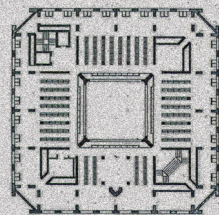
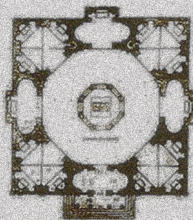
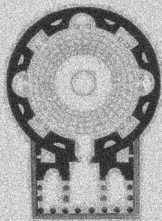


Η ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗΣ ΜΟΡΦΗΣ ΚΑΙ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑΣ:
Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ LOUIS KAHN ΚΑΙ ΤΗΣ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ
ΤΗΣ ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ PHILLIPS EXETER

ΝΙΚΟΣ ΜΠΑΣΚΟΖΟΣ



ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στην εργασία αυτή μελετάται το πώς και το γιατί χρησιμοποιείται ο ιστορικός αρχιτεκτονικός τύπος στην βιβλιοθήκη της Ακαδημίας Phillips Exeter του Louis Kahn με στόχο να αναδειχθούν ενδεχόμενες δυνατότητες επιστροφής της αρχιτεκτονικής στις καλλιτεχνικές της ρίζες. Αρχικά, μέσα από μια σύντομη επισκόπηση των ανθρωπολογικών ριζών της τέχνης, αναδεικνύεται πως η ανθρωπίνη ανάγκη που γεννάει την τέχνη είναι η βιωματική εξομίωση με την φύση ή αλλιώς η αισθητική συγκίνηση, ενώ το μέσο είναι η απεικόνιση. Αντίστοιχα, αυτό που καθιστά την αρχιτεκτονική μέρος της καλλιτεχνικής δραστηριότητας του ανθρώπου είναι ο καθορισμός της τελικής μορφής του κτηρίου από την διαλεκτική μεταξύ αφ' ενός των εργαλειακών σκοπιμοτήτων της και αφ' ετέρου της απεικόνισης παρελθοντικών μορφών ως έμμεση μίμηση της φύσης. Σε αντίθεση με τον αμιγή μοντερνισμό, όπου οι επιστημονικές και τεχνικές σκοπιμότητες επιβάλλονται στις καλλιτεχνικές με αποτέλεσμα την πλήρη απόρριψη της μίμησης και την ρήξη με το παρελθόν, στη δεκαετία του 1960 ποικίλες αναθεωρητικές τάσεις επαναφέρουν την έννοια του τύπου με σκοπό να γεφυρώσουν το χάσμα με το παρελθόν και να επαναφέρουν τον καλλιτεχνικό παράγοντα στην αρχιτεκτονική. Σε αυτό το πλαίσιο, αναλύεται η βιβλιοθήκη της Ακαδημίας Phillips Exeter, παράλληλα με μια εν μέρει υποθετική πορεία σχεδιασμού. Αρχικά, αναλύονται οι χωρικές και λειτουργικές σχέσεις του κτηρίου με βάση την ένταξή τους στον τύπο του περίκεντρου ναού και, στην συνέχεια αναλύονται οι ιστορικοί τύποι που καθορίζουν τον χαρακτήρα του κάθε χώρου του κτηρίου ξεχωριστά. Με βάση τον στόχο που έθεσε για την αρχιτεκτονική ο Kahn, ο οποίος είναι η αρχέτυπη απεικόνιση των δημόσιων θεσμών και η μετάφρασή τους σε χωρική εμπειρία, και τα κριτήρια που τέθηκαν για την καλλιτεχνική έκφραση στην αρχιτεκτονική, διατυπώνονται τα συμπεράσματα της εργασίας. Κάθε απεικόνιση στον Kahn έχει σκοπό την αισθητική συγκίνηση, που αντιστοιχεί στην χωρική εμπειρία, αλλά και μια μη αισθητική, γνωστική σκοπιμότητα, την οικουμενική απεικόνιση των θεσμών.

ABSTRACT

The present research studies the use of historic form in Louis Kahn's Phillips Exeter Library, with the purpose of making apparent the possibility of architecture's return to its artistic foundations. Initially, through a brief survey of the anthropological foundations of art, its double purpose, as representation and aesthetic pleasure, the first one providing the *raison d'être* for the second, is noted. What makes architecture part of artistic activity is the determination of architectural form as an outcome of the dialectic relation between, on one hand, the representation of historic form and the imitation of nature, and, on the other, its functional purpose. While in the scientificist dogma of modernist architecture technical considerations acquire priority over aesthetic ones, resulting in the total rejection of mimesis and a break with the past, several tendencies after 1960 use the notion of type as a tool for the production of architecture and its reconciliation with the past and its aesthetic purpose. In this context, an analysis of Phillips Exeter Library is pursued, along with a partly assumed design process. Initially, the building's spatial and functional relations are studied, in relation to the central type, and consequently reference is made to the historic types that determine the character of each space separately. Having in mind Kahn's agenda for architecture, which is the symbolic representation of public institutions and their spatial expression, along with the criteria of aesthetic expression in architecture set up in this research, we conclude that representation in Kahn's work aims at aesthetic/artistic emotion through spatial experience, but also at a non-artistic, cognitive purpose, which is the universal representation of institutions.

ευχαριστίες

στον καθηγητή κύριο Γεώργιο Α. Πανέτσο
επίσης στους: Έλενα Νακοπούλου, Καλυψώ Καπλάνη, Λουίζα Αναγνώστου
και Θανάση Μάνη

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	13
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1	
Διακοπή και επανασύνδεση με το παρελθόν Ο αρχιτεκτονικός τύπος.....	19
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2	
LOUIS KAHN.....	39
2.1 Βιογραφικά στοιχεία.....	41
2.2 Γενικά στοιχεία για το έργο του Louis Kahn	
2.1.1 Νέος στόχος για την αρχιτεκτονική.....	45
2.2.2 Επιρροές και επαναλαμβανόμενα μοτίβα.....	45
2.2.3 Το θεωρητικό έργο.....	53
2.3 Η βιβλιοθήκη της Ακαδημίας Phillips Exeter	57
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3	
Δομή των λειτουργικών σχέσεων Η χρήση του περίκεντρου τύπου.....	71
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4	
Εσωτερικός χώρος και χαρακτήρας.....	83
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	93
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	97

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα εργασία έχει θέμα την απεικόνιση στην αρχιτεκτονική και την ανάδειξη ενδεχόμενων δυνατοτήτων επιστροφής της αρχιτεκτονικής στις καλλιτεχνικές της ρίζες. Μέσα από την κριτική ανάλυση της βιβλιοθήκης της Ακαδημίας Philips Exeter, έργο του Louis Kahn, επιδιώκεται να αναδειχθεί πως αυτό που καθιστά την αρχιτεκτονική μέρος της καλλιτεχνικής δραστηριότητας του ανθρώπου είναι ο καθορισμός της τελικής μορφής του κτηρίου από την διαλεκτική σχέση μεταξύ αφ' ενός των εργαλειακών σκοπιμοτήτων της και αφ' ετέρου της χρήσης παρελθοντικών μορφών ως έμμεση μίμηση της φύσης.

Στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται μια σύντομη επισκόπηση της ανθρωπολογικής καταγωγής της τέχνης και, ως εκ τούτου, της αρχιτεκτονικής. Ο ρόλος της τέχνης, λοιπόν, ανάγεται σε θέματα απεικόνισης και τέλεσης. Η απεικόνιση αφορά το ζήτημα ομοιότητας ανάμεσα στην εικόνα και το αντικείμενο αναφοράς της, το περιεχόμενό της. Το τελεστικό κομμάτι της τέχνης αναδεικνύεται καλύτερα ανατρέχοντας στην καταγωγή της ίδιας, στην ιερή τελετουργία. Σκοπός της ιερής τελετουργίας ήταν η βιωματική εξομοίωση με την φύση, η άρση του διαχωρισμού φύσης και πολιτισμού. Μια θεραπευτική δραστηριότητα που αντιρροπεί τις παθογένειες του πολιτισμού. Η τέχνη, γράφει ο Φώτης Τερζάκης, είναι η εξημερωμένη μορφή του ιερού¹, της οποίας το τελεστικό κομμάτι είναι η αισθητική ενατένιση. Η αρχιτεκτονική αντίστοιχα ανάγεται σε θέματα απεικόνισης και τέλεσης. Αυτό που απεικονίζεται σε μια αρχιτεκτονική μορφή είναι παρελθοντικές μορφές και λειτουργικά προβλήματα. Ο αρχαίος ελληνικός ναός είναι μια μεταφορά της ξύλινης καλύβας, το σπίτι του Θεού είναι μια τροποποιημένη απεικόνιση του σπιτιού του ανθρώπου. Παρατηρείται πως τα δύο παραδείγματα έχουν κοινά σημεία στήριξης κοινό τρόπο περικλείσις ωφέλιμου χώρου. Καταλαβαίνει κανείς πως ο τρόπος που αντιμετωπίζονται οι λειτουργικές ανάγκες του ναού δεν είναι ανεξάρτητος από τον τρόπο που αντιμετωπίζονται στην μορφή της καλύβας. Η μίμηση παρελθοντικών μορφών δεν είναι ανεξάρτητη από τα πρακτικά ζητήματα της αρχιτεκτονικής μορφής. Η ξύλινη καλύβα με τη σειρά της και έμμεσα όλες οι αρχιτεκτονικές μορφές, μιμούνται την φύση. Η ξύλινη καλύβα μιμείται τις ιδιότητες της φύσης για να ικανοποιήσει τις πρακτικές της ανάγκες: η κολώνα είναι μίμηση του δένδρου, η στέγη του βουνού. Η ίδια η πράξη μίμησης της φύσης είναι μια προσπάθεια εξομοίωσης με την φύση και εδώ συναντάται το τελεστικό κομμάτι της αρχιτεκτονικής. Αυτό, που πρέπει να επισημανθεί, είναι ότι τα πρακτικά ζητήματα συνυπάρχουν με τα

αισθητικά, καθώς όλα τα ζητήματα μορφής ανήκουν στο ευρύτερο φάσμα μιας τελετουργικής εξομοίωσης με την φύση και με αυτό τον τρόπο δεν διαχωρίζονται.

Το μοντέρνο κίνημα, βασισμένο στην επιστημονική του κατεύθυνση, απέρριψε την απεικόνιση παρελθοντικών μορφών στην αρχιτεκτονική κάτι το οποίο είχε ως αποτέλεσμα την καθυστάση του τελεστικού, ή αλλιώς αισθητικού στοιχείου σε πρακτικές και γνωστικές σκοπιμότητες. Η συσχέτιση γνώσης και τέχνης, η ταύτιση δηλαδή μορφής και αλήθειας, έχει ρίζα στην Πλατωνική σκέψη, όπου και ξεκίνησε η διαμάχη μεταξύ του συγκινησιακού και διδακτικού ρόλου της τέχνης. Σύμφωνα με τον Πλάτωνα η καλλιτεχνική μορφή πρέπει να απηχεί όσο τον δυνατό περισσότερο το υπερβατικό αρχέτυπό της που ανήκει στον αληθινό κόσμο των Ιδεών. Ο μεταβλητός φυσικός κόσμος διαχωρίζεται και υποβιβάζεται έναντι του αληθινού και αιώνιου κόσμου των Ιδεών, ο οποίος δομείται με γεωμετρικούς κανόνες. Τους κανόνες αυτούς, τα κλασικά κριτήρια ομορφιάς, πρέπει να ακολουθούν και τα έργα τέχνης. Ενώ στην αρχαιότητα όπως και σε όλες τις περιόδους που η τέχνη ανταποκρίνεται στα κλασικά κριτήρια ομορφιάς, οι γεωμετρικοί κανόνες συνυπάρχουν και καθοδηγούν την απεικονιζόμενη θεματογραφία, στο μοντέρνο κίνημα η θεματογραφία απορρίπτεται και απεικονίζεται η γεωμετρική μορφή. Σαν να λέμε, η μορφή δεν περιέχει μία ιδέα, αλλά ταυτίζεται με αυτήν. Ένα δεύτερο επιχείρημα κατά της χρήσης παρελθοντικών μορφών στο μοντέρνο κίνημα είναι η λειτουργικότητα, ο φονξιοναλισμός. Στον φονξιοναλισμό η μορφή είναι θέμα εφαρμογής γενικών επιστημονικών κανόνων σε ένα συγκεκριμένο λειτουργικό πρόβλημα. Οποιαδήποτε αναφορά σε προηγούμενες μορφές θα ήταν περιοριστικό προς την εφευρετικότητα που χρειαζόταν η κάθε λύση. Η λειτουργία λοιπόν καθορίζει την μορφή και επιβάλλεται στην αισθητική πλευρά της αρχιτεκτονικής.

Όταν με την εξάπλωση του μοντέρνου κινήματος στις δεκαετίες του 1950 και του 1960, αποδείχθηκε ότι η κοινωνική ουτοπία που είχε υποσχεθεί δεν ήταν δυνατή, καθώς λόγω της τεχνολογικής της κατεύθυνσης κατέληξε να ευνοεί την καπιταλιστική κερδοσκοπία, η πίστη στο μέλλον έπαψε να δικαιολογείται και μαζί με αυτό η ρήξη με το παρελθόν. Έτσι από διάφορες συνιστώσες άνοιξε και πάλι το πεδίο της ιστορίας και το ζήτημα της απεικόνισης στην αρχιτεκτονική. Η επιστροφή αυτή συσχετίσθηκε με την αναβίωση της έννοιας του τύπου, μια έννοια που είχε διατυπωθεί από τον Quatremere de Quincy τον 19ο αιώνα. Ο Quatremere έβλεπε τον τύπο «σαν ένα είδος μεταφορικής σύνδεσης με την πρώτη στιγμή που ο άνθρωπος ήρθε σε επαφή με το πρόβλημα της αρχιτεκτονικής και το αναγνωρίζει σε μορφή»², ο οποίος ήταν βασισμένος στην μίμηση της φύσης και την χρήση του. Ενώ ο τύπος για τον Quatremere

ήταν αρχέτυπης φύσης με Πλατωνικές συμπαραδηλώσεις, ο Argan στο άρθρο του Περί τυπολογίας της αρχιτεκτονικής³ που έγραψε το 1962 ορίζει τον τύπο σαν την κοινή ρίζα μιας σειράς μορφών. Η ιστορία της αρχιτεκτονικής γίνεται ένας κατάλογος μορφών, τον οποίο ο αρχιτέκτονας έχει στην διάθεσή του. Καθώς κάθε τύπος ριζώνει σε μία πραγματικότητα, συνεπάγεται πως τα κριτήρια επιλογής του μπορεί να είναι δύο. Το πρώτο είναι η χρήση του τύπου με βάση τις πρωτογενείς του ιδιότητες, ενώ το δεύτερο με βάση την αναγνωσιμότητα του, είτε με στόχο την μεταφορική απόδοση της νέας του χρήσης, είτε με στόχο την ανάκληση της μνήμης του. Στο έργο του Kahh συναντιούνται και οι δύο αυτές χρήσεις του τύπου.

Στο δεύτερο κεφάλαιο αναλύεται εν συντομία το έργο του Kahh, εστιάζοντας στα σημεία που θα χρησιμεύσουν για τις αναλύσεις που ακολουθούν. Στα βιογραφικά στοιχεία αναζητούνται περισσότερο οι ιστορικές συνθήκες, οι οποίες έδωσαν κατεύθυνση στο έργο του. Ο Kahh στο ξεκίνημα του έργου του ευθυγραμμίστηκε με το κίνημα της Νέας Μνημειακότητας, ένα κίνημα που ξεκίνησε μέσα από το ταραγμένο κλίμα που επικρατούσε μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο και είχε στόχο την αναπαράσταση και ενίσχυση της δημόσιας ζωής. Αντίστοιχα στο έργο του Kahh στόχος είναι και ο συμβολισμός του θεσμού όπως και η χωρική εμπειρία.

Οι επιρροές που διαφαίνονται στο έργο του Kahh, όπως και τα θεωρητικά του κείμενα, αναλύονται με βάση μια σχηματική πορεία σχεδιασμού, που ξεκινάει από τον καθορισμό των σχέσεων μεταξύ των χωρικών και λειτουργικών ενότητων και περνάει στον καθορισμό του χαρακτήρα της κάθε χωρικής ενότητας ξεχωριστά. Τέλος γίνεται μια περιγραφή της βιβλιοθήκης της Ακαδημίας Phillips Exeter με βάση την πορεία σχεδιασμού που αναφέρθηκε. Σημειώνονται επίσης οι κύριες επιρροές του Kahh για τον σχεδιασμό της. Ο τρόπος με τον οποίο αυτές εμφανίζονται στην βιβλιοθήκη είναι το αντικείμενο των επόμενων κεφαλαίων.

Στο τρίτο κεφάλαιο, γίνεται η υπόθεση πως η βιβλιοθήκη ανήκει στον τύπο του περίκεντρου ναού, και ακολουθεί μια σύντομη διερεύνηση της σχέσης μορφής και περιεχομένου τριών εκδοχών του συγκεκριμένου τύπου. Ξεκινώντας από το Πάνθεον, που είναι το πρότυπο του περίκεντρου ναού, στην συνέχεια γίνεται μία ανάλυση της Αναγεννησιακής εκκλησίας και τέλος της βιβλιοθήκης, με σκοπό να αναδειχθεί με ποιόν τρόπο και για ποιόν λόγο το περιεχόμενο της βιβλιοθήκης ενσωματώνεται στον συγκεκριμένο τύπο. Ο ορισμός του τύπου, η γεωμετρική αναλογία που επαναλαμβάνεται και στα τρία κτήρια, είναι η σχέση του κέντρου με τους γύρω χώρους και η σχέση των γύρω χώρων μεταξύ τους. Το κέντρο σχηματίζεται από τους γύρω χώρους, ενώ οι γύρω χώροι εξισώνονται από την σχέση τους με το κέντρο. Ο Kahh χρησιμοποιεί αυτή την αναλογία, την πρωτογενή αιτία δημιουργίας του τύπου, και εντάσσει το πρόγραμμα με βάση αυτήν. Τα

ατομικά αναγνωστήρια μπαίνουν στην περιφέρεια, ενώ το κέντρο παραμένει κενό σαν ένας κοσμικός συμβολισμός. Δημιουργείται με αυτό τον τρόπο ένας συμβολισμός, που αφορά την σχέση ατομικού και συλλογικού. Από την μια πλευρά, ο Kahh ερμηνεύει νοηματικά την ανθρώπινη δραστηριότητα και οργανώνει το κτήριο σαν μια πορεία στον χώρο, δημιουργεί μια χωρική εμπειρία. «Ο άνθρωπος με το βιβλίο πάει στο φως». Από την άλλη πλευρά η αρχετυπική απεικόνιση των λειτουργικών σχέσεων επιβάλλεται στις λειτουργικές απαιτήσεις και έχει σκοπό την αλληγορική αναφορά σε κοινωνικές σχέσεις που δεν ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα, αποκτά δηλαδή διδακτικό ρόλο. Οι χωρικές σχέσεις, λοιπόν, είναι ταυτόχρονα κάτι που διαβάζει κανείς στην κάτοψη του κτηρίου αλλά και κάτι που βιώνει στο κτήριο.

Στο τέταρτο κεφάλαιο γίνεται μια ανάλυση των ιστορικών τύπων που χρησιμοποιούνται για τον καθορισμό του χαρακτήρα κάθε χώρου του κτηρίου ξεχωριστά. Καθώς ο Kahh χρησιμοποιεί τους τύπους συνειρμικά, η χρήση των ιστορικών τύπων με βάση την αναγνωσιμότητά τους γίνεται εν μέρη εμφανή. Οι χώροι της βιβλιοθήκης παρομοιάζονται με το μοναστήρι, το κάστρο και τον ναό, ενώ παράλληλα διατηρούν τις χωρικές ποιότητες των ιστορικών αναφορών τους. Εδώ η τελεστική πλευρά της αρχιτεκτονικής έγκειται στην αναβίωση και συσχέτιση της εμπειρίας του μοναστηριού, για παράδειγμα, με την βιβλιοθήκη. Και πάλι όμως εκτός του βιωματικού της ρόλου διακρίνεται και κάποιος ιδεαλισμός στην χρήση των ιστορικών μορφών, οι οποίες είναι στην πραγματικότητα γεωμετρικές κατασκευές από το μηδέν. Η αρχετυπική αυτή φύση των μορφών έχει σκοπό να αναδείξει την διαχρονικότητά τους και να τις μετατρέψει σε σύμβολα που αντιστέκονται στην πάροδο του χρόνου.

1. Φώτης Τερζάκης, 2007, Τροχιές του αισθητικού, η ιστορική σύσταση μιας αισθητικής φιλοσοφίας και ο ανθρωπολογικός της ορίζοντας, σσ. 17-56, Αθήνα, Futura
2. Rafael Moneo, 1978, Περί Τυπολογίας, Oppositions 13, μτφρ. Γ. Πανέτσος
3. Giulio Carlo Argan, Περί της Τυπολογίας της αρχιτεκτονικής, Architectural Design, Δεκέμβριος 1963, μτφρ. Γ. Πανέτσος

ΔΙΑΚΟΠΗ ΚΑΙ ΕΠΑΝΑΣΥΝΔΕΣΗ ΜΕ ΤΟ ΠΑΡΕΛΘΟΝ | Ο ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟΣ ΤΥΠΟΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

ΔΙΑΚΟΠΗ ΚΑΙ ΕΠΑΝΑΣΥΝΔΕΣΗ ΜΕ ΤΟ ΠΑΡΕΛΘΟΝ | Ο ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟΣ ΤΥΠΟΣ

Το μοντέρνο κίνημα στην αρχιτεκτονική σήμανε το τέλος της καλλιτεχνικής μίμησης έχοντας ως πρόταγμα τον νέο κοινωνικό της ρόλο, ο οποίος βασιζόταν στην επιστημονική της κατεύθυνση. Μια κατεύθυνση που απέκλειε δογματικά την δυνατότητα επιλογής στον καθορισμό της αρχιτεκτονικής μορφής, καθώς αυτή ήταν πέρα από το άτομο βασισμένη σε εμπειρικά δεδομένα και γενικούς επιστημονικούς κανόνες. Την δεκαετία του 1960 ενώ το Μοντέρνο Κίνημα είχε πλέον εξαπλωθεί, χωρίς να έχει, όμως, εκπληρωθεί η κοινωνική ουτοπία που υποσχέθηκε, εμφανίσθηκαν και οι πρώτες κριτικές σε αυτό, και παράλληλα ένα νέο ενδιαφέρον για την ιστορική μορφή. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο προσεγγίζεται το έργο του Louis Kahn στην παρούσα εργασία: Η επιστροφή στην ιστορία μπορεί να αποτελέσει έναν τρόπο ανάκτησης κάποιων από τα καλλιτεχνικά στοιχεία της αρχιτεκτονικής, που ανά τους αιώνες υπήρξαν αδιαχώριστα από τον πρακτικό της ρόλο. Η αναβίωση της έννοιας του τύπου, μιας έννοιας που πρωτοδιατυπώθηκε στον Διαφωτισμό και αντιτάχθηκε στην όλο και πιο τεχνική τροπή που έπαιρνε η αρχιτεκτονική, είναι η αφετηρία αυτής της προσέγγισης.

Αρχικά γίνεται μια αναφορά στον σκοπό της τέχνης εν γένει και κατά επέκταση σε αυτόν της αρχιτεκτονικής, με στόχο να γίνει περισσότερο κατανοητό τί είναι αυτό που χάθηκε με την επιστημονική τροπή του μοντέρνου κινήματος και τί δυνατότητες αλλαγής υπάρχουν.

Αν θεωρούμε σήμερα σκοπό της τέχνης την αισθητική συγκίνηση, αυτό είναι κάτι που δεν ίσχυε πάντα, ή τουλάχιστον μόνο αυτό. Η απώτατη καταγωγή της τέχνης βρίσκεται στην σφαίρα του ιερού. Στην καταγωγή της τέχνης κρύβονται σκοπιμότητες που αφορούν την σχέση του ανθρώπου με τη φύση. Για παράδειγμα ο Σαμάνος ζωγραφίζει το ζώο στην σπηλιά θέλοντας να επηρεάσει το πνεύμα του ζώου, ώστε να πέσει στην παγίδα των κυνηγών χωρίς να ζητήσει εκδίκηση για τον φόνο. Αντίστοιχα στις αγροτικές κοινωνίες γίνονται τα γονιμικά όργανα, προάγγελοι του αρχαίου θεάτρου, τα οποία τελούνται με σκοπό να επιφέρουν την βλάστηση. Ο σκοπός λοιπόν της πρώτης καλλιτεχνικής έκφρασης είναι η επικοινωνία με την φύση, ή καλύτερα η εξομοίωση μαζί της. Είναι, δηλαδή μια προσπάθεια άρσης του διαχωρισμού φύσης και πολιτισμού με σκοπό την υπενθύμιση, στον άνθρωπο, της ζωικής του φύσης, την οποία στερήθηκε για να ζει



1. Σπηλαιογραφία, Λασκώ, Γαλλία.



2. Σαμάνος από την Σιβηρία, Nicolaes Witsen, 1962.

συλλογικά. Όπως αναφέρει ο Φώτης Τερζάκης η ουσιαστική σκοπιμότητα λοιπόν της τέχνης, είναι η επίδραση στην ίδια την εμπειρία των ανθρώπων και όχι στην φύση. Είναι μια θεραπευτική που αντιρροπεί τις παθογένειες του πολιτισμού.¹

Η Τέχνη όπως την γνωρίζουμε σήμερα, σαν αυτόνομο πεδίο της ανθρώπινης δραστηριότητας, γεννήθηκε τον 16ο αιώνα, όπου αποδεσμεύεται από το ναό και ιδιωτικοποιείται.² Το τελεστικό κομμάτι της τέχνης μετατρέπεται σε αισθητική ενατένιση, ακόμα όμως διατηρεί το ρόλο της ιερής τελετουργίας, της θεραπευτικής δηλαδή εξομοίωσης του ανθρώπου με τον κόσμο που τον περιβάλλει. Ο Φώτης Τερζάκης αναφέρει πως «το ιερό είναι η άγρια μορφή του αισθητικού-το αισθητικό (είναι) η εξημερωμένη μορφή του ιερού».³ Μάλιστα οι σύγχρονες θεωρίες που περιγράφουν την δημιουργική διαδικασία σαν την συζήτηση του καλλιτέχνη με το υλικό του, όπου το υλικό προέρχεται από την φύση, είναι θεωρίες που αντιλαμβάνονται τη φύση σαν ένα έμβιο ον.⁴ Μια τέτοια διαδικασία βρίσκεται, λοιπόν, σε πλήρη αντιστοιχία με τις ιερές δραστηριότητες του ανθρώπου, καθώς και οι δύο έχουν ως σκοπό τη βιωματική εξομοίωση με την φύση.

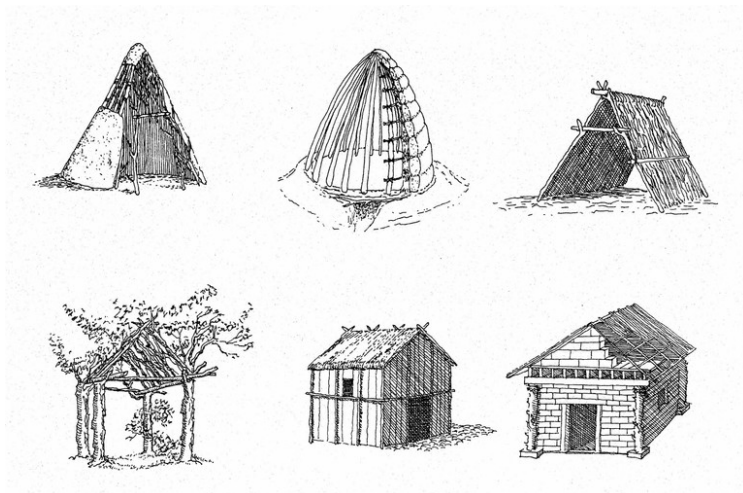
Το μέσο της τέχνης ήταν και είναι η αναπαράσταση, το ζήτημα ομοιότητας ανάμεσα στην εικόνα και στο αντικείμενο αναφοράς της, ή αλλιώς, καθώς οι εικόνες έχουν ένα νοηματικό σημαίνόμενο, η προσπάθεια μετάδοσης νοήματος μέσω μιας μορφής. Η τέχνη, λοιπόν, έχει και μια επικοινωνιακή διάσταση. Το νόημα, το θέμα δηλαδή που αναπαριστάται, δεν είναι πανανθρώπινο, αλλά προέρχεται από τον πολιτισμό που παρήγαγε το συγκεκριμένο έργο. Για παράδειγμα, όταν απεικονίζεται κάτι που δεν προέρχεται από τον φυσικό κόσμο και που δεν μπορούμε να αναγνωρίσουμε, ο μόνος τρόπος να βρεθεί το νόημα του είναι από την σχέση της μορφής του αντικειμένου με τον πολιτισμό στον οποίο παράχθηκε. Εδώ διαφαίνεται ένας άλλος ορισμός της μορφής, σύμφωνα με τον οποίο το θέμα, μέσω της μορφής, μπορεί να αντικατασταθεί με κοινωνικά και ιστορικά δεδομένα. Είναι μία σχέση ισομορφισμού ανάμεσα στις δομικές σχέσεις της μορφής του έργου και σε αυτές της κοινωνίας. Εδώ έγκειται και το μόνο γνωστικό

περιεχόμενο της τέχνης.⁵

Στην αρχιτεκτονική συγκεκριμένα, αυτό που αναπαριστάται στην μορφή δεν είναι αυτονόητο καθώς η ίδια δεν είναι απαλλαγμένη από πρακτικές σκοπιμότητες, όπως είναι οι άλλες τέχνες. Συνεπώς δεν έχει την ίδια ελευθερία στην επιλογή θεματογραφίας με αυτή που έχει η ζωγραφική, η γλυπτική ή το θέατρο... Ο αρχαίος ελληνικός ναός είναι μια μεταφορά της ξύλινης καλύβας σε πέτρινο κτίσμα. Το σπίτι του Θεού είναι μια τροποποιημένη απεικόνιση του σπιτιού του ανθρώπου. Πέρα από την μεταφορική χρήση της μορφής της καλύβας στον ναό, παρατηρείται ότι ο τρόπος που αντιμετωπίζονται οι λειτουργικές ανάγκες του ναού δεν είναι ανεξάρτητος από τον τρόπο που αντιμετωπίζονται στην μορφή της καλύβας. Η μίμηση παρελθοντικών μορφών δεν είναι ανεξάρτητη από τα πρακτικά ζητήματα της αρχιτεκτονικής μορφής. Από την μια μεριά, η αρχιτεκτονική απεικονίζει τροποποιημένα τον εαυτό της, από την άλλη απεικονίζει την λειτουργία της. Η ξύλινη καλύβα και έμμεσα όλες οι αρχιτεκτονικές μορφές, μιμούνται την φύση, εδώ βρίσκεται το τελεστικό κομμάτι της αρχιτεκτονικής. Στην παραδοσιακή αρχιτεκτονική ο άνθρωπος, λύνει τις πρακτικές ανάγκες, την στέγη και την στήριξη, μιμούμενος την φύση : η κολώνα είναι μίμηση του δέντρου, η στέγη του βουνού. Δεν είναι απλά εκμετάλευση των ιδιοτήτων της φύσης, είναι συζήτηση με το υλικό της φύσης, το ξύλο, την πέτρα, και μέρος ενός ευρύτερου φάσματος τελετουργίας, στο οποίο ανήκουν όλες οι παραδοσιακές τέχνες. Αντίστοιχα ο Βιτρούβιος δίνει το παράδειγμα των κλασικών ρυθμών που βγαίνουν από την μίμηση ανθρώπινων σωμάτων σε αντιστοιχία με την θεότητα στην οποία είναι αφιερωμένη ο ναός.⁶ Η φύση απεικονίζεται θεματικά, επιπλέον όμως η ίδια η πράξη απεικόνισης της φύσης είναι μια προσπάθεια εξομοίωσης με αυτήν, στο οποίο έγκειται η τελεστική ή αισθητική πλευρά της αρχιτεκτονικής. Επίσης όπως και σε κάθε μορφή τέχνης που το έργο αναδημιουργείται από τον παραλήπτη, πέρα από την δημιουργία της, η τελεστική πλευρά της αρχιτεκτονικής έγκειται στην χρήση της. Ο ναός είναι ο τόπος, στον οποίο οι ιερείς έρχονται σε επαφή με τον θεό. Τέλος, αυτό που πρέπει να επισημανθεί, είναι ότι όλα τα ζητήματα μορφής ανήκουν στο ευρύτερο φάσμα μίας τελετουργικής εξομοίωσης με την φύση και με αυτό τον τρόπο τα πρακτικά δεν διαχωρίζονται από τα αισθητικά. Η αρχιτεκτονική σαν παράγωγο της πολιτισμικής δραστηριότητας, θέτει ένα όριο ανάμεσα στον άνθρωπο και την φύση, το οποίο ο άνθρωπος προσπαθεί να εξαλείψει μιμούμενος την φύση.

Εν συντομία θα γίνει μία αναφορά των διαδικασιών μέσω των οποίων η αρχιτεκτονική οδηγήθηκε στην απόρριψη της αναπαράστασης και, όπως θα δούμε, στην απόρριψη του συγκινησιακού της ρόλου.

Στην κλασική αρχαιότητα, με το έργο του Πλάτωνα ξεκινάει μία διαμάχη



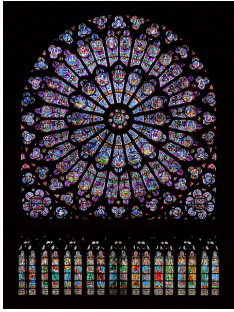
3. Πρωτόγονη καλύβα, 19ος αιώνας.



4. Παρθενώνας, Λόφος της Ακρόπολης των Αθηνών.

ανάμεσα στην συγκινησιακή και την γνωστική πλευρά της τέχνης. Το κάλλος, αυτό που θα λέγαμε ωραίο, παίρνει μια οντολογική σημασία ταυτόσημη με το αληθές. Κάθε αντικείμενο στην αρχαιότητα, ακόμα και τα εργαλεία, θεωρούνταν αναπαραστάσεις του πρωτότυπού τους, το οποίο κατά τον Πλάτωνα ήταν υπερβατικής φύσης. Μάλιστα ο φυσικός κόσμος των μορφών, σε όλα του τα επίπεδα, ήταν μια αντανάκλαση των αρχέτυπων ειδών τους τα οποία άνηκαν σε μια άλλη, ανώτερη αξιολογικά από τον υλικό κόσμο, οντολογική σφαίρα την οποία ο άνθρωπος καλούνταν να προσεγγίσει με τον νου του. Κάθε δημιούργημα του ανθρώπου ήταν τόσο επιτυχές, όσο πιο κοντά βρισκόταν στο νοητό πρότυπό του. Επόμενο είναι ότι η τέχνη στην σκέψη του Πλάτωνα παίρνει χαμηλότερη θέση από την τεχνική, καθώς αυτό που αναπαριστάται απέχει περισσότερο από το αρχέτυπό του. Δίνει λοιπόν στην τέχνη μια νέα, παιδευτική σκοπιμότητα η οποία μάλιστα αντιμάχεται την συγκινησιακή της στόχευση. Ο Πλάτων αναγνώριζε ότι η διαφοροποίηση του καλλιτεχνικού και του μη καλλιτεχνικού έργου έγκειται στο λυτρωτικό στοιχείο της ηδονής και αυτό ήταν που ήθελε να υποτάξει σε παιδαγωγικούς σκοπούς. Για παράδειγμα ήταν εχθρικός προς τις συγκινησιακές φορτίσεις του αρχαίου δράματος, στην ψευδαισθησιακή προοπτική της αρχαιότητας και στις ιδιαιτερότητες του υλικού που χρησιμοποιούσαν στα έργα τέχνης. Ολόκληρος ο αρχέτυπος Κόσμος των Ιδεών ήταν για τον Πλάτωνα φτιαγμένος στο καλούπι γεωμετρικών σχημάτων. Τα μαθηματικά είναι αυτά που συνδέουν τον αληθινό με τον φυσικό κόσμο. Έτσι, σε μαθηματικά βασίζονται και τα κριτήρια που έθεσε ο Πλάτων για την τέχνη, τα ίδια κλασικά κριτήρια ομορφιάς που επικράτησαν στην δυτική σκέψη για αιώνες. Αυτά είναι η συμμετρία και οι αναλογίες που διέπουν τα μέρη της μορφής. Μιμούμαι ορθά, σήμαινε για αυτόν αναπαράγω ένα σύνολο τυπικών σχέσεων που διέπουν αυστηρά την αρμογή των μερών του αρχέτυπου προς μίμηση.⁷ Ο Πλάτωνας, λοιπόν, αναγνωρίζει μόνο την επικοινωνιακή πλευρά της τέχνης, την μεταφορά νοήματος, την οποία ανάγει σε διδακτισμό.

Η Πλατωνική σκέψη, η ταύτιση ωραίου και αληθούς, όπως και τα κλασικά γεωμετρικά κριτήρια επικράτησαν στις θεωρίες περί τέχνης του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης. Παράλληλα όμως διατυπώθηκαν θεωρίες και κριτήρια τα οποία μπορούν να αναγνωσθούν σαν καταλυτικά για την μεταφορά του ιερού στο αισθητικό. Ο Αριστοτέλης αναγνώρισε στην εκφραστική πλευρά της τέχνης την θεραπευτική της ιδιότητα, αυτό που ονομάζεται κάθαρση. Ενώ ο Πλωτίνος, ο πατέρας του Νεοπλατωνισμού γράφει για το φως που περιβάλλει ένα αντικείμενο, το οποίο αναγνωρίζει κανείς από τις επενέργειες στην ψυχή του. Μέσω αυτής της επενέργειας η ψυχή του ανθρώπου αναβιώνει την χαμένη της ενότητα με τον Κόσμο, και έτσι αναγνωρίζει το κάλλος. Αντίστοιχη έννοια είναι το Ύψος του Λογγίνου, για το οποίο, ο ίδιος γράφει, πως δεν μπορούμε να μιλήσουμε,



5. Βιτρό στο ναό Notre Dame, Παρίσι.



6. Τσιτσιάνο. Η τιμωρία των Μαρούων. 1570-1576.

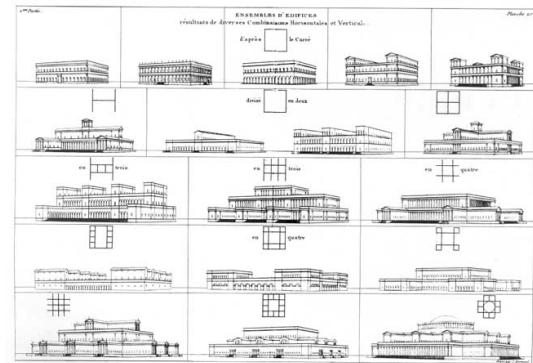
γίνεται αντιληπτό μόνο επίδραση που έχει πάνω μας. Δεν είναι απλή ευχαρίστηση, αλλά έκσταση, δηλαδή απώλεια του εαυτού και επανένωση με την φύση.⁸ Αυτές οι θεωρήσεις απηχούνται στα έργα του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης, για παράδειγμα, στις εσωτερικά φωτισμένες αιογραφίες και στα βιτρό των Καθεδρικών ναών. Στην ζωντάνια που απεικονίζονται τα παγανιστικά θέματα της Αναγέννησης και την επιστροφή στην κλασική γλώσσα της αρχιτεκτονικής, καθώς ήταν αυτή που είναι πιο κοντά στην φύση. Η λατρευτική δραστηριότητα του ανθρώπου, στις μονοθεϊστικές θρησκείες, έχασε τα άγρια, τελετουργικά χαρακτηριστικά της και ότι απέμεινε μεταφέρθηκε σε τυπικές λατρευτικές διαδικασίες και στην τέχνη. Τα έργα, στα πλαίσια του δόγματος του Χριστιανισμού, υπόκεινται σε μορφικούς κανόνες γεωμετρικοποίησης όπως και διδασκισμού μέσα από την θεματογραφία τους, όμως διατηρούν την εκφραστικότητα και το συγκινησιακό περιεχόμενο τα οποία θα αποτελέσουν καθοριστικό κριτήριο για την αστική τέχνη.

Όταν στην Αναγέννηση, η τέχνη αρχίζει να αποδεσμεύεται από το λατρευτικό της περιβάλλον και να ιδιωτικοποιείται, ο ρόλος της από λατρευτικός γίνεται αισθητικός. Στο επόμενο βήμα η ιδιωτικοποίηση της τέχνης οδήγησε σε μία έξαρση του γούστου για λόγους προβολής, στην οποία αντέδρασε ο Διαφωτισμός. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της αντίδρασης αυτής, στον χώρο της αρχιτεκτονικής, είναι η επιστημονική ανάγνωση της πρωτόγονης καλύβας από τον Abbe' Laugier. Σε αυτήν δεν βλέπει την μίμηση της φύσης, τόσο με την έννοια της εξομοίωσης μαζί της και την αντιμετώπιση της σαν υποκείμενο, αλλά την μίμηση των επιστημονικών νόμων που την διέπουν. Βλέπει την πανανθρώπινη ικανότητα να συλλαμβάνει με την νόηση τους νόμους της φύσης.⁹ Σε αντίθεση λοιπόν με την έξαρση του γούστου, ο Laugier αναφέρεται σε μια οικουμενική αρχιτεκτονική που θα βασιζέται σε εμπειρικούς κανόνες και θα διακατέχεται από κατασκευαστική ειλικρίνεια. Οι ρυθμοί διατηρούν ακόμα τις αισθητικές τους ποιότητες όμως κυρίως

αποτελούν ένα πρότυπο προς μίμηση. Το επιστημονικό κομμάτι της αρχιτεκτονικής τείνει να διαχωριστεί από το αισθητικό.

Μαζί με την αυτονόμηση των εικαστικών έργων τέχνης στην Αναγέννηση, τον ίδιο δρόμο ακολουθεί και η αρχιτεκτονική, από τον ναό αναφέρεται πλέον και σε ιδιωτικές κατοικίες, ενώ αργότερα θα στεγάσει τους κρατικούς θεσμούς. Το «θέμα» απεικόνισης αλλάζει, από λατρευτικό γίνεται λειτουργικό, χωρίς όμως να χάνεται η συζήτηση με παρελθοντικές μορφές. Ενώ το ίδιο συμβαίνει στις αναζητήσεις του 18ου αιώνα, όσον αφορά την στέγαση των κρατικών θεσμών, οι λειτουργικές απαιτήσεις αυξάνονται και τον 19ο αιώνα παράλληλα με τις κοινωνικές και τεχνικές επαναστάσεις η αρχιτεκτονική παίρνει μια τεχνική τροπή που οδηγεί στην αποδέσμευση της λειτουργίας από τον αισθητικό ρόλο της αρχιτεκτονικής. Ο J.N. L. Durand ορίζει μια αρχιτεκτονική μεθοδολογία με σκοπό να καλύπτει τις νέες λειτουργικές ανάγκες με τον πιο οικονομικό τρόπο. Οι ρυθμοί, που αποτελούν ότι έχει απομείνει από το καλλιτεχνικό κομμάτι της αρχιτεκτονικής, γίνονται επικαλύψεις ενός κατά τα άλλα απογυμνωμένου όγκου, ο οποίος προκαθορίζεται από την λειτουργία. Σε αυτό το σημείο η αρχιτεκτονική βρίσκεται ένα βήμα πριν από την πλήρη απογύμνωση της μορφής.

Στην τέχνη, πριν απορριφθεί η αναπαράσταση εν γένει, αυτό που πλήττεται πρώτα είναι ο Ακαδημαϊκός κλασικισμός και η κανονικοποίηση της μορφής από διάφορα ρεύματα του Ρομαντισμού. Οι Προραφανλίτες στα πλαίσια μιας συνολικότερης αντίδρασης προς την βιομηχανοποίηση της κοινωνίας, ανατρέχουν σε προαστικές μορφές κοινωνίας και συγκεκριμένα στις οργανικές κοινωνίες του Μεσαίωνα. Αναζητούν το πρωτόγονο στοιχείο, την ζωική ορμή στα έργα τέχνης, το οποίο θεωρούν ότι καταστράφηκε στην



7. Αριστερά. Πρωτόγονο καλύβα, Εξώφυλλο της "Πραγματείας για την αρχιτεκτονική" του M.A. (Abbe) Laugier, 1755.

8. Πάνω. J.N.Durand, κτηριολογικοί τύποι, *Precis de Lecons*, 1813



9. Το σπίτι του William Morris.
Bexleyheath, 1860.



10. Στάβλος, 13ος αιώνας, Oxfordshire.

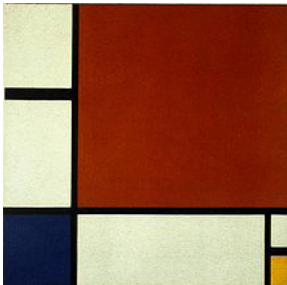
Αναγέννηση. Δανείζονται παραδοσιακά και γοτθικά στοιχεία, ενώ δίνουν σημασία στο υλικό και τη χειροτεχνία. Η αντίδραση των Συμβολιστών ήταν πιο αδιάλλακτη σε σχέση με την κοινωνία και αυτό έχει το αντίκρουσμά του στην αντιμορφική παρόρμηση που διακατέχει την τέχνη τους. Τα θέματα απεικόνισης δεν προέρχονται από μιμήσεις εξωτερικών μορφών, αλλά πηγάζουν από την φαντασία του καλλιτέχνη. Το στοιχείο της ομοιοπάθειας με την φύση, της συγκίνησης, και του συναισθήματος αντιπαρτίθεται σε κάθε γνωστικό στοιχείο στην τέχνη. Εδώ βρίσκει κανείς την βασική επιρροή των των ριζοσπαστικών ρευμάτων του μοντερνισμού, του εξπρεσιονισμού, του σουρεαλισμού κλπ. και γενικότερα των ρευμάτων που χαρακτηρίζονται από κάποια ρευστότητα και αφαιρετικότητα στην μορφή. Εν τέλη η Ρομαντική εναντίωση στην μορφή, δίνει πάτημα στην πλήρη απόρριψη της αναπαράστασης στην τέχνη από τα τελευταία κινήματα του μοντερνισμού, που γυρνάνε σε αφαιρετικές γεωμετρικές μορφές.

Στη θεωρία της μοντέρνας αρχιτεκτονικής η απόρριψη της μίμησης σχετίζεται με δύο βασικά επιχειρήματα τα οποία έχουν ρίζες, από την μια στο επιστημονικό ιδεώδες του Διαφωτισμού και το αίτημα μιας οικουμενικής γλώσσας, που είδαμε στον πρωτόγονο νεοκλασικισμό του Laugier, και από την άλλη στην τεχνική τροπή, που πήρε η αρχιτεκτονική με την μεθοδολογία του Durand. Στην πραγματικότητα η επιστημονική κατεύθυνση του κινήματος, η άρνηση της έννοιας της επιλογής και η χρήση αρχέτυπων γεωμετρικών σχημάτων, μας πηγαίνει πίσω στον ιδεαλισμό του Πλάτωνα. Η διαφορά με άλλες εποχές στις οποίες ακολουθούνταν τα κλασικά κριτήρια ομορφιάς είναι ότι, ενώ τότε οι γεωμετρικοί κανόνες ενυπήρχαν και καθοδηγούσαν την απεικονιζόμενη θεματογραφία, στο μοντέρνο κίνημα η θεματογραφία απορρίπτεται και απεικονίζεται η γεωμετρική μορφή. Σαν να λέμε η μορφή δεν περιέχει μια ιδέα, αλλά ταυτίζεται με αυτήν.¹⁰ Η τεχνική επίσης ενσωματώθηκε στο επιστημονικό δόγμα του μοντερνισμού, με νέο θεωρητικό θεμέλιο την λειτουργικότητα. Με βάση την λειτουργία οι μοντερνιστές πέρασαν εμπειρικά στην θέσπιση γενικών

κανόνων της μορφής, που παρουσιάζονταν σαν οικουμενικές αρχές της αρχιτεκτονικής. Η λειτουργικότητα και η οικονομία μπαίνει στην βάση της αρχιτεκτονικής και οδηγεί σε ένα δεύτερο επιχείρημα υπέρ της ρήξης με το παρελθόν. Σύμφωνα με τις αρχές του φονξιοναλισμού, η τελική μορφή του κτηρίου θα πρέπει να βγαίνει από λειτουργικές απαιτήσεις, οπότε η αναφορά σε οποιαδήποτε προηγούμενη μορφή θα ήταν περιοριστική προς την εφευρετικότητα που χρειαζόταν σε κάθε λύση.

Γυρνώντας στο αρχικό ερώτημα, αυτό που χάθηκε με την επιστημονική τροπή του μοντέρνου κινήματος και την απόρριψη της μίμησης, είναι το συγκινησιακό στοιχείο που διατηρούσε η τέχνη από την ιερή καταγωγή της. Αρχικά στην τέχνη, το συγκινησιακό στοιχείο έρχεται σε αντιπαλότητα με το γνωστικό, ενώ τα δύο συνυπάρχουν μέχρι την εμφάνιση των επιστημονικών ανησυχιών του Διαφωτισμού, όπου ο απόγονος του δεύτερου τείνει να επικρατήσει του πρώτου. Αυτή την περίοδο επίσης τα πρακτικά ζητήματα της αρχιτεκτονικής τείνουν να αποδεσμευθούν από τα αισθητικά κάτι το οποίο συμβαίνει ρητά στην Ακαδημαϊκή αρχιτεκτονική του 19ου αιώνα. Η εξέγερση ενάντια στον φορμαλισμό του ρομαντισμού για χάρη της ελεύθερης ατομικής έκφρασης, δίνει πάτημα και στο ακριβώς αντίθετό της, στην πλήρη απόρριψη της αναπαράστασης και τη θετικοποίηση της γλώσσας της αρχιτεκτονικής, που σε τελική ανάλυση, η μεταφορά του γνωστικού περιεχομένου της μορφής στην ίδια τη μορφή, συνιστά τον μέγιστο φορμαλισμό.

Η ρήξη με το παρελθόν που επήλθε στο μοντέρνο κίνημα πάτησε στις ιδέες του φιλοσοφικού ιστορικισμού, του Hegel, δηλαδή στην ιδέα της αναπόφευκτης προόδου του πολιτισμού και της πίστης στο μέλλον. Σε συνδυασμό με τον συσχετισμό του κινήματος με τον μαρξισμό, η αισιόδοξη αυτή προοπτική έδωσε στον αρχιτεκτονικό μοντερνισμό έναν ουτοπικό χαρακτήρα. Όταν με την εξάπλωση του μοντέρνου κινήματος τη δεκαετία του 1950 και του 1960, αποδείχθηκε ότι η κοινωνική ουτοπία που είχε



11. Piet Mondrian, Composition II in Red, Blue, and Yellow, 1930.



12. Le Corbusier, Villa Stein, Garches, Γαλλία, 1927.

υποσχεθεί δεν ήταν δυνατή, καθώς λόγω της τεχνολογικής κατεύθυνσης συνηπήρχε με την καπιταλιστική ανάπτυξη,¹¹ η πίστη στο μέλλον έπαψε να δικαιολογείται και μαζί με αυτό η ρήξη με το παρελθόν. Έτσι από διάφορες συνιστώσες άνοιξε πάλι το πεδίο της ιστορίας.

Η κριτική στο μοντέρνο κίνημα που οδήγησε προς αυτή την κατεύθυνση, έγινε σε διαφορετικά σημεία του πλανήτη και οδήγησε σε διαφορετικά συμπεράσματα. Η κριτική που έκανε η ομάδα των νέο-ρασιοναλιστών την δεκαετία του 1960 στην Ιταλία αφορούσε την αδυναμία του μοντέρνου κινήματος να ερμηνεύσει την πόλη μορφολογικά.¹² Τα μοντερνιστικά σχέδια πόλεων κρίθηκαν αποξενωτικά και ολοκληρωτικά και έτσι ξεκίνησε ένα νέο ενδιαφέρον για την παραδοσιακή πόλη. Οι κριτικές που έγιναν στην Αμερική αφορούσαν περισσότερο το μεμονωμένο κτήριο. Οι αρχές του κινήματος στην Αμερική εφαρμόστηκαν με απαθή τρόπο μαζικά, σε κτήρια και συγκροτήματα κτηρίων.¹³ Η πρώτη αντίδραση σε αυτό γίνεται το 1960 στις νότιες πολιτείες¹⁴, όπου εμφανίζεται ένα νεοϋλιτιστικό εκλεκτικιστικό στυλ το οποίο, για λόγους καταναλωτισμού, αντιτιθέται στην μονότονη αισθητική του μοντέρνου κινήματος.¹⁵ Ήδη όμως οι κλασικιστικές τάσεις στην Αμερική είχαν γνωρίσει αναβίωση μετά από την επιρροή της μνημειακής αρχιτεκτονικής των ολοκληρωτικών καθεστώτων. Παρότι τα πρώτα χρόνια μετά τον πόλεμο η αρχιτεκτονική που ήταν αναπαραστατική της ιδεολογίας απορρίφθηκε από τους Αμερικανούς αρχιτέκτονες, τελικά τους επηρέασε και εκφράστηκε στο κίνημα της Νέας Μνημειακότητας¹⁶, από το οποίο μπορεί να προσεγγιστεί και το έργο του Kahh στα πρώιμα του στάδια. Η διαφορά μεταξύ της Νέας Μνημειακότητας και της αρχιτεκτονικής των καθεστώτων ήταν ότι η μνημειακότητα που αναζητούσαν οι πρώτοι δεν βασιζόταν στο κλασικό στυλ, αλλά σε θεμελιώδης αρχές του κλασικισμού.¹⁷

Αυτό που έχουν κοινό οι συγκεκριμένες συνιστώσες που αναφέρθηκαν, είναι η επιστροφή στην ιστορία μέσα από το μοντέρνο κίνημα,¹⁸ δηλαδή η προσέγγιση των ιστορικών μορφών με αφαιρετικό τρόπο. Η προσέγγιση αυτή συσχετίστηκε με την αναβίωση της έννοιας του τύπου, την οποία επιχειρήσε ο C.G.Argan στο άρθρο του «Περί τυπολογίας»¹⁹, μια έννοια που είχε πρωτοδιατυπωθεί από τον Quatremere de Quincy τον 19ο αιώνα, με στόχο να αντιταχθεί στην ατομικιστική και ελεύθερη χρήση του κλασικού λεξιλογίου της εποχής και να αποκαταστήσει τους δεσμούς της αρχιτεκτονικής με το παρελθόν της.²⁰ Ο τύπος «ήταν ένα είδος μεταφορικής σύνδεσης με την πρώτη στιγμή που ο άνθρωπος έρχεται σε επαφή με το πρόβλημα της αρχιτεκτονικής και το αναγνωρίζει σε μορφή».²¹ Ήταν η πρότυπη διαδικασία σύμφωνα με την οποία θα έπρεπε να παράγεται η αρχιτεκτονική, την οποία είχε αναγνωρίσει στην μεταφορά της ξύλινης καλύβας στον πέτρινο ναό. Ο Quatremere έκανε ένα διαχωρισμό ανάμεσα στην μίμηση του τύπου και

του προτύπου. Η μίμηση του τύπου αφορούσε την μονιμότητα γνωρισμάτων που συνέδεαν το μεμονωμένο αντικείμενο με το παρελθόν ενώ το πρότυπο την μηχανιστική αναπαραγωγή ενός αντικειμένου.²² «Το "πρότυπο" θεωρούμενο ως μέρος της έμπρακτης εκτέλεσης της τέχνης είναι ένα αντικείμενο που δεν θα πρέπει να υπόκειται σε μίμηση αφ' εαυτού. Ο "τύπος" από την άλλη πλευρά, είναι κάτι σε σχέση με το οποίο διαφορετικοί άνθρωποι μπορούν να συλλάβουν έργα τέχνης χωρίς εμφανή ομοιότητα μεταξύ τους. Τα πάντα είναι ακριβή και συγκεκριμένα στο πρότυπο. Στον τύπο τα πάντα είναι λίγο πολύ ακαθόριστα».²³ Με άλλα λόγια, όπως αναφέρει ο Aldo Rossi, όλες οι αρχιτεκτονικές μορφές ανάγονται σε τύπους, αλλά ο τύπος δεν ταυτίζεται με μια μορφή.

Λόγω του ότι η έννοια του τύπου ήταν αρκετά αφηρημένη ώστε να χρησιμοποιηθεί στην πράξη, ο Quatremere προσπάθησε να τον μεταφράσει σε ένα πιο χρηστικό εργαλείο, μιλώντας με όρους χαρακτήρα.²⁴ Η γενική ιδέα του χαρακτήρα ήταν «η επιγραφή με την οποία η φύση αποτυπώνει σε κάθε αντικείμενο, την ουσία, τις ιδιαίτερες ποιότητες και τους σχετικούς τρόπους της».²⁵ Αναφερόταν στην ανάγκη, την χρήση και τον τρόπο που η φύση αποτυπώνεται πάνω σε κάθε μορφή, συμπεριλαμβανομένου του υλικού της και τους κανόνες διάκοσμου που ακολουθεί. Παρότι η έννοια του τύπου είχε μεταφυσικές συμπεραδηλώσεις ο Quatremere τον μετέτρεψε σε ένα ευέλικτο εργαλείο ικανό να αντεπεξέρχεται στην κάθε περίπτωση.²⁶

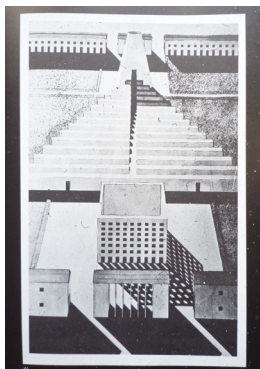
Λόγω του διαστήματος που μεσολάβησε ανάμεσα στους δύο ορισμούς του τύπου, μέσα στο οποίο η κλασική γλώσσα έχασε την κυριαρχία της, ο τρόπος που χρησιμοποιείται ο τύπος τον 20ο αιώνα βρίσκεται κοντά σε αυτό που ο Quatremere αντιτέθηκε τον 19ο, δηλαδή, στην διάσπαση της κλασικής γραμματικής και την ελεύθερη χρήση των αρχιτεκτονικών μορφών. Ενώ ο Quatremere προέβλεπε ελευθερία και εκφραστικότητα στον τρόπο χειρισμού των αναλογιών και των κανόνων συμμετρίας, οι «οραματιστές αρχιτέκτονες» του 18ου αιώνα είχαν σχεδόν εγκαταλείψει το κλασικό κανόνα. Επίσης είχαν μετατρέψει τις κλασικές μορφές σε γεωμετρικά σχήματα αποδεδειγμένα από την πρωταρχική τους χρήση. Το κοινό σημείο των δύο σχολών του 19ου αιώνα, το οποίο διατηρείται και σε κάποιες από τις στις σύγχρονες χρήσεις του τύπου, είναι ότι έβλεπαν τις μορφές σαν αρχέτυπα.

Ο Argan προσεγγίζει την έννοια του τύπου πιο πραγματιστικά και αποφεύγει εντελώς τον Νεοπλατωνισμό του Quatremere. Ορίζει τον τύπο σαν την κοινή ρίζα μιας σειράς μορφών. Σαν την γεωμετρική μορφή, ή το διάγραμμα όπου φτάνει κανείς μετά από μια διαδικασία γενίκευσης των ιδιαιτεροτήτων μιας σειράς μορφών.²⁷

Η ιστορία της αρχιτεκτονικής, λοιπόν, γίνεται ένας κατάλογος μορφών τον οποίο ο αρχιτέκτονας έχει στην διάθεσή του. Δεδομένου του ότι η επιλογή των μορφών δεν μπορεί να βασίζεται αποκλειστικά σε λειτουργικές απαιτήσεις, γεννιούνται κάποια ερωτήματα, με κύριο: ποιά είναι τα κριτήρια που επιλέγει κανείς τύπους από την ιστορία, όπως επίσης, σε τί έγκειται η δημιουργική διαδικασία και πώς αποκτάνε οι τύποι ιστορική ταυτότητα. Ο Moneo στο άρθρο του "Περί Τυπολογίας" γράφει: «Ο τύπος ως δομή της μορφής είναι στενά συνδεδεμένος με την πραγματικότητα – με μια τεράστια κλιμάκωση ενδιαφερόντων που ξεκινούν από την κοινωνική δραστηριότητα και φθάνουν ως την κατασκευή των κτηρίων. Εν τέλει η ομάδα που καθορίζει ένα τύπο, πρέπει να είναι ριζωμένη σε αυτή την πραγματικότητα, όσο και σε μια αφηρημένη γεωμετρία. Αυτό σημαίνει ότι τα κτήρια κατέχουν και συγκεκριμένη θέση στην ιστορία». ²⁸ Από αυτή η φράση συνεπάγονται δύο κριτήρια επιλογής τύπων. Αρχικά σύμφωνα με όρους Quatremere η επιλογή γίνεται με βάση την πρωτογενή αιτία που τον δημιούργησε, δηλαδή τις εκφραστικές και λειτουργικές του ιδιότητες. Όπως γράφει ο Moneo ανοίγουν δημιουργικές δυνατότητες τροποποίησης του τύπου με βάση την νέα του πραγματικότητα. «ο αρχιτέκτων μπορεί να προεκτείνει τον τύπο, αλλάζοντας την χρήση του. Μπορεί να διαστρέψει τον τύπο μέσω μιας μετατροπής της κλίμακας...» ²⁹ Το δεύτερο κριτήριο επιλογής είναι η αναγνωσιμότητα του τύπου. Καθώς ο τύπος ριζώνει σε μια ιστορική πραγματικότητα, η νέα του πραγματικότητα παρουσιάζει δυνατότητες συσχετισμού με την παλιά, ή, ακόμα, στόχος μπορεί να γίνει μόνο η αυτοαναφορικότητά του, η ανάκληση της μνήμης του. Από την μια, λοιπόν, στόχος είναι η χρήση μορφών του παρελθόντος με βάση της ανάγκες του παρόντος, από την άλλη φαίνεται ο χειρισμός του παρελθόντος να είναι ο στόχος.

Πριν αρχίσει η ανάλυση του έργου του Kahh, θα ήταν ίσως χρήσιμο να δοθούν κάποια παραδείγματα χρήσης του ιστορικού τύπου, με σκοπό να αναδειχθεί περισσότερο σε τι διαφέρουν τα δύο κριτήρια επιλογής που προαναφέρθηκαν και να γίνει πιο κατανοητός ο τρόπος με τον οποίο ο Kahh χρησιμοποιεί την ιστορική μορφή.

Ο ιστορικός τύπος χρησιμοποιήθηκε από το κίνημα του νεορασιοναλισμού αλλά και από άλλους αρχιτέκτονες και θεωρητικούς σε συνδυασμό με τις θεωρίες του στρουκτουραλισμού. Στην ομάδα των αρχιτεκτόνων που συσπειρώθηκαν γύρω από το περιοδικό Casabella, η ιδέα της αρχέτυπης αφαιρετικής μορφής του μοντέρνου κινήματος παραμένει, με τη διαφορά ότι δεν αναφέρεται σε γεωμετρικά σχήματα ή γενικούς επιστημονικούς



13. Aldo Rossi. Σχέδιο για το νεκροταφείο της Modena. Προοπτικό από ψηλά, 1971.



14. Aldo Rossi. Συγκρότημα διαμερισμάτων για την περιοχή Gallarate του Μιλάνου, 1919-1973

κανόνες κατασκευής, αλλά σε μορφές από την ιστορία της αρχιτεκτονικής.³⁰ Η ιστορία γίνεται μία διαρκής στιγμή, ενώ τα χαρακτηριστικά των τύπων θεωρούνται σταθερά και αιώνια, πέρα από τεχνολογίες και κοινωνικές αλλαγές, δείγμα μιας μόνιμης εικόνας του ανθρώπου.³¹ Η αφαιρετικότητα με την οποία προσεγγίζονται οι μορφές ολοποιεί την αυτόνομη γλώσσα της αρχιτεκτονικής,³² η οποία εν τέλει γίνεται ένας γλωσσικός κώδικας μορφών. Σκοπός είναι η αυτοαναφορικότητα της μορφής και η ανασυγκρότηση της μνήμης. Το πιο αντιπροσωπευτικό παράδειγμα είναι το έργο του Aldo Rossi. Η ανασυγκρότηση της συλλογικής μνήμης ενός τόπου γίνεται αναλογικά, κατά τον όρο του ίδιου.³³ Χρησιμοποιεί στα νέα κτήρια ιστορικούς τύπους που είναι κρυμμένοι στο εσωτερικό της πόλης, φέρνοντας την ιστορία της πόλης στην επιφάνεια. Ενισχύει έτσι τους δεσμούς των κατοίκων με τον τόπο και διαμορφώνει το συλλογικό φαντασιακό της πόλης. Η λειτουργία που στεγάζει το κάθε κτήριο παίρνει δεύτερο ρόλο, γίνεται για αυτόν ένα κοινωνικό σημαινόμενο, το οποίο θα αποδώσει μεταφορικά και συνθήως κριτικά, μέσω της αρχιτεκτονικής γλώσσας. Η μορφή λοιπόν επιβάλλεται στις πρακτικές ανάγκες. Η αφαιρετική χρήση των μορφών αναιρεί πολλές από τις εκφραστικές τους ιδιότητες, οι οποίες εν τέλει παρουσιάζονται απούλοποιημένες, σαν φαντάσματα του εαυτού τους. Ο τρόπος που αντιμετωπίζει τα λειτουργικά ζητήματα, η άρνηση των σύγχρονων τεχνολογιών, η αφαιρετικότητα των μορφών και η απούλοποίησή τους, οδηγούν σε μία απόσταση από την πραγματικότητα. Το εκφραστικό περιεχόμενο που διατηρείται είναι η συλλογική ανάκληση της μνήμης και τα συναισθήματα νοσταλγίας που δημιουργούν τα κτήρια, καθώς οι ιστορικές μορφές-φαντάσματα δηλώνουν την απουσία μιας εποχής που οι μορφές έβγαιναν από την φύση. Η αποσπασματική τους παρουσία ταυτίζεται με την αποξένωση του ανθρώπου της βιομηχανοποιημένης πόλης, από τον εαυτό του και από τους γύρω του. Γίνεται μια δήλωση της ρήξης με το παρελθόν

και της πλέον δεδομένης αδυναμίας ανασύνταξής του.

Ο Alan Colquhoun, ένας θεωρητικός αρχιτέκτονας και κριτικός, κάνει επίσης μια σύνδεση του αρχιτεκτονικού τύπου με τον στρουκτουραλισμό.³⁴ Ο ίδιος, όπως και ο Aldo Rossi, βασίζεται στην αναγνωσιμότητα του αρχιτεκτονικού τύπου, όμως δεν τους θεωρεί πλατωνικά αρχέτυπα και θέλει να τους εντάξει στην σύγχρονη κοινωνία. Θεωρεί τους αρχιτεκτονικούς τύπους ως σημεία σε ένα γλωσσικό σύστημα που παίρνουν το νόημά τους αυθαίρετα, είτε με βάση κάποιες μορφολογικές τους ιδιότητες, από την κοινωνία. Στόχος του είναι παραβιάζοντας τον δεδομένο γλωσσικό κώδικα των ιστορικών μορφών, να δημιουργηθεί ένας νέος, έτσι ώστε οι διαφορικές σχέσεις στο εσωτερικό της αρχιτεκτονικής να βρίσκονται σε αναλογία με διαφορικές σχέσεις στην κοινωνία, λύνοντας τόσο το πρόβλημα της απόστασης από την πραγματικότητα, όσο και αυτό της ενότητας.

Τα δύο προηγούμενα παραδείγματα φαίνεται να ανταποκρίνονται περισσότερο στο δεύτερο κριτήριο επιλογής μορφών από την ιστορία, αυτό που βασίζεται στην αναγνωσιμότητα τους, αποκλείοντας εν πολλοίς το πρώτο, την εκφραστικότητα των μορφών. Καθώς και στις δύο περιπτώσεις οι αρχιτέκτονες είχαν σχέση με τις θεωρίες του στρουκτουραλισμού, το πρόβλημα που προκύπτει σχετίζεται με τον δομισμό στην γλωσσολογία. στον οποίο οι λέξεις παίρνουν το νόημά τους από συσχετίσεις μέσα στον κώδικα, ενώ η σύνδεση του νοήματος με την λέξη είναι κατά τα άλλα αυθαίρετη, συμβατική. Έτσι η γλώσσα, και κατά επέκταση η τέχνη που δομείται σαν γλώσσα, είναι πρωτίστως επικοινωνία, δηλαδή λεκτική μεταφορά νοήματος και όχι έκφραση, αντιτίθεται με την ανθρωπολογική αρχή της τέχνης που είναι πρωτίστως έκφραση. Η μοναδικότητα των έργων έγκειται στην μεταμόρφωση του κώδικα μορφών, δηλαδή στην παραγωγή νοήματος μεσά από αλλαγές στις αντιστοιχίες των μορφών με την πραγματικότητα και μεταξύ τους, κάτι το οποίο οδηγεί σε μια εννοιολογική αρχιτεκτονική. Η μεταφορική και πιθανότατα πολυσημική χρήση των μορφών, στα πλαίσια του κώδικα, είναι εκφραστικά στοιχεία που όμως δεν αντιστοιχούν στα αισθητικά κριτήρια τέχνης που προαναφέρθηκαν, όπως για παράδειγμα δεν θα μπορούσε κάποιος να μεταδώσει το συγκινησιακό περιεχόμενο ενός ποιήματός με γλωσσολογικές αναλύσεις. Γυρνώντας στις ανθρωπολογικές ρίζες της τέχνης και της αρχιτεκτονικής, σαν απεικόνιση και αισθητική συγκίνηση, εξαιρώντας την περίπτωση της ανάκλησης της συλλογικής μνήμης, βλέπουμε ότι το συγκινησιακό περιεχόμενο εκλείπει έναντι του μορφικού και επικοινωνιακού.

Έχοντας σαν δεδομένο κάποιες αρχές της ανθρωπολογίας της τέχνης και κάποιες δυνατότητες που ανοίγει η χρήση της ιστορικής μορφής στον κοινωνικό ρόλο της αρχιτεκτονικής, στα κεφάλαια που ακολουθούν, γίνεται μία διερεύνηση του τρόπου και του λόγου με τον οποίο χρησιμοποιεί ο

Louis Kahn, στην βιβλιοθήκη της Ακαδημίας Phillips Exeter, τον ιστορικό τύπο.

1. Φώτης Τερζάκης, 2007, Τροχιές του αισθητικού, η ιστορική σύσταση μιας αισθητικής φιλοσοφίας και ο ανθρωπολογικός της ορίζοντας, σ. 33, Αθήνα, Futura
2. ό.π., σσ. 412-414
3. ό.π., σ. 37
4. Η αναφορά είναι στον W.Benjamin. ό.π., σσ. 237-284
5. ό.π., σ.24-25
6. Βιτρούβιου, 2000, Περί αρχιτεκτονικής, μτφρ. Παύλος Λέφας, σ. 230, Αθήνα, ΠΛΕΘΡΟΝ
7. Φώτης Τερζάκης, 2007, Τροχιές του αισθητικού, η ιστορική σύσταση μιας αισθητικής φιλοσοφίας και ο ανθρωπολογικός της ορίζοντας, σσ. 57-108, Αθήνα, Futura
8. ό.π.
9. Alan Colquhoun, 1994, Modernity and the Classical Tradition, Architectural Essays 1980-1987, σ. 21, London, The MIT Press
10. Alan Colquhoun, 1994, Modernity and the Classical Tradition, Architectural Essays 1980-1987, σ. 34, London, The MIT Press
11. Alan Colquhoun, 1994, Modernity and the Classical Tradition, Architectural Essays 1980-1987, σ. 245, London, The MIT Press
12. Rafael Moneo, 1978, Περί Τυπολογίας, Oppositions 13, μτφρ. Γ. Πανέτσος, σ. 16
13. Alan Colquhoun, 1994, Modernity and the Classical Tradition, Architectural Essays 1980-1987, σ. 245, London, The MIT Press
14. Φώτης Τερζάκης, 2007, Τροχιές του αισθητικού, η ιστορική σύσταση μιας αισθητικής φιλοσοφίας και ο ανθρωπολογικός της ορίζοντας, σσ. 197-213, Αθήνα, Futura
15. Alan Colquhoun, 1994, Modernity and the Classical Tradition, Architectural Essays 1980-1987, σ. 245, London, The MIT Press
16. Kenneth Frampton, 1999, Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και Κριτική, σσ. 201-202, Αθήνα, ΘΕΜΕΛΙΟ
17. Alan Colquhoun, 2002, Modern Architecture, σ.212, New York, Oxford University Press
18. Alan Colquhoun, 1994, Modernity and the Classical Tradition, Architectural Essays 1980-1987, σ. 17, London, The MIT Press
19. Giulio Carlo Argan, Περί της Τυπολογίας της αρχιτεκτονικής, Architectural Design, Δεκέμβριος 1963, μτφρ. Γ. Πανέτσος
20. Giulio Carlo Argan, Περί της Τυπολογίας της αρχιτεκτονικής, Architectural Design, Δεκέμβριος 1963, μτφρ. Γ. Πανέτσος
21. ό.π.
22. ό.π.
23. ό.π.
24. Anthony Vidler, The Idea of Type, The Transformation of the Academic Ideal, 1750-1830

25. Harry Francis Mallgrave, 2005, *Modern architectural theory, A Historical Survey 1673-1968*, σσ. 67-74, New York, Cambridge University Press
26. ό.π.
27. Bernard Leupen, Christoph Grafe, Nicola Kornig, Marc Lampe, Peter de Zeeuw, 1997, *Design and Analysis*, Rotterdam, 010 Publishers
28. Rafael Moneo, 1978, *Περί Τυπολογίας*, *Oppositions* 13, μτφρ. Γ. Πανέτσος
29. ό.π.
30. Alan Colquhoun, 1994, *Modernity and the Classical Tradition, Architectural Essays 1980-1987*, σ. 84, London, The MIT Press
31. ό.π., σ. 85
32. ό.π., σ. 84
33. Aldo Rossi, *Η αρχιτεκτονική της πόλης*, μετ. Βασιλική Πετρίδου, University studio press
34. Alan Colquhoun, *Collected Essays In Architectural Criticism*, σσ. 130-135, London, Black Dog Publishing

ΛΟΥΙΣ ΚΑΗΝ | ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ | ΓΕΝΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΓΙΑ ΤΟ
ΕΡΓΟ ΤΟΥ | Η ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ ΡΗΙΛΛΙΠΣ ΕΧΕΤΕΡ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

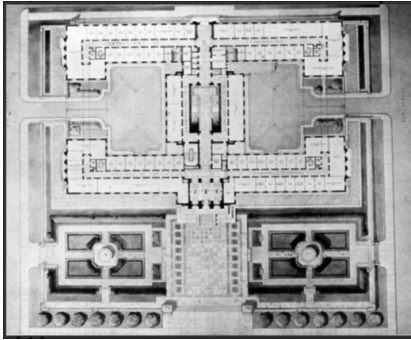
LOUIS KAHN | ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ | ΓΕΝΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΓΙΑ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ | Η ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ PHILLIPS EXETER**2.1 Βιογραφικά στοιχεία**

Ο Louis Isadore Kahn γεννήθηκε το 1901 στο νησί Saaremaa της Εσθονίας που τότε άνηκε στην αυτοκρατορική Ρωσία. Οι γονείς του ήταν εβραϊκής καταγωγής, ωστόσο είχαν μεγαλώσει σε ένα πολύγλωσσο ευρωπαϊκό, και είχαν Ρομαντική παιδεία. Λόγω δυσχερών συνθηκών διαβίωσης μετανάστευσαν στην Αμερική το 1906 και εγκαταστάθηκαν στην Φιλαδέλφεια.¹

Η εσωτερικευμένη προσωπικότητα του Kahn που ανακλάται στην ατομικότητα του έργου του, ίσως βρίσκει ψυχολογικά αίτια σε κάποιες παιδικές εμπειρίες. Στην ηλικία των τριών το πρόσωπό του σημαδεύτηκε, μετά από ένα ατύχημα, ενώ η αρρώστια που τον πρόσβαλε αφού έφτασε στην Φιλαδέλφεια τον έκανε να ξεκινήσει αργά το σχολείο. Ο συνδυασμός αυτών τον οδήγησε στην ανωνυμία κατά την διάρκεια των σχολικών του χρόνων.² Μικρός ασχολήθηκε με την μουσική και την ζωγραφική όμως μετά από την συμμετοχή του σε ένα μάθημα αρχιτεκτονικής ιστορίας επέλεξε να ασχοληθεί με την αρχιτεκτονική. Ο λόγος που τον έσπρωξε προς τα εκεί ήταν η ευεργετική επιρροή που μπορεί να ασκήσει η πόλη και η αρχιτεκτονική στους κατοίκους της, κάτι το οποίο ο ίδιος είχε βιώσει στην πόλη της Φιλαδέλφειας.³

Σπούδασε αρχιτεκτονική στο Πανεπιστήμιο της Πενσυλβανία, του οποίου το πρόγραμμα ήταν βασισμένο στην σχολή Beaux Arts του Παρισιού, με καθηγητή τον Philippe Cret. Παρότι ο Cret θεωρούσε τον κλασικισμό την μόνη έγκυρη αρχιτεκτονική γλώσσα, αναγνώριζε την προτεραιότητα της σύνθεσης και της λύσης προβλημάτων από τα συλ.⁴ Αποφοιτεί το 1924, για κάποια χρόνια δουλεύει για διάφορα γραφεία μεταξύ των οποίων και του Cret. Το 1928 ταξιδεύει για πρώτη φορά στην Ευρώπη. Επισκέπτεται τον τόπο καταγωγής του και ταξιδεύει μελετώντας και σκιτσάροντας.

Κατά την διάρκεια της παγκόσμιας οικονομικής ύφεσης το 1930-1940 μυείται στις ιδέες του μοντέρνου κινήματος και του κοινωνικού του ρόλου. Οργανώνει μία ερευνητική ομάδα με θέμα την μοντέρνα αρχιτεκτονική. Για τα επόμενα εργάζεται σαν μοντερνιστής αρχιτέκτονας στον τομέα της κατοικίας, χτίζοντας μεμονωμένες κατοικίες στην αρχή ενώ αργότερα, στα χρόνια του πολέμου εργάζεται στον δημόσιο τομέα χτίζοντας εργατικές κατοικίες.⁵



15. Paul Philippe Cret, Federal Reserve Board Building, Washington D.C., 1935.

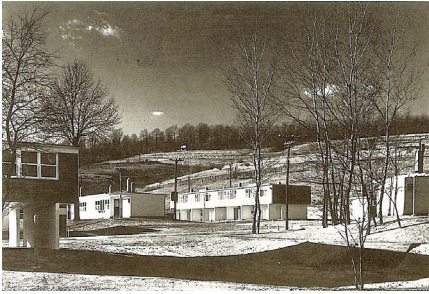


16. Louis Kahn. Σκίτοο, Amalfi, 1928.

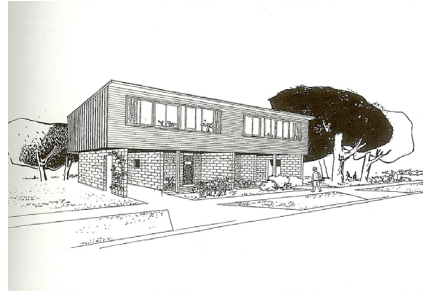
Η πολυετής του ενασχόλησή με λειτουργικά προβλήματα τον οδήγησε στο να καταλάβει τις περιορισμένες δυνατότητες έκφρασης της μοντέρνας γλώσσας. Σε αυτό το σημείο ευθυγραμμίσθηκε με το κίνημα της Νέας Μνημειακότητας και τον κύριο εκφραστή της τον Sigfried Giedion.⁶ Μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, σε μια περίοδο αναταραχής, ο στόχος που έθεσε το κίνημα της Νέας Μνημειακότητας ήταν η αναπαράσταση του κράτους με κτήρια που «συμβολίζουν τον συλλογικό πόθο του λαού» και η ενίσχυση της δημόσιας ζωής. Ενώ ο Giedion δεν θεωρούσε πως η αρχιτεκτονική ασχολείται κυρίως με θέματα κατασκευής και ήταν κριτικός απέναντι στην εκλεκτική χρήση της ιστορίας, ο Kahn στο άρθρο Monumentality προτείνει την επιστροφή στην ιστορία χρησιμοποιώντας νέες τεχνολογίες. Στην πράξη χρησιμοποιεί μεταλλικούς σκελετούς με μνημειακό τρόπο θυμίζοντας τον Violet Le Duc.⁷

Το 1951 του δίνεται η πρώτη μεγάλη ανάθεση για το Yale Art Gallery και την ίδια χρονιά πηγαίνει το δεύτερο ταξίδι του στην Ευρώπη και την Αίγυπτο το οποίο τον φέρνει σε επαφή με τα αρχαία μνημεία της αρχιτεκτονικής. Από το Yale Art Gallery και ιδιαίτερα από το Jewish Community Center (1954-1958), την επόμενη μεγάλη του ανάθεση, μπορεί να θεωρηθεί ότι ο Kahn μπαίνει στο πιο προσωπικό στάδιο του έργου του για το οποίο αποκτά και διεθνή φήμη.

Η περίοδος αυτή συμπίπτει με την περίοδο κρίσης της Αμερικής, όπου το ριζοσπαστικό κλίμα της δεκαετίας του 1960 δυσπιστεί προς τους κρατικούς θεσμούς. Ο Kahn ως μετανάστης που κατάφερε να βρει τον δρόμο του στο κράτος της Αμερικής παίρνει ξεκάθαρα θέση υπεράσπισης των θεσμών του. «Οι θεσμοί μας βρίσκονται σε κρίση».⁸ Ο Manfredo Tafuri γράφει αναφερόμενος στο έργο του Kahn. «Ενώ τα πολιτισμικά μνημεία στα πανεπιστήμια καίγονταν στα χρόνια της μαθητικής εξέγερσης και του πολέμου στο Βιετνάμ, η αρχιτεκτονική ακολούθησε τον δικό της δρόμο».⁹ Προς αυτή την κατεύθυνση ο Kahn επαναπροσδιορίζει τον



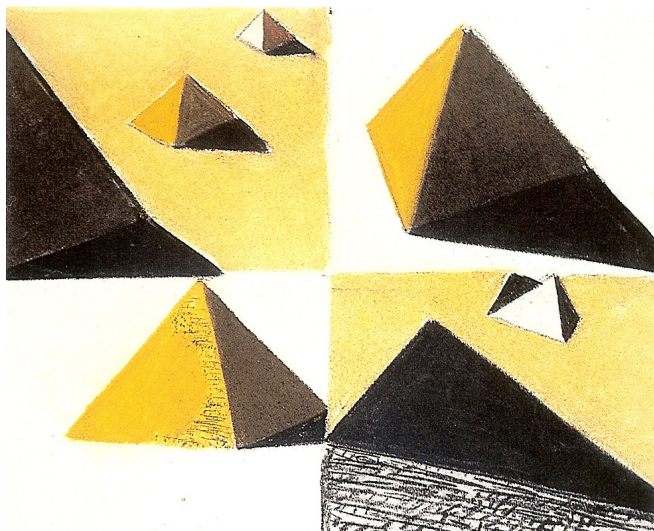
17. Louis Kahn, Carver Court, Caln Township, 1941-43.



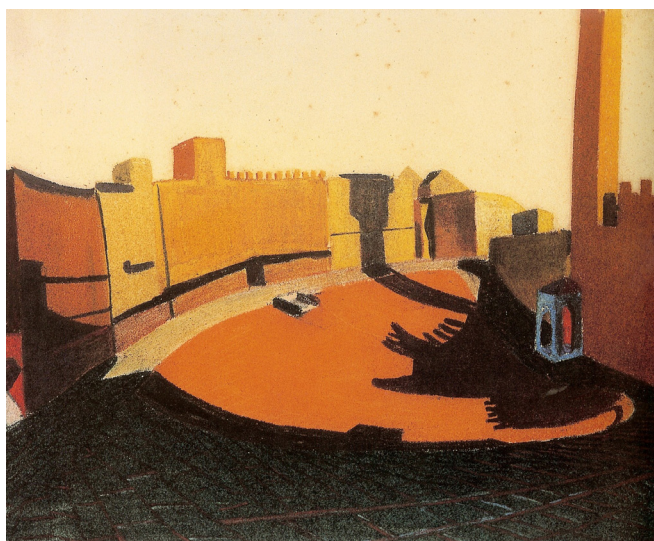
18. Louis Kahn, προοπτικό Willow Run Washtenaw, 1942-43.

στόχο της αρχιτεκτονικής. Κάνει κριτική στον φονξιοναλισμό του μοντέρνου κινήματος που αδυνατεί να εκφράσει υπερβατικές ιδέες και γυρνάει στις ρίζες των σπουδών του και την ιστορία. Στην λειτουργικότητα αντιπαραθέτει την οικουμενικότητα της λειτουργίας και την ποιότητα του χώρου, την χωρική εμπειρία. Στην μαζικότητα, τον καταναλωτισμό και την αισθητική της μηχανής, αντιπαραθέτει παραδοσιακές κατασκευαστικές τεχνικές.¹⁰

Πέθανε το 1974 σε ηλικία 72 ετών, σε ένα σταθμό τρένου της Νέας Υόρκης. Πέρασαν δύο μέρες μέχρι να αναγνωριστεί η ταυτότητά του καθότι είχε σβήσει την διεύθυνση από το διαβατήριό του. Επίσης παρόλη την προσπάθειά και το έργο του απεβίωσε έχοντας πολλά χρέη. Η εξατομικευμένη προσωπικότητά του Kahn, καθώς και η πίστη του ίδιου στο έργο του εξηγούν το ίδιο το έργο αλλά ίσως και την υλοποίηση του. Οι απαντήσεις του Kahn στο πρόβλημα της αρχιτεκτονικής σε μεγάλο μέρος φαίνεται να μην προέρχονται από την ζήτηση της κοινωνίας. Πιθανώς ο λόγος που τα κτήρια του βρήκαν απήχηση να οφείλεται κατά μεγάλο μέρος στην αβεβαιότητα και την αναταραχή που επικρατούσε εκείνη την περίοδο στην Αμερική. Μια απόδειξη αυτού είναι ότι αν και οι ιδέες του έδωσαν πάτημα στις επόμενες γενιές αρχιτεκτόνων, δεν επικράτησαν. Ο ίδιος εργάστηκε και συνέβαλλε σε μία περίοδο μετάβασης από το μοντέρνο κίνημα στα επόμενα βήματα της αρχιτεκτονικής. Η κριτική στο μοντέρνο κίνημα, η πρωτο-λειτουργική και νοηματική αντιμετώπιση των προγραμμάτων και ιδιαίτερα το άνοιγμα στην ιστορία, που διαβάστηκε από τους επόμενους σαν άνοιγμα μιας επικοινωνιακής διάστασης στην αρχιτεκτονική, είναι τα κύρια σημεία του έργου του που άσκησαν επιρροή στις επόμενες γενιές αρχιτεκτόνων.



19. Louis Kahn, Πυραμίδες της Γκίζας, Σκίτσο, 1951.



20. Louis Kahn, Σιένα, Σκίτσο, 1951.

2.2 Γενικά στοιχεία για το έργο του Louis Kahn

2.2.1 Νέος στόχος για την αρχιτεκτονική

«Η αρχιτεκτονική είναι η στοχαστική δημιουργία χώρων». «Προσπαθώ να βρω νέες εκφράσεις των παλιών θεσμών».¹¹ Θα μπορούσε να ειπωθεί πως αυτές οι δύο φράσεις απαντάνε στο πώς και στο γιατί της αρχιτεκτονικής του Kahn. Όπως προαναφέρθηκε, σε αντίθεση με τις αρχές του Μοντέρνου Κινήματος, σκοπός του δεν ήταν η λειτουργικότητα και η οικονομία. Όμως καθώς και ο ίδιος ήταν μοντέρνος δεν απορρίπτει την σημασία της λειτουργικότητας, αλλά ερμηνεύει το πρόγραμμα πιο ελεύθερα πάνω σε μία ιδέα που έχει ο ίδιος για τον εκάστοτε θεσμό. Κάθε θεσμός είναι για τον Kahn μια έμφυτη ανθρώπινη δραστηριότητα την οποία ερμηνεύει νοηματικά και εκφράζει σε χώρο. Κατά συνέπεια και η μορφή του κτηρίου δεν έχει αιτιοκρατική σχέση με το πρόγραμμα, ξεφεύγει από τον θετικισμό του μοντέρνου κινήματος, δεν καθορίζεται από γενικούς κανόνες αλλά είναι μοναδική σε κάθε κτήριο. Δεν τον ενδιαφέρει τόσο το «πώς», αλλά το «τί» χτίζεις, όπως δηλώνει ο ίδιος. Ειπώθηκε στο πρώτο κεφάλαιο πως το έργο του Kahn στα πρώιμα του στάδια παραλληλίστηκε με το κίνημα της Νέας Μνημειακότητας που είχε στόχο την αναπαράσταση και ενίσχυση της δημόσιας ζωής. Αντίστοιχα ο Kahn έχει στόχο την οικουμενική απεικόνιση του θεσμού όπως και την χωρική εμπειρία.

2.2.2 Επιρροές και επαναλαμβανόμενα μοτίβα

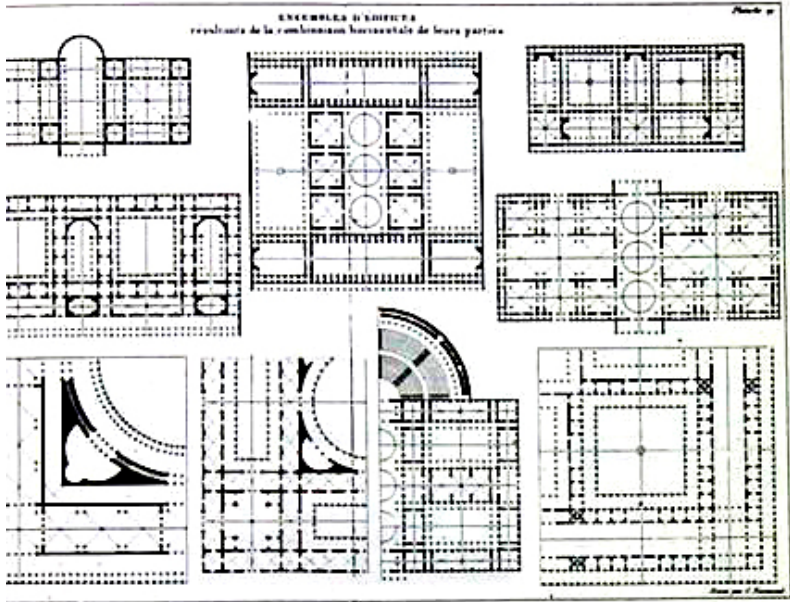
Στο έργο του Kahn, αν και δεν ακολουθείται συγκεκριμένη μεθοδολογία υπάρχουν μοτίβα που επαναλαμβάνονται τα οποία θα μπορούσε κανείς να αναγάγει στο περιεχόμενο των σπουδών του και στις επιρροές του. «Όταν βλέπω ένα σχέδιο το βλέπω για τον χαρακτήρα των χώρων και για τις σχέσεις μεταξύ τους».¹² Η διαφοροποίηση των χώρων σε ενότητες και ο χαρακτήρας αυτών, είναι δύο κεντρικά μοτίβα του έργου του με βάση τα οποία δομείται και η παρούσα εργασία. Ο χειρισμός της λειτουργίας σε ενότητες δείχνει συναίσθηση πρακτικών προβλημάτων, αλλά η νοηματική επεξεργασία των σχέσεων τους είναι κάτι πέρα από αυτό. Σε αυτό το σημείο, χρησιμοποιεί τον ιστορικό τύπο, γυρνάει στις σπουδές του στο σύστημα της σχολής B. Arts και σε έναν πρωτόγονο κλασικισμό με κύρια επιρροή την αρχιτεκτονική της Ρώμης. Η χωρική ποιότητα κάθε ενότητας, ο χαρακτήρας της, επίσης, είναι κεντρικής σημασίας στον Kahn. Εδώ διαφαίνεται πάλι η

επιρροή της Ρώμης, του E.L. Boullee ως προς την έννοια του χαρακτήρα και του Viollet Le Duc, καθώς η κάθε ενότητα τηρεί προϋποθέσεις που θυμίζουν τον κατασκευαστικό ρασιοναλισμό του.

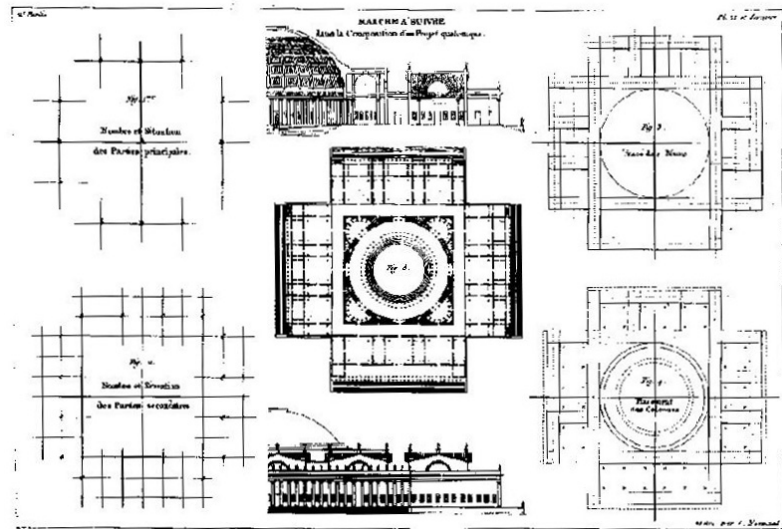
Έχει επισημανθεί από πολλούς θεωρητικούς (Bahnam, Colquhoun, Rowe) η άμεση επιρροή που δέχτηκε το μοντέρνο κίνημα από την σχολή B. Arts. Δεδομένου των σπουδών του Kahn στην Σχολή B.Arts και αργότερα της συσχέτισής του με το μοντέρνο κίνημα, η επιρροή αυτή γίνεται θεμελιώδες συστατικό του πιο προσωπικού του έργου.

Το στοιχείο που πέρασε από την Σχολή Beaux Arts στο μοντέρνο κίνημα είναι αυτό που έχει οριστεί ως σύνθεση στην αρχιτεκτονική, από τον J.N.L. Durand τον 19ο αιώνα. Στην μεθοδολογία του Durand η αρχιτεκτονική, διασπάται στα συστατικά της, σε μορφές και κανόνες συναρμολόγησής. «Το να συνθέτεις είναι να χρησιμοποιείς αυτό που είναι ήδη γνωστό. Η σύνθεση έχει υλικό [...] τις στοιχειακές μορφές της αρχιτεκτονικής».¹³ Ο Durand έφτιαξε καταλόγους με τις μορφές από την ιστορία της αρχιτεκτονικής απλοποιημένες και ταξινομημένες κατά είδη, με σκοπό να χρησιμοποιούνται σαν μοντέλα, έτοιμες προς χρήση. Επίσης όρισε μια σειρά από κανόνες, τυποποιώντας την σύνθεση των μορφών, ώστε το έργο να διεκπεριώνεται με τον πιο εργονομικό τρόπο, και ταυτόχρονα να διατηρεί κάποια ενότητα το σχέδιο. Αυτοί ήταν ο κάναβος σαν οδηγός του σχεδίου, και οι άξονες συμμετρίας.¹⁴

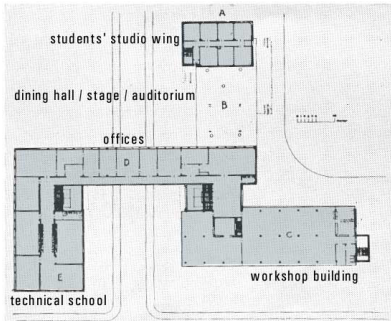
Στόχος του Durand ήταν η οικονομία και η λειτουργικότητα του έργου, αυτό που προείχε λοιπόν ήταν η κατανομή της λειτουργίας. Ο Reynier Banham γράφει «Μικρά δομικά και λειτουργικά μέλη, τα στοιχεία της αρχιτεκτονικής, συναρμολογούνται για να φτιάξουν λειτουργικούς όγκους και αυτοί, τα στοιχεία της σύνθεσης, συναρμολογούνται για να φτιάξουν κτήρια».¹⁵ Οι λειτουργικές ενότητες ήταν λοιπόν η μονάδα σχεδιασμού. Ο Kenneth Frampton γράφει ότι το σχεδιαστικό σύστημα του Durand δεν έδινε έμφαση στην συγκεκριμένη λειτουργία, όπως και στο συγκεκριμένο υλικό με σκοπό να επωφεληθεί από την οικουμενική εγκυρότητα ενός ουδέτερου χώρου.¹⁶ Αυτό ήταν καταλυτικό για την γενικότητα της μορφής που αναζητούσε το μοντέρνο κίνημα. «Είναι χαρακτηριστικό της πρωτοποριακής αρχιτεκτονικής των αρχών του 20ου αιώνα να συλλαμβάνεται σαν ξεχωριστοί και καθορισμένοι όγκοι για κάθε ξεχωριστή και καθορισμένη λειτουργία, και να συνθέτονται με τέτοιο τρόπο ώστε αυτή η διαφοροποίηση να είναι ξεκάθαρη».¹⁷ Παρόλο που το μοντέρνο κίνημα ήταν σαφώς αντίθετο στην αρχιτεκτονική της Ακαδημίας, που τότε εφάρμοζε ακόμα τις αρχές του Durand, η επιρροή που δέχτηκε από αυτήν ήταν άμεση. «Η σύνθεση κληροδοτήθηκε κατευθείαν από



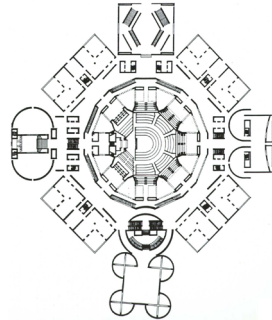
21. J.N.L. Durand, Principles of architectural composition 1802-1809.



22. J.N.L. Durand, Principles of architectural composition 1813.



23. Walter Gropius, Μπιάουσαυκ, Αττικής, 1925-26.



24. Louis Kahn, Bangladesh National Capital, 1974.

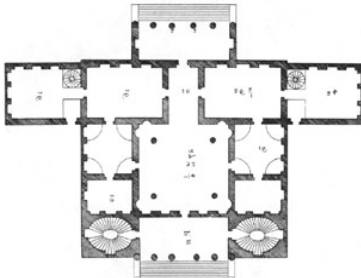
την Ακαδημία στους Avant Gardes....., δεν ήταν η πρώτη φορά που ένα επαναστατικό κίνημα δανείστηκε τις δομές και τους θεσμούς από αυτό που ήθελε να καταστρέψει».¹⁸ Το σημείο που αντιπαρατέθηκαν οι δύο σχολές ήταν η δυνατότητα επιλογής που υπονοεί η λέξη σύνθεση. «Η διαφορά ανάμεσα στην μοντέρνα και την κλασική σύνθεση είναι ότι στην πρώτη υπάρχει μεγάλη ελευθερία στις σχέσεις.»¹⁹ Ενώ στην σχολή Beaux Arts οι κατόψεις είναι ιεραρχημένες το μοντέρνο αρνείται οποιοδήποτε έλεγχο της συνολικής διάταξης του κτηρίου.

Ήταν επόμενο να διατηρηθεί αυτός ο τρόπος σχεδιασμού στο έργο του Kahh λόγω του βιογραφικού του. Μέσω της χρήσης λειτουργικών ενότητων ο Kahh καταφέρνει να γυρίσει σε μια πρωτο-λειτουργική αρχιτεκτονική, να χειρισθεί το πρόγραμμα με δομή, νοηματικά. Χρησιμοποιεί τις ενότητες αλλά για λόγους πέραν της λειτουργίας, κάτι το οποίο επιτυγχάνεται με τον ιστορικό τύπο. Η Ακαδημία και το μοντέρνο κίνημα δεν είχαν τρόπο να ελέγξουν την συνολική διάταξη του κτηρίου, κάτι που ο Kahh απέφυγε. Εδώ διαφαίνεται η επιστροφή του στον νεοκλασικισμό. Οι πρώτοι ξεκινούσαν τον σχεδιασμό προσθέτοντας ενότητες, καθώς η λειτουργικότητα επέβαλλε την επεξεργασία του κτηρίου πρώτα κατά μέρη και μετά στο σύνολο. Η τελική μορφή του κτηρίου έβγαινε στο τέλος εμπειρικά, ήταν θέμα εφαρμογής των γενικών κανόνων σε ένα λειτουργικό πρόβλημα. Ο Kahh αντίθετα ξεκινάει από την τελική μορφή. Γυρνάει στην κλασική διανομή του χώρου όπου ο σχεδιασμός ξεκινάει από ένα συνολικό σχήμα και στην συνέχεια χωρίζεται σε μέρη. Τα περαιτέρω λειτουργικά προβλήματα λύνονται αφού έχει καθοριστεί η συνολική μορφή του κτηρίου. Όπως παρατηρεί ο C.N.Schulz²⁰ στον φονξιοναλισμό ξεκινάνε από κάτω ενώ ο Kahh ξεκινάει από πάνω. Είναι διαφορά επαγωγικής και απαγωγικής σκέψης, ή επιστήμης και μεταφυσικής. Ο Kahh λοιπόν ξεκινώντας από την συνολική διάταξη του κτηρίου στην συνέχεια την χωρίζει σε ενότητες τις οποίες επεξεργάζεται με έναν σχεδόν αυτόνομο τρόπο. Κάνει σύνθεση

μέσα σε έναν τύπο. Η συνολική διάταξη όπως και η επεξεργασία της κάθε ενότητας ξεχωριστά, καθορίζονται από αισθητικά κριτήρια πέρα από την απλοϊκή λειτουργικότητα.

Κάθε κτήριο του Kahn τονίζει την οικουμενικότητα της λύσης του. Παρά την μοναδικότητά του παρουσιάζεται σαν να έχει μεταφυσική προέλευση. Τα κτήριά του είναι ιδεατοί τύποι, όπου η ιδεατή τους φύση αναφέρεται στην μορφή σε συνδυασμό με την λειτουργία τους και σε αυτό το σημείο γίνεται φανερή η επιρροή του Kahn από τον Quatremere de Quincy. Το μοντέρνο κίνημα είχε συνδυάσει τους κτηριολογικούς τύπους του Durand με τον ιδεαλισμό του Quatremere. Στους καταλόγους που έφτιαξε, ο πρώτος, σχεδίασε νέα κτήρια ταξινομημένα με βάση την λειτουργία τους. Με βάση την θεωρία του τύπου του Quatremere, δηλαδή την αποτύπωση μιας λειτουργίας σε μια μορφή, και την ανύψωση της μορφής αυτής σε αρχέτυπο, στο μοντέρνο κίνημα η λειτουργική αρτιότητα ενός κτηρίου, επενδύθηκε με ιδεαλισμό και θεωρήθηκε ως το πρωτότυπο προς μαζική αναπαραγωγή. Ενώ στο μοντέρνο κίνημα ο ιδεαλισμός αναφερόταν σε κτηριολογικούς τύπους που έχουν εφευρεθεί από το μηδέν, ο Kahn γυρνάει πιο κοντά στον Quatremere και μαζί με τον κτηριολογικό τύπο επενδύει και τους αρχιτεκτονικούς τύπους με ιδεαλισμό. Βρίσκεται πολύ κοντά στα στοιχεία που αναφέρθηκαν για τον Quatremere στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας, καθώς χρησιμοποιεί τους ιστορικούς τύπους διατηρώντας το υλικό τους, την σημασία των αναλογιών και γενικά την πρωτογενή αιτία δημιουργίας τους.

Επόμενο είναι η γεωμετρία να παίζει καθοριστικό ρόλο στο έργο του Kahn. Στα έργα του τηρούνται οι κανόνες συμμετρίας και οι αναλογίες, όμως με πιο ελεύθερο τρόπο. Οι αναλογίες χρησιμοποιούνται εκφραστικά, όπως άλλωστε πρότεινε και ο Quatremere,²¹ και η συμμετρία σπάει εκεί που χρειάζεται λόγω της λειτουργίας. Οι κλασικοί κανόνες, η τάξη, υπάρχει σε όλα τα μέρη του κτηρίου, από τον δομικό φορέα έως τα έπιπλα. Τίποτα δεν παίρνει μορφή αν δεν συμμετέχει στον γεωμετρικό κανόνα του κτηρίου, όλα τα στοιχεία του κτηρίου είναι μέρος του συνόλου, καθώς το σύνολο φαίνεται να ένει μεγαλύτερη σημασία από τα μέρη του. Αυτό που πρέπει

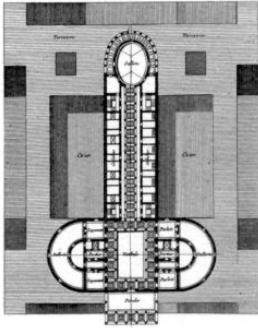


25. Palladio, κάτοψη Villa Cornaro, 1570.

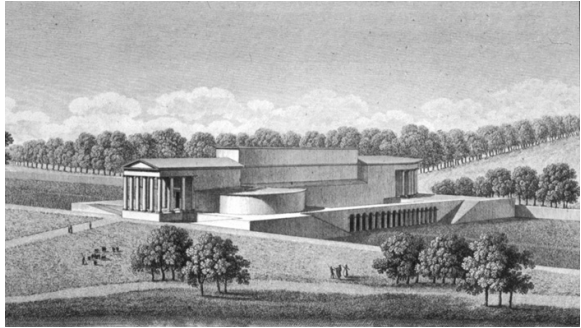
να σημειωθεί είναι ο τρόπος με τον οποίο καταφέρνει να ενσωματώσει σύγχρονες λειτουργίες σε τόσο αυστηρούς γεωμετρικούς κανόνες σχεδιασμού. Τα στοιχεία του έργου του που επιτρέπουν αυτό είναι κυρίως, η ομαδοποίηση όλων των βοηθητικών χώρων, μία επιρροή του Kahn από τις βίλες του Palladio και η ιδιόμορφη χρήση του ελεύθερου σχεδίου σε συνδυασμό με τις χωρικές ενότητες.

Όπως γράφει ο ίδιος «Ξεκινάω τον σχεδιασμό πάντα από ένα τετράγωνο, καθώς το τετράγωνο δεν θεωρείται επιλογή».²² Πέρα από την χρήση καθαρών γεωμετρικών όγκων, όλες οι μορφές που χρησιμοποιεί από την ιστορία είναι στην πραγματικότητα γεωμετρικές κατασκευές εκ νέου,²³ δεν είναι η κοινή ρίζα των μορφών όπως όρισε τον τύπο ο Argan. Εδώ αναγνωρίζει κανείς την επιρροή του, από τους οραματιστές αρχιτέκτονες του 18ου αιώνα, τον Ledoux και ιδίως τον Boullée. Οι ίδιοι, όπως προαναφέρθηκε, είχαν αναγάγει το κλασικό λεξιλόγιο σε στοιχειακές γεωμετρικές μορφές, σε εικόνες οι οποίες λειτουργούσαν συνειρμικά, σαν αναφορές προς τον εαυτό τους.²⁴ Αν και χρησιμοποιούσαν τους κλασικούς ρυθμούς το κύριο σώμα των κτηρίων ήταν αρχέτυπα γεωμετρικά σχήματα.

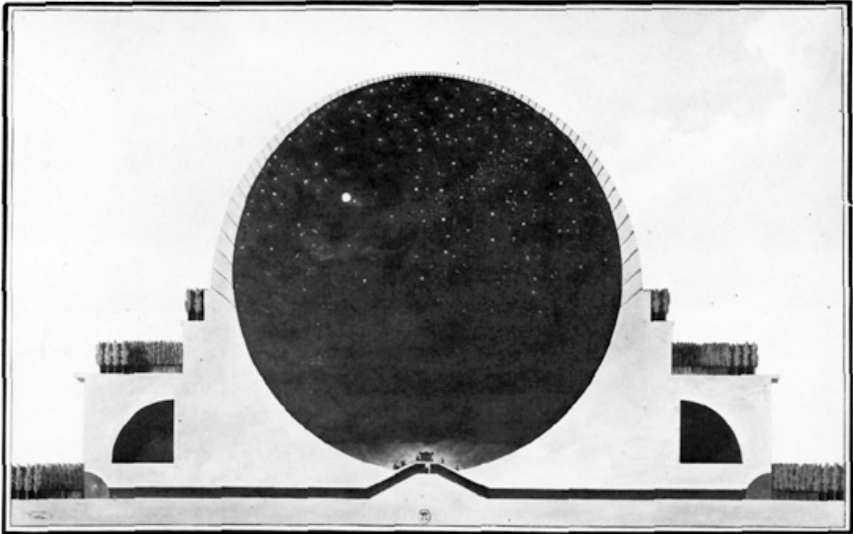
Η χρήση της καθαρής γεωμετρίας όπως και της ελεύθερης χρήσης της κλασικής γλώσσας είχε συνδεθεί με την έννοια του χαρακτήρα. Βλέπουν τον σχεδιασμό από την μεριά του χρήστη με σκοπό να του μεταδώσουν με αρχιτεκτονικούς όρους το περιεχόμενο του κτηρίου, τον θεσμό που αντιπροσωπεύει το κτήριο. «Ονομάζω χαρακτήρα την επίδραση που δημιουργεί μέσα μας μια οποιοδήποτε είδους εντύπωση»²⁵ γράφει ο Boullée. Ο Richard Etlin κάνει μια ανάλυση της έννοιας του χαρακτήρα στον Boullée και τον χωρίζει σε τρεις κατηγορίες. Στον εκφραστικό χαρακτήρα, που αφορά την κατανομή του όγκου του κτηρίου, το γεωμετρικό του σχήμα. Τα ψηλά κτήρια αποπνέουν έμπνευση, τα κοντά θλίψη, και τα οριζόντια ευγένεια. Στον μεταφορικό ή αλληγορικό χαρακτήρα, ο οποίος επιτυγχάνεται με εικόνες που κατασκευάζονται με την χρήση της αρχιτεκτονικής γλώσσας όπως και της φύσης. Ο ίδιος γράφει «είμαι και εγώ ζωγράφος».²⁶ Εδώ φαίνεται η επιρροή του από τον αφορισμό του Οράτιου, μια εικόνα ποίησης, ο οποίος από τον καιρό της Αναγέννησης χρησιμοποιείται για να καταστήσει τις τέχνες αμοιβαία μεταφράσιμες. Ο ρόλος της αρχιτεκτονικής είναι για τον Boullée να φτιάχνει ποιητικές εικόνες, οι οποίες μιλάνε μεταφορικά για τον θεσμό και απευθύνονται στην κοινωνία. Ένα παράδειγμα είναι το Palais de Justice, όπου η φυλακή μπαίνει κάτω από το δικαστήριο, αλληγορικά, η αρετή μπαίνει πάνω από την διαφθορά. Η φυλακή σχεδιάζεται χαμηλοτάβανη με ανάγλυφη τοιχοποιία, φαίνεται να βυθίζεται στο έδαφος, μια μεταφορά που δηλώνει ότι η φυλάκιση είναι ισάξια του πρώιμου θανάτου. Η τρίτη κατηγορία



26. C.N.Ledoux – Οικεμα. Κάτοψη. 1780.



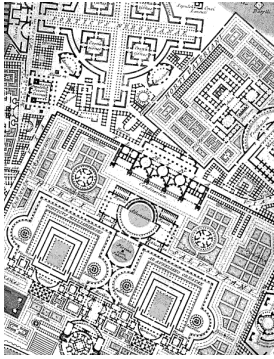
27. C.N.Ledoux – Οικεμα 1780.



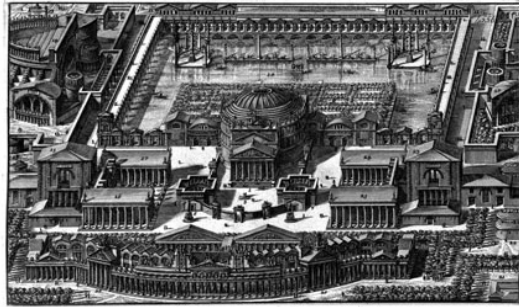
28. Etienne-Louis Boullée, Κενοτάφιο του Νεύτωνα.1784.



29. Etienne-Louis Boullée, Palais de Justice, 1780.



30. G.B. Piranesi, Campo Marzio, 1762.



31. G.B. Piranesi, Campo Marzio, 1762.

είναι ο συμβολικός χαρακτήρας, ο οποίος αναφέρεται σε θρησκευτικά περιεχόμενα. Δημιουργεί επιβλητικούς χώρους που μοιάζουν με ναούς, ο Etlin αναφέρει πως είναι δείγμα των πανθειστικών ερμηνειών του Πανθέου του 18ου αιώνα.²⁷ Η ιδέα της ζωγραφικής με χρήση αρχιτεκτονικών μορφών αναφορικά με την λειτουργία του κτηρίου, χρησιμοποιείται από τον Kahn κυρίως στον χαρακτήρα των χωρικών ενοτήτων.

Οι κατασκευαστικοί κανόνες, όπως και η σημασία που παίρνει το υλικό και η λεπτομέρεια, συμμετέχουν στον καθορισμό του χαρακτήρα του κάθε χώρου και θυμίζουν τον κατασκευαστικό ρασιοναλισμό του Violet Le Duc. Η αρχιτεκτονική στον Violet Le Duc ξεκινάει από την κατασκευή. Από εκεί γεννιούνται όλες οι αισθητικές ποιότητες της αρχιτεκτονικής. Ο Kahn επίσης θεωρεί την λεπτομέρεια, το υλικό την αρχή ενός διακόσμου.²⁸ Ο συνδυασμός μοντέρνων και παλαιών τεχνικών ήταν άλλος ένας στόχος της πρακτικής του Le Duc που συναντάται στον Kahn. Σύγχρονες αλλά και παλαιές κατασκευαστικές τεχνικές αξιοποιούνται πέραν του αναγκαίου για το εκφραστικό τους περιεχόμενο. Η κατασκευαστική διαφοροποίηση εξωτερικού και εσωτερικού, που αντιστοιχεί σε παλαιές και νέες τεχνικές, στον Kahn θυμίζει την βιβλιοθήκη του H.Labrouste ο οποίος, επηρεασμένος από τις ιδέες του Le Duc, δεν αφήνει τις σύγχρονες κατασκευαστικές τεχνικές να επηρεάσουν το κλασικό εξωτερικό του κτηρίου.²⁹

Οι κατασκευαστικές τεχνικές, η μνημειώδης κλίμακα, η ανεξαρτησία των γεωμετρικών όγκων, και η σημασία που παίρνει ο χώρος, αποδεικνύουν τον θαυμασμό του Kahn για την αρχιτεκτονική της Ρώμης. Μετά τα ταξίδια του στην Ρώμη ο Kahn βρίσκει το προσωπικό του ύφος. Η ανάγνωση που κάνει στην αρχιτεκτονική της Ρώμης βρίσκεται κοντά σε αυτή του Piranesi. Στην Ρώμη βλέπει τα ερείπια που υπάρχουν σήμερα, απογυμνωμένα από τις όψεις τους, δεν αναζητά το πως ήταν όταν χτίστηκαν. Το σχέδιο του Piranesi, το οποίο ήταν κρεμασμένο στο γραφείο του Kahn, απεικονίζει το Campus Martius σαν πολλές ανεξάρτητες γεωμετρικές κατασκευές

σε όλους τους δυνατούς συνδυασμούς(...).³⁰ Στην Ρώμη επίσης όπως αναφέρει ο S.Giedion ανακαλύφθηκε πρώτη φορά ο εσωτερικός χώρος. Η έμφαση στον εσωτερικό χώρο, στις εκφραστικές του ιδιότητες, είναι επίσης ποιότητες που διέκρινε ο Kahn στα ερείπια της Ρώμης.

2.2.3 Το θεωρητικό έργο

Το κείμενα του Kahn είναι κυρίως διαλέξεις ή άρθρα που είχε δημοσιεύσει και έχουν φιλοσοφικό, σχεδόν θεοσοφικό χαρακτήρα. Στόχος του δεν ήταν να κάνει συστηματική φιλοσοφία, αλλά να προσεγγίσει την δημιουργία και κατά επέκταση τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό θεωρητικά. Συνοπτικά η πορεία σχεδιασμού που περιγράφει είναι ανάλογη των χαρακτηριστικών του έργου του Kahn που περιγράφηκαν στο προηγούμενο μέρος του κεφαλαίου. Αναζητεί την Ιδανική Μορφή του κτηρίου, τον τύπο του, ο οποίος αποτελείται από αυτόνομες λειτουργικές και χωρικές ενότητες, τα δωμάτια.

«Καθώς(ο Kahn) ήταν μοντέρνος ήθελε να δώσει στο πεδίο (της αρχιτεκτονικής), μια αντικειμενική βάση. Ο στόχος του ήταν να δείξει πως η αρχιτεκτονική είναι ενσάρκωση του αμέτρητου».³¹ Στα κείμενά του παρουσιάζεται ένα δίπολο εννοιών, το Μετρήσιμο και το Αμέτρητο, η Ιδανική Μορφή και ο Σχεδιασμός, το Φως και η Σιγή. Η μια έννοια είναι άυλη και απρόσωπη, ενώ η άλλη αναφέρεται στο περιστασιακό, στην υλοποίησή της πρώτης. Παρότι το άυλο είναι αξιακά φορτισμένο, ο C.N. Schulz υποστηρίζει πως αυτός ο δυαδισμός δεν είναι δισμός, «Η φιλοσοφία του Kahn έχει Πλατωνικές ρίζες. Η έννοια της Ιδανικής Μορφής βρίσκεται κοντά στις Ιδέες του Πλάτωνα....επίσης ο Kahn υποβιβάζει το πραγματικό από το ιδεατό και ως εκ τούτου η σκέψη του συμπεριλαμβάνεται στην δυτική μεταφυσική. Όμως καθότι ο ίδιος ήταν αρχιτέκτονας, δεν ήθελε να εμπλακεί περισσότερο σε μια φιλοσοφική αναζήτηση ιδεατών και τέλειων μορφών και να τις ανυψώσει από τις ατέλειες του πραγματικού κόσμου...Η ουσία δεν βρίσκεται σε μια ξεχωριστή οντολογική σφαίρα αλλά είναι οι βασικές δομές του ενός και μοναδικού κόσμου».³² Η φιλοσοφία του Kahn, λοιπόν, παρότι διατηρεί Πλατωνικά στοιχεία, τα οποία όπως θα φανεί στην συνέχεια έχουν ιδιαίτερο βάρος στο έργο του, τείνει προς τον Νεοπλατωνισμό και μια μονιστική αντίληψη του κόσμου. Ο Νεοπλατωνισμός έχει πολλά κοινά με άλλες μυστικές φιλοσοφίες όπως αυτή του Ιουδαϊκού μυστικισμού, την Καββάλα, με την οποία ο Kahn είχε επαφή.³³ Στις μυστικιστικές φιλοσοφίες η φύση, η οποία αντιμετωπίζεται σαν έμβιο ον, και ο άνθρωπος σαν μέρος της φύσης, είναι μέρος της ίδιας ουσίας. Ο Kahn γράφει «Το τριαντάφυλλο θέλει να

γίνει τριαντάφυλλο». Αντίστοιχα με την φύση, ο άνθρωπος όπως και τα ίδια τα δημιουργήματά του θέλουν να βγουν στο φως. «Η έκφραση είναι ο λόγος ύπαρξής μας». Η τέχνη πρέπει να πηγάζει και να απηχεί την αμέτρητη ουσία. Γράφει, «Τί θέλει να γίνει ένα κτήριο?» σαν να έχει το ίδιο θέλημα. Η έμπνευση που απαιτεί η δημιουργία «είναι το αίσθημα των απαρχών, που βρίσκεται στο όριο όπου το φως και η σιγή συναντιούνται».³⁴

Όπως προαναφέρθηκε, η λειτουργική αποτελεσματικότητα παίρνει δεύτερο ρόλο στο έργο του Kahn και αντικαθιστάται από την έννοια των θεσμών. «Ό,τι κάνει ένας αρχιτέκτονας απαντάει πρώτα σε έναν ανθρώπινο θεσμό πριν γίνει κτήριο».³⁵ Οι θεσμοί του ανθρώπου είναι η μάθηση, η συνάντηση, η έκφραση, η αμφισβήτηση,³⁶ και είναι έμφυτοι. Καθώς ο άνθρωπος είναι μέρος της αμέτρητης ουσίας, ο Kahn προσπαθεί να προσεγγίσει τις δραστηριότητες του ανθρώπου στην πιο πρωτογενή έκφρασή τους. Αναζητά τις απαρχές του κάθε θεσμού. Σκηνοθετεί μία υπαρξιακή εικόνα, η οποία κατά τον ίδιο διαδραματίζεται πριν ακόμα χτιστεί το πρώτο κτήριο που απαντάει σε αυτό τον θεσμό και πριν ακόμα ονομαστεί αυτός ο θεσμός. Είναι χαρακτηριστικό το παράδειγμα που δίνει ο Kahn για το σχολείο. «Το Σχολείο ξεκίνησε με έναν άνθρωπο κάτω από το δέντρο, ο οποίος δεν ήξερε πως είναι δάσκαλος και μιλούσε για τις ιδέες του σε άλλους οι οποίοι δεν ήξεραν πως είναι μαθητές του. ...Σύντομα ανεγέρθηκαν κτήρια και έγιναν τα σχολεία. Το ίδρυμα σχολείο ήταν αναπόφευκτο να γίνει γιατί ήταν μέρος των πόθων του ανθρώπου».³⁷ Ο Schulz κάνει μια σύνδεση της οντολογίας των βασικών μορφών ύπαρξης στον κόσμο, του Heidegger, με την ιδέα του Kahn για τους θεσμούς και τις απαρχές τους.

Από την ιδέα του ανθρώπινου θεσμού, ο Kahn, οδηγείται στην Ιδανική Μορφή του κτηρίου. Όπως η ζωή του ανθρώπου βγαίνει από την φύση με τον ίδιο τρόπο και η αρχιτεκτονική πρέπει να πηγάζει από τον άνθρωπο. Η Ιδανική Μορφή του κάθε κτηρίου ανήκει στο Αμέτρητο. Υπάρχει έξω από εμάς, στην αιώνια φύση των πραγμάτων και είναι ο ρόλος του αρχιτέκτονα να την προσεγγίσει όσο το δυνατόν περισσότερο. «Η Ιδανική Μορφή δεν έχει σχήμα ή διαστάσεις». Αντιπαραβάλλεται στον Σχεδιασμό ο οποίος είναι η υλοποίηση της Ιδανικής Μορφής και εξαρτάται από περιστασιακά δεδομένα. Γράφει, η Ιδανική Μορφή είναι το «τί». Ο Σχεδιασμός είναι το «πώς». «Η Ιδανική Μορφή είναι απρόσωπη. Ο Σχεδιασμός ανήκει στον σχεδιαστή».³⁸ Είναι φανερή η αξιακή διαφοροποίηση των δύο, και εδώ αναγνωρίζει κανείς τις Πλατωνικές ρίζες του Kahn. Θα μπορούσε να ειπωθεί πως η Ιδανική Μορφή είναι η κεντρική ιδέα του κτηρίου, που αφορά τις σχέσεις χωρικών και προγραμματικών ενοτήτων. Αφορά μόνο τις βασικές λειτουργίες του θεσμού που θα πάρουν μορφή και στην ουσία



7 Ann Drawing,
NOT A DESIGN

32. Louis Kahn, Σκίτσο, Ουνιταριανική εκκλησία.

Architecture comes from The Making of a Room
The Plan A country of rooms is a place good to live work learn



The Room

A great American Poet once asked The Architect "What slice of the sun does your building have, what light enters your Room as if to say the sun must know how great it is until it struck the side of a building."

is The place of the mind. In a small room one does not say what one would in a large room. In a room with only one other person could be generalists. The vectors of each meet. A room is not a room without natural light. natural light gives the time of day and the mood of the seasons to enter.

33. Louis Kahn, Σκίτσο, "Το δωμάτιο", 1971.

καθορίζει την κάτοψη του κτηρίου. Βρίσκεται, επίσης, πολύ κοντά στην έννοια του ιδεατού τύπου του Quatremere, καθώς ξεκινώντας από την λειτουργία ανάγεται σε αρχέτυπο.

Τις χωρικές και προγραμματικές ενότητες, χαρακτηριστικές της αρχιτεκτονικής της σχολής Beaux Arts, προς το τέλος του έργου του, τις ονομάζει δωμάτια και τις τοποθετεί στην βάση της αρχιτεκτονικής. Είναι η μονάδα της αρχιτεκτονικής. «Η αρχιτεκτονική ξεκινάει από την υλοποίηση ενός δωματίου». ...«Το σχέδιο είναι μια κοινότητα δωματίων»...«Ο δρόμος είναι ένα δωμάτιο που συνδέει μία αλληλουχία δωματίων».³⁹

Κάθε δωμάτιο έχει τον δικό του χαρακτήρα ο οποίος είναι συσχετισμένος με την χρήση του. «Το δωμάτιο πρέπει να μπορεί προτείνει την χρήση του χωρίς όνομα».⁴⁰...«Το πρόγραμμα με το κίνητρο είναι η διαφορά. Το κίνητρο μπορεί να οδηγήσει στο πρόγραμμα. Ενώ τα περισσότερα προγράμματα δεν έχουν κίνητρο πίσω τους».⁴¹ Το κάθε δωμάτιο με τον χαρακτήρα του προτείνει και υποκινεί τις πράξεις των χρηστών. Δεν επιβάλλει, αλλά υποκινεί την χρήση του τελετουργικά. «Σε ένα μικρό δωμάτιο, κάποιος δεν λέει αυτό που θα έλεγε σε ένα μεγάλο». Εδώ ο σχεδιασμός βασίζεται στην πρόσληψη από τον χρήστη.

Είναι στην φύση του δωματίου να έχει τον χαρακτήρα της ολότητας.⁴² Το κάθε δωμάτιο έχει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά που καθορίζουν τις ιδιαίτερες ποιότητές του αλλά και ορίζουν τον χώρο του. Αυτά είναι η ποιότητα φωτός, η κατασκευή του και η κλίμακά του. «Από τα στοιχεία που απαρτίζουν το δωμάτιο το παράθυρο είναι το πιο θαυμαστό».⁴³ Είναι το πιο καθοριστικό για την συναισθηματική ατμόσφαιρα που έχει το δωμάτιο κατά την διάρκεια της μέρας. Έλεγε ένα δωμάτιο χωρίς φυσικό φως δεν είναι δωμάτιο. Η σημασία που παίρνει η κατασκευή στον Kahn έχει τις ρίζες της στον γαλλικό στρουκτουραλιστικό ρασιοναλισμό. Κάθε δωμάτιο έχει την δική του κατασκευή, τον δικό του φορέα και το δικό του υλικό, με αυτό τον τρόπο ορίζεται ο χώρος του. Το δωμάτιο αντιτίθεται στο ελεύθερο σχέδιο του μοντέρνου κινήματος. Γράφει «δεν θα μπορούσα να βάλω μία κολώνα σε ένα δωμάτιο και άλλη σε έναν ξεχωριστό χώρο, περισσότερο από όσο θα μπορούσα να κοιμηθώ με το κεφάλι μου σε ένα δωμάτιο και με το σώμα μου σε άλλο».⁴⁴ Όσον αφορά την σχέση των δωματίων μεταξύ τους ο Kahn γράφει ότι «το αληθινό σχέδιο είναι αυτό που τα δωμάτιο έχουν μιλήσει το ένα το άλλο».⁴⁵ Ενωώντας ότι οι διαφορετικοί χαρακτήρες των δωματίων ενισχύουν την ιδιαίτερη φύση του καθενός και διαμορφώνουν μια διαλεκτική, μεταξύ τους, και συνολική εμπειρία.

Άμα θέλαμε να περιγράψουμε μία πορεία σχεδιασμού, πρώτα ερμηνεύεται το πρόγραμμα με βάση την ανθρώπινη δραστηριότητα, στην συνέχεια

καθορίζεται η Ιδανική Μορφή του κτηρίου και τέλος διαμορφώνεται ο χαρακτήρας των χώρων. Όπως αναφέρει ο Νικόλαος-Ίων Τερζόγλου, είναι αξιοσημείωτο πως παρότι Ιδανική Μορφή έχει το μεγαλύτερο βάρος, ο σχεδιασμός ξεκινάει και τελειώνει βασισμένος στην ανθρώπινη δραστηριότητα.

2.3 Η Βιβλιοθήκη της Ακαδημίας Phillips Exeter

«Πιστεύω πως η πρώτη πράξη του αρχιτέκτονα είναι να αλλάξει το πρόγραμμα προς αυτό που αρμόζει στον θεσμό... να αλλάξει τον πελάτη». ⁴⁶ Οπότε ο Kahn ξεκινάει τον σχεδιασμό επανακαθορίζοντας το πρόγραμμα της βιβλιοθήκης, αναζητά τις απαραίτες της βιβλιοθήκης. Η πιο βασική λειτουργία μίας βιβλιοθήκης είναι η ανάγνωση ενός βιβλίου, γύρω από αυτή την ιδέα διαμορφώνεται το κτήριο.

Ο R. Mc Carter περιγράφει την εξέλιξη της ιδέας της βιβλιοθήκης σε τρία στάδια. ⁴⁷ Το πρώτο στάδιο αφορά την σχέση βιβλιοθηκών και αναγνωστηρίων. Ο Kahn είχε ασχοληθεί με την βιβλιοθήκη δέκα χρόνια πριν του ανατεθεί η βιβλιοθήκη της Ακαδημίας Phillips Exeter, με αφορμή την συμμετοχή του σε έναν διαγωνισμό. Έλεγε πως στην τυπική βιβλιοθήκη το πρόγραμμα οδηγούσε σε δύο ξεχωριστούς χώρους, ένα για τα βιβλία και ένα για τους ανθρώπους. Πίστευε πως οι δύο αυτοί χώροι δεν θα έπρεπε να σχετίζονται με ένα τόσο στατικό τρόπο. Εμπνέεται από το μέρος όπου χτίστηκαν οι πρώτες βιβλιοθήκες, το μοναστήρι. Παρατηρεί πως στο μοναστήρι του Durham στην Αγγλία, τα αναγνωστήρια βρίσκονταν στην εξωτερική πλευρά της στοάς του αίθριου, ανάμεσα από τις κολώνες και κοντά στο φως, ενώ τα βιβλία στην εσωτερική, εκεί που το φως γινόταν πιο ήπιο. Η σχέση αυτή, αναγνωστηρίων και των βιβλιοθηκών, όπως και η σχέση των δύο χώρων με το φως, θα διατηρηθεί στην βιβλιοθήκη της Ακαδημίας Phillips Exeter. Από το μοναστήρι, επίσης, εμπνεύεται για την ιδέα του ατομικού αναγνωστήριου και την εικόνα ενός φωτεινού διαδρόμου όπου τα ατομικά αναγνωστήρια θα βρίσκονται ενσωματωμένα στον σκελετό του κτηρίου κοντά στο παράθυρο. Γράφει πως η κοιλότητα ανάμεσα από τον σκελετό που κάνει το αναγνωστήριο θα είναι η αρχή της χωρικής τάξης του κτηρίου. ⁴⁸

Η δεύτερη κεντρική ιδέα έρχεται με την συνειδητοποίηση πως «ο άνθρωπος με το βιβλίο πάει στο φως» ⁴⁹, το κτήριο δηλαδή οργανώνεται σαν μια πορεία που καταλήγει στα αναγνωστήρια, και συμπληρώνεται με την τρίτη η οποία αφορά την φύση της βιβλιοθήκης ως συλλογικής έκφρασης ενός ιδρύματος. ⁵⁰ Αυτή την φορά η επιρροή είναι το σχέδιο της εθνικής βιβλιοθήκης του Boullée (εικ.55). Η βιβλιοθήκη του Boullée είναι

ένας μεγαλειώδης θολωτός χώρος, φωτισμένος από ψηλά, με κερκίδες από βιβλία στα πλάγια. «Μπαίνεις σε ένα δωμάτιο και εκεί συναντάς όλα τα βιβλία». ⁵¹ Ο χώρος αυτός, στην βιβλιοθήκη του Kahn, μπαίνει στο κέντρο του κτηρίου, στην θέση του αίθριου του μοναστηριού. Συνδυάζοντας τις τρεις ιδέες, διατηρείται η σχέση βιβλίων και αναγνωστηρίων από το μοναστήρι, αλλά γίνεται μια αντιστροφή στη σχέση τους με τον κεντρικό χώρο. Τα βιβλία μπαίνουν στην μέσα πλευρά του "αίθριου", δημιουργώντας έναν χώρο που θυμίζει τον βιβλιοθήκη του Boullée, ενώ τα αναγνωστήρια στην περιφέρεια. Είναι χαρακτηριστικό της κριτικής που κάνει ο Kahn στα ζητούμενα της επιτροπής της βιβλιοθήκης, πως ο κεντρικός χώρος δεν ήταν στο αρχικό πρόγραμμα και όμως είναι η κεντρική ιδέα του κτηρίου. Μάλιστα ο χώρος αυτός δεν εξυπηρετεί κάποια συγκεκριμένη χρήση, είναι περισσότερο ένας μεταβατικός χώρος που συνδέει τα υπόλοιπα μέρη του κτηρίου μεταξύ τους. Ο Kahn γράφει πως στον χώρο αυτό νιώθει κανείς το κάλεσμα των βιβλίων. ⁵² Ως εδώ έχει καθοριστεί η Ιδανική Μορφή του κτηρίου, όπως και τα κυριότερα χαρακτηριστικά των δωματίων της.

Τα τρία σημεία εκκίνησης της βιβλιοθήκης, οδηγούν σε τρεις διαφορετικούς χώρους, αυτόν των αναγνωστηρίων, των βιβλιοθηκών και τον κεντρικό χώρο. Οι τρεις αυτοί χώροι, τα τρία δωμάτια, λόγω του αυτόνομου σκελετού τους μοιάζουν με τρία διαφορετικά κτήρια τα οποία βρίσκονται το ένα μέσα στο άλλο. Είναι κτήρια μέσα σε κτήρια, ⁵³ τα οποία επικοινωνούν εκγάρσια σε αντίθεση με άλλα έργα του Kahn που τα δωμάτια έχουν συνήθως περίκεντρη διάταξη. Για να επιτευχθεί η εκγάρσια επικοινωνία των δωματίων, γίνεται ένας συνδυασμός της ελεύθερης κάτοψης του μοντέρνου κινήματος και των χωρικών ενότητων της σχολής Beaux Arts. Ο χώρος στην πραγματικότητα είναι ενιαίος, τα όρια κάθε ενότητας θέτονται από τον σκελετό και κυρίως από την αλλαγή του χαρακτήρα. Έτσι, παρότι διατηρείται η σχέση βιβλίων και αναγνωστηρίων του μοναστηριού, παράλληλα υπάρχει η υπόμνηση της τυπικής μοντέρνας βιβλιοθήκης, όπου οι δύο χώροι βρίσκονται απομακρυσμένοι.

Στα πρώτα στάδια του σχεδιασμού το εξωτερικό δωμάτιο που περιέχει τα αναγνωστήρια και το μεσαίο που περιέχει τις βιβλιοθήκες ήταν φτιαγμένα από τούβλο. Επειδή έπρεπε να γίνουν περικοπές στο κόστος του κτηρίου, μια πρόταση ήταν να αντικατασταθούν οι εσωτερικές τοιχοποιίες, του μεσαίου δωματίου, από μπετόν. Ο Kahn ενέκρινε αυτή την αλλαγή καθώς ήταν σύμφωνη με τον χαρακτήρα του συγκεκριμένου δωματίου, που ήταν λειτουργικής φύσης. Ο χώρος των αναγνωστηρίων που απαιτούσε την κλίμακα οικειότητας ταίριαζε με την υφή και το χρώμα του τούβλου. Η αίσθηση οικειότητας ενισχύθηκε με την χρήση του ξύλου στα έπιπλα και στα παράθυρα. Το ξύλο και η σημασία που δίνει στην λεπτομέρεια είναι ο τρόπος με τον οποίο καταφέρνει να συνδέσει την διαφορά κλίμακας

του κεντρικού μεγαλειώδους χώρου με αυτήν της οικειότητας των αναγνωστηρίων, παρότι οι δύο αυτοί χώροι επικοινωνούν ελεύθερα. Ο σκελετός με τα κυκλικά ανοίγματα, που καθράρει τα βιβλία και στηρίζει την οροφή, στο κεντρικό δωμάτιο ήταν για κατασκευαστικούς λόγους εξ αρχής φτιαγμένος από μπετόν.⁵⁴

Είναι αξιοσημείωτο πως στο σχέδιο παίρνουν μορφή μόνο οι βασικές λειτουργίες, αυτές που είναι πιο αντιπροσωπευτικές του θεσμού και οι δευτερεύουσες χρήσεις. Ο τριμερής διαχωρισμός διατηρείται καθ' όλο το ύψος του κτηρίου παρότι στο υπόγειο, στο ισόγειο και στην ταράτσα, αυτός δεν αντιστοιχεί στις λειτουργίες που περιέχονται. Οι δευτερεύουσες χρήσεις, οι σκάλες, οι τουαλέτες, οι αποθηκευτικοί χώροι και τα μηχανολογικά, επίσης παίρνουν σημαντική θέση στην συνολική σύνθεση. Ο Kahn γράφει, «η φύση του χώρου χαρακτηρίζεται περισσότερο από τους μικρούς χώρους που υπηρετούν. Αποθηκευτικοί χώροι, βοηθητικοί χώροι που υπηρετούν δεν πρέπει να είναι τμήματα του σκελετού ενός μεγαλύτερου χώρου, αλλά πρέπει να έχουν την δική τους κατασκευή».⁵⁵ Ομαδοποιούνται στις τέσσερις γωνίες του κτηρίου, στο μεσαίο δωμάτιο το οποίο έχει και τον πιο λειτουργικό χαρακτήρα. Καθότι έχουν τον δικό τους σκελετό παρουσιάζονται σαν τέσσερις λειτουργικοί πύργοι. Στο σχέδιο δημιουργούν ένα σταυροειδές σχήμα, με αυτό το τρόπο ενισχύεται η διαγώνια χάραξη, την οποία ακολουθούν, ο σκελετός της οροφής, και οι όψεις στο εξωτερικό του κτηρίου. Οι χώροι που υπηρετούν, όπως ονομάζει ο Kahn τις ομαδοποιημένες δευτερεύουσες χρήσεις, είναι κεντρικής σημασίας για έργο του γιατί έτσι επιτρέπεται η διατήρηση ξεκάθαρων σχέσεων και η νοηματική επεξεργασία των κύριων λειτουργιών στο κτήριο.

Καθώς το ένα δωμάτιο μπαίνει μέσα στο άλλο και οι χαρακτήρες τους διαφέρουν, το εξωτερικό του κτηρίου διαφοροποιείται από το εσωτερικό. Η αντίθεση μεταξύ του σχετικά ανέφκραστου εξωτερικού με το επιβλητικό εσωτερικό φέρνει σε έκπληξη τον επισκέπτη καθώς αυτή δεν προμηνύεται φανερά από έξω, υπάρχουν όμως κάποια στοιχεία που είναι κοινά στα δύο μέρη του κτηρίου. Το κυβικό σχήμα και η πανομοιότυπη όψη στις τέσσερις πλευρές δηλώνει την διαξονική συμμετρία και υπονοείται η έμφαση στο κέντρο. Επίσης οι γωνίες των όψεων λείπουν, γίνεται μία διαγώνια ένωση και οι τούβλινοι τοίχοι επεκτείνονται, κάτι που σημαίνει την διαγώνια δυναμική του κτηρίου και την τμηματική χρήση του τούβλου. Η αίσθηση του μονολιθικού όγκου σπάει και φανερώνεται η γενικότερη τάση του κτηρίου για διάσπαση, που στο εσωτερικό εκφράζεται με τη συνύπαρξη των διαφορετικών χαρακτήρων των χωρικών ενότητων.⁵⁶

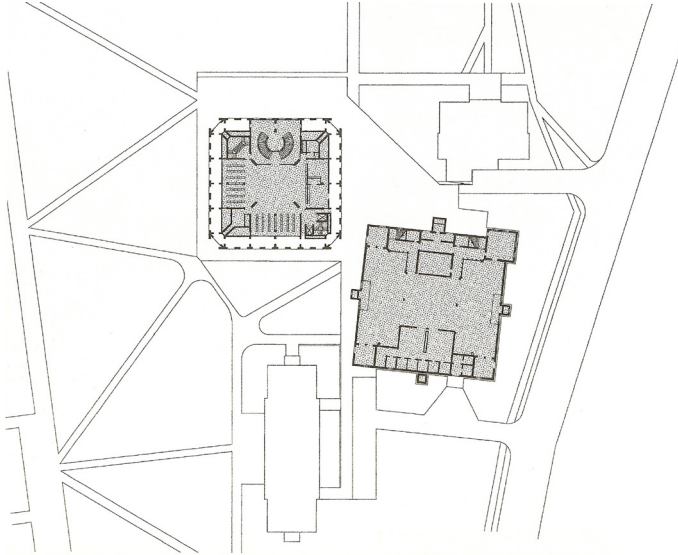
Η τούβλινη όψη του κτηρίου και οι διαστάσεις των παραθύρων εντάσσουν το κτήριο στα γύρω πανεπιστημιακά κτήρια, τα οποία έχουν το τυπικό ύψος

μιας μικρής πόλης της Νέας Αγγλίας. Για αυτό το λόγο τα παράθυρα πήραν αυτές τις διαστάσεις, ώστε τελικά φωτίζουν δύο ορόφους στο εσωτερικό, τον τυπικό όροφο και ένα πατάρι. Ο Kahn επίσης σχεδίασε το γειτονικό κτήριο, νοτιοανατολικά της βιβλιοθήκης, το οποίο είναι η τραπεζαρία της Ακαδημίας.

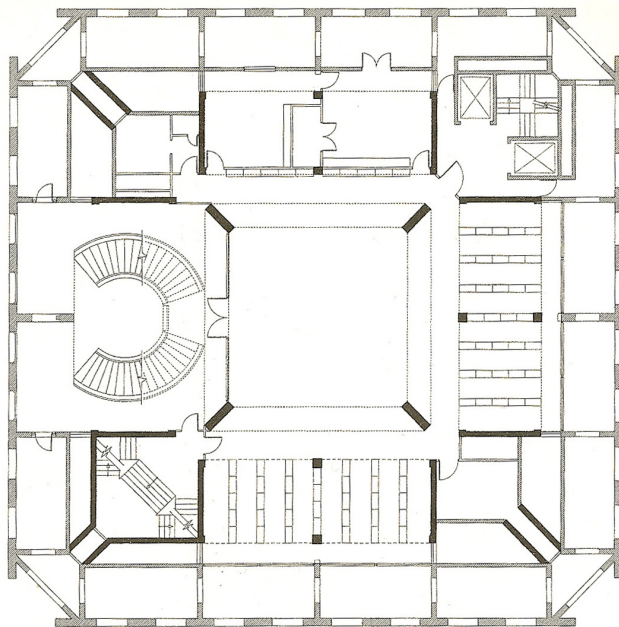
Οι διαστάσεις του κυβικού όγκου της βιβλιοθήκης είναι 33 μέτρα μήκος και πλάτος και 24 μέτρα ύψος. Η διάσταση της πλευράς του κεντρικού τετράγωνου χώρου είναι 9,5 μέτρα, του ενδιάμεσου τσιμεντένιου κτηρίου είναι 6 μέτρα, ενώ του τούβλινου 4,9, το μισό από τον κεντρικό χώρο. Το ύψος του κεντρικού χώρου, από το πάτωμα μέχρι την αρχή της κατασκευής της οροφής, είναι 16 μέτρα. Οι αναλογίες των διαστάσεων ύψους και πλάτους του κεντρικού χώρου είναι τέλεια χρυσή τομή.

Για τον Kahn, η αρχιτεκτονική καθορίζεται από ποιητικές ερμηνείες της ανθρώπινης πράξης.⁵⁷ Ο σχεδιασμός αρχίζει και τελειώνει βασισμένος στην ανθρώπινη δραστηριότητα. Όπως ειπώθηκε στην αρχή του κεφαλαίου το κτήριο οργανώνεται σαν μια πορεία που περνάει από μια αλληλουχία διαφορετικών, ποιοτικά, χώρων. Στο επίπεδο του εδάφους τρέχει μια στοά περιμετρικά του κτηρίου επιτρέποντας την είσοδο από όλες τις πλευρές. Κάνοντας την περιμετρική κίνηση, συναντάει κανείς στην βορινή πλευρά του κτηρίου την είσοδο. Μια κυκλική σκάλα σε μανιεριστικό ύφος οδηγεί από το επίπεδο του εδάφους στον υπερυψωμένο κεντρικό χώρο. Ο φωτισμός από ψηλά αναγκάζει τον επισκέπτη να κοιτάξει προς τα πάνω αντικρίζοντας την εικόνα των καθραρισμένων βιβλίων από τα κυκλικά ανοίγματα. Στην οροφή του κτηρίου βλέπει κανείς ένα μεγάλο Χι, την διασταύρωση των δοκαριών που στηρίζουν την οροφή και από πίσω έναν κάρναβο 3x3 με κενά στις εξωτερικές γωνίες. Είναι σαν ένα ιδεόγραμμα της οργανωτικής αρχής του κτηρίου. Διακρίνεται ένας σταυρός, ένα κέντρο και μια διαγώνιος. Στον όροφο αυτόν βρίσκονται ομαδικά αναγνωστήρια. Σκάλες υπάρχουν στους βοηθητικούς χώρους, σε δύο αντικριστές γωνίες του κτηρίου. Ανεβαίνοντας βγαίνει κανείς στην γωνία ενός τυπικού ορόφου και οδηγείται στον εσωτερικό διάδρομο του "αίθριου", ανάμεσα από τον κεντρικό χώρο και τις βιβλιοθήκες. Στην μεριά που βλέπει προς τον κεντρικό χώρο υπάρχουν ράφια τα οποία έχουν τον ίδιο σκοπό με τον κεντρικό χώρο, την πρόσκληση των βιβλίων. «...ο βιβλιοθηκάριος ανοίγει τα βιβλία σε συγκεκριμένες σελίδες για να σαγηνεύσει τους αναγνώστες». Με μια περιμετρική κίνηση επιτρέπεται πρόσβαση σε όλες βιβλιοθήκες του ορόφου και ιδανικά, με μια κάθετη κίνηση από το σημείο που επιλέγεται το βιβλίο κατευθύνεται κανείς στο αναγνωστήριο που βρίσκεται αντικριστά. Άμα το συγκεκριμένο αναγνωστήριο είναι κατειλημμένο, μπορεί να ακολουθήσει κανείς την δεύτερη περιμετρική πορεία του ορόφου ανάμεσα από τις βιβλιοθήκες και τα αναγνωστήρια. Στην οροφή ο τούβλινος σκελετός συνεχίζεται και ορίζει

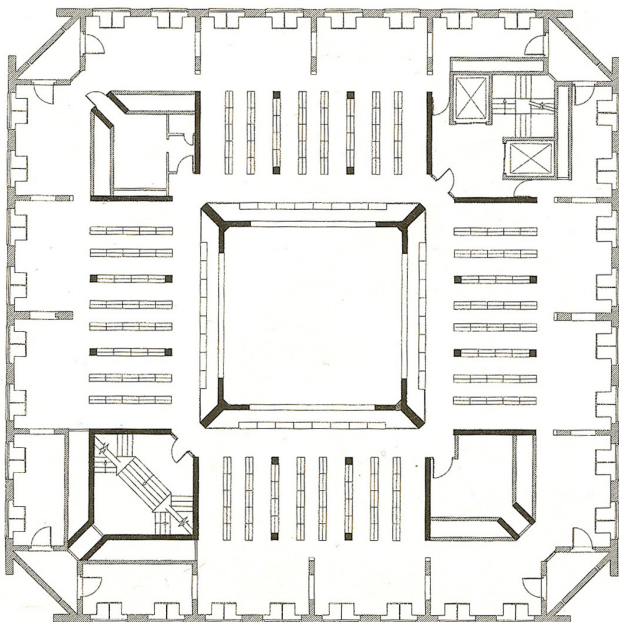
άλλη μία εξωτερική πορεία για αναψυχή και ανάγνωση, η οποία μοιάζει να βρίσκεται σε αντιστοιχία με την στοά του ισογείου. Επίσης στην οροφή υπάρχουν χώροι για προβολές και συγκεντρώσεις. Η βασική, νοηματικά φορτισμένη πορεία του κτηρίου, είναι η προσέλευση στον κεντρικό χώρο, στην συνέχεια η επιλογή κάποιου βιβλίου και η ανάγνωσή του στο φως.



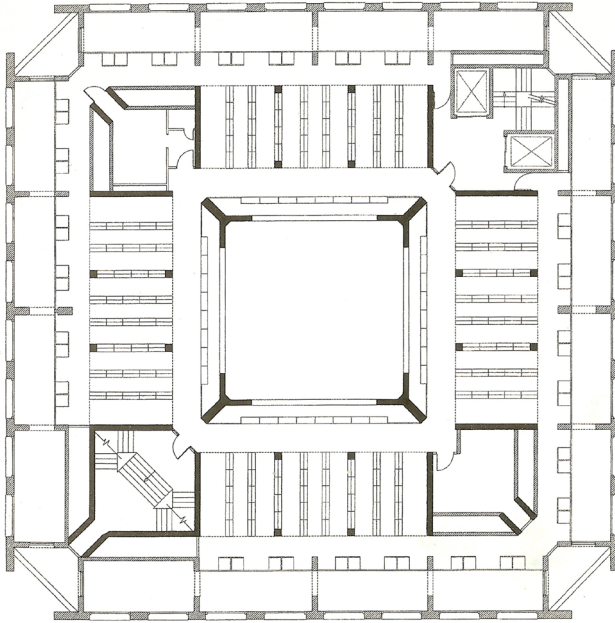
34. Ακαδημία Phillips Exeter. Τοπογραφικό. Βιβλιοθήκη και τραπεζαρία.



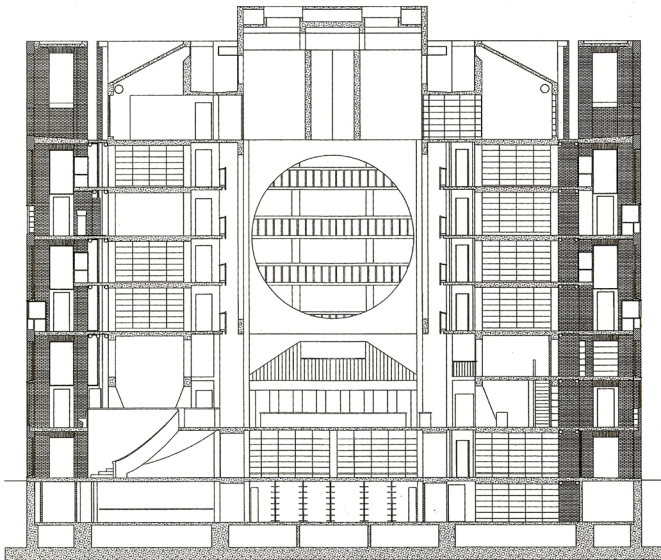
35. Louis Kahn. Η βιβλιοθήκη της Ακαδημίας Phillips Exeter. Κάτοψη ισογείου.



36. Κάτοψη τυπικού ορόφου.



37. Κάτοψη τυπικού ορόφου με πατάρι.



38. Τομή



39. Louis Kahn. Βιβλιοθήκη της Ακαδημίας Phillips Exeter., Exeter, New Hampshire, Εξωτερικό.1971.



40. Στοά στο ισόγειο.



41. Άποψη της οροφής του κεντρικού χώρου.



42. Άποψη του κεντρικού χώρου.



43. Άποψη του χώρου των αναγλωστήριών.



44. Αναγλωστήρια.

1. Robert Mc Carter, 2005, Louis Kahn, σ. 12, New York, Phaidon Press Limited
2. ό.π., σ. 14
3. ό.π.
4. David B. Brownlee, David G. De Long, 2000, Kahn, σ. 14, London, Thames & Hudson Ltd
5. ό.π., σ. 20
6. ό.π., σ. 44
7. ό.π., σ. 45
8. Louis Kahn, "Space and the inspirations", 1967, από Robert Twombly, 2003, Louis Kahn, essential texts, σσ.220-228, New York, W.W.Norton & Company
9. Manfredo I Dal Co Tafuri , 1979, Modern Architecture, σσ. 380-384, New York, H. N. Abrams
10. Robert Mc Carter, 2005, Louis Kahn, σ. 452, New York, Phaidon Press Limited, χρησιμοποιήθηκε μέρος από τα συμπεράσματα του αναφερόμενου βιβλίου
11. Louis Kahn, από Christian Norberg-Schulz, Kahn, Heidegger and the Language of Architecture, σ. 32
12. Louis Kahn, "Space and the inspirations", 1967, από: Robert Twombly, 2003, Louis Kahn, essential texts, σσ.220-228, New York, W.W.Norton & Company
13. Julien Guadet, από Reyner Banham, 1980, Theory and Design in the First Machine Age, second edition, σ. 20, Massachusetts, The MIT Press
14. Rafael Moneo, 1978, Περί Τυπολογίας, Oppositions 13, μτφρ. Γ. Πανέτσος
15. Reyner Banham, 1980, Theory and Design in the First Machine Age, second edition, σ. 20, Massachusetts, The MIT Press
16. Kenneth Frampton, "Louis Kahn and the French Connection", oppositions 22 , σ.23, από Robert Mc Carter, 2005, Louis Kahn, σ. 20, New York, Phaidon Press Limited
17. Reyner Banham, 1980, Theory and Design in the First Machine Age, second edition, σ. 20, Massachusetts, The MIT Press
18. Alan Colquhoun, 1994, Modernity and the Classical Tradition, Architectural Essays 1980-1987, σσ. 33-56, London, The MIT Press
19. ό.π.
20. Christian Norberg-Schulz, 1979, Kahn, Heidegger and the Language of Architecture, σ. 1
21. Harry Francis Mallgrave, 2005, Modern architectural theory, A Historical Survey 1673-1968, σσ. 67-74, New York, Cambridge University Press
22. Louis Kahn , από: Robert Mc Carter, 2005, Louis Kahn, σ. 237, New York, Phaidon Press Limited
23. Vincent Scully, Louis.I.Kahn a canonical oeuvre
24. Alan Colquhoun, Collected Essays In Architectural Criticism, σσ. 134-135, London, Black Dog Publishing
25. Etienne Louis Boullée, Essay sur l'art, από Anthony Vidler, The Idea of Type, The Transformation of the Academic Ideal, 1750-1830

26. ό.π.
27. Richard A. Etlin, 1994, Symbolic Space, French Enlightenment, Architecture and its Legacy, σ.21 London, The University of Chicago
28. Louis I. Kahn, από David B. Brownlee, David G. De Long, 2000, Kahn, σ. 66, London, Thames & Hudson Ltd
29. Alan, Colquhoun, 1994, Modernity and the Classical Tradition, Architectural Essays 1980-1987, σσ. 57-87 London, The MIT Press
30. Robert Mc Carter, 2005, Louis Kahn, σ. 89, New York, Phaidon Press Limited
31. Christian Norberg-Schulz, 1979, Kahn, Heidegger and the Language of Architecture, σ. 31
32. ό.π., σ.35
33. Vincent Scully, Louis.I.Kahn a canonical oeuvre
34. Louis Kahn, από: Christian Norberg-Schulz, 1979, Kahn, Heidegger and the Language of Architecture
35. Louis Kahn, από: Christian Norberg-Schulz, 1979, Kahn, Heidegger and the Language of Architecture
36. Louis Kahn, David B. Brownlee, David G. De Long, 2000, Kahn, London, Thames & Hudson Ltd
37. Louis Kahn, Form and Design(1960), από: Robert Twombly, 2003, Louis Kahn, essential texts, σσ. 62-74, New York, W.W.Norton & Company
38. ό.π.
39. Louis Kahn, The Room, The Street and the Human Agreement(1971), από: Robert Twombly, 2003, Louis Kahn, essential texts, σσ.252-260, New York, W.W.Norton & Company
40. ό.π.
41. Louis Kahn, Conversation with Karl Linn(1965), από: Robert Twombly, 2003, Louis Kahn, essential texts, σ.189, New York, W.W.Norton & Company
42. Alexandra Tyng [1984], Beginnings : Louis I. Kahn's Philosophy of Architecture, σ. 175 , New York : Wiley
43. Louis Kahn, από : Dr Peter Kohane, The Space of Human Agreement: Louis Kahn and the Room
44. Louis Kahn, από : Robert Mc Carter, 2005, Louis Kahn, σ. 298, New York, Phaidon Press Limited
45. Louis Kahn, I love Beginnings(1972), από : Robert Mc Carter, 2005, Louis Kahn, σ. 224, New York, Phaidon Press Limited
46. Louis Kahn, από : Robert Mc Carter, 2005, Louis Kahn, σ. 223, New York, Phaidon Press Limited
47. Robert Mc Carter, 2005, Louis Kahn, σσ. 305-306, New York, Phaidon Press Limited
48. Louis Kahn, Spaces, Form, Use(1956), από : Robert Mc Carter, 2005, Louis Kahn, σ. 305, New York, Phaidon Press Limited
49. Louis Kahn, Space, Order and Architecture(1957), από : Robert Mc Carter,

- 2005, Louis Kahn, σ. 305, New York, Phaidon Press Limited
50. Robert Mc Carter, 2005, Louis Kahn, σ. 305, New York, Phaidon Press Limited
51. Louis Kahn, από : Robert Mc Carter, 2005, Louis Kahn, σ. 305, New York, Phaidon Press Limited
52. ό.π., σ.312
53. Robert Mc Carter, 2005, Louis Kahn, σ. 306, New York, Phaidon Press Limited
54. Brownlee, David B. l De Long, David G. [1st ed.1991 l 2005], Louis I. Kahn: In the Realm of Architecture, σσ. 390-392, Rizzoli New York Publications
55. Louis Kahn, David B. Brownlee, David G. De Long, 2000, Kahn, London, Thames & Hudson Ltd
56. Klaus-Peter Gast, 2001, Louis I. Kahn: The Idea of Order, σ. 82 Birkhauser
57. Louis Kahn, από : Robert Mc Carter, 2005, Louis Kahn, σ. 223, New York, Phaidon Press Limited

ΔΟΜΗ ΤΩΝ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΩΝ ΣΧΕΣΕΩΝ | Η ΧΡΗΣΗ ΤΟΥ ΠΕΡΙΚΕΝΤΡΟΥ ΤΥΠΟΥ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

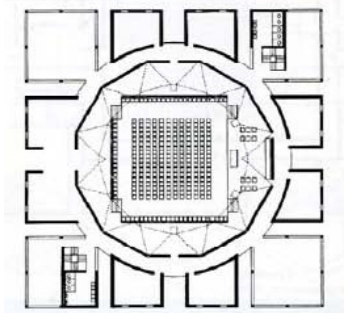
ΔΟΜΗ ΤΩΝ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΩΝ ΣΧΕΣΩΝ | Η ΧΡΗΣΗ ΤΟΥ ΠΕΡΙΚΕΝΤΡΟΥ ΤΥΠΟΥ

«...όταν βλέπω ένα σχέδιο το βλέπω για(...)τις σχέσεις των χώρων του...». Οι σχέσεις των χωρικών και λειτουργικών ενοτήτων στο έργο του Kahh αποκτάνε ιδιαίτερη σημασία, πέρα από την λειτουργία, κάτι το οποίο επιτυγχάνεται με την χρήση του ιστορικού τύπου. Στο κεφάλαιο αυτό διερευνάται η σχέση της Ιδανικής Μορφής της βιβλιοθήκης της Ακαδημίας Phillips Exeter, με τον αρχιτεκτονικό τύπο στον οποίο ανήκει, τον τύπο του περίκεντρου ναού. Σκοπός είναι η ανάδειξη του τρόπου και του λόγου που το πρόγραμμα της βιβλιοθήκης ενσωματώνεται στον συγκεκριμένο τύπο.

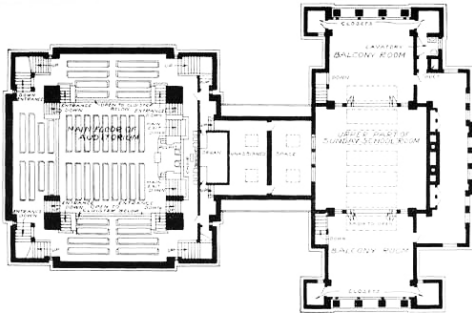
Η υπόθεση πως το συγκεκριμένο έργο ανάγεται στον περίκεντρο τύπο γίνεται λόγω μιας μορφικής αναλογίας που παρατηρείται μεταξύ της βιβλιοθήκης και του περίκεντρου ναού. Λαμβάνοντας υπόψη το συνολικό έργο του Kahh και τις επιρροές που έχει αναφέρει ο ίδιος, μπορεί να συμπεράνει κανείς ότι η επιλογή αυτή είναι συνειδητή. Ο τύπος του περίκεντρου ναού στο έργο του χρησιμοποιείται για πρώτη φορά στην Ουνιταριανική εκκλησία και έκτοτε σε αρκετά από τα έργα του, ιερά και μη. Ο R. Mc Carter αναφέρει πως ο συσχετισμός της Ουνιταριανικής εκκλησίας με περίκεντρα σχέδια είναι ξεκάθαρος, αφενός μέσα από την Unity Temple του F.L.Wright που ανήκει σε αυτό τον τύπο και θεωρεί ο ίδιος βασική επιρροή του Kahh, αφετέρου λόγω κάποιων σκίτσων που είχε κάνει ο Kahh δίπλα στα σχέδια της Ουνιταριανής εκκλησίας, φανεράς ομοιότητας με σχέδια Αναγεννησιακής εκκλησίας.¹ Ο ίδιος ο Kahh δηλώνει το Πάνθεον, το πρότυπο κάθε περίκεντρου ναού, σαν μία από τις κυριότερες επιρροές του. Ακόμα, ο περίκεντρος τύπος ανάγεται σε μια ευρύτερη κατηγορία τύπων, αυτή του αίθριου ή και της πλατείας, στην οποία επίσης ανήκουν δημοσιευμένες επιρροές, όπως το κάστρο ή το μοναστήρι, και κτήρια του Kahh.

Με πρότυπο το Πάνθεον, την επόμενη εκδοχή του περίκεντρου τύπου συναντάει κανείς στον ναό της Αναγέννησης. Τα τρία σχέδια μοιράζονται μια αναλογία μορφής. Ο ορισμός του τύπου ή η γεωμετρική αναλογία που επαναλαμβάνεται και στα τρία κτήρια αφορά την σχέση του κέντρου με τους γύρω χώρους και την σχέση των γύρω χώρων μεταξύ τους. Το κέντρο σχηματίζεται από τους γύρω χώρους, ενώ οι γύρω χώροι εξισώνονται από την σχέση τους με το κέντρο.

Τα κτήρια ανήκουν σε διαφορετικές εποχές και εξυπηρετούν διαφορετικές



45. Louis Kahn. Ουνιταριανική εκκλησία και σχολείο, Κάτοψη. Πρώτο σχέδιο, 1959.



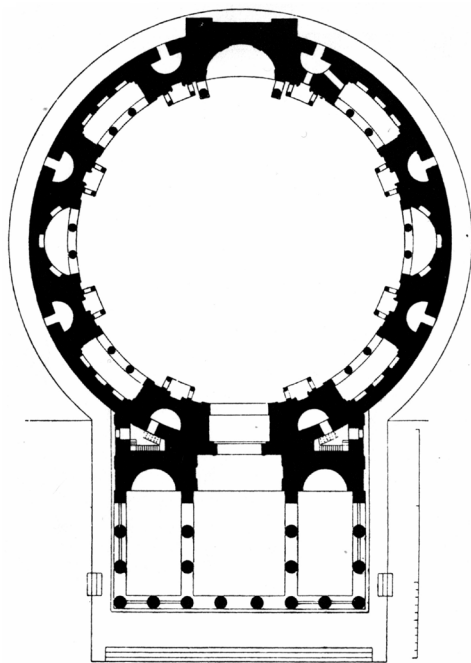
46. Frank Lloyd Wright, Unity Temple, Κάτοψη. 1905-08.

λειτουργίες. Ενώ το Πάνθεον είναι παγανιστικός ναός, η Αναγεννησιακή εκκλησία είναι Χριστιανικός. Ακόμα περισσότερο, ενώ τα δύο κτήρια είναι λατρευτικά, η βιβλιοθήκη είναι ένα δημόσιο κτήριο κοσμικής χρήσης. Αλλάζει ολοκληρωτικά το μέρος της ανθρώπινης δραστηριότητας που αναφέρεται το κτήριο. Η αλλαγή χρήσης του τύπου θυμίζει την πορεία που περιγράφηκε στο πρώτο κεφάλαιο, την γέννηση του αισθητικού από το ιερό, που συνέβη την περίοδο της Αναγέννησης.

Γίνεται μία σύντομη διερεύνηση της σχέσης μορφής και περιεχομένου των τριών κτηρίων με σκοπό να αναδειχθεί με ποιον τρόπο το περιεχόμενο της βιβλιοθήκης ενσωματώνεται στην μορφή του ναού και τι κοινωνικό ρόλο έχει αυτός ο αναχρονισμός.

Το Πάνθεον, όπως δηλώνει το όνομά του, είναι ένας παγανιστικός ναός, αφιερωμένος σε όλους τους θεούς της αρχαίας Ρώμης. Ξεκίνησε να χτίζεται από τον Μάρκο Αγρίππα και ολοκληρώθηκε από τον αυτοκράτορα Αδριανό το 126μ.Χ.² Είναι ένα μονόχωρο κτήριο με πρότυλο και κοιλότητες στο εσωτερικό του. Είναι καλυμμένο με έναν τρούλο υπέρμετρων διαστάσεων και φωτίζεται από ένα μοναδικό άνοιγμα στην οροφή του. Οι κοιλότητες περιμετρικά του κτηρίου είναι συμβολικά οι θέσεις των θεών, ενώ ο κεντρικός χώρος που είναι κενός και καλύπτεται από τον τρούλο είναι συμβολισμός του Κόσμου. Το σχεδιάγραμμα της κάτοψης του κτηρίου θυμίζει το διάγραμμα που θα σχημάτιζε το φιλοσοφικό σύστημα του Πλωτίνου, το πρότυπο του Πανθεϊσμού στην φιλοσοφία, όπου στο κέντρο θα ήταν το Εν από το οποίο ξεκινάνε οι εκπορεύσεις και δημιουργούν τον Κόσμο. Στο Πάνθεον ο άνθρωπος στέκεται στον κεντρικό, κυκλικό χώρο σαν μέρος του Κόσμου, συμβολικά επανενώνεται με το Εν, το οποίο είναι ο σκοπός κάθε τελετουργικής δραστηριότητας.

Οι μυστηριακές λατρείες της Ρώμης, ήταν μία αναβίωση των οργιαστικών λατρειών του αρχαίου κόσμου και χαρακτηρίζονται από κοινοτισμό. Η διαφορά από τις οργιαστικές λατρείες είναι ότι έχουν απολυτρωτικές

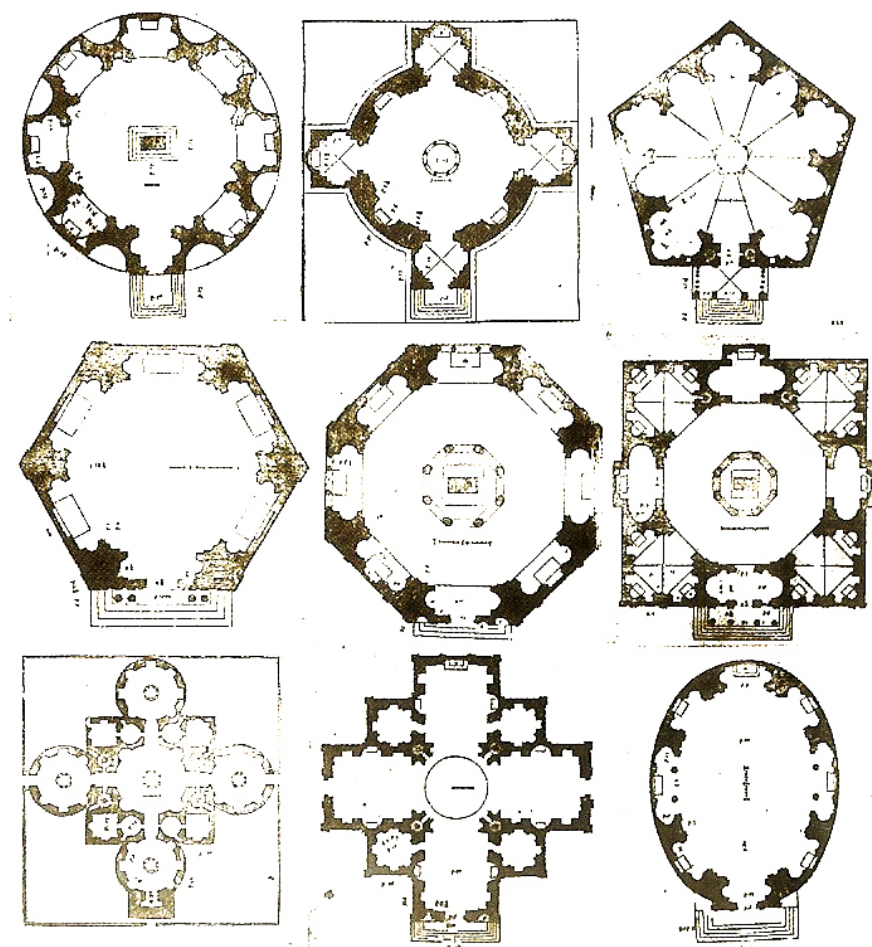


12. ROM: PANTHEON.

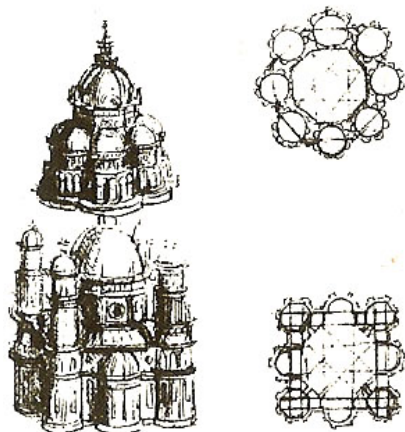
47. Πάνθεον, Ceary Dehio Gustav von Bezal. Κάτοψη. (Kirliche baukunst des Abendlandes 1887-1901)

διαθέσεις και αναφέρονται στους λίγους. Λόγω της αποξένωσης που δημιουργείται στην αχανή αυτοκρατορία της Ρώμης, τα πιο υψηλά στρώματα φτιάχνουν εταιρίες, τους θιάσους³, στις λατρευτικές δραστηριότητες των οποίων, ο κόσμος συμμετέχει μετά πληρωμής. Η δραστηριότητα αυτή ανακλάται στην σημασία που παίρνει ο εσωτερικός χώρος στην αρχαία Ρώμη. Κατασκευάζονται ιερές ζώνες οι οποίες λειτουργούν σαν διέξοδος από τον εγκλωβισμό της αυτοκρατορίας. Είναι ιερά κέντρα του Κόσμου (axis mundi)⁴, κάθετοι άξονες που ενώνουν την γη με τον ουρανό, κάτι το οποίο αναγνωρίζει κανείς στους συμβολισμούς του Πανθέου.

Ο ουμανισμός της Αναγέννησης ενσωματώνει στην θεωρία του μαζί με Χριστιανικά, στοιχεία του νεοπλατωνισμού και του πανθεισμού. Αντίστοιχα στην αρχιτεκτονική το πρότυπο των ναών που χτίζονται εκείνη την εποχή είναι το Πάνθεον. Στα σχέδια του Sebastiano Serlio και του Leonardo Da Vinci⁵ είναι φανερή η επιρροή του Πανθέου όπως και οι τροποποιήσεις του. Η σχέση του κέντρου με την περιφέρεια παραμένει, όμως ο κεντρικός χώρος μικραίνει, οι εσοχές μεγαλώνουν και γίνονται μικροί περίκεντροι ναοί. Ο χώρος δεν είναι πια ενιαίος, καθώς οι περίκεντροι ναοί σχηματίζουν



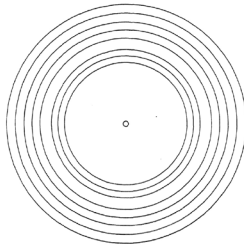
48. Sebastiano Serlio, σχέδια από περίκεντρες Αναγνωστικές εκκλησίες, 1547.



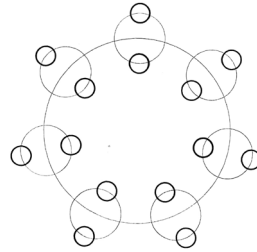
49. Leonardo Da Vinci- σχέδια και αξονομετρικά από περίκεντρες Αναγεννησιακές εκκλησίες.

δωμάτια. Σε κάποια από τα σχέδια του Serlio διακρίνεται ένα σταυροειδές σχήμα. Το κέντρο παραμένει κοσμικός συμβολισμός, όμως παρατηρείται ότι το συγκινησιακό φορτίο που έχει το Πάνθεον, το δέος που αισθάνεται κανείς στο χώρο του, μειώνεται σημαντικά. Αντίθετα, σε αντιστοιχία με το δόγμα του Χριστιανισμού, την μετατόπιση της λατρείας από το ιερό σε μία εκκοσμικευμένη και εξορθολογισμένη μορφή του, αλλά και την νέα αστική συνθήκη της Αναγέννησης, όπου το εμπόριο, η οικονομία και άρα τα μαθηματικά παίζουν σημαντικό ρόλο, αντιλαμβάνεται κανείς την σημασία που παίρνει η αυστηρή γεωμετρικοποίηση των μερών του κτηρίου. Ακολουθούνται τα κλασικά κριτήρια ομορφιάς, οι αρμονικές αναλογίες και η συμμετρία μεταξύ των μερών του κτηρίου, καθώς και η έμφαση στην ενότητα του συνόλου. Ο Palladio γράφει για την εκκλησία, «τα μέρη του συμφωνούν μεταξύ τους και όλα μαζί συμμετέχουν στον σχηματισμό του όλου, ακόμα κάθε μέρος καθώς ισαπέχει από το κέντρο κάνει ένα τέτοιο κτήριο να επιδεικνύει την ενότητα, την άπειρη ουσία, την ομοιομορφία και δικαιοσύνη του Θεού».⁵ Μέσα από τα γεωμετρικά κριτήρια ομορφιάς ο ναός γίνεται εικόνα του Κόσμου του Θεού. «... η περίκεντρη εκκλησία ήταν η δημιουργημένη από τον άνθρωπο εικόνα ή απόηχος του σύμπαντος του Θεού και είναι αυτό το σχήμα(κυκλικό) που αποκαλύπτει την ενότητα, την άρρητη φύση, και την ομοιομορφία του Θεού».⁷ Ο κύκλος είναι το πιο τέλει σχήμα καθώς δεν έχει αρχή και τέλος και ισαπέχει από τα μέρη του, συνεπώς είναι πιο κοντά στην τελειότητα του Θεού. Η εικόνα του κόσμου του Θεού, καθώς εκφράζεται με τους κλασικούς γεωμετρικούς κανόνες, οι οποίοι έχουν τις ρίζες τους στην ελληνική μεταφυσική, σχετίζεται με την αλήθεια και τον διδακτισμό στην τέχνη.

Ο αλληγορικός τρόπος με τον οποίο ο Χριστιανισμός παίρνει στοιχεία



50. Rudolph Schwarz. The Church Incarnate. 1958.



του αρχαίου πολιτισμού και τα χρησιμοποιεί για διδακτικούς σκοπούς διαφαίνεται και στους συμβολισμούς του σχεδίου της εκκλησίας. Αυτό που περιγράφεται στην εκκλησία είναι η σχέση του Θεού με την δημιουργία του, του όλου με τα μέρη του. Όπως στο Πάνθεον το κέντρο είναι συμβολισμός του Κόσμου, του Εν, διαβασμένο με Νεοπλατωνικούς όρους, έτσι και στην Αναγεννησιακή εκκλησία το κέντρο συμβολίζει τον Θεό. Ο Νεοπλατωνισμός της Αναγέννησης, διαφαίνεται στην χρηστικότητα του κεντρικού χώρου, ο οποίος όπως και στο Πάνθεον είναι ο χώρος που απευθύνεται στους πιστούς. Ο άνθρωπος στέκεται στο κέντρο, βρίσκεται συμβολικά πιο κοντά στον Θεό από ότι στους ναούς του Μεσαίωνα, είναι και αυτός μέρος του, όχι μόνο δημιούργημα του. Οι περίκεντροι ναοί που αντιστοιχούν στις κοιλότητες του Πανθέου, που συμβολίζουν τους θεούς, επίσης αλλάζουν συμβολισμούς στο Χριστιανικό δόγμα. Στην ουράνια ιεραρχία πιθανώς να συμβολίζονται σε αυτούς οι άγγελοι που στον Χριστιανισμό έχουν πάρει την θέση των Πλατωνικών ιδεών, ενώ στην επίγεια ιεραρχία, πιθανώς να αντιστοιχούν στα δημιουργήματα του Θεού, άρα και στους ανθρώπους. Ο Rudolph Schwarz, που στο βιβλίο του, "Η πραγματοποίηση της εκκλησίας", περιγράφει μία σχηματική εξέλιξη της μορφής της εκκλησίας, στο πρώτο πιο αρχετυπικό της σχήμα την παρομοιάζει με ένα δαχτυλίδι σχηματισμένο από ανθρώπους που κοιτάνε προς το κέντρο όπου βρίσκεται η αγία τράπεζα, ένα τραπέζι που όλοι κάθονται γύρω του.⁸ Το διδακτικό περιεχόμενο του ναού από την αρμονία των μερών του κτηρίου περνάει στην σχέση του Θεού με τα δημιουργήματά του, δηλαδή στην σχέση του Θεού με τους ανθρώπους. «Η ανάπτυξη των μεγάλων μονοθεϊστικών θρησκειών, ενσωματώνει σε τέτοιο βαθμό την εμπειρία της γένεσης του κράτους ως παγιωμένου διαχωρισμού ανάμεσα σε κυβερνώντες και κυβερνώμενους, όσο και έναν προχωρημένο βαθμό εννοιολογικής κυριαρχίας πάνω στην φύση,....που προετοιμάζει την προσεχή λειτουργία τους ως δραστικών μορφών ιδεολογίας».⁹ Ο διδακτισμός του Αναγεννησιακού ναού αντικατοπτρίζει την εμφάνιση του κράτους και αντιπροσωπεύει τα συμφέροντα των

κυβερνώντων. Ενώ στο Πάνθεον αυτό που υπερισχύει είναι το επιβλητικό συναίσθημα του χώρου, που συμβολίζει την ενότητα του ανθρώπου με τον Κόσμο, στην Αναγεννησιακή εκκλησία τονίζεται περισσότερο ο διδακτικός ρόλος του κτηρίου. Ο ισομορφισμός ανάμεσα στην μορφή του κτηρίου και την κοινωνία αναδεικνύει την ιδεολογική σκοπιμότητα της πρώτης.

Στην βιβλιοθήκη οι περίκεντροι ναοί γίνονται ατομικά αναγνωστήρια. Διαχωρίζονται από τους άλλους χώρους του κτηρίου μόνο με τον χαρακτήρα τους, κατά τα άλλα ο χώρος παραμένει ενιαίος. Η περιφέρεια του κτηρίου πολλαπλασιάζεται σε ορόφους ενώ το κέντρο καταλαμβάνει όλο το ύψος. Η κάτοψη του κτηρίου γίνεται τετράγωνη, και το κυκλικό κέντρο, του Πανθέου, μεταφέρεται στα ανοίγματα που καδράρουν τα βιβλία. Παρατηρεί κανείς ότι τα κλασικά κριτήρια ομορφιάς διατηρούνται, συνδυάζονται όμως με την επιβλητικότητα του χώρου του Πανθέου.

Ενώ η περιφέρεια αποκτά καθορισμένη λειτουργία, το κέντρο παραμένει ένας κενός, συλλογικός χώρος, όπως συνέβαινε και στα δύο προηγούμενα κτήρια. Ο Kahh χωρίζει το πρόγραμμα της βιβλιοθήκης με βάση την ατομική ή συλλογική του φύση. Η μεταφορά της αλληγορίας του Χριστιανικού ναού είναι προφανής. Τα ατομικά αναγνωστήρια βρίσκονται στην περιφέρεια ενώ ο κεντρικός χώρος είναι συλλογικής χρήσης. Το πρόγραμμα κατανέμεται με βάση την πρωτογενή αιτία δημιουργίας του τύπου, που είναι η σχέση του όλου με τα μέρη του. Περνάει από την δομή στην μορφή σε δομή στο περιεχόμενο. Αν θέλαμε να διαβάσουμε κάπως την σχέση που περιγράφεται στην βιβλιοθήκη, θα λέγαμε πως το συλλογικό ορίζεται από το ατομικό, ενώ το ατομικό εξισώνεται από την σχέση του με το συλλογικό. Η αλληγορία στις κοινωνικές σχέσεις που περιγράφει η βιβλιοθήκη, γίνεται ακόμα πιο προφανής από την Αναγεννησιακή εκκλησία καθώς δηλώνεται ευθέως από την κατανομή του προγράμματος, ενώ όπως και στην Αναγεννησιακή εκκλησία ενισχύεται με την γεωμετρικοποίηση των μερών του κτηρίου. Ο αλληγορικός χειρισμός του προγράμματος του κρατικού θεσμού, θυμίζει τον Boullée και τους οραματιστές αρχιτέκτονες οι οποίοι, όπως αναφέρθηκε στο πρώτο κεφάλαιο, προσπαθούσαν να κάνουν τα κτήρια που αντιπροσώπευαν θεσμούς, να μιλήσουν στην κοινωνία.

Λόγω της σαφούς αναφοράς στον ναό, της διατήρησης της αναλογίας μορφής και περιεχομένου του τύπου και του επιβλητικού χαρακτήρα του χώρου, αναρωτιέται κανείς μήπως ήταν στις προθέσεις του Kahh να μεταφέρει και ένα συμβολικό περιεχόμενο, μήπως το κέντρο για τον ίδιο, είναι ένας συμβολισμός του Κόσμου. Ο κεντρικός χώρος μοιάζει να έχει ιδιαίτερο βάρος στην σύνθεση. Καθώς το πρόγραμμα κατανέμεται σε ομόκεντρους κύκλους γύρω από αυτόν, μοιάζει σαν να είναι η γενεσιουργός

αιτία των υπόλοιπων χώρων. Οι συμβολικές προθέσεις δεν θα ήταν απίθανες καθώς ο ίδιος είχε σχέσεις με τον ιουδαϊκό μυστικισμό.¹⁰ Επίσης είναι χαρακτηριστικός ο παρόμοιος χειρισμός του Kahh σε ιερά και κοσμικά κτήρια. Στο συγκεκριμένο κτήριο, ο Kahh, περνάει από τις κοινωνικές δομές στις μυθικές, είναι μια προσπάθεια ιεροποίησης της καθημερινότητας.

Αναφέρθηκε στο πρώτο κεφάλαιο πως η δομή της μορφής του έργου τέχνης παρουσιάζει ισομορφισμούς με την κοινωνία. Με αυτό τον τρόπο μπορεί κανείς να αναλύσει κοινωνικές σχέσεις που ανακλώνται στην δομή της μορφής του έργου. Αρχικά, ο τρόπος που απεικονίζονται οι λειτουργικές σχέσεις στην βιβλιοθήκη, σαν διαχρονικές και αρμονικές κοινωνικές σχέσεις, δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα αλλά νομιμοποιεί και συγκαλύπτει τις υπάρχουσες. Αυτό σχετίζεται με την σωτηριολογική κατεύθυνση που είχε πάρει Kahh, προς τους κρατικούς θεσμούς, στους οποίους τα φοιτητικά κινήματα του 1960 είχαν εναντιωθεί. Αντίστοιχα πρέπει να αναρωτηθεί κανείς για την επαναφορά του κέντρου στον σχεδιασμό και συμβολικά του Κέντρου, του Θεού, τον θάνατο του οποίου ο Nietzsche είχε ανακηρύξει στα τέλη του 19ου αιώνα, και που η ανθρωπότητα πάσχιζε για αιώνες να αποβάλει. Η επαναφορά του νοήματος που χάθηκε με τον θάνατο του Θεού φαίνεται να απασχολεί τον Kahh, κάτι που καταλαβαίνει κανείς από την θεοσοφία των κειμένων του και τις ουμανιστικές αρχές σχεδιασμού. Η ζήτηση της επαναφοράς αυτής όμως φαίνεται να εκλείπει από την μεριά της κοινωνίας. Όπως προαναφέρθηκε, ο λόγος που το κτήριο βρήκε έδαφος, μπορεί να αποδοθεί εν πολλοίς στην περίοδο κρίσης της κοινωνίας. Η εξατομικευμένη πορεία του Kahh μπορεί να αναγνωστεί σαν άλλη μια ιστορική μαρτυρία. Η πίστη στον κοινοτισμό που προτάθηκε από το κίνημα της Νέας Μνημειακότητας και βρήκε τον Kahh σύμφωνο, έκφραση του οποίου είναι το κέντρο, παρουσιάζει κάποια κοινά στοιχεία με τον κοινοτισμό της αρχαίας Ρώμης. Το κοινό τους λοιπόν είναι η πρόθεση δημιουργίας ενός Axis Mundi, μίας ζώνης σωτηρίας από τον αχανή δυτικοποιημένο κόσμο, που στην πράξη όμως δεν έχει σχέση με τον κοινοτισμό των οργιαστικών λατρειών, από όπου κατάγεται, καθώς λειτουργεί σαν λυτρωτικό πρόγραμμα των λίγων.

Θα πρέπει να επισημανθεί πως ο Kahh κατάφερε να ταιριάξει σε έναν στατικό και άκαμπο τύπο τις ζητούμενες λειτουργικές απαιτήσεις και να δημιουργήσει μία νοηματικά επεξεργασμένη εμπειρία χώρου και κίνησης. Συνδέοντας την ελεύθερη κάτοψη με τον διαχωρισμό των χώρων, έφτιαξε μία πορεία (promenade) στον άξονα του κτηρίου, ίδια σε κάθε πλευρά του, η οποία είναι η βασική πορεία που κάνει κανείς για να χρησιμοποιήσει το κτήριο. Οι αλληγορικές σχέσεις λοιπόν είναι ταυτόχρονα κάτι που διαβάζει κανείς στην κάτοψη του κτηρίου αλλά και κάτι που βιώνει στο κτήριο,

μάλιστα για να διαβάσει κανείς τις σχέσεις του κτηρίου πρέπει πρώτα να έχει φτάσει στο τέλος της διαδρομής, στο αναγνωστήριο. Ο Καην λοιπόν δεν κάνει μόνο μία δήλωση αλλά έχει καταφέρει να μετατρέψει τα δομικά χαρακτηριστικά του τύπου σε εκφραστικά μέσω της χρήσης του κτηρίου. «Όπως και η αρχιτεκτονική της Ρώμης είναι ένα μυστικό που ανακαλύπτει κανείς μόνο μέσα από την χρήση του».¹¹

Τέλος, η διπλή διάσταση της τέχνης σαν απεικόνιση και σαν τέλεση διαφαίνεται στην βιβλιοθήκη από την μία στην χρήση του περίκεντρου τύπου και την νοηματική χωροθέτηση των λειτουργιών και από την άλλη στην σύλληψη τους σαν μία πορεία στον χώρο. Έγινε επίσης η υπόθεση πως η καλλιτεχνική πλευρά της αρχιτεκτονικής έγκειται στην διαλεκτική σχέση λειτουργικών και αισθητικών ζητημάτων κάτι στο οποίο το κτήριο αυτό φαίνεται να αντιπαρέχεται. Η αναπαραστατική πλευρά του κτηρίου, οι χωρικές και λειτουργικές σχέσεις, φορτίζονται με ιδεαλισμό, κάτι το οποίο διαφαίνεται στον γεωμετρικό κανόνα του κτηρίου, στον αρχέτυπο τρόπο με τον οποίο απεικονίζονται αυτές οι σχέσεις. Το αποτέλεσμα είναι η επιβολή της μορφής στην λειτουργικότητα του κτηρίου. Πράγματι η αρχετυπική φύση της μορφής του σχεδίου επιτρέπει σε ελάχιστα σημεία την απόκλιση από τους κλασικούς γεωμετρικούς κανόνες. Συνεπώς αν και ο Καην έχει καταφέρει σε μεγάλο βαθμό να ταιριάξει τις λειτουργικές απαιτήσεις στον γεωμετρικό κανόνα του κτηρίου ο ιδεαλισμός αυτός προέχει της λειτουργίας. Η οικουμενικότητα του θεσμού, η αλληγορία των προγραμματικών σχέσεων, και η γεωμετρία, πάνε μαζί και έχουν διδακτικό σκοπό ο οποίος αντιπαρέχεται στο καλλιτεχνικό ρόλο της αρχιτεκτονικής.

1. Robert Mc Carter, 2005, Louis Kahn, σ. 165, New York, Phaidon Press Limited
2. http://en.wikipedia.org/wiki/Pantheon,_Rome
3. Φώτης Τερζάκης, 1997, Μελέτες για το Ιερό, σσ. 259-368, Αθήνα, ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ
4. Mircea Eliade, [1994], Εικόνες και Σύμβολα, μετφρ. Άγγελος Νίκας, Αρσενίδης
5. Rudolf Wittkower, 1971, Architectural Principles in the Age of Humanism, σσ. 3-33, New York, W.W.Norton & Company
6. Palladio, Fourth Book, από : Rudolf Wittkower, 1971, Architectural Principles in the Age of Humanism, σ. 23, New York, W.W.Norton & Company
7. Rudolf Wittkower, 1971, Architectural Principles in the Age of Humanism, σ. 23, New York, W.W.Norton & Company
8. Schwarz, Rudolf [1958], The Church Incarnate, σ.38, Henry Regnery Company
9. Φώτης Τερζάκης, 2007, Τροχιές του αισθητικού, η ιστορική σύσταση μιας αισθητικής φιλοσοφίας και ο ανθρωπολογικός της ορίζοντας, σσ. 17-56, Αθήνα, Futura
10. Vincent Scully, Louis.I.Kahn, a canonical oeuvre
11. Manfredo Tafuri I Dal Co, 1979, Modern Architecture, New York, H. N. Abrams

ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ ΚΑΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ ΚΑΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ

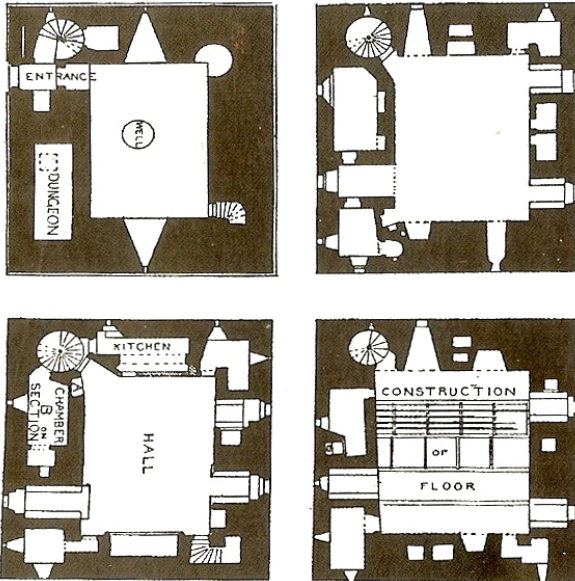
Κατά την φράση του Kahen, όταν βλέπω ένα σχέδιο το βλέπω για τον χαρακτήρα των χώρων του(...), σε αυτό το κεφάλαιο μελετάται η χρήση των ιστορικών τύπων, στην Βιβλιοθήκη, που έχει σκοπό τον καθορισμό του χαρακτήρα της κάθε χωρικής ενότητας.

Το έργο του Kahen χαρακτηρίζεται από μια στροφή προς τα μέσα, από έμφαση στον εσωτερικό χώρο, που έρχεται σε αντίθεση με την τάση του μοντέρνου κινήματος για ενοποίηση εσωτερικού και εξωτερικού σε έναν οικουμενικό χώρο. Αυτή η στροφή είναι ένα γενικότερο φαινόμενο της χρονικής περιόδου που εργάστηκε ο Kahen μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο και τον Ψυχρό Πόλεμο¹ που ανακλάται και στις θεωρίες του χώρου της εποχής. Αντιθετικά προς την θεώρηση της φύσης και της πόλης με βάση το Διαφωτιστικό, οικουμενικό μοντέλο του χώρου, αναζητούνται τόποι, διαφορετικές ζώνες και ποιότητες χώρων. Αντίστοιχα στο έργο του Kahen η χρήση του κέντρου, που αναλύθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, όπως και η σημασία που παίρνει η ποιότητα του κάθε χώρου ξεχωριστά, η έννοια του δωματίου και του χαρακτήρα, είναι τέτοια χαρακτηριστικά.

Ο χαρακτήρας είναι μια έννοια που χρησιμοποιήθηκε τον 18ο αιώνα από πολλούς θεωρητικούς. Όπως αναλύθηκε στο πρώτο και δεύτερο κεφάλαιο της εργασίας, ο τρόπος που χρησιμοποιεί ο Kahen τον χαρακτήρα είναι παρεμφερής με αυτόν του Boullée και αυτόν του Quatremere. Με τον Boullée κοινή είναι η ιδέα της ποιητικής αρχιτεκτονικής και της σχετικά πιο ελεύθερης χρήσης αρχέτυπων αρχιτεκτονικών μορφών και του χειρισμού της φύσης και με τον Quatremere η διατήρηση του αποτυπώματος της φύσης πάνω στην μορφή και η αναγωγή της σε διαχρονικό τύπο.

Στο πρώτο κεφάλαιο επίσης αναφέρθηκαν κάποιες θέσεις του R.Moneo για τον τύπο. Κάθε τύπος ριζώνει σε μια πραγματικότητα, επίσης κάθε τύπος επιδέχεται τροποποιήσεις και η τροποποίηση αυτή καθιστά το έργο μοναδικό. Γίνεται ένας σχολιασμός πάνω στους τύπους που χρησιμοποιήθηκαν στο συγκεκριμένο έργο και στις τροποποιήσεις αυτών.

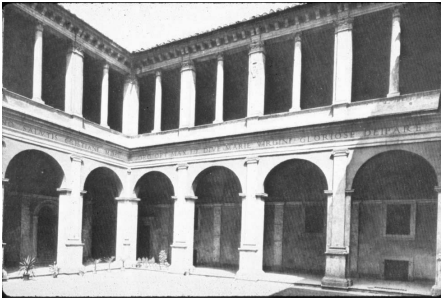
Το εξωτερικό δωμάτιο του κτηρίου, αυτό που περιέχει τα αναγνωστήρια, διαμορφώνει και την όψη του κτηρίου. Είναι κατασκευασμένο από βαριά τοιχοποιία και έρχεται σε αντίθεση με το πιο ελαφριάς κατασκευής εσωτερικό. Μοιάζει με τείχος, κάτι που μπορεί να παρατηρήσει κανείς στην τομή του κτηρίου. Το κτήριο γίνεται μία μεταφορά του κάστρου. Το



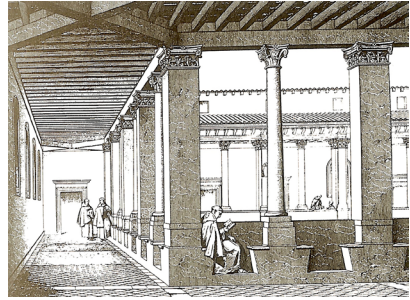
51. Comlogan Castle, Dumfries and Galloway. Σχέδια, κατόψεις.

τείχος περικλείει τον εσωτερικό χώρο και δίνει το αίσθημα της προστασίας. Ο Καη αναφερόμενος στο κάστρο γράφει, «Ο χώρος στο εσωτερικό έχει πίστη στην ενδεχόμενη ελευθερία από την προστασία(που προσφέρει το τείχος)».² Η εξωτερική πλευρά του κτηρίου είναι σχετικά αδιάφορη συγκριτικά με την εκφραστικότητα του εσωτερικού του. Αφενός ο Καη προσπαθεί να διαφυλάξει το εσωτερικό του κτηρίου και να το διαχωρίσει από το περιβάλλον του, αφετέρου ο χειρισμός αυτός αποτυπώνει την Αμερικανική αντίληψη της αρχιτεκτονικής της υπαίθρου, όπου λόγω της απουσίας περιβάλλοντος η ένταξη και το εξωτερικό του κτηρίου γίνεται δευτερεύον ζήτημα.

Μία άλλη αναφορά του εξωτερικού κελύφους του κτηρίου είναι το μοναστήρι, κάτι το οποίο γίνεται περισσότερο φανερό στο εσωτερικό του κτηρίου. Τυπολογικά στοιχεία του μοναστηριού, δηλαδή τα ατομικά αναγνωστήρια που τοποθετούνται ανάμεσα από τα φέροντα στοιχεία, η στοά, αλλά και γενικότερα το ύψος του χώρου, η λιτότητα, η τυποποίηση, η ευλάβεια, μεταφέρουν το αίσθημα του μοναστηριού. Επίσης αναφέρθηκαν στο δεύτερο κεφάλαιο μία σειρά από συστηματικές τροποποιήσεις που έκανε ο Καη στο τύπο του μοναστηριού όσον αφορά την σχέση αναγνωστηρίων και αιθρίου. Τα αναγνωστήρια μπήκαν στην εξωτερική πλευρά του αιθρίου ενώ οι βιβλιοθήκες στην εσωτερική. Στο μοναστήρι, ο ασκητισμός, η απομάκρυνση από την ζωή, η κοινότητα, η θρησκευτικότητα αποτυπώνονται στην σχέση των χώρων με το αίθριο. Οι μοναχοί διαβάζουν



52. Bramante' Μοναστήρι S. Maria della Pace. Paul Letarouilly, Άποψη του αιθρίου. (edifices de Rome Moderne 1849).



53. – Bramante'. Μοναστήρι S. Maria della Pace. Χαρακτικό. Paul Letarouilly. (edifices de Rome Moderne 1849)

βλέποντας προς το αίθριο και προς τον ουρανό. Ο Καθη αναστρέφοντας αυτή την σχέση, βάζοντας τα αναγνωστήρια να βλέπουν προς τα έξω, φέρνει την ανάγνωση πιο κοντά στην καθημερινότητα, ενώ οι βιβλιοθήκες που κοιτάνε προς το κέντρο συμμετέχουν στο συμβολικό περιεχόμενο του κεντρικού χώρου. Η ανάγνωση, η γνώση, είναι μια εγκόσμια δραστηριότητα. Αν υπάρχει κάποια αντιστοιχία της θέσης των αναγνωστηρίων με το μοναστήρι, είναι με τα κελιά που συνήθως βρίσκονται στην εξωτερική πλευρά του μοναστηριού και είναι ο πιο ατομικός και καθημερινός χώρος. Αυτό που μένει σε κάποιον από την πρόταση για μια ασκητική εμπειρία στην βιβλιοθήκη, σε συνδυασμό με τον ολιστικό συμβολισμό στο κέντρο, είναι ότι η γνώση, με όλες τις μεταφυσικές και μυστικές συμπαραδηλώσεις της έννοιας, είναι μια ατομική δραστηριότητα που αποσκοπεί στο σύνολο, σε κάτι πέρα από τον εαυτό. Είναι μια μορφή διαλογισμού όπου η ένωση με τα πράγματα γίνεται μετά από απομόνωση από αυτά.

Η μονολιθική κατασκευή του εξωτερικού κελύφους πηγαιίνει το μυαλό μας στα ερείπια της Ρώμης. Χρησιμοποιεί τις ρωμαϊκές κατασκευαστικές τεχνικές, απογυμνωμένες, όπως βλέπουμε τα ερείπια της Ρώμης σήμερα, όχι όπως ήταν στην εποχή τους. Κρύβει από την κοινή θέα κάθε λειτουργικότητα. Στο εξωτερικό του κτηρίου κρύβει τα κουφώματα και την είσοδο, ενώ στο εσωτερικό κρύβει όλες τις δευτερεύουσες δραστηριότητες σε τούβλινους πύργους για να δώσει την αίσθηση της διαχρονικότητας που αποπνέουν και τα ερείπια της Ρώμης. Όπως αναφέρει ο ίδιος η μόνη ατέλεια του Πανθέου είναι η είσοδος. Τα κτήρια τελικά μοιάζουν με εγκαταλελειμμένα ερείπια μιας εποχής που δεν υπήρξε.

Στον κεντρικό χώρο, αναμφίβολα τον πιο επιβλητικό χώρο του κτηρίου, ο χαρακτήρας είναι μεταφορικός αλλά και συμβολικός, είναι ένας θρησκευτικός χώρος. Έχει δύο βασικές αναφορές, το Πάνθεον και την βιβλιοθήκη του Boullée. Το φως από ψηλά, η υπεράνθρωπη κλίμακα όπως και οι κύκλοι που καθράρουν τα βιβλία που μοιάζει με μεταφορά ενός τρούλου, είναι

τυπολογικά χαρακτηριστικά του Πανθέου. Η ιδέα της έκθεσης των βιβλίων σε έναν μεγαλειώδη χώρο με θρησκευτικά χαρακτηριστικά, είναι επιρροή από τον Boullée. Είναι ένας χώρος στο πνεύμα του Διαφωτισμού. Ο R. Etlin γράφει για την βιβλιοθήκη του Boullée : «από το κτήριο προηγείται ένας ημικυκλικός ναός, ο οποίος εστιάζει στο τί είναι μια βιβλιοθήκη. Στον Διαφωτισμό αυτό σημαίνει ο χώρος στον οποίο φυλάσσεται η ανθρώπινη γνώση για τον κόσμο».³ Αυτό το νόημα πιθανώς έχει ο κύκλος μπροστά από τα βιβλία στον Kahn. Και οι δύο βιβλιοθήκες είναι μνημεία στην ανθρώπινη γνώση, όμως ενώ η βιβλιοθήκη του Boullée είναι ένας διάχυτα φωτισμένος, εσωτερικός δημόσιος χώρος, όπου οι άνθρωποι βρίσκονται ανάμεσα στην υπάρχουσα γνώση, στον Kahn αυτό δεν συμβαίνει. Ο κεντρικός χώρος είναι υποφωτισμένος και παραμένει κενός, χωρίς συγκεκριμένη λειτουργία στο μεγαλύτερο μέρος του. Ο Boullée καθώς βρίσκεται στην εποχή του Διαφωτισμού και θέλει να τονίσει την σχέση δημοκρατίας και επιστήμης, ενώ ο Kahn βρίσκεται πιο κοντά στο πρότυπό του, το Πάνθεον και τον μυστικισμό.

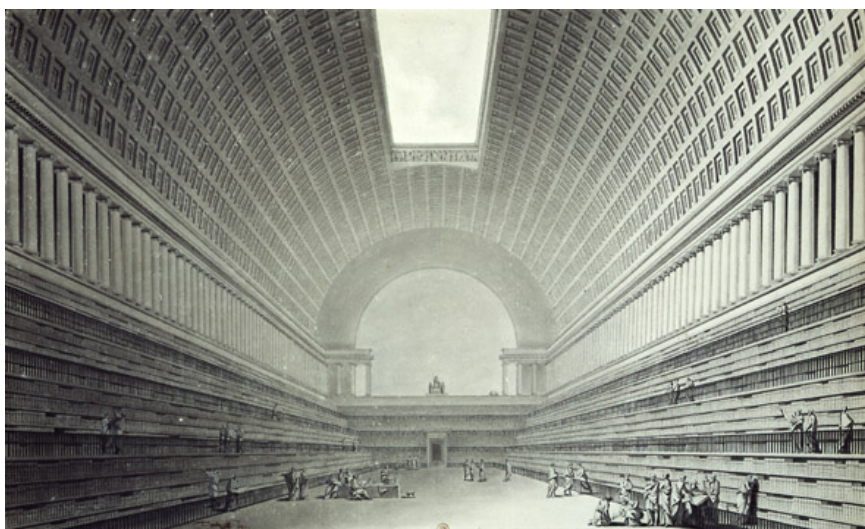
Ειπώθηκε στην εισαγωγή ότι λόγω της στενής σύνδεσης του τύπου με την πραγματικότητα στην οποία αυτός γεννιέται, οδηγείται κανείς σε δύο κριτήρια επιλογής του. Το ένα βασίζεται στις μορφολογικές και εκφραστικές του ιδιότητες, ενώ το άλλο στην αναγνωσιμότητά του και στις συσχετίσεις που μπορεί να κάνει κανείς με αυτόν. Σε κάποιο βαθμό στο δωμάτιο του Kahn ο τύπος χρησιμοποιείται και με τα δύο αυτά κριτήρια.

Αρχικά, η έννοια του δωματίου όπως την όρισε ο Kahn βασίζεται στις εκφραστικές ιδιότητες των μορφών. Για παράδειγμα, από το τα τυπολογικά στοιχεία του μοναστηριού δεν μεταφέρονται μόνο γεωμετρικές μορφές, αλλά μεταφέρεται το υλικό, το φως, τα χαρακτηριστικά του χώρου που του δίνουν την ιδιαιτερότητά του. Μεταφέρεται η αύρα των χώρων του. Στο κτήριο μπορεί να αισθανθεί κανείς με τον ίδιο τρόπο που αισθάνεται όταν μπαίνει σε ένα μοναστήρι, θεωρητικά μιλώντας, ακόμα και αν δεν έχει επισκεφτεί ποτέ μοναστήρι. Από την άλλη πλευρά, οι μορφές του Kahn είναι γεωμετρικές κατασκευές από το μηδέν. Ο αυστηρός γεωμετρικός κανόνας φαίνεται να υπερέχει και να επιβάλλεται σε κάποιο βαθμό στις εκφραστικές ιδιότητες της μορφής, στο τρόπο που χρησιμοποιείται το υλικό για παράδειγμα.

Καθώς όλοι οι άνθρωποι, λίγο ή πολύ, γνωρίζουν το χώρο του μοναστηριού, η Βιβλιοθήκη γίνεται μια μεταφορά του μοναστηριού και αντίστοιχα του κάστρου και του ναού... Σε συνδυασμό με την εκφραστικότητά τους η αναγνώριση του τύπου γίνεται πιο έντονη από μια απλή αναφορά σε αυτόν καθότι είναι μέρος της δραστηριότητας που παρακινεί το κτήριο. Μάλιστα οι αναφορές λόγω της αφαιρετικότητας με την οποία ο Kahn προσεγγίζει



54. Πάνθεον. Εικονογράφηση εσωτερικού. 1911.



55. Etienne Louis Boullée, Προοπτικό. «Νέα αίθουσα για μία εθνική βιβλιοθήκη» 1785.

τις μορφές, γίνονται συνειρμικά και όχι τόσο εικονογραφικά. Δεν είναι, δηλαδή, τόσο συγκεκριμένες.

Με βάση την αναγνωσιμότητα ενός τύπου, ο χειρισμός του παρελθόντος μπορεί να γίνει στόχος από μόνος του. Με την χρήση μιας αναγνώσιμης ιστορικής μορφής επανέρχεται στην συνείδησή κάτι που ήδη υπάρχει στην βαθύτερη μνήμη. Κατά αυτό τον τρόπο ανασκευάζεται το παρόν. Οι μορφές του Kahh από αυτή την άποψη έχουν κάτι νοσταλγικό όπως και κάτι ιδεολογικό. Τα στοιχεία της αρχιτεκτονικής που χρησιμοποιεί προέρχονται από παλιές κατασκευαστικές τεχνικές που πλέον, λόγω της εξέλιξης της τεχνολογίας δεν είναι αναγκαία, όπως η στέγη, η στοά, η ακόμα μια πόρτα και ένα παράθυρο. Λειτουργούν ως νοσταλγική ανάμνηση μιας εποχής που η αρχιτεκτονική βγαίνει από την φύση. Το νερό, το φως, τα στοιχεία της φύσης αντανakλώνται στις μορφές. Από την άλλη πλευρά, στο πρώτο κεφάλαιο αναφέρθηκε ένας τρόπος χειρισμού της συλλογικής μνήμης, ο οποίος βασίζεται στην χρήση μορφών από την ιστορία του τόπου με σκοπό να ανασυγκροτήσει το συλλογικό φαντασιακό της πόλης. Η ανάκληση της συλλογικής μνήμης στο έργο του Kahh δεν φαίνεται να έχει κάποια σχέση με τον τόπο. Ο ίδιος γράφει για την Παράδοση. «Η Παράδοση έχει την έννοια της εγκυρότητας. Μιλάει για την φύση του ανθρώπου... Είναι έκφραση αλήθειας».⁴ Οι αρχέτυπες μορφές, για τον ίδιο, έχουν αξία από μόνες τους, χωρίς να χρειάζεται κάποιος χειρισμός στην επιλογή τους. Φαίνεται στόχος του να είναι η υπενθύμιση ενός ένδοξου και αόριστου παρελθόντος, που καταλήγει να γίνεται μία αγχωμένη αναζήτηση ταυτότητας. Εν τέλη, οι μορφές και τα κτήρια του Kahh, μοιάζουν με σύμβολα που αντιστέκονται στην πάροδο του χρόνου. Όπως σημειώνει ο Manfredo Tafuri, «τα έργα του φανερώνουν μία έντονη πρόθεση να επαναφέρουν την συλλογική μνήμη. Σε αυτό ο Kahh φαίνεται να έχει βαθιά Αμερικάνικη νοοτροπία, καθώς εκδηλώνει και ο ίδιος την αιώνια και ανεκπλήρωτη επιθυμία να πιαστεί από ασφαλή ιστορικά σημεία αναφοράς. Σε αυτό διαφαίνεται η παλιά παραδοσιακή ανάγκη των Αμερικάνων να αναγνωρίζουν τον εαυτό τους σαν πολίτες μέσα από σύμβολα που αντιστέκονται την φθορά και την αλλαγή που επιφέρει η ιστορία».⁵

Περισσότερο από κάθε άλλο στοιχείο αυτό που δίνει συγκεκριμένη ιστορική θέση στο κτήριο είναι η συνύπαρξη των διαφορετικών χαρακτήρων των χώρων και κατά συνέπεια η συνύπαρξη μορφών από διάφορες ιστορικές περιόδους. Παρότι υπάρχουν στοιχεία που προσδίδουν ενότητα στο κτήριο η ετερογένεια παραμένει φανερή.

Η ανιστορικότητα με την οποία χρησιμοποιεί τις ιστορικές μορφές σε συνδυασμό με την συνειρμική τους ποιότητα και την εκφραστικότητά τους,

δημιουργεί μια σύγχυση μεταξύ παρελθόντος και παρόντος, το παρελθόν αναβιώνεται στο παρόν, γίνεται μια κατάδυση στο παρελθόν που ενισχύει τον βιωματικό χαρακτήρα του κτηρίου. Η δυνατότητα αναβίωσης των μορφών, είναι αυτό που προσδίδει κάποια ενότητα στο έργο του Kahh.

Το κτήριο επίσης ολοποιείται σύμφωνα με τα κλασικά κριτήρια ομορφιάς, με δύο τρόπους. Αρχικά με την σημασία που παίρνει η Ιδανική Μορφή του κτηρίου, η οποία είναι αξιακά φορτισμένη σε σχέση με τον χαρακτήρα. Είναι πανομοιότυπη σε όλους τους ορόφους του κτηρίου και καθορίζει την θέση του κάθε δωματίου. Το όλο, λοιπόν, έχει μεγαλύτερη σημασία από τα μέρη. Επίσης, με τον αφαιρετικό τρόπο που προσεγγίζονται οι μορφές, Ολοποιεί έτσι την ιστορία της αρχιτεκτονικής σε ένα κατάλογο μορφών όπως και το σύνολο του έργου.

Από την άλλη πλευρά η ετερογένεια, ιδιαίτερα μεταξύ των παλαιών και των νέων κατασκευαστικών τεχνικών, οδηγεί στην διάρρηξη της ενότητας του κτηρίου. Σε αυτό το κτήριο, όσο και σε άλλα του Kahh, το παλιό γίνεται ένα περιβλήμα του καινούριου. Δεν δέχεται να εγκαταλείψει πλήρως τις σύγχρονες τεχνικές. Παρότι δεν δέχεται την τεχνολογία και τον καταναλωτισμό του μοντέρνου κινήματος, επίσης δεν δέχεται να εγκαταλείψει την προσπάθεια συμμετοχής της αρχιτεκτονικής στα σύγχρονα προβλήματα, στα οποία οι αρχαϊκές τεχνικές από μόνες τους δεν μπορούν να στηρίξουν. Καταλήγει να χρησιμοποιεί σύγχρονες τεχνικές με τον πιο αρχαϊκό τρόπο.

Ο Kahh σε αντίθεση με την γενιά αρχιτεκτόνων που ακολούθησε, αυτή που προσδιορίζεται με τον όρο μετά-μοντέρνο, είναι ακόμα μοντέρνος, πιστεύει ακόμα στον κοινωνικό ρόλο της αρχιτεκτονικής, Δεν θεωρεί την μορφή μόνο μέσο επικοινωνίας και έτσι καταφέρνει να διατηρήσει κάποια ενότητα στο έργο του. Οι επόμενοι διαρρηγνύουν την ενότητα σκόπιμα, άλλοτε ειρωνικά και πανηγυρικά, άλλοτε κριτικά. Η ιστορία γίνεται θραύσματα εικόνων ικανά μόνο για επικοινωνιακούς σκοπούς. Ο όρος μεταμοντέρνο από μόνος του, είναι αρνητικός, δηλώνει αντίδραση στο προηγούμενο χωρίς να έχει δική του πρόταση. Θα πρέπει να αναρωτηθεί κανείς μήπως η αναβίωση των θεωριών περί τυπολογίας, θεωρίες που βασίζονται σε τρόπους χειρισμού του προηγούμενου και χρησιμοποιήθηκαν από την γενιά που αμφισβήτησε το μοντέρνο κίνημα, είναι αποτέλεσμα της δυσκολίας που υπάρχει για την παραγωγή κάτι νέου.

1. Νικόλαος-Ίων Τερζόγλου, 2009, Ιδέες του Χώρου στον Εικοστό Αιώνα, Αθήνα, Νήσος
2. Louis Kahn, Remarks(1965), από : Robert Mc Carter, 2005, Louis Kahn, σ. 227, New York, Phaidon Press Limited
3. Richard A. Etlin, 1994, Symbolic Space, French Enlightenment, Architecture and its Legacy, London, σ. 20The University of Chicago
4. Louis Kahn, από : Robert Mc Carter, 2005, Louis Kahn, σ. 443, New York, Phaidon Press Limited
5. Manfredo Dal Co Tafuri , 1979, Modern Architecture, σ. 380, New York , H. N. Abrams

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Αναφέρθηκαν στο πρώτο κεφάλαιο κάποια χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής σαν μέρος της καλλιτεχνικής δραστηριότητας του ανθρώπου. Αρχικά η ανθρώπινη ανάγκη που γεννάει την τέχνη είναι η βιωματική εξομίωση με την φύση, μέρος της οποίας είναι η αισθητική συγκίνηση. Η αρχιτεκτονική σαν μέρος της καλλιτεχνικής δραστηριότητας συμμετέχει στα αισθητικά ζητήματα, παράλληλα όμως πρέπει να ικανοποιήσει και εργαλειακές σκοπιμότητες. Έτσι η τελική μορφή ενός κτηρίου καθορίζεται από την απεικόνιση μορφών του παρελθόντως, ως έμμεσες μιμήσεις της φύσης, όσο και από τα εργαλειακά της ζητήματα τα οποία όμως είναι αδιαχώριστα από τα αισθητικά. Έγινε η υπόθεση πως ο καλλιτεχνικός ρόλος της αρχιτεκτονικής έγκειται στον καθορισμό της τελικής μορφής του κτηρίου από την διαλεκτική σχέση μεταξύ της μιμητικής και της εργαλειακής της φύσης.

Η διαλεκτική αυτή γίνεται, εν μέρη, φανερό στο έργο του Louis Kahn. Σύμφωνα με την σχηματική πορεία σχεδιασμού που περιγράφηκε, αρχικά επαναπροσδιορίζεται το πρόγραμμα, με βάση την ανθρώπινη δραστηριότητα και στην συνέχεια προσαρμόζεται στις χωρικές σχέσεις που ορίζει ο ιστορικός τύπος, διαμορφώνοντας την συνολική διάταξη του κτηρίου. Στην συνέχεια χρησιμοποιούνται οι εκφραστικές ιδιότητες των ιστορικών τύπων, για να αποδώσουν τον χαρακτήρα της κάθε χωρικής και λειτουργικής ενότητας. Συνεπώς η λειτουργία και η ιστορική μορφή συμμετέχουν στον καθορισμό της τελικής μορφής του κτηρίου.

Η απεικόνιση όμως στο έργο του Kahn επενδύεται με ιδεαλισμό, κάτι το οποίο λειτουργεί εις βάρος της διαλεκτικής σχέσης μεταξύ μορφής και λειτουργίας. Στο πρώτο κεφάλαιο έγινε μια αναφορά στην αντιμαχία που ξεκίνησε στο πεδίο της τέχνης στην αρχαιότητα, μεταξύ της αισθητικής συγκίνησης και διδακτικών σκοπιμοτήτων. Στο έργο του Kahn οι δύο αυτές σκοπιμότητες συνυπάρχουν, κάτι το οποίο γίνεται φανερό στον διπλό στόχο που θέτει ο ίδιος για την αρχιτεκτονική. Από την μια πλευρά στοχεύει στην δημιουργία μιας χωρικής εμπειρίας, η οποία αντιστοιχεί στην αισθητική συγκίνηση, ενώ από την άλλη στην οικουμενική έκφραση του θεσμού που στεγάζει το κτήριο, που αντιστοιχεί σε διδακτισμό.

Η αντιστοιχία αυτή διαφαίνεται στην βιβλιοθήκη της Ακαδημίας Philips Exeter. Η απεικόνιση του τύπου του περίκεντρου ναού έχει σκοπό την οργάνωση της λειτουργίας του κτηρίου σαν μια πορεία, μια χωρική εμπειρία, αλλά και την φόρτιση των λειτουργικών σχέσεων που δημιουργούνται με ιδεαλισμό. Αν και ο ίδιος έχει καταφέρει σε εντυπωσιακό βαθμό να εντάξει

τις λειτουργίες στην τάξη του σχεδίου του, είναι επόμενο ο ιδεαλισμός με τον οποίο απεικονίζονται οι λειτουργικές σχέσεις στην κάτοψη του κτηρίου, να επιβάλλεται σε ένα βαθμό στις λειτουργικές απαιτήσεις. Έτσι η μορφή υπερισχύει της λειτουργίας. Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει στον τρόπο που χρησιμοποιούνται τυπολογικά στοιχεία για τον καθορισμό του χαρακτήρα του κάθε χώρου. Παρότι σκοπός είναι η εκφραστικότητα των χώρων της βιβλιοθήκης και του μεταφορικού συσχετισμού των ιστορικών τύπων με αυτήν, από την άλλη πλευρά, οι μορφές αυτές είναι γεωμετρικές κατασκευές οι οποίες λειτουργούν ως δηλώσεις της διαχρονικότητάς τους, με σκοπό και πάλι την μετατροπή τους σε σύμβολα που αντέχουν την πάροδο του χρόνου. Ο Kahh δεν έχει κάποιο κριτήριο επιλογής των ιστορικών μορφών πέρα από τις ιδιότητές τους. Οι μορφές που χρησιμοποιεί δεν έχουν κάποια σχέση με τον τόπο στον οποίο βρίσκεται το κτήριο. Κατά επέκταση, μέσω της ελεύθερης και διασπασμένης χρήσης του τύπου, εμφανίζεται και δυσκολία στην επίτευξη ενότητας. Επίσης παρότι ο Kahh χρησιμοποιεί τις εκφραστικές ποιότητες των μορφών δίνεται σε σημεία η αίσθηση πως η γεωμετρικοποίηση των μορφών υπερέχει στις ιδιότητες του υλικού τους.

Η διαλεκτική μεταξύ μορφής και λειτουργίας στο έργο του Kahh σπάει σε σημεία που η μορφή υπερισχύει. Αν λοιπόν, οι μορφές δεν χρησιμοποιούνται αφαιρετικά και ελεύθερα, δηλαδή αν δίνεται περισσότερη σημασία στην λειτουργικές απαιτήσεις του κτηρίου και στο υλικό των μορφών και αν οι μορφές επιλέγονται με βάση τον τόπο στον οποίο βρίσκονται με σκοπό την ανάκληση της συλλογικής μνήμης, αναρωτιέται κανείς μήπως τα δεδομένα οδηγούν σε μία πιο παραδοσιακή και λιγότερο αστική αρχιτεκτονική.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**Βιβλία (ξενόγλωσσα):**

Banham, Reyner [1980], Theory and Design in the First Machine Age, The MIT Press

Beardsley, Monroe [1989], Ιστορία των αισθητικών θεωριών Από την κλασική αρχαιότητα μέχρι σήμερα, μετφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, Νεφέλη

Βιτρούβιος Περί Αρχιτεκτονικής, Έκδοση Β', Τόμος 1- Βιβλία Ι-V, Τόμος 2 - Βιβλία VI-X μετ.-σχόλια Π.Λέφας, Αθήνα :Πλέθρον

Brownlee, David B. l De Long, David G. [1st ed.1991 l 2005], Louis I. Kahn: In the Realm of Architecture, Rizzoli New York Publications

Brownlee, David B. l De Long, David G. [1st ed.1991 l 2000], Louis I. Kahn: In the Realm of Architecture, Thames and Hudson London Publications

Claude, Levi-Strauss [1977], Άγρια Σκέψη

Colquhoun, Alan [2009], Collected Essays in Architectural Criticism, Edited by Kenneth Frampton
London, Black Dog Publishing Ltd

Colquhoun, Alan [2002], Modern Architecture, New York, Oxford University Press

Colquhoun, Alan, Modernity and the Classical Tradition: Architectural Essays, 1980-87
MIT Press 1991 third 1994

Eliade, Mircea [1994], Εικόνες και Σύμβολα, μετφρ. Άγγελος Νίκας, Αρσενίδης

Etlin, Richard A. [1996], Symbolic Space: French Enlightenment Architecture and Its Legacy, University of Chicago Press

Frampton, Kenneth [1st ed.1981-1999], Μοντέρνα αρχιτεκτονική, Ιστορία

και Κριτική, μετ. Θόδωρος Ανδρουλάκης, Μαρία Πάγκαλου, Θεμέλιο

Gast, Klaus-Peter [2001] Louis I. Kahn: The Idea of Order, Birkhauser

Giedion, Sigfried [1st ed.1941, 1954], Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition, London, Oxford University Press

Goff, Jacques. Le [1998], Ιστορία και μνήμη, Νεφέλη

Lavin, Sylvia [1982], Quatremere de Quincy and the Invention of a Modern Language of Architecture

Leupen B. | Grafe C. | Krnig N. | Lampe M. | Zeeuw P. [1997], Design and Analysis, Van Nostrand Reinhold

McCarter, Robert [2009], Louis I. Kahn, New York, Phaidon Press Limited

Middleton, Robin [1982], Beaux Arts and Nineteenth Century French Architecture, Thames & Hudson Ltd

Moneo, Rafael [2005], Theoretical Anxiety and Design Strategies in the Work of Eight Contemporary Architects, The MIT Press

Pevsner, Nikolaus [1979], A History of Building Types, Princeton University Press

Rossi, Aldo [1st ed.1966-1991], Η αρχιτεκτονική της πόλης, μετ. Βασιλική Πετρίδου, University studio press

Rowe, Colin [1st ed.1982 | 1997], The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays, The MIT Press

Schwarz, Rudolf [1958], The Church Incarnate, Henry Regnery Company

Summerson, John [1980], The Classical Language of Architecture, Thames & Hudson Ltd

Tafuri, Manfredo | Dal Co [1st ed. 1979], Francesco, Modern Architecture, New York : H. N. Abrams;

Tyng Alexandra [1984], Beginnings : Louis I. Kahn's Philosophy of Architecture, New York : Wiley

Twombly, Robert [2003], Louis Kahn, Essential texts, New York, W.W. Norton & Company

Wiggins, Glenn [1997], Louis Kahn: The Library at Phillips Exeter Academy, John Wiley & Sons Inc

Wittkower, Rudolf [1st ed.1971], Architectural Principles in the Age of Humanism, W. W. Norton & Company

Βιβλία (Ελληνικά):

Μιχαήλ, Παναγιώτης, Η αρχιτεκτονική ως τέχνη, Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχαήλ

Πεπονής, Γιάννης [2003], Χωρογραφίες, ο αρχιτεκτονικός σχηματισμός του νοήματος, Αλεξάνδρεια

Τερζάκης, Φώτης [2007], Τροχιές του Αισθητικού: Η ιστορική ανασύσταση μίας αισθητικής φιλοσοφίας και ο ανθρωπολογικός της ορίζοντας, FUTURA

Τερζάκης, Φώτης [1990], Οι αντίποδες του 60, Απόπειρα

Τερζάκης, Φώτης [1997], Μελέτες για το ιερό, Ελληνικά Γράμματα

Τερζόγλου, Νικόλαος-Ίων [2009], Ιδέες του χώρου στον εικοστό αιώνα, Νήσος

Άρθρα:

Argan, Gulio Carlo [1963], Περί της Τυπολογίας της αρχιτεκτονικής, Architectural design

Banham, Reyner [1962], The butterfly Hatch aesthetic-Louis Kahn

Colquhoun, Alan [1967], Τυπολογία και συνθετική μέθοδος, Arena, τ.83, Ιούνιος 1967

Eisenman, Peter, Post Functionalism, Opposition reader, Princeton architectural press 1998

Gandelsonas , Mario, Neo-functionalism, Opposition reader, Princeton architectural press 1998

Jencks, Charles, Post modern architecture from the language of post modern architecture, Architecture Theory since 1968 1998

Moneo, Rafael [1978], Περί Τυπολογίας, Oppositions 13, Καλοκαίρι 1978, σσ.27-33

Moneo, Rafael, the idea of architecture and the Modena cemetery, Opposition reader, Princeton architectural press 1998

Pfeifer, Gnter [2008], Per Brauneck Springer, Typology Courtyard Houses: A Housing Typology, Τόμος 1

Rosenau, Helen [1976], Boullée and visionary architecture, Boullée architecture essay on art, Academy Editions

Scully, Vincent, Louis.I.Kahn, a canonical oeuvre

Vidler, Anthony [1976], Η Τρίτη τυπολογία, Oppositions 7 , winter 1976, pp-1-4

Vidler, Anthony, The idea of type The transformation of the Academic ideal, Opposition reader, Princeton architectural press 1998

Άρθρα από Ιστοσελίδες:

Leger, Sert, Giedion, 9 points on monumentality
<http://www.apha.pt/boletim/boletim1/pdf/NinePointsOnMonumentality.pdf>

Madrazo, Leandro, Durand and the science of architecture, Swiss Federal Institute of technology <http://www.jstor.org/discover/10.2307/1425306?uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=56235615933>

Madrazo, Leandro, The concept of type in architecture
<http://users.salleurl.edu/~madrazo/ethz/phd/cover.html>

Schulz C.N., Kahn, Heidegger and the language of architecture
http://iris.nyit.edu/~rcody/Thesis/Readings/Norberg-Schulz%20-%20Kahn%20Heidegger%20and%20the%20Language%20of%20Architecture_SM.pdf

Πηγές εικόνων:

1. <http://outskywalker.com/origin-of-art/lascaux-cave-painting/#.UAry0pH86So>
2. <http://en.wikipedia.org/wiki/Shamanism>
3. http://mockitecture.blogspot.gr/2011_12_01_archive.html
4. <http://www.athensguide.com/elginmarbles/parthenon.html>
5. <http://continentemoda.blogspot.gr/>
6. http://en.wikipedia.org/wiki/File:Tltian_-_The_Flying_of_Marsyas.jpg
7. http://en.wikipedia.org/wiki/Marc-Antoine_Laugier
8. <http://www.arc1.uniroma1.it/saggio/Conferenze/Lo/Durand.jpg>
9. http://en.wikipedia.org/wiki/William_Morris
10. <http://www.flickr.com/photos/cybertect/4288539829/>
11. http://en.wikipedia.org/wiki/File:Mondrian_Composition_II_in_Red,_Blue,_and_Yellow.jpg
12. <http://www.benflatman.com/Le%20Corbusier/Le%20Corbusier.html>
13. Frampton, Kenneth [1st ed.1981-1999], Μοντέρνα αρχιτεκτονική, Ιστορία και Κριτική, μετ. Θόδωρος Ανδρουλάκης, Μαρία Πάγκαλου, Θεμέλιο
14. <http://areweb.polito.it/didattica/01CMD/catalog/034/1/006.jpg>
15. http://www.cairn.info/loadimg.php?FILE=RFEA/RFEA_102/RFEA_102_0006/fullRFEA_id270113742X_pu2004-04s_sa02_art02_img003.jpg
16. Brownlee, David B. l De Long, David G. [1st ed.1991 l 2000], Louis I. Kahn: In the Realm of Architecture, Thames and Hudson London Publications
- 17,18,19,20. McCarter, Robert [2009], Louis I. Kahn, New York, Phaidon Press Limited
- 21,22. Madrazo, Leandro, Durand and the science of architecture, Swiss Federal Institute of technology
23. <http://www.arch.mcgill.ca/prof/mellin/arch671/winter2000/nmeratla/prec/bauh.html>
24. <http://www.studyblue.com/notes/note/n/arch-311-presentation-14-louis-kahn/deck/93900>
25. <http://www.boglewood.com/palladio/analysis.html>
- 26, 27. <http://ilepotentielle.blogspot.gr/2010/07/lutopie-selon-claude-nicolas-ledoux.html>
28. <http://brklyngirl.com/2010/07/30/etienne-boulleecenotaph/>
29. <http://eng.archinform.net/arch/1008.htm>
30. http://www.virginia.edu/president/kenanscholarship/work/archive_files/penley_chiang/Images/Syntax/html_s/Syntax%20Main.htm
31. McCarter, Robert [2009], Louis I. Kahn, New York, Phaidon Press Limited
32. Twombly, Robert [2003], Louis Kahn, Essential texts, New York, W.W. Norton & Company
- 33,34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,45. McCarter, Robert [2009], Louis I. Kahn, New York, Phaidon Press Limited

46. <http://chestofbooks.com/architecture/Cyclopedia-Carpentry-Building-4-6/279-Methods-Of-Guarding-Against-Failure-By-Shear-Or-Diagonal-Tension.html>
47. http://en.wikipedia.org/wiki/Pantheon,_Rome
- 48,49. Wittkower, Rudolf [1st ed.1971], Architectural Principles in the Age of Humanism, W. W. Norton & Company
50. Schwarz, Rudolf [1958], The Church Incarnate, Henry Regnery Company
- 51,52,53. McCarter, Robert [2009], Louis I. Kahn, New York, Phaidon Press Limited
54. <http://atheism.about.com/od/christianchurchchurches/ig/Pantheon-Rome-Temple-Church/Pantheon-Rome-Inside-1911.htm>
55. <http://atheism.about.com/od/christianchurchchurches/ig/Pantheon-Rome-Temple-Church/Pantheon-Rome-Inside-1911.htm>



7 Ann Drawing,
NOT A DESIGN