

ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ ΚΡΗΤΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ

ακ.έτος 2015-16

Ερευνητική εργασία του φοιτητή Γιώργου Περράκη

# Το *υπερβατικό* στις παραστατικές τέχνες και στην αρχιτεκτονική

Επιβλέπων : Νίκος Σκουτέλης – αναπληρωτής καθηγητής

Χανιά - Απρίλιος 2016

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

2	Εισαγωγικό σημείωμα του Νίκου Σκουτέλη
3	<b>Εισαγωγή</b>
3	Υποθέσεις εργασίας
8	Στοχεύσεις
14	<i>Mysterium Tremendum &amp; Mysterium Fascinans</i>
29	Το Υπερβατικό στις Παραστατικές Τέχνες
43	Το πέρασμα στην αρχιτεκτονική
55	Σημειώσεις - Βιβλιογραφία
58	Πηγές Εικόνων

## Εισαγωγικό σημείωμα του Νίκου Σκουτέλη

Η παρούσα εργασία ξεκίνησε το καλοκαίρι του 2014, ως ερευνητική εργασία του φοιτητή Γιώργου Περράκη, υπό την επίβλεψη του αναπληρωτή καθηγητή Νίκου Σκουτέλη βασιζόμενη στην διάθεση του τελειόφοιτου να διερευνήσει τις εσωτερικές λογικές και τις πτυχές εξέλιξης του σχεδιασμού, στην οργάνωση των κτηρίων που λειτουργούν ως χώροι λατρείας. Με αρχικό σκοπό να διερευνήσει τους τρόπους και τις διαδρομές των εικαστικών τεχνών στην αναπαράσταση του υπερβατικού στην σύγχρονη εποχή, εντρύφησε στα σημαντικότερα παραδείγματα εικαστικών που ασχολήθηκαν με την τέτοιες αναζητήσεις είτε μέσα από το κίνημα της θεοσοφίας είτε μέσα από προσωπικές διαδρομές, είτε απλούστατα λόγω υπηρεσίας σε ξεχωριστούς παραγγελιοδόχους, εξαιρέσεις στην γενικευμένη, επίσημα ιερόσυλη στάση του μοντέρνου.

Τέτοια έρευνα, επιθυμία του Γιώργου Περράκη ήταν να οδηγήσει στον εντοπισμό μιας σειράς από σχεδιαστικές πρακτικές, που μέσω της τέχνης θα ήσαν ικανές να μεταβούν ως εργαλεία δόμησης του χώρου, άρα να εμπλουτίσουν με την σειρά τους την αρχιτεκτονική.

Η σταθερότητα που επέδειξε ο τελειόφοιτος στην μελέτη των πρώτων βασικών δοκιμών, η καλή γνώση της ιστορίας της αρχιτεκτονικής και ειδικά η εξαιρετική ανταπόκριση στις συνεχώς νέες προκλήσεις στις οποίες οδηγούσε τέτοια θεματική, ωρίμασε γρήγορα σε μian όσμωση των ανησυχιών και της γραφής μεταξύ φοιτητή και επιβλέποντος, που δεν σταμάτησε στα ζητούμενα και στο μέγεθος μιας συνήθους ερευνητικής εργασίας.

Τον Φεβρουάριο του 2015, σε τυχαία συζήτηση με την εκδότρια Ραχήλ Καπόν παρουσιάστηκε η πρώτη γραφή του κειμένου, που σήμερα αποδίδεται ως ερευνητική στην Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Π.Κ. η οποία ζητήθηκε να προεκταθεί και να εκδοθεί, λόγω της πρωτοτυπίας του θέματος. Συζητήθηκε η ανάγκη να παρουσιαστούν και να επεξηγηθούν συγκεκριμένες δομές σκέψης και σχεδιαστικές πρακτικές, ικανές να οδηγήσουν σε μελέτες χωρικών συσχετισμών από τους αρχιτέκτονες, και ως απόρροια, σε μεταφυσικές εμπειρίες από τους χρήστες. Σε αυτό το σημείο βρήκαμε συνοδοιπόρο μας τον Διονύσιο Λογγίνο και ειδικά το έργο του «Περί Ύψους», από τον οποίο παραλάβαμε κατ'αναλογία, τα κριτήρια της λογοτεχνικής γραφής ως κριτήρια σχεδιασμού και χωρικής εμπειρίας, και προχωρήσαμε στην από κοινού συγγραφή βιβλίου με τίτλο : *Αναπαραστάσεις του υπερβατικού*. ΛΕΞΙΛΟΓΙΟ ΤΗΣ ΜΕΤΑΦΥΣΙΚΗΣ ΣΤΟΝ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟ, εκδόσεις ΚΑΠΟΝ, ISBN: 978-960-6878-95-4 (ελληνική έκδοση)

Έτσι λοιπόν, το πρώτο μέρος αυτού του βιβλίου, που κυκλοφόρησε τον Οκτώβριο του 2015, αποτελεί εξέλιξη της ερευνητικής εργασίας του Γιώργου Περράκη. Το δεύτερο μέρος του βιβλίου που έχει ως τίτλο: «Προς μια αρχιτεκτονική του *Υψηλού*», είναι η κατ'εξοχήν κοινή πορεία μας και η επέκταση της θεματικής μας σε εγχειρίδιο αρχιτεκτονικής σύνθεσης, με στόχευση στην απόδοση χώρων ικανών να αναπαριστούν και να οδηγούν σε υπερβατικές εμπειρίες.

Ηράκλειο, Δεκέμβριος 2015

# Εισαγωγή

## Υποθέσεις εργασίας

Η αρχιτεκτονική ως τέχνη που σχετίζεται με αμεσότητα με την καθημερινή ζωή, δεν προστατεύει μόνον από τις αντίξοες καιρικές συνθήκες και το εχθρικό φυσικό περιβάλλον κατά τόπους και κατά καιρούς, αλλά οφείλει να εμπεριέχει και να αναπαριστά την ανθρώπινη εμπειρία στο σύνολό της. Πέρα από την πρακτικότητα και τη λειτουργικότητα που επιβάλλει το ανθρώπινο σώμα και οι ανάγκες του, το δομημένο περιβάλλον, από τον πυρήνα του χώρου κατοίκησης έως τον ιστό της πόλεως και των λειτουργιών που αυτός συμπεριλαμβάνει, καλείται να ενσωματώσει και να μεταφράσει νοήματα που προέρχονται από την ιστορία και το πολιτικό – οικονομικό σύστημα που είναι σύγχρονά της.

Οι κατασκευές εν γένει αναδεικνύονται σε αρχιτεκτονική, ως καθρέπτης του κόσμου και της πραγματικότητας, δοχείο της ζωής και παράλληλα ερμηνεία της. Με τον ίδιο τρόπο, αν όχι ως προάγγελος της όποιας αρχιτεκτονικής γραφής και νέας εμπειρίας στον χώρο, οι εικαστικές τέχνες λόγω της μεγαλύτερης ευκολίας και της αμεσότητας τους να αναπαριστούν και να επικοινωνούν, αποτελούν τον σημαντικότερο οίονο για την περαιτέρω εξέλιξη του δομημένου περιβάλλοντος, σύμφωνα με τους παραπάνω όρους.

Για να μπορέσουν να αποδοθούν νοήματα και να εκφράζονται στον χώρο στοιχεία που ξεπερνούν την απλή χρηστικότητα ώστε να αποδίδονται αξίες και να νοηματοδοτείται το χτισμένο περιβάλλον μας, ο αρχιτέκτονας οφείλει να έχει επίγνωση του ρόλου του, της δύναμης των εργαλείων της τέχνης του και να καλλιεργεί την κοινωνική του ευαισθησία παράλληλα με τον ποιητικό του οίστρο. Χαρακτηριστικά είναι τα λόγια του Peter Zumthor: «Η αρχιτεκτονική είναι εκτεθειμένη στη ζωή. Αν ο κορμός της είναι αρκετά ευαίσθητος, μπορεί αυτή να προσλάβει ποιότητα που θα την καθιστά μαρτυρία της παρελθούσας ζωής».<sup>1</sup>

Η πραγματικότητα που καλείται να αποτυπώσει και να μεταδώσει η αρχιτεκτονική δεν εξαντλείται στην καθημερινότητα της εργασίας και της ζωής. Από τις προϊστορικές ακόμη οικιστικές συγκροτήσεις, με την ανάπτυξη της γεωργίας και την συνακόλουθη μόνιμη εγκατάσταση σε κατοικίες, δημιουργήθηκε η ανάγκη οργάνωσης και άλλων χώρων, τόπων ιερών, που θα ενίσχυαν την πολυπόθητη γονιμότητα, την ευμάρεια και

την καλοτυχία της κοινότητας. Ο άνθρωπος, υποστηρίζει ο ανθρωπολόγος Bronisław Malinowski, πέρα από την εγκόσμια πραγματικότητα, συμμετέχει και σε μια άλλη, την μαγικοθρησκευτική. Οι δύο αυτές πραγματικότητες έχουν διαφορετική λογική και κανόνες, κινητοποιούνται από διαφορετικές εσωτερικές δυνάμεις και συμπληρώνουν η μία την άλλη.<sup>2</sup> Έτσι εξ αρχής ο άνθρωπος, μαζί με τον εαυτό του, θέλησε να στεγάσει το ακατανόητο, το ανώτερο, το μυστηριακό, ώστε να μπορέσει να το συγκεκριμενοποιήσει και να ξορκίσει τον κίνδυνο που συνεπάγονται οι αόρατες δυνάμεις που ορίζουν τον εσωτερικό και τον εξωτερικό του κόσμο (εικ. 1).



Εικόνα 1. Walter de Maria, *Lighting Field*, (Πεδίο με κεραυνούς, 1977), κεραυνοί που έλκονται από μια εγκατάσταση μεταλλικών ράβδων σε έρημη πεδιάδα δυτικά του νέου Μεξικού. Εκδήλωση δυνάμεων του φυσικού κόσμου.

Ήδη από την αυγή του ανθρώπινου πολιτισμού, η προθρησκευτική πρωτόγονη συνείδηση στρέφεται στον μύθο και στη μαγεία για να μπορέσει να ερμηνεύσει και να

αντιμετωπίζει την πραγματικότητα. Έτσι μεταφέρει τον μύθο στην δική του πραγματικότητα μέσω τελετουργιών, που «συνιστούν δραματοποίηση του μύθου και μέθεξη του ανθρώπου στο μυστήριό του, κατά τρόπο ώστε να αισθάνεται φορέας όλων των ζωτικών δυνατοτήτων της κοινότητας». Σε αυτή την ταύτιση του ιδεατού με το πραγματικό, η «τεχνική» της μαγείας είναι το αναγκαίο παραπληρωματικό στοιχείο - παράπλευρο συνοδευτικό «προϊόν» της τεχνικής ανεπάρκειας της παραγωγικής παρέμβασης στη φύση.<sup>3</sup>

Στη μαγεία δεν υπάρχει διαχωρισμός ανάμεσα στο σημαίνον και στο σημαινόμενο, ούτε ανάμεσα στο άτομο και την κοινότητα. Σταδιακά όμως, με τον κατακερματισμό της εργασίας και τον διαχωρισμό σε τάξεις, η κοινωνία από πρωτόγονη αποκτάει περισσότερη πολυπλοκότητα και παρατηρείται παράλληλη εξέλιξη στις κοινωνικές δομές και στις μυθολογικές τους αναπαραστάσεις. Η διάκριση χειρωνακτικής και πνευματικής εργασίας σημαίνει στο μυθολογικό φαντασιακό το διαχωρισμό σώματος – ψυχής, ύλης – πνεύματος. Ο μύθος σιγά σιγά συστηματοποιείται, γίνεται δόγμα και δίνει τη θέση του στη θρησκεία και η μαγεία μετουσιώνεται σε τελετουργικό. Κάθε δράση των ανθρώπων και κάθε ερμηνεία των φαινομένων λαμβάνει χώρα στο πλαίσιο μιας κοινωνίας και ως εκ τούτου εμπλέκεται με το πεπρωμένο της ανθρώπινης φυλής. Οι μεταφορές από τις ανώτερες δυνάμεις στην διάρθρωση μιας θρησκείας παρουσιάζουν βουλευτικούς θεούς και ήρωες ιεραρχικά διατεταγμένους, όμως στη συνέχεια ενσαρκώσεις και προσωποποιήσεις γενικευμένων κοινωνικών και φυσικών δυνάμεων αποτελούν τον ενδιάμεσο κρίκο για την μετάβαση στις μονοθεϊστικές θρησκείες. Ο τοπικός, κοινοτικός, φυλετικός, τέλος ο εθνικός χαρακτήρας των προγενέστερων δοξασιών ξεπερνιέται, γεγονός που προσδίδει ιδιαίτερη ισχύ στις μεγάλες παγκόσμιες θρησκείες. Το πεδίο αναφορικότητας των τελευταίων διευρύνεται οριακά ως ανταπόκριση στο βίωμα της καθολικότητας, που χαρακτηρίζει την θρησκευτική ανάγκη.<sup>4</sup> Αυτή η υπέρβαση των δεδομένων του απτού κόσμου δεν αποτελεί προκαταρκτική φάση της ανάγκης για γνώση, ούτε έναν πολύπλοκο ορίζοντα των ανθρώπινων συναισθημάτων, αλλά σταθερά η οποία επανέρχεται σε όλες τις εποχές της ανθρώπινης παρουσίας και εξέλιξης επί της γης. Εικονίζεται ως ύπαρξη ανώτερη, περισσότερο αξία και περισσότερο αυθεντική.<sup>5</sup>

Είτε ως μαγεία, είτε ως θρησκευτικό σύστημα, η συνείδηση των πραγμάτων πέραν των φυσικών δεν αποτελεί ένα πρωτόγονο στάδιο της διανοητικής ανάπτυξης της

ανθρωπότητας που έπειτα αντικατέστησε η επιστημονική προσέγγιση βάζοντας σε τάξη το χάος. Πρόκειται για μια εσωτερική ανάγκη η οποία δεν καλύπτεται από την ορθολογιστική εμπειρία και γνώση. Πηγάζει από τα βάθη της ανθρώπινης ύπαρξης και σχετίζεται με μεταφυσικά ερωτήματα που πιθανότατα δεν θα απαντηθούν ποτέ επιστημονικά. Επομένως η επιστήμη και η μεταφυσική αποτελούν δύο όψεις της ανθρώπινης φύσης και κοσμοθεώρησης εξίσου σημαντικές και απαραίτητες. Γι' αυτό και ο άνθρωπος δεν σταματά ποτέ να βρίσκει υπαρξιακό καταφύγιο στη φιλοσοφία και τη θρησκεία. Η μεταφυσική είναι θεμελιώδες συστατικό του ανθρώπινου Λόγου και νομοτελειακά η σκέψη θα στραφεί σε αυτήν. Σύμφωνα με τον Παναγιώτη Κονδύλη:

*Η μεταφυσική δεν είναι απλώς αναγκαία, παρά αναπόδραστη. Γιατί, μολονότι δεν μπορούμε να ξεπεράσουμε την εμπειρία και να συλλάβουμε το πράγμα καθαυτό, ωστόσο δεν μας είναι δυνατό και να εγκαταλείψουμε την εξέταση των συναφών προβλημάτων, αφού η εμπειρία ποτέ δεν δίνει πλήρη ικανοποίηση στον Λόγο. Ποιος μπορεί πχ. ν' αντέξει την αποχή από την διατύπωση ερωτημάτων σχετικών με την ψυχή και τον Θεό, όταν αφού πια πειστεί για την αδυναμία των υλιστικών εξηγήσεων, αναζητά ησυχία και ικανοποίηση; Η μεταφυσική είναι το αγαπημένο παιδί μιας φυσικής καταβολής μέσα στην υφή του ανθρώπινου Λόγου· δεν προέρχεται από την σύμπτωση, παρά από έναν αρχέγονο πυρήνα οργανωμένο σοφά για την πραγμάτωση μεγάλων σκοπών, και γι' αυτό είναι περισσότερο από κάθε άλλη επιστήμη θαυμάσια μέσα μας, στις βασικές της γραμμές, από την ίδια τη φύση<sup>6</sup> (εικ. 2).*



Εικόνα 2. Ο Ύπνος και ο Θάνατος μεταφέρουν τον νεκρό ήρωα Σαρπηδόνα στον Άδη παρουσία του Θεού Ερμή. Μυθολογική ερμηνεία των αρχαίων Ελλήνων σχετικά στο μεταφυσικό ζήτημα του θανάτου. Παράσταση από τον κρατήρα του Ευφρονίου.

Αφού λοιπόν η προσφυγή του ανθρώπου στη μεταφυσική είναι δεδομένη, ανοίγει επομένως και η θύρα για να εισέλθει μια γνώση πέραν του κόσμου που γίνεται αισθητός μέσα από την εμπειρία, αλλά που αφορά την γνωστική μας ικανότητα να τον αντιληφθούμε μόνο στο πλαίσιο της καθαρής γνώσης.

Οδηγούμαστε στο υπερβατικό, το οποίο αποτελεί τη βάση της μεταφυσικής. Άρα το υπερβατικό και η αίσθηση σεβασμού και ιερότητας που αυτό προκαλεί είναι αναπόσπαστο μέρος του ανθρώπινου πυρήνα και η αρχιτεκτονική διερευνά και ευρίσκει τρόπους όχι μόνο για να τα αναπαραστήσει, αλλά και να τα στεγάσει και στο μέτρο του δυνατού και να τα προκαλέσει. Εδώ γεννώνται τα ερωτήματα και οι βασικές υποθέσεις εργασίας του παρόντος πονήματος.

- Με ποιόν τρόπο, νοήματα που υπερβαίνουν τη ζωή, την καθημερινή πραγματικότητα και την εμπειρία μπορούν ν' αποδοθούν ως κατασκευή στον χώρο, με ιεράρχηση ικανή να εισάγει τον νου σε άλλες απροσμέτρητες διαστάσεις;

- Με ποιο τρόπο η οργάνωση του χώρου και του περιβάλλοντος μπορούν να δημιουργήσουν μια μεταφυσική διάθεση και να παραπέμψουν, ή ακόμα και να

προδιαθέσουν σε υπερβατικές εμπειρίες; Ως ορισμό στο υπερβατικό βρίσκουμε: «καθετί που υπερβαίνει τα όρια της εμπειρίας, είναι ανεξάρτητο από τη συνείδηση, απρόσιτο στη γνώση και γίνεται κατανοητό μόνο με τη νόηση»,<sup>7</sup> είναι δηλαδή κάτι που μπορεί άμεσα να βιώσει και να αισθανθεί κάποιος χωρίς όμως να μπορεί να το εξορθολογήσει και να το ερμηνεύσει με καθαρά επιστημονικές και αντικειμενικές μεθόδους.

- Είναι δυνατό να προσδιοριστούν τα χαρακτηριστικά που προσδίδουν ιερότητα σε έναν τόπο ή σε ένα κτίριο; Πώς ξεπερνιέται η αντίφαση της υλικής απεικόνισης αυτού που βρίσκεται πέρα από την ύλη, το εδώ και το τώρα, ώστε η στοιχειά, ή και μόνον η διαίσθηση του υπερκόσμιου να διαποτίσουν το εγκόσμιο (εικ. 3);

- Στα παραπάνω ερωτήματα, τίθεται ένα ακόμη, που αφορά τους τρόπους και τον βαθμό που τέτοιες διαστάσεις τις προσεγγίζουν οι εικαστικές τέχνες, και πως έπειτα εκείνες οι προσπάθειες / εμπειρίες διαχέονται ή αποσπώνται και τροφοδοτούν την αρχιτεκτονική.



Εικόνα 3. Σχέση φυσικής και μεταφυσικής: Αναπαράσταση του επίγειου και του ουράνιου κόσμου ως οικοδόμημα. Χειρόγραφο.

## Στοχεύσεις

Αυτά τα ερωτήματα απασχολούν τον άνθρωπο από όταν ξεκίνησε να κτίζει και να διαμορφώνει το περιβάλλον του και ανά τους αιώνες έχουν απαντηθεί με ποικίλες αρχιτεκτονικές προσεγγίσεις. Άλλωστε η ανάγκη να υπερβεί τα όρια της καθημερινής ζωής,

των αισθήσεων και της θνητότητάς του τον ακολουθούν αδιάλειπτα από όταν απέκτησε συνείδηση του εαυτού του. Κυρίως η θρησκεία, αλλά και η φιλοσοφία, η επιστήμη και η τέχνη, εμπεριέχουν και αποτελούν προϊόντα αυτής της ανάγκης και μέσω της αρχιτεκτονικής πλαισιώνονται κι ενεργοποιούνται ως τελετουργίες και δράσεις. Ο χώρος είναι πρωταρχικής σημασίας στοιχείο αντίληψης του εαυτού σε σχέση με τον κόσμο, τον προσανατολίζει και αποτελεί φορέα πρόσληψης νοημάτων, επομένως παίζει καταλυτικό ρόλο στη βίωση οποιαδήποτε εμπειρίας. Ειδικότερα σε σχέση με την εμπειρία του υπερβατικού, δημιουργεί ένα πεδίο που υποβάλει την κατάλληλη ατμόσφαιρα για το απαραίτητο αισθητηριακό και συγκινησιακό βίωμα (εικ. 4).



Εικόνα 4. Υπόγεια σκοτεινή αίθουσα στο νεκρομαντείο του Αχέροντα όπου οι επισκέπτες ερχόντουσαν σε επαφή με τις σκιές των νεκρών.

Η παγκόσμια αρχιτεκτονική κληρονομιά και ως συνεπαγωγή, η ιστορία της αρχιτεκτονικής εμπεριέχει, ασχολείται και βασίζεται ως επί το πλείστον σε κτήρια και ιερές τοποθεσίες, στους τύπους επί των οποίων εξελίσσονται και στην συμμετοχή τους στα κυρίαρχα ρεύματα της αισθητικής, ανάλογα με την εποχή κατασκευής τους. Ανάλογα με

την λειτουργία τους, όμως πέραν του προφανή θρησκευτικού τους ρόλου, χώροι που προϋδεάζουν στην υπέρβαση μπορούν να ταξινομηθούν σε κάποιες βασικές κατηγορίες: τόποι θεραπείας, τόποι γονιμότητας, τόποι προφητείας, τόποι σχετιζόμενοι με αστρικά φαινόμενα που λειτουργούν ως τόποι λατρείας.<sup>8</sup> Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι ιερότητα φέρουν και χώροι οι οποίοι δεν σχετίζονται με ανώτερες δυνάμεις και το μεταφυσικό, αλλά αποτελούν τόπους μνήμης για να θυμίζουν πράξεις και γεγονότα μεγάλης ηθικής, κοινωνικής, ιστορικής αξίας, όπως τα ηρώα, οι χώροι μνήμης, αλλά και τα μουσεία. Εξέχουσα θέση σε όλες τις παραπάνω κατηγορίες έχουν οι χώροι που σχετίζονται με την επικοινωνία με το θεϊκό στοιχείο, τον κόσμο των πνευμάτων, ή του Πνεύματος, δηλαδή οι ναοί, τα ιερά, τα μαντεία, τα τοτέμ, και φυσικά με τον θάνατο, όπως τα ταφικά μνημεία και τα νεκροταφεία. Ο θάνατος ανέκαθεν σηματοδοτείται και καλύπτεται υπό το πέπλο της αρχιτεκτονικής, είτε πρόκειται για μια απλή πέτρινη πλάκα στο έδαφος, είτε για μαυσωλείο. Αυτή την αρχέγονη συνύπαρξη ομολογεί ο Adolf Loos στην τόσο συνεκτική του φράση: «Όταν συναντάμε ένα ανάχωμα στο δάσος, έξι πόδια μήκος και τρία πόδια πλάτος, ανεγερμένο με φτυάρι σε πυραμιδική μορφή, ξαφνικά σοβαρεύουμε και κάτι μέσα μας λέει: κάποιος είναι θαμμένος εδώ. Αυτό είναι Αρχιτεκτονική»<sup>9</sup> (εικ. 5).



Εικόνα 5. Τύμβος. Αρχετυπική μορφή αρχιτεκτονικής.

**Πρώτο μας στόχο** αποτελεί η διερεύνηση των ερωτημάτων που προαναφέρθηκαν, σε ό,τι αφορά την αρχιτεκτονική, όχι μόνον ως ιερή, δηλαδή οι χώροι λατρείας, αλλά πολύ περισσότερο ως κοσμική, όταν σε ιδιαίτερες λειτουργικές ανάγκες, όπως σε χώρους ταφής και μνήμης σε βιβλιοθήκες και σε μουσεία, η εισαγωγή της θεματικής του υπερβατικού

εμπλουτίζει ή επιταχύνει την πρόσληψη της θεματικής την οποία στεγάζει και στην οποία αφιερώνεται η κατασκευή.

**Δεύτερος στόχος** μας είναι η συλλογή δεδομένων από τις παραστατικές τέχνες και παραδειγμάτων στην αρχιτεκτονική, ικανών να αποδεικνύουν την συνεχιζόμενη αναζήτηση τέτοιων εμπειριών στο χώρο του μοντέρνου κινήματος και των μέχρι σήμερα μεταλλαγών του, στο μεταμοντέρνο και σε έργα του 21<sup>ου</sup> αιώνα.

**Εργαλεία προσέγγισης** στην θεματική μας κυρίως λαμβάνονται μέσα από την καλλιτεχνική (εικαστική και αρχιτεκτονική) παραγωγή του μοντέρνου κινήματος, και έως σήμερα. Το ενδιαφέρον στην σχετικά πρόσφατη αρχιτεκτονική ιστορία δεν οφείλεται μονάχα στο γεγονός ότι είναι περισσότερο επίκαιρη. Με την έλευση του μοντερνισμού επιχειρήθηκε μια νέα αρχιτεκτονική γλώσσα. Αυτό είχε ως συνέπεια να λάβει χώρα μια απελευθέρωση από τις ιστορικές και παραδοσιακές τυπολογίες και να παραχθεί μια μεγάλη ποικιλία καινοφανών λύσεων. Αν και η μοντέρνα αρχιτεκτονική ως νέα συνθήκη και θεωρητικό πλαίσιο προσπάθησε να δομηθεί αποκλειστικά πάνω σε ορθολογιστικά κριτήρια, οι μετέπειτα εξελίξεις και οι σύγχρονες τάσεις δείχνουν ότι το υπερβατικό και η απόδοση ιερότητας παραμένουν ως αναγκαιότητα και ότι οι χώροι, οποιασδήποτε λειτουργικότητας, από την πλατεία έως την κατοικία οφείλουν να διαπνέονται από ποιητικότητα και πνευματικότητα.<sup>10</sup>

Επειδή στον σύγχρονο κόσμο η λατρευτική αξία του έργου τέχνης και η αντίστοιχη τελετουργία εντός του οικοδομήματος της αρχιτεκτονικής έχει διαπαντός χαθεί. Η οποιαδήποτε λοιπόν προσέγγιση των υπερ-κείμενων του κόσμου μας δυνάμεων μπορεί να ενεργοποιείται δια της νοήσεως, μέσω της λογικής αντιληπτικότητας. Τέτοια διεργασία είναι σε θέση να εισάγει στην πρόσληψη της κατηγορίας του *Υψηλού*, που όπως θα δούμε πρόκειται για αίσθημα ευφορίας και φόβου μαζί, που ωθεί το υποκείμενο στην συνθήκη υπέρβασης του εαυτού.<sup>11</sup> Στις μέρες μας το *Υψηλό* δεν σχετίζεται πλέον τόσο με τον Θεό, όσο με την Ύπαρξη, παρεισφρέοντας έτσι σε πολλούς τομείς, τόσο της δημόσιας όσο και της ιδιωτικής ζωής. Αυτό το γεγονός αποσυνδέει την ιερότητα από τη χρήση, ανοίγοντας νέες προκλήσεις αλλά και ευκαιρίες για την αρχιτεκτονική.

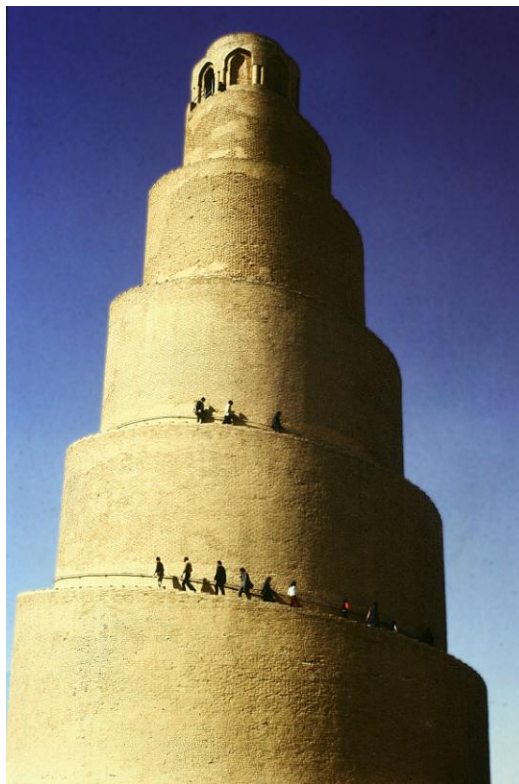
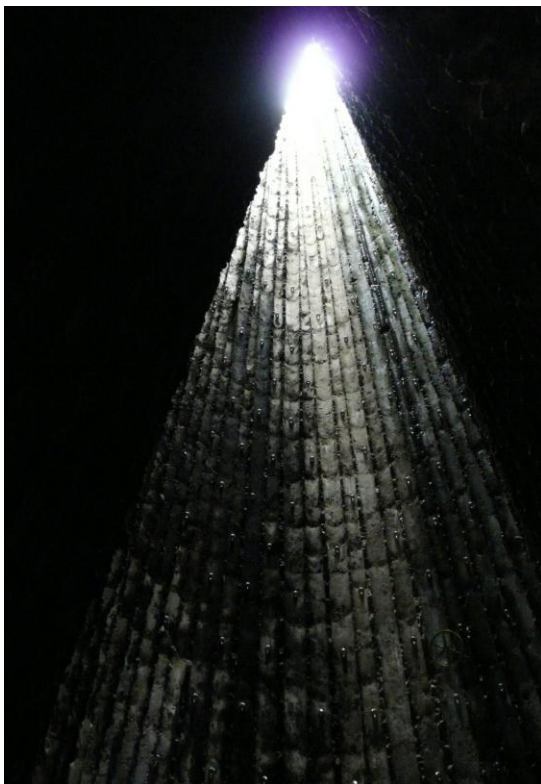
Προκειμένου να αναδειχθεί η συνέχεια της σκέψης και της δημιουργίας κατασκευών γύρω από την θεματική του ιερού και της λατρείας και στην σύγχρονη νεωτεριστική και μετανεωτεριστική συνθήκη, εδώ γίνεται προσπάθεια να αναλυθούν οι θεωρητικές έννοιες που αποτελούν την βάση και προκαλούν την διερεύνησή τους μέσω της αρχιτεκτονικής.

Τέτοιες έννοιες, ανάλογα με το περιβάλλον στο οποίο συναντώνται στην ιστορία του πολιτισμού μας μεταλλάσσονται και απαντώνται ως *Μετα-φυσικό, Υπερβατικό, Υψηλό, Ιερό*. Επικουρικά αυτής της ανάλυσης όπου θέλει να πρωταγωνιστήσει η αρχιτεκτονική, για μια σφαιρικότερη ανάπτυξη του θέματος, αναφέρονται επιλεγμένα στιγμιότυπα από άλλες παραστατικές τέχνες που έχουν κατά καιρούς καταφύγει στην απόδοση χωρικών δομών, για να αποδώσουν παρόμοια νοήματα. Το υπερβατικό γίνεται συχνά αντικείμενο πειραματισμού στη ζωγραφική, στον κινηματογράφο, και στις εγκαταστάσεις.

**Ο σημαντικότερος στόχος** μας παραμένει ο χώρος της αρχιτεκτονικής και πάλι, όπου προτείνεται η οργάνωση μιας στρατηγικής ικανής να συμβάλλει στην απόδοση έργου που θα περιέχει τις παραπάνω αξίες. Εφόσον μέσα από την ιστορική αρχιτεκτονική και τις εικαστικές τέχνες βρεθεί το απαραίτητο λεξιλόγιο, οδηγούμαστε στην ανάγκη ενός συντακτικού. Συνεργός σε αυτή την διαδρομή είναι από την μία οι θεωρητικές προσεγγίσεις του Immanuel Kant σχετικά με το *Υψηλό* στην φιλοσοφία και στην τέχνη, από την άλλη η μεθοδολογία του συγγραφέα της πραγματείας «*Περί Ύψους*», ο οποίος από τον μακρινό 1ο μ.Χ. αιώνα προτείνει τρόπους μεγαλεπήβολης γραφής. Σύμφωνα με τον Λογγίνο:

*Το αληθινά υψηλό κεντρίζει συνεχώς τη σκέψη μας, είναι δύσκολο ή μάλλον αδύνατο να του αντισταθείς, και η ανάμνησή του μένει πάντα ζωντανή στο μυαλό μας και δεν ξεθωριάζει. Με μια λέξη, ωραίο και αληθινό ύψος είναι ό,τι αρέσει για πάντα στους πάντες.<sup>12</sup>*

Η θεωρητική ανάλυση και η μεταφορά των στρατηγικών του Λογγίνου στην τέχνη του *κτίζειν*, χρησιμοποιεί ως όχημα τα πλέον επιτυχή παραδείγματα τα οποία λαμβάνονται από την αρχιτεκτονική παραγωγή των τελευταίων εκατόν χρόνων και καταλήγει στην εξαγωγή συμπερασμάτων και παρατηρήσεων, ικανών να συγκροτούν το ζητούμενο συντακτικό, στην απόδοση βαθύτερου νοήματος στα κτίσματά μας. Η έννοια του *Ύψους*, στη μεν λογοτεχνία μπορεί να αντιστοιχεί σε μεγαλοφροσύνης απήχημα, στην αρχιτεκτονική και στις σύγχρονες εικαστικές τέχνες την προτείνουμε ως μοναδικό ενδιάμεσο στην προσέγγιση της ζητούμενης ιερότητας του χώρου, ή καλύτερα στην στρατηγική για την απόδοση και εισαγωγή στην εμπειρία του υπερβατικού στα κτίσματά μας, σε έναν κόσμο που έχει δει τον Θεό του νεκρό<sup>13</sup> (εικ. 6α, 6β).



Εικόνα 6α (αριστερά). Εξωτερική άποψη του Bruder Klaus Field Chapel του Peter Zumthor (2007). Εικόνα 6β (δεξιά). Ελικοειδής μιναρές στο τέμενος Samarra, στο Βόρειο Ιρακ (8ος αι.).

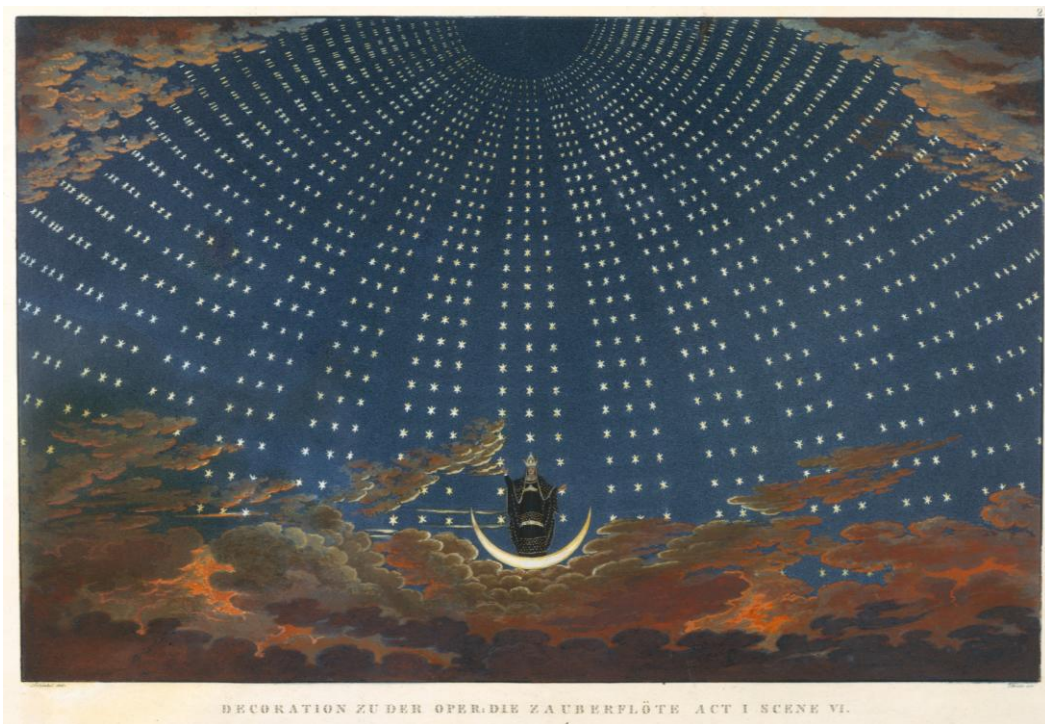
## MYSTERIUM TREMENDUM & MYSTERIUM FASCINANS

Η έννοια του υπερβατικού σχετίζεται άμεσα με την αίσθηση της ιερότητας χωρίς αυτή απαραίτητα να συνδέεται με κάποια συγκεκριμένη θεότητα και κάποιο οργανωμένο θρησκευτικό σύστημα (εικ. 7). Τι είναι όμως το ιερό; Το να δοθεί ένας ορισμός είναι πολύ δύσκολο διότι αφενός το ιερό βιώνεται διαφορετικά ανάλογα με το πολιτισμικό πλαίσιο και την ατομική αντίληψη και αφετέρου η φύση του μας υπερβαίνει. Πρόκειται για κατηγορία της σκέψης δεδομένη *a priori*, στο ούτως ή άλλως ανορθολογικό πλαίσιο της θρησκείας, με αυτόνομες ρίζες στο βάθος του ανθρώπινου ψυχισμού. Παρ' όλα αυτά παρατηρείται μια κοινή βάση τουλάχιστον σε ό,τι αφορά το αντικείμενο της ιερότητας, όταν αυτή αναφέρεται σε θρησκευτικά πλαίσια. Ο θρησκευτολόγος Mircea Eliade δηλώνει σχετικά ότι «κάθε θρησκεία νοηματοδοτείται από τη διαπραγμάτευση του προβλήματος του όντος και του μη όντος, της ζωής και του θανάτου. Οι γλώσσες τους είναι διαφορετικές, αλλά μιλούν για τα ίδια πράγματα».<sup>14</sup>



Εικόνα 7. Οι νεκροί της Κολάσεως. Λεπτομέρεια από μωσαϊκό τοίχου της Δευτέρας Παρουσίας στην βασιλική της Santa Maria Assunta στο νησί Torcello, στην λιμνοθάλασσα της Βενετίας.

Η ομοιότητα διαπραγμάτευσης με το Υπερβατικό στις θρησκείες, δεν απαντά μονάχα στις έννοιες από όπου πηγάζει το ιερό αλλά και στον τρόπο που αυτό βιώνεται. Τα χαρακτηριστικά της υπερβατικής θρησκευτικής εμπειρίας αποκωδικοποιούνται από τον θεολόγο Rudolf Otto. Στο έργο του *Das Heilige* δημοσιευμένο το 1917, προβάλλει την αξία του ανορθολογικού στη βίωση υπερβατικών θρησκευτικών εμπειριών, πέρα από ηθικούς όρους και κανόνες.<sup>15</sup> Εισάγει έτσι την έννοια του *Numinosum* για την θρησκευτική εμπειρία, του νουμενικού στοιχείου, παγανιστικής προέλευσης, το οποίο χαρακτηρίζει ως *mysterium tremendum* και *mysterium fascinans*.<sup>16</sup> «Μυστήριο» γιατί έρχεται σε ρήξη με το ορθολογικό και τη γλώσσα. «Τρομερό» λόγω του μεταφυσικού άγχους που προκαλεί και της αίσθησης της εκμηδένισης του εαυτού και της αδυναμίας του μπροστά στο Απόλυτο. «Γοητευτικό» γιατί επιφέρει την σαγηνευτική αίσθηση της ένωσης με το Άπειρο και του ρίγους που συνεπάγεται αυτή η ολοκλήρωση. Η υπερβατική εμπειρία επομένως είναι αμφίσημη διότι αποτελεί ένα δίπολο μεταφυσικού φόβου και διονυσιακής χαράς. Απωθεί και έλκει ταυτόχρονα, ταλαντεύεται ανάμεσα στο μηδέν και στο άπειρο, στην ανυπαρξία και την αιωνιότητα<sup>17</sup>(εικ. 8).



Εικόνα 8. Η βασίλισσα της Νύχτας. Σκηνικό του Karl Friedrich Schinkels για την όπερα του W.A. Mozart *Zauberflöte* (1816).

Η παραπάνω αμφισημία και αμφιθυμία υποβόσκει και στον Immanuel Kant.<sup>18</sup> Ο Kant προαναγγέλλοντας τον Ρομαντισμό, δίνει αυτονομία και πρόκριση στο αισθητικό, σε σχέση με το ηθικό και το ορθολογικό στοιχείο. Σε αυτό το πλαίσιο, πέρα από την έννοια του *Ωραίου* για το αισθητικό, εισαγάγει την έννοια του *Υψηλού* (Sublime), ως του αισθήματος του Υπέρτατου, το οποίο χαρακτηρίζεται από απεραντοσύνη, μυστήριο, μεγαλοπρέπεια και έκσταση. Το αισθητικό επομένως στον Kant έχει τον ρόλο που παίζει το ιερό για τον Otto, και η αισθητική σφαίρα στρέφεται και αναπαριστά την ίδια τη φύση. Η φύση, η οποία είναι μη πεπερασμένη και απόλυτα μεγάλη, αποτελεί έκφραση του Υψηλού και δεν μπορεί να εξηγηθεί αποκλειστικά μέσω της επιστήμης και του Λόγου. Έτσι φύση και Θεός ταυτίζονται σε μια ολότητα, η εμπειρία της οποίας αποτελεί συναίρεση τρόμου και φώτισης (εικ. 9).



Εικόνα 9. Ο Μωυσής και η Καίόμενη Βάτος. Βυζαντινό ψηφιδωτό στη μονή της Αγίας Αικατερίνης στο Όρος Σινά. Πρόκειται για την εμφάνιση του Θεού στον άνθρωπο, ως θεοπτία, εδώ με την όψη πύρινων γλωσσών που δεν κατακαίουν το φυτό. Η απροσμέτρητη απόσταση ανάμεσα στον Δημιουργό και το δημιούργημα καταλύεται δίχως όμως να μειώνεται η παντοδυναμία και το μεγαλείο του Θεού ο οποίος βρίσκεται συγκαλυμμένος πίσω από τις όψεις του υπερβατικού Όντος. “Εγώ ειμί ο Ων”, λέει ο Θεός, δηλώνοντας έτσι την υπερβατικότητά του που εκδηλώνεται ταυτόχρονα με την πανταχόθεν παρουσία του πέρα από τον χρόνο αλλά και με την ύπαρξή του σε κάθε θνητή, ατομική έκφραση της ζωής.

Το *Υψηλό* διαιρείται περαιτέρω από τον γερμανό φιλόσοφο Arthur Schopenhauer σε δύο υποκατηγορίες: Το *δυναμικά Υψηλό* και το *μαθηματικά Υψηλό*.<sup>19</sup> Το πρώτο αναφέρεται σε αντικείμενα και φαινόμενα που λόγω της γιγάντιας δύναμής τους δίνουν στο υποκείμενο την αίσθηση της θνητότητας και ευθραυστότητάς του, ως επί το πλείστον στα έντονα φυσικά φαινόμενα όπως η καταιγίδα, ο σεισμός και σε χώρους όπως η έρημος, το βάραθρο, ο γκρεμνός, και άλλα. Το υποκείμενο χάνεται μέσα στο αχανές τους μέγεθος και την κλίμακά τους. Το *μαθηματικά Υψηλό* αναδεικνύει στο άτομο το πόσο περιορισμένη είναι η ανθρώπινη εμπειρία μπροστά στο άπειρο του χωροχρόνου. Αυτό συμβαίνει στην θέαση μορφωμάτων της αδόμητης φύσης, στα οποία προστίθενται τα τεχνολογικά επιτεύγματα, όπως οι ταχύτητες των τρένων ή των αεροπλάνων, ως συμπλήρωμα στα αιώνια φυσικά φαινόμενα του ανέμου και του ρυθμού από τον αέναο χτύπο των κυμάτων στις ακτές. Πρόκειται για επεξήγηση στις αναλύσεις του Immanuel Kant, όπου το *Υψηλό* οδηγεί σε ένα είδος ευφορίας λόγω του τελικού θριάμβου της λογικής αντιληπτικότητας επί του συναισθήματος. Η προσέγγιση του *Υψηλού* είναι ο τρόπος βάσει του οποίου το Υπερβατικό γίνεται αυταπόδεικτο.

Η ευφορία στην οποία αναφερόμαστε εντοπίζεται στην βίωση της αρμονίας μεταξύ του απτού κόσμου και της νοητικής μας ικανότητας ή των δημιουργικών μας δεξιοτήτων. Εν κατακλείδι, τέτοιες εμπειρίες οδηγούν σε εγρήγορση για μια συνειδητή και πλήρη αντίληψη των ορίων μας και μια αίσθηση τελείωσης.<sup>20</sup> Ο άνθρωπος σε τέτοια περιβάλλοντα οδηγείται στην αντίληψη της ολότητας ως αρχέγονη εμπειρία χώρου και χρόνου. Η ιερότητα των πραγμάτων της φύσης οδηγεί στην ικανοποίηση της εσώτερης ανάγκης για υπέρβαση, η οποία μέσω της ανθρώπινης νοημοσύνης διαφωτίζει και εξυψώνει (εικ. 10).



Εικόνα 10. Ελαιογραφία του Caspar David Friedrich, *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, (Οδοιπόρος επάνω από τη θάλασσα της ομίχλης), 1818 (Kunsthalle Hamburg). Το υποκείμενο ατενίζει την άγρια απεραντοσύνη του κόσμου κι έρχεται αντιμέτωπο με το Υψηλό.

Ο χρόνος, το διάστημα, το φως και το σκοτάδι, η ψυχή και η φύση είναι στοιχεία που παίζουν πρωταγωνιστικό ρόλο στην έκφραση του υπερβατικού καθώς λαμβάνουν υπέρμετρα μεγέθη βάθους ή εκτάσεως. Για τον Diderot, *«οτιδήποτε εκπλήσσει την ψυχή, οτιδήποτε δημιουργεί το αίσθημα του τρόμου οδηγεί στο Υψηλό... τα γεγονότα μιλούν ασταμάτητα για την αιωνιότητα, το άπειρο, τα εσωτέρα βάθη, τις σκοτεινές σκιές, τις βαθιές θάλασσες, τα ήσυχα δάση, τον κεραυνό, την αστραπή που ξεσπά μέσα απ' τα σύννεφα... σε όλα αυτά τα πράγματα υπάρχει κάτι τρομερό, μεγαλειώδες και γαλήνιο»*.<sup>21</sup> Το δίπολο τρόμος λόγω της ανθρώπινης μικρότητας και ηρεμίας λόγω της ένωσης με το αιώνιο είναι και εδώ εμφανές. Η ύπαρξη φτάνει σε ένα είδους φώτισης καθώς διαλύεται το Εγώ και επιτελείται ένωση με τις άπειρες δυνατότητες του *Είναι*.

Αυτή η διαλεκτική οδηγεί από την Ενοχή στον Θεό (στον Κίρκεγκωρ), από τη Δυνατότητα στην Πηγή (στον Jaspers), από το Μυστήριο στην Ελπίδα (στον Gabriel Marcel), από την Ελευθερία στην Εκλογή (στον Sartre), από την Έν-ταση στην Έκ-σταση (στον Heidegger).<sup>22</sup>

Οι φιλοσοφίες της Ανατολής περιγράφουν αντίστοιχα φαινόμενα πνευματικής ολοκλήρωσης. Στον βουδισμό στόχος είναι η υπέρβαση του εαυτού και η ενοποίηση με το Όλον και το Άχρονο. Το υποκείμενο πλέον δεν διαχωρίζεται από το αντικείμενο, πομπός και δέκτης ταυτίζονται. Η εμπειρία αυτή της φώτισης ονομάζεται *satori*. Το *satori* αποτελεί το πρώτο βήμα προς τη νιρβάνα και είναι η αιτία ύπαρξης. Πρόκειται για ένα είδος αφύπνισης, μια αλλαγή του τρόπου αντίληψης του κόσμου και μια βιωματική γνώση της ουσίας της πραγματικότητας.<sup>23</sup> Σε αντιστοίχιση, πρόκειται για την χριστιανική εγρήγορση που εισάγει ο απόστολος Παύλος στην επιστολή του *Προς Θεσσαλονικείς*, μιλώντας για το απροσδιόριστο του χρόνου της Δεύτερης Παρουσίας, προτρέποντας στην καθημερινή μέριμνα, προετοιμασία της ψυχής. Στις δικές του αναζητήσεις, ο Martin Heidegger υιοθετεί τέτοια διάθεση, ως καλλιέργεια της ψυχής, όταν μιλάει για «ανοιχτότητα» του όντος, για μια συνεχή εγρήγορση, ώστε στο *Είναι* να αποκαλύπτεται η αλήθεια του παρόντος δίχως πέπλα συγκάλυψης και μελλοντικές προβολές.<sup>24</sup>

Κάθε μεταφυσική εμπειρία που ξεπερνά την λογική φέρνει στην επιφάνεια την ιερότητα. Ο Mircea Eliade στο έργο του «Το ιερό και το βέβηλο» προσδιορίζει το ιερό ως μια τρομερή, μυστηριακή δύναμη, ως την αποκάλυψη μιας ανώτερης οντότητας που βρίσκεται πέρα από τη φυσική πραγματικότητα και που μπροστά της ο άνθρωπος νιώθει την μηδαμινότητά του.<sup>25</sup> Η βίωση του ιερού συμβαίνει μέσω μιας διαφορετικής, μη κανονικής συνειδησιακής κατάστασης που βγάζει το υποκείμενο από το συνηθισμένο υπαρξιακό του πλαίσιο, μετουσιώνοντας την πραγματικότητα σε κάτι το υπερφυσικό. Ο Eliade πιστεύει ότι η εκδήλωση του ιερού, η ιεροφάνεια, λαμβάνει χώρα μέσω τελετουργιών και συμβόλων και αποτελεί ένα αρχετυπικό μοτίβο με μια ενιαία βαθύτερη δομή. Είναι στη φύση του ανθρώπου, καθώς προσπαθεί να βρει νόημα στον κόσμο, να στραφεί πέρα από την εγκόσμια σφαίρα, ώστε να επανέλθει σε μια αρχέγονη κοσμογονική έκσταση και να λυτρωθεί από τον καθημερινό αγώνα και προβλήματα. Για τον Eliade, «κάθε ίδρυση ή κατασκευή έχει την κοσμογονία ως παραδειγματικό της

μοντέλο. Η δημιουργία του κόσμου γίνεται το αρχέτυπο κάθε δημιουργικής ανθρώπινης χειρωνακίας, οποιοδήποτε κι αν είναι το πεδίο αναφοράς της»<sup>26</sup> (εικ. 11).



Εικόνα 11. Η Αφροδίτη του Willendorf, παλαιολιθικό αγαλματίδιο (24000-22000 π.Χ.). Η Μητέρα Θεά, επονομαζόμενη και ως Μητέρα Γη, αναπαριστά τη φύση, τη γονιμότητα, τη δημιουργία αλλά και την καταστροφή. Παρόμοια ειδώλια έχουν βρεθεί σε πολυάριθμες περιοχές προερχόμενα τόσο από την παλαιολιθική, όσο και από την νεολιθική εποχή.

Εύκολα προκύπτει ότι το ιερό πηγάζει από μια νοσταλγία κι ένα πόθο επιστροφής στην Εδέμ, μέσω της επανάληψης. Επαναλαμβάνονται στη γιορτή και στο όργιο στις πρωτόγονες κοινωνίες, παραπέμποντας στην αρχέγονη κοσμογονία, που αποτελεί τη βάση κάθε θρησκείας. Ο οργιαστικός χαρακτήρας είναι το αρνητικό της κοινωνικοποίησης, εμπεριέχει κάποιο βαθμό παραβατικότητας και δρα θεραπευτικά σε σχέση με την παθολογία και την πίεση που μπορεί να δημιουργήσει η κοινωνία και ο

πολιτισμός στον άνθρωπο καθώς αυτός απομακρύνεται από την πρωτόγονη ζωώδη κατάσταση και από την φύση μέσω της εξέλιξης και του εξευγενισμού.<sup>27</sup> Στις εξελιγμένες θρησκείες, η τελετουργία σε συνδυασμό με το μύθο εμφανίζονται σε κάθε θρησκευτικό φαινόμενο. Μύθος και τελετουργία διαπλέκονται και αλληλοεξαρτώνται.<sup>28</sup> Η τελετουργία είναι μια μορφή οργίου γιατί συμβολίζει την ανατροπή της καθιερωμένης, «φυσιολογικής» πραγματικότητας και την αναστροφή της πορείας του χρόνου.<sup>29</sup>

Όπως αναφέρει ο Δημήτριος Πατέλης, *θα μπορούσαμε να πούμε ότι η θρησκεία είναι η πλέον δοκιμασμένη ανά τους αιώνες μορφή φαντασιακής φυγής, διεξόδου από τα αδιέξοδα της αλλοτριωμένης πραγματικότητας που είναι ταυτόχρονα και μορφή ψυχοθεραπείας για την επιβίωση σ' αυτή την αφόρητη πραγματικότητα.*<sup>30</sup> Η θρησκεία είναι μια φαντασιακή αντανάκλαση εκείνων των εξωτερικών δυνάμεων που ο άνθρωπος δεν μπορεί να καταλάβει, να ελέγξει και να οικειοποιηθεί. Δυνάμεις τόσο κυρίαρχες και εχθρικές που προκαλούν δέος και φόβο, στοιχεία συνυφασμένα με το Υψηλό και τη βίωση της ιερότητας. Η απειλή από το άγνωστο και η πίεση από τα προβλήματα του καθημερινού αγώνα προκαλούν επιθυμία φυγής από τα εγκόσμια και εξύψωσης σε ουράνιες, ιδανικές σφαίρες ύπαρξης. Η δυσκολία και ο πόνος συμπληρώνονται από την ανάγκη για ελαφρότητα. *Πιστεύω πως αυτός ο δεσμός μεταξύ ποθητής άνωσης και οδυνηρής στέρησης αποτελεί ανθρωπολογική σταθερά, υποστηρίζει ο Ίταλο Καλβίνο στα Αμερικανικά Μαθήματα.*<sup>31</sup>

Για τον Eliade υπάρχει ένα αρχέτυπο της κατηγορίας του ιερού από όπου πηγάζουν οι μύθοι, οι τελετουργίες και οι χώροι που εγκολπώνουν το μεταφυσικό. Υπάρχει μια κοινή δομή και μια κοινή εσωτερική ουσία που απλά εκδηλώνεται διαφορετικά ανάλογα τις εκάστοτε συνθήκες. Αυτό το αρχέτυπο συγκεκριμενοποιείται σε σύμβολα. Τα σύμβολα είναι ο τρόπος που έχουν οι άνθρωποι μέσω της περιορισμένης τους αντίληψης και των πεπερασμένων δυνατοτήτων τους να μεταφράσουν και να απεικονίσουν αυτόν τον εσωτερικό πυρήνα του ιερού. Αυτά αποτελούν τον συνδετικό κρίκο με το αρχέτυπο της έννοιας του Υψηλού, που όπως αναφέραμε δεν είναι άλλο από την ολοκληρωμένη πρωταρχική εμπειρία χώρου και χρόνου ως αξίες αδιαίρετες<sup>32</sup> (εικ. 12).



Εικόνα 12. Το Σπήλαιο της Ειλειθυίας στο νομό Ηρακλείου που αποτελούσε τόπο λατρείας στην αρχαιότητα. Μετουσίωση της φύσης σε ιερό χώρο μέσω της συμβολικής νοηματοδότησης: Φυσικά στοιχεία (σταλαγμίτες) μετατρέπονται από τον άνθρωπο σε σύμβολα γονιμότητας (φαλλός) και στη συνέχεια σε ιερό χώρο μέσω της πλαισίωσής τους με τοίχιο.

Τα αρχέτυπα ούτως ή άλλως σχετίζονται με το υπερβατικό καθώς αποτελούν δομές πέρα από το Εγώ, σε ένα βαθύτερο συλλογικό ασυνείδητο, σύμφωνα με την ψυχαναλυτική θεωρία του C. Jung. Η έρευνα στο υποσυνείδητο αναζητά την κρυμμένη φύση του ανθρώπου που βρίσκεται στη σκιά, σε τελική ανάλυση ψάχνει το ίδιο το αρχέτυπο του νοήματος. Υπάρχει μια οικουμενική, πανανθρώπινη ψυχική σφαίρα με προϋπάρχουσες μορφές σκέψης που σχετίζεται με τα ενστικτώδη μοτίβα συμπεριφοράς.<sup>33</sup> Ανάμεσα στα διάφορα αρχέτυπα εξέχουσα θέση έχει το αρχέτυπο της μητέρας το οποίο χαρακτηρίζεται από διττή φύση: από τη μία σχετίζεται με θετικές έννοιες όπως η αγάπη, η σοφία, η πνευματική ανάταση και από την άλλη με το σκότος, το μυστήριο και τον κόσμο των νεκρών.<sup>34</sup> Σημαντική επίσης είναι η έννοια της αναγέννησης που μπορεί έμμεσα να εκδηλωθεί ως μεταμόρφωση όπου το υποκείμενο γίνεται κοινωνός της θεϊκής αρμονίας και τάξης. Αυτό μπορεί να επιτευχθεί είτε ως άμεσο στιγμιαίο βίωμα, είτε μέσω κάποιας τελετουργίας. Πρόκειται για οραματικές, μυστικιστικές εμπειρίες όπου στο άτομο αποκαλύπτεται η ζωή ως συνεχές και η αιωνιότητα. Η προσωπικότητα μπορεί να συνθλίβεται, να γιγαντώνεται ή και ν' αλλάζει δομή.<sup>35</sup>

Τέτοιες «θρησκευτικές βιώσεις και κοσμοθεωρητικές δοξασίες» θεμελίωσαν τις πρώτες καλλιτεχνικές αρχιτεκτονικές απόπειρες.<sup>36</sup> Αυτές οι εμπειρίες αλληλεπιδρούν με την αρχιτεκτονική γιατί προφανώς χρειάζεται κάπου να λαμβάνουν χώρα και κυρίως γιατί ο χώρος είναι ένα μέσο έκφρασης, συμβολισμού αλλά και δημιουργίας τους. Η αρχιτεκτονική ανέκαθεν δημιουργεί ή ενισχύει τα απαιτούμενα πεδία δυνάμεων για την ανάδυση του υποκειμένου στη σφαίρα του υπερβατικού. Στην χωρική οργάνωση ιερών κέντρων κάνει χρήση συμβόλων, αρχετυπικών σχηματισμών και μορφών, με ειδικό βάρος από το πολιτισμικό παρελθόν και την παράδοση. Κάποια από αυτά τα εργαλεία απωλέσθηκαν μέσω του μοντέρνου κινήματος ως περιττά στο γενικότερο πλαίσιο της ρήξης με το παρελθόν, της αφαίρεσης και της αναζήτησης της ουσίας, όμως η κληρονομιά των συμβολικών μορφών δεν μπορεί να εξαλειφθεί τελείως διότι αποτελεί έρεισμα για ταύτιση, προσωπική διαπλοκή και αλληλεπίδραση με τον χρήστη. Το ιστορικό και θρησκευτικό περιεχόμενο της φόρμας είναι ένας κώδικας επικοινωνίας και μια δήλωση διαφοροποίησης του κτιρίου, ως αυτόνομη υπόσταση (εικ. 13).



Εικόνα 13. Άγιος Γεώργιος στην Lalibela της Αιθιοπίας. Υπόγειος μονολιθικός ναός λαξευμένος στον βράχο. Ολόκληρο το κτίριο διαμορφώνεται στο σύμβολο του σταυρού που στρέφεται προς τους ουρανούς.

Στη διαφορετικότητα και στο αλλόκοτο βρίσκει συχνά το Υψηλό την ενσάρκωσή του στην σύγχρονη αρχιτεκτονική θεωρία μέσω του ανοίκειου και του *grotesque*. Το *grotesque* ακροβατεί ανάμεσα στο ευτράπελο και το τρομερό και δηλώνει το αλλόκοτο, το διαστρεβλωμένο, το εξωπραγματικό (εικ. 14). Μπορεί να προκαλέσει σύγχυση και ανάμεικτα συναισθήματα λειτουργώντας έτσι αποπροσανατολιστικά.<sup>37</sup> Ο Peter Eisenman δηλώνει το 1991 σε μια συνέντευξή του ότι δεν ενδιαφέρεται για την ομορφιά αλλά για τον τρόπο.<sup>38</sup> Θεωρεί ότι το *grotesque* είναι μια εκδήλωση του αβέβαιου και του αφύσικου που συνοδεύουν το Υψηλό. Πιστεύει ότι το Ωραίο εμπεριέχει το άσχημο και το παραμορφωμένο και πως η αρχιτεκτονική πρέπει να ενσωματώνει το *grotesque* για να αποκτήσει βάθος και πολυπλοκότητα. Ενδιαφέρεται για χώρους μιας πιο σύνθετης και απόμακρης γοητείας η οποία χαρακτηρίζεται από δίπολα όπως ωραίο – άσχημο, ή λογικό – παράλογο<sup>39</sup>



Εικόνα 14. Αιφνιδισμός και τρόμος. Το στόμα του Orcus, θεότητας των νεκρών κατά τους Ρωμαίους. Λιθόγλυπτη κατασκευή του 16ου αιώνα στους κήπους του Vicinio Orsini (Giardini Bomarzo) στην Ιταλία, χαρακτηριστικό παράδειγμα του *grotesque* στον μανιερισμό.

Το ανοίκειο (*unheimlich*), όπως και το *grotesque*, ξαφνιάζει, όμως αυτό συμβαίνει όχι επειδή πρόκειται για κάτι εξωπραγματικό ή ξένο. Ο Freud στο ομώνυμο έργο του «Το Ανοίκειο», (1919), αναλύει ότι πρόκειται για κάτι που παλαιότερα ήταν οικείο και που πλέον έχει απωθηθεί. Είναι η αμηχανία που προκαλείται από την παρουσία μιας απουσίας. Όταν αυτό το ασυνείδητο μυστικό αναδύεται στην επιφάνεια προκαλεί τρόμο λόγω της αποξένωσης που έχει δημιουργήσει η απώθηση και της επιβεβαίωσης πρωτόγονων αντιλήψεων οι οποίες έχουν συγκαλυφθεί. Τα απωθημένα παιδικά συμπλέγματα, η αβεβαιότητα αν κάτι είναι έμψυχο ή άψυχο και το μοτίβο του σωσία, αποτελούν ισχυρές πηγές του ανοίκειου.<sup>40</sup> Την αισθητική του ανοίκειου διερευνά στον μεταμοντέρνο δομημένο χώρο ο ακαδημαϊκός Anthony Vidler έχοντας ως στόχο να διερευνήσει τους συσχετισμούς ανάμεσα στην ψυχή και την κατοίκηση, το σώμα και το σπίτι, το άτομο και την μητρόπολη.<sup>41</sup> Την θεωρεί ως μια πνευματική κατάσταση όπου τα όρια ανάμεσα στο πραγματικό και το φανταστικό χάνονται σε ένα σουρεαλιστικό σύνολο. Στοιχεία όπως η μίμηση, η επανάληψη, ο συμβολισμός και εν τέλει το Υψηλό είναι βασικά συστατικά αυτής της αισθητικής προσέγγισης.

Πέρα από την αμηχανία και την απόκοσμη αίσθηση του ανοίκειου και του *grotesque*, όλο και περισσότερες φωνές ακούγονται σχετικά με το ρόλο του συγκινησιακού στοιχείου ώστε να επιτευχθεί μια ποιητική αρχιτεκτονική του Υψηλού. Ο C. N. Schultz πιστεύει ότι η καθημερινή εμπειρία αποτελείται και από άυλα φαινόμενα όπως τα συναισθήματα, τα οποία η αρχιτεκτονική οφείλει να λαμβάνει σοβαρά υπόψη. Ο άνθρωπος χωρίς την ψυχική ικανοποίηση που παίρνει από τον συμβολισμό και από την τέχνη δεν αποκτά υπαρξιακό έρεισμα.<sup>42</sup> Το νόημα αποτελεί μια θεμελιώδη ανθρώπινη ανάγκη που όμως βρίσκεται πέρα από την επιστημονική γνώση, στην τέχνη και στην ποίηση. . . .<sup>43</sup> Μέσω του μόχθου και του κτίζειν, ο άνθρωπος αναμετρείται με το Θείο, βρίσκει τη θέση του στον κόσμο πάνω στη γη και κάτω από τον ουρανό. Η κατοίκηση είναι μια πνευματική πράξη, είναι δημιουργία, είναι ποίηση.

Η ποιητική διαδικασία, ως ο αληθινός υπολογισμός της διάστασης του κατοικείν είναι η απαρχή του κτίζειν. Η ποιητική διαδικασία είναι εκείνη που αφήνει πρωτίστως να εισέλθει το κατοικείν του ανθρώπου στην ουσία του. Η ποιητική διαδικασία είναι το αρχέγονο στοιχείο που επιτρέπει το κατοικείν.<sup>44</sup>

Ο ποιητής λοιπόν έχει την ιδιότητα να απεικονίζει τις εκφάνσεις του Θείου, να αποκαλύπτει την παρουσία του δίχως να αφαιρεί κάτι από το μυστήριο που το

περιβάλλει. Η πράξη της ποίησης είναι μια επίκληση στις άγνωστες ανώτερες δυνάμεις και το έργο που προκύπτει μέσω αυτής εμπεριέχει την υπέρβαση καθώς ο θεατής – παρατηρητής σταματά να είναι αποστασιοποιημένος, ενοποιείται με το αντικείμενο που μελετά και νιώθει ότι πίσω από αυτό κρύβεται η μεγαλοπρέπεια του Υψηλού.<sup>45</sup> Με αντίστοιχο τρόπο οφείλει να λειτουργεί και το αρχιτεκτονικό ποιείν, το κτίζειν.

Η ποιητική αρχιτεκτονική απευθύνεται στο πνεύμα και την ψυχή και δεν είναι βασισμένη αποκλειστικά σε ορθολογικά, ωφελμιστικά κριτήρια. Ο Ιάπωνας Tadao Ando επισημαίνει ότι στόχος του είναι η επίτευξη μιας χωρικότητας που διεγείρει το ανθρώπινο πνεύμα, ξυπνά την ευαισθησία και επικοινωνεί με τη βαθύτερη ψυχή. Ο Μεξικανός Luis Barragan δηλώνει ότι πιστεύει σε μια συναισθηματική αρχιτεκτονική και ο Φινλανδός Juhani Pallasmaa ευαγγελίζεται την επιστροφή της ανθρώπινης κατοικίας στο μύθο, στην αισθησιακότητα και στην ποίηση.<sup>46</sup> Θεωρεί ότι κάθε κτίριο μεταφέρει ένα υπέρτατο μήνυμα που ξεπερνά την αρχιτεκτονική καθώς μας στρέφει πίσω στον κόσμο και στην ίδια μας την ύπαρξη.<sup>47</sup> Ο Carlo Scarpa κάνοντας έναν απολογισμό για το έργο του στο κοιμητήριο Brion πιστεύει ότι αυτό θα *“θα βελτιώνεται με το πέρασμα του χρόνου”*, άρα δηλαδή ως συστατικό απαραίτητο της καλής αρχιτεκτονικής είναι η ένταξη της διάστασης του χρόνου μέσω του οποίου συνεχίζει ο Scarpa ότι πρόκειται για *“ένα ορισμένο είδος αρχιτεκτονικής από την οποία θα πηγάζει μια αίσθηση αληθινής ποίησης”*<sup>48</sup>.



Εικόνα 15. Ναός Αγίου Δημήτριου Λουμπαρδιάρη, Δημήτρης Πικιώνης, 1954-1958

Σε ό,τι αφορά την νεοελληνική αρχιτεκτονική η ποιητικότητα βρίσκει πρόσφορο έδαφος στις μορφές του Δημήτρη Πικιώνη και του Άρη Κωνσταντινίδη. Η οικοδόμηση ενός κτίσματος αποτελεί και για τους δύο μια πράξη ιδιαίτερης ευαισθησίας και μια αναζήτηση αυθεντικής αρχιτεκτονικής έκφρασης που να σέβεται το πνεύμα του τόπου και το τοπίο (εικ. 15). Ο Πικιώνης στο ποίημα του *Συναισθηματική Τοπογραφία* (1935), με σχεδόν παγανιστική διάθεση, εξυμνεί τη φύση και την αρμονία του Όλου που οδηγούν την ψυχή στο πάθος και στην κατανόηση. Στο δοκίμιο *Το Πρόβλημα της Μορφής* (1946) χαρακτηρίζει τη μορφή ως «μελωδία σχημάτων ποιητική». Η ποίηση είναι για αυτόν το μέτρο για την ομορφιά και την αλήθεια.<sup>49</sup> Στο ίδιο μήκος κύματος, ο Κωνσταντινίδης θέτει στον ποιητή το προνόμιο της εμφάνισης των αιώνιων αξιών που πάντα μένουν επίκαιρες.<sup>50</sup> Ο αρχιτέκτονας πρέπει να λειτουργεί σαν ποιητής των υλικών «που λέξεις έχει την πέτρα, το μπετόν, το ατσάλι, το σίδερο» και φτιάχνει «δοχεία ζωής».<sup>51, 52</sup> Στόχος είναι η ουσία των πραγμάτων η οποία φανερώνεται μέσω της απλότητας και της γνησιότητας των δομών της, όπως συμβαίνει στην περίπτωση της ανώνυμης λαϊκής αρχιτεκτονικής.

Αν μπορούμε λοιπόν να μιλάμε για ποιητική αρχιτεκτονική, αυτή λειτουργεί όπως τα έργα τέχνης. Παραπέμποντας στον Wittgenstein θα μπορούσαμε να πούμε ότι αρχιτεκτονική θεοποιεί και δοξάζει, δεν έχει έναν αισθητικό απλά ρόλο, αλλά ηθικό και κοινωνικό.<sup>53</sup> Για τον John Ruskin, η δύναμή της ξεπερνά τη δύναμη της ποίησης διότι την εμπεριέχει και διότι έχει πιο έντονο παρόν στην πραγματικότητα. Κάποιος μπορεί αν το επιθυμεί να απομακρυνθεί από άλλες τέχνες, αλλά όχι από την αρχιτεκτονική αφού αυτή είναι συνυφασμένη με τον χώρο. Η πραγματικότητα της αρχιτεκτονικής είναι η ίδια η πραγματικότητα αυτοπροσώπως και ο χώρος και ο χρόνος μέσα στον οποίο ζούμε εξανθρωπίζονται πρώτα από τη Γλώσσα και έπειτα από την Αρχιτεκτονική.<sup>54</sup>

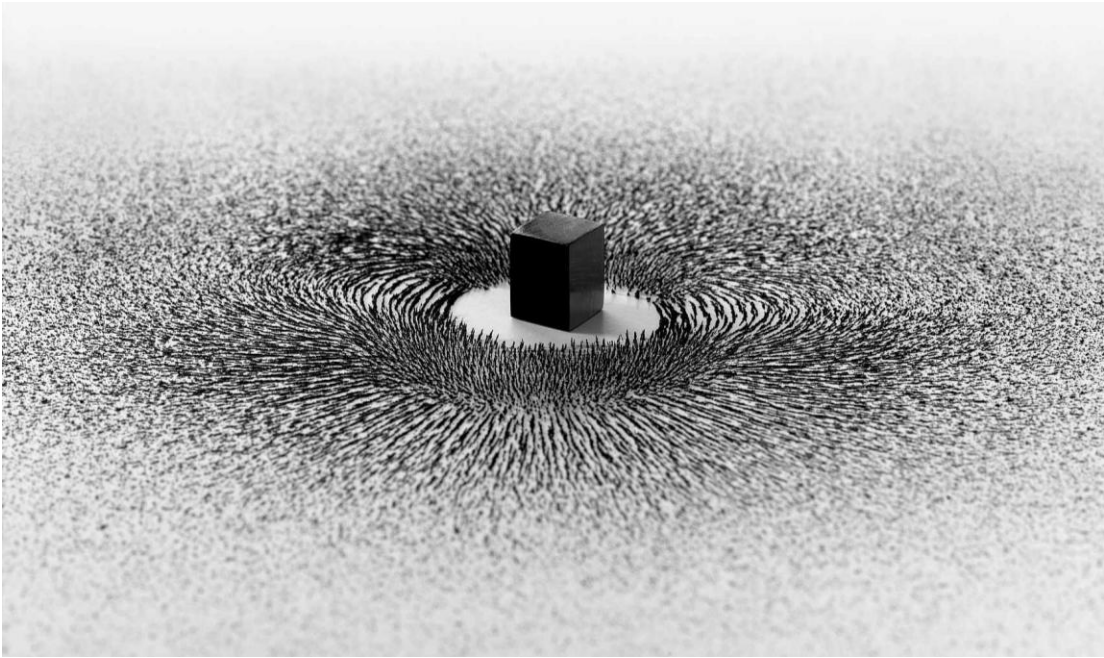
Συνοψίζοντας, η τάση προς το υπερβατικό αποτελεί μια εσωτερική ανάγκη του ανθρώπου η οποία τον διατρέχει σε όλη τη διάρκεια της Ιστορίας, πριν καν ακόμη αποκτήσει συνείδηση του ιστορικού γίνεσθαι και ειδικά η υπόσταση ενός ιερού τόπου «... είναι προφανώς όσο παλιά όσο η ίδια η ζωή».<sup>55</sup> Είτε βρίσκεται στο πλαίσιο μιας θρησκείας είτε όχι, η τάση αυτή είναι μια απόπειρα διάρρηξης των ορίων: του πεπερασμένου με το άπειρο, του δημιουργήματος με τον δημιουργό, της στιγμής με την αιωνιότητα, του εαυτού με το συλλογικό, του συνειδητού με το ασυνείδητο.

Για να γίνει η αρχιτεκτονική φορέας τέτοιων νοημάτων και εμπειριών χρειάζεται να στραφεί στην ποίηση και στην πνευματικότητα. Έτσι μπορεί να δημιουργήσει τόπους με ατμόσφαιρα και χαρακτήρα που να απευθύνονται σε όλες τις αισθήσεις και θα προκαλούν συγκίνηση. Πέρα από τις απτές ιδιότητες ενός κτιρίου ο αρχιτέκτονας οφείλει να φροντίσει και για το άυλο, άπιαστο στοιχείο, το οποίο προσδίδει στον χώρο ιερότητα. Κατά τον Daniel Libeskind, «η αρχιτεκτονική θα έπρεπε να ενσωματώνει το αόρατο, τις ελπίδες και τα όνειρα σε κάτι μέσα στο οποίο ζούμε, πεθαίνουμε και θυμόμαστε».<sup>56</sup> Ο δομημένος χώρος, δημόσιος ή ιδιωτικός, μικρής ή μεγάλης κλίμακας, με κοσμική ή λατρευτική χρήση, οφείλει να ενσωματώνει τέτοιες ποιότητες ώστε ο άνθρωπος να μπορέσει να νιώσει ότι αποτελεί ουσιαστικό συστατικό μιας μεγαλύτερης ενότητας και να αποκτήσει υπαρξιακό και μεταφυσικό έρεισμα ξεπερνώντας τα στενά όρια του εαυτού του, του εδώ, και του τώρα, τέλος να επανέλθει στην μεταφυσική προοπτική της τελείωσής του, ως ενοποίηση της ανθρωπότητας σε ανώτερες σφαίρες του πνευματικού κόσμου (εικ. 16).



Εικόνα 16. Το MIT Chapel του Eero Saarinen (1955). Μέσω μιας μεταλλικής εγκατάστασης το φως μοιάζει να χύνεται από το άνοιγμα της οροφής και να λούζει την αγία τράπεζα, χειρονομία ποιητικότητας και συμβολισμού.

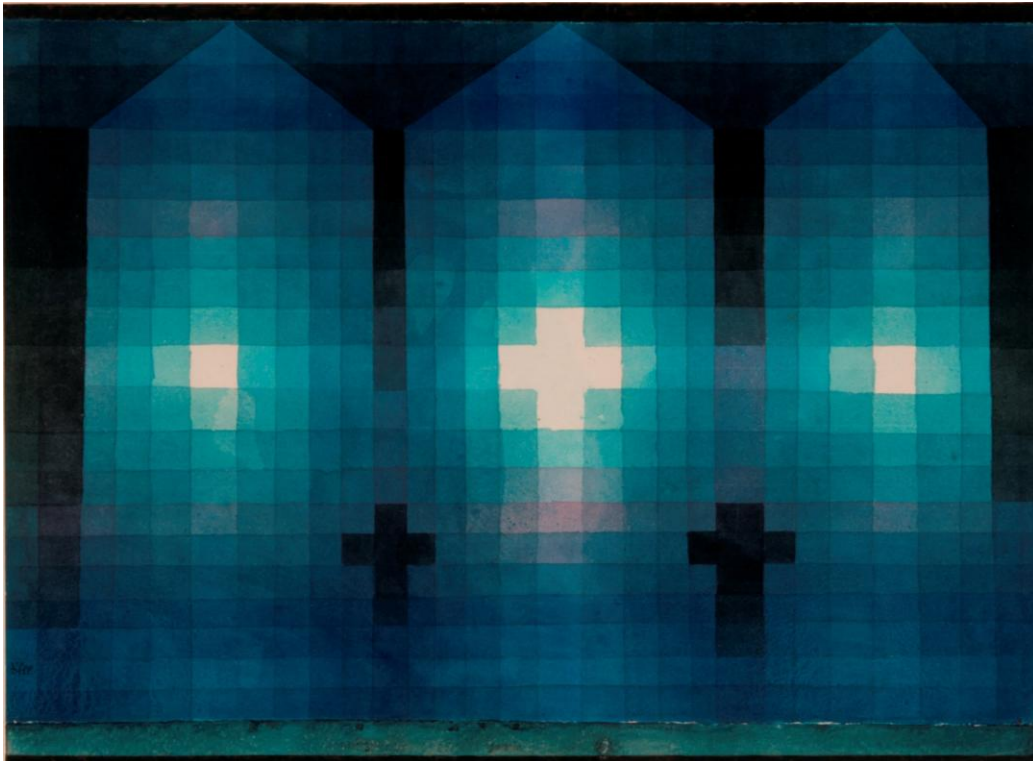
## ΤΟ ΥΠΕΡΒΑΤΙΚΟ ΣΤΙΣ ΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ



Εικόνα 17. Ahmed Mater, Magnetism V, 2012. Installation με μαγνήτη και μεταλλικά σωματίδια το οποίο παραπέμπει στο προσκύνημα των Μουσουλμάνων στη Μέκκα.

Ως ξεκίνημα για τη διερεύνηση σχετικά με το υπερβατικό θα είναι μια ματιά σ' ένα ευρύτερο φάσμα καλλιτεχνικής έκφρασης, πέραν της αμιγούς αρχιτεκτονικής, αυτό των παραστατικών τεχνών. Η ζωγραφική, ο κινηματογράφος, και τα εικαστικά προσφέρουν με μεγαλύτερη «ευκολία» δείγματα γραφής σε σχέση με το υπερβατικό στοιχείο. Αυτό συμβαίνει επειδή αφενός διαθέτουν μεγαλύτερη ποικιλία αναπαραστατικών μέσων και αφετέρου παρουσιάζουν μεγαλύτερη ελευθερία στην έκφραση καθώς δεν περιορίζονται από την απαίτηση για λειτουργικότητα που πάντα συνοδεύει την αρχιτεκτονική (εικ. 17). Το ενδιαφέρον μας εστιάζεται όμως σε στοιχεία που ο χειρισμός τους δημιουργεί χωρικές ποιότητες με μεταφυσική ατμόσφαιρα, όπως το φως, η κλίμακα, η προοπτική, ο προσανατολισμός. Στοιχεία που ασφαλώς παίζουν ρόλο και στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό διότι αποτελούν μέσα διαμόρφωσης, ανάδειξης ή αναπαράστασης του τρισδιάστατου περιβάλλοντος. Άλλωστε η αρχιτεκτονική ως δημιουργική διαδικασία χρησιμοποιεί τόσο τις δύο διαστάσεις στα σχέδια, στα σκίτσα, στις φωτορεαλιστικές απεικονίσεις, όσο και στις τρεις διαστάσεις των προπλάσμάτων, και εν τέλει στις ίδιες τις

κτιριακές εγκαταστάσεις, για να επικοινωνήσει τον εαυτό της και να παράγει εκ νέου, άλλο έργο. Οπότε θα μπορούσε να πει κανείς ότι η σύνθεση αλλά και η βίωση ενός αρχιτεκτονήματος εμπεριέχει όλες τις προαναφερθείσες μορφές τεχνών καθώς ο αρχιτεκτονικός χώρος αποτελείται από πολυάριθμες αρμονικές εικόνες, άρτια σκηνοθετημένες και μονταρισμένες έτσι ώστε συνολικά να δημιουργούν μια ενδιαφέρουσα πορεία εντός και εκτός μιας τρισδιάστατης κατασκευής (εικ. 18).



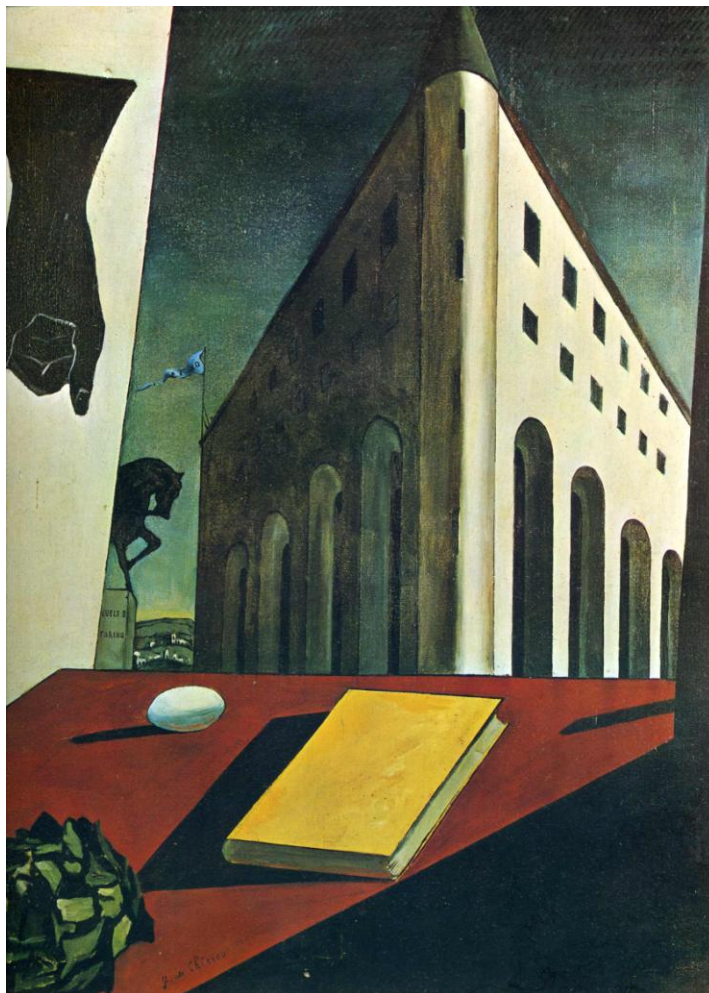
Εικόνα 18. Paul Klee, Tomb in three parts, 1923, Philadelphia Museum of Art. Μεταφυσικό στοιχείο αποτυπωμένο στον καμβά.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα στον τομέα της ζωγραφικής αποτελεί το έργο του Giorgio De Chirico ο οποίος έπαιξε μεγάλο ρόλο στην ανάπτυξη το Dada, του Φουτουρισμού και του Σουρεαλισμού. Ο De Chirico ενδιαφέρεται για το μεταφυσικό, κρυφό νόημα των αντικειμένων και της ιστορίας. Αυτό εκφράζεται στους πίνακές του μέσω του παράδοξου και του αινιγματικού, μέσω μιας μη συμβατικής απεικόνισης στοιχείων της πόλης και της καθημερινής ζωής. Οι σκοτεινές στοές, οι πύργοι και τα αγάλματα λειτουργούν σαν αρχέτυπα που περιέχουν την αστική μνήμη και τους μύθους. Οι χώροι είναι άδαιοι, ακατοίκητοι, σαν θεατρική σκηνή όπου το ασυνείδητο

έρχεται στο προσκήνιο και απελευθερώνεται.<sup>57</sup> Οι χώροι που ζωγραφίζει θυμίζουν τις πόλεις δίχως κατοίκους στα σχέδια του Aldo Rossi. Επικρατεί έντονα η αίσθηση της παρουσίας μιας απουσίας.

Ο De Chirico χρησιμοποιεί συγκεκριμένες τεχνικές για να ντύσει τις σκηνές που αναπαριστά με τον μανδύα του απόκοσμου. Οι παραμορφωμένοι όγκοι, τα πολλαπλά σημεία φυγής και η αντίστροφη προοπτική αποπροσανατολίζουν και δημιουργούν μια σύγχυση σε σχέση με το τι είναι πιο μπροστά, τι πιο πίσω, τι είναι μεγαλύτερο, τι μικρότερο. Οι φυσικοί νόμοι σε σχέση με την αντίληψη του χώρου μοιάζουν να διαστρεβλώνονται, η γωνία θέασης γίνεται ασαφής ή ακόμα και πολλαπλή, το ίδιο και η γωνία σκίασης.<sup>58</sup> Τα επίπεδα και οι όγκοι φαίνονται σαν να μην εφαρμόζουν ακριβώς το ένα με το άλλο, υπονοώντας χάσματα στον χώρο και την αίσθηση του κρυφού και της αβεβαιότητας. Το έδαφος μπορεί να απεικονίζεται σαν να είναι τραπέζι ή θεατρική σκηνή και δεν είναι ξεκάθαρο αν τα γύρω κτίρια εδράζονται σε αυτό ή σε κάποιο άλλο επίπεδο. Άλλες πάλι φορές το έδαφος μέσω τεχνασμάτων της προοπτικής χάνει την οριζοντιότητά του και μοιάζει ν' ανυψώνεται. Κάποιες φορές η κλίμακα κτηρίων και αντικειμένων παίρνει αφύσικες διαστάσεις και ενώ πχ. αυτά βρίσκονται κάπου στο βάθος, εμφανίζονται ασυνήθιστα μεγάλα.<sup>59</sup> Οι φόρμες απλοποιούνται, γίνονται πιο γεωμετρικές, ώστε να ξυπνήσουν το αίσθημα του ανοίκειου και να προκαλέσουν την φαντασία (εικ. 19).

Η ατμόσφαιρα μυστηρίου εντείνεται από έντονες αντιθέσεις και αντιφάσεις. Το δημόσιο περδεύεται με το ιδιωτικό εκφράζοντας καινούργια νοήματα και συσχετισμούς. Έτσι συχνά εμφανίζονται προσωπικά αντικείμενα σε πλατείες ή δρόμους δημιουργώντας μια διαλεκτική σχέση ανάμεσα στο ατομικό και το συλλογικό, το εσωτερικό με το εξωτερικό. Θραύσματα διαφορετικού τόπου και χρόνου ενώνονται και δημιουργούν μια ονειρική, υπαινικτική ατμόσφαιρα προσμονής σε ένα παγωμένο χωροχρονικό σκηνικό. Κτίρια και μνημεία του παρελθόντος συνυπάρχουν με στοιχεία του σύγχρονου πολιτισμού και της τεχνολογίας. Στη γενικότερη αίσθηση ακινησίας και αχρονικότητας του τοπίου αντιπαραβάλλεται η επικείμενη άφιξη ή αναχώρηση κάποιου τραίνου ή πλοίου. Έτσι διαρκώς εκδηλώνονται δίπολα όπως: στιγμή-αιωνιότητα, έμψυχο-άψυχο, κίνηση-ακινησία, παρουσία-απουσία.



Εικόνα 19. Giorgio De Chirico, Turin Spring, 1914, ιδιωτική συλλογή.

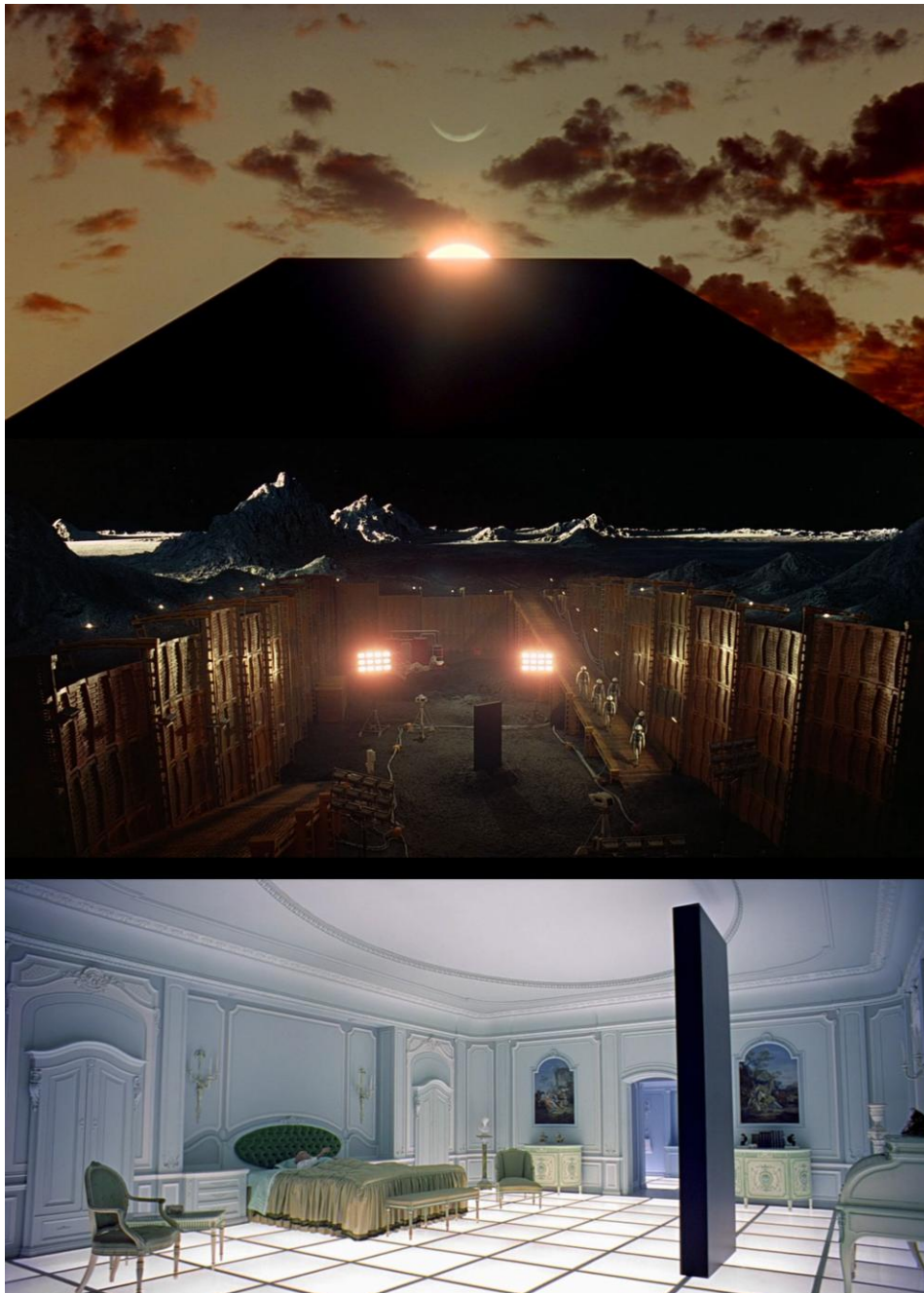
Ειδικά σε σχέση με την παρουσία-απουσία, διαρκώς καλλιεργείται η εντύπωση ότι υπάρχουν αντικείμενα και πρόσωπα που δεν είναι άμεσα εμφανή αλλά κρύβονται πίσω από τις κολώνες κάποιας στοάς ή τον όγκο κάποιου κτιρίου. Η οντότητά τους γίνεται αντιληπτή έμμεσα συνήθως μέσω της απεικόνισης κάποιας σκιάς, πάντα έντονα μακριάς, ώστε να αυξάνεται η δραματικότητα.<sup>60</sup> Άλλες φορές τα αντικείμενα είναι μερικώς ορατά καθώς βρίσκονται πίσω από άλλα, όπως από κάποιο τοίχιο, αφήνοντας στην φαντασία να αναδημιουργήσει το σύνολό τους.<sup>61</sup> Τέλος, ακόμα και χωρίς να δίνεται κάποια παραπάνω ένδειξη, πίσω από τα σαν μάσκες κελύφη των ερειπωμένων κτιρίων και τα ανοίγματά τους, έχοντας βρει καταφύγιο στο σκοτάδι, υποβάλλεται η εντύπωση ότι υπάρχουν μάτια που παρακολουθούν, που γνωρίζουν και περιμένουν αυτό που πρόκειται να συμβεί.

Η σύνθεση του χώρου μέσω των διάφορων αρχιτεκτονικών στοιχείων στη ζωγραφική του De Chirico είναι πρωτεύουσας σημασίας γι' αυτόν καθώς πιστεύει ότι «Η απόλυτη συνείδηση του χώρου που ένα αντικείμενο πρέπει να καταλάβει σ' ένα ζωγραφικό πίνακα, καθώς και του χώρου που χωρίζει τα αντικείμενα εγκαθιστά μια νέα αστρονομία πραγμάτων προσκολλημένων στον πλανήτη μέσω της μοιραίας δύναμης της βαρύτητας. Η σχολαστική, ακριβής και συνετά υπολογισμένη χρήση επιφανειών και όγκων αποτελεί την αισθητική της μεταφυσικής». Άρα για τον De Chirico η αισθητική αυτή συνεπάγεται μια μεταφυσική αρχιτεκτονική, μια πράξη ποίησης. Αυτή η ποίηση δεν περιορίζεται απλά στη δημιουργία ιταλικών πλατειών και στη μεταφυσική του χώρου, αλλά στην μεταφυσική της ίδιας της ανθρώπινης ύπαρξης.<sup>62</sup>

Από τη ζωγραφική περνάμε στον κινηματογράφο ο οποίος ουσιαστικά γεννιέται και ωριμάζει στον εικοστό αιώνα για να αποτελέσει κορυφαία καλλιτεχνική έκφραση του ανθρώπινου πνεύματος. Μέσω της κινούμενης εικόνας, του ήχου και της διήγησης διαθέτει ιδιαίτερα πλούσια παλέτα μέσων ανάδειξης του Υψηλού. Ανάμεσα σε πλήθος έργων αξίζει να αναφερθεί η ταινία 2001: A Space Odyssey (1968) του Stanley Kubrick που αποτελεί μεταφορά του μυθιστορήματος του Arthur Clarke. Η ταινία διαπραγματεύεται ζητήματα όπως η εξέλιξη, το πεπρωμένο του ανθρώπου και τη σχέση του την τεχνολογία. Απεικονίζεται η υπαρξιακή ανθρώπινη διαδρομή από τις απαρχές της πάνω στη Γη μέχρι το τέλος της στα πέρατα του διαστήματος.

Διαρκές μοτίβο στην ταινία αποτελεί η εμφάνιση ενός αινιγματικού, υπερκόσμιου πρίσματος, του μονόλιθου. Δίχως κάποιο ιδιαίτερο χαρακτηριστικό ή κάποια φθορά στην εμφάνισή του, φτιαγμένος από κάποιο μη αναγνωρίσιμο υλικό μαύρου χρώματος, η καταγωγή, ο ρόλος και η φύση του παραμένουν ένα μυστήριο. Αποτελεί έτσι την αισθητική και γεωμετρική απεικόνιση του Αγνώστου. Στέκει αγέρωχα, υψώνοντας ένα αδιαπέραστο φράγμα σε κάθε απόπειρα της επιστήμης και της ανθρώπινης λογικής να αποκωδικοποιήσει τα μυστικά του. Η τοποθέτησή του ώστε να δεσπόζει στο τοπίο (επίγεια ή στο διάστημα) και οι έντονες γωνίες λήψης του υπογραμμίζουν τη δύναμη της παρουσίας του σε αντιδιαστολή με τη μικρότητα των ανθρώπων. Συχνά η προβολή του όγκου του συσχετίζεται με την παρουσία ουράνιων σωμάτων ώστε να του αποδοθεί μια εξωγήινη, συμπαντική σημασία ως οντότητα. Οι συνοδευτικοί ήχοι του υποβλητικού Requiem του György Ligeti, δίχως αναγνωρίσιμη μελωδία και συμβατικές συγχορδίες,

δημιουργούν έναν αιθέριο μουσικό ανεμοστρόβιλο που εντείνει την αίσθηση του μυστηριακού και του ξένου<sup>63</sup> (εικ. 20).



Εικόνα 20. Πλάνα του Μονόλιθου από το 2001: A Space Odyssey. Πάνω: Ο Μονόλιθος στην αυγή της ανθρώπινης Ιστορίας. Η γωνία λήψης και τα όρια του περιγράμματος που χάνονται προς τα κάτω, κάνουν τον θεατή να νιώθει ασήμαντος καθώς το μυστηριώδες πρίσμα υψώνεται προς τον ουρανό σε ευθυγράμμιση με τη Σελήνη και τον Ήλιο. Κέντρο: Ο Μονόλιθος δεσπόζει στο κέντρο ανασκαφής στη Σελήνη υποδηλώνοντας την αιώνια και πανταχού παρούσα ύπαρξή του. Κάτω: Ο Μονόλιθος συνοδεύει εποπτικά την υπαρξιακή αγωνία του πρωταγωνιστή προς το άγνωστο τέλος της γήινης, ανθρώπινης του υπόστασης και την υπέρβασή της. Η απόκοσμη παρουσία του γίνεται εντονότερη μέσω της χρωματικής αντίθεσης.

Η αψεγάδιαστη επιφάνειά του μονόλιθου και η λεία υφή του δεν έχουν τίποτα κοινό να μοιραστούν με το χώμα, τη σκόνη και τις πέτρες. Μέσω της αφαιρετικής του φόρμας του και της καθαρότητας του όγκου του ως ορθογώνιο παραλληλεπίπεδο έρχεται σε αντίθεση με τις οργανικές, σύνθετες και ακανόνιστες δομές του περιβάλλοντος. Δεν έχει αρμούς, δεν είναι εμφανές αν είναι τεχνητό ή φυσικό αντικείμενο, δεν είναι γνωστό αν διαθέτει κάποια μορφή νοημοσύνης ή όχι. Απλά υπάρχει. Αποτελεί ένα πλατωνικό στερεό, ένα αρχέτυπο με τόσο απόλυτα ξεκάθαρη γεωμετρική δομή που επιβάλλεται άμεσα στην αντίληψη και στον χώρο απαιτώντας καθολική αποδοχή. Επιπλέον η κατακόρυφή τοποθέτησή του δημιουργεί ένα κέντρο, ένα σημείο αναφοράς. Το κατακόρυφο στοιχείο στον χώρο μπορεί να ερμηνευτεί από τη μια μεριά ως ένδειξη κάποιας ισχυρής παρουσίας, ή από την άλλη σαν συμβολισμός της μοναξιάς της ανθρωπότητας στον κόσμο.<sup>64</sup> Θυμίζει υπερκόσμιο μενίρ, στέκεται όρθιο ενώνοντας τον ουρανό με τη γη, δίχως να μαρτυρά τη χρήση ή την προέλευσή του, αφήνοντας μόνο υπαινιγμούς. Στην αρχική σεκάνς της ταινίας συγκεντρώνει γύρω του τους πρωτόγονους, παίζει το ρόλο του τοτέμ, εμπνέει σεβασμό και δίνει ταυτότητα στην ομάδα. Γίνεται σύμβολο. Ή εναλλακτικά, μοιάζοντας με οβελίσκο, υποδηλώνει τη δύναμη και εξουσία του ανεξήγητου, αυτού που μας υπερβαίνει.

Η ζωγραφική και ο κινηματογράφος χρησιμοποιούν δισδιάστατα μέσα έκφρασης, στην επιφάνεια του καμβά ή της κινηματογραφικής οθόνης. Αξίζει όμως να αναφερθούν παραδείγματα και από μορφές τέχνης που λαμβάνουν χώρα στις τρεις διαστάσεις καθώς προσεγγίζουν αμεσότερα την αρχιτεκτονική. Πρόκειται για τη δημιουργία χωρικών ποιοτήτων αυτών καθαυτών και όχι για απλή αναπαράστασή τους. Ο τομέας των installations έχει δώσει πολυάριθμα δείγματα γραφής σε σχέση με το υπερβατικό χρησιμοποιώντας τον χώρο, τους όγκους, τα υλικά και το φως σαν εργαλεία.

Καλλιτέχνης που επανειλημμένα έχει ασχοληθεί με θέματα όπως η πνευματικότητα και η εσωτερική αναζήτηση είναι η Yoko Ono. Στο έργο της *Amaze* (1971) διαπραγματεύεται την έννοια του λαβυρίνθου ως αναπαράσταση της εξερεύνησης του εαυτού. Πρόκειται για έναν, αποϋλοποιημένο λαβύρινθο κατασκευασμένο από plexiglass που στο κέντρο του υπάρχει ένας θάλαμος από καθρέπτες ο οποίος στο εσωτερικό κρύβει ένα δοχείο με νερό (εικ. 21).



Εικόνα 21. Yoko Ono, Amaze, installation στο Serpentine Gallery του Λονδίνου το 2012.

Ο επισκέπτης καλείται να περιπλανηθεί στους διαδρόμους του λαβυρίνθου και να φτάσει στο κέντρο του, το οποίο μπορεί να δει, αλλά δεν γνωρίζει πώς να προσεγγίσει. Η διαφάνεια των τοιχωμάτων κάνει ακόμα πιο δύσκολο στον περιπλανητή να βρει το δρόμο του και οι αντανakλάσεις από το plexiglass και τους καθρέπτες τον αποπροσανατολίζουν. Πρόκειται για μια παραβολή της ζωής: ο άνθρωπος θέτει στόχους και ξεκινά μια διαδικασία για να τους πραγματοποιήσει δίχως να βλέπει τα εμπόδια που έρχονται. Όταν πια φθάσει στο κέντρο, στο στόχο του, βλέπει την αντανάκλασή του πάνω στο νερό, τον ίδιο του τον εαυτό. Η σημασία έχει δύο όψεις: την επίγνωση και την αυτογνωσία από τη μια, το σαρκασμό για το ανθρώπινο ανικανοποίητο από την άλλη.

Ο λαβύρινθος δείχνει ότι ποτέ η πορεία προς τις προσδοκίες και την ολοκλήρωση δεν είναι μια ευθεία γραμμή, ποτέ δεν είναι ο πιο σύντομος δρόμος. Ως αρχετυπική δομή, εμφανίζεται κάθε φορά που ο άνθρωπος καλείται να πάρει μία απόφαση. Η λήψη της έχει συνέπειες και προκαλεί καταστάσεις που δεν μπορούν να προβλεφθούν. Ο λαβύρινθος μαγνητίζει προς το κέντρο του και προκαλεί τον επισκέπτη να δημιουργήσει έναν πνευματικό χάρτη για να φτάσει εκεί ώστε να επιβραβευθεί από αυτό που θα ανακαλύψει. Επίσης είναι ένα σχόλιο σχετικά με το πόσο αξιόπιστες είναι οι ανθρώπινες αισθήσεις. Ο στόχος μπορεί να φαίνεται κοντινός αλλά τελικά η απόσταση να είναι

πολύ μεγαλύτερη ή και το αντίστροφο. Ο προορισμός μπορεί να είναι εμφανής, αλλά ο τρόπος για να προσεγγιστεί απαιτεί επίπονη διερεύνηση.<sup>65</sup> Σύμφωνα με την Yoko Ono η απόκτηση της εσωτερικής γαλήνης και υγείας απαιτούν την επανεισαγωγή τελετουργιών στη σύγχρονη ζωή. Η τέχνη από μόνη της δεν επαρκεί, οφείλει να συνδυάζεται με δραστηριότητες που λειτουργούν ως τελετές.<sup>66</sup> Οι τελετές ανοίγουν το δρόμο στην επαφή με το αίσθημα της ιερότητας δίνοντας μια μεταφυσική διάσταση στην καθημερινότητα και νόημα στην ύπαρξή μας. Το *Amaze* μέσω της αναζήτησης μιας διαδρομής προς το μυστηριώδες κέντρο του και μετά προς μία έξοδο, αποτελεί ένα τέτοιο τελετουργικό.

Ο λαβύρινθος της Yoko Ono θα μπορούσε να ερμηνευτεί και ως μια απεικόνιση του τρόπου με τον οποίο βλέπει ο Bernard Tschumi την αρχιτεκτονική, ο οποίος προτείνει δύο συμπληρωματικά συστήματα για την κατανόηση της έννοιας του χώρου και της φόρμας: τον λαβύρινθο (εμπειρική διάσταση) και την πυραμίδα (οντολογική διάσταση).<sup>67</sup> Ο λαβύρινθος επικεντρώνεται στο σχετικό, δηλαδή στην εμπειρία όπως αυτή αναδύεται από τα συναισθήματα και τις αισθήσεις, ενώ η πυραμίδα στο απόλυτο, δηλαδή στην γενική ιδέα και στη λογική. Η πυραμίδα επομένως είναι μια αντιμετώπιση του χώρου εξωτερικά, ως ολότητα, με αντικειμενικά κριτήρια, ενώ ο λαβύρινθος αντιπροσωπεύει την βιωματική αντίληψη του επιμέρους, καθώς το υποκείμενο περιπλανιέται στο εσωτερικό του χωρίς να μπορεί να καταλάβει τον χώρο συνολικά.<sup>68</sup> Το *Amaze* της Yoko Ono εκτός από το πνευματικό ταξίδι που προκαλεί, φέρει το στοιχείο της υπέρβασης διότι μπορεί να βιωθεί ταυτόχρονα και με τους δύο τρόπους. Η διαφάνειά του που επιτρέπει την κατανόηση της περιμέτρου και του κέντρου του και η εμφανής όψη της δομής του παραπέμπουν στην πυραμίδα, ενώ η ασάφεια της περίπλοκης διαδρομής ανάμεσα στα διαφανή τοιχώματα και τις πολλαπλές αντανakλάσεις παραπέμπουν στον λαβύρινθο.

Οι αντανakλάσεις και η διαφάνεια υπονοούν ένα ακόμα στοιχείο μείζονος σημασίας στην υποβολή του υπερβατικού, το φως. Ένας διεθνούς φήμης καλλιτέχνης που διερευνά τις ιδιότητες του φωτός και του χρώματος σε σχέση με την αντίληψη του χώρου είναι ο James Turrell. Τον ενδιαφέρει να δημιουργήσει στο θεατή μια εμπειρία άμεση, πέρα από τις λέξεις και την εκλογίκευση. Το έργο του θυμίζει, ή καλύτερα αποτελεί, συνέχεια αυτού του William Turner, Άγγλου ζωγράφου στο πρώτο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα και του Mark Rothko, Λετόνου-αμερικανού ζωγράφου, που μετά το πέρας

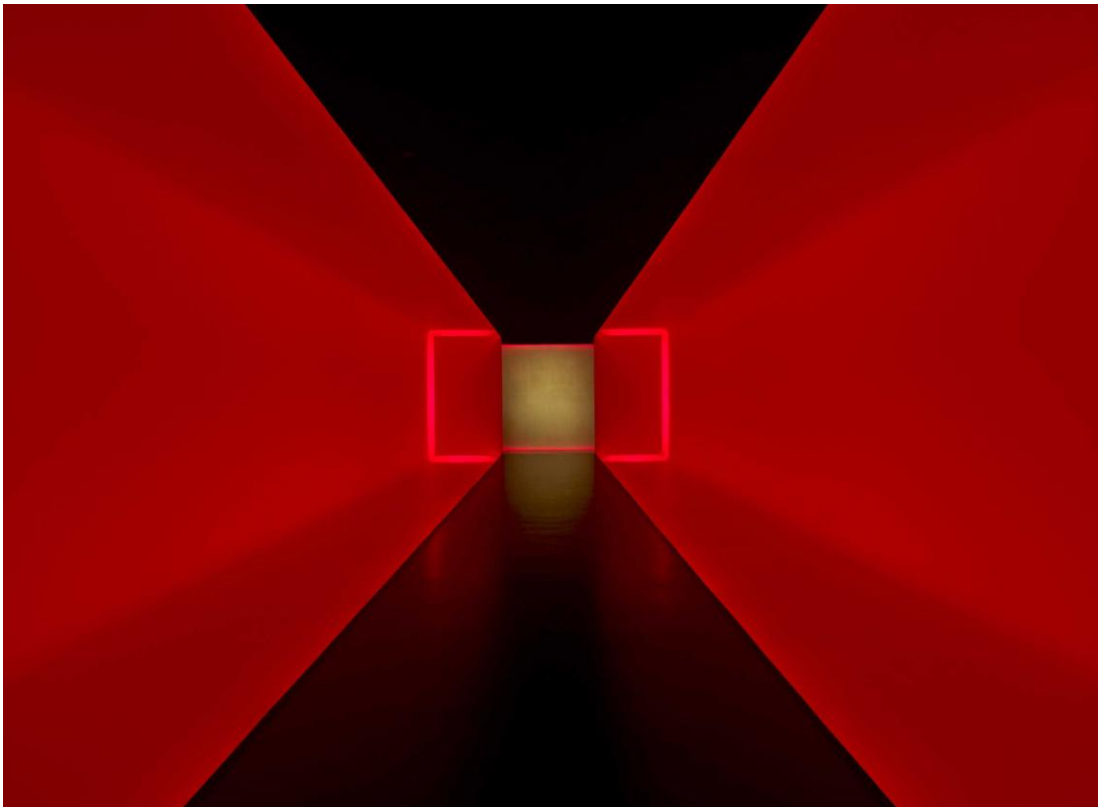
του Β' Παγκόσμιου Πολέμου στα έργα του ότι δεν χρησιμοποιεί χρώμα πάνω στην επιφάνεια ενός καμβά, αλλά φως διαχεόμενο στο χώρο ή ανακλώμενο σε επιφάνειες (εικ. 22). Η τέχνη του Turrel διαπραγματεύεται ποιητικά το άυλο, καθώς τόσο το φως είναι «άπιαστο», όσο και ο χώρος είναι ουσιαστικά ένα περικλειστο κενό.



Εικόνα 22. Joseph Mallord William Turner, Θαλαμηγός Προσεγγίζει την Ακτή (Yacht Approaching the Coast), 1840-1845, Tate Gallery. Εξαϋλωση της ζωγραφικής σε φως και χρώμα.

Ο Turrell «σωματοποιεί» το φως, του δίνει τρισδιάστατη υπόσταση, κάνοντάς το αντιληπτό καθώς αυτό γεμίζει το κενό. Μέσα από τις εγκαταστάσεις του επιχειρεί να φανεί το ίδιο το φως και όχι ο φωτισμός αντικειμένων. Η τέχνη του είναι μια αναζήτηση του ανόθευτου, καθαρού φωτός. Οι θεατές δεν είναι σίγουροι αν αυτό που βλέπουν αποτελεί ένα εξωτερικό φαινόμενο ή μια οπτική απάτη της όρασής τους, αν το ερέθισμα βρίσκεται σε απόσταση ή πολύ κοντά. Μέσω της μονοχρωμίας και της έλλειψης οπτικών ερεθισμάτων οι αισθήσεις οξύνονται και κάποιες φορές δημιουργούνται οπτικές παραισθήσεις καθώς ο εγκέφαλος ψάχνοντας για χαμένα οπτικά σήματα πολλαπλασιάζει τον τυχαίο θόρυβο του οπτικού νεύρου<sup>69</sup>.

Για παράδειγμα στα έργα της σειράς *Ganzfeld* (Ολικό Πεδίο) χάνεται εντελώς η αίσθηση του βάθους, δίνεται η εντύπωση μιας θάλασσας χρώματος μέσα στην οποία βυθίζεται ο παρατηρητής. Ο χώρος μοιάζει ατέρμονος, με ασαφή όρια και ο προσανατολισμός χάνεται. Το μόνο που δεσπάζει παντού είναι το χρώμα το οποίο βιώνεται «από μέσα» και όχι ως μια ιδιότητα της επιφάνειας κάποιου μακρινού αντικειμένου. Ο Turrell βασίζεται αποκλειστικά στο χρώμα και διερευνά τις ιδιότητές του. Θέτει ερωτήματα για το αν αυτό παίρνει υπόσταση μέσω του φωτός, ή μέσω του υλικού και της επιφάνειας ή αν απλά πρόκειται για μια κατασκευή που προκύπτει από τη φυσιολογία και ανατομία της ανθρώπινης όρασης. Αν το χρώμα υπάρχει *per se* στο εξωτερικό πεδίο ή αν είναι μια ανθρώπινη αισθητηριακή αντίδραση σε αυτό το πεδίο, καθώς οδηγεί το θεατή προς το άυλο (και πολλές φορές ουράνιο) φως και τον κάνει να αναρωτηθεί για τη φύση της πραγματικότητας και της αντίληψης (εικ. 23).



Εικόνα 23. J. Turrell, *The Light Inside*, installation της σειράς *Tunnel* στο Μουσείο Καλών Τεχνών του Houston, 1999.

Η δουλειά του Turrell με το φως και το χρώμα παραπέμπει στον αφηρημένο εξπρεσιονισμό του ζωγράφου Mark Rothko ενεργός μετά το πέρας του ΄Β Παγκόσμιου Πολέμου, καθώς θα μπορούσε αυτή να ερμηνευτεί ως μια μεταγραφή των πινάκων του τελευταίου στον χώρο. Ο Rothko, όπως και ο Turrell, ενδιαφέρεται για την βιωματική εμπειρία του θεατή και θεωρεί τα έργα του άρρηκτα συνδεδεμένα με τον χώρο στον οποίο εκτίθενται. Αποκορύφωμα αυτής της συσχέτισης αρχιτεκτονικής και ζωγραφικής αποτελεί το Rothko Chapel στο Χιούστον, στο σχεδιασμό του οποίου ο Rothko έπαιξε πρωταγωνιστικό ρόλο. Πρόκειται για ένα παρεκκλήσι που δεν είναι αφιερωμένο σε κάποια συγκεκριμένη θρησκεία, ουσιαστικά είναι και μουσείο και ησυχαστήριο, όπου οι επισκέπτες έρχονται για περισυλλογή, διαλογισμό, προσευχή και ενατένιση κάτω από την έντονα υποβλητική παρουσία των τεράστιων, σκοτεινών καμβάδων του ζωγράφου.

Οι 14 αυτοί πίνακες με το μέγεθος, την υλικότητα και τη θέση τους περιμετρικά σε ένα οκταγωνικό χώρο δημιουργούν μια άμεση σχέση με το θεατή και τον προκαλούν - προσκαλούν να συμμετάσχει σε ένα βαθύ εσωτερικό ταξίδι και σε μια εμπειρία μέθεξης, λόγω του πολυγωνικής κάτοψης της αίθουσας περισσότεροι του ενός πίνακες γίνονται ταυτόχρονα αισθητοί μέσω της περιφερειακής όρασης του θεατή ακόμη και όταν εκείνος εστιάζει σε έναν μονάχα καμβά. Όπου και αν κάποιος σταθεί, λόγω της έντονης κεντρικότητας και συμμετρίας του χώρου, νιώθει ότι υπάρχουν πίνακες πίσω του. Η διαμόρφωση του παρεκκλησιού επομένως ενδυναμώνει την παρουσία των πινάκων, τους δίνει υπόσταση σαν πνευματικές οντότητες που ξεπερνούν τα όρια του καμβά και κατοικούν τον συγκεκριμένο χώρο. Γίνονται τεκτονικά στοιχεία, δημιουργούν άλλοτε πλήρη και άλλοτε ανοίγματα, αλληλεπιδρούν με το κτίριο, δημιουργώντας ένα ευρύτερο πεδίο επιρροής. Στην Rothko Chapel τα όρια ανάμεσα στην αρχιτεκτονική και τη ζωγραφική διαχέονται σε μια διαδικασία όσμωσης που δημιουργεί με αμεσότητα, μια βαθειά, μυσταγωγική επαφή ανάμεσα στο υποκείμενο και στο έργο τέχνης<sup>70</sup> (εικ. 24).

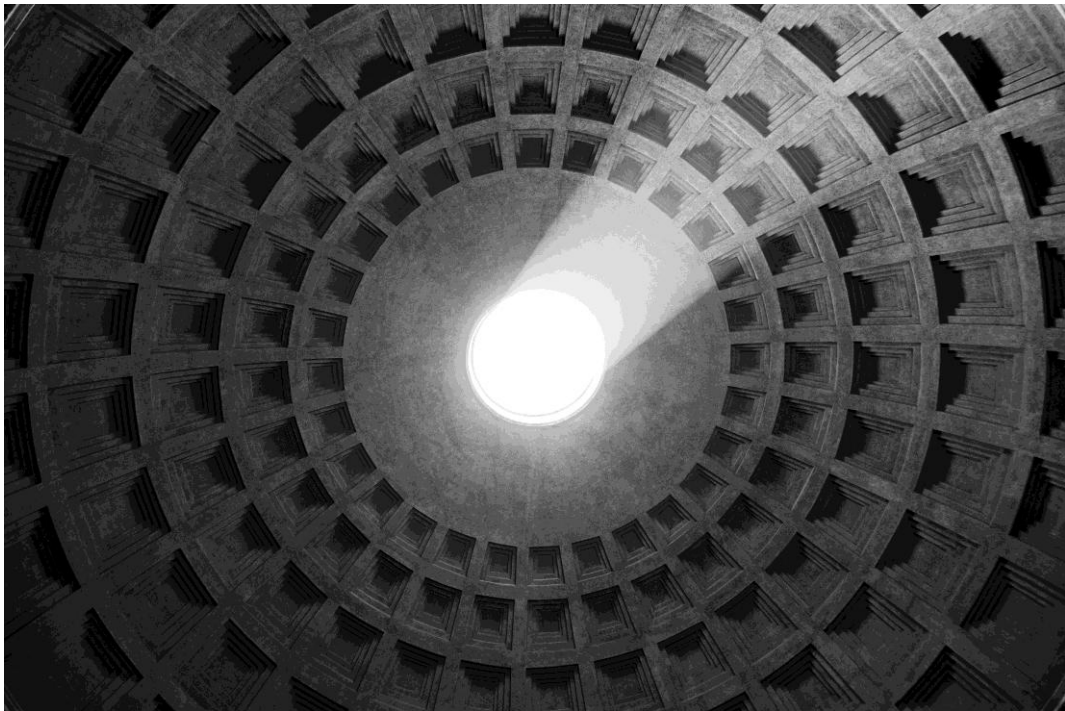


Εικόνα 24. Εσωτερικό του Rothko Chapel στο Houston του Texas.

Στις παραπάνω αναφορές και παραδείγματα, αντιλαμβανόμαστε ότι στις παραστατικές τέχνες, βλέπουμε ότι στην δημιουργική διαδικασία εξέλιξης των έργων, λαμβάνουν χώρα συγκεκριμένοι χειρισμοί που υποβάλουν τον θεατή σε μια ατμόσφαιρα μυστηρίου. Ο Giorgio De Chirico χρησιμοποιεί τις έντονες σκιές, τους μισοκρυμμένους όγκους, την απροσδόκητα μεγάλη κλίμακα, τους μύθους που υποδηλώνουν τα μνημεία, τη μείξη ετερόκλητων στοιχείων, και τον υπαινιγμό. Ο Stanley Kubrick πειραματίζεται με την υλικότητα, την οπτική γωνία, τη διαφοροποίηση από το περιβάλλον, την δεσπόμενη χωροθέτηση, την αφαιρετική φόρμα και τον συσχετισμό με τα ουράνια σώματα και το σύμπαν. Η Yoko Ono προτρέπει στην εσωτερική αναζήτηση και την αυτογνωσία μέσω του λαβυρίνθου, της έννοιας του κέντρου, των ιδώλων, της διαφάνειας και της τελετουργίας. Άλλα πάλι τα εκφραστικά μέσα στον James Turrell, ο οποίος πειραματίζεται με τα όρια της ανθρώπινης

αντίληψης ως προς το φως και το χώρο και διερευνά μέχρι πού φτάνει η αντικειμενική πραγματικότητα.

Συχνά κάποιες στέρεες παραδοχές σε σχέση με τις αισθήσεις και τους φυσικούς νόμους κλονίζονται και προκαλείται η αίσθηση του ανοίκειου καθώς η πραγματικότητα εμπλουτίζεται από μια μη ορθολογικά προβλέψιμη διάσταση. Στοιχεία που παραπέμπουν στο άπειρο και στην αιωνιότητα δημιουργούν δέος και θυμίζουν στον άνθρωπο τη θνητότητα και το μικρό του μέγεθος σε σχέση με τις δυνάμεις του σύμπαντος. Ενίοτε επιτελείται μια διαδρομή σε όλες τις κλίμακες από τη μικρή μέχρι την απροσμέτρητη, χωρίς προετοιμασία στην διαδοχή, ώστε να μην είναι πάντα ομαλή ή προβλέψιμη. Άλλες πάλι φορές οι αντιθέσεις και η έκπληξη παίρνουν τον πρώτο ρόλο δημιουργώντας πεδία διπόλων όπως σκότος – φως, υποκειμενικότητα – αντικειμενικότητα, ύλη - άυλο. Επιπροσθέτως, με τη χρήση αρχετυπικών δομών ως φορέων υπέρτατων αδιαμφισβήτητων αξιών, προσδίδεται επιπλέον νοηματικό βάθος, ανοιχτό σε προσωπικές διατυπώσεις σε σχέση με το είδος της υπέρβασης. Τέτοιες αναγνωρίσιμες μορφές, κοινές σε όλες τις κουλτούρες και χρονικότητες προσδίδουν σαφή οντολογική υπόσταση στην εκάστοτε σύνθεση, αποδίδοντας χώρους απτούς αλλά παράλληλα μεταφυσικούς (εικ. 25).



Εικόνα 25. Ο θόλος στο Πάνθεον στη Ρώμη, κτισμένο ως ναός για όλες τις θεότητες τον 1<sup>ο</sup> αιώνα μ.Χ.

# Το πέραςμα στην αρχιτεκτονική

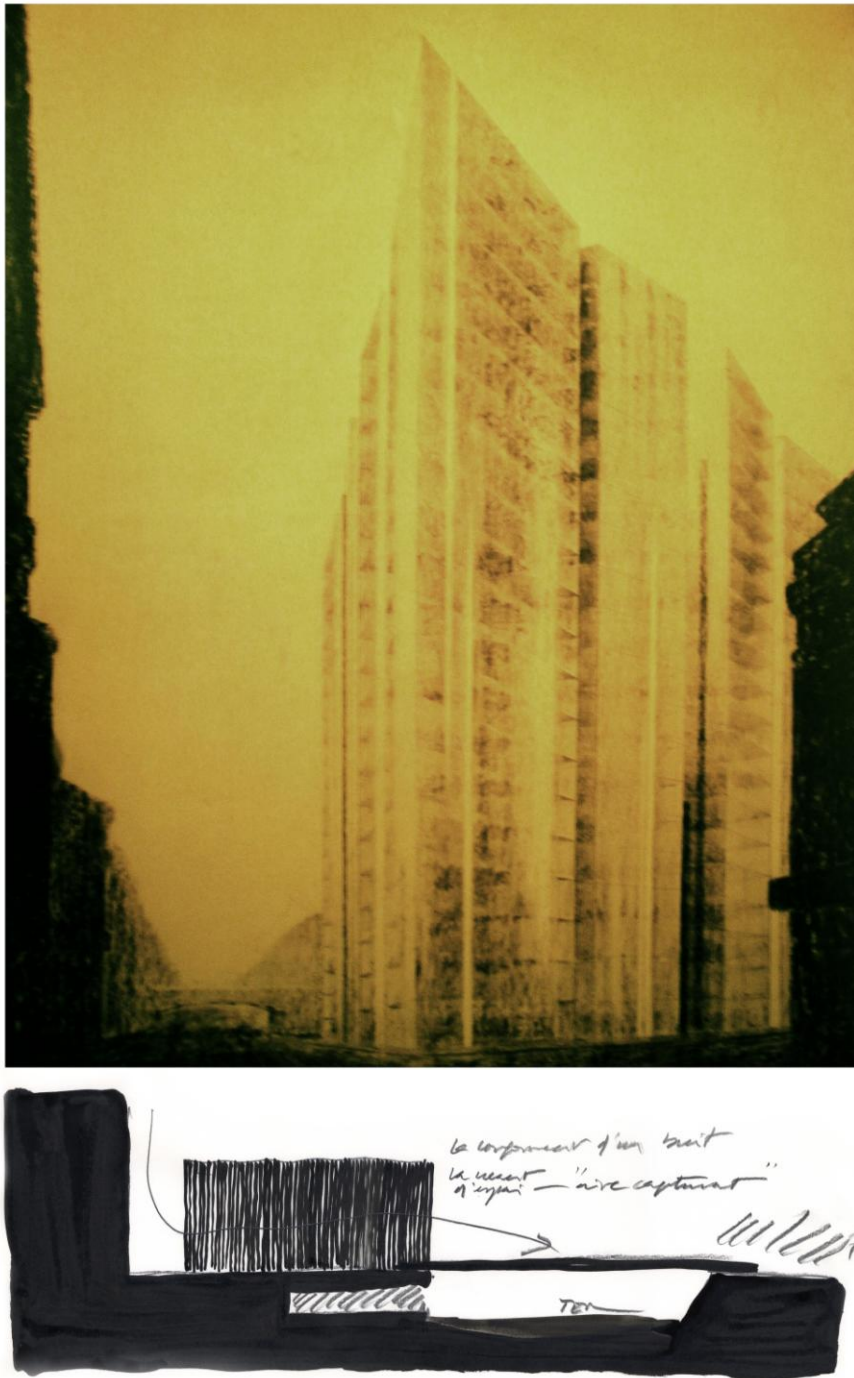
Έχοντας ψηλαφίσει τους τρόπους που διαπραγματεύεται το υπερβατικό η τέχνη γενικότερα, ήρθε η στιγμή να εστιάσουμε συγκεκριμένα στην αρχιτεκτονική. Η διερεύνηση στρέφεται στους μηχανισμούς και τα στάδια της συνθετικής διαδικασίας και πώς η αισθητική κατηγορία του *Υψηλού* μπορεί να υπεισέρθει σε αυτήν. Στην προσπάθειά μας να αποδώσουμε συμπεράσματα σε αυτήν τη διερεύνησή μας, παρατίθενται σχετικές λύσεις που έχουν προταθεί σε υλοποιημένες και μη μελέτες του τελευταίου αιώνα.

Από την προηγούμενη ενότητα ήδη γίνεται εμφανές ότι το Υψηλό ως στοιχείο του υπερβατικού δεν εκφράζεται μονάχα μέσω χώρων ή έργων που σχετίζονται με την ιερότητα ή την λατρεία, αλλά ευρύτερα μέσω της γνήσιας καλλιτεχνικής δημιουργίας. Έτσι δεν εξαντλείται στο συσχετισμό του με το θείο και το επέκεινα αλλά εμπεριέχεται στις μεγαλειώδεις στιγμές της ανθρώπινης δημιουργίας. Η ψυχή και το πνεύμα μπορούν υπό τις κατάλληλες συνθήκες να χρησιμοποιήσουν την τέχνη όχι απλά για να το αναπαραστήσουν, αλλά και για να προκαλέσουν την εμφάνισή του με ό,τι αυτό συνεπάγεται στην αντίδραση του θεατή. Η επιτυχία άλλωστε τέτοιων έργων τέχνης έγκειται στην ταύτιση της αναπαράστασης με αυτό που αναπαρίσταται.

Έχοντας εντυπώσει στα παραπάνω δεδομένα με παραδείγματα από τις παραστατικές τέχνες, τοποθετούμαστε επί ορισμένων σταθερών προκειμένου να προγραμματίζεται η προσέγγιση του μεταφυσικού στοιχείου στον χώρο.

**Το πρόγραμμα:** Η γενεσιουργός αιτία σχεδιασμού έχει ως αντικειμενική βάση το πρόγραμμα, αλλά δεν μπορεί ν' αποκτήσει ταυτότητα μόνο από τις λειτουργικές απαιτήσεις καθώς πρόκειται για υποκειμενική έκφραση. Πηγάζει όπως κάθε δημιουργική διαδικασία από τα βάθη του υποσυνείδητου του αρχιτέκτονα και ενδυναμώνεται από τη φαντασία και την οξυδέρκεια της σκέψης του. Μπορεί να είναι μια δυνατή ιδέα είτε ως μορφή και εικόνα, είτε ως χειρονομία (εικ. 26). Μπορεί να προκύπτει από μια φιλοσοφία σχεδιασμού, ένα θεωρητικό πλαίσιο που αντιπροσωπεύει κάποιο συγκεκριμένο αρχιτεκτονικό ρεύμα ή κάποια κοσμοθεώρηση.

Τέλος μπορεί να είναι ένα σύστημα σχεδιαστικών αρχών το οποίο αποτελεί τη συνθετική λογική πίσω από την διάρθρωση του έργου.

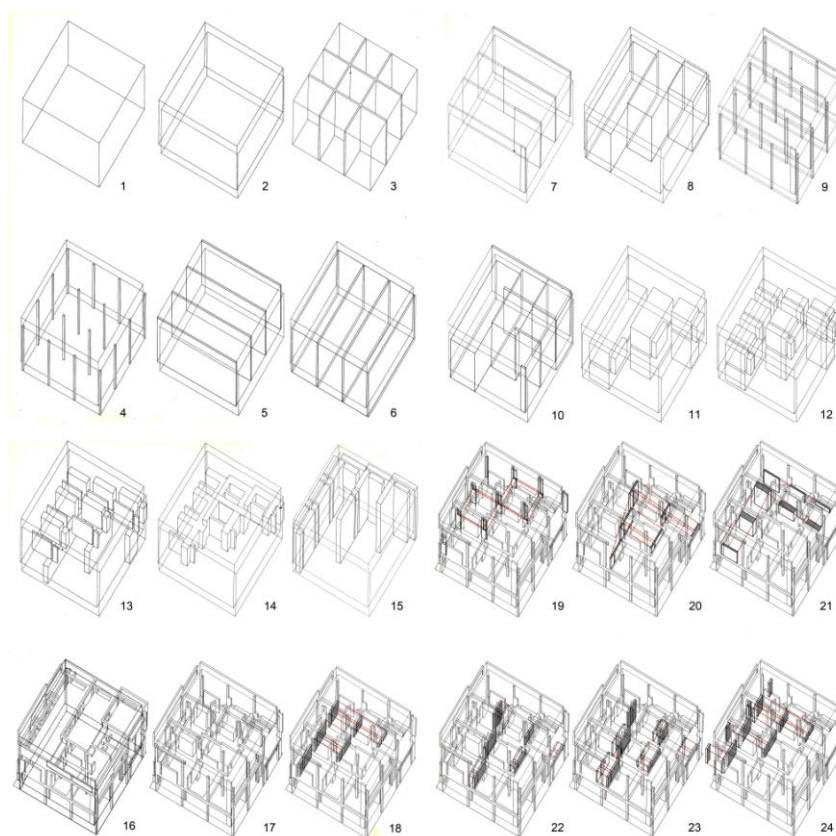


Εικόνα 26. Πάνω: σκίτσο του Mies van der Rohe για την όψη του *Friedrichstrasse Skyscraper* (1921) που αποτελεί μια πρώτη διερεύνηση στο concept του ψηλού πρισματικού γυάλινου κτιρίου (ιδέα ως μορφή). Κάτω: σκίτσο των RCR για το *Teatro La Lira* (2011) όπου ο ισόγειος χώρος μετατρέπεται σε δημόσια στεγασμένη πλατεία η οποία συνδέει το πίσω δρόμο με τον κεντρικό μέσω γέφυρας (ιδέα ως χειρονομία).

Όποια και αν είναι η πηγή έμπνευσης της κυρίαρχης ιδέας, ο σχεδιαστής οφείλει ν' αφουγκραστεί το πνεύμα του τόπου και το ευρύτερο κοινωνικό ιστορικό πλαίσιο ώστε να προτείνει κάτι αρμονικό, αλλά και συνάμα πρωτότυπο, κάτι που θα είναι φορέας νοήματος. Ο C. N. Schulz αναλύοντας το νόημα στον τόπο και στην αρχιτεκτονική ως συμπύκνωση εμπειρίας γράφει:

*Η λειτουργία των αληθινών πραγμάτων είναι λοιπόν να συγκεκριμενοποιούν ή να «αποκαλύπτουν» τη ζωή στις διάφορες εκφάνσεις της... Για να αποκτήσουν νόημα, όμως, οι επινοήσεις του ανθρώπου πρέπει να έχουν μορφολογικές ιδιότητες δομικά παρόμοιες με άλλες πτυχές της πραγματικότητας και, τελικά, παρόμοιες με τις ίδιες τις φυσικές δομές... η φύση του πράγματος ενοικεί στο «συλλέγειν». Γενικά, τα πράγματα συλλέγουν κόσμο και έτσι αποκαλύπτουν την αλήθεια.<sup>71</sup>*

Το αρχιτεκτονικό διάγραμμα μπορεί να βοηθάει στην οργάνωση και διαχείριση των παραμέτρων που πρέπει να ληφθούν υπόψη όμως δεν επαρκεί (εικ. 27). Η διαμόρφωση μιας μεγαλειώδους ιδέας ξεπερνά την παραμετροποίηση και τον εξορθολογισμό. Πρόκειται για μια ποιητική πράξη. Η στιγμή της σύλληψής της καλύπτεται με μυστήριο και είναι μάλλον αδύνατο να περιγραφούν με ακρίβεια οι διανοητικοί μηχανισμοί και τα ψυχολογικά μονοπάτια που ακολουθεί ο δημιουργός. Απαραίτητη προϋπόθεση είναι η παρουσία σπάνιας ευφυΐας, ευαισθησίας και καλλιέργειας, ώστε να μπορούν τα Υψηλά νοήματα αρχικά να προσεγγιστούν κι έπειτα ν' αποδοθούν αρχιτεκτονικά.



Εικόνα 27. Διάγραμμα του Peter Eisenman για το House IV, 1971. Η αρχιτεκτονική υπερβαίνει το περιεχόμενο και τη λειτουργία, γίνεται αυτοαναφορική αναζητώντας νόημα στον εαυτό της.

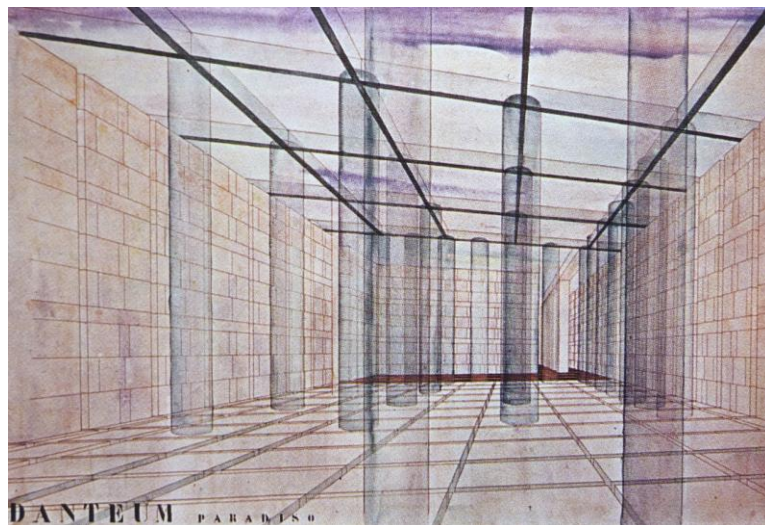
**Η διαφάνεια – η εξαϋλωση:** Οι αρχιτεκτονικές προσεγγίσεις στην πράξη μπορούν επομένως να πάρουν πολλές κατευθύνσεις ως προς την πνευματικότητα. Για να εκφραστεί η ιδέα του Υψηλού κάποιες φορές στόχος είναι η εξαϋλωση της ύλης, η εξύψωση προς τον ουρανό ή η αίσθηση της αιώρησης σαν μια μεταφορά της ανάτασης της ψυχής από τη θνητότητα στην αιωνιότητα και από την φθαρτή ύλη στο άφθαρτο πνεύμα (εικ. 28). Η κατεύθυνση προς τα πάνω υποδηλώνει το θεϊκό στοιχείο και την αιωνιότητα. Εκεί η υλικότητα εξαφανίζεται και μετουσιώνεται σε πνεύμα. Η ελαφρότητα, η ανοδική πορεία, ο τονισμός της κατακόρυφου και η διαφάνεια είναι επιλογές που τονίζουν τα παραπάνω.



Εικόνα 28. Η Ανάληψη του προφήτη Ηλία στους ουρανούς. Τμήμα εικόνας του 17ου αιώνα του κρητικού ζωγράφου Θεόδωρου Παυλάκη στην Κέρκυρα.

Ειδικότερα η διαφάνεια παραπέμπει στον εξαγνισμό και την κάθαρση επιτρέποντας στο βλέμμα και στο φως να διαπερνούν τα αντικείμενα. Η καθαρότητα του φωτός είναι φορέας ιεροφάνειας και συμβάλει στην εξύψωση της συνείδησης σε ένα μεταφυσικό επίπεδο. Η διαύγεια εξάλλου συμβολίζει την ηθική αρετή και η λάμψη το μεγαλείο της θεϊκής δύναμης. Στη φύση αντίστοιχες ποιότητες σχετίζονται με το Υψηλό διότι απαντώνται σε στοιχεία που ανέκαθεν ενέπνεαν σεβασμό και δέος: στον ουράνιο θόλο που χάριν της διαφάνειάς του αποκαλύπτει το άπειρο ύψος και την απεραντοσύνη του σύμπαντος και στον ζωογόνο ήλιο που φωτίζει τον κόσμο.

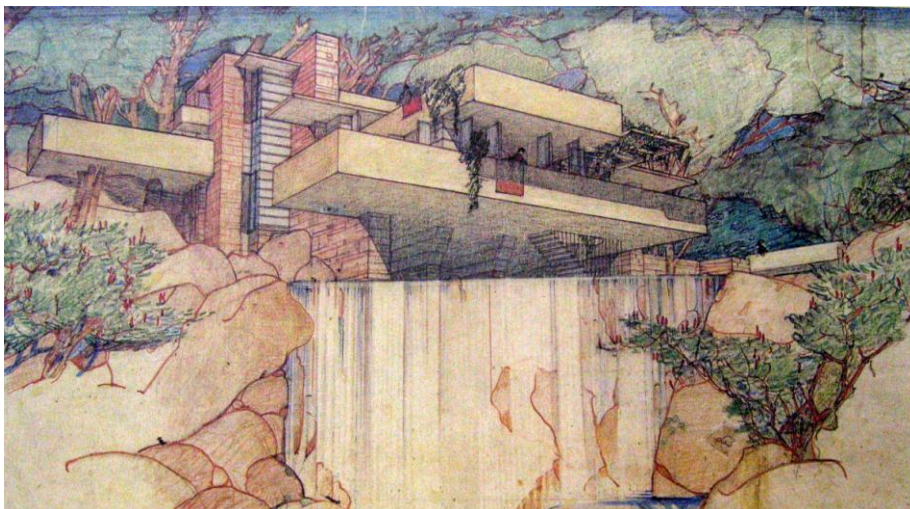
Σημαντικό παράδειγμα αυτής της θέσης μας αποτελεί ο σχεδιασμός του Παράδεισου στο *Danteum* (1938) του Guiseppe Terragni (εικ. 29α). Ο Παράδεισος αποδίδεται από ένα αποϋλοποιημένο χώρο λουσμένο στο φως. Η οροφή, το δάπεδο και οι κίονες αποκτούν διαφάνεια καθώς είναι φτιαγμένοι από γυαλί δίνοντας στο χώρο μια αιθέρια διάσταση. Οι κίονες συμβολίζουν τους αγγέλους και τις ψυχές που έχουν πια αποχωριστεί τα βάρη της ύλης και τα πάθη της εγκόσμιας ζωής.<sup>72</sup> Η ιδέα των κρυστάλλινων κίωνων πιθανότατα προέκυψε κατά τη διάρκεια της στρατιωτικής θητείας του Terragni στην Πάρμα. Εκεί ήρθε σε επαφή με τις διάφανες κορινθιακές κιονοστοιχίες στην τοιχογραφία του Jacopo Bertioia στην αίθουσα Sala del Bacio του Palazzo del Giardino (εικ 29β).<sup>73</sup>



Εικόνα 29. α. Ο Παράδεισος στο Danteum του Guiseppe Terragni (πάνω). β. τοιχογραφία του Jacopo Bertioia στην αίθουσα Sala del Bacio του Palazzo del Giardino (κάτω).

**Η διάρρηξη των ορίων :** Το ζήτημα της διάρρηξης των ορίων τεχνητού – φυσικού συμπεριλαμβάνει και την υπέρβαση των ορίων εσωτερικού – εξωτερικού. Με κατάλληλους χειρισμούς η σύνθεση επεκτείνεται φυσικά και νοηματικά πέρα από τα στενά όρια του δομημένου όγκου και του χώρου μελέτης. Ομαδοποιείται με άλλα κέντρα που βρίσκονται σε μικρότερη ή μεγαλύτερη απόσταση δημιουργώντας ευρύτερες διατάξεις που λειτουργούν σαν σύνολα. Η αρχιτεκτονική πλαισίωση θεάσεων φυσικού κάλλους, η χωροθέτηση του κτιρίου σε σχέση με το οικόπεδο και τον αστικό ιστό, ο προσανατολισμός, η σχέση του μέσα με το έξω, η χρήση βιοκλιματικών στρατηγικών, η έμπνευση από το γύρω φυσικό ανάγλυφο και στοιχεία, είναι ενέργειες που μεταφέρουν τέτοια μηνύματα. Σε κάποιες περιπτώσεις ακόμη και τα σημαντικότερα από άποψη νοήματος στοιχεία του κτιριολογικού προγράμματος δεν τοποθετούνται εντός του οικοδομήματος αλλά στο εξωτερικό περιβάλλον. Τέτοιες αρχές σχεδιασμού βασίζονται στο θαυμασμό του μεγαλείου της φύσης και στο διάλογο μαζί της. Η αρχιτεκτονική αποδίδει στη φύση τον σεβασμό που απαιτείται για έναν φορέα ιερότητας.

Σημαντικό παράδειγμα αποτελεί η κατοικία Kaufmann του F. L. Wright (εικ. 30). Εδώ ο αρχιτέκτονας διαχέει την κατοικία στη φύση και το αντίστροφο. Τοποθετημένη μέσα στο πυκνό δάσος, σε ένωση με το φυσικό βράχο και τον υποκείμενο καταρράκτη, αποτελεί μια ρομαντική έκφραση του ιδανικού τόπου κατοικίας. Στο σχεδιασμό του κτιρίου εφαρμόζονται οι αρχές της οργανικής αρχιτεκτονικής που ο Wright θεωρούσε ότι είναι η έκφραση των αρχών που βρίσκονται κρυμμένες στη φύση στην οικοδόμηση χώρου με τη χρήση οπλισμένου σκυροδέματος. Το κτίριο εντάσσεται στο τοπίο με τρόπο απόλυτο και η φύση εισβάλει παντού μέσω των οριζόντιων τζαμαριών. Στο σπηλαιώδες εσωτερικό ο φυσικός βράχος και οι πέτρινες πλακοστρώσεις δημιουργούν αμεσότερη σύνδεση με τη γη και το ανάγλυφο. Εκτός από το έδαφος, και η επαφή με το νερό δεν είναι απλά οπτική, αλλά ουσιαστική καθώς ο καταρράκτης συνδέεται μέσω μιας σκάλας με τον πυρήνα του σπιτιού, το καθιστικό. Έτσι η κατοίκηση και η καθημερινότητα γίνονται ένα με τα στοιχεία του φυσικού περιβάλλοντος.<sup>74</sup>



Εικόνα 30. Προοπτικό σκίτσο του Fallingwater (κατοικία Kaufmann) του F. L. Wright, 1936.

**Η αναπαράσταση του απείρου :** Από τα προηγούμενα αναλυθέντα κριτήρια και ειδικά μετά την τοποθέτησή μας στα χαρακτηριστικά της φύσης και του Υψηλού, προκύπτει και ένα ακόμη σημαντικό στοιχείο υπερβατικότητας, το άπειρο. Αυτό μπορεί να προσεγγιστεί είτε μέσω απέραντων φυσικών δομών, είτε μέσω της γεωμετρίας. Ο πρώτος τρόπος σχετίζεται με την ευθυγράμμιση και τον συσχετισμό με στοιχεία που παραπέμπουν στο αχανές του σύμπαντος. Τέτοια είναι ο ουρανός και τα ουράνια σώματα, η θάλασσα και ο ορίζοντας. Κατασκευαστικά αυτό μπορεί να επιτευχθεί μέσω οπτικών φυγών, ανοιγμάτων, αξονικότητας και προσανατολισμού. Η γεωμετρική προσέγγιση από την άλλη δεν δείχνει το άπειρο στο εξωτερικό αλλά το εισάγει εντός του κτιρίου. Αυτό μπορεί να γίνει μέσω της αίσθησης ενός χώρου ατέρμονου που βασίζεται στην επαναληπτικότητα, την κυκλικότητα και τη διαδοχικότητα επάλληλων επιπέδων σε ό,τι αφορά την ευκλείδεια γεωμετρία. Σε ό,τι αφορά μη ευκλείδειες γεωμετρίες αξίζει να αναφερθούν τα μορφοκλασματικά σύνολα (fractals), και οι πτυχώσεις που μπορούν να λειτουργούν δίχως αρχή και τέλος όπως η Ταινία του Möbius ή η Φιάλη του Klein (εικ. 31). Τέλος το άπειρο μπορεί επίσης να υπαινιχθεί ως διαδικασία μη πεπερασμένη δημιουργώντας κατασκευές που δείχνουν ανολοκλήρωτες ή διαρκώς επεκτεινόμενες.



Εικόνα 31. Κατοικία Möbius του Ben Van Berkel, Ολλανδία, 1997.

Σημαντικό παράδειγμα σε αυτό το κριτήριο αποτελεί η αυλή του *Salk Institute* του L.Kahn που τον προτρέπει να δημιουργήσει μια γυμνή πλατεία που θα συνδιαλέγεται με τον ορίζοντα, τη θάλασσα και τον ουρανό (εικ. 32).



Εικόνα 32. Η αυλή του Salk Institute (σκίτσο του Luis Barragan).

Η πλατεία αυτή έχει απρόσκοπτη θέα προς την απεραντοσύνη του Ειρηνικού ωκεανού. Λόγω των όγκων των απέναντι κτηρίων θυμίζει κοιλάδα που οδηγεί προς τη θάλασσα και πλαισιώνει τον ορίζοντα. Η σύνθεση χαρακτηρίζεται από συμμετρία και αξονικότητα και παραπέμπει σε ιταλική piazza. Η επαναληπτικότητα των επιμέρους όγκων εντείνει την προοπτική και την πλαισίωση του τοπίου. Κατά μήκος του άξονα συμμετρίας στο κέντρο της πλατείας τοποθετείται μια λεπτή φλέβα νερού που ρέει προς την ανοιχτή πλευρά της αυλής δίνοντας την αίσθηση ότι ο χώρος κατευθύνεται από την στεριά προς τη θάλασσα.<sup>75</sup> Η γραμμική υδάτινη επιφάνεια που μοιάζει να ενώνεται με τον ωκεανό είναι μια μεταφορά της ζωής, της εξέλιξης, και του μεγαλείου της φύσης. Αρχικά υπήρξε η πρόθεση φυτεύσεων ώστε να επιτευχθεί μια μεσογειακή ατμόσφαιρα. Όμως η δύναμη του τοπίου και η συμβουλή του Luis Barragan έπεισαν το Kahn να αφήσει τον χώρο γυμνό, για «να κερδίσει μια όψη προς τον ουρανό».<sup>76</sup> Για τον Kahn αρχιτεκτονική είναι αυτό που ενώνει το μετρήσιμο και πεπερασμένο με το μη μετρήσιμο, το άπειρο και το άχρονο (εικ. 33).



Εικόνα 33. Η αυλή του Salk Institute. Ενοποίηση με το Όλον.

**Συμπερασματικά:** Η τέχνη, άρα και η αρχιτεκτονική, έχει τη δυνατότητα να μιλάει για το Υπερβατικό και να το αναπαριστά. Μπορεί να το μιμηθεί, να το συμβολίσει ή να το υπαινιχθεί, προκαλώντας αντίστοιχο ψυχολογικό αντίκτυπο στο θεατή με εκείνον που θα είχε αυτός αν πραγματικά ερχόταν σε επαφή με το μεγαλείο του Υψηλού. Κάθε μορφή τέχνης έχει στη διάθεσή της τα δικά της εκφραστικά μέσα με τα οποία προσεγγίζει την τιτάνια δύναμη και μέγεθος τα οποία έχει ως στόχο να αφηγηθεί ή να απεικονίσει.

Ο προγραμματισμός προκειμένου να οδηγηθούμε μέσω του χώρου στην εμπειρία του αυθεντικού πάθους, όπως φαίνεται από τα προλεγόμενα, διακρίνεται είτε από συγκρουσιακά στοιχεία δύναμης, ορμής και οξύτητας, είτε από ενοποιητικά στοιχεία γαλήνης, λυρικότητας και συμφιλίωσης. Στην πρώτη περίπτωση εκφράζεται η τρομακτική όψη του Υψηλού (*mysterium tremendum*), ενώ στη δεύτερη η γοητευτική πλευρά του (*mysterium fascinans*). Η αρχιτεκτονική μπορεί να προσεγγίσει και τις δύο αυτές ιδιότητες και να χαρίσει πλούσιες βιωματικές εμπειρίες πλήρεις συναισθήματος. Με αυτούς τους δύο τρόπους αντιμετωπίζεται και η κορωνίδα ψυχολογικής φόρτισης του ανθρώπου, το ζήτημα του θανάτου. Ανάλογα με την περίπτωση μπορεί να τονίζεται το στοιχείο της φρίκης, της βίας και της αγωνίας ή της ειρηνικής ανάπαυσης και της ηρεμίας. Ο Daniel Libeskind στο *Εβραϊκό Μουσείο* (1999), όπου ο θάνατος πηγάζει από τη βαρβαρότητα και το έγκλημα, φέρνει σε επαφή τους επισκέπτες με την απώλεια, τη μνήμη και την αποστροφή. Από την άλλη, ο θάνατος από φυσικά αίτια μπορεί να αντιμετωπιστεί πιο ήπια, σαν ολοκλήρωση μιας πορείας και ανάπαυση της ψυχής, όπως για παράδειγμα στο *Woodland Crematorium* των E. G. Asplund και S. Lewerentz.

Από τις παραπάνω διαπιστώσεις μας μπορεί να προκύπτει ένα αρχιτεκτονικό συντακτικό ικανό να διαμορφώνει και να ικανοποιεί την ανάγκη αναπαράστασης του υπερβατικού. Αφορά στη διευθέτηση των συστατικών μερών του χώρου ή σε ένα πρόγραμμα οργάνωσης του χώρου.<sup>77</sup> Το συντακτικό εμβαθύνει σε χωρικές σχέσεις (διαδοχή χώρων, διαπλοκή όγκων, ιεράρχηση της σύνθεσης, κτλ.) και σε μηχανισμούς ογκοπλασίας (πρόσθεση, αφαίρεση, μετάθεση, διαίρεση κτλ.). Ως ζητούμενο εδώ υπήρξε η οργάνωση ενός συντακτικού για τον σχεδιασμό χώρων που σκοπό έχουν την εμπειρία των υπερκόσμιων. Τέτοιο συντακτικό οφείλει να περιέχει και να αναπαριστά τα κριτήρια που περιγράψαμε:

Με βάση το **πρόγραμμα** διαμορφώνονται οι συνθήκες και οι προτεραιότητες στην εμπειρία του χρήστη.

Με εργαλείο τεχνικές από τις οποίες προκύπτει η **διαφάνεια**, το αρχιτεκτονικό έργο είναι ικανό να εξαϋλώνεται.

Η χωροθέτηση των δομών είναι από την μεριά της ικανή να αναπαριστά την **διάσπαση των ορίων** και τέλος

Ο μεμονωμένος κάθε φορά δημιουργός, μέσα από τις προσωπικές του εμμονές, το πάθος και τις εμπειρίες του, οδηγείται στην **αναπαράσταση του απείρου**, που αποτελεί το ζητούμενο για την οποιασδήποτε διήγηση μεταφυσικών δυνάμεων και προοπτικής της ανθρώπινης μοίρας.

# Σημειώσεις - Βιβλιογραφία

1. Peter Zumthor, *Thinking Architecture*, Birkhauser, Berlin, 2010, p. 26
2. Bronislaw Malinowski, *Magic, Science and Religion, and Other Essays*, Souvenir Press, London, 1974
3. Δημήτρης Πατέλης, Η θρησκεία ως μορφή κοινωνικής συνείδησης, *Ουτοπία*, No 34, 1999, σελ. 99-123
4. Δημήτρης Πατέλης, Η θρησκεία ως μορφή κοινωνικής συνείδησης, *Ουτοπία*, No 34, 1999, σελ. 99-123
5. György Lukács, *Estetica*, τ. 2, ιταλική μετάφραση από τα γερμανικά, Einaudi, Milano 1973, σ.837
6. Παναγιώτης Κονδύλης, *Η κριτική της Μεταφυσικής στη νεότερη σκέψη*, Γνώση, Αθήνα, 1983, σελ. 406-407
7. Γιώργος Μπαμπινιώτης, «υπερβατικό», λήμμα στο Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας, Κέντρο Λεξικολογίας Ε.Π.Ε., Β έκδοση, Αθήνα, 2005, σελ. 1834
8. A.T. Rodrigues, *The Sacred in Architecture: A study of the presence and quality of place-making patterns in sacred and secular buildings*, Texas A&M University, 2008, p.8-9
9. Adolf Loos A., *Architecture*, Der Sturm, Vienna, 1910, s. ?
10. Martin Heidegger, *Ποιητικά κατοικεί ο άνθρωπος*, μετάφραση Ιωάννα Αβραμίδου, εκ.Πλέθρον, Αθήνα 2008
11. Paul Crauther, *The Kantian Sublime: From Morality to Art*. Oxford, UK: Oxford University Press, (1989), σ.7-8
12. Μ. Ζ. Κοπιδάκης, «Εισαγωγή» στο: Διονυσίου Λογγίνου, *Περί Ύψους*, Ερμηνευτική έκδοση, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο 1990, σ. 77
13. Παράφραση από τον Φ. Νίτσε, . . . Ο Νίτσε εκφέρει τέτοια άποψη, ικανή να περιγράψει αργότερα τις θηριωδίες των δύο παγκόσμιων πολέμων και τις επόμενες περιφερειακές που προσφέρονται από τα ΜΜΕ ως καθημερινό θέαμα.
14. Μ. Eliade, *Myths-and-Symbols Tracer Has a View to Conjure With*, συνέντευξη στην Leslie Maitland, New York Times, February 4, 1979, p. 44
15. Otto R., *Das Heilige - Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*. Verlag C.H. Beck, Munchen, 1963
16. Νυμ στην λατινική εννοείται το πνεύμα, το ξωτικό, η θεότητα.
17. Φώτης Τερζάκης, *Μελέτες για το Ιερό*. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1997, σελ. 40-45
18. Φώτης Τερζάκης, ο.π., σελ. 61-64
19. Mitrocsak N. C., *Death and the Sublime Landscape*, University of Maryland, 2008, p. 6-7
20. Paul Crauther, ο.π., (1989), σ.165-171 και Kirk Pillow, *Sublime Understanding. Aesthetic Reflection in Kant and Hegel*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts/ London, σ.67-91
21. Denis Diderot, *Salons*, tome II, Paris 1821, σ.237-238 και στο: Richard A Etlin, *The Architecture of Death-.The Transfiguration of the Century in Eighteenth Century*, MIT Press, Cambridge, 1984, p. 101
22. Τερζάκης Φ., ο.π., σελ. 54
23. D.T. Suzuki, *An Introduction to Zen Buddhism*, Grove Press Inc., New York, 1964, p.88-98
24. Martin Heidegger, *Η έννοια του χρόνου*, Προλεγόμενα - Μετάφραση - Σχόλια, Δημ. Υφαντής, Εκ. Ροές, Αθήνα, 2009 σ.149-153 και Francoise Dastur, *Ο Χαϊντέγκερ και το ερώτημα του χρόνου*, μετάφραση Μιχ.Πάγκαλος, Εκ.Πατάκη, Αθήνα 2008
25. Mircea Eliade, *The sacred and the profane: The nature of religion*. W.R. Trask, Trans., Harcourt, Inc., New York, 1959
26. Mircea Eliade, ο.π., σελ. 45
27. Ibid, σελ.167-175
28. Φώτης Τερζάκης, ο.π., σελ. 138
29. Ibid, σελ. 92
30. Δημήτρης Πατέλης, ο.π., σελ. 99-123
31. Ίταλο Καλβίνο, *Τα Αμερικανικά Μαθήματα*, Έξι προτάσεις Για Τη Νέα Χιλιετία, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2013, σελ. 50

32. Lings M., *Symbol and Archetype: A Study of the Meaning Of Existence*, Fons Vitae, Louisville, 2006, σ.1 και Paul Crauther, (1989), σ.171
33. Carl Jung, *Collected Works of C. G. Jung*, Vol. 9, Part 1. 2nd ed., Princeton University Press, 1968, p.3-53
34. Carl Jung, ο.π., σελ. 81-84
35. Ibid, σελ. 113-128
36. Π.Μιχαήλ, *Η αρχιτεκτονική ως τέχνη*, Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχαήλ, Ζ' έκδοση, Αθήνα, 2002, σελ. 20
37. Harpham G., «The Grotesque: First Principles», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 34, No. 4, 1976, σ. 461-468
38. Peter Eisenman, *The David Lynch of Architecture*, συνέντευξη στον Seabrook John, Vanity Fair, January, 1991), σελ. 74-79, 125-129
39. Nesbit K., *The Sublime and Modern Architecture: Unmasking (an Aesthetic of) Abstraction*, 83th ACSA Annual Meeting, History/Theory/Criticism, 1995, p.177-182
40. S.Freud, *Το Ανοίκειο*, Πλέθρον, Αθήνα, 2009, σελ. 48-69
41. Antony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1992
42. C.N. Schulz, *Genius Loci Το Πνεύμα του Τόπου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Ε.Μ.Π., Αθήνα, 2009, σελ. 6, 26
43. Martin Heidegger, *...Ποιητικά κατοικεί ο άνθρωπος...*, Πλέθρον, Αθήνα, 2008
44. Martin Heidegger, ο.π., σελ. 53
45. Pope J. R., *Towards the poetics of the immediate experience*, Montana State University, 2010, p. 43-45
46. Horvath N., *Architecture & enlightenment: An exploration of the experiential possibilities of the constituents of architecture*, Unitec Institute of Technology, 2010, p. 8-9
47. Pallasmaa J., *The Eyes of the Skin*, John Wiley and Sons Ltd., Chichester, 2005, p.11
48. Scarpa C., *The Other City, The Architect's Working Method as Shown by the Brion Cemetery in San Vito D'Avitole = Die Andere Stadt: Die Arbeitsweise Des Architekten Am Beispiel Der Grabanlage Brion in San Vito D'Altivole*, Ernst & Sohn, Berlin, 1989, p17-18
49. Δημήτρης Πικιώνης Δ., *Κείμενα*, επιμέλεια Αγνή Πικιώνη - Μιχάλης Παρούσης, ΜΙΕΤ, Αθήνα, 1999
50. Άρης Κωνσταντινίδης, *Σύγχρονη αληθινή αρχιτεκτονική*, χ.ε., Αθήνα, 1978
51. Γ. Μπέκος, *Τα «Δοχεία Ζωής» του Άρη Κωνσταντινίδη*, Το Βήμα, 01/06/2011
52. Στάθης Τσαγκαρουσιάνος, *Χτίζοντας δοχεία ζωής: Μια αθησαύριστη συνέντευξη του μεγάλου αρχιτέκτονα Άρη Κωνσταντινίδη (1913-1993) στον Στάθη Τσαγκαρουσιάνο (με αφορμή την έκδοση τριών σπάνιων βιβλίων του)*, LIFO, 23/6/2011
53. Turan O., *Architecture as an apparatus of "immortalization and glorification": A critical analysis of Wittgensteinian [true] architecture*, Middle East Technical University, 2007, p.161-163
54. Loureiro F., *The Transcendence of Architecture: Searching for Common Ground in Architectural Experiences*, ISPA Conference - Ethics and Aesthetics of Architecture and The Environment - Newcastle, UK, July 2012
55. Campbell J., *The Mythic Image*, Princeton University Press, New Jersey, 1974, p.184
56. Libeskind D., *The Space of Encounter*, London: Thames and Hudson, 2001, p. 91
57. Young-min K., Kwang-ho K., Heung-jin S., *A Study on the Correlation between Aldo Rossi's Drawing and De Chirico's Painting on the Basis of Metaphysics*, Journal of Asian Architecture and Building Engineering/March 2002/308, p.303-308
58. Παράδειγμα οι διάδρομοι στον πίνακα *Το αγχώδες ταξίδι*, 1913, το κουτί στο μπροστινό τμήμα του πίνακα *Οι ανησυχητικές μούσες*, 1918 τέλος η σκιά του βάθρου με τις αγκινάρες σε σχέση με τη σκιά του κτιρίου πιο πίσω στον πίνακα *Η κατάκτηση του φιλοσόφου*, 1914.
59. Για παράδειγμα το πορφυρό επίπεδο στον πίνακα *Άνοιξη στο Turin*, 1914, ο δρόμος χρώματος ώχρα στον πίνακα *Σταθμός Montparnasse*, 1914, τέλος ο κόκκινος πύργος στο βάθος στον πίνακα *Το άγχος της αναχώρησης*, 1914
60. Η σκιά που ξεπροβάλλει πίσω από το δεξιό κτίριο στον πίνακα *Μυστήριο και μελαγχολία ενός δρόμου*, 1914
61. Τα πανιά του καραβιού στον πίνακα *Το αίνιγμα της άφιξης και του απογεύματος*, 1912

62. Dottori R., *The metaphysical parable in Giorgio De Chirico's painting*, METAFISICA 2006|N° 5-6, p. 207-208
63. Fawver K., *The Terror of Possibility: A Re-evaluation and Reconception of the Sublime Aesthetic*, University of South Florida, 2013, p.118-124
64. Worpole K., *Last Landscapes: The Architecture of the Cemetery in the West*, Reaktion Books Ltd, London, 2003, p.39
65. O'Rourke K., *Walking and Mapping: Artists as Cartographers*, MIT Press, Cambridge, 2013, p.111
66. Yoshimoto M., *Into performance :Japanese women artists in New York*, Rutgers University Press, USA, 2005, p. 79
67. Tshcumi B., *Architecture and Disjunction*, MIT Press, Cambridge, 1996, p.27-52
68. Horvath N., ο.π., p. 15-16
69. Beveridge P., *Color Perception and the Art of James Turrell*, LEONARDO, Vol. 33, No. 4, 2000, p. 305-313
70. Costello E. E., *Beyond the Easel: The Dissolution of Abstract Expressionist Painting Into the Realm Of Architecture*, PhD Dissertation, Supervisor: Richard A. Schiff, University of Texas at Austin, August 2010, p.198-263
71. Schulz C. N., ο.π., σελ. 183-184
72. Kanekar A., *Diagram and Metaphor in Design: The Divine Comedy As A Spatial Model*, Philosophica 70, 2002, p. 37-58
73. Rowe C., Koetter F., *Collage City*, MIT Press, Cambridge, 1984, p.143
74. Frampton K., *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική*, Θεμέλιο, 4η έκδοση, Αθήνα, 2009, σελ. 173-174
75. Scully V., *Louis I. Kahn and the Ruins of Rome*, Engineering & Science, Winter, 1993, p. 3-13
76. Leslie T., *Things in their best order: technical aspects of the Salk Institute and their role in its design*, The Journal of Architecture, vol. 8, 2003, p. 95-113
77. Τζιμπούλου Σ., *Το αρχιτεκτονικό συντακτικό του εικονικού χώρου*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο, 2006, σελ. 18

## Πηγές εικόνων

### Εικόνα 1

<https://artappreciation101.wordpress.com/2011/06/16/walter-de-maria-the-lightning-field/> (Απρίλιος 2015)

### Εικόνα 2

<http://jaddeyekabir.com/2012/09/10/the-death-of-sarpedon-who-does-art-belong-to/> (Ιούνιος 2015)

### Εικόνα 3

Αρχείο Εκδόσεων Καπόν

### Εικόνα 4

[https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9D%CE%B5%CE%BA%CF%81%CE%BF%CE%BC%CE%B1%CE%BD%CF%84%CE%B5%CE%AF%CE%BF\\_%CE%91%CF%87%CE%AD%CF%81%CE%B%CE%BD%CF%84%CE%B1](https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9D%CE%B5%CE%BA%CF%81%CE%BF%CE%BC%CE%B1%CE%BD%CF%84%CE%B5%CE%AF%CE%BF_%CE%91%CF%87%CE%AD%CF%81%CE%B%CE%BD%CF%84%CE%B1) (Ιούνιος 2015)

### Εικόνα 5

Αρχείο Εκδόσεων Καπόν

### Εικόνα 6α

<http://tr-ce.tumblr.com/post/118068682290/peter-zumthor-bruder-klaus-chapel-2007> (Ιούνιος 2015)

### Εικόνα 6β

<https://www.tumblr.com/search/malwiya> (Ιούνιος 2015)

### Εικόνα 7

<http://mir-888.livejournal.com/4644.html> (Ιούνιος 2015)

### Εικόνα 8

<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/359883> (Ιούνιος 2015)

### Εικόνα 9

<https://iconreader.wordpress.com/2010/12/20/discovering-the-unburnt-bush-icon/> (Μάρτιος 2015)

### Εικόνα 10

[http://en.wikipedia.org/wiki/Wanderer\\_above\\_the\\_Sea\\_of\\_Fog](http://en.wikipedia.org/wiki/Wanderer_above_the_Sea_of_Fog) (Μάρτιος 2015)

### Εικόνα 11

[https://en.wikipedia.org/wiki/Mother\\_goddess](https://en.wikipedia.org/wiki/Mother_goddess) (Οκτώβριος 2015)

### Εικόνα 12

<http://www.cretanbeaches.com/el/%CF%83%CF%80%CE%AE%CE%BB%CE%B1%CE%B9%CE%B1%CF%84%CE%B7%CF%82%CE%BA%CF%81%CE%AE%CF%84%CE%B7%CF%82/%CF%83%CF%80%CE%AE%CE%BB%CE%B1%CE%B9%CE%BF%CE%B5%CE%B9%CE%BB%CE%B5%CE%B9%CE%B8%CF%85%CE%AF%CE%B1%CF%82%CE%B1%CE%BC%CE%BD%CE%B9%CF%83%CF%8C%CF%82> (Οκτώβριος 2015)

### Εικόνα 13

<http://www.worldfortravel.com/2013/06/21/lalibela-rock-hewn-churches-ethiopia/> (Ιούνιος 2015)

### Εικόνα 14

[http://en.wikipedia.org/wiki/Orcus#/media/File:Bomarzo\\_parco\\_mostri\\_orco.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Orcus#/media/File:Bomarzo_parco_mostri_orco.jpg) (Μάρτιος 2015)

### Εικόνα 15

<https://ellas2.wordpress.com/2010/12/18/%CF%84%CE%BF%CE%AD%CF%81%CE%B3%CE%B%CF%84%CE%BF%CF%85%CE%B4%CE%B7%CE%BC%CE%AE%CF%84%CF%81%CE%B7%CF%80%CE%B9%CE%BA%CE%B9%CF%8E%CE%BD%CE%B7%CF%83%CF%84%CE%B%CE%BC%CE%BF%CF%85%CF%83%CE%B5%CE%AF/> (Μάρτιος 2015)

### Εικόνα 16

<http://imgur.com/gallery/L3fzC> (Ιούνιος 2015)

### Εικόνα 17

<http://www.athrart.com/exhibition/73/#!2017> (Ιούνιος 2015)

### Εικόνα 18

<http://london-letter.com/2012/05/19/functional-and-fresh-bauhaus-at-the-barbican/> (Ιούνιος 2015)

### Εικόνα 19

<http://biblioklept.org/2012/11/05/turin-spring-giorgio-de-chirico/> (Ιούνιος 2015)

#### **Εικόνα 20**

[http://idyllopuspress.com/idyllopus/film/2001\\_1.htm](http://idyllopuspress.com/idyllopus/film/2001_1.htm) (Ιούνιος 2015)  
<http://americanfilmbuff.blogspot.gr/2014/04/2001-space-odyssey.html> (Ιούνιος 2015)  
<http://www.jordanorlando.com/ns/index.php/top-ten-visual-designs-in-cinematic-science-fiction/>  
(Ιούνιος 2015)

#### **Εικόνα 21**

<http://artobserved.com/2012/09/london-yoko-ono-to-the-light-at-serpentine-gallery-through-september-9th-2012/> (Μάρτιος 2015)

#### **Εικόνα 22**

<http://theavantguardian.com/travel/tate-modern/> (Μάρτιος 2015)

#### **Εικόνα 23**

<http://hirambutler.com/artists/james-turrell/the-light-inside> (Νοέμβριος 2014)

#### **Εικόνα 24**

Αρχείο Εκδόσεων Καπόν

#### **Εικόνα 25**

[http://www.accomodationsrome.com/en/Rome\\_History\\_Art\\_The\\_Pantheon.html](http://www.accomodationsrome.com/en/Rome_History_Art_The_Pantheon.html) (Ιούνιος 2015)

#### **Εικόνα 26 άνω τμήμα**

<http://architizer.com/blog/mies-van-der-rohe-collages/> (Ιούνιος 2015)

#### **Εικόνα 26 κάτω τμήμα**

[http://www.archdaily.com/419833/public-space-teatro-la-lira-rcr-arquitectes/520af8a7e8e44e141600005d\\_public-space-teatro-la-lira-rcr-arquitectes\\_e03-png/](http://www.archdaily.com/419833/public-space-teatro-la-lira-rcr-arquitectes/520af8a7e8e44e141600005d_public-space-teatro-la-lira-rcr-arquitectes_e03-png/)  
(Δεκέμβριος 2014)

#### **Εικόνα 27**

<http://www.remixtheschoolhouse.com/author/eisenman> (Ιούνιος 2015)

#### **Εικόνα 28**

<http://www.byzantinemuseum.gr/el/search/?bxm=1576> (Ιούλιος 2015)

#### **Εικόνα 29 άνω τμήμα**

<http://time-salon.blogspot.gr/2011/06/perennial-6-06-july-20h-dirk-de-meyer.html> (Ιούνιος 2015)

#### **Εικόνα 29 κάτω τμήμα**

<http://www.wikiwand.com/es/Bertoia> (Ιούνιος 2015)

#### **Εικόνα 30**

<http://www.beloose.com/profiles/blogs/frank-lloyd-wright-on-drawing> (Ιούνιος 2015)

#### **Εικόνα 31**

<http://www.architecturenewsplus.com/projects/2592> (Δεκέμβριος 2015)

#### **Εικόνα 32**

<https://moreaadesign.wordpress.com/2010/09/13/more-about-salk-institute/> (Ιούνιος 2015)

#### **Εικόνα 33**

<http://www.uglyhedgehog.com/t-246724-1.html> (Ιούνιος 2015)