

Robert Stern, σχέδιο για περίπτερο στη Forum Design Exhibition, Lin², 1980.

Η ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΟΥ ΑΙΩΝΑ ΜΑΣ ΚΑΙ Η ΕΛΛΑΔΑ

Από τότε που ο Brunelleschi αναδειχθήκε σε «antiquae arctecturae instaurator» (ούμφωνα μ' ένα επιτόφιο επίγραμμα που μνημονεύει ο Vasari) μέχρι και τα τέλη σχεδόν του περιοδού μας αιώνα, για μια περίοδο δηλαδή τετρακοσίων και πλέον χρόνων, η ευρωπαϊκή αρχιτεκτονική δεν έπαιξε να χρησιμοποιεί, σε διάφορους συνδυασμούς και με ποικίλα νοημάτα, τα μορφολογικά στοιχεία και τους ρυθμολογικούς τρόπους της αρχαίας ελληνικής αρχιτεκτονικής. Οι αρχιτέκτονες της Αναγέννησης δεν γνωρίζαν δέδοια τα ελληνικά μνημεία, προσπάθησαν όμως να αναχθύνουν σε αυτά από τη μελέτη των ρωμαϊκής πραγματείας, γιατί τα θεωρούσαν παραδειγματικές αποτυπώσεις μιας κορυφικής αρμονίας, όπως την αντιλαμβάνονταν τότε, σύμφωνα με αρχαιοελληνικές και πάλι (πυθαγορικές και πλατωνικές) δοξασίες. Η απομάκρυνση από τα κλασικά ιδεώδη στην περίοδο του

Μπαρόκ δεν ανέτειλε τη χρήση των ελληνικών ρυθμών η επιβιωση τους όμως ήταν πια διαμεσολαβημένη όχι μόνο από τη ρωμαϊκή κληρονομία, αλλά και από την παράδοση που είχε δημιουργήσει η ίδια η Αναγέννηση. Από τα μέσα ωστόσο του 18ου αιώνα, η επανεμπεινία από τον αδε Laugier στο δωρικό ναούς ως ιδιοφυίους έκφρασης της τεκτονικής λογικής που ενέχει τη πρωτόγονη καλύβα, οι αρχαιολογικές ανασκαφές, οι δημοσιεύσεις σχεδιασμάτων και αποτυπώσεων ελληνικών μνημείων από τον J.-D. Le Roy (Ruines de Gré-, 1785) και τους J. Stuart και N. Revett (Antiquities of Athens, πρώτος τόμος 1763), αλλά και η εξέμνηση της «ευγενούς απλότητας» και του «ηρεμού μεγαλείου» της ελληνικής τέχνης από τον Winckelmann, οδηγήσαν σα μια αναδιώση του ενδιφέροντος για την αρχαία Ελλάδα ως πηγή του γνήσιου κλασικού στύλου και, συνακόλουθα, στη γένεση του νεοκλασισμού. Ο ρομαντικός ιστο-

ριαμός επιχείρησε δέδοια την αναβίωση και άλλων ρυθμών, αλλά δεν έφτασε να ανατρέψει τα πρωτεία του κλασικιστικού ιδιώματος. Αντίθετα, προκινήντας το με νέες συμπαραδήλωσεις συνεθάλει στην ευρύτερη διάδοση του. Εξάλλου, σημαντικό δόρο για την προσαρμογή του ιδιώματος τούτου στις νέες συνθήκες έπαιξε και η ρασιοναλιστική θεωρητική διδασκαλία, τοσού στην τυπολογική J.-N.-L. Durand με συνέχιστη τον J. Guadet) όσο και στη δομική εκδοχή της (E. Viollet-le-Duc, G. Semper, A. Choisy). Σκοπός του αρθρού τούτου δεν είναι ούμως να εξετάσει τις μεταμφορώσεις της κλασικιστικής αρχιτεκτονικής από την Αναγέννηση ως τα μέσα του 19ου αιώνα, αλλά να υπενθυμίσει τις αναφορές στην ελληνική κληρονομία που οικείολουθεί να πραγματοποιεί ευρωπαϊκή αρχιτεκτονική θεωρία και πράξη μετά το 1900, όταν πια με τη λεγόμενη Νέα Τέχνη έχει συντελεστεί η αποφασιστική εγκατάλει-

ψη των ιστορικών ρυθμών.

Οι αρχιτέκτονες της Νέας Τέχνης, επιφρεσμένοι από τα κείμενα του Ruskin που είχε καταδικάσει ως ανειλικρίνες «οιδιήποτε είναι... κατά κάποιο τρόπο ελληνίζοντας τη ρωμαϊζον» και από τις ρομαντικές αγωγής αισθητικές θεωρίες της «εναυασιόθησης» (Th. Lippis) και της «καλλιτεχνικής θύσιλησης» (Al. Riegl), αναζήτησαν την έμπειρη τους στην ίδια τη φύση και διεκδίκησαν μια απόλυτη στυλιστική ελευθερία. Ωστόσο, θερμέμενοι καθώς ήταν με τα διδύματα του ρομαντικού και του ρασιοναλιστικού νεοκλασικισμού, αλλοι οπισθόδρομοις σε κλασικίσουσες εκφράσεις και άλλοι επιχείρησαν να αναχθούν σε μια πιο αφηρημένη εκδοχή του κλασικού, που να συμβιβάζεται με το αιτίγμα της νεοεπικόπτης. Οι τελευταίοι είναι και εκείνοι που ένωναν την ανάγκη να αναφέρονται στις αμολυντές πηγές του κλασικού, δηλαδή στην αρχαία Ελλάδα. Ο Henty van de Velde, δημιουργικός εκφραστής αλλά και θεωρητικός της Νέας Τέχνης, το 1903 δικήρωσε: «Πρέπει να γνωρίσουμε την έννοια, τη μορφή, το σκοπό όλων των πραγμάτων του αιλικού κόσμου με την ίδια άλθεια με την οποία η Ελληνες, ανάμεια σε τόσα αλλά, αναγνωρίσαν την έννοια, τη μορφή και το σκοπό της κολόνας... Μόλις συντελεστεί η εργασία της καθαρότης, μόλις η άληθινη μορφή των πραγμάτων ξανθρέψει στο φως της ημέρας, ν' αναζητήσουμε με την ίδια ακριβώς υπομονή, με το ίδιο πνεύμα και την ίδια λογική των Ελλήνων την τελεοπτήση αυτής της μορφής...». Και ο Hector Guimard, ο κύριος εκπρόσωπος της Νέας Τέχνης στη Γαλλία, είχε υπερασπιστεί το 1898 το έργο του γράφοντας: «Από διακομητική άποψη, οι αρχές μου είναι ίδιες νέες, αλλά προκύπτουν από εκείνες που ήδη εφάρμόσαν οι Έλληνες...»

Περισσότερο ιδιότυπες είναι οι σχέσεις με την ελληνική αρχαϊστήτα του Adolf Loos. Πολεμώς της διακομητικής ελευθερόπτησης της Νέας Τέχνης και εισιτήρησης ένας αισθητικού πουρισμό με πουριτικές αποχρώσεις, ο Loos δε διστάσει να επικρίνει τους Έλληνες ότι «έξαντλησαν την επινοητικότητά τους στους ρυθμούς» αλλά και δεν έπαιπε να κατέχεται από την έμμονη ιδέα της δωρικής κολόνας. Τη χρησιμοποίησε στο προστώο της έπαυλης Karmia στο Montreux (1904), που ήταν το πρώτο έργο του, κι αργότερα στην έσοδο των μεγάρων της Michælerplatz στη Βιέννη (1910), για να τη διογκώσει τελικά σε αυτόνομο αρχιτεκτόνημα στα σχέδια που υπέβαλε στον περίφημο διαγωνισμό για

τον πύργο της Chicago Tribune (1922). Η δωρική κολόνα, «ένα πάντα εύγλωττο σημείο νοσταλγίας για αυτηρόπτητα» κατά την έκφραση του N. Pevsner, εμφανίστηκε επίσης εκείνη την εποχή στο κτίριο της Mannesmann στη Ντύσελντορφ του Peter Behrens, του σημαντικότερου διαιμεσολαβητή μεταξύ Νέας Τέχνης και Μοντέρνου Κινήματος, και στην επιμάλη Perlis στο Βερολίνο, σχεδιασμένη από τον νεαρό Mies van der Rohe. Ήταν αυτό και δικαιολογημένη αριθ. R. Banham έφτασε να γράψει ότι «στις γερμανόφωνες χώρες της Ευρώπης η νέα αρχιτεκτονική του 20ου αιώνα γέννηθηκε κάτω από το ζώδιο της Δωρικής Κολόνας».

Είναι αληθεία πως οι στυλιστικές αυτές αναφρέσει στην κλασική κληρονομιά, λιγοστές αλλά και χαρακτηριστικές, συναντιούνται στην περίοδο που γεννήθηκε ο αρχετεκτονικός μοντερνισμός. Οι θεωρητικές ίδιες επικλήσεις του ελληνικού πνεύματος – κατά τα παραδείγματα του Van de Velde – όχι μόνο δε θα πάφουν αλλά και θα πυκνώσουν στη διάρκεια της πρωκτής περιόδου του Μοντέρνου Κινήματος, εμπνέουμες και από τα διδύματα εντός Guadet ή εντός Choisy. Πράγματι, ο πάρωτος, αν και συντηρητικός κλασικιστής, δεν παρέλειψε να τονίσει ότι εννοούσε «οι μοτίς de classe» στην εύρυτηρη και αυτοπρότερη σημασία του, ενώ ο δευτερεύς είχε καταστήσει σημαντικής πάσιας των Ελλήνες – ποτοπέθεταν το ίδιωμάς τους σε μια αρχιτεκτονική που περιφρούνει τις εύκολες λουσιές της διακομητρίας, μια αρχιτεκτονική που στοχεύει, πάνω σ' όλα, σ' ένα αυστηρό καλλός γραμμής...» Θα μπορούσε βέβαια κανείς να ερμηνεύει αυτές τις επικλήσεις ως αρτορικά τεχνώματα προορισμένα να προσδώσουν κάποιο ιστορικό κώρος στην εικονολατικής ίδεως και τις επιναστατικές πραγματώσεις των πρωτοπόρων. Σημειώσα όμως, έπειτα από τις εργασίες ιστορικών της μοντέρνας αρχιτεκτονικής όπως ο R. Banham και ο C. Rowe, είμαστε σε θέση να γνωρίσουμε πολύ καλύτερα από άλλοτε, πώς οι περισσότεροι τουλάχιστον από τους πρωτοπόρους του μοντερνισμού επιδίωκαν την αναδίωση της κλασικής αισθητικής ως βάση μιας αφηρημένης τέχνης αποφασιστική Εκσυμμένης από τις παραδοσιακές κλασικιστικές μορφές. Δεν είναι τυχαίο που ο J.J.P. Oud, ενεργό μέλος της ομάδας του Stijl στη δεκαετία του 20, πιστεύοντας πως η υποχρόνη αρχιτεκτονική «θα μπορούσε να ξεπέρασε ακόμη και την κλασική καθαρότητα», προπαγανδίστηκε έναν «ανιστορικό κλασικισμό» βασισμένο στη συμ-

φιλίωση των μηχανικών μέσων παραγωγής με την αισθητική της αρμονίκης ολοκλήρωσης;

Θα πρέπει εδώ να υπενθυμίσουμε πώς η περίφημη θεωρία των αρμονικών αναλογιών, λημανοντήνεται από την εποχή του Mitarop, είχε αναδιώσει στη διάρκεια του 19ου αιώνα χάρη στις εργασίες αρχαίολογων και μαθηματικών, συχνά εραστεχών, αλλά και μεσά από το νεοπυθαρισμό και νεο-πλατωνισμό ορισμένων παραφιλοσοφικών κύκλων. Στην Ολλανδία π.χ. ο J.H. de Groot είχε ήδη επανεισαγάγει τα αναλογικά συστήματα στην αρχιτεκτονική και πιο αυτόν ηπερασπίστηκε ο Η. P. Berlage, πρωτεργάτης του ολλανδικού μοντερνισμού, που δεωρεύεται τους γεωμετρικούς νόμους ως μόνη έγκυρη βάση της αρχιτεκτονικής συνθέσης. Ο ίδιος έγραψε πως «το σύστημα των ορισμένων αναλογιών που οι Ελλήνες χρηματοποιούσαν στο σχεδιασμό των ναών την ήταν αιτία της εντύπωσης που αυτοί προκαλούν ακόμη και σε ανεκπαιδευτούς νόες».

Αν θέλουμε όμως να δούμε τις πεποιθήσεις αυτές διατυπωμένες με τον πιο εύγλωττο τρόπο και τις αναφρέσει στην αρχαία Ελλάδα να επανέρχονται κάθε τοσού σαν ένα είδος leitmotiv, πρέπει να στραφούμε στα κείμενα του πιο γνωστού εκφραστή του «νέου πνεύματος» στην αρχιτεκτονική, του Le Corbusier. «Το να δείξει την Ακρόπολη είναι ένας ευερής πόθος που τρέφεις δίχως καν να διανοείσαι ότι θα τον πραγματοποιήσεις» έγραψε το 1914 ο νεαρός τότε Jeanneret στο οδοιπορικό του περιήρθμου ταξιδίου του στην Ανατολή. Κι από τη στιγμή που βρέθηκε πάνω στον ιερό βράχο, μπροστά στον Παρθενώνα, στάθηκε αμήχανος, όπως ακριβώς και ο Van de Velde δέκα χρόνια πριν. Και συνέχισε γράφοντας: «Δεν έξω γιατί αυτός ο λόφος κλείνει μέσα του την ουδιά της καλλιτεχνικής σκέψης. Ξέρω να εκτιμώ την τελειότητα αυτών των ναών και να αναγνωρίσω τον απαραίτηλο χαρακτήρα τους. Ξέρω προ πολλού αποδεχθείται ότι εδώ δρισκεται ο χρυσός κανόνας, βασική κάθε καλλιτεχνικής μέτρησης. Γιατί, αυτή η αρχιτεκτονική και όχι κάποια άλλη... Αυτό είναι για μένα ένα προβλήμα ανεξήγητο. Πόσο συναρπάτεται όλο μου το είναι από έναν απόλυτο ήδη ενθουσιασμό για τα έργα άλλων φυλών, άλλων περιόδων, άλλων γεωγραφικών πλατών! Όμως γιατί, ύστερα από τόσους άλλους, πρέπει να ορίζω τον Παρθενώνα – έτοις καθώς έπειραζάτε από το πέτρινο πάτο του – ως τον αδιαμφισθήτη Άρχοντα και, έστω και οργισμένος,

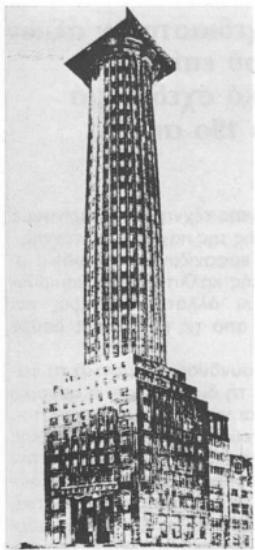
να υποκλίνουμει μπροστά στην υπεροχή του;» Αργότερα, το 1922, σε δέρθο του στο *L'Esprit Nouveau* για την αρχιτεκτονική ως «καθαρή δημιουργία του πνεύματος» έγραψε, ανάμεσα σε πολλά άλλα, για τον Παρθενώνα: «Δεν υπάρχει τίποτα ισοδύναμο στην αρχιτεκτονική της οικουμένης και όλων των εποχών. Είναι η πιο κρίσιμη στιγμή που ο ανθρώπος, διαπνεύμενος από τις ευγενέστερες σκέψεις, τις αποκρυπταλλώνει σε μια πλαστική φύσης και σκιάς. Η μοδιότερη του Παρθενώνα είναι αλλητή, αμειλικτή. Η αυτορρόπτητη του ξεπέρνα τις συνηθείες μας και τις φυσιολογίκες δυνατότητες του ανθρώπου. Εδώ εδραιώνεται το καθαρότερη μαρτυρία της φυσιολογίας των αιθθέων και της μαθηματικής διέρωσης που μπορεί να συνδέεται με αυτήν καθηλώνεται κανείς στις αισθήσεις του καθήλωνεται στο νου του αγγίζει τον άδενα αρμονίας.» Θα μπορούσαμε να συνέχισμε και με άλλα τέτοια παραθέματα, τα οποία να μαρτυρούν το πόσο ο Le Corbusier ήταν και παρέμεινε σ' όλη τη ζωή σαγηνεύμενός από το «δωρικό ήδο», το πόσο ποδήσε να ξαναφέρει την αρχιτεκτονική στην κατασταση ενός «πλατανικού μεγαλείου». (Οι εκφράσεις είναι και πάλι δίκες του). Γι' αυτό και βα ήταν λάθος να εκλαδούμεις ως απλή φιλοφρόνηση προς το ελληνικό του οκραστήριο τα όσα είπε, ώριμος και διάσημος πα, το 1933, σταν με την ευκαιρία του 4ου CIAM πρόε ξανά στην Ελλάδα κι έδωσα μια διάλεξη στο ΕΜΤ: «Εκανα θιέ έκανα μι αυτή την Ακρόπολη στο βάθος του εαυτού μου... Η Ακρόπολη μ έκανε επαναστατμένο». Πρόκειται δέδοντα για ίδεες που συμμερίζονται και άλλοι νεοτεριστές της εποχής εκείνης. Έγκωμα της Ακρόπολης έπλεξε π.χ. και το «Έπειροισιοντις» Erich Mendelsohn. Οφείλειμα ωστόσο να επισημάνουμε πώς η ελληνολατρεία του Le Corbusier δεν επεντάληθήκε στον αρκετά συνηθή θαυμασμό προς την κλασική Ελλάδα και τα «αθανάτια μάρμαρά» της. Από το νεανικό του ταξίδι είχε δείξει έναν ανυπόρκιτο ενθουσιασμό – «οδυντρό» τον χαρακτήρισε ο ίδιος – για τους ναούς της καθήματας Ανατολής, για τον «αυτοκρατορικό φαλόμ» της Αγια-Σοφίας και τις «επιτακτικές επιμηγορίες της ήπειρας» στα μοναστήρια του Άουα, και ειχε διακρίνει στα σχήματα της Βυζαντίνης κατασκευής την «αποκρυπτάλωση μιας ελληνικής ασφύσειας». Αργότερα, στο *Vers une architecture*, αναγνώρισε στη βυζαντινή εκκλησία της Παναγίας του Gosmedin στη Ρωμή

«μια Ελλάδα αρκετά μακριά από το Φειδία, αλλά που διατήρησε το σπέρμα του, δηλαδή την αισθήση των αναλογιών, τη μαθηματική χάρη στην οποία γίνεται προοπτή της τελειότητα». Κι αν το 1911, σαν άλλος Περικλής Γιαννόπουλος, είχε παρομοιάσει με Καρυάτιδες τις ευτραφείς Ελληνίδες που είδε στον Πειραιά, το 1933 ένανδρήκε «την παράδοση της Ακρόπολης» στα καράβια του Πειραιά, «μπογιαστισμένα σημάνες και όμως χιλιάδες χρόνια πριν», κι ανακαλύψει στα σπίτια των Καλύδων ένα μάθημα «αρμονίας» και «ανθρώπινης κλίμακας». Ο ίδιος, επεξήγηντάς την ελληνολατρεία του μιλούσε για μια «ανακάλυψη της Ελλάδας... συμφωνη με τους σημερινούς καιρούς», για μια απαγγύτρωση από την «απατήλη» Ελλάδα της αυθαίρετης αρχαιολογίας και της ακαδημαϊκής διδασκαλίας, και προέτρεψε «օσους αρέσκονται να προσδιορίζουν την πορεία τους σε ομοφυλία με τα σημαντικά γεγονότα, να ξεκινήσουν για την Ελλάδα, για να βρουν εκεί το διαπασόν». Ωστόσο, την εποχή που γράφονταν αυτά τα λόγια, ορισμένες χώρες της Ευρώπης είχαν ήδη οπισθοδρόμησει στην αρχιτεκτονική της «απατήλης» Ελλάδας. Ο φασισμός στην Ιταλία συνέχει δέδοντας και την αφρίσμην «nuova classicità» της πασιοναλιτικής πρωτοπορίας, αλλά δέν άργησε να δείξει την προτίμηση του για μια ρητορική μνημειακότητα που μπορούσε να εκφράσει εμφανέστερα τα ίδεοντα της «Τρίτης Ρώμης». Στη Γερμανία, ο ναζισμός καταγέλλοντας το μοντέρνο στηλ ως «εκφυλισμένο», θέλησε να επιστρέψει σ' έναν κλασισμό που θα μπορούσε, όπως τόνισε ο Albert Speer, «να ανανέωσε για μια ακόμη φορά τη μορφή και το περιεχόμενο της αρχιτεκτονικής, επειδή ουδέται με τις ελληνικές μορφές από τα αρχαία χρόνια που μας έχουν επιβιβλεί». Δεν κατόρθωσε όμως παρά να αναγάγει τον κλασισμό του Gilly και του Schinkel σ' ένα αυχμηρό ίδιαμα, κατάλληλο για τις μεγαλομανείς κατασκευές που φιλοδέσουσαν τις τελετές και τα εμβλήματα του Τρίπολη Ράχ. Τέλος, στη Σοβιετική Ενωση οπου μετά την Οκτωβριανή επανάσταση είχε ανθίσει η ποι εικονοκλαστική πρωτοπορία, ο Λουνατάρακοι, κομισάροι, για την παρέδια και τον πολιτισμό, έφτασε να διακηρύξει: «Η ουδιετική αρχιτεκτονική οφείλει να αντικρίσει εμπνεύσεις από την αρχαία Ελλάδα... Για διαφορούς δέδοντα λόγους είναι αδύνατο να μεταπεισθείμε μαζίκια τις ελληνικές αρχιτεκτονικές μορφές στην ΕΣΣΔ... αλλά στο λίκνο εκείνο του

πολιτισμού και της τέχνης υπάρχει πεδίο για εμπνεύσεις που μπορούν να καθοδηγήσουν την ανάπτυξη της ρωσικής αρχιτεκτονικής». Στην πράξη όμως, οι ίδεες τούτες, εκλαϊκευμένες στο περιφέρμω σύνθημα για το «δικαιώμα του λαού στις κολώνες», οδήγησαν σ' έναν ψευδομνηματικό εκλεκτισμό, όπου οι όπερες εμπνεύσεις από ελληνικές αρχιτεκτονικές μορφές αγγίζαν συχνά τα όρια του κιτς. Αν στη μεταπολεμική ευρωπαϊκή αρχιτεκτονική οι αναφορές στην κλασική παράδοση υπέρβαν, τόσο στη θεωρία όσο και στην πράξη, μάλλον περιορίσμενες, τούτο οφείλεται εν μέρει και στη χρήση αυτής της παραδοσης από την ολοκληρωτικά κεβεστώτα του μεσαπόλεμου. Και δεν είναι τυχαίο ότι η πρώτη χώρα που έδειξε διάθεση επιστροφής σ' ένα νεο-κλασισμό είναι ο ΉΠΑ. Το κτίριο της αμερικανικής πρεσβείας στην Αθήνα, με τον έκδηλα άλλα και ισχνά ελληνίζοντα χαρακτήρα του, είναι το πιο γνωστό σε μας παράδειγμα. Οι αναφορές όμως στην ιστορία, με αναπνευστικό ορίζοντα την αρχαία ελλάδα, θα εκδηλώθουν ασφέτερα με το λεγόμενο αρχιτεκτονικό μεταμοντερνισμό που κυριαρχεί και στις μέρες μας. Μέσα στις πολυάριθμες και αρκετά επερόκλητες τάσεις της σύγχρονης



Leon Krier, σχέδιο για την Piazza Sedile στη Φιλαδέλφεια της Καλαβρίας (απόδοση Rita Wolff), 1983.



Adolf Loos, ο πύργος της Chicago Tribune (σχέδιο για αρχιτεκτονικό διαγωνισμό), 1922

αρχιτεκτονικής που καθιερώθηκε υποκαλούμενη μεταμοντέρνες, οι σχέσεις με την αρχική Ελλάδα, καθώς διαιμεσολαβούνται από πλήθης άλλες εμπειρίες, είναι αρκετά λαμπρώδεις. Ως μπορούσαμε όμως να διακρίνουμε δύο βασικές κατευθύνσεις, την ριζοπατικόν εκλεκτικισμό που ανταποκείται κυρίως στις ΗΠΑ και την νεορασιοναλισμού που διαμορφώθηκε κυρίως στην Ευρώπη, ξεκινώντας από την Ιταλία. Ο αμερικανικός εκλεκτικισμός, με τις ευρωπαϊκές παραφάδες του, μοιάζει να μας καλεί σε μια εύκολη περιδιάσθα στην ιστορία της αρχιτεκτονικής, συρρικνωμένη στη συγχρονία ενος ρορ φανταστικού μουσείου, από το οποίο δε λείπουν φυσικά και τα αρχαιοελληνικά εκθέματα. Η εκχυδαιομένη επανερμηνεία των ρυθμών της ήδη «απατητής» Ελλάδας του Vignola στην περιφήμη Piazza d'Italia που διαμόρφωσε ο Charles Moore στη Νέα Ορλεάνη και σι αρχαιοκές δωρικές κολόνες που διαγράφονται ως χαρτονένες σιλουέτες η και ως κέντη στα καπόια έργα και σχέδια του Robert Venturi και του Robert Stern είναι από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα. Αντίθετα, με

το νεορασιοναλισμό η αναδρομή στην ιστορία φαίνεται να έχει το νότια μιας πλατωνικής «ανάμνησης» που αφορμάται από τη μεταρρυθμική νοσταλγία των αρχετυπών και επιχειρεί να φτάσει μέχρι τη «φυσιολογική παιδική ήλικις της ανθρωπότητας», κατά το μαρεκό χαρακτηρισμό του αρχαιοελληνικού πολιτισμού. Ετσι, στον Aldo Rossi, «η μνήμη της πολης διατρέχει το δρόμο της προς τα πύρα» για να ανακαλύψει ξανά την Αθήνα ως την «πιο γνήσια εμπειρία της ανθρωπότητας, πραγματοποιημένη κάτω από συνθήκες που δεν μπορούν πια να επανέλθουν», εμπειρία που αξέιδωσε να ανασυσταθεί έστω και «κατ' αλλογία». Παρόμοια, για τον Leon Krier, οι κλασικές αρχές και οι κλασικοί ρυθμοί έχουν ώρχον και απόλυτη αξία γιατί έχουν συνυφάσει με τις πάντα παρούσες απαρχές της αρχιτεκτονικής ως τέχνης.

Οι δύο αυτές κατευθύνσεις της μεταμοντέρνας αρχιτεκτονικής στην ιδεατοτυπική εκδοχή τους, καθώς διενέκουν από αντιδιαιμετρικές θεωρητικές αφετηρίες, φτάνουν σε εντελώς διαφορετικούς χειρισμούς της κλασικής παράδοσης. Για το ριζοπατικό εκλεκτικισμό, οι κλασικοί ρυθμοί δεν είναι πάρα πρόκειται στερεότυπα που μπορούν να ένταντα να χρησιμοποιηθούν για εντυπωσιακές προσφορές με την πάντα παραδοσίας έναν «garden party of styles», όπως θέλει τη σύγχρονη αρχιτεκτονική του Venturi. Για το νεορασιοναλιστικό φυσαντεματαλίου αντιπρωσεύουν τα αρχετυπικά παραδείγματα για έναν κλασικισμό που νοείται ως ήβος και όχι ως υφος. Και στη μεταρρυθμιστική απόδοσή του θελλήνει να αποδιώκει από την αρχιτεκτονική ο μοντερνισμός μοιάζει να επαναπροσδιορίζει τη σύγχρονη προθλητική. Και στο βάθος της ιστορικής εμπειρίας, άλλοτε ως πολλαπλά απατητοί είδωλα και άλλοτε ως απροσέγνωτο ιδεώντας, αναπόφευκτα διαλάμπει και πάλι η κλασική Ελλάδα.

Σάθθας Κονταράτος Αρχιτεκτών, Καθηγητής Α.Σ.Κ.Τ.

Βιβλιογραφία

— Οι κλασικιστικές τάσεις της Νέας Τέχνης και του Μοντέρνου Κινηματος, που είχαν αγνοηθεί από τους παλαιότερους ιστορικούς, έχουν επισημανθεί και ανα-

λυθεί από πολλούς νεότερους. Βλ. κυρίως: REYNER BUNHAM, Theory and Design in the First Machine Age, London 1960 του ίδιου; «Neoclassicism», λήμα στο Gerd Hatje (ed.), Encyclopaedia of Modern Architecture, London 1963; COLLIN ROWE, The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays, Cambridge, Mass., 1977; Kenneth Frampton, Modern Architecture. A critical History, London 1980, που κυκλοφόρησε πρόσφατα και σε ελληνική μετάφραση από τον εκδότη οίκο «Θεμέλιο».

— Για κείμενα πρωτόπουρων αρχιτεκτονικών του αιώνα μας με αναφορές στην αρχαία Ελλάδα βλ. ΟΥΔΡΙΧ ΚΟΝΡΑΝΤΣ, Μανιφέστα και πραγματάτη της αρχιτεκτονικής του 20ου αιώνα, εκδόσεις «Επίκουρος», Αθήνα 1977.

— Για κείμενα του Le Corbusier που αναφέρονται στην Ελλάδα συγκέντρωση και παρουσίαση πρόσφατα ο ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΗΜΑΙΟΦΩΡΙΔΗΣ, βλ. Le Corbusier, Κείμενα για την Ελλάδα, φωτογραφίες και σχέδιο, Εκδόσεις «Αγρά», Αθήνα 1987, από οποιους και μια ιδιαιτερά καταπολιτική εισαγωγή του Τ.Σ.

— Για τον αρχιτεκτονικό μεταμοντερνισμό, βλ. CHARLES JENCKS, The Language of Post — Modern Architecture, London 1978.

— Το πολυσηματό δοκίμιο του ALDO ROSSI, L'architettura della città (1966), οπου η απροσέγνωτη προϋπόθεση της ελληνικής κλασικής πόλης έχει τεθεί στο κέντρο της μελέτης για την πόλη γενικά. Κυκλοφόρησε πρόσφατα και σε ελληνική μετάφραση, βλ. ALDO ROSSI, Η αρχιτεκτονική της πόλης, «Σύγχρονα Θέματα», Θεσσαλονίκη 1987.

— Για τις αντιτεικείς εκφρασίες του συγχρονού κλασικισμού βλ. CHARLES JENKINS «Free Style Classicism», στο Architectural Design, 1/2-1982, και DEMETRI PORPHYROS, «Classicism is Not A Style», στο Architectural Design, 5/6-1982.

European Architecture of Our Century and Greece

S. Kontaratos

From early Renaissance to late Neoclassicism, i.e., for more than four centuries, European architecture did not cease to use, in various ways and meanings, the Orders established by ancient Greeks and adopted later by the Romans. This age-long classicist tradition was broken off at the end of the 19th century by the Art Nouveau architects who claimed their freedom from all stylistic conventions. However, as they were imbued with the precepts of romantic and rationalist Neoclassicism, some of them retreated to a more conservative position, while some others tried to arrive at a more abstract conception of the classical, compatible with modernity. The latter usually felt

that their quest for new architectural forms should be guided by the «logic», the «principles», and the «spirit» of the Greeks.

The transition from Art Nouveau to the Modern Movement is also marked by more concrete stylistic references to the Greek architectural heritage. R. Banham has appropriately remarked that «in the German-speaking countries of Europe the new architecture of the 20th century was born under the sign of the Doric Column», referring of course to its use by Adolf Loos, Peter Behrens and young Mies van der Rohe. Even during the «iconoclastic» period of the Modern Movement, it seems that most of its pioneers aspired to an «unhistorical classicism» — it is a J.J.P. Oud's expression — and that in their minds the machine paradigm was as a rule combined to the old aesthetics of harmonic proportions. Especially Le Corbusier, the most acknowledged hero of architectural modernism, who as a young student had felt obliged to bow, «though with anger», before the supremacy of the Parthenon, remained throughout his life fascinated by the «moralité dorique» and proved eager to discover it even in Byzantine churches or in the Greek islands vernacular. References to the classical tradition have also been part of the rhetoric used by Italian fascism, German nazism and Soviet stalinism in promoting a monumental architecture that could eloquently express regime power and magnificence. It is perhaps due to their association with totalitarianism that overtly classicizing trends have been discredited in post-war Europe. But they were soon to reappear in the USA.

Classical tradition has been once more revitalized by the various current architectural trends usually qualified as post-modern. Two main trends can be easily discerned. Radical eclecticism, mainly developed in the USA, indulges in a free-style classicism and uses the classical orders in a rather fragmented and distorted way, since it thinks of them as popular stereotypes that are welcome in a «garden party of styles». Neoreactionist fundamentalism, more congenial to Europe, adheres to an elementarian kind of classicism out of a profound nostalgia for archetypal forms. In both cases, history, expelled by modernism, seems to reimpose current architectural practice. In the background of this historicist experience, ancient Greece is ever present, either as a deceitful idol or as an unreachable yet compelling ideal.

Η επίδραση των σχεδιαστικών αξιών του ελληνικού επίπλου στον ευρωπαϊκό σχεδιασμό μέχρι και το 19ο αιώνα.

Το γόνιμο σπέρμα της ελληνικής τέχνης το διακρίνουμε σ' όλες τις φάσεις της εξέλιξης της παγκόσμιας τέχνης. Οι αξίες αυτής της τέχνης εμφανίζονται περιοδικά σ' όλο το φάσμα της ευρωπαϊκής καλλιτεχνικής δημιουργίας, άλλοτε εντονότερα και άλλοτε ηπιότερα, και εκφράζονται ανάλογα, μέσα από τις κοινωνικές δομές κάθε πολιτισμού.

Η γεωμετρική περίοδος που συνδυάζει αρμονικά τη λειτουργικότητα των μερών με τη διακόσμηση· η αρχαική περίοδος, η οποία διακρίνεται για το «ζευγάρωμα» του ενεργητικού γεωμετρικού πνεύματος και της παθητικής «ανατολίζουσας» υλής· η κλασική περίοδος, κατά την οποία κυριαρχεί ο ρυθμός, ο οποίος καταφέρει να δώσει κίνηση στην ακίνητη μορφή και, τέλος η ελληνιστική περίοδος με την καινούργια οπτική αντίληψη της μορφής, επιβάλλει την καλλιτεχνική εκμετάλλευση της τρίτης διάστασης. Το έπιπλο είναι ένα ευαίσθητο θαρόμετρο που επηρεάζεται από τις οικονομικές, κοινωνικές και πολιτιστικές αλλαγές.

Ροζάλια Ιωαννίδη

Designer

Από την Αρχαία Ελλάδα έχουν διασυνθετήσει λίγα μόνο έπιπλα και ότι γνωρίζουμε για αυτά προέρχεται κυρίως από την εικονογράφηση των αγείων. Οι «Ελλήνες δεν ξέχωριαν την τέχνη από την τεχνική παρ' όλο που ξέχωριάν ότι η μεγάλη τέχνη είναι κάπι πολὺ περισσότερο από αυτό πολύτιμη ξεχωριστή τεχνικής επιδεξιότητας. Η τεχνική δυνατότητα στα αρχαία ελληνικά έπιπλα είναι ολοφάνερη». Στην αρχαία καρέκλα, στον κλισμό, διακρίνεται κανείς τις αξίες αυτής της τέχνης. Ο σχεδιασμός της εκφράζει με το ρυθμό που συνδυάζει με πλήρη ιασπορροή της χαλάρωσης και του ελέγχου. Ακόμη, διακρίνει κανείς την πλήρη εξάλειψη κάθε ιχνούς έντασης ή υπερβολής και το αισθήμα της ελεύθεριας, της ελαφρότας, της ευστάθειας, της σίγουρης ροής της φόρμας. Τα δευτερεύοντα τμήματα εντάσσονται σ' ένα συνολό, οι γραμμές φυγής της εικινητοποιούνται στη γενική κα-

λορθρωμένη δομή της. Είναι κατασκευασμένη για τον άνθρωπο και είναι δημιουργήμα των χεριών του. Γιατί οι άνθρωποι είναι ο εμβάτης όλων των πραγμάτων.

Αυτή είναι και η κεντρική ιδέα που δρίσκει κανείς στο συγχρόνο σχεδιασμό των επιπλών του 20ού αιώνα με την εργανωμένη και λειτουργική αντίληψη.

Στον αρχαίο διφρού και το ανάκλιντρο, διακρίνονται οι ίδιες σχεδιαστικές αξίες με την έκφραση της χρήσης για την οποία προσφέρεται το καβένα. Στο «δίπρο οκλαδία» εκφράζεται η χρήση του πιτσούσμενου σκανινού με τα σταυρώτα καρπούλωμένα πόδια. Στο ανάκλιντρο η χρήση της ανάπτυξης με τις τονισμένες οριζόντιες γραμμές.

Η επιρροή της ελληνιστικής τέχνης βαθμιαία υποχωρεί μπροστά στην επικράτηση της ρωμαϊκής τέχνης. Ομως, μετά την εποχή του Αυγουστού, η τεχνοτροπία κλίνει αποφασιστικά προς την Ελληνιστική. Τα