος και η στιγμή», έλεγε λόγου χάριν ο Aldo van Eyck το 1959 και παρόμοιες απόψεις διατύπωναν οι Smithsons, ο Κανδύλης κλπ<sup>33</sup>. Λίγα χρόνια αργότερα, ο Robert Venturi κατήγγειλε τον χώρο ως «το πιο τυραννικό στοιχείο της σημερινής αρχιτεκτονικής» και καλούσε σε αγώνα για την απελευθέρωση από αυτή την τυραννία που θεωρούσε σύμφυτη με τη μοντέρνα αρχιτεκτονική<sup>34</sup>. Στις μέρες μας, ο Patrik Schumacher σημειώνει ότι «η έννοια του χώρου στήριζε τη μοντέρνα αρχιτεκτονική, ενώ (αντίθετα) ο παραμετρισμός (η αρχιτεκτονική της εποχής μας) ενδιαφέρεται πρωταρχικά για την έννοια του πεδίου»<sup>35</sup> κλπ. Η ιστορία όμως του αρχιτεκτονικού χώρου κατά τον 20ό και 21ο αιώνα ξεπερνάει τα (χρονικά) όρια αυτού του κειμένου.

<sup>1</sup>August Schmarsow, *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, Hiersemann, Λειψία, 1894

(εναρκτήρια ομιλία ως υφηγητής της Ιστορίας της Τέχνης στο Πανεπιστήμιο της Λειψίας το 1893).

<sup>2</sup> Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse - Zur Genealogie der Moral* (1886), *Kritische Studienausgabe* (επιμ. Giorgio Colli και Mazzino Montinari), Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999, τόμος 5, σ. 157.

<sup>3</sup> Paul Frankl, *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst*, Teubner, Λειψία και Βερολίνο, 1914.

<sup>4</sup> Michael Polanyi, *The Tacit Dimension*, The University of Chicago Press, Σικάγο, 2009 (1966), σ. 23.

<sup>5</sup> Royston Landau, *Enquiring into the Architectural Agenda*, στο, *Journal of Architectural Education*, 40.2 (1987), σ. 40-41.

<sup>6</sup> Hans Holländer, *Über Perspektiven*, στο, *Daidalos* 11 (1984), σ. 83.

<sup>7</sup> Erwin Panofsky, *Die Perspektive als symbolische Form*, στο, ο ίδιος, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Wissenschaftsverlag Volker Spiess, Βερολίνο 1992 (1924/25), σ. 99.

<sup>8</sup> Leon Battista Alberti, *Della Pittura - Περί ζωγραφικής*. Εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια: Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, Καστανιώτης, Αθήνα, 1994, σ.139.

<sup>9</sup> Branko Mitrović, *Serene Greed of the Eye - Leon Battista Alberti and the Philosophical Foundations of Renaissance Architectural Theory*, Deutscher Kunstverlag, Μόναχο και Βερολίνο, 2005, σ. 93.

<sup>10</sup> Otto H. Förster, *Bramante*, Schroll, Βιέννη και Μόναχο, 1956, σ. 97.

<sup>11</sup> Richard Bösel και Christoph Luitpold Frommel (επιμ.), *Borromini - Architekt im barocken Rom* (κατάλογος έκθεσης), Electa, Μιλάνο, 2000 σ. 541.

<sup>12</sup> Harold A. Meeks, *Guarino Guarini and His Architecture*, Yale University Press, New Haven και Λονδίνο, 1988, σ. 75.

<sup>13</sup> Χρησιμοποιήθηκε η έκδοση του βιβλίου στα γερμανικά σε μετάφραση Hanna Böck. Étienne-Louis Boullée, *Architektur - Abhandlung über die Kunst*, Artemis, Ζυρίχη και Μόναχο, 1987, σ. 75.

<sup>14</sup> Jacques François Blondel, *Cours d'architecture ou traité de la décoration, distribution & construction des bâtiments*, 6 τόμοι, Desaint, Παρίσι, 1771-1777.

<sup>15</sup> Nicolas Lecamus de Mézières, *Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, Benoit Morin, Παρίσι, 1780.

<sup>16</sup> Rémy G. Saisselin, *Architecture and Language: The Sensationalism of Le Camus de Mézières*, στο, *British Journal of Aesthetics* 15.3 (1975), σ. 241.

<sup>17</sup> Claude-Nicolas Ledoux. *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*. Paris 1804.

- <sup>18</sup> Jürgen Reulecke, Der Wandel der Lebensverhältnisse im Gefolge von Industrialisierung und Verstädterung, στο, ο ίδιος (επιμ.), Geschichte des Wohnens, τόμος 3, 1800-1918, Das bürgerliche Zeitalter, Deutsche Verlagsanstalt DVA, Wüstenrot Stiftung, Στουτγάρδη, 1997, S. 21.
- <sup>19</sup> Πρβλ.: Michelle Perrot, Formen des Wohnens, στο: Philippe Ariès και Georges Duby (γεν. επιμ.). Geschichte des privaten Lebens, τόμος 4, Von der Revolution zum Großen Krieg (επιμ. Michelle Perrot), Fischer, Φρανκφούρτη, 1992, σ. 313 κ.έ.
- <sup>20</sup> Walter Benjamin, Das Passagen-Werk (1927-1940), στο, ο ίδιος, Gesammelte Schriften, τόμος V.1, Φρανκφούρτη, Suhrkamp, 1991, σ. 292.
- <sup>21</sup> Charles Baudelaire, Mon cœur mis à nu (1859-1866:), στο, ο ίδιος, Œuvres complètes, Éditions du Seuil, Paris, 1968, σ. 634.
- <sup>22</sup> Sigmund Freud, Das Unheimliche (1919), στο, ο ίδιος, Gesammelte Werke, τόμος XII, Fischer, Φρανκφούρτη 1999, σ. 225-268.
- <sup>23</sup> vgl.: Antoine Picon, Das Projekt, στο, ARCH+ 189 (Oktober 2008), σ. 12-15, εν προκειμένω: σ. 13.
- <sup>24</sup> Karl Friedrich Schinkel, Reise nach England, Schottland und Paris, Beck, Μόναχο, 1986, σ. 244.
- <sup>25</sup> Friedrich Wilhelm Joseph Schelling. Philosophie der Kunst (Άπαντα, τόμος 5), Cotta, Στουτγάρδη και Augsburg, 1859, σ. 575 κ. έ.
- <sup>26</sup> Arthur Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, 2 τόμοι, Reclam, Στουτγάρδη, 1987 (1818), τόμος 2, σ. 589.
- <sup>27</sup> Lothar Bucher, Kulturhistorische Skizzen aus der Industrieausstellung aller Völker, Lizius, Φρανκφούρτη, 1851. σ. 10 κ.έ.).
- <sup>28</sup> Karl Bötticher, Das Prinzip der Hellenischen und Germanischen Bauweise hinsichtlich der Übertragung in die Bauweise unserer Tage, στο, Architekten- und Ingenieur-Verein zu Berlin (επιμ.), Festreden Schinkel zu Ehren - 1846-1980, Fröhlich und Kaufmann, Βερολίνο, 1981 (:), σ. 11 κ.έ.
- <sup>29</sup> Gottfried Semper, Über Wintergärten, στο, Manfred und Hans Semper (επιμ.), Gottfried Semper, Kleine Schriften, W. Spemann, Βερολίνο και Στουτγάρδη, 1884, σ. 484-490.
- <sup>30</sup> Gottfried Semper, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik, 2 τόμοι, Verlag für Kunst und Wissenschaft, Φρανκφούρτη, 1860 και 1863.
- <sup>31</sup> Gottfried Semper, Wissenschaft, Industrie und Kunst - Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühls, Vieweg, Braunschweig, 1852, σ. 71.
- <sup>32</sup> Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol (1856), στο, Semper 1884, σ. 304-343.
- <sup>33</sup> Alison Smithson, Team 10 Primer, Studio Vista, Λονδίνο, 1968 (1962), σ. 101.
- <sup>34</sup> Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, Lernen von Las Vegas - Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt, Vieweg, Braunschweig, 1979 (1978), σ. 174.
- <sup>35</sup> "Modernism was founded on the concept of space. Parametricism differentiates fields." Patrik Schumacher, **Parametricism as Style - Parametricist Manifesto**, Presented and discussed at the Dark Side Club, 11th Architecture Biennale, Venice 2008. <http://www.patrikschumacher.co...> (πρόσβαση: 12.05.2023).