



ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών: Φιλοσοφία και Τέχνες

«Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία»

Ο Μετασχηματισμός της Ολότητας στο Bauhaus: Από το *Gesamtkunstwerk* στο *Gestaltung* και στη *Baukunst* του Ludwig Mies van der Rohe

ΙΣΑΒΕΛΛΑ ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΔΗ

A.M. 531272

Επιβλέπων καθηγητής: ΣΠΥΡΙΔΩΝ ΠΟΤΑΜΙΑΣ

Βέροια, Ιούλιος 2026

ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΑΝΟΙΚΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών,

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών: «Φιλοσοφία και Τέχνες»

Ισαβέλλα Κωνσταντούδη (isakons60@gmail.com)

Τίτλος

Ο Μετασχηματισμός της Ολότητας στο Bauhaus

Από το Gesamtkunstwerk στο Gestaltung και στη Baukunst του Ludwig Mies van der Rohe

Αγγλικός τίτλος

The Transformation of Totality at the Bauhaus

From Gesamtkunstwerk to Gestaltung and the Baukunst of Ludwig Mies van der Rohe

Διπλωματική Εργασία για την απόκτηση Διπλώματος Μεταπτυχιακών Σπουδών στην ειδίκευση: «Φιλοσοφία και Τέχνες».

Επιτροπή Επίβλεψης Διπλωματικής Εργασίας

Σπυρίδων Ποταμιάς

Αλέξιος Πέτρου

Βέροια, Ιούλιος 2026

© 2026 – Με την επιφύλαξη παντός δικαιώματος

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία της φοιτήτριας **Ισαβέλλας Κωνσταντούδη** που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του συγγραφέα/δημιουργού. Ο συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.

*Στις δύο μου κόρες,
Στεφανία και Εμμανουέλα*

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα καθηγητή μου, κ. Σπυρίδωνα Ποταμιά, για την καθοδήγηση και τις εύστοχες παρατηρήσεις του κατά την εκπόνηση αυτής της εργασίας. Η επικοινωνία μαζί του ήταν σταθερά ενθαρρυντική, ενώ οι υποδείξεις του συνέβαλαν αποφασιστικά στη διαμόρφωση της τελικής μορφής της.

Ευχαριστώ επίσης τον συνεπιβλέποντα καθηγητή, κ. Αλέξιο Πέτρου, για τις παρατηρήσεις που ενίσχυσαν τη θεωρητική ακρίβεια του κειμένου.

«Από όλες, όμως, τις πράξεις, η τελειότερη είναι το [κτίζειν]¹».

Paul Valéry (1871–1945), *Ευπαλίνος ή ο Αρχιτέκτων* (ελλ. μτφ., 1988: 117).

¹ Στην ελληνική μετάφραση χρησιμοποιείται η λέξη «χτίσιμο». Εδώ αντικαθίσταται από το «κτίζειν», ώστε να διατηρηθεί η εννοιολογική συνέπεια με τη χρήση του όρου στην παρούσα εργασία.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία εξετάζει τον μετασχηματισμό της Ολότητας ως αρχιτεκτονικού αιτήματος στο Bauhaus και στο έργο του Ludwig Mies van der Rohe. Το κεντρικό ερευνητικό ερώτημα αφορά τον τρόπο με τον οποίο μεταβάλλεται η αρχή που οργανώνει την ενότητα της μορφής, του υλικού, της κατασκευής, του χώρου και της ανθρώπινης εμπειρίας κατά τη διαδρομή από το *Gesamtkunstwerk* στο *Gestaltung* και στη *Baukunst*. Η μετάβαση αυτή δεν αντιμετωπίζεται ως γραμμική εξέλιξη από μια ατελή προς μια ολοκληρωμένη μορφή, αλλά ως ιστορικός μετασχηματισμός της εσωτερικής λογικής της Ολότητας. Η έρευνα συνδυάζει την ιστορική και θεωρητική ανάλυση των πηγών με τη συγκριτική ερμηνεία επιλεγμένων αρχιτεκτονικών έργων.

Η ανάλυση εκκινεί από το βαγκνερικό *Gesamtkunstwerk*, όπου η ενότητα συγκροτείται ως δραματουργικά οργανωμένη σύνθεση των τεχνών. Στο πρώιμο Bauhaus, το αίτημα μεταφέρθηκε στα εργαστήρια, στην αρχιτεκτονική και στην καθημερινή ζωή. Με το *Gestaltung*, η μορφή συγκροτήθηκε ως σύστημα σχέσεων ανάμεσα στο υλικό, στην τεχνική, στη λειτουργία, στην αντίληψη και στην παραγωγή. Η αρχή αυτή απέκτησε αρχιτεκτονική άρθρωση στο Dessau και διευρύνθηκε κατά την περίοδο του Hannes Meyer προς την κοινωνική ανάγκη, την οικονομία των μέσων και τη συλλογική κατοίκηση.

Στο ώριμο έργο του Mies, η *Baukunst* συγκροτεί μια διαφορετική αρχή συνοχής, θεμελιωμένη στην τεκτονική και χωρική τάξη του έργου. Ο φέρων οργανισμός, το υλικό, ο κάνναβος, η αναλογία, η λεπτομέρεια και ο χώρος αποκτούν αμοιβαία αναγκαιότητα, ενώ η βιομηχανική τεχνολογία γίνεται φορέας αρχιτεκτονικού και πολιτισμικού περιεχομένου.

Η κριτική αποτίμηση έδειξε ότι η αρχή συνοχής οργανώνει την αρχιτεκτονική εμπειρία χωρίς να την προκαθορίζει πλήρως. Η οργανωτική ισχύς του *Gestaltung* δεν συνεπάγεται αυτοτελή μεταβολή των οικονομικών και κοινωνικών σχέσεων της παραγωγής, ενώ η διάρκεια της *Baukunst* δεν εξασφαλίζει αμετάβλητο ιστορικό νόημα. Το *Gesamtkunstwerk*, το *Gestaltung* και η *Baukunst* αποτελούν, επομένως, τρεις διαφορετικές εσωτερικές λογικές του ίδιου αιτήματος και όχι διαδοχικές βαθμίδες προς την ολοκλήρωσή του. Η Ολότητα παραμένει ενεργό αρχιτεκτονικό ζήτημα, καθώς

εκφράζει τη διαρκή αναζήτηση σχέσεων ανάμεσα στη μορφή, στο υλικό, στην κατασκευή, στον χώρο και στην ανθρώπινη κατοίκηση.

Λέξεις-κλειδιά: Bauhaus, Ολότητα, *Gesamtkunstwerk*, *Gestaltung*, *Baukunst*, Mies van der Rohe, μορφή, υλικό, χώρος, μοντερνισμός, αρχιτεκτονική θεωρία.

ABSTRACT

This master's thesis examines the transformation of Totality as an architectural demand at the Bauhaus and in the work of Ludwig Mies van der Rohe. Its central research question concerns the way in which the principle organising the unity of form, material, construction, space, and human experience changes in the transition from *Gesamtkunstwerk* to *Gestaltung* and *Baukunst*. This transition is not understood as a linear progression from an incomplete to a fully realised form, but as a historical transformation of the internal logic of Totality. The research combines the historical and theoretical analysis of sources with the comparative interpretation of selected architectural works.

The analysis begins with the Wagnerian *Gesamtkunstwerk*, in which unity is constituted as a dramaturgically organised synthesis of the arts. At the early Bauhaus, this demand was transferred to workshop practice, architecture, and everyday life. With *Gestaltung*, form was constituted as a system of relations among material, technique, function, perception, and production. This principle acquired architectural articulation at Dessau and was extended during Hannes Meyer's directorship towards social need, economy of means, and collective dwelling.

In Mies's mature work, *Baukunst* constitutes a different principle of coherence, grounded in the tectonic and spatial order of the work. The structural system, material, grid, proportion, detail, and space acquire mutual necessity, while industrial technology becomes a bearer of architectural and cultural meaning.

The critical assessment showed that a principle of coherence organises architectural experience without fully determining it. The organisational capacity of *Gestaltung* does not in itself transform the economic and social relations of production, while the durability of *Baukunst* does not secure an immutable historical meaning. *Gesamtkunstwerk*, *Gestaltung*, and *Baukunst* therefore constitute three distinct internal logics of the same demand rather than successive stages towards its completion. Totality remains an active architectural question, expressing the continuing search for relations among form, material, construction, space, and human dwelling.

Keywords: Bauhaus, Totality, *Gesamtkunstwerk*, *Gestaltung*, *Baukunst*, Mies van der Rohe, form, material, space, modernism, architectural theory.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ	2
ABSTRACT	4
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ	7
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	8
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1	12
Η αισθητική Ολότητα. Το <i>Gesamtkunstwerk</i> και η ρομαντική του κληρονομιά	12
1.1 Η ρομαντική συγκρότηση του αιτήματος. Από την αισθητική αγωγή του Schiller στο <i>Gesamtkunstwerk</i> του Wagner.....	13
1.2 Η αρχιτεκτονική αναδιατύπωση του <i>Gesamtkunstwerk</i> . Το κατοικήσιμο σύνολο του Henry van de Velde και η χωρική εμπειρία του Bruno Taut.....	15
1.3 Το πρώιμο Bauhaus. Ο «Καθεδρικός του Σοσιαλισμού» και το συλλογικό οικοδομικό έργο	20
1.4 Οι υλικές και συλλογικές δοκιμές του <i>Gesamtkunstwerk</i> . Οικία Sommerfeld, Haus am Horn και εργαστήρια	22
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2	26
Η Ολότητα ως διαδικασία και η μετάβαση στο <i>Gestaltung</i>	26
2.1 Το προκαταρκτικό μάθημα. Βιωματική διερεύνηση και ιστορικά όρια της υποκειμενικότητας.....	26
2.2 Η Ολότητα ως κοινή μορφοποιητική διαδικασία. Η παρέμβαση του De Stijl	28
2.3 Η Ολότητα ως χρονικά εξελισσόμενο γεγονός. Η θεατρική σκηνή ως εργαστήριο του <i>Gestaltung</i>	30
2.4 Η αρχιτεκτονική Ολότητα του <i>Gestaltung</i> στο Dessau. Η άρθρωση διαφορετικών λειτουργιών	33
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3	37
Η κρίση του <i>Gestaltung</i>. Ο λειτουργισμός και τα όρια της οργάνωσης.....	37
3.1 Η κοινωνική αναθεώρηση της Ολότητας. Η ανάληψη της διεύθυνσης από τον Hannes Meyer.....	37
3.2 Η Σχολή ADGB στο Bernau. Από τον λειτουργικό υπολογισμό στη χωρική άρθρωση.....	40
3.3 Η θεσμική κρίση του 1930. Πολιτική σύγκρουση και αλλαγή διεύθυνσης	43
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4	45
Η Ολότητα ως δομική τάξη στο έργο του Ludwig Mies van der Rohe	45
4.1 Το υποκείμενο, η εποχή και η <i>Baukunst</i>	45
4.2 Η διαμόρφωση της αρχιτεκτονικής σκέψης του Mies. Παράδοση, κατασκευή και νέα χωρική αντίληψη	47

4.3 Η αρχή «δέρμα και οστά». Φέρων οργανισμός, κάνναβος και διαφάνεια	53
4.4 Μελέτες περίπτωσης. Η συγκρότηση της <i>Baukunst</i>	55
4.4.1 Το Περίπτερο της Βαρκελώνης. Ο ρέων χώρος και η εμπειρία της διέλευσης.....	56
4.4.2 Η Κατοικία Farnsworth. Η <i>Baukunst</i> ως κατοίκηση στο φυσικό τοπίο	59
4.4.3 Η Νέα Εθνική Πινακοθήκη. Η καθολικότητα της δομής και ο δημόσιος χώρος ...	62
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5	67
Η αρχιτεκτονική Ολότητα και τα όριά της	67
5.1 Αρχιτεκτονική Ολότητα και διαφορά. Τα όρια της ενοποίησης	67
5.2 Μέθοδος, οργάνωση και κατοίκηση.....	69
5.3 Η αρχιτεκτονική εμπειρία. Σώμα, κατασκευή και ατμόσφαιρα	71
5.4 Τα κοινωνικά και ιστορικά όρια του <i>Gestaltung</i> και της <i>Baukunst</i>	74
5.5 Η μη γραμμική ερμηνεία του μετασχηματισμού.....	76
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6	78
Συμπεράσματα. Η αρχιτεκτονική σημασία του μετασχηματισμού της Ολότητας	78
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ	81
Α. Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία.....	81
Βιβλία	81
Ηλεκτρονικές πηγές.....	81
Β. Ξενόγλωσση βιβλιογραφία	81
Βιβλία	81
Άρθρα σε επιστημονικά περιοδικά και κεφάλαια σε συλλογικούς τόμους	84
Ηλεκτρονικές πηγές.....	85
ΥΠΕΥΘΥΝΗ ΔΗΛΩΣΗ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ	87

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνα 1. Henry van de Velde, Bloemenwerf, Uccle, Βρυξέλλες: α) εξωτερική όψη της κατοικίας-εργαστηρίου, 1895· β) έπιπλα για την κατοικία Bloemenwerf, Bröhan Museum, Βερολίνο, 1895.	17
Εικόνα 2. Bruno Taut, Glashaus / Glass House, Έκθεση Deutscher Werkbund, Κολωνία: α) εξωτερική όψη· β) εσωτερική άποψη, 1914.	19
Εικόνα 3. Lyonel Feininger, The Cathedral / Καθεδρικός, ξυλογραφία για το εξώφυλλο του ιδρυτικού Μανιφέστου του Bauhaus, 1919.	21
Εικόνα 4. Walter Gropius και Adolf Meyer, Οικία Sommerfeld, Berlin-Steglitz, εξωτερική όψη, 1920–1921.	23
Εικόνα 5. Georg Muche, Haus am Horn, Βαϊμάρη: α) σχέδιο της πειραματικής κατοικίας· β) εξωτερική όψη, 1923.	24
Εικόνα 6. Oskar Schlemmer, Triadisches Ballett / Τριαδικό Μπαλέτο, σχεδιαστική καταγραφή των μορφών και των κοστούμιών, 1922.	32
Εικόνα 7. Walter Gropius, κτίριο Bauhaus Dessau, σχηματικό διάγραμμα κάτοψης και λειτουργικής διάρθρωσης των επιμέρους πτερύγων, 1925–1926.	34
Εικόνα 8. Walter Gropius, κτίριο Bauhaus Dessau, πτέρυγα εργαστηρίων με γυάλινο υαλοπέτασμα, 1925–1926.	35
Εικόνα 9. Hannes Meyer, Hans Wittwer και τμήμα οικοδόμησης του Bauhaus Dessau, Σχολή της ADGB στο Bernau, γενική άποψη του συγκροτήματος από την πλευρά του τοπίου, 1928–1930.	41
Εικόνα 10. Hannes Meyer και Hans Wittwer, Ομοσπονδιακή Σχολή της ADGB στο Bernau, γυάλινος διάδρομος σύνδεσης των επιμέρους πτερύγων, 1928–1930.	42
Εικόνα 11. Peter Behrens, AEG Turbine Factory / Εργοστάσιο Τουρμπινών της AEG, Βερολίνο-Moabit, 1908–1910, εξωτερική όψη.	48
Εικόνα 12. Hendrik Petrus Berlage, Beurs van Berlage, Άμστερνταμ, 1898–1903, εξωτερική όψη.	49
Εικόνα 13. Karl Friedrich Schinkel, Bauakademie, Βερολίνο, 1832–1836, εξωτερική όψη. Το κτίριο υπέστη ζημιές στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και κατεδαφίστηκε το 1961/62.	51
Εικόνα 14. Τα δύο κτίσματα παρατίθενται διαδοχικά από τον Werner Lindner στο <i>Die Ingenieurbauten in ihrer guten Gestaltung</i> : α) «Feste Karaferia» [Οχύρωση της Βέροιας]· β) «Wasserwerk Breslau» [Υδραυλικό έργο του Breslau, σήμερα Wrocław] (Lindner, 1923: 34–35, εικ. 2–3).	53
Εικόνα 15. Ludwig Mies van der Rohe και Lilly Reich, Γερμανικό Περίπτερο της Βαρκελώνης, γενική άποψη του ανακατασκευασμένου περιπτέρου, αρχικό έργο 1929, ανακατασκευή 1983–1986.	57
Εικόνα 16. Ludwig Mies van der Rohe, Κατοικία Farnsworth, Plano, Illinois, γενική εξωτερική όψη μέσα στο φυσικό τοπίο, 1946–1951.	59
Εικόνα 17. Ludwig Mies van der Rohe, Κατοικία Farnsworth, Plano, Illinois, αποτυπωτική κάτοψη της κύριας στάθμης και της υπερυψωμένης πλατφόρμας, αρχικό έργο 1946–1951.	60
Εικόνα 18. Ludwig Mies van der Rohe, Νέα Εθνική Πινακοθήκη, Βερολίνο, 1962–1968, εξωτερική όψη της άνω αίθουσας και της πλατείας. Η εκτεταμένη οριζόντια οροφή και τα περιμετρικά υποστυλώματα συγκροτούν τη μνημειακή κλίμακα του κτιρίου.	64

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το αίτημα της Ολότητας δεν γεννιέται με το Bauhaus· το συναντάμε ήδη διαμορφωμένο στη ρομαντική αισθητική και στο *Gesamtkunstwerk* ως αναζήτηση μιας ενότητας ανάμεσα στις τέχνες, στον άνθρωπο και στη συλλογική ζωή (Roberts, 2011: 38–40, 71–75). Το Bauhaus δεν εφευρίσκει, επομένως, το ερώτημα, αλλά το κληρονομεί και το θέτει εκ νέου μέσα σε πρωτόγνωρες συνθήκες. Στις αρχές του 20ού αιώνα, η βιομηχανική επιτάχυνση, ο καταμερισμός της εργασίας, η μαζική παραγωγή και η ανάδυση της μητρόπολης αναδιοργανώνουν την κοινωνική, τεχνική και αισθητική ζωή, ενώ η αρχιτεκτονική καλείται να επανεξετάσει τη σχέση της τέχνης με την τεχνολογία, την παραγωγή και την ανθρώπινη κατοίκηση.

Η ίδρυση του Κρατικού Bauhaus στη Βαϊμάρη, το 1919, συντελείται σε μια Γερμανία που μόλις έχει εξέλθει από τον πόλεμο και ήδη δοκιμάζεται από οικονομική κρίση, πολιτική αστάθεια και βαθύ κοινωνικό διχασμό (Droste, 2019: 26–28· Droste, 2025: 15). Η συγκυρία αυτή δεν αποτελεί απλώς το ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο ιδρύεται η σχολή, αλλά προσδίδει διαφορετικό προσανατολισμό στο προϋπάρχον αίτημα της Ολότητας. Η σύνθεση των τεχνών, όπως είχε διαμορφωθεί στη ρομαντική παράδοση, διευρύνεται έτσι προς ένα πρόγραμμα που φιλοδοξεί να συνδέσει την παιδαγωγική, την εργαστηριακή παραγωγή, τον σχεδιασμό και την αρχιτεκτονική με τις ανάγκες της συλλογικής ζωής.

Αντικείμενο της παρούσας εργασίας είναι ο μετασχηματισμός του αιτήματος της αρχιτεκτονικής Ολότητας, δηλαδή ο τρόπος με τον οποίο το αίτημα αυτό μεταφέρεται από το ρομαντικό και βαγκνερικό *Gesamtkunstwerk*² στο Bauhaus και αναδιατυπώνεται, υπό διαφορετικούς όρους, στο έργο του Ludwig Mies van der Rohe. Η διερεύνηση αυτής της διαδρομής επιτρέπει να εξεταστεί η συμβολή του Bauhaus πέρα από την καθιέρωση μιας αναγνωρίσιμης μορφολογικής γλώσσας. Το ενδιαφέρον στρέφεται στη μεταβολή του τρόπου με τον οποίο η σχολή προσδιόρισε το αντικείμενο και τη διαδικασία της αρχιτεκτονικής, συνδέοντας την καλλιτεχνική σύλληψη με την κατασκευή, την εργαστηριακή έρευνα, τη βιομηχανική παραγωγή, τη λειτουργία και την κοινωνική χρήση.

² Ο γερμανικός όρος *Gesamtkunstwerk* αποδίδεται κυριολεκτικά ως «συνολικό έργο τέχνης» (*gesamt* = συνολικό, *Kunst* = τέχνη, *Werk* = έργο).

Στην πορεία αυτή διακρίνονται τρεις ιστορικές εκδοχές του αιτήματος της αρχιτεκτονικής Ολότητας, καθεμία από τις οποίες θεμελιώνεται σε διαφορετική αρχή συνοχής. Στο *Gesamtkunstwerk*, η συνοχή προκύπτει από τη δραματουργικά οργανωμένη σύνθεση των τεχνών· στο *Gestaltung*, από μια κοινή σχεδιαστική διαδικασία· στη *Baukunst* του Mies, από την τεκτονική και χωρική τάξη του ίδιου του έργου (Neumeyer, 1991: 151, 181· Nikolić, 2020: 59–60· Roberts, 2011: 71–75). Η σχέση τους δεν ερμηνεύεται ως διαδοχή βαθμίδων τελειοποίησης, αλλά ως ιστορική αναδιατύπωση του ίδιου αρχιτεκτονικού αιτήματος υπό διαφορετικούς όρους.

Το κεντρικό ερευνητικό ερώτημα αφορά, επομένως, τον τρόπο με τον οποίο μεταβάλλεται η αρχή που προσδίδει συνοχή στο αρχιτεκτονικό έργο και τις συνέπειες αυτής της μεταβολής για τη σχέση του έργου με την ανθρώπινη εμπειρία. Πώς οργανώνουν οι διαφορετικές αρχές συνοχής το υλικό και κατασκευαστικό έργο ως πεδίο κίνησης, αντίληψης, χρήσης και κατοίκησης και ποια όρια συναντούν μέσα στις συνθήκες της παραγωγής και της ιστορικής μεταβολής; Το ερώτημα αυτό συνδέει τις επιμέρους ιστορικές φάσεις και καθορίζει την ερμηνευτική κατεύθυνση της ανάλυσης.

Για να παρακολουθηθεί αυτή η μεταβολή, η μέθοδος συνδυάζει την ιστορική με τη θεωρητική ανάλυση ως δύο αλληλένδετες όψεις του ίδιου εγχειρήματος. Η ιστορική διάσταση εξετάζει τις παιδαγωγικές, κοινωνικές και αρχιτεκτονικές προτεραιότητες του Bauhaus, από το πρώιμο εργαστηριακό πρόγραμμα έως το Dessau, τη Σχολή ADGB στο Bernau και το ώριμο έργο του Mies. Η θεωρητική διάσταση αποσαφηνίζει τις αρχές του *Gesamtkunstwerk*, του *Gestaltung* και της *Baukunst*, εξετάζοντας τον τρόπο με τον οποίο καθεμία αποκτά αρχιτεκτονική υπόσταση μέσα στις ιστορικές συνθήκες της διαμόρφωσής της. Η ιστορική εξέταση εμποδίζει, έτσι, την απομόνωση των εννοιών από το συγκεκριμένο πεδίο στο οποίο αναπτύχθηκαν, ενώ η θεωρητική ανάλυση επιτρέπει να αναγνωριστούν οι μεταβολές στην εσωτερική λογική της αρχιτεκτονικής Ολότητας.

Δύο θεωρητικά εργαλεία χρησιμοποιούνται στην τελική ιστοριογραφική αποτίμηση. Η θεωρία του Thomas Kuhn αξιοποιείται αναλογικά για να περιγραφεί η μεταβολή των προβλημάτων, των μεθόδων και των κριτηρίων συνοχής, χωρίς το *Gesamtkunstwerk*, το *Gestaltung* και η *Baukunst* να εξομοιώνονται με επιστημονικά παραδείγματα. Η κριτική του Jean-François Lyotard στις μεγάλες αφηγήσεις θέτει ένα διαφορετικό όριο, καθώς εμποδίζει την παρουσίαση αυτής της μεταβολής ως αναγκαίας πορείας προόδου. Οι δύο προσεγγίσεις δεν χρησιμοποιούνται ως ιστορικά

τεκμήρια, αλλά επιτρέπουν να ερμηνευθεί η σχέση συνέχειας και ασυνέχειας ανάμεσα στις τρεις εκδοχές της Ολότητας (Kuhn, 2008· Lyotard, 1988).

Η ανάπτυξη της εργασίας ακολουθεί τη μεταβολή του αιτήματος της Ολότητας μέσα στα ιστορικά και αρχιτεκτονικά πεδία στα οποία διατυπώθηκε. Το πρώτο κεφάλαιο εξετάζει τη φιλοσοφική και ρομαντική συγκρότησή του, τη δραματουργική αρχή του βαγκνερικού *Gesamtkunstwerk* και την αρχιτεκτονική του αναδιατύπωση έως τις πρώτες υλικές και συλλογικές δοκιμές του Bauhaus (Roberts, 2011: 71–75, 159–160). Η Οικία Sommerfeld και το Haus am Horn επιτρέπουν να διερευνηθεί πώς η συνεργασία των τεχνών και των εργαστηρίων απέκτησε αρχιτεκτονική υπόσταση, καθώς και ποια προβλήματα ανέκυψαν όταν η συνοχή του έργου εξαρτιόταν από μια ιδιαίτερη καλλιτεχνική σύλληψη (Droste, 2019: 94–99, 228–234).

Το δεύτερο κεφάλαιο εξετάζει τη μετάβαση στο *Gestaltung* μέσα από τη μεταβολή της παιδαγωγικής, της υλικής έρευνας και των σχεδιαστικών διαδικασιών της σχολής. Η διερεύνηση οδηγεί στο κτίριο του Bauhaus στο Dessau, όπου η διαφοροποίηση των λειτουργιών αποκτά κοινή χωρική και κατασκευαστική άρθρωση. Το τρίτο κεφάλαιο παρακολουθεί την κοινωνική και λειτουργική αναθεώρηση αυτής της κατεύθυνσης κατά τη διεύθυνση του Hannes Meyer. Η Σχολή ADGB στο Bernau εξετάζεται ως έργο στο οποίο η λειτουργία, η τοπογραφία, η οικονομία των μέσων και η συλλογική χρήση οργανώνονται ως αλληλένδετες παράμετροι, χωρίς η μέθοδος να εξαντλεί το αρχιτεκτονικό περιεχόμενο του χώρου (Droste, 2019: 412· Nikolić, 2020: 54–60).

Το τέταρτο κεφάλαιο στρέφεται στη *Baukunst* του Ludwig Mies van der Rohe και εξετάζει τον τρόπο με τον οποίο η κατασκευή, το υλικό, ο κάνναβος, η αναλογία και η λεπτομέρεια συγκροτούν τη χωρική τάξη του έργου. Το Περίπτερο της Βαρκελώνης, η Κατοικία Farnsworth και η Νέα Εθνική Πινακοθήκη επιτρέπουν να μελετηθεί η ίδια αρχιτεκτονική αναζήτηση στην τελετουργική διέλευση, στην ιδιωτική κατοίκηση και στη δημόσια χρήση, αντίστοιχα (Frampton, 1980: 163–165, 234–235· Mertins, 2005b: 60–73· Neumeyer, 1991: 134–135, 151–154, 234–235). Το πέμπτο κεφάλαιο επανεξετάζει κριτικά τις τρεις ιστορικές εκδοχές ως προς τη σχέση της ενότητας με τη διαφορά, τα όρια της μεθόδου και της κατοίκησης, την ενσώματη και τεκτονική εμπειρία, καθώς και τις κοινωνικές, οικονομικές και ιστορικές συνθήκες μέσα στις οποίες ο σχεδιασμός και το έργο αποκτούν σημασία. Οι θεωρητικές θέσεις λειτουργούν ως διακριτά κριτήρια ελέγχου των πορισμάτων που προέκυψαν από την

προηγούμενη ανάλυση. Η τελική ενότητα επιστρέφει στους Kuhn και Lyotard, ώστε να περιγράψει τον μετασχηματισμό χωρίς να τον υπαγάγει σε μια γραμμική αφήγηση προόδου. Το έκτο κεφάλαιο συγκεντρώνει τα πορίσματα της έρευνας και αποτιμά τη συμβολή του Bauhaus και του Mies στη μεταβολή του τρόπου κατανόησης και άσκησης της αρχιτεκτονικής.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Η αισθητική Ολότητα. Το *Gesamtkunstwerk* και η ρομαντική του κληρονομιά

«Ας συλλάβουμε και ας δημιουργήσουμε από κοινού το νέο κτίριο του μέλλοντος, που θα συνενώνει σε μία ενότητα την αρχιτεκτονική, τη γλυπτική και τη ζωγραφική και που μια μέρα θα υψωθεί προς τον ουρανό από τα χέρια ενός εκατομμυρίου τεχνιτών, σαν το κρυστάλλινο σύμβολο μιας νέας πίστης».

–Walter Gropius, «From the First Proclamation of the Weimar Bauhaus»
(1919/1938: 18, μτφ. της συγγραφέως).

Η εικόνα του «νέου κτιρίου του μέλλοντος» με την οποία ο Gropius συνόδευσε την ίδρυση του Bauhaus συμπυκνώνει μια προσδοκία που προηγείται ιστορικά της σχολής. Οι τέχνες καλούνται να συναντηθούν σε ένα έργο ικανό να εκφράσει μια νέα συλλογική ενότητα. Πίσω από αυτή την προγραμματική διατύπωση βρίσκεται, ωστόσο, ένα παλαιότερο φιλοσοφικό ερώτημα. Τι είναι αυτό που επιτρέπει στα επιμέρους στοιχεία να συγκροτούν ένα όλο χωρίς να αποτελούν απλώς το άθροισμά τους;

Στο Z.17 των *Μετά τα φυσικά*, ο Αριστοτέλης ρωτά γιατί οι πλίνθοι και οι λίθοι αποτελούν οικία και γιατί μια συλλαβή δεν ταυτίζεται απλώς με τα γράμματα από τα οποία αποτελείται. Η ενότητά τους δεν προκύπτει από την απλή παράθεση των στοιχείων, αλλά από την αιτία που τα καθιστά ένα συγκεκριμένο πράγμα· την αιτία αυτή ο Αριστοτέλης ταυτίζει με το είδος ή τη μορφή (Αριστοτέλης, *Μετά τα Φυσικά*, Z.17, 1041a26–1041b33). Το όλο δεν είναι, επομένως, σωρός ή άθροισμα μερών. Η διάκριση αυτή διατυπώνει την αφετηρία του ερωτήματος που εξετάζεται εδώ: με ποια αρχή τα επιμέρους στοιχεία αποκτούν μεταξύ τους σχέσεις και συγκροτούν μια αναγνωρίσιμη Ολότητα;

Η καντιανή αισθητική εισάγει μια διαφορετική διάσταση του προβλήματος: όχι τη συγκρότηση του όλου, αλλά τον τρόπο με τον οποίο η μορφή προσφέρεται στην κρίση. Στην κρίση του ωραίου, η φαντασία και η νόηση τίθενται σε ελεύθερο παιχνίδι, χωρίς η παράσταση του αντικειμένου να υπάγεται σε μια καθορισμένη έννοια (Kant, 2013: §9). Η μορφή γίνεται αντιληπτή ως σκόπιμη, χωρίς να συνδέεται με έναν συγκεκριμένο σκοπό ή με την πρακτική χρησιμότητα του αντικειμένου (Kant, 2013: §§10–14). Η αισθητική συνοχή δεν αφορά, επομένως, μόνο τη διάταξη των στοιχείων του έργου, αλλά και τη σχέση που αυτή εγκαθιστά με τις γνωστικές δυνάμεις του

υποκειμένου. Για την εξέταση της Ολότητας, η θέση αυτή σημαίνει ότι η εσωτερική οργάνωση του έργου αποκτά αισθητικό περιεχόμενο όταν μπορεί να προσληφθεί ως συνεκτική μορφή.

Η σχέση ανάμεσα στη μορφική τάξη και στην πρόσληψή της αποκτά με τον Hegel ιστορική διάσταση. Οι λαοί αποθέτουν στα έργα τέχνης τις βαθύτερες παραστάσεις τους, ενώ η τέχνη τις καθιστά αισθητηριακά προσιτές· γι' αυτό μπορεί να λειτουργεί ως κλειδί για την κατανόηση της θρησκείας και της φιλοσοφίας τους (Hegel, 1975: 7–8). Η σχέση μορφής και περιεχομένου δεν είναι εξωτερική: το ωραίο συγκροτείται όταν η Ιδέα αποκτά αισθητή παρουσία και εμφανίζεται ως ενότητα στην εξωτερική της μορφή (Hegel, 1975: 111–112). Στη διαδρομή που εξετάζουμε, η θέση αυτή προσθέτει μια ιστορική παράμετρο στην έννοια της Ολότητας: η συνοχή του έργου δεν αφορά μόνο τη σύνδεση των μερών του, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο ένας ιστορικός κόσμος αποκτά μορφή.

Ακριβώς αυτή η ιστορική διάσταση επιτρέπει στην Ολότητα να μεταβληθεί από ζήτημα εσωτερικής συνοχής σε απάντηση απέναντι στον κατακερματισμό του νεότερου ανθρώπου. Με τον Schiller, η σχέση των μερών του έργου συναντά τη διασπασμένη σχέση των ανθρώπινων δυνάμεων και αποκτά κοινωνικό και ανθρωπολογικό περιεχόμενο. Από αυτό το σημείο αρχίζει η ρομαντική συγκρότηση του αιτήματος που θα αποκτήσει τη μορφή συλλογικού καλλιτεχνικού προγράμματος στον Wagner.

1.1 Η ρομαντική συγκρότηση του αιτήματος. Από την αισθητική αγωγή του Schiller στο *Gesamtkunstwerk* του Wagner

Στις *Επιστολές για την αισθητική αγωγή του ανθρώπου*, ο Friedrich Schiller (1759–1805) εντοπίζει στη διάσπαση των ανθρώπινων ικανοτήτων μία από τις καθοριστικές αντιφάσεις της νεότερης κοινωνίας. Ο καταμερισμός της εργασίας και η εξειδίκευση παράγουν ένα υποκείμενο που αναπτύσσει αποσπασματικά τη λογική ή την αισθαντικότητά του, χωρίς να συγκροτεί την ενότητα της προσωπικότητάς του (Schiller, 2006: 28–38). Η αισθητική αγωγή προτείνεται ως οδός προς την ελευθερία (Schiller, 2006: 15–16), επειδή δημιουργεί ένα πεδίο μέσα στο οποίο οι αντίθετες

δυνάμεις του ανθρώπου μπορούν να σχετιστούν χωρίς να καταργείται η μεταξύ τους διαφορά.

Η δυνατότητα αυτή θεμελιώνεται στη διάκριση ανάμεσα στην αισθητηριακή ορμή, στην ορμή της μορφής και στην ορμή του παιχνιδιού. Η αισθητηριακή ορμή συνδέει το υποκείμενο με τη μεταβολή, το σώμα και τη χρονική του ύπαρξη, ενώ η ορμή της μορφής το προσανατολίζει προς την τάξη, τη σταθερότητα και την καθολικότητα (Schiller, 2006: 67–70). Η ορμή του παιχνιδιού συσχετίζει τις δύο ορμές χωρίς να επιτρέπει στη μία να υποτάξει την άλλη (Schiller, 2006: 80–83). Η αισθητική εμπειρία συγκροτεί έτσι μια προσωρινή κατάσταση ανθρώπινης Ολότητας, καθώς η αισθαντικότητα και ο λόγος συνδέονται χωρίς ο ένας να υποτάσσεται στον άλλο.

Η συμφιλίωση αυτή δεν εξαντλείται στο επίπεδο της ατομικής εμπειρίας. Ο Schiller συνδέει την αισθητική διαμόρφωση του υποκειμένου με τη δυνατότητα της πολιτικής ελευθερίας (Schiller, 2006: 15–16). Η αποκατάσταση της εσωτερικής ενότητας του ανθρώπου αποκτά έτσι κοινωνική σημασία και προσανατολίζει προς μια κοινότητα της οποίας η συνοχή θεμελιώνεται στις ελεύθερες σχέσεις μεταξύ των μελών της και όχι στην εξωτερική επιβολή (Roberts, 2011: 38–40). Η πολιτική διάσταση της αισθητικής αγωγής ανοίγει τον θεωρητικό ορίζοντα μέσα στον οποίο το αίτημα της Ολότητας μπορεί να μετακινηθεί από τη διαμόρφωση του υποκειμένου προς τη συλλογική εμπειρία του έργου τέχνης.

Σε διαφορετικό ιστορικό και καλλιτεχνικό πεδίο, το αίτημα της ενότητας αποκτά στον Richard Wagner (1813–1883) τη μορφή δραματουργικού και κοινωνικού προγράμματος. Στο *Έργο Τέχνης του Μέλλοντος* (1849), η ελληνική τραγωδία λειτουργεί ως ιστορικό σημείο αναφοράς για μια τέχνη συνδεδεμένη με τη συλλογική ζωή (Wagner, 1892: 89–91). Ο χορός, η μουσική και η ποίηση παρουσιάζονται ως αρχικά συνδεδεμένες τέχνες, οι οποίες αποδυναμώνονται όταν αποχωρίζονται η μία από την άλλη (Wagner, 1892: 95–96, 137–140). Η επανένωσή τους πραγματοποιείται στο δράμα και προϋποθέτει τη συνεργασία των καλλιτεχνών γύρω από έναν κοινό σκοπό (Roberts, 2011: 71–75· Wagner, 1892: 196).

Το *Gesamtkunstwerk*, ωστόσο, δεν δηλώνει απλώς τη συνύπαρξη διαφορετικών τεχνών, αλλά μια δραματουργικά οργανωμένη Ολότητα. Η μουσική, ο ποιητικός λόγος, η σκηνική δράση, η κίνηση και η οπτική μορφή συντονίζονται σύμφωνα με την αναγκαιότητα της δραματικής πράξης, η οποία προσδιορίζει τη θέση και τη λειτουργία

κάθε επιμέρους συμβολής. Η συνοχή δεν προκύπτει, επομένως, από την παράθεση των τεχνών ούτε προϋποθέτει την ισότιμη και συμμετρική αλληλοδιαμόρφωσή τους, αφού το δράμα λειτουργεί ως κεντρική οργανωτική αρχή (Roberts, 2011: 71–75).

Η ίδια δραματουργική τάξη οργανώνει και την πρόσληψη του έργου. Το δράμα προϋποθέτει, κατά τον Wagner, όχι μόνο μια κοινή καλλιτεχνική επιδίωξη αλλά και μια αντίστοιχη δεκτικότητα από την πλευρά του κοινού (Wagner, 1892: 139–140). Στο Φεστιβαλικό Θέατρο του Bayreuth, η επιδίωξη αυτή απέκτησε χωρική και θεσμική υπόσταση. Η βυθισμένη ορχήστρα, η απόκρυψη του μαέστρου, το διπλό προσκήνιο και η συσκοτίση της αίθουσας συμμετείχαν στην κατασκευή μιας ελεγχόμενης συνολικής εμπειρίας, η οποία περιλάμβανε ακόμη και την άφιξη και την κίνηση του κοινού στον χώρο του φεστιβάλ (Vazsonyi, 2016: 33–34). Η αρχιτεκτονική οργάνωνε έτσι την ακρόαση, την οπτική συγκέντρωση και τη συλλογική συμμετοχή σε συνάρτηση με τη χρονική εξέλιξη του μουσικού δράματος.

Η μετάβαση από το μουσικό δράμα στην αρχιτεκτονική μεταβάλλει την ίδια την αρχή της ενότητας. Ο Roberts διακρίνει το θέατρο, στο οποίο συγκλίνουν κυρίως οι χρονικές τέχνες, από τον καθεδρικό, όπου η αρχιτεκτονική, η γλυπτική και η ζωγραφική συγκροτούν ένα χωρικό σύνολο. Τα δύο πρότυπα διατηρούν κοινή τη σύνδεση της καλλιτεχνικής σύνθεσης με τη συλλογική εμπειρία, αλλά οργανώνουν διαφορετικά τη σχέση των επιμέρους τεχνών (Roberts, 2011: 159–160). Στο αρχιτεκτονικό πεδίο, η ενότητα χρειάζεται πλέον να αποκτήσει διαρκή υλική και χωρική υπόσταση. Το ζήτημα μετατοπίζεται έτσι στη συνάρθρωση των υλικών, των τεχνικών, των αντικειμένων και των κατασκευαστικών στοιχείων του κτιρίου.

1.2 Η αρχιτεκτονική αναδιατύπωση του *Gesamtkunstwerk*. Το κατοικήσιμο σύνολο του Henry van de Velde και η χωρική εμπειρία του Bruno Taut

Η αρχιτεκτονική αναδιατύπωση του αιτήματος της ενότητας βρίσκει διαφορετικό θεωρητικό έρεισμα στο έργο του Gottfried Semper (1803–1879). Στα *Τέσσερα Στοιχεία της Αρχιτεκτονικής* (1851), η εστία, η στέγη, το περίβλημα και το γήινο ανάχωμα δεν παρουσιάζονται ως αφηρημένες γεωμετρικές κατηγορίες, αλλά συνδέονται αντίστοιχα με την κεραμική και τη μεταλλοτεχνία, την ξυλουργική, την

υφαντική και τη λιθοδομή (Semper, 1989: 102–103). Οι συνδυασμοί τους μεταβάλλονται ανάλογα με τις φυσικές και κοινωνικές συνθήκες μέσα στις οποίες αναπτύσσεται κάθε κοινωνία. Η αρχιτεκτονική ενότητα μπορεί έτσι να κατανοηθεί ως ιστορικά μεταβαλλόμενη σχέση ανάμεσα στα στοιχεία του κτιρίου, στις τεχνικές, στα υλικά και στις μορφές της συλλογικής ζωής. Στο *Επιστήμη, Βιομηχανία και Τέχνη* (1852), ο Semper εξετάζει επιπλέον τη βιομηχανική μεταβολή ως συνθήκη που αποσταθεροποιεί τους παραδοσιακούς μορφικούς τύπους και απαιτεί την επανεξέταση της σχέσης ανάμεσα στην τεχνική και στη μορφή (Frampton, 1980: 109). Η αρχιτεκτονική Ολότητα αποκτά στο σημείο αυτό το δικό της ιστορικό πρόβλημα, καθώς η κατασκευαστική παράδοση από την οποία αντλούσε τη συνοχή της μεταβάλλεται υπό την επίδραση της βιομηχανίας.

Η αναζήτηση του Semper δεν αποτελεί αρχιτεκτονική εφαρμογή της βαγκνερικής θεωρίας, αλλά συγκροτεί μια παράλληλη προσέγγιση του προβλήματος της ενότητας μέσα από τα ίδια τα μέσα του κτίζειν. Ο Roberts διακρίνει, από αυτή την άποψη, δύο γενεαλογίες του συνολικού έργου τέχνης. Η πρώτη είναι θεατρική και συνδέεται κυρίως με τις τέχνες του χρόνου, ενώ η δεύτερη είναι αρχιτεκτονική και αναπτύσσεται γύρω από τις πλαστικές τέχνες του χώρου έως το Bauhaus (Roberts, 2011: 159–160). Οι δύο κατευθύνσεις συγκλίνουν στο αίτημα υπέρβασης της απομόνωσης των τεχνών και επανασύνδεσης του έργου με την υλική και συλλογική ζωή, χωρίς να προϋποθέτουν μια ευθύγραμμη σχέση επιρροής.

Στο Arts and Crafts, η επιδίωξη αυτή στράφηκε προς τη συνολική διαμόρφωση του περιβάλλοντος της κατοίκησης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η Red House στο Bexleyheath, την οποία ο Philip Webb σχεδίασε το 1859 σε στενή συνεργασία με τον William Morris· ο Morris και η Jane Morris εγκαταστάθηκαν σε αυτήν τον Ιούνιο του 1860. Η αρχιτεκτονική, η επίπλωση, οι τοιχογραφίες, τα υφάσματα και ο κήπος διαμορφώθηκαν σταδιακά μέσα από τη συνεργασία του Webb, του William και της Jane Morris, του Edward Burne-Jones και άλλων μελών του προραφαηλικού κύκλου (National Trust, χ.χ.). Η συνοχή της κατοικίας δεν προέκυψε από την εφαρμογή ενός ενιαίου διακοσμητικού σχήματος ούτε εξέφρασε αποκλειστικά μία ατομική δημιουργική βούληση. Συγκροτήθηκε μέσα από μια συνεργατική παραγωγή που συνέδεσε την τέχνη και τη χειροτεχνία με τις πρακτικές της καθημερινής ζωής.

Ο Henry van de Velde (1863–1957), μία από τις κεντρικές μορφές της ευρωπαϊκής Art Nouveau, σχεδίασε την κατοικία για την οικογένειά του στο Uccle των Βρυξελλών το 1895. Η αρχιτεκτονική, το εσωτερικό και η επίπλωση, από τα εξαρτήματα των θυρών έως τις επενδύσεις των τοίχων, οργανώθηκαν σύμφωνα με κοινές μορφικές αρχές (Frampton, 1980: 96–97· The Metropolitan Museum of Art, χ.χ.). Η ίδια σχεδιαστική βούληση διέτρεχε τις διαφορετικές κλίμακες του κατοικήσιμου περιβάλλοντος, από το αρχιτεκτονικό σύνολο έως τα αντικείμενα της καθημερινής χρήσης. Η ενότητα δεν περιοριζόταν στην επανάληψη ενός διακοσμητικού λεξιλογίου. Σε σύγκριση με τη συνεργατική παραγωγή της Red House, το Bloemenwerf συγκροτείται ως έργο στο οποίο ο σχεδιαστικός έλεγχος συγκεντρώνεται περισσότερο στο πρόσωπο του δημιουργού. Η διαφορά δεν αφορά τον βαθμό συνοχής, αλλά τον τρόπο με τον οποίο αυτή παράγεται.



Εικόνα 1. Henry van de Velde, Bloemenwerf, Uccle, Βρυξέλλες: α) εξωτερική όψη της κατοικίας-εργαστηρίου, 1895· β) έπιπλα για την κατοικία Bloemenwerf, Bröhan Museum, Βερολίνο, 1895.

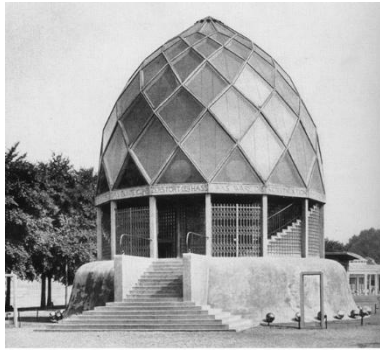
Πηγές εικόνων: α) Wikimedia Commons, *File Bloemenwerf (front).JPG*, φωτογραφία Lottelenya, 2013, άδεια Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported, τελευταία πρόσβαση: 20-6-2026· β) Wikimedia Commons, *Furniture from the Bloemenwerf House, Henry van de Velde, 1895, bubinga wood, cane, ceramic – Bröhan Museum, Berlin – DSC03980.JPG*, φωτογραφία Daderot, 2014, άδεια CC0 1.0 Universal, τελευταία πρόσβαση: 20-6-2026.

Η σημασία του van de Velde για την προϊστορία του Bauhaus περιλαμβάνει και το παιδαγωγικό πλαίσιο που διαμόρφωσε στη Βαϊμάρη. Ίδρυσε εκεί το *Kunstgewerbliches Seminar* το 1902 και διηύθυνε τη Σχολή Εφαρμοσμένων Τεχνών από το 1907 έως το 1915. Πριν από την αποχώρησή του πρότεινε, μεταξύ άλλων, τον Walter Gropius ως πιθανό διάδοχο. Ο Gropius παρέλαβε αργότερα τα κτίρια που είχε σχεδιάσει ο van de Velde, καθώς και όσα είχαν διασωθεί από τα εργαστήρια, τον

εξοπλισμό και τα υλικά της προηγούμενης σχολής. Η ίδρυση του Bauhaus πραγματοποιήθηκε, επομένως, μέσα σε ένα ήδη διαμορφωμένο θεσμικό και υλικό περιβάλλον, όπου η σχέση της τέχνης με τη χειροτεχνία και την αρχιτεκτονική είχε αρχίσει να αποκτά παιδαγωγική οργάνωση. Η συνέχεια αυτή αφορά τις προϋποθέσεις λειτουργίας της νέας σχολής και δεν συνεπάγεται ταύτιση του προγράμματός της με τις θέσεις του van de Velde (Droste, 2019: 17–18, 26–28· Trimmingham, 2016: 97).

Μια διαφορετική αρχή συνοχής εμφανίζεται στο έργο του Bruno Taut (1880–1938). Στο Γυάλινο Περίπτερο (*Glashaus*), που κατασκευάστηκε για την έκθεση του Deutscher Werkbund στην Κολωνία το 1914, το κατοικήσιμο σύνολο έδωσε τη θέση του σε ένα προσωρινό και έντονα ατμοσφαιρικό περιβάλλον. Το έργο συνδέθηκε με την ποιητική και ουτοπική σκέψη του Paul Scheerbart, ο οποίος απέδιδε στο έγχρωμο γυαλί τη δυνατότητα να μεταβάλει την ανθρώπινη αντίληψη και να συμβάλει στην ανανέωση της κοινωνικής ζωής. Οι αφορισμοί του, εγγεγραμμένοι στο κτίριο, ενέτασσαν τον ποιητικό λόγο στην αρχιτεκτονική, ενώ η πολυεδρική κατασκευή, το γυαλί, το φως και το νερό συμμετείχαν στην ίδια συμβολική σύλληψη (Anger, 2016: 157–163).

Η συνοχή του *Glashaus* γινόταν αντιληπτή μέσα από την κίνηση του επισκέπτη. Η άνοδος προς τον θόλο και η επακόλουθη κάθοδος προς τον χώρο του καταρράκτη διαμόρφωναν μια ακολουθία μεταβαλλόμενων σχέσεων ανάμεσα στο σώμα, στο φως, στο χρώμα και στις αντανakλάσεις. Η Jenny Anger χρησιμοποιεί τον όρο *Gesamtglaswerk*, δηλαδή «συνολικό έργο από γυαλί», για να αποδώσει τη σύνδεση της αρχιτεκτονικής, του υλικού, του ποιητικού λόγου και της κοινωνικής ουτοπίας (Anger, 2016: 157–163). Σε αντίθεση με το Bloemenwerf, όπου η αρχιτεκτονική Ολότητα οργανωνόταν ως συνέχεια ανάμεσα στις κλίμακες του κατοικήσιμου περιβάλλοντος, στο *Glashaus* συγκροτούνταν ως χωρικό βίωμα που μεταβαλλόταν κατά τη διάρκεια της διαδρομής.



**Εικόνα 2. Bruno Taut, Glashaus / Glass House, Έκθεση Deutscher Werkbund, Κολωνία:
α) εξωτερική όψη· β) εσωτερική άποψη, 1914.**

Πηγές εικόνων: German History in Documents and Images, Bruno Taut, *Glass House* (1914).
Αρχική πηγή: Frederic J. Schwartz, *The Werkbund: Design Theory and Mass Culture before the First World War*, σ. 184–185. Τελευταία πρόσβαση: 19-6-2026.

Στην *Αστική Κορώνα* (*Die Stadtkrone*, 1919), ο Taut μετέφερε το αίτημα της Ολότητας από το περίπτερο στην πόλη. Στο κέντρο μιας ιδανικής αστικής διάταξης τοποθέτησε ένα κρυστάλλινο κτίριο, πλαισιωμένο από όπερα, θέατρο, «οίκο του λαού», βιβλιοθήκη, κήπους και ζώνες κατοικίας. Το κεντρικό κτίριο δεν εξυπηρετούσε πρωτίστως ένα ωφελμιστικό πρόγραμμα, αλλά επανερμήνευε το αρχέτυπο του μεσαιωνικού καθεδρικού ως νεωτερικό σύμβολο συλλογικού προσανατολισμού και πνευματικής ανανέωσης. Η συνοχή της πόλης παρέμενε, ωστόσο, κυρίως συμβολική. Η *Stadtkrone* δεν οργάνωνε αναλυτικά τις καθημερινές λειτουργίες της αστικής ζωής, αλλά προέβαλλε την ενότητά της μέσω ενός κοινά αναγνωρίσιμου κέντρου (Roberts, 2011: 161–163).

Το Bloemenwerf και τα έργα του Taut φανερώνουν δύο δυνατότητες της αρχιτεκτονικής πρόσληψης του *Gesamtkunstwerk*. Στη μία περίπτωση, η ενότητα διατρέχει το κτίριο, το εσωτερικό και το αντικείμενο. Στην άλλη, το υλικό, το φως και η κίνηση οργανώνονται από ένα ουτοπικό αίτημα συλλογικής ανανέωσης. Πίσω από τη διαφορά τους παραμένει, ωστόσο, ένα κοινό όριο. Η συνοχή εξαρτάται είτε από τον έλεγχο του δημιουργού είτε από μια συμβολική ιδέα που προσδίδει στο σύνολο το νόημά του. Το ερώτημα που κληρονόμησε το Bauhaus ήταν αν αυτή η ενότητα μπορούσε να γίνει πράξη συλλογικής οικοδόμησης.

1.3 Το πρώιμο Bauhaus. Ο «Καθεδρικός του Σοσιαλισμού» και το συλλογικό οικοδομικό έργο

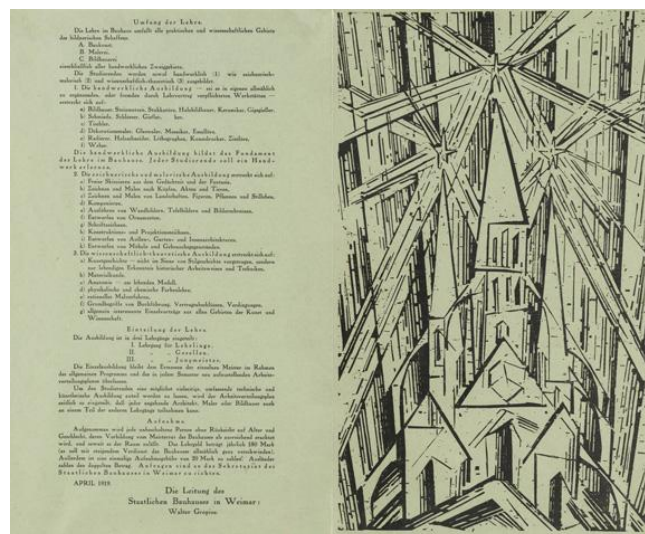
Το ερώτημα αν η ενότητα των τεχνών μπορούσε να γίνει πράξη συλλογικής οικοδόμησης απέκτησε θεσμική υπόσταση με την ίδρυση του Κρατικού Bauhaus στη Βαϊμάρη το 1919. Ο Walter Gropius συνένωσε τυπικά την Ανώτατη Σχολή Πλαστικών Τεχνών (*Hochschule für Bildende Kunst*) με την ήδη κλειστή Σχολή Εφαρμοσμένων Τεχνών (*Kunstgewerbeschule*), θέτοντας τις βάσεις ενός εκπαιδευτικού μοντέλου στο οποίο η καλλιτεχνική δημιουργία και η χειροτεχνική πρακτική θα συναντιούνταν σε κοινό πεδίο δράσης (Droste, 2019: 26–30· Girard, 2005: 5). Η σύνδεσή τους ήταν αρχικά περισσότερο προγραμματική παρά πλήρως πραγματοποιημένη, καθόρισε όμως τον ορίζοντα της πρώτης περιόδου του Bauhaus (Droste, 2019: 13–15· Girard, 2005: 5).

Στο ιδρυτικό Μανιφέστο, ο Gropius κατέστησε την οικοδόμηση (*Bauen*) τελικό σκοπό κάθε εικαστικής δραστηριότητας και κάλεσε τους δημιουργούς να συγκροτήσουν μια νέα συντεχνία, ικανή να υπερβεί τον ακαδημαϊκό διαχωρισμό ανάμεσα στις καλές και στις εφαρμοσμένες τέχνες (Gropius, 1919/1938: 18). Η αρχιτεκτονική δεν είχε ακόμη συγκροτηθεί ως αυτοτελές πεδίο διδασκαλίας στη σχολή. Αποτελούσε τον κοινό προσανατολισμό προς τον οποίο οι επιμέρους τέχνες θα συνέκλιναν σε ένα συλλογικό οικοδομικό έργο.

Το πρότυπο αυτής της σύνδεσης αντλήθηκε από τη μεσαιωνική παράδοση των *Bauhütten*, δηλαδή των οικοδομικών συντεχνιών στις οποίες τεχνίτες διαφορετικών ειδικοτήτων εργάζονταν συλλογικά για την ανέγερση του καθεδρικού ναού. Ο γοτθικός καθεδρικός αντιμετωπίστηκε ως αποτέλεσμα κοινής πνευματικής και χειρωνακτικής εργασίας, στο οποίο οι επιμέρους τέχνες εντάσσονταν σε ένα έργο με συλλογικό περιεχόμενο (Haxthausen, 2009: 64· Roberts, 2011: 159–160). Η αναφορά στον Μεσαίωνα δεν αποτελούσε απλώς νοσταλγική αναβίωση μιας παλαιότερης μορφής κοινωνικής οργάνωσης. Παρείχε ένα συμβολικό πρότυπο για τη σύνδεση του δημιουργού, του τεχνίτη, της υλικής εργασίας και της κοινότητας.

Η ξυλογραφία του Lyonel Feininger στην προμετωπίδα του Μανιφέστου απέδωσε εικαστικά αυτή την προγραμματική θέση. Στην εικόνα, η οποία έγινε γνωστή ως «Καθεδρικός του Σοσιαλισμού» (*Cathedral of Socialism*), ο γοτθικός καθεδρικός επανέρχεται ως σύμβολο μιας κοινής δημιουργικής πράξης. Οι τρεις πυργίσκοι του,

στεμμένοι από άστρα και διασχισμένοι από ακτίνες φωτός, συνδέουν την ενότητα των τεχνών υπό την αρχιτεκτονική με την προσδοκία μιας νέας πνευματικής και κοινωνικής κοινότητας (Droste, 2019: 15· Haxthausen, 2009: 64, 66). Η ξυλογραφία δεν περιγράφει ένα πραγματοποιήσιμο κτιριακό πρόγραμμα. Αποδίδει συμβολικά τον κοινό οικοδομικό προσανατολισμό που το Μανιφέστο όριζε για τις διαφορετικές τέχνες.



Εικόνα 3. Lyonel Feininger, *The Cathedral* / Καθεδρικός, ξυλογραφία για το εξώφυλλο του ιδρυτικού Μανιφέστου του Bauhaus, 1919.

Πηγή εικόνας: German History in Documents and Images, “Cathedral,” Title Page by Lyonel Feininger for Walter Gropius’ Bauhaus Manifesto and Program (April 1, 1919). Αναπαραγωγή: Artists Rights Society (ARS), New York· ψηφιοποιημένο πρωτότυπο: Yale University Library. Διαθέσιμο στο: <https://germanhistorydocs.org/en/weimar-germany-1918-1933/ghdi:image-4314>, τελευταία πρόσβαση: 19-6-2026.

Η προγραμματική σύγκλιση της αρχιτεκτονικής, των τεχνών και της συλλογικής ζωής περιείχε, ωστόσο, μια θεμελιώδη ένταση. Η οικοδόμηση ανακηρυσσόταν τελικός σκοπός της σχολής προτού η αρχιτεκτονική αποκτήσει θέση στο διδακτικό της πρόγραμμα. Το κτίριο του μέλλοντος υπήρχε πρώτα ως εικόνα και ως κοινή πίστη. Η αρχή συνοχής του πρώιμου Bauhaus παρέμενε, επομένως, συγγενής προς το Gesamtkunstwerk, μολονότι η βαγκνερική δραματουργία είχε αντικατασταθεί από τον κοινό προσανατολισμό προς την οικοδόμηση.

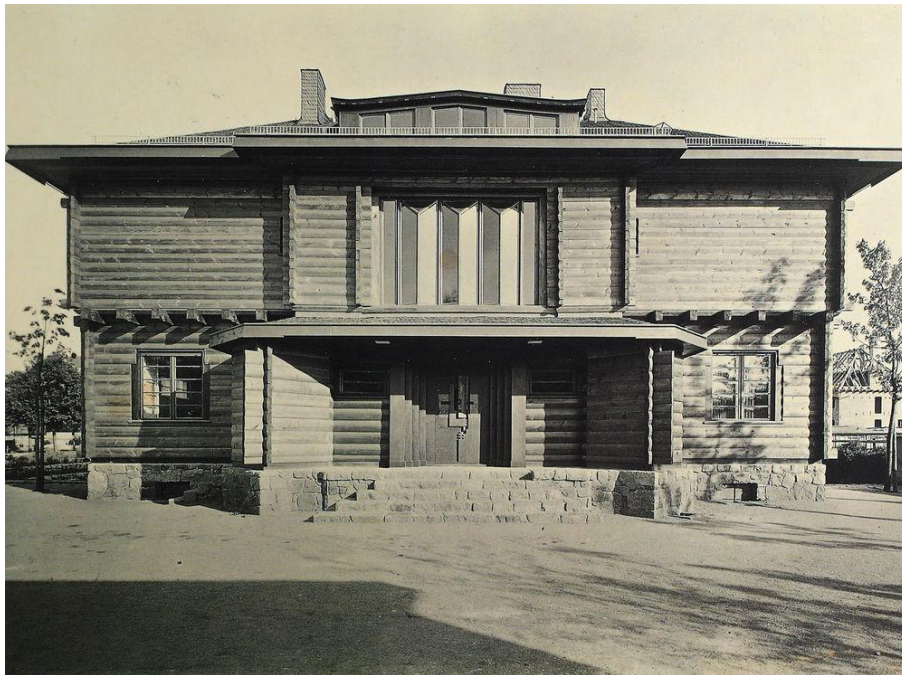
Τα εργαστήρια αποτέλεσαν την πρώτη δοκιμή αυτής της υπόσχεσης στην υλική πράξη. Η κεραμική, η υφαντική, η μεταλλοτεχνία, η ξυλουργική και η υαλογραφία

διατηρούσαν τις ιδιαίτερες τεχνικές και υλικές τους απαιτήσεις, ενώ εντάσσονταν στην κοινή παιδαγωγική αποστολή της σχολής. Η συνύπαρξή τους δεν ισοδυναμούσε ακόμη με κοινή σχεδιαστική μέθοδο. Η συνεργασία οργανωνόταν κάθε φορά γύρω από ένα συγκεκριμένο έργο και εξακολουθούσε να χρειάζεται μια ενοποιητική καλλιτεχνική σύλληψη. Το κρίσιμο ερώτημα ήταν πλέον αν το συμβολικό πρότυπο του συλλογικού κτίζειν μπορούσε να αποκτήσει επαναλήψιμη υλική και παραγωγική μορφή.

1.4 Οι υλικές και συλλογικές δοκιμές του *Gesamtkunstwerk*. Οικία Sommerfeld, Haus am Horn και εργαστήρια

Το συλλογικό οικοδομικό έργο που διατυπώθηκε συμβολικά στο ιδρυτικό Μανιφέστο απέκτησε την πρώτη μεγάλης κλίμακας εφαρμογή του στην Οικία Sommerfeld. Η κατοικία, που σχεδιάστηκε και κατασκευάστηκε την περίοδο 1920–1921 για τον επιχειρηματία Adolf Sommerfeld, θεωρείται το πρώτο μεγάλο συλλογικό έργο του Bauhaus και η πληρέστερη πρώιμη απόπειρα υλικής πραγμάτωσης του ιδρυτικού του προγράμματος (Droste, 2019: 50–52· Getty Research Institute, 2019: 5). Σχεδιασμένη από τους Walter Gropius και Adolf Meyer (1881–1929), έφερε σε συνεργασία διαφορετικά εργαστήρια της σχολής. Τα έπιπλα σχεδιάστηκαν από τον Marcel Breuer, τον Gropius και τον Meyer, ο Joost Schmidt επεξεργάστηκε τα ξυλόγλυπτα στοιχεία, ο Josef Albers φιλοτέχνησε τα πολύχρωμα υαλογραφήματα και το εργαστήριο μετάλλου παρήγαγε φωτιστικά σώματα. Οι επιμέρους αυτές συμβολές δεν παρέμειναν αυτόνομα αντικείμενα, αλλά εντάχθηκαν σε ένα περιβάλλον οργανωμένο σύμφωνα με μια ενιαία υλική και αισθητική σύλληψη.

Η Οικία Sommerfeld πραγματοποίησε έτσι την υπόσχεση της συνεργασίας, χωρίς όμως να επιλύσει το πρόβλημα που έκρυβε το ιδρυτικό πρόγραμμα. Η συνοχή της εξαρτιόταν από τη μοναδικότητα της παραγγελίας, τον εκφραστικό χαρακτήρα της ξύλινης κατασκευής και τον συντονισμό συγκεκριμένων δημιουργών. Το έργο μπορούσε να λειτουργήσει ως ολοκληρωμένο αρχιτεκτονικό *Gesamtkunstwerk*, όχι όμως ακόμη ως πρότυπο μιας διαδικασίας εφαρμόσιμης σε διαφορετικές συνθήκες. Η συλλογική εργασία είχε αποκτήσει υλική υπόσταση, αλλά παρέμενε δεμένη με την ιδιαίτερη καλλιτεχνική σύλληψη του έργου.



Εικόνα 4. Walter Gropius και Adolf Meyer, Οικία Sommerfeld, Berlin-Steglitz, εξωτερική όψη, 1920–1921.

Πηγή εικόνας: Harvard Art Museums / Busch–Reisinger Museum, *Front Façade of the Sommerfeld House in Berlin*, κτίριο Walter Gropius και Adolf Meyer, φωτογραφία Carl Rogge, περ. 1922–1923, BRGA.8.2, διαθέσιμο μέσω Getty Research Institute, *Bauhaus: Building the New Artist*, https://www.getty.edu/research/exhibitions_events/exhibitions/bauhaus/new_artist/ (τελευταία πρόσβαση: 19–6–2026). Δικαιώματα έργου: © 2019 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn· φωτογραφικό δικαίωμα: © President and Fellows of Harvard College.

Το Haus am Horn (1923), που σχεδίασε ο Georg Muche και ανεγέρθηκε για την πρώτη έκθεση του Bauhaus στη Βαϊμάρη, μετέφερε το ζήτημα της συνοχής στην οργάνωση της καθημερινής ζωής. Το έργο δεν αποτελούσε απλώς χώρο παρουσίασης των προϊόντων των εργαστηρίων, αλλά πειραματική κατοικία, μέσα από την οποία η σχολή εξέθεσε δημόσια μια νέα αντίληψη για την κατοίκηση (Droste, 2019: 228–232· Klassik Stiftung Weimar, χ.χ.). Η διάταξη των επιμέρους χώρων γύρω από τον κεντρικό χώρο διημέρευσης, όπως αποτυπώνεται στο σχέδιο της κατοικίας (εικ. 5α), η λειτουργική τους διαφοροποίηση και η ενσωμάτωση επίπλων και εξοπλισμού συνέδεσαν την αρχιτεκτονική συνοχή με τη χρήση, το πρόγραμμα και την οικονομία του χώρου.

Στο επίπεδο της παραγωγής, η εσωτερική διαμόρφωση προέκυψε από τη συνεργασία των εργαστηρίων, με σημαντικές συμβολές της Alma Siedhoff-Buscher, του Erich Dieckmann και άλλων μελών της σχολής (Ambler, 2020: 53· Droste, 2019:

228–232). Ο συντονισμός των επιμέρους συμβολών απέκτησε εδώ διαφορετικό κριτήριο. Δεν υπηρετούσε μόνο την ενότητα μιας ιδιαίτερης καλλιτεχνικής έκφρασης, αλλά ανταποκρινόταν στις απαιτήσεις της κατοίκησης και στη δυνατότητα αναπαραγωγής των αντικειμένων. Το Haus am Horn διατηρούσε την επιδίωξη ενός συνολικού περιβάλλοντος ζωής, ενώ συγχρόνως υπέβαλλε τα μέρη του σε λειτουργικούς και παραγωγικούς όρους.



Εικόνα 5. Georg Muche, Haus am Horn, Βαϊμάρη: α) σχέδιο της πειραματικής κατοικίας· β) εξωτερική όψη, 1923.

Πηγές εικόνων: α) Georg Muche, *Baugesuch für das "Haus Am Horn"*. *Entwurfsplan*, 1923, Bauhaus-Archiv Berlin, μέσω Bauhaus Kooperation (χ.χ.-β)· β) Klassik Stiftung Weimar, *Haus Am Horn*, φωτογραφία Thomas Müller, © Klassik Stiftung Weimar.

Η συλλογική δραστηριότητα της σχολής δεν περιοριζόταν, ωστόσο, σε έργα που συνέδεαν τη συνεργασία με τη συγκρότηση ενός ενιαίου περιβάλλοντος. Η σειρά γραφιστικών χαρτοφυλακίων *Meistermappe* (1923), με έργα δασκάλων όπως ο Paul Klee, ο Wassily Kandinsky και ο Lyonel Feininger, παρουσίαζε διαφορετικές καλλιτεχνικές γλώσσες ως εκφράσεις ενός κοινού παιδαγωγικού προσανατολισμού (Droste, 2019: 216· Girard, 2005: 14). Η κοινή ταυτότητα της σχολής γινόταν εδώ ορατή, χωρίς οι επιμέρους δημιουργίες να συνδέονται σε ένα συνολικό έργο. Η συλλογικότητα, επομένως, δεν αρκούσε από μόνη της για να συγκροτήσει την Ολότητα του *Gesamtkunstwerk*.

Η αντιπαράθεση των παραδειγμάτων δείχνει ότι το κρίσιμο ζήτημα δεν ήταν απλώς η συμμετοχή περισσότερων εργαστηρίων ή δημιουργών. Στην Οικία Sommerfeld, οι επιμέρους συμβολές ενορχηστρώθηκαν στο εσωτερικό μιας ιδιαίτερης

αρχιτεκτονικής σύλληψης. Στο Haus am Horn, η συνεργασία συνδέθηκε στενότερα με τη λειτουργία, την κατοίκηση και τη δυνατότητα παραγωγής. Από τη σύγκριση αυτή προκύπτει ότι η συμβολή του πρώιμου Bauhaus βρισκόταν στη μεταφορά του αιτήματος της ενότητας από το καλλιτεχνικό όραμα σε ένα θεσμικό και εργαστηριακό πεδίο, όπου μπορούσε να δοκιμαστεί μέσα από πραγματικά αντικείμενα και κτίρια. Η υλική εφαρμογή του αιτήματος αποκάλυψε συγχρόνως το όριό του. Όσο η συνοχή εξαρτιόταν από την ενορχήστρωση μιας ιδιαίτερης σύνθεσης, δεν μπορούσε να αποτελέσει κοινή και επαναλήψιμη σχεδιαστική αρχή. Η αναζήτηση στράφηκε έτσι στη διαδικασία μέσω της οποίας τα υλικά, οι τεχνικές και οι λειτουργίες μπορούσαν να αποκτούν οργανωμένη σχέση. Η μετατόπιση αυτή άνοιξε το πεδίο μέσα στο οποίο διαμορφώθηκε σταδιακά το *Gestaltung* ως κοινή μορφοποιητική διαδικασία.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Η Ολότητα ως διαδικασία και η μετάβαση στο *Gestaltung*

Η μεταβολή που διακρίνεται στο Haus am Horn αφορούσε την ίδια την αρχή της αρχιτεκτονικής συνοχής. Η συνεργασία των εργαστηρίων, η λειτουργική οργάνωση της κατοίκησης και η δυνατότητα αναπαραγωγής των αντικειμένων μετέφεραν το ενδιαφέρον από τη σύνθεση ενός μοναδικού έργου στις διαδικασίες μέσω των οποίων διαφορετικά στοιχεία μπορούσαν να αποκτήσουν κοινή τάξη. Η κοινή αυτή τάξη δεν προϋπέθετε την εξάλειψη των διαφορών μεταξύ των στοιχείων, καθώς η φαινομενική συνοχή ενός *Gesamtkunstwerk* μπορεί να διατηρεί τις εντάσεις της διαδικασίας που το συγκροτεί (Menninger, 2016: 4). Στη μετατόπιση αυτή διαμορφώθηκε σταδιακά το *Gestaltung* ως ενεργητική μορφοποιητική διαδικασία, μέσα από την οποία το υλικό, η τεχνική, η λειτουργία, η αντίληψη και ο χώρος συσχετίζονται κατά τον σχεδιασμό. Ο όρος δεν ταυτίζεται με τη *Gestalt*, η οποία δηλώνει τη μορφή ως οργανωμένο σύνολο, ούτε συνεπάγεται την άμεση εφαρμογή της ψυχολογίας της μορφής στην αρχιτεκτονική.

Η σημασία του *Gestaltung* δεν εξαντλείται, επομένως, στο τελικό σχήμα του αντικειμένου. Εντοπίζεται στη γένεση της μορφής και στην επεξεργασία σχέσεων που μπορούν να διδαχθούν, να δοκιμαστούν και να συνδεθούν με την κατασκευή και την παραγωγή. Η κατεύθυνση αυτή εμφανίστηκε αρχικά στο Προκαταρκτικό Μάθημα, απέκτησε σαφέστερα αναλυτικά κριτήρια υπό την επίδραση του De Stijl, δοκιμάστηκε ως χρονική οργάνωση στη θεατρική σκηνή και έλαβε αρχιτεκτονική υπόσταση στο συγκρότημα του Bauhaus στο Dessau (Nikolić, 2020: 55–60).

2.1 Το προκαταρκτικό μάθημα. Βιωματική διερεύνηση και ιστορικά όρια της υποκειμενικότητας

Η μεταφορά του ιδρυτικού οράματος του Bauhaus στην καθημερινή παιδαγωγική πράξη συνδέθηκε αρχικά με το Προκαταρκτικό Μάθημα (*Vorkurs*) του Johannes Itten (1888–1967), Ελβετού ζωγράφου και παιδαγωγού που έφτασε στη Βαϊμάρη το 1919. Η διδασκαλία του δεν απέβλεπε μόνο στην απόκτηση τεχνικών δεξιοτήτων, αλλά στη συνολικότερη διαμόρφωση του σπουδαστή. Η άσκηση της

μορφής συνδεόταν με την αυτοπειθαρχία, την εσωτερική συγκέντρωση και τη σωματική εγρήγορση, ενώ οι μυστικιστικές πεποιθήσεις του Itten και η σχέση του με το Mazdaznan³ προσέδωσαν στη διδασκαλία του έναν σχεδόν τελετουργικό χαρακτήρα (Ambler, 2020: 17· Droste, 2019: 48, 56· Girard, 2005: 11–12).

Οι σπουδαστές δεν ξεκινούσαν από την αντιγραφή προτύπων ή από την εφαρμογή ενός έτοιμου ύφους, αλλά από την άμεση επαφή με το υλικό, την υφή, το χρώμα, τον ρυθμό και την αντίθεση. Αγγίζοντας, συγκρίνοντας και οργανώνοντας τις ιδιότητες των υλικών, ασκούσαν την αντίληψή τους και διερευνούσαν τις σχέσεις από τις οποίες μπορούσε να προκύψει η μορφή. Η ακαδημαϊκή μίμηση έδινε έτσι τη θέση της σε μια εργαστηριακή διαδικασία ανακάλυψης. Η Nikolić θεωρεί γι' αυτό το Προκαταρκτικό Μάθημα κεντρική καινοτομία του εκπαιδευτικού προγράμματος, καθώς αντιμετώπισε τον άνθρωπο ως δυναμική ενότητα φυσικών και ψυχολογικών στρωμάτων (Nikolić, 2020: 55–57).

Η διερεύνηση των υλικών συνδεόταν, ωστόσο, με την εσωτερική προετοιμασία του σπουδαστή. Τα μαθήματα άρχιζαν με ασκήσεις αναπνοής και συγκέντρωσης, ώστε να επιτευχθεί ψυχοσωματική ισορροπία πριν από τη μελέτη των υλικών και των χρωματικών σχέσεων. Οι τονικές αντιθέσεις, τα γεωμετρικά σχήματα και οι χρωματικές εντάσεις εξετάζονταν συγχρόνως ως οπτικές σχέσεις και ως φορείς συναισθηματικής εμπειρίας. Ο Itten θεωρούσε ότι τα χρώματα και οι μορφές έπρεπε πρώτα να βιωθούν και κατόπιν να αποτελέσουν αντικείμενο συνειδητού χειρισμού (Droste, 2019: 56). Η παραγωγή της μορφής παρέμενε, συνεπώς, συνδεδεμένη με την προσωπική ευαισθησία και την εκφραστική ενέργεια του δημιουργού.

Σε αυτή τη σύνδεση βρισκόταν τόσο η παιδαγωγική συμβολή όσο και το ιστορικό όριο της διδασκαλίας του Itten. Η αποδέσμευση από τα ακαδημαϊκά πρότυπα επέτρεψε στους σπουδαστές να προσεγγίσουν τη μορφή ως διαδικασία και όχι ως σχήμα προς μίμηση. Η διαδικασία αυτή, όμως, δεν παρείχε ακόμη κοινά κριτήρια για τη σχέση της μορφής με τη λειτουργία, την κατασκευή και την παραγωγή. Παρέμενε προσανατολισμένη στην ατομική εμπειρία και αντιστοιχούσε στο εξπρεσιονιστικό

³ Το Mazdaznan ήταν ένα θρησκευτικο-φιλοσοφικό κίνημα που ιδρύθηκε στις αρχές του 20ού αιώνα από τον Otto Hanisch και συνδύαζε στοιχεία ζωροαστρισμού, αποκρυφισμού, αναπνευστικών ασκήσεων, διατροφικών κανόνων και πνευματικής αυτοβελτίωσης. Ο Johannes Itten υπήρξε ένθερμος υποστηρικτής του και ενσωμάτωσε πολλές από τις πρακτικές του στη διδασκαλία του στο Bauhaus (Girard, 2005: 12).

κλίμα⁴ των πρώτων χρόνων της σχολής (Girard, 2005: 11–12). Το όριο της δεν ήταν εγγενής ανεπάρκεια της βιοματικής άσκησης, αλλά η δυσκολία της να ανταποκριθεί στη νέα κατεύθυνση που άρχιζε να αποκτά το Bauhaus.

Η αποχώρηση του Itten από το Bauhaus τον Μάιο του 1923 ακολούθησε την παρατεταμένη διαφωνία του με τον Gropius για την κατεύθυνση των εργαστηρίων και τη σχέση τους με την παραγωγή (Ambler, 2020: 19· Droste, 2025: 16). Για τον Itten, η μορφοποίηση άρχιζε από την εσωτερική συγκρότηση του δημιουργού, ενώ για τον Gropius έπρεπε σταδιακά να ανταποκρίνεται στις κοινωνικές και παραγωγικές απαιτήσεις της εποχής (Gropius, 1965: 75–76). Η παρέμβαση του Theo van Doesburg έδωσε σαφέστερη κατεύθυνση στη δεύτερη αυτή επιδίωξη.

2.2 Η Ολότητα ως κοινή μορφοποιητική διαδικασία. Η παρέμβαση του De Stijl

Το όριο που αναδείχθηκε στη διδασκαλία του Itten δεν αφορούσε την απουσία μιας επιδίωξης Ολότητας, αλλά την αρχή στην οποία θεμελιωνόταν η συνοχή της. Η βιοματική άσκηση συνέδεε την αντίληψη, το σώμα και το υλικό μέσα από την εσωτερική εμπειρία του δημιουργού, χωρίς ακόμη να παρέχει κοινά κριτήρια λειτουργίας, κατασκευής και παραγωγής. Η παρουσία του Theo van Doesburg στη Βαϊμάρη έθεσε το ζήτημα αυτό από διαφορετική αφετηρία.

Κατά την παραμονή του στη Βαϊμάρη από το 1921 έως το 1923, ο εκπρόσωπος της ολλανδικής πρωτοπορίας ανέπτυξε τη δράση του έξω από το επίσημο θεσμικό πλαίσιο του Bauhaus, μέσα από διαλέξεις, συζητήσεις και ανεπίσημα μαθήματα. Στον εξπρεσιονιστικό και εσωτερικό προσανατολισμό της πρώιμης σχολής αντιπαρέθεσε ένα σχεδιαστικό σύστημα βασισμένο στη γεωμετρική αφαίρεση, στις ορθοκανονικές σχέσεις⁵, στα πρωτογενή χρώματα και στη συντακτική καθαρότητα (Droste, 2019: 108–121· Droste, 2025: 31–33· Girard, 2005: 14). Η σημασία της παρέμβασής του δεν βρίσκεται στην εισαγωγή μιας ακόμη μορφολογικής γλώσσας, αλλά στην αναζήτηση

⁴ Με τον όρο «εξπρεσιονιστικό κλίμα» δηλώνεται το ευρύτερο μεταπολεμικό περιβάλλον της Γερμανίας, μέσα στο οποίο η αισθητική ανανέωση συνδέθηκε με ουτοπικά αιτήματα κοινωνικής, πνευματικής και κοινοτικής αναμόρφωσης (Droste, 2019: 13–15· Gropius, 1919/1938: 18· Roberts, 2011: 159–160).

⁵ Σχέσεις μεταξύ οριζόντιων και κατακόρυφων στοιχείων.

αρχών οργάνωσης που δεν εξαρτώνταν από την ιδιαίτερη ευαισθησία του δημιουργού (Droste, 2025: 31–33· Whitford, 1984: 116–120).

Η κατεύθυνση αυτή αποδίδεται με την έννοια της στοιχειώδους διαμόρφωσης (*elementare Gestaltung*). Τα χρώματα, τα επίπεδα, οι άξονες, οι αναλογίες και οι χωρικές αντιθέσεις αντιμετωπίζονταν ως διακριτά στοιχεία που μπορούσαν να αναλυθούν και να συνδυαστούν σε ένα σύστημα σχέσεων. Η Ολότητα του *Gestaltung* δεν θεμελιωνόταν, επομένως, στην έκφραση μιας εσωτερικής ενότητας, αλλά στην ελεγχόμενη συνάρθρωση των μερών. Η γεωμετρική βάση αυτής της μεθόδου προσέδωσε σαφέστερη δομή στη μορφοποιητική διαδικασία, χωρίς ακόμη να τη συνδέει με τις ιδιαίτερες ιδιότητες των υλικών και τις απαιτήσεις της παραγωγής (Droste, 2025: 31–33).

Η αλλαγή του εμβλήματος της σχολής κατέγραψε συμβολικά τη νέα κατεύθυνση. Το *Sternenmännchen*, το «αστρικό ανθρώπακι» που σχεδίασε ο Karl Peter Röhl το 1919, συνέδεε την εξπρεσιονιστική πρόσληψη του γοτθικού με ασιατικά και γερμανικά σύμβολα (Bauhaus Kooperation, χ.χ.-α). Το 1922 αντικαταστάθηκε από την αφαιρετική κεφαλή του Oskar Schlemmer, στην οποία η σύνθετη εικονογραφία έδωσε τη θέση της σε μια γεωμετρικά οργανωμένη μορφή (Droste, 2025: 31). Η αντικατάσταση δεν τεκμηριώνει από μόνη της τον μετασχηματισμό της παιδαγωγικής του Bauhaus, αποτυπώνει όμως την αισθητική μεταβολή που συντελούνταν στο περιβάλλον της σχολής.

Η μεταβολή δεν μπορεί να αποδοθεί αποκλειστικά στην επιρροή του De Stijl. Εντάχθηκε σε ένα ευρύτερο πεδίο κονστρουκτιβιστικών και λειτουργικών αναζητήσεων που αναπτύσσονταν στο εσωτερικό της σχολής. Η Droste συνδέει αυτή την κατεύθυνση με τον νέο ρόλο του χρώματος στο εργαστήριο τοιχογραφίας και με σχέδια όπως ο Κόκκινος Κύβος (*Der rote Würfel*, 1923) του Farkas Molnár, όπου η χωρική σύνθεση οργανώνεται μέσα από στοιχειώδεις όγκους και χρωματικές αντιθέσεις. Τον ίδιο προσανατολισμό συμπύκνωσε το κείμενο *KURI* μιας ομάδας Ούγγρων σπουδαστών, ανάμεσά τους και ο Marcel Breuer, στους όρους «κονστρουκτιβιστικό, χρηστικό, ορθολογικό, διεθνές» (Droste, 2025: 31–33). Τα τεκμήρια αυτά δείχνουν ότι η γεωμετρική αφαίρεση συνδεόταν ήδη με την αναζήτηση μιας σχεδιαστικής λογικής προσανατολισμένης στην κατασκευή και στη σύγχρονη παραγωγή.

Η νέα κατεύθυνση εντάχθηκε στην παιδαγωγική πρακτική μετά την αποχώρηση του Itten και την αναδιοργάνωση του Προκαταρκτικού Μαθήματος από τον Josef Albers και τον László Moholy-Nagy. Ο Albers έστρεψε την έρευνα προς τη δομή και τις πραγματικές δυνατότητες κάθε υλικού, επιδιώκοντας το μέγιστο κατασκευαστικό αποτέλεσμα με οικονομία μέσων. Οι περιορισμοί που έθετε στη χρήση των υλικών και των εργαλείων δεν οδηγούσαν στην παραγωγή ομοιόμορφων αποτελεσμάτων, αλλά επέτρεπαν την ανάπτυξη διαφορετικών λύσεων μέσα σε ένα κοινό πλαίσιο αξιολόγησης. Ο Moholy-Nagy ανέπτυξε ασκήσεις κατασκευής, ισορροπίας και χωρικής έντασης, μέσα από τις οποίες εξετάζονταν οι στατικές και δυναμικές ιδιότητες των υλικών και η σχέση σώματος και χώρου. Η διδασκαλία του συνδεόταν συγχρόνως με τον τεχνολογικό και βιομηχανικό προσανατολισμό που αποκτούσε το Bauhaus (Wick, 2019).

Η αναδιοργάνωση αυτή προσδιόρισε ουσιαστικότερα τη συμβολή του *Gestaltung* στο Bauhaus. Η άμεση έρευνα των υλικών, την οποία είχε εισαγάγει ο Itten, διατηρήθηκε, αλλά συνδέθηκε με κατασκευαστικά και τεχνολογικά κριτήρια. Παράλληλα, η αναλυτική τάξη του De Stijl αποδεσμεύτηκε από την εφαρμογή μιας συγκεκριμένης γεωμετρικής γλώσσας και εντάχθηκε σε μια διαδικασία πειραματισμού. Το σύνθημα του 1923 «Τέχνη και Τεχνολογία. Μια Νέα Ενότητα» έδωσε προγραμματική έκφραση σε αυτή τη σύνθεση (Droste, 2025: 31–33). Το αίτημα της Ολότητας μεταφέρθηκε έτσι από τη συνεργασία των τεχνών στη σχεδιαστική συσχέτιση του υλικού, της τεχνικής, της λειτουργίας και της παραγωγής. Στη θεατρική σκηνή, η ίδια μορφοποιητική διαδικασία απέκτησε χρονική διάσταση, καθώς η συνοχή έπρεπε πλέον να συγκροτηθεί μέσα από την κίνηση και τη μεταβολή.

2.3 Η Ολότητα ως χρονικά εξελισσόμενο γεγονός. Η θεατρική σκηνή ως εργαστήριο του *Gestaltung*

Στις σκηνικές έρευνες του Bauhaus, το σώμα, η κίνηση, το φως, το χρώμα, ο ήχος και τα τεχνικά μέσα οργανώνονταν ως παράμετροι ενός γεγονότος που μεταβαλλόταν στον χρόνο. Η συνοχή δεν προσδιοριζόταν από μια σταθερή οπτική σύνθεση, αλλά συγκροτούνταν μέσα από τη χρονική αλληλεπίδραση των επιμέρους μέσων και την ενσώματη πρόσληψή τους (Droste, 2019: 220–226· Nikolić, 2020: 60–66· Trimmingham, 2016: 101–106).

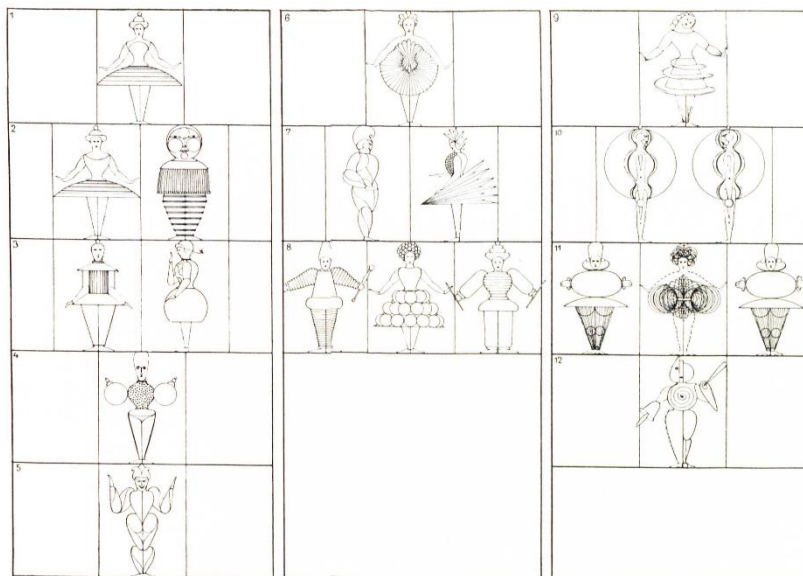
Η σκηνική αυτή αντίληψη διατηρούσε την επιδίωξη συνένωσης των τεχνών που χαρακτήριζε το βαγκνερικό *Gesamtkunstwerk*, μετέβαλλε όμως την εσωτερική λογική της. Στον Wagner, τα καλλιτεχνικά μέσα συντονίζονταν σύμφωνα με την κοινή αναγκαιότητα της δραματικής πράξης. Στο Bauhaus, οι σχέσεις μεταξύ σώματος, φωτός, ήχου, κίνησης και χώρου μπορούσαν να αποτελέσουν οι ίδιες αντικείμενο πειραματισμού, χωρίς να υπάγονται αναγκαστικά σε ένα ενιαίο αφηγηματικό νόημα (Trimingham, 2016: 101–103). Η μετατόπιση αφορούσε, επομένως, όχι μόνο τα μέσα της σκηνικής σύνθεσης, αλλά και την αρχή που τα συνέδεε.

Ο László Moholy-Nagy έδωσε θεωρητική διατύπωση σε αυτή την κατεύθυνση. Στο δοκίμιο *Θέατρο, Τσίρκο, Βαριετέ* ανέπτυξε την ιδέα ενός Θεάτρου της Ολότητας, στο οποίο ο άνθρωπος, το φως, ο ήχος, η μηχανή και η προβολή συμμετέχουν στη σκηνική σύνθεση. Τα μηχανικά και οπτικά μέσα δεν λειτουργούν ως βοηθητικός εξοπλισμός της ανθρώπινης δράσης, αλλά ως ενεργοί συντελεστές του γεγονότος (Nikolić, 2020: 62· Trimingham, 2016: 104). Στο μεταγενέστερο *Vision in Motion*, ο Moholy-Nagy περιέγραψε την όραση ως δυναμική διαδικασία που αναπτύσσεται μέσα στον χρόνο και συνδέεται με την κίνηση του παρατηρητή (Moholy-Nagy, 1947: 12, 152–153). Η συγκεκριμένη διατύπωση δεν συνιστά από μόνη της ολοκληρωμένη θεωρία του αρχιτεκτονικού χώρου. Μπορεί, ωστόσο, να συσχετιστεί με την αρχιτεκτονική έρευνα, καθώς η αντίληψη του χώρου μεταβάλλεται μαζί με τη θέση και την κίνηση του σώματος.

Η χρονική οργάνωση έγινε άμεσα αντιληπτή στους πειραματισμούς με το χρωματιστό φως. Το 1922 οι σπουδαστές Kurt Schwerdtfeger και Josef Hartwig παρουσίασαν τα *Reflektorische Farblightspiele*, ενώ το 1923 ο Ludwig Hirschfeld-Mack ανέπτυξε τη σειρά *Farbenlichtspiele*. Γεωμετρικά σχήματα, χρωματικές προβολές και ελεγχόμενες κινήσεις παρήγαν μια σύνθεση που δεν υπήρχε ως ολοκληρωμένη εικόνα σε μία δεδομένη στιγμή, αλλά αναπτυσσόταν μέσα από τη διαδοχή των φωτεινών μεταβολών. Η Ολότητα συγκροτούνταν εδώ ως ρυθμισμένη εμπειρία φωτός, χρώματος, κίνησης και χωρικής έντασης (Getty Research Institute, 2019: 14· Nikolić, 2020: 60–61).

Στο έργο του Oskar Schlemmer, το ζήτημα μεταφέρθηκε στη σχέση ανάμεσα στο ανθρώπινο σώμα και στη γεωμετρική τάξη του σκηνικού χώρου. Στο Τριαδικό Μπαλέτο (*Triadisches Ballett*, 1922), τα ογκώδη κοστούμια περιόριζαν το εύρος των κινήσεων του ερμηνευτή, μετέβαλλαν την ισορροπία του και μετέτρεπαν τη φυσική

χειρονομία σε μετρημένη τροχιά. Το σώμα δεν αποτελούσε ένα ανεξάρτητο εκφραστικό κέντρο τοποθετημένο μέσα σε ουδέτερο σκηνικό περίβλημα. Οι δυνατότητές του προσδιορίζονταν από τον όγκο, τη γραμμή, το βάρος και τον ρυθμό του κοστούμιού, ενώ η κίνησή του ενεργοποιούσε τη χωρική τάξη της παράστασης (Girard, 2005: 16–17· Trimmingham, 2016: 102, 105).



Εικόνα 6. Oskar Schlemmer, *Triadisches Ballett* / Τριαδικό Μπαλέτο, σχεδιαστική καταγραφή των μορφών και των κοστούμιών, 1922.

Πηγή εικόνας: Wikimedia Commons, *Oskar Schlemmer Triadisches Ballett 100.jpg*, 1922. Αρχική δημοσίευση στο Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy και Farkas Molnár, *Die Bühne im Bauhaus*, Bauhausbücher 4, Μόναχο, 1925. Public Domain Mark 1.0, τελευταία πρόσβαση: 19–6–2026.

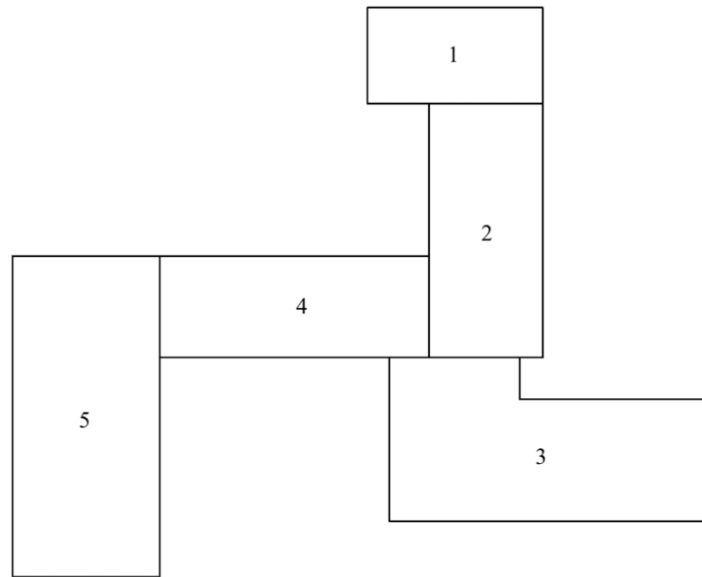
Η μεταβολή αυτή μπορεί να περιγραφεί ως αποϋποκειμενοποίηση. Ο όρος δεν δηλώνει την κατάργηση της υποκειμενικότητας ή της σωματικής παρουσίας, αλλά την υποχώρηση της ατομικής και ψυχολογικής ταυτότητας του ερμηνευτή ως κυρίαρχης αρχής της σκηνικής σύνθεσης. Στο *Triadisches Ballett*, το σώμα αποκτούσε τη σκηνική του λειτουργία μέσα από τη σχέση του με τον όγκο, το βάρος και τη γεωμετρία του κοστούμιού. Οι περιορισμοί της κίνησης δεν εξουδετέρωναν τη σωματική παρουσία, αλλά την ενέτασσαν σε μια δομική τάξη η οποία μπορούσε να ενεργοποιηθεί μόνο μέσω αυτής.

Η συμβολή της σκηνικής έρευνας στο *Gestaltung* βρίσκεται, επομένως, στη μεταφορά της μορφοποιητικής διαδικασίας από το σταθερό αντικείμενο στο χρονικά εξελισσόμενο γεγονός. Η μορφή δεν εμφανίζεται ως ολοκληρωμένο σχήμα, αλλά ως σύστημα σχέσεων που συγκροτείται και γίνεται αντιληπτό μέσα στη διάρκεια. Η συσχέτιση αυτή δεν προϋποθέτει άμεση γενεαλογική μετάβαση από το θέατρο στην αρχιτεκτονική. Στο συγκρότημα του Dessau, η διαδικαστική αρχή του *Gestaltung* απέκτησε διαφορετικό περιεχόμενο, καθώς η παιδαγωγική, η παραγωγή, η κυκλοφορία και η καθημερινή ζωή οργανώθηκαν μέσα σε ένα διαρκέστερο αρχιτεκτονικό πεδίο.

2.4 Η αρχιτεκτονική Ολότητα του *Gestaltung* στο Dessau. Η άρθρωση διαφορετικών λειτουργιών

Το 1925, το Bauhaus μετεγκαταστάθηκε από τη Βαϊμάρη στο Dessau, ύστερα από τις πολιτικές πιέσεις και τη μείωση της χρηματοδότησης από τη συντηρητική κυβέρνηση της Θουριγγίας (Droste, 2019: 244–250). Το νέο συγκρότημα, που σχεδίασε ο Walter Gropius και εγκαινιάστηκε το 1926, δεν στέγασε απλώς τις δραστηριότητες της σχολής. Μετέφερε στην κλίμακα της αρχιτεκτονικής τις σχέσεις ανάμεσα στη διδασκαλία, στην εργαστηριακή παραγωγή, στη διοίκηση και στην καθημερινή ζωή. Το *Gestaltung* απέκτησε έτσι κτιριακή υπόσταση ως διαδικασία οργάνωσης του ίδιου του θεσμού (Droste, 2025: 45–47).

Το συγκρότημα διαφοροποιείται από το κεντρικό και συμβολικό πρότυπο του κρυστάλλινου καθεδρικού που συνόδευε το Μανιφέστο του 1919. Η ενότητά του δεν δηλώνεται από μία κυρίαρχη μορφή, αλλά προκύπτει από τη συνάρθρωση πτερύγων με διαφορετική λειτουργία και αρχιτεκτονική συγκρότηση. Η πτέρυγα των εργαστηρίων διακρίνεται από το εκτεταμένο γυάλινο υαλοπέτασμα, οι κοιτώνες σχηματίζουν κατακόρυφο όγκο με επαναλαμβανόμενα ανοίγματα και μικρούς εξώστες, ενώ η γέφυρα της διοίκησης συνδέει τις βασικές πτέρυγες περνώντας πάνω από τον δημόσιο δρόμο. Η κάτοψη τύπου έλικας και οι διαδρομές κυκλοφορίας συνδέουν τα επιμέρους τμήματα χωρίς να αναιρούν τις διαφορές τους (Droste, 2025: 45· Giedion, 1967: 491–493). Το κτιριολογικό πρόγραμμα προσδιόρισε τις χρήσεις του συγκροτήματος, αλλά η αρχιτεκτονική τους συνοχή προέκυψε από τη μετατροπή της λειτουργικής διαφοροποίησης σε σύστημα χωρικών και κατασκευαστικών σχέσεων.



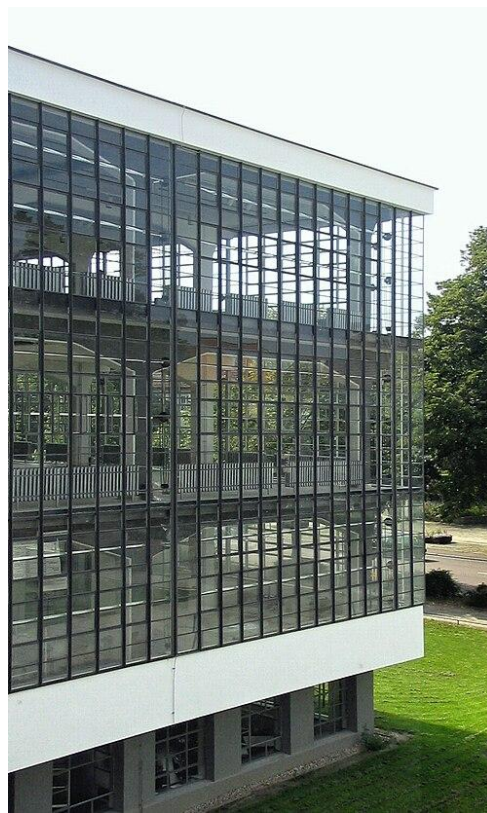
Εικόνα 7. Walter Gropius, κτίριο Bauhaus Dessau, σχηματικό διάγραμμα κάτοψης και λειτουργικής διάρθρωσης των επιμέρους πτερόγων, 1925–1926.

Υπόμνημα: 1. Κτίριο εργαστηρίων και κατοικιών σπουδαστών· 2. αίθουσα εκδηλώσεων, σκηνή και εστιατόριο· 3. πτέρυγα εργαστηρίων· 4. γέφυρα διοίκησης· 5. επαγγελματική σχολή.

Πηγή εικόνας: Wikimedia Commons, *Bauhaus - plan.png*, σχηματικό διάγραμμα Djahh, 27 Οκτωβρίου 2019, άδεια Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International, τελευταία πρόσβαση: 30-7-2026.

Η ασύμμετρη διάταξη δεν προσφέρει μία μοναδική αντιπροσωπευτική όψη. Καθώς ο παρατηρητής κινείται γύρω και μέσα στο συγκρότημα, οι πτέρυγες, οι διαφανείς επιφάνειες, οι συμπαγείς όγκοι και τα κενά εμφανίζονται σε διαφορετικούς κάθε φορά συσχετισμούς. Ο Giedion επισήμανε ότι το σύνθετο αυτό σύνολο δεν μπορεί να συλληφθεί με μία ματιά. Συνέδεσε την αιωρούμενη διάταξη των επιπέδων και την ταυτόχρονη θέαση εσωτερικού και εξωτερικού με τα πολλαπλά σημεία αναφοράς της κυβιστικής ζωγραφικής και ειδικότερα με την *L'Arlésienne* του Picasso (Giedion, 1967: 492–493). Η περιγραφή του Giedion μπορεί να συσχετιστεί με την «όραση εν κινήσει» του Moholy-Nagy, ο οποίος συνέδεσε την αντίληψη της αρχιτεκτονικής με τη μεταβαλλόμενη θέση και την ταχύτητα του παρατηρητή (Moholy-Nagy, 1947: 152–153, 244–245). Η συσχέτιση δεν προϋποθέτει άμεση μεταφορά της σκηνικής θεωρίας στην αρχιτεκτονική· επιτρέπει να περιγραφεί ακριβέστερα ο τρόπος με τον οποίο η συνοχή του συγκροτήματος συγκροτείται μέσα από την κίνηση.

Στην πτέρυγα των εργαστηρίων, ο φέρων σκελετός από οπλισμένο σκυρόδεμα διακρίνεται από το συνεχές γυάλινο υαλοπέτασμα, το οποίο αναρτάται από υποχωρημένα υποστυλώματα και συνεχίζεται στις γωνίες χωρίς εμφανή κατακόρυφη στήριξη. Η κατασκευή αυτή επιτρέπει την ταυτόχρονη αντίληψη του εσωτερικού και του εξωτερικού (Giedion, 1967: 493). Παράλληλα, τα εκτεταμένα υαλοστάσια εξασφαλίζουν την είσοδο φωτός, αέρα και ηλιασμού στο κτίριο (Gropius, 1965: 43–44). Η διαφάνεια καθιστά επίσης ορατή την εργαστηριακή δραστηριότητα και αποκτά θεσμική σημασία μέσα από τη θέση της στη λειτουργική συγκρότηση του κτιρίου.



Εικόνα 8. Walter Gropius, κτίριο Bauhaus Dessau, πτέρυγα εργαστηρίων με γυάλινο υαλοπέτασμα, 1925–1926.

Πηγή εικόνας: Wikimedia Commons, *Bauhaus-Dessau Werkstätten.jpg*, φωτογραφία Cethegus, 19 Αυγούστου 2005, Public Domain / Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported, τελευταία πρόσβαση: 20–6–2026.

Στο Dessau, η συμβολή του *Gestaltung* δεν αποτυπώνεται σε μια ενιαία μορφολογική γλώσσα, αλλά στη δυνατότητα συνάρθρωσης διαφορετικών λειτουργιών, κατασκευαστικών συστημάτων και μορφών καθημερινής δραστηριότητας. Η

αρχιτεκτονική Ολότητα του συγκροτήματος δεν εξαλείφει τις διαφορές των επιμέρους τμημάτων, αλλά τους προσδίδει θέση μέσα σε μια κοινή εσωτερική λογική. Η αρχή αυτή άφηνε, ωστόσο, ανοικτό το ερώτημα των κριτηρίων με τα οποία οι διαφορετικές απαιτήσεις επιλέγονται και ιεραρχούνται. Με την ανάληψη της διεύθυνσης από τον Hannes Meyer, το ερώτημα αυτό μεταφέρθηκε στο πεδίο της κοινωνικής ανάγκης, της οικονομίας και της επιστημονικής ανάλυσης.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

Η κρίση του *Gestaltung*. Ο λειτουργισμός και τα όρια της οργάνωσης

«*Το κτίζειν δεν είναι αισθητική διαδικασία [...] Το κτίζειν είναι μόνο οργάνωση: κοινωνική, τεχνική, οικονομική, ψυχική οργάνωση*».

– Hannes Meyer, «bauen», 1928 (Meyer, 1928: 12–13, μτφ. της συγγραφέως).

Στο συγκρότημα του Dessau, το *Gestaltung* είχε αποδείξει τη δυνατότητά του να συνδέει διαφορετικές λειτουργίες, υλικά και κατασκευαστικά συστήματα μέσα σε μια κοινή σχεδιαστική διαδικασία. Η αρχιτεκτονική του πραγμάτωση ανέδειξε, όμως, μια διάκριση που παρέμενε έως τότε λιγότερο εμφανής. Η ανάλυση των απαιτήσεων προσδιορίζει τα δεδομένα και τους περιορισμούς του έργου, αλλά δεν καθορίζει από μόνη της τον τρόπο με τον οποίο αυτά θα αποκτήσουν χωρική και υλική συνοχή.

Με τον όρο «κρίση» δεν δηλώνεται η εγκατάλειψη ή η αποτυχία του *Gestaltung*. Δηλώνεται η στιγμή κατά την οποία η οργανωτική του αρχή κλήθηκε να αιτιολογήσει τόσο την επιλογή των δεδομένων όσο και τις αποφάσεις με τις οποίες αυτά μετασχηματίζονται σε αρχιτεκτονικές σχέσεις. Η κοινωνική αναθεώρηση του Hannes Meyer διεύρυνε τη σχεδιαστική διαδικασία, εντάσσοντας σε αυτήν τις ανάγκες των χρηστών, τις οικονομικές συνθήκες και τις τεχνικές δυνατότητες. Συγχρόνως, έθεσε με μεγαλύτερη οξύτητα το ερώτημα αν η συστηματική οργάνωση αυτών των παραμέτρων μπορεί να θεμελιώσει την αρχιτεκτονική μορφή ή αν εξακολουθεί να απαιτείται μια συνθετική και ερμηνευτική απόφαση.

3.1 Η κοινωνική αναθεώρηση της Ολότητας. Η ανάληψη της διεύθυνσης από τον Hannes Meyer

Η παραίτηση του Walter Gropius από τη διεύθυνση του Bauhaus στις αρχές του 1928 άνοιξε μια νέα περίοδο στην ιστορία της σχολής. Ο Hannes Meyer, ο οποίος διηύθυνε το τμήμα αρχιτεκτονικής από το 1927, ανέλαβε επισήμως τη διεύθυνση στις αρχές του 1928 (Droste, 2019: 340, 347). Η αλλαγή συνέπεσε με την όξυνση των κοινωνικών και οικονομικών προβλημάτων της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης. Η έλλειψη

κατοικιών, η ανάγκη περιορισμού του κόστους και η ζήτηση για προσιτά αντικείμενα ενίσχυσαν την απαίτηση να συνδεθεί ο σχεδιασμός αμεσότερα με τις υλικές συνθήκες της συλλογικής ζωής.

Ο Meyer αντιμετώπισε τον προηγούμενο προσανατολισμό της σχολής ως κατάλοιπο αισθητικού φορμαλισμού. Στη θέση της μορφολογικής αναζήτησης πρότεινε έναν «αντικειμενικό ρεαλισμό», θεμελιωμένο στην επιστημονική τεκμηρίωση, στη λειτουργία, στη συλλογική χρησιμότητα και στις πραγματικές ανάγκες των χρηστών (Droste, 2019: 424· Meyer, 1928: 12–13). Σύμφωνα με το πρόγραμμά του, η μορφή δεν έπρεπε να προηγείται της ανάλυσης ούτε να επιβάλλεται στα δεδομένα ως προσωπική καλλιτεχνική έκφραση, αλλά να προκύπτει από τον συσχετισμό των κοινωνικών, βιολογικών, τεχνικών και οικονομικών όρων του έργου. Η θέση αυτή διατύπωνε την προγραμματική αξίωση του Meyer και όχι μια σχέση που μπορούσε να θεωρηθεί εκ των προτέρων αποδεδειγμένη.

Η ρήξη με την περίοδο του Gropius παρουσιάστηκε με ιδιαίτερη οξύτητα σε κείμενο που επεξεργάστηκαν ο Meyer και ο Ernst Kállai. Η ιστορία του Bauhaus διακρινόταν εκεί σε τρεις περιόδους: στο εξπρεσιονιστικό χάος της Βαϊμάρης, στον φορμαλισμό της πρώτης περιόδου του Dessau και στην κοινωνική και προλεταριακή ωρίμανση υπό τη νέα διεύθυνση (Droste, 2019: 434). Η περιοδολόγηση αυτή δεν αποτελεί ουδέτερη ιστορική περιγραφή, αλλά μέρος της προγραμματικής αυτοτοποθέτησης του Meyer. Η νέα διεύθυνση προσδιόριζε τη δική της κατεύθυνση υποβαθμίζοντας τις προηγούμενες φάσεις της σχολής, μολονότι διατηρούσε την αναλυτική και πειραματική μέθοδο του *Gestaltung*. Η μεταβολή αφορούσε κυρίως τα δεδομένα που εντάσσονταν στη σχεδιαστική διαδικασία και τους κοινωνικούς σκοπούς προς τους οποίους αυτή προσανατολιζόταν.

Η νέα κατεύθυνση συμπυκνώθηκε στο σύνθημα *Volksbedarf statt Luxusbedarf* («ανάγκες του λαού αντί για ανάγκες πολυτελείας») (Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung, 2025· Droste, 2019: 368). Τα προϊόντα των εργαστηρίων έπρεπε να ανταποκρίνονται στις ανάγκες ευρύτερων κοινωνικών ομάδων, να μπορούν να παραχθούν βιομηχανικά και να διατίθενται με περιορισμένο κόστος. Η κοινωνική χρησιμότητα δεν αποτελούσε πρόσθετο κριτήριο για την αξιολόγηση ενός ολοκληρωμένου αντικειμένου, αλλά επηρέαζε εξ αρχής τον προσδιορισμό του σχεδιαστικού έργου. Η Ολότητα του *Gestaltung* διευρύνθηκε έτσι προς ένα σύστημα αναγκών, διαθέσιμων πόρων, τεχνικών μέσων και διαδικασιών παραγωγής.

Ο κοινωνικός προσανατολισμός επηρέασε και τη θέση της καλλιτεχνικής διδασκαλίας. Οι προτάσεις για το χειμερινό εξάμηνο του 1930–1931, οι οποίες διασώζονται στις σημειώσεις του Josef Albers, προέβλεπαν τον περιορισμό της παραδοσιακής ζωγραφικής και τη διεύρυνση του προγράμματος προς μια υλιστική και επιστημονικά προσανατολισμένη εκπαίδευση. Η βιολογία, τα μαθηματικά, η στατική, η κοινωνιολογία, η οικονομία και η ψυχολογία θα επέτρεπαν στους σπουδαστές να εξετάζουν το αντικείμενο ή το κτίριο ως μέρος ενός ευρύτερου πλέγματος υλικών και κοινωνικών συνθηκών (Droste, 2019: 364). Η κατεύθυνση αυτή συνέχιζε την επιστημονική αντίληψη που είχε εισαγάγει ο Meyer στην αρχιτεκτονική εκπαίδευση, συνδέοντας τις κοινωνιολογικές, ψυχολογικές και βιολογικές αναλύσεις με τον σχεδιασμό (Tomita, 2017: 30–31, 38–39). Επειδή οι προτάσεις καταγράφηκαν μετά την απομάκρυνση του Meyer, τεκμηριώνουν την κατεύθυνση της αναδιοργάνωσης και όχι ένα πρόγραμμα που εφαρμόστηκε ολοκληρωμένα κατά τη διεύθυνσή του.

Στο κείμενο «bauen», ο Meyer όρισε το κτίζειν ως οργάνωση κοινωνικών, τεχνικών, οικονομικών και ψυχικών παραγόντων και όχι ως αισθητική διαδικασία (Droste, 2019: 405). Η θέση αυτή απέκτησε μεθοδολογικό περιεχόμενο μέσα από διαγράμματα κινήσεων, εργονομικές μετρήσεις, υπολογισμούς ηλιασμού και αναλύσεις της ροής του αέρα. Οι καθημερινές δραστηριότητες και οι περιβαλλοντικές συνθήκες μετατρέπονταν έτσι σε συγκεκριμένα σχεδιαστικά δεδομένα. Η έννοια της *Projektierung* περιέγραφε τη συστηματική επεξεργασία του προγράμματος, μέσα από την οποία τα ποσοτικά στοιχεία συσχετιζόνταν με τις τεχνικές και λειτουργικές απαιτήσεις του έργου (Meyer, 1928: 12–13· Miller, 2006: 83).

Η μέτρηση προσδιόριζε με μεγαλύτερη ακρίβεια τις συνθήκες και τους περιορισμούς του έργου, δεν όριζε όμως μονοσήμαντα τον τρόπο της χωρικής τους σύνδεσης. Η συμβολή του Meyer βρίσκεται στην ένταξη της κοινωνικής ανάγκης, της περιβαλλοντικής παρατήρησης και της οικονομίας των μέσων στην ίδια τη σχεδιαστική διαδικασία. Το όριο της προγραμματικής του θέσης εμφανίζεται στην αξίωση ότι η αρχιτεκτονική μορφή μπορούσε να προκύψει από την αντικειμενική ανάλυση των δεδομένων. Στη Σχολή ADGB στο Bernau, η αξίωση αυτή απέκτησε κτισμένη υπόσταση και μπορεί να εξεταστεί σε σχέση με τις συγκεκριμένες αποφάσεις που οργάνωσαν το πρόγραμμα, την τοπογραφία, την κίνηση και τη συλλογική ζωή.

3.2 Η Σχολή ADGB στο Bernau. Από τον λειτουργικό υπολογισμό στη χωρική άρθρωση

Η Σχολή της Γενικής Ένωσης Γερμανικών Εργατικών Συνδικάτων (ADGB) στο Bernau σχεδιάστηκε και κατασκευάστηκε από το 1928 έως το 1930 από τον Hannes Meyer και τον Hans Wittwer, με τη συμμετοχή του οικοδομικού τμήματος του Bauhaus (Droste, 2019: 412). Το συγκρότημα προοριζόταν για την εκπαίδευση και τη διαμονή στελεχών του συνδικαλιστικού κινήματος. Το πρόγραμμα συνέδεε τη διδασκαλία, την κατοίκηση και τη συλλογική ζωή σε μια καθημερινή ακολουθία δραστηριοτήτων. Η οργάνωσή τους επέτρεψε να δοκιμαστεί η μέθοδος του Meyer σε ένα σύνθετο αρχιτεκτονικό έργο, όπου οι κοινωνικές απαιτήσεις έπρεπε να συσχετιστούν με την κατασκευή, την τοπογραφία και την κίνηση.

Η εκπόνηση της μελέτης ακολούθησε τον συλλογικό προσανατολισμό του προγράμματος. Οι υπεύθυνοι αρχιτέκτονες, οι ειδικοί συνεργάτες και οι σπουδαστές διαφορετικών εκπαιδευτικών επιπέδων εργάστηκαν σε ομάδες, συνδέοντας την ανάλυση των απαιτήσεων με την τεχνική έρευνα και την παιδαγωγική πρακτική (Droste, 2019: 412). Η συμμετοχή των σπουδαστών δεν αποτελούσε μόνο κατανομή της εργασίας. Ενέτασσε την πραγματική οικοδομική διαδικασία στη διδασκαλία και μετέτρεπε το έργο σε πεδίο παραγωγής και ελέγχου της αρχιτεκτονικής γνώσης. Στο Bernau, επομένως, η συλλογική μέθοδος του Bauhaus δεν περιορίστηκε στον σχεδιασμό αντικειμένων, αλλά εφαρμόστηκε στην κλίμακα ενός σύνθετου κτιριακού συγκροτήματος.

Η τοπογραφία αποτέλεσε βασικό δεδομένο της μελέτης. Η κλίση του οικοπέδου καθόρισε τη βαθμιδωτή ανάπτυξη των επιμέρους όγκων, οι οποίοι στέγασαν τις διαφορετικές λειτουργίες του συγκροτήματος χωρίς να αποσυνδεθούν μεταξύ τους (Droste, 2019: 414). Οι χώροι εκπαίδευσης, διαμονής και συνεύρεσης ακολούθησαν τη μεταβολή του εδάφους, ενώ οι διαδρομές τούς συνέδεσαν με το φυσικό φως και το τοπίο. Η κλίση δεν αντιμετωπίστηκε, επομένως, ως εξωτερικός περιορισμός, αλλά εντάχθηκε στην εσωτερική λογική του έργου, προσδίδοντας χωρική συνέχεια στη λειτουργική διαφοροποίηση.



Εικόνα 9. Hannes Meyer, Hans Wittwer και τμήμα οικοδόμησης του Bauhaus Dessau, Σχολή της ADGB στο Bernau, γενική άποψη του συγκροτήματος από την πλευρά του τοπίου, 1928–1930.

Πηγή εικόνας: Wikimedia Commons, ADGB Schule Bernau 02.jpg, φωτογραφία Kritzolina, 25 Αυγούστου 2024, άδεια Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International, τελευταία πρόσβαση: 19-6-2026.

Η κοινωνική οργάνωση του εκπαιδευτικού προγράμματος απέκτησε χωρική υπόσταση στα κτίρια διαμονής. Οι εκατόν είκοσι εκπαιδευόμενοι χωρίστηκαν σε δώδεκα ομάδες των δέκα ατόμων και η ομαδοποίηση αυτή αποδόθηκε στη διάρθρωση των οικιστικών περύγων (Droste, 2025: 75). Οι χώροι θεωρητικής εκπαίδευσης, οι κοιτώνες και οι κοινόχρηστες ζώνες συνδέθηκαν μέσω ενός επιμήκους γυάλινου διαδρόμου, ο οποίος ακολουθούσε την κλίση του εδάφους και διατηρούσε την οπτική επαφή με το τοπίο (Droste, 2019: 414). Ο διάδρομος εξυπηρετούσε την κυκλοφορία, αλλά συγχρόνως συγκροτούσε ένα ενδιάμεσο πεδίο, όπου η μετακίνηση ανάμεσα στις δραστηριότητες συνδεόταν με τη θέαση του φυσικού περιβάλλοντος και την παρουσία των άλλων μελών της κοινότητας. Η λειτουργική σύνδεση αποκτούσε έτσι χαρακτήρα χωρικής και κοινωνικής εμπειρίας.



Εικόνα 10. Hannes Meyer και Hans Wittwer, Ομοσπονδιακή Σχολή της ADGB στο Bernau, γυάλινος διάδρομος σύνδεσης των επιμέρους πτερυγών, 1928–1930.

Πηγή εικόνας: Wikimedia Commons, *Bernau ADGB-Schule Glasgang.jpg*, φωτογραφία Fridolin freudenfett, 2018, άδεια Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International, τελευταία πρόσβαση: 19-6-2026.

Η σχέση ανάμεσα στο πρόγραμμα, στην τοπογραφία και στη χωρική διάταξη συμφωνεί με τη θέση του Meyer ότι η δομή του Bernau προέκυψε από αντικειμενικούς υπολογισμούς και από τις πραγματικές ανάγκες του έργου (Droste, 2019: 414). Το κτισμένο αποτέλεσμα περιλαμβάνει, ωστόσο, αποφάσεις που δεν εξηγούνται πλήρως ως συνέπειες της λειτουργικής ανάλυσης. Η προσθήκη ενός πέμπτου οικιστικού όγκου εξασφάλισε τη ρυθμική συνέχεια με τα τέσσερα κτίρια των εκπαιδευομένων, ενώ οι τρεις καμινάδες της εισόδου παρέπεμπαν στους πυλώνες του εργατικού κινήματος (Droste, 2019: 414). Στην πρώτη περίπτωση, η λειτουργική διάταξη υποβλήθηκε σε συνθετική επεξεργασία. Στη δεύτερη, ένα τεχνικό στοιχείο απέκτησε συμβολικό περιεχόμενο. Οι επιλογές αυτές δεν αποτελούν διακοσμητικές προσθήκες, αλλά συμμετέχουν στην εσωτερική λογική του έργου.

Η συνύπαρξη λειτουργικής ακρίβειας, ρυθμικής επεξεργασίας και συμβολικής αναφοράς εξηγεί τον χαρακτηρισμό του Bernau από τον Winfried Nerdinger ως έργου «ποιητικού λειτουργισμού» (Droste, 2025: 77). Ο χαρακτηρισμός αναγνωρίζει τη συμβολή της μεθόδου του Meyer, χωρίς να ανάγει το κτίριο σε μηχανική μεταγραφή

των απαιτήσεών του. Οι κοινωνικές ανάγκες, η τοπογραφία, οι κινήσεις, οι τεχνικές παράμετροι και η συλλογική εργασία προσδιόρισαν το πεδίο της μελέτης. Η αρχιτεκτονική συνοχή συγκροτήθηκε μέσα από τις αποφάσεις με τις οποίες τα δεδομένα αυτά απέκτησαν χωρική και υλική τάξη. Το Bernau φανερώνει έτσι ότι η διεύθυνση της σχεδιαστικής ανάλυσης δεν καταργεί την ανάγκη σύνθεσης και ερμηνείας, αλλά μεταβάλλει τους όρους υπό τους οποίους αυτή ασκείται. Την ίδια περίοδο, ο κοινωνικός και πολιτικός προσανατολισμός της διεύθυνσης του Meyer όξυνε τη σύγκρουση του Bauhaus με τις δημοτικές αρχές του Dessau, οδηγώντας σε μια κρίση διαφορετικής τάξης, θεσμική και πολιτική.

3.3 Η θεσμική κρίση του 1930. Πολιτική σύγκρουση και αλλαγή διεύθυνσης

Η πολιτική δραστηριοποίηση μέρους των σπουδαστών και η παρουσία κομμουνιστικής φοιτητικής οργάνωσης ενίσχυσαν τη δυσπιστία των δημοτικών αρχών του Dessau απέναντι στη σχολή. Οι αρχές απέδωσαν στον Meyer την ευθύνη για αυτή την εξέλιξη, συνδέοντας τον κοινωνικό και εκπαιδευτικό προσανατολισμό της διεύθυνσής του με τη δράση των σπουδαστών (Droste, 2019: 426). Η απόδοση της ευθύνης εκφράζει τη θέση των δημοτικών αρχών και δεν αποδεικνύει ότι το παιδαγωγικό πρόγραμμα του Meyer καθοδήγησε άμεσα την πολιτική δραστηριοποίηση. Δείχνει, όμως, ότι η κοινωνική κατεύθυνση του Bauhaus είχε πλέον εμπλακεί στις πολιτικές αντιπαραθέσεις της εποχής.

Το καλοκαίρι του 1930, οι δημοτικές αρχές απομάκρυναν τον Meyer από τη διεύθυνση. Ο Walter Gropius πρότεινε ως διάδοχό του τον Ludwig Mies van der Rohe, ενώ ο Meyer αναχώρησε αργότερα για τη Μόσχα μαζί με ομάδα πρώην σπουδαστών του Bauhaus (Droste, 2019: 434· Whitford, 1984: 191–192). Με την απομάκρυνσή του διακόπηκε η εφαρμογή του κοινωνικού και επιστημονικού προγράμματός του στο εσωτερικό της σχολής. Η θεσμική αυτή εξέλιξη δεν αναιρεί την αρχιτεκτονική σημασία του Bernau, αλλά δείχνει ότι η αποτίμηση μιας σχεδιαστικής μεθόδου δεν μπορεί να αποσυνδεθεί από τις πολιτικές συνθήκες μέσα στις οποίες εφαρμόζεται.

Η ανάληψη της διεύθυνσης από τον Mies εγκαινίασε μια νέα θεσμική περίοδο, χωρίς να σημαίνει ότι η αρχιτεκτονική του σκέψη προέκυψε από το πρόγραμμα του Meyer. Είχε διαμορφωθεί πριν από την ένταξή του στο Bauhaus και θεμελιωνόταν σε διαφορετική αρχή συνοχής (Droste, 2025: 82). Ο Meyer αναζητούσε τους όρους της αρχιτεκτονικής μορφής στη συστηματική οργάνωση των κοινωνικών, λειτουργικών και τεχνικών δεδομένων. Ο Mies, αντίθετα, επικέντρωνε την έρευνά του στην κρίση μέσω της οποίας η κατασκευή, το υλικό, η αναλογία και ο χώρος αποκτούν εσωτερική τάξη. Η ιστορική διαδοχή των δύο διευθύνσεων προσφέρει, επομένως, το σημείο μετάβασης προς τη *Baukunst*, όχι όμως και την αιτία της διαμόρφωσής της.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

Η Ολότητα ως δομική τάξη στο έργο του Ludwig Mies van der Rohe

«Η *Baukunst* είναι η θέληση της εποχής διατυπωμένη στον χώρο.»
– Ludwig Mies van der Rohe⁶

Η διατύπωση του Mies συνδέει την αρχιτεκτονική με την ιστορική της εποχή, χωρίς να την ανάγει σε άμεση αντανάκλαση των τεχνικών και κοινωνικών συνθηκών. Η «θέληση της εποχής» δεν περιλαμβάνει αδιακρίτως κάθε σύγχρονο φαινόμενο, αλλά τις δυνάμεις στις οποίες ο αρχιτέκτονας αναγνωρίζει ουσιώδη σημασία. Η διατύπωσή τους στον χώρο προϋποθέτει μια ερμηνευτική απόφαση, μέσω της οποίας η τεχνική πραγματικότητα μετασχηματίζεται σε αρχιτεκτονική τάξη (Neumeyer, 1991: xii–xiii, 151, 245). Η Ολότητα της *Baukunst* θεμελιώνεται σε αυτή τη σχέση ανάμεσα στις ιστορικές συνθήκες και στην εσωτερική λογική του έργου.

4.1 Το υποκείμενο, η εποχή και η *Baukunst*

Ο Ludwig Mies van der Rohe (1886–1969) είχε διαμορφώσει την επαγγελματική και θεωρητική του ταυτότητα πριν αναλάβει τη διεύθυνση του Bauhaus. Εργάστηκε στο γραφείο του Peter Behrens, όπου βρέθηκε παράλληλα με τον Walter Gropius, και είχε ήδη αναδειχθεί ως ένας από τους σημαντικότερους αρχιτέκτονες της Γερμανίας πριν από την ένταξή του στη σχολή (Droste, 2025: 82). Η βιομηχανική πραγματικότητα αποτελούσε γι' αυτόν καθοριστική ιστορική συνθήκη, χωρίς αυτό να συνεπάγεται την άκριτη αποδοχή κάθε τεχνικής καινοτομίας. Ο χάλυβας, το γυαλί και οι νέες δυνατότητες του φέροντος οργανισμού αποτελούσαν στοιχεία ενός μεταβαλλόμενου υλικού κόσμου, από τον οποίο ο αρχιτέκτονας όφειλε να διακρίνει όσα μπορούσαν να αποκτήσουν ουσιώδη αρχιτεκτονική έκφραση. Ο Neumeyer ερμηνεύει αυτή τη θέση μέσα από την αντίληψη της αρχιτεκτονικής ως «χωρικής έκφρασης πνευματικών αποφάσεων». Ανάμεσα στις συνθήκες της εποχής και στο

⁶ Ludwig Mies van der Rohe, “Baukunst und Zeitwille!”, 1924, όπως αναδημοσιεύεται στο Neumeyer, 1991: 245 (μτφ. της συγγραφέως).

αρχιτεκτονικό έργο παρεμβάλλεται, επομένως, η κρίση μέσω της οποίας ο αρχιτέκτονας αναγνωρίζει και οργανώνει τις καθοριστικές μεταξύ τους σχέσεις (Neumeyer, 1991: xii–xiii).

Η λειτουργία αυτής της κρίσης γίνεται σαφέστερη στη θέση του Mies ότι ο σχεδιασμός οφείλει να αναζητά τη «φύση του καθήκοντος». Το αρχιτεκτονικό έργο δεν εξαντλείται στην ικανοποίηση ενός καταλόγου απαιτήσεων, αλλά προϋποθέτει την αναγνώριση των σχέσεων ανάμεσα στον σκοπό, στην κατασκευή, στο υλικό και στον χώρο. Το υποκείμενο δεν εμφανίζεται εδώ ως αυθαίρετος δημιουργός μορφών, αλλά ως φορέας της απόφασης μέσω της οποίας οι συνθήκες του έργου αποκτούν αρχιτεκτονική συνοχή (Neumeyer, 1991: 146, 151–154).

Η διάκριση ανάμεσα στην οργάνωση και στην τάξη είναι καθοριστική για τη *Baukunst*. Η οργάνωση συντονίζει τις πρακτικές και τεχνικές απαιτήσεις ώστε το κτίριο να ανταποκρίνεται στο πρόγραμμά του. Η τάξη αφορά την εσωτερική λογική μέσω της οποίας οι επιμέρους αποφάσεις συγκροτούν ένα αρχιτεκτονικό έργο. Δεν προστίθεται μετά τη λειτουργική επίλυση, αλλά καθορίζει τον τρόπο με τον οποίο αυτή αποκτά χωρική και υλική υπόσταση. Η *Baukunst* προϋποθέτει, επομένως, την οργάνωση χωρίς να ταυτίζεται με αυτήν.

Η έννοια της αλήθειας προσφέρει τη φιλοσοφική βάση αυτής της θέσης. Ο Neumeyer τη συσχετίζει με τη σχολαστική αρχή *adaequatio intellectus et rei*, δηλαδή με την αντιστοιχία της νόησης και του πράγματος. Στον Mies, η αρχή αυτή μεταφέρεται στη σχέση της αρχιτεκτονικής διατύπωσης με το υλικό, την κατασκευή και τις ιστορικές συνθήκες της εποχής (Neumeyer, 1991: 69–70, 135). Η αλήθεια του έργου δεν εξαρτάται από την εφαρμογή ενός αναγνωρίσιμου ύφους, αλλά από την αντιστοιχία ανάμεσα στην κατασκευαστική του συγκρότηση και στην αρχιτεκτονική της έκφραση. Στην ίδια σχέση θεμελιώνεται η ομορφιά, την οποία ο Neumeyer, παραπέμποντας στη νεοπλατωνική θέση που αποδίδεται στον Αυγουστίνο, συνδέει με τη «λάμψη της αλήθειας» (Neumeyer, 1991: 26). Η ομορφιά δεν αποτελεί αισθητική επένδυση ενός τεχνικά ολοκληρωμένου αντικειμένου, αλλά τον τρόπο με τον οποίο η αλήθεια της κατασκευής καθίσταται αισθητηριακά αντιληπτή. Ο Mertins περιγράφει αυτή τη μετάβαση ως μετασχηματισμό του *Bauen* σε *Baukunst*: η κατασκευή υπερβαίνει την εργαλειακή της λειτουργία και αποκτά πνευματικό και πολιτισμικό περιεχόμενο (Mertins, 2005a: 118–119).

Η αντίληψη αυτή καθόρισε και την αρχιτεκτονική διδασκαλία κατά τη διεύθυνση του Mies. Οι κοινωνικοπολιτικές και επιστημονικές προτεραιότητες της περιόδου Meyer υποχώρησαν και το Bauhaus απέκτησε σαφέστερο προσανατολισμό προς την αρχιτεκτονική (Honey, 1986: 44). Κεντρική θέση στη διδασκαλία κατέλαβαν η αναλογία, η κατασκευαστική ακρίβεια, η επεξεργασία του υλικού και η μελέτη του χώρου (Droste, 2025: 86–91). Οι σπουδαστές επεξεργάζονταν σχεδιαστικά προβλήματα με κύριο αντικείμενο την κατοικία και αξιολογούνταν με βάση την αρχιτεκτονική εργασία τους, χωρίς γραπτές εργασίες ή εξετάσεις (Honey, 1986: 45). Η διδασκαλία ακολουθούσε τη «μεθοδική πρόοδο της μορφοποίησης», την οποία ο Neumeyer περιγράφει ως πορεία από το υλικό, μέσω της λειτουργίας, προς τη δημιουργική εργασία (Neumeyer, 1991: 127, 151). Η λειτουργική επίλυση δεν αποτελούσε το τελικό κριτήριο, αλλά το στάδιο από το οποίο ο σπουδαστής προχωρούσε στη συνάρθρωση της κατασκευής, της αναλογίας και του χώρου. Η αρχιτεκτονική κρίση καλλιεργούνταν έτσι μέσα από τη διαδοχική επεξεργασία του ίδιου του σχεδιαστικού έργου.

4.2 Η διαμόρφωση της αρχιτεκτονικής σκέψης του Mies. Παράδοση, κατασκευή και νέα χωρική αντίληψη

Η αρχιτεκτονική σκέψη του Mies διαμορφώθηκε μέσα από σχέσεις μαθητείας, θεωρητικές αναφορές και επανερμηνείες ιστορικών και σύγχρονων έργων, χωρίς οι αναφορές αυτές να συγκροτούν ένα ενιαίο σύστημα επιρροών. Καθεμία συνέβαλε με διαφορετικό τρόπο στην επεξεργασία ζητημάτων όπως η σχέση της βιομηχανικής τεχνικής με τη μνημειακότητα, η κατασκευαστική εντιμότητα, η χωρική συνέχεια και η δυνατότητα σύγχρονης πρόσληψης της παράδοσης (Frampton, 1980: 161–163· Neumeyer, 1991: 63–81).

Αφετηρία αυτής της διαμόρφωσης υπήρξε η μαθητεία του Mies στο αρχιτεκτονικό γραφείο του Peter Behrens στο Βερολίνο, από το 1908 έως το 1911, όπου ο Behrens (1868–1940) είχε αναλάβει τον συνολικό σχεδιασμό της εταιρικής εικόνας της AEG, από τα προϊόντα και τα γραφικά της έως τα βιομηχανικά της κτίρια. Στο περιβάλλον αυτό, ο Mies ήρθε σε επαφή με την κλίμακα και τις κατασκευαστικές δυνατότητες της βιομηχανικής παραγωγής, αλλά και με την επιδίωξη να αποκτήσει η

τεχνική πραγματικότητα μνημειακή αρχιτεκτονική έκφραση (Frampton, 1980: 110–112, 161· Neumeyer, 1991: 63–65, 71· Schulze, 1989: 36–58). Αν και εκτιμούσε τη σαφήνεια που επέβαλλαν στα βιομηχανικά έργα οι απαιτήσεις της παραγωγής, διατηρούσε επιφυλάξεις απέναντι στη χρήση κλασικιστικών μορφών ως μέσου πολιτισμικής εξύψωσης της κατασκευής. Σε αυτή την αμφιθυμία ο Neumeyer εντοπίζει (1991: 63–65, 71–75) την αρχή μιας αναζήτησης για αρχιτεκτονική έκφραση που θα ανταποκρινόταν στη σύγχρονη τεχνική χωρίς να εξαρτάται από την επεξεργασία ιστορικών προτύπων.



Εικόνα 11. Peter Behrens, AEG Turbine Factory / Εργοστάσιο Τουρμπινών της AEG, Βερολίνο-Moabit, 1908–1910, εξωτερική όψη.

Πηγή εικόνας: Wikimedia Commons, AEG by Peter Behrens.jpg, φωτογραφία rucativava, 2 Ιανουαρίου 1999, άδεια Creative Commons Attribution-ShareAlike 2.0 Generic, διαθέσιμο στο: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4a/AEG_by_Peter_Behrens.jpg, τελευταία πρόσβαση: 29–6–2026.

Η διαφοροποίηση από τον Behrens εξηγεί τη σημασία που απέκτησε για τον Mies το έργο του Hendrik Petrus Berlage (1856–1934), το οποίο γνώρισε πληρέστερα κατά την εργασία του για την Κατοικία Kröller-Müller στην Ολλανδία το 1912 (Schulze, 1989: 74–79). Ο Berlage συνέδεε τη μνημειακότητα με την κατασκευαστική εντιμότητα και το αναλογικό μέτρο, χωρίς να την εξαρτά από την εφαρμογή ενός ιστορικού λεξιλογίου. Στο Χρηματιστήριο του Άμστερνταμ, η εμφανής οπτοπλινθοδομή και η σαφής άρθρωση της δομής καθιστούσαν αναγνώσιμη την κατασκευαστική συγκρότηση του κτιρίου (Frampton, 1980: 71–73· Neumeyer, 1991: 65–69, 88). Η σημασία του έργου για τον Mies δεν βρισκόταν, επομένως, στην υιοθέτηση μιας συγκεκριμένης μορφής, αλλά στη δυνατότητα της κατασκευής να

αποκτήσει αρχιτεκτονική βαρύτητα μέσα από την ακρίβεια των υλικών και των αναλογικών της σχέσεων.



Εικόνα 12. *Hendrik Petrus Berlage, Beurs van Berlage, Άμστερνταμ, 1898–1903, εξωτερική όψη.*

Πηγή εικόνας: Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed / Beeldbank RCE, *Exterieur Beurs van Berlage*, φωτογραφία Ronald Tilleman, Μάρτιος 2017, άδεια Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International, τελευταία πρόσβαση: 29–6–2026.

Η κατασκευαστική σαφήνεια του Berlage δεν εξηγεί ωστόσο τη μεταβολή της χωρικής αντίληψης του Mies, την οποία τροφοδότησε η γνωριμία του με το έργο του Frank Lloyd Wright (1867–1959) από την έκθεση του Βερολίνου το 1910, καθώς και η διάδοση της χωρικής λογικής του Wright στην ευρωπαϊκή πρωτοπορία μέσω του De Stijl κατά τη δεκαετία του 1920. Ο Frampton συνδέει αυτή την πρόσληψη με τη μη πραγματοποιημένη Οικία από Τούβλο του 1923, στην κάτοψη της οποίας οι τοίχοι δεν περικλείουν ένα αυτοτελές εσωτερικό αλλά εκτείνονται σε διαφορετικές κατευθύνσεις, οργανώνοντας διαδοχικά χωρικά πεδία (Frampton, 1980: 163–164· Schulze, 1989: 118–121). Το κτίριο δεν συγκροτείται ως κλειστός όγκος, αλλά ως σύστημα τοίχων, κινήσεων και οπτικών σχέσεων που συνδέει το εσωτερικό με το περιβάλλον.

Παράλληλα, ο Frampton συσχετίζει τα θεωρητικά σχέδια του Mies στις αρχές της δεκαετίας του 1920 με τη στοιχειώδη αφαίρεση του Kazimir Malevich (1879–1935), όπως μεταφέρθηκε στο αρχιτεκτονικό πεδίο από τον El Lissitzky (1890–1941). Στα σχέδια για τους γυάλινους ουρανοξύστες, το Κτίριο Γραφείων από Οπλισμένο

Σκυρόδεμα και την Οικία από Τούβλο, τα επίπεδα, οι όγκοι και οι υλικές διαφοροποιήσεις οργανώνονται χωρίς προσφυγή σε ιστορικές μορφές (Frampton, 1980: 161–163). Η συσχέτιση αυτή αναδεικνύει τη δυνατότητα συγκρότησης της αρχιτεκτονικής μέσα από στοιχειώδεις σχέσεις επιπέδων και όγκων, οι οποίες αποκτούν τη σημασία τους από τη θέση τους στο σύνολο, και όχι την υιοθέτηση απλώς ενός νέου ύφους.

Η αποδέσμευση από το ιστορικό λεξιλόγιο δεν οδήγησε τον Mies στην απόρριψη της αρχιτεκτονικής παράδοσης, αλλά στη μεταβολή του τρόπου με τον οποίο την προσλάμβανε. Μέσω του Behrens είχε γνωρίσει την παράδοση των *Schinkelschüler*, δηλαδή των συνεχιστών της αρχιτεκτονικής κληρονομιάς του Karl Friedrich Schinkel (1781–1841). Ο Frampton αναγνωρίζει στα προπολεμικά έργα του Mies έναν νεο-Schinkel προσανατολισμό, εμφανή στη συμμετρική οργάνωση, στη γεωμετρική πειθαρχία και στη μνημειακή συγκρότηση (Frampton, 1980: 161· Neumeyer, 1991: 75–81). Αργότερα, ο Mies διέκρινε το κλασικιστικό ύφος του Schinkel από τις αρχές που οργάνωναν τα έργα του (Schulze, 1989: 54–60). Στη Bauakademie αναγνώρισε τη συσχέτιση του κατασκευαστικού καννάβου, της πλινθοδομής και της λειτουργικής διάρθρωσης, μέσω της οποίας το μέτρο της κατασκευής καθόριζε συγχρόνως τη δομική τάξη και την εξωτερική έκφραση του κτιρίου (Neumeyer, 1991: 75–81, 152). Η σημασία του Schinkel μεταφέρθηκε έτσι από την αναπαραγωγή του ύφους στην κατανόηση της εσωτερικής λογικής του έργου (Frampton, 1980: 163–164).



Εικόνα 13. Karl Friedrich Schinkel, Bauakademie, Βερολίνο, 1832–1836, εξωτερική όψη.
Το κτίριο υπέστη ζημιές στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και κατεδαφίστηκε το 1961/62.

Πηγή εικόνας: Wikimedia Commons, Richard Schneider (επιμ.): "Berlin um 1900", Nicolaische Verlagsbuchhandlung, Βερολίνο 2004, σ. 111. ISBN: 3-89479-164-0. Διαθέσιμο στο: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:M_Bauakademie_Berlin_1888.jpg, τελευταία πρόσβαση: 29-6-2026.

Ο Neumeyer συνδέει αυτή την ανάγνωση της παράδοσης και με τη θεωρητική παρακαταθήκη του Gottfried Semper, ο οποίος είχε προβλέψει ήδη από το 1852 ότι η βιομηχανική πρόοδος θα επέφερε την αποσύνθεση των παραδοσιακών μορφολογικών τύπων και υποστήριζε ότι κάθε υλικό έπρεπε να εμφανίζεται σύμφωνα με τις ιδιαίτερες ιδιότητές του. Η ειλικρινής κατασκευή μπορούσε, με αυτόν τον τρόπο, να αποτελέσει τη βάση της αρχιτεκτονικής ομορφιάς (Neumeyer, 1991: 69, 146–147). Για τον Mies ωστόσο, η σημασία αυτής της θέσης δεν βρισκόταν στην υιοθέτηση της θεωρίας του Semper ως ολοκληρωμένου συστήματος, αλλά στην απαίτηση η αρχιτεκτονική έκφραση να ανταποκρίνεται στη φύση του υλικού και στον τρόπο κατασκευής.

Ο τρόπος με τον οποίο ο Mies αναζητούσε ανάλογες αρχές σε κτίσματα διαφορετικών εποχών γίνεται σαφέστερος μέσα από τις εικόνες που πρότεινε για το κείμενό του «Baukunst und Zeitwille!» το 1924⁷. Οι εικόνες προέρχονταν από το βιβλίο

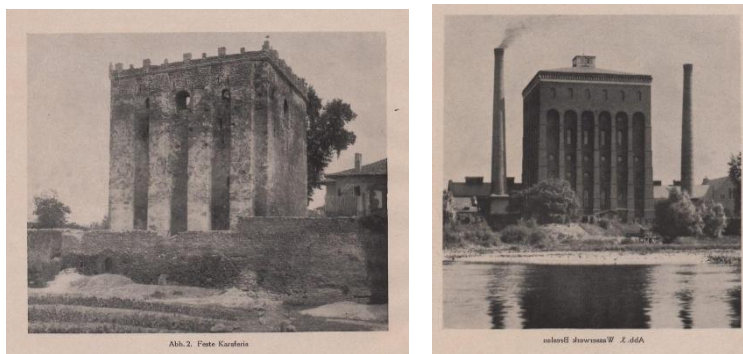
⁷ Το «Baukunst und Zeitwille!» είναι σύντομο θεωρητικό άρθρο του Mies van der Rohe, το οποίο δημοσιεύτηκε το 1924 στο περιοδικό *Der Querschnitt*. Για τις εικόνες που πρότεινε ο Mies από την

του Werner Lindner *Die Ingenieurbauten in ihrer guten Gestaltung* (1923), στο οποίο ιστορικά κτίσματα και νεότερα έργα τεχνικής υποδομής οργανώνονται σε οπτικές σειρές. Στην ενότητα «Baukörper», ο Lindner συνέδεσε την έντονη και στιβαρή εντύπωση των έργων με τις στοιχειώδεις μορφές τους και υποστήριξε ότι τα στοιχεία που διαρθρώνουν τις μάζες προκύπτουν από τον σκοπό, το υλικό και την κατασκευή (Lindner, 1923: 33). Κατά τον Neumeyer, ο Mies βρήκε σε αυτή την προσέγγιση επιβεβαίωση της θέσης ότι η μορφή δεν τίθεται ως προκαθορισμένος αισθητικός στόχος, αλλά αναπτύσσεται μέσα από τη λογική του κτίζειν. Τα έργα των μηχανικών τον ενδιέφεραν επειδή οι πρακτικές απαιτήσεις και τα διαθέσιμα τεχνικά μέσα αποκτούσαν άμεση αρχιτεκτονική έκφραση (Neumeyer, 1991: 124–127).

Αντιπροσωπευτικά παραδείγματα αυτής της ανάγνωσης αποτελούν ο υστεροβυζαντινός αμυντικός πύργος της νότιας ακρόπολης της Βέροιας και ο υδατόπυργος του δημοτικού συγκροτήματος ύδρευσης στο Breslau, σημερινό Wrocław. Στο βιβλίο του Lindner, οι εικόνες των δύο κτισμάτων παρατίθενται διαδοχικά, ενώ ο Neumeyer τις παρουσιάζει δίπλα δίπλα, καθιστώντας σαφέστερη τη συγκριτική τους λειτουργία. Η αντιπαραβολή δεν υποδηλώνει ιστορική συνέχεια ούτε μορφολογική συγγένεια, επιτρέπει όμως να αναγνωριστεί σε δύο κτίσματα διαφορετικής εποχής και χρήσης μια κοινή προσήλωση στη σαφή σχέση του σκοπού, του υλικού και της κατασκευής (Neumeyer, 1991: 124–127)⁸. Η ιστορία λειτουργεί εδώ όχι ως κατάλογος μορφών προς αναπαραγωγή, αλλά ως πεδίο κριτικής αναγνώρισης αρχιτεκτονικών αρχών.

έκδοση του Werner Lindner και για την επίδραση του βιβλίου στη σκέψη του, βλ. Neumeyer (1991: 124–127).

⁸ Στο βιβλίο του Lindner, οι εικόνες των δύο κτισμάτων παρατίθενται διαδοχικά στις σελίδες 34 και 35 (Lindner, 1923: 34–35), ενώ ο Neumeyer τις παρουσιάζει δίπλα δίπλα, αποκαθιστώντας την αντιπαραβολή που είχε επιδιώξει ο Mies (Neumeyer, 1991: 124–127).



Εικόνα 14. Τα δύο κτίσματα παρατίθενται διαδοχικά από τον Werner Lindner στο *Die Ingenieurbauten in ihrer guten Gestaltung*: α) «Feste Karafaria» [Οχύρωση της Βέροιας]· β) «Wasserwerk Breslau» [Υδραυλικό έργο του Breslau, σήμερα Wrocław] (Lindner, 1923: 34–35, εικ. 2–3).

Πηγές εικόνων: Werner Lindner, *Die Ingenieurbauten in ihrer guten Gestaltung*, 1923: 34–35, εικ. 2–3. Ψηφιακή αναπαραγωγή και περικοπή από τη συγγραφέα.

Οι αναφορές αυτές δεν συνέβαλαν όλες με τον ίδιο τρόπο στη διαμόρφωση της αρχιτεκτονικής σκέψης του Mies. Ο Behrens έθεσε το ζήτημα της έκφρασης της βιομηχανικής τεχνικής, ο Berlage συνέδεσε τη μνημειακότητα με την κατασκευαστική εντιμότητα, ο Wright και η ευρωπαϊκή πρωτοπορία διεύρυναν τη χωρική αντίληψη, ενώ ο Schinkel, ο Semper και ο Lindner επέτρεψαν διαφορετικές αναγνώσεις της σχέσης ανάμεσα στην παράδοση και στο σύγχρονο κτίζειν. Μέσα από την κριτική επεξεργασία αυτών των ετερογενών αναφορών, ο Mies διαμόρφωσε μια αντίληψη σύμφωνα με την οποία η νεωτερικότητα δεν ταυτιζόταν με την επίδειξη της τεχνικής ούτε η παράδοση περιοριζόταν στην αναπαραγωγή ιστορικών μορφών. Η αναζήτηση αυτή απέκτησε συγκεκριμένη κατασκευαστική διατύπωση στην αρχή «δέρμα και οστά», όπου η διάκριση του φέροντος οργανισμού από το περίβλημα μετέβαλε συγχρόνως τη δομή του κτιρίου και την οργάνωση του χώρου.

4.3 Η αρχή «δέρμα και οστά». Φέρον οργανισμός, κάνναβος και διαφάνεια

Τον Ιούλιο του 1923, στο πρώτο τεύχος του περιοδικού *G*, ο Mies van der Rohe δημοσίευσε το σύντομο προγραμματικό κείμενο *Bürohaus* («Κτίριο Γραφείων»), συνοδευόμενο από την πρότασή του για ένα κτίριο γραφείων από σπλισμένο σκυρόδεμα. Στο κείμενο περιέγραψε το κτίριο γραφείων ως χώρο «εργασίας,

οργάνωσης, σαφήνειας και οικονομίας» και προσδιόρισε ως βασικά υλικά το σκυρόδεμα, τον σίδηρο και το γυαλί. Η αντίστοιχη αρχιτεκτονική πρόταση απέδωσε αυτές τις αρχές σε ένα σύστημα σκελετικής κατασκευής, στο οποίο ο φέρων οργανισμός αναλαμβάνει τα φορτία και το εξωτερικό περίβλημα αποδεσμεύεται από τη στατική λειτουργία. Η διάκριση αυτή, την οποία ο Mies συνόψισε αργότερα με τη μεταφορά «δέρμα και οστά», δεν περιγράφει απλώς μια τεχνική μέθοδο. Εγκαθιστά μια νέα σχέση ανάμεσα στη δομή, στο περίβλημα και στον εσωτερικό χώρο, καθώς τα στοιχεία που φέρουν το κτίριο δεν ταυτίζονται πλέον με εκείνα που το περικλείουν (Neumeyer, 1991: 240–241).

Η αποδέσμευση του περιβλήματος από τη φέρουσα λειτουργία μεταβάλλει και την οργάνωση της κάτοψης. Οι εσωτερικοί τοίχοι μπορούν να τοποθετούνται ανεξάρτητα από τον σκελετό και να καθορίζουν περιοχές χρήσης, κινήσεις και οπτικές σχέσεις χωρίς να αναλαμβάνουν φορτία. Η ελεύθερη κάτοψη δεν σημαίνει, επομένως, χώρο χωρίς διάρθρωση, αλλά διάκριση ανάμεσα στη σταθερότητα της κατασκευής και στη δυνατότητα μεταβολής της εσωτερικής οργάνωσης. Η ελευθερία της προκύπτει από την ακρίβεια αυτής της διάκρισης και όχι από την απουσία κατασκευαστικών περιορισμών (Neumeyer, 1991: 179, 228).

Η οριζόντια πλάκα της στέγης συμπληρώνει το σύστημα του σκελετού. Ο Mies δεν αντιμετώπιζε την επίπεδη στέγη ως αυτοτελές μορφολογικό γνώρισμα της νέας αρχιτεκτονικής, αλλά τη συνέδεε με τη δυνατότητα της ελεύθερης κάτοψης (Neumeyer, 1991: 262–263). Το κτίριο δεν ολοκληρώνεται, επομένως, με μια κεκλιμένη στέγη που διαθέτει αυτοτελή μορφολογική παρουσία, αλλά ορίζεται από επάλληλες οριζόντιες επιφάνειες, συνδεδεμένες με την κανονική διάταξη των κατακόρυφων στηρίξεων. Η οροφή, το δάπεδο και ο φέρων οργανισμός συγκροτούν με αυτόν τον τρόπο ένα ενιαίο χωρικό και κατασκευαστικό σύστημα.

Ο κάρναβος προσδίδει μέτρο σε αυτή τη διάταξη. Η επανάληψη των υποστυλωμάτων οργανώνει τις αποστάσεις, τις αναλογίες και τις δυνατότητες τοποθέτησης των μη φερόντων στοιχείων. Ο Neumeyer τον περιγράφει ως «μετρημένο μεσολαβητή του απείρου», επειδή συνδυάζει τη δυνατότητα επέκτασης με έναν σταθερό κανόνα. Οι επιμέρους χρήσεις και οι εσωτερικές διαιρέσεις μπορούν να μεταβάλλονται, αλλά παραμένουν σε σχέση με τη δομική τάξη του συνόλου. Ο κάρναβος δεν προκαθορίζει μία μοναδική κάτοψη· συγκροτεί το πεδίο μέσα στο οποίο διαφορετικές οργανώσεις καθίστανται δυνατές (Neumeyer, 1991: 213–214).

Το γυάλινο περίβλημα καθιστά ορατή τη διάκριση ανάμεσα στη φέρουσα δομή και στο όριο του χώρου. Επειδή δεν αναλαμβάνει φορτία, μπορεί να αναπτυχθεί ανεξάρτητα από τον σκελετό και να επιτρέψει τη συνέχεια της θέας προς το εξωτερικό. Η διαφάνεια, ωστόσο, δεν συνεπάγεται την εξαφάνιση του ορίου. Οι αντανakλάσεις, οι μεταβολές του φωτός και η πλαισίωση του περιβάλλοντος μετατρέπουν τη γυάλινη επιφάνεια σε ενεργό στοιχείο της αντίληψης. Το εσωτερικό και το εξωτερικό παραμένουν διακριτά, αλλά η οπτική τους σχέση μεταβάλλεται ανάλογα με τη θέση του σώματος και τις συνθήκες φωτισμού (Frampton, 1980: 164–166, 235· Neumeyer, 1991: 180–183, 228).

Στο Dessau, το συνεχές γυάλινο υαλοπέτασμα επέτρεπε την ταυτόχρονη θέαση του εσωτερικού και του εξωτερικού της πτέρυγας των εργαστηρίων (Giedion, 1967: 493). Καθώς πίσω από αυτό αναπτύσσονταν οι χώροι εργασίας, η διαφάνεια καθιστούσε ορατές τις δραστηριότητες της σχολής και συνέβαλλε στη δημόσια παρουσία της. Στις μελέτες του Mies, το γυαλί εντάχθηκε στην ακριβή διάκριση ανάμεσα στον φέροντα οργανισμό και στο περίβλημα, οργανώνοντας συγχρόνως τα όρια και τις οπτικές σχέσεις του χώρου. Στο Bauhaus συνδέθηκε, επομένως, με τη θεσμική και παιδαγωγική εξωστρέφεια, ενώ στον Mies αποτέλεσε μέρος μιας κατασκευαστικής λογικής που διαμόρφωνε τη χωρική εμπειρία.

Η αρχή «δέρμα και οστά» συνοψίζει έτσι μια εσωτερική λογική στην οποία ο σκελετός, ο κάρναβος, οι οριζόντιες πλάκες και το γυάλινο περίβλημα διατηρούν διακριτές λειτουργίες, αλλά αποκτούν συνοχή μέσα από τη μεταξύ τους σχέση. Η *Baukunst* δεν ταυτίζεται με την έκθεση της κατασκευής ούτε με μια μορφολογική αισθητική της διαφάνειας. Προκύπτει όταν η τεχνική διάταξη μετασχηματίζεται σε αρχιτεκτονική τάξη, ικανή να οργανώσει τον χώρο και την εμπειρία του.

4.4 Μελέτες περίπτωσης. Η συγκρότηση της *Baukunst*

Η εσωτερική λογική της *Baukunst* δεν εφαρμόζεται ως σταθερό μορφολογικό πρότυπο, αλλά συγκροτείται διαφορετικά ανάλογα με το πρόγραμμα, την κλίμακα και τη θέση κάθε έργου. Το Περίπτερο της Βαρκελώνης, η Κατοικία Farnsworth και η Νέα Εθνική Πινακοθήκη επιλέγονται επειδή επιτρέπουν να εξεταστεί ο μετασχηματισμός της ίδιας αρχιτεκτονικής αναζήτησης σε τρεις διακριτές συνθήκες. Στο πρώτο έργο, η

κατασκευαστική και χωρική τάξη οργανώνει ένα περιβάλλον επίσημης εκπροσώπησης· στο δεύτερο, συνδέεται με την ιδιωτική κατοίκηση και το φυσικό τοπίο· στο τρίτο, αποκτά δημόσια και αστική διάσταση. Ο φέρων οργανισμός, τα ελεύθερα χωρικά επίπεδα, το περίβλημα και τα υλικά αποκτούν διαφορετικό αρχιτεκτονικό περιεχόμενο σε κάθε περίπτωση, καθώς συμμετέχουν σε διαφορετικό σύστημα σχέσεων. Η συγκριτική εξέταση των έργων αποβλέπει, επομένως, στον τρόπο με τον οποίο η κατασκευαστική τάξη οργανώνει την κίνηση, την παραμονή και την αντίληψη, μετασχηματίζοντας τη δομή του κτιρίου σε πεδίο ενσώματης εμπειρίας.

4.4.1 Το Περίπτερο της Βαρκελώνης. Ο ρέων χώρος και η εμπειρία της διέλευσης

Στο Γερμανικό Περίπτερο της Διεθνούς Έκθεσης της Βαρκελώνης του 1929, το οποίο σχεδίασε ο Ludwig Mies van der Rohe σε συνεργασία με τη Lilly Reich (1885–1947), η Ολότητα της Baukunst συγκροτείται μέσα από τη σχέση της κατασκευαστικής τάξης, των ελεύθερων επιπέδων, των υλικών και της κίνησης. Το κτίριο δεν στέγαζε μια συλλογή εκθεμάτων, αλλά αποτελούσε το ίδιο το περιβάλλον της επίσημης γερμανικής εκπροσώπησης. Η πολιτική του λειτουργία συνδεόταν με την προβολή της νέας δημοκρατικής Γερμανίας και των οικονομικών της επιδιώξεων (Zimmerman, 2001: 236). Οι περιορισμένες πρακτικές απαιτήσεις επέτρεψαν στον Mies να διαχωρίσει τη φέρουσα δομή από τους τοίχους πλήρωσης και να οργανώσει, μέσω των υλικών επιφανειών, μια συνεχή χωρική ακολουθία που αποκαλύπτεται κατά τη διέλευση (Frampton, 1980: 163–165· Neumeyer, 1991: 178–180· Zimmerman, 2001: 236–237).



Εικόνα 15. *Ludwig Mies van der Rohe και Lilly Reich, Γερμανικό Περίπτερο της Βαρκελώνης, γενική άποψη του ανακατασκευασμένου περιπτέρου, αρχικό έργο 1929, ανακατασκευή 1983–1986.*

Πηγή εικόνας: Wikimedia Commons, *The Barcelona Pavilion, Barcelona, 2010.jpg*, φωτογραφία Ashley Pomeroy, 14 Οκτωβρίου 2010, άδεια Creative Commons Attribution 3.0 Unported. Περικοπή από τη συγγραφέα. Τελευταία πρόσβαση: 18–6–2026.

Η χωρική οργάνωση του Περιπτέρου δεν στηρίζεται στη σύνθεση κλειστών δωματίων. Τα κατακόρυφα επίπεδα αποδεσμεύονται από τη φέρουσα λειτουργία και τοποθετούνται έτσι ώστε να κατευθύνουν την κίνηση χωρίς να διακόπτουν τη συνέχεια του χώρου. Αντί να περικλείουν πλήρως αυτοτελείς περιοχές, διαμορφώνουν μεταβαλλόμενες σχέσεις ανάμεσα στο εσωτερικό, στις αυλές, στις υδάτινες επιφάνειες και στον περιβάλλοντα χώρο. Η κάτοψη δεν γίνεται αντιληπτή από ένα σταθερό σημείο θέασης, αλλά αποκαλύπτεται σταδιακά καθώς ο επισκέπτης κινείται ανάμεσα στα επίπεδα και συναντά διαφορετικές οπτικές συνδέσεις. Ο ρέων χώρος δεν προκύπτει, επομένως, από την απουσία ορίων, αλλά από τη μετατροπή τους σε ενεργά στοιχεία που κατευθύνουν την κίνηση και οργανώνουν τη διαδοχή της εμπειρίας (Frampton, 1980: 163–165· Neumeyer, 1991: 178–181· Zimmerman, 2001: 236–241).

Η χωρική αυτή ελευθερία αναπτύσσεται μέσα σε μια μετρημένη κατασκευαστική τάξη. Η οριζόντια πλάκα της στέγης, το βάθρο και η κανονική διάταξη των υποστυλωμάτων παρέχουν το σταθερό σύστημα αναφοράς μέσα στο οποίο τοποθετούνται τα ελεύθερα επίπεδα. Ο κάνναβος δεν καθορίζει μηχανικά τη θέση των τοίχων ούτε υποδιαιρεί την κάτοψη σε κλειστά κατασκευαστικά κύτταρα. Λειτουργεί ως κοινό μέτρο, ενώ τα επίπεδα μετατοπίζονται σε σχέση με αυτόν και παράγουν ασύμμετρες αλλά ελεγχόμενες χωρικές σχέσεις. Η ελεύθερη κάτοψη δεν αναιρεί, συνεπώς, τη σταθερότητα της κατασκευής, αλλά καθίσταται δυνατή μέσα από τη

διάκριση και τη συνάρθρωση του φέροντος οργανισμού με τα μη φέροντα επίπεδα (Neumeyer, 1991: 212–215).

Στην ίδια εσωτερική λογική εντάσσεται η χρήση της τραβερτίνης, των πράσινων μαρμάρων, του χρυσαφί όνυχα, του επιχρωμιωμένου μετάλλου, του γυαλιού και του νερού. Τα υλικά δεν λειτουργούν ως διακοσμητική επένδυση ενός ήδη διαμορφωμένου χωρικού σχήματος. Η αδιαφάνεια των λίθινων επιφανειών, η διαφάνεια και η ανακλαστικότητα του γυαλιού, η στιλπνότητα του μετάλλου και η κίνηση του νερού προσδίδουν στα επίπεδα διαφορετικούς βαθμούς οπτικής και υλικής πυκνότητας. Ο Mies αξιοποίησε τα εναλλασσόμενα χρώματα του όνυχα, τις χρωματικές διαβαθμίσεις των μαρμάρων και τις αντανakλάσεις του γυαλιού και του νερού ως στοιχεία της χωρικής οργάνωσης. Οι επιφάνειες διατηρούν τη φυσική τους παρουσία, αλλά η αντίληψή τους μεταβάλλεται ανάλογα με το φως, τη θέση και την κίνηση του σώματος. Η σταθερότητα της κατασκευής συνδέεται έτσι με τη χρονικότητα της αντίληψης, καθώς το έργο δεν προσφέρεται σε μία συνολική και ακαριαία θέαση, αλλά γίνεται αντιληπτό μέσα από διαδοχικές προσεγγίσεις (Frampton, 1980: 165–166· Neumeyer, 1991: 180–183, 212–214· Riley & Bergdoll, 2001: 200–208).

Η επίσημη λειτουργία του Περιπτέρου απέκτησε τελετουργική υπόσταση χωρίς να εκφραστεί μέσω ενός εξωτερικού συμβόλου ή μιας μνημειακής εικονογραφίας. Η άνοδος στο βάθρο, οι αλλαγές κατεύθυνσης, οι μερικές αποκαλύψεις του χώρου και οι αντανakλάσεις στις υδάτινες επιφάνειες επιβραδύνουν την κίνηση και προσδίδουν στη διαδρομή τελετουργικό ρυθμό. Ο επισκέπτης δεν παρατηρεί απλώς ένα αυτοτελές αρχιτεκτονικό αντικείμενο, αλλά αντιλαμβάνεται τη συνοχή του έργου μέσα από τη σωματική μετακίνηση και τη διαδοχή των οπτικών και υλικών σχέσεων. Ο τελετουργικός χαρακτήρας δεν προστίθεται, επομένως, ως ανεξάρτητο συμβολικό περιεχόμενο, αλλά παράγεται από την ίδια τη χωρική οργάνωση (Frampton, 1980: 163–165· Neumeyer, 1991: 213–215· Zimmerman, 2001: 236–241).

Στο Περίπτερο της Βαρκελώνης, η Ολότητα της *Baukunst* συγκροτείται μέσα από την αμοιβαία σχέση της κατασκευαστικής τάξης, των ελεύθερων επιπέδων, της διαφοροποιημένης υλικότητας, του φωτός και της ανθρώπινης κίνησης. Η αρχιτεκτονική ενότητα δεν προσλαμβάνεται ως στατική εικόνα, αλλά ως ενσώματη εμπειρία που αναπτύσσεται στον χρόνο της διέλευσης. Στην Κατοικία Farnsworth, η ίδια αναζήτηση μεταφέρεται από την επίσημη εκπροσώπηση στην κατοίκηση, όπου η

αρχιτεκτονική τάξη δοκιμάζεται πλέον στη διάρκεια της παραμονής και στη σχέση της με το φυσικό περιβάλλον.

4.4.2 Η Κατοικία Farnsworth. Η *Baukunst* ως κατοίκηση στο φυσικό τοπίο

Η Κατοικία Farnsworth σχεδιάστηκε από τον Ludwig Mies van der Rohe για την Edith Farnsworth και ολοκληρώθηκε το 1951 κοντά στον ποταμό Fox, στο Plano του Illinois. Το έργο αποτελείται από δύο οριζόντιες πλάκες, οκτώ χαλύβδινα υποστυλώματα, ένα συνεχές γυάλινο περίβλημα και έναν εσωτερικό πυρήνα που συγκεντρώνει τις βοηθητικές λειτουργίες. Το περιορισμένο κτιριολογικό του πρόγραμμα, ως εξοχικής κατοικίας για ένα άτομο, επέτρεψε στον Mies να επεξεργαστεί με ιδιαίτερη σαφήνεια τη σχέση της φέρουσας δομής με την εσωτερική οργάνωση και το φυσικό περιβάλλον (Frampton, 1980: 235· Krohn, 2014: 142).



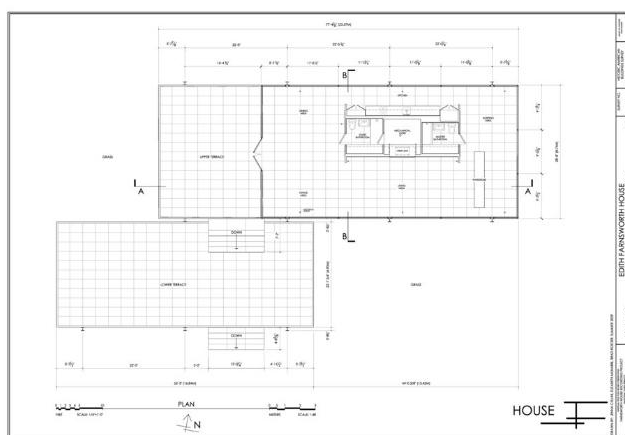
Εικόνα 16. Ludwig Mies van der Rohe, Κατοικία Farnsworth, Plano, Illinois, γενική εξωτερική όψη μέσα στο φυσικό τοπίο, 1946–1951.

Πηγή εικόνας: Wikimedia Commons, “File:Farnsworth House Exterior 1.jpg”, φωτογραφία Lessismore2020, 2014, άδεια Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International, διαθέσιμο στο: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=95273384> (τελευταία πρόσβαση: 19–6–2026).

Η ανύψωση της κατοικίας από το έδαφος δεν αποτελεί μόνο τεχνική απάντηση στον κίνδυνο πλημμύρας, αλλά καθορίζει τον τρόπο με τον οποίο η κατασκευή τοποθετείται στο τοπίο. Η χαμηλότερη πλάκα σχηματίζει μια ενδιάμεση αναβαθμίδα,

ενώ η ανώτερη φέρει τον κλειστό χώρο και τη στεγασμένη εξωτερική περιοχή. Η διαδοχή εδάφους, αναβαθμίδας και κύριας στάθμης οργανώνει την προσέγγιση ως βαθμιαία μετάβαση από το φυσικό έδαφος προς την αρχιτεκτονική τάξη. Παράλληλα, τα υποστυλώματα τοποθετούνται εξωτερικά του γυάλινου περιβλήματος και καθιστούν αναγνώσιμη τη διάκριση ανάμεσα στη φέρουσα δομή και στον χώρο που αυτή ορίζει. Η κατοικία διατηρεί έτσι την αυτονομία της ως κατασκευή, χωρίς να αποκόπτεται οπτικά από το πεδίο μέσα στο οποίο βρίσκεται (Frampton, 1980: 235· Krohn, 2014: 142–147).

Η ίδια διάκριση καθορίζει την εσωτερική οργάνωση. Η απομάκρυνση των υποστυλωμάτων από το εσωτερικό αφήνει την κάτοψη ελεύθερη από φέροντα στοιχεία, ενώ ο ξύλινος πυρήνας συγκεντρώνει την κουζίνα, τους χώρους υγιεινής και τις εγκαταστάσεις (Krohn, 2014: 142–144). Ο Mies συνέδεε ρητά την ελεύθερη κάτοψη με τη σαφήνεια της φέρουσας κατασκευής (Norberg-Schulz, 1958/1991: 338). Διευκρίνισε επίσης ότι η ελεύθερη κάτοψη δεν συνεπάγεται απόλυτη ελευθερία, αλλά απαιτεί πειθαρχημένη οργάνωση και αποδέσμευση των αναγκαίων κλειστών στοιχείων από το εξωτερικό περίβλημα (Norberg-Schulz, 1958/1991: 339). Η χωρική ελευθερία προκύπτει, επομένως, από την ακριβή σχέση ανάμεσα στη φέρουσα κατασκευή, στον λειτουργικό πυρήνα και στο γυάλινο περίβλημα.



Εικόνα 17. Ludwig Mies van der Rohe, Κατοικία Farnsworth, Plano, Illinois, αποτυπωτική κάτοψη της κύριας στάθμης και της υπερυψωμένης πλατφόρμας, αρχικό έργο 1946–1951.

Πηγή σχεδίου: Historic American Buildings Survey / Library of Congress, “Plan – Edith Farnsworth House, 14520 River Road, Plano, Kendall County, IL”, HABS ILL,47–PLAN.V,1– (sheet 3 of 8), σχέδιο Elizabeth Milnarik, 2009. Public domain, διαθέσιμο στο: <https://www.loc.gov/resource/hhh.il0323.sheet/?sp=3> (τελευταία πρόσβαση: 19–6–2026).

Το γυάλινο περίβλημα μεταβάλλει τη σχέση της κατοικίας με τη φύση χωρίς να καταργεί το υλικό όριο ανάμεσα στο εσωτερικό και στο εξωτερικό. Οι κορμοί των δέντρων, η βλάστηση, το φως και οι εποχικές μεταβολές εντάσσονται στο οπτικό πεδίο της κατοίκησης, ενώ συγχρόνως πλαισιώνονται από τις οριζόντιες πλάκες και την κανονική διάταξη των υποστυλωμάτων. Ο Mies περιέγραψε αυτή τη συνθήκη ως επιδίωξη μιας «ανώτερης ενότητας» της φύσης, της κατοικίας και του ανθρώπου. Υποστήριξε ότι η φύση, όταν γίνεται αντιληπτή μέσα από τα γυάλινα τοιχώματα της Κατοικίας Farnsworth, αποκτά βαθύτερη σημασία, επειδή εντάσσεται σε ένα ευρύτερο σύνολο (Neumeyer, 1991: 234–235· Norberg-Schulz, 1958/1991: 339). Η ενότητα αυτή δεν προϋποθέτει τη συγχώνευση του κτιρίου με το τοπίο. Η αυστηρή γεωμετρία της κατοικίας οργανώνει τη θέαση του φυσικού περιβάλλοντος, ενώ οι μεταβολές του φωτός, της βλάστησης και των εποχών διαφοροποιούν διαρκώς την πρόσληψη της σταθερής κατασκευής. Η σχέση φύσης και αρχιτεκτονικής συγκροτείται, επομένως, μέσα από τη συνύπαρξη δύο διακριτών τάξεων και όχι από τη μορφολογική ομοιότητά τους.

Η υλική συγκρότηση του έργου ενισχύει αυτή τη διάκριση. Ο λευκά βαμμένος χάλυβας, το διαφανές γυαλί, η τραβερτίνη των οριζόντιων επιφανειών και το ξύλο του εσωτερικού πυρήνα διατηρούν τις ιδιαίτερες κατασκευαστικές και οπτικές τους ιδιότητες (Krohn, 2014: 142). Ο χάλυβας καθιστά αναγνώσιμο το φέρον πλαίσιο, το γυαλί επιτρέπει την οπτική συνέχεια προς το τοπίο, η τραβερτίνη ορίζει τις επιφάνειες της κίνησης και της παραμονής, ενώ ο ξύλινος πυρήνας προσδίδει υλική πυκνότητα στο εσωτερικό (Frampton, 1980: 235). Η ακρίβεια του έργου δεν εξαρτάται από την ομοιομορφία των στοιχείων, αλλά από τον τρόπο με τον οποίο η διαφορά τους εντάσσεται σε ένα κοινό σύστημα σχέσεων.

Η μεταφορά της ελεύθερης κάτοψης στην κατοικία αναδεικνύει, ωστόσο, ένα όριο που δεν εμφανιζόταν με την ίδια ένταση στο Περίπτερο της Βαρκελώνης. Στην Κατοικία Farnsworth, το περιορισμένο πρόγραμμα μιας κατοικίας για ένα άτομο μειώνει τις απαιτήσεις ιδιωτικότητας. Μια κατοικία με περισσότερους ιδιωτικούς χώρους θα απαιτούσε συνθετότερη επεξεργασία της ίδιας αρχής. Η δυνατότητα της ελεύθερης κάτοψης να υποδέχεται διαφορετικές μορφές κατοίκησης δεν είναι, συνεπώς, απεριόριστη. Εξαρτάται από την ικανότητα της αρχιτεκτονικής τάξης να ενσωματώνει τις ιδιαίτερες απαιτήσεις της χρήσης χωρίς να χάνει τη συνοχή της. Η

Κατοικία Farnsworth αποτελεί ιδιαίτερα καθαρή δοκιμή αυτής της αρχής, ακριβώς επειδή το περιορισμένο πρόγραμμά της μειώνει τις αντιθέσεις που θα επέφερε μια περισσότερο σύνθετη καθημερινή ζωή (Norberg-Schulz, 1958/1991: 338–339).

Στην Κατοικία Farnsworth, η Ολότητα της *Baukunst* συγκροτείται μέσα από τη σχέση της κατασκευαστικής τάξης, της ελεύθερης κάτοψης και του φυσικού περιβάλλοντος. Σε αντίθεση με το Περίπτερο της Βαρκελώνης, όπου η ενότητα του έργου γίνεται αντιληπτή κυρίως μέσα από την τελετουργική διέλευση, εδώ δοκιμάζεται στη διάρκεια της παραμονής. Το σώμα δεν κινείται μόνο ανάμεσα σε διαδοχικές χωρικές σχέσεις, αλλά εγκαθίσταται σε ένα πεδίο όπου η σταθερότητα της κατασκευής συνυπάρχει με τις μεταβολές της φύσης. Η αρχιτεκτονική ενότητα αποκτά έτσι χρονική διάσταση, καθώς ανασυγκροτείται μέσα από την καθημερινή κατοίκηση και τη μεταβαλλόμενη πρόσληψη του τοπίου. Στη Νέα Εθνική Πινακοθήκη του Βερολίνου, η ίδια αναζήτηση θα μεταφερθεί στη δημόσια και μνημειακή κλίμακα, όπου η καθολικότητα της δομής θα κληθεί να υποδεχθεί ένα συνθετότερο συλλογικό πρόγραμμα.

4.4.3 Η Νέα Εθνική Πινακοθήκη. Η καθολικότητα της δομής και ο δημόσιος χώρος

Η Νέα Εθνική Πινακοθήκη του Βερολίνου, η οποία εγκαινιάστηκε το 1968, αποτέλεσε το τελευταίο μεγάλο ολοκληρωμένο έργο του Ludwig Mies van der Rohe. Σχεδιάστηκε για τη συλλογή μοντέρνας τέχνης της Εθνικής Πινακοθήκης και εντάχθηκε στο Kulturforum του τότε Δυτικού Βερολίνου. Στο έργο αυτό, η διάκριση του φέροντος οργανισμού από το γυάλινο περίβλημα και η συνακόλουθη ελευθερία της κάτοψης μεταφέρονται από την περιορισμένη κλίμακα της Κατοικίας Farnsworth σε ένα δημόσιο πρόγραμμα. Η ελευθερία του εσωτερικού δεν συνδέεται πλέον με τις ανάγκες ενός κατοίκου, αλλά καλείται να υποδεχθεί εκθέσεις, έργα τέχνης και συλλογικές εκδηλώσεις. Η Ολότητα της *Baukunst* αποκτά έτσι δημόσια υπόσταση, καθώς η κατασκευαστική τάξη οργανώνει συγχρόνως το κτίριο, τη σχέση του με την πόλη και την κίνηση των επισκεπτών (Mertins, 2005b: 61).

Το μουσείο αναπτύσσεται σε δύο επίπεδα με διαφορετική χωρική και λειτουργική συγκρότηση. Η μεγάλη γυάλινη αίθουσα υψώνεται επάνω σε ένα λίθινο

βάθρο και προορίζεται για περιοδικές εκθέσεις και δημόσιες εκδηλώσεις. Οι χώροι της μόνιμης συλλογής, οι βοηθητικές λειτουργίες και οι εγκαταστάσεις οργανώνονται κυρίως στο κατώτερο επίπεδο, το μεγαλύτερο μέρος του οποίου βρίσκεται κάτω από το βάθρο και ανοίγεται προς τον κήπο των γλυπτών. Το βάθρο δεν αποτελεί, επομένως, μόνο τη βάση του ορατού περιπτέρου, αλλά περιέχει το μεγαλύτερο μέρος του κτιριακού προγράμματος. Η λειτουργική διαφοροποίηση των δύο επιπέδων επιτρέπει στην ανώτερη αίθουσα να παραμένει ελεύθερη από μόνιμες υποδιαίρεσεις, χωρίς να αναλαμβάνει το σύνολο των απαιτήσεων του μουσείου (Mertins, 2005b: 61).

Η ανώτερη αίθουσα ορίζεται από μια τετραγωνική χαλύβδινη στέγη, η οποία στηρίζεται σε οκτώ σταυροειδή υποστυλώματα, τοποθετημένα ανά δύο σε κάθε πλευρά. Η απομάκρυνση των υποστυλωμάτων από τις γωνίες επιτρέπει στη στέγη να προβάλλει πέρα από το γυάλινο περίβλημα και καθιστά αναγνώσιμη τη λειτουργία της ως ενιαίου φέροντος συστήματος. Το μεγάλο άνοιγμα, το πάχος του χαλύβδινου πλέγματος και η ακριβής θέση των στηρίξεων καθορίζουν τις αναλογίες και τον χαρακτήρα της αίθουσας. Η στέγη δεν καλύπτει απλώς έναν ήδη διαμορφωμένο χώρο, αλλά συγκροτεί την κύρια αρχή της οργάνωσής του. Η μνημειακότητα του έργου δεν προκύπτει, συνεπώς, από την προσθήκη ιστορικής εικονογραφίας, αλλά από την κλίμακα και τη σαφήνεια της ίδιας της κατασκευής (Mertins, 2005b: 60–73).



Εικόνα 18. *Ludwig Mies van der Rohe, Νέα Εθνική Πινακοθήκη, Βερολίνο, 1962–1968, εξωτερική όψη της άνω αίθουσας και της πλατείας. Η εκτεταμένη οριζόντια οροφή και τα περιμετρικά υποστυλώματα συγκροτούν τη μνημειακή κλίμακα του κτιρίου.*

Πηγή εικόνας: Wikimedia Commons, *New National Gallery (Neue Nationalgalerie), Berlin, Germany.jpg*, φωτογραφία Mandus70, 2023, άδεια Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International, διαθέσιμο στο: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:New_National_Gallery_\(Neue_Nationalgalerie\),_Berlin,_Germany.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:New_National_Gallery_(Neue_Nationalgalerie),_Berlin,_Germany.jpg) (τελευταία πρόσβαση: 19-6-2026).

Η περιμετρική τοποθέτηση των υποστυλωμάτων αφήνει το εσωτερικό χωρίς ενδιάμεσες στηρίξεις και μόνιμους τοίχους. Η συνθήκη αυτή συνδέεται με τη μακρόχρονη αναζήτηση του Mies για έναν καθολικό χώρο, ικανό να υποδέχεται διαφορετικές διατάξεις χωρίς να μεταβάλλεται το βασικό κατασκευαστικό του σύστημα. Η καθολικότητα δεν σημαίνει, ωστόσο, απουσία χωρικών προσδιορισμών. Η τετραγωνική κάτοψη, η μεταλλική εσχάρα της οροφής και η συνέχεια του δαπέδου εγκαθιστούν ένα σταθερό σύστημα αναφοράς, ως προς το οποίο οργανώνονται οι προσωρινές εκθεσιακές κατασκευές. Η ελευθερία της αίθουσας αποτελεί, επομένως, δυνατότητα μεταβολής που παρέχεται και συγχρόνως οριοθετείται από την κατασκευαστική τάξη (Mertins, 2005b: 66, 71–72).

Ο Detlef Mertins προτείνει να μην αντιμετωπίζεται η ανώτερη αίθουσα ως ουδέτερο δοχείο εκθεμάτων, αλλά ως πεδίο συμβάντων. Η απουσία μόνιμων χωρισμάτων επιτρέπει στις εκθέσεις, στις εγκαταστάσεις και στις συλλογικές δράσεις

να αναδιατάσσουν προσωρινά τις σχέσεις ανάμεσα στα έργα, στους επισκέπτες και στην αρχιτεκτονική. Η σταθερή κατασκευαστική τάξη δεν προκαθορίζει ένα συγκεκριμένο περιεχόμενο, αλλά παρέχει το πλαίσιο μέσα στο οποίο διαφορετικές χρήσεις αποκτούν κάθε φορά συγκεκριμένη διάταξη. Η Ολότητα της *Baukunst* συγκροτείται εδώ μέσα από τη σχέση ανάμεσα στη διάρκεια της κατασκευής και στις μεταβαλλόμενες μορφές δημόσιας χρήσης που αυτή μπορεί να υποδεχθεί (Mertins, 2005b: 67–72).

Η αρχιτεκτονική εμπειρία αρχίζει πριν από την είσοδο, καθώς η κίνηση του επισκέπτη οργανώνεται ήδη από τη σχέση του βάθρου, της κλίμακας και της υπερυψωμένης στέγης. Το βάθρο αποδεσμεύει το μουσείο από την άμεση συνέχεια του δρόμου και διαμορφώνει μια υπερυψωμένη δημόσια επιφάνεια. Η ανάβαση επιβραδύνει την προσέγγιση και επιτρέπει στην κατασκευαστική διάταξη να γίνεται αντιληπτή περιμετρικά. Στο εσωτερικό, η απουσία ενδιάμεσων υποστυλωμάτων αφήνει τη θέα να εκτείνεται προς όλες τις κατευθύνσεις, ενώ η στέγη και το δάπεδο ορίζουν με σαφήνεια το ανώτερο και το κατώτερο όριο της αίθουσας. Το γυάλινο περίβλημα διατηρεί το υλικό όριο ανάμεσα στο μουσείο και στην πόλη, επιτρέποντας συγχρόνως την οπτική τους συσχέτιση. Η ενσώματη εμπειρία συγκροτείται έτσι μέσα από την αντίθεση ανάμεσα στο βάρος της στέγης και στην οπτική ελαφρότητα του περιβλήματος, καθώς και ανάμεσα στη σταθερότητα της δομής και στη μεταβαλλόμενη κίνηση του κοινού (Mertins, 2005b: 69, 72).

Η αξίωση καθολικότητας της ανώτερης αίθουσας έρχεται, εντούτοις, αντιμέτωπη με τις ειδικές απαιτήσεις του μουσείου. Η διαφάνεια του περιβλήματος, η μεγάλη κλίμακα και η απουσία μόνιμων επιφανειών ανάρτησης δυσχεραίνουν την έκθεση έργων που χρειάζονται περισσότερο ελεγχόμενες συνθήκες. Ο Mies αναγνώριζε αυτή τη δυσκολία, αλλά τη συνέδεε με την αναζήτηση νέων τρόπων έκθεσης και πρόσληψης της τέχνης. Η τοποθέτηση της μόνιμης συλλογής στο προστατευμένο κατώτερο επίπεδο επέτρεψε στο μουσείο να ανταποκριθεί στις ειδικότερες εκθεσιακές απαιτήσεις, χωρίς να αναιρέσει τους περιορισμούς της ανώτερης αίθουσας. Η καθολικότητα δεν μπορεί, συνεπώς, να νοηθεί ως απεριόριστη προσαρμοστικότητα, αλλά ως δυνατότητα μεταβολής, της οποίας τα όρια τίθενται από την κατασκευή και το συγκεκριμένο πρόγραμμα (Mertins, 2005b: 61–62, 71–72).

Στη Νέα Εθνική Πινακοθήκη, η Ολότητα της *Baukunst* δεν θεμελιώνεται στην ομοιομορφία του κτιρίου, αλλά στη συμπληρωματική σχέση δύο διαφορετικά

οργανωμένων πεδίων. Η ελεύθερη ανώτερη αίθουσα προσφέρει το σταθερό κατασκευαστικό πλαίσιο για μεταβαλλόμενες εκθέσεις και συλλογικές εκδηλώσεις, ενώ το προστατευμένο κατώτερο επίπεδο ανταποκρίνεται στις ειδικότερες λειτουργικές απαιτήσεις του μουσείου. Η καθολικότητα της δομής δεν καταργεί, επομένως, τη λειτουργική διαφοροποίηση, αλλά εξαρτάται από αυτήν. Η αρχιτεκτονική ενότητα συγκροτείται μέσα από τη σχέση της διάρκειας της κατασκευής με τις προσωρινές διατάξεις, τις κινήσεις και τις συλλογικές χρήσεις που αναπτύσσονται στο εσωτερικό της. Η Νέα Εθνική Πινακοθήκη δείχνει έτσι πώς η εσωτερική λογική της *Baukunst* μετασχηματίζεται όταν η κατασκευαστική τάξη καλείται να υποδεχθεί μεταβαλλόμενες μορφές δημόσιας και συλλογικής εμπειρίας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

Η αρχιτεκτονική Ολότητα και τα όριά της

Τα προηγούμενα κεφάλαια εξέτασαν τον τρόπο με τον οποίο το *Gesamtkunstwerk*, το *Gestaltung* και η *Baukunst* συγκρότησαν διαφορετικές σχέσεις ανάμεσα στη μορφή, στο υλικό, στην κατασκευή, στον χώρο και στην ανθρώπινη εμπειρία. Από την ανάλυση των κειμένων και των έργων προέκυψαν συγκεκριμένα πορίσματα για τις δυνατότητες και τα όρια κάθε αρχής συνοχής. Το παρόν κεφάλαιο παραλαμβάνει αυτά τα πορίσματα και εξετάζει την ερμηνευτική τους εμβέλεια. Τα έργα δεν αναλύονται εκ νέου, αλλά επανέρχονται μόνο όταν είναι αναγκαίο να προσδιοριστεί η αρχιτεκτονική σχέση που τίθεται υπό εξέταση.

Ως όριο δεν νοείται μια γενική ανεπάρκεια του έργου ούτε η αποτυχία της αντίστοιχης αρχής οργάνωσης. Δηλώνεται το σημείο στο οποίο η αρχή αυτή αποσαφηνίζει ορισμένες σχέσεις, χωρίς να μπορεί να εξηγήσει το σύνολο της αρχιτεκτονικής εμπειρίας ή των κοινωνικών και ιστορικών συνθηκών της. Η εξέταση αρχίζει από τη σχέση της ενότητας με τη διαφορά, προχωρεί στη μέθοδο, στην κατοίκηση και στην ενσώματη εμπειρία και διευρύνεται προς τις συνθήκες παραγωγής και την ιστορική διάρκεια του έργου. Οι θεωρητικές θέσεις που εισάγονται λειτουργούν ως διακριτά κριτήρια ελέγχου των προηγούμενων πορισμάτων και όχι ως ενιαίο ερμηνευτικό σύστημα.

5.1 Αρχιτεκτονική Ολότητα και διαφορά. Τα όρια της ενοποίησης

Η προηγούμενη ανάλυση ανέδειξε τρεις διαφορετικούς τρόπους οργάνωσης των επιμέρους στοιχείων. Στην Κατοικία Sommerfeld, οι εργαστηριακές συμβολές εντάχθηκαν σε μια κοινή καλλιτεχνική σύλληψη. Στο κτίριο του Bauhaus στο Dessau, οι διαφορετικές λειτουργίες και κατασκευαστικές λύσεις απέκτησαν συνοχή χωρίς να υπαχθούν σε ενιαία εξωτερική μορφή. Στη Νέα Εθνική Πινακοθήκη, η ενότητα θεμελιώθηκε στην ακριβή σχέση στοιχείων με διακριτή υλική και κατασκευαστική λειτουργία. Το κοινό ζήτημα δεν είναι επομένως αν τα έργα συγκροτούν ενότητα, αλλά τι συμβαίνει στις διαφορές των μερών όταν εντάσσονται στην αντίστοιχη αρχή συνοχής.

Η αισθητική θεωρία του Theodor W. Adorno προσφέρει ένα κριτήριο για την εξέταση αυτής της σχέσης. Η κριτική του δεν στρέφεται εναντίον της ενότητας καθαυτήν, αλλά εναντίον της ενσωμάτωσης που δεσμεύει τις φυγόκεντρες δυνάμεις του έργου και απορροφά την πολλαπλότητά του. Η ενότητα γίνεται τότε αφηρημένη, επειδή εξαλείφει ακριβώς τις αντιθέσεις από τις οποίες θα μπορούσε να συγκροτηθεί (Adorno, 2002: 29). Στην ίδια κατεύθυνση, ο Adorno αμφισβητεί την κλειστή μορφή όταν η συνοχή της αντιμετωπίζεται ως αυταξία, ανεξάρτητα από το περιεχόμενο αλήθειας και από τους όρους στους οποίους στηρίζεται (Adorno, 2002: 157–159).

Το κριτήριο αυτό δεν εφαρμόζεται στα εξεταζόμενα έργα ως γενική απαίτηση αυτονομίας των μερών. Επιτρέπει να διακριθεί η συνοχή που οργανώνει τις διαφορές από την ενότητα που τις καθιστά αδιάκριτες. Στην Κατοικία Sommerfeld, όπως έδειξε η ενότητα 1.4, η ξυλογλυπτική, τα υαλογραφήματα, τα έπιπλα και η κατασκευή διατηρούσαν διαφορετική τεχνική και υλική υπόσταση. Δεν τεκμηριώνεται επομένως εξάλειψη των επιμέρους συμβολών. Η θέση και η λειτουργία τους προσδιορίζονταν, ωστόσο, μέσα από την κοινή αρχιτεκτονική σύλληψη. Το όριο του αρχιτεκτονικού *Gesamtkunstwerk* εντοπίζεται σε αυτή την εξάρτηση. Η ενοποιητική αρχή καθιστούσε δυνατή τη συνεργασία των τεχνών, αλλά συγχρόνως καθόριζε τους όρους με τους οποίους καθεμία συμμετείχε στο συνολικό περιβάλλον.

Με το *Gestaltung*, η διαφορά μεταφέρθηκε από τις επιμέρους τέχνες στους ετερογενείς παράγοντες της σχεδιαστικής διαδικασίας. Η ανάλυση του Dessau έδειξε ότι η λειτουργική διαφοροποίηση μπορούσε να αποτελέσει μέρος της συνοχής του συγκροτήματος χωρίς να καλύπτεται από μορφολογική ομοιομορφία. Άφησε όμως ανοικτό το ζήτημα των κριτηρίων με τα οποία οι λειτουργικές, τεχνικές, αντιληπτικές και παραγωγικές απαιτήσεις επιλέγονται και ιεραρχούνται. Η ένταση δεν βρίσκεται πλέον ανάμεσα στην κοινή καλλιτεχνική σύλληψη και στις επιμέρους τέχνες, αλλά ανάμεσα στην ποιοτική ιδιαιτερότητα των απαιτήσεων και στη μέθοδο που τις μετατρέπει σε δεδομένα της ίδιας διαδικασίας. Το κριτήριο του Adorno δεν δίνει απάντηση για την επιλογή αυτών των δεδομένων. Καθιστά όμως ορατό τον κίνδυνο η οργανωτική τους εξομίωση να εμφανίσει ως ήδη συμφιλιωμένες απαιτήσεις που παραμένουν διαφορετικές ή ακόμη και αντιφατικές.

Στην *Baukunst* του Mies, η προηγούμενη ανάλυση εντόπισε την αρχή συνοχής στη συνάρθρωση της κατασκευής, του υλικού, της αναλογίας και του χώρου. Η Νέα Εθνική Πινακοθήκη έδειξε ότι η κατασκευαστική ενότητα δεν απαιτεί τη συγχώνευση

του φέροντος οργανισμού, του περιβλήματος και του βάθρου ούτε τη μορφολογική τους ομοιότητα. Οι διακριτές λειτουργίες τους παραμένουν αναγνώσιμες και αποκτούν νόημα μέσα από τη μεταξύ τους σχέση. Από αυτή την άποψη, η τεκτονική τάξη οργανώνει τη διαφορά αντί να την αποκρύπτει. Το συμπέρασμα αφορά, ωστόσο, μόνο την εσωτερική συγκρότηση του έργου. Δεν αποδεικνύει ότι η ίδια τάξη μπορεί να περιλάβει εξ ολοκλήρου τις σχέσεις που αναπτύσσονται μέσα από την κατοίκηση, τη χρήση και την ιστορική μεταβολή.

Η σύγκριση δεν κατατάσσει τις τρεις εκδοχές σύμφωνα με τον βαθμό συνοχής τους. Αναδεικνύει ότι καθεμία οργανώνει διαφορετικού είδους διαφορές και συναντά διαφορετικό όριο. Στο αρχιτεκτονικό *Gesamtkunstwerk*, το ζήτημα αφορά τη σχετική αυτονομία των καλλιτεχνικών συμβολών. Στο *Gestaltung*, αφορά την ποιοτική διαφοροποίηση των απαιτήσεων που εντάσσονται στη σχεδιαστική διαδικασία. Στην *Baukunst*, αφορά την εμβέλεια της τεκτονικής τάξης πέρα από τις κατασκευαστικές και χωρικές σχέσεις που μπορεί να οργανώσει. Η εξέταση μεταφέρεται έτσι από την ενότητα των μερών στη μέθοδο με την οποία οι απαιτήσεις επιλέγονται, ερμηνεύονται και αποκτούν αρχιτεκτονική μορφή.

5.2 Μέθοδος, οργάνωση και κατοίκηση

Το όριο του *Gestaltung* δεν αφορά την ύπαρξη μεθόδου, αλλά την εμβέλειά της. Η ανάλυση του Bernau έδειξε ότι οι κοινωνικές ανάγκες, η τοπογραφία, οι τεχνικές δυνατότητες και η οικονομία των μέσων προσδιόρισαν το πεδίο της μελέτης. Η αρχιτεκτονική συνοχή δεν προέκυψε, ωστόσο, ως άμεσο αποτέλεσμα της καταγραφής τους. Η ρυθμική επεξεργασία της σύνθεσης και το συμβολικό περιεχόμενο ορισμένων στοιχείων απαιτούσαν αποφάσεις που υπερέβαιναν την αντιστοίχιση κάθε απαίτησης με μια λειτουργική λύση. Το πόρισμα αυτό επιτρέπει να προσδιοριστεί το όριο της προγραμματικής θέσης του Hannes Meyer, σύμφωνα με την οποία το κτίζει αποτελεί οργάνωση κοινωνικών, τεχνικών, οικονομικών και ψυχικών παραγόντων (Meyer, 1928: 12–13). Η ανάλυση διεύρυνε και τεκμηρίωσε τους όρους της αρχιτεκτονικής απόφασης, δεν κατήργησε όμως την ανάγκη ερμηνείας και σύνθεσης.

Η διάκριση ανάμεσα στην οργάνωση των δεδομένων και στο αρχιτεκτονικό τους περιεχόμενο μπορεί να αποσαφηνιστεί μέσα από την κριτική του Dalibor Vesely προς την εργαλειοποίηση της αρχιτεκτονικής γνώσης. Ο Vesely δεν απορρίπτει την τεχνική ή τη μεθοδική επεξεργασία. Αμφισβητεί την αξίωσή τους να αποτελέσουν αυτόκλητη βάση της αρχιτεκτονικής δημιουργίας. Οι αφηρημένες έννοιες και οι τεχνικές διαδικασίες αποκτούν αρχιτεκτονικό περιεχόμενο όταν συνδέονται με συγκεκριμένους τρόπους ζωής, ιστορικά διαμορφωμένες πρακτικές και συνθήκες του φυσικού κόσμου (Vesely, 2004: 6–8, 15–16). Η θέση του δεν αναφέρεται ειδικά στον Meyer ή στο Bernau. Αποσαφηνίζει όμως γιατί η πληρέστερη καταγραφή των απαιτήσεων δεν εξαλείφει την απόσταση ανάμεσα στα δεδομένα της μελέτης και στη χωρική και υλική τους άρθρωση.

Το *Gestaltung* δεν αντιμετωπίζεται επομένως ως μηχανισμός που μετατρέπει ουδέτερα δεδομένα σε μορφή. Η ίδια η επιλογή και η ιεράρχηση των απαιτήσεων προϋποθέτουν κρίση για το ποια χαρακτηριστικά ενός τρόπου ζωής θεωρούνται ουσιώδη και πώς μπορούν να αποκτήσουν αρχιτεκτονική σχέση. Στο Bernau, η κοινωνική οργάνωση του προγράμματος δεν παρέμεινε εξωτερικό δεδομένο, αλλά συνδέθηκε με την τοπογραφία, την κίνηση και τη συλλογική εμπειρία. Η συμβολή της μεθόδου βρισκόταν στη δυνατότητα συστηματικής επεξεργασίας αυτών των σχέσεων. Το όριό της εμφανίζεται όταν η οργάνωση των απαιτήσεων θεωρείται επαρκής για να προσδιορίσει τη μορφή και το νόημα του έργου.

Η Κατοικία Farnsworth έθεσε ένα διαφορετικό αλλά συναφές πρόβλημα. Η προηγούμενη ανάλυση έδειξε ότι η ελεύθερη κάτοψη δεν σήμαινε απουσία περιορισμών. Η συνοχή της εξαρτήθηκε από την ακριβή σχέση της φέρουσας κατασκευής, του λειτουργικού πυρήνα και του περιβλήματος, ενώ η εφαρμογή της διευκολύνθηκε από το περιορισμένο πρόγραμμα μιας κατοικίας για ένα άτομο. Περισσότερες απαιτήσεις ιδιωτικότητας θα επέβαλλαν συνθετότερη επεξεργασία της ίδιας αρχής. Η χωρική τάξη δεν συνιστούσε, επομένως, λύση ανεξάρτητη από τον τρόπο ζωής που καλούνταν να υποδεχθεί.

Το δοκίμιο του Martin Heidegger «Κτίζειν, κατοικείν, σκέπτεσθαι» μεταφέρει το ζήτημα πέρα από τη λειτουργική αντιστοίχιση χώρων και αναγκών. Ο Heidegger αμφισβητεί την αντίληψη ότι το κτίζειν αποτελεί απλώς μέσο για την εξασφάλιση κατοικίας. Το κτίζειν ανήκει ήδη στο κατοικείν, επειδή το κατοικείν προσδιορίζει τον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι βρίσκονται στη γη και σχετίζονται με τα πράγματα.

Ένα κτίριο μπορεί να είναι οικονομικό, φωτεινό, καλά αεριζόμενο και λειτουργικά οργανωμένο χωρίς αυτές οι ιδιότητες να εγγυώνται ότι μέσα του συντελείται κατοίκηση (Heidegger, 1971: 143–146). Η αγροικία του Μέλανος Δρυμού δεν παρουσιάζεται ως ιστορικό πρότυπο προς επανάληψη. Ο Heidegger την επικαλείται για να δείξει πώς ένας συγκεκριμένος τρόπος κατοίκησης μπορούσε να οργανώσει τη θέση, την κατασκευή και τη διάρθρωση του κτίσματος σε σχέση με τον τόπο και τις πρακτικές της ζωής (Heidegger, 1971: 157–158).

Η θέση αυτή δεν αρκεί για να χαρακτηριστεί η Κατοικία Farnsworth επιτυχής ή ανεπαρκής ως χώρος κατοίκησης. Μια τέτοια κρίση θα απαιτούσε συστηματικά τεκμήρια για την πραγματική χρήση της, τα οποία δεν εξετάστηκαν στα προηγούμενα κεφάλαια. Επιτρέπει, ωστόσο, να διακριθεί η συνοχή της αρχιτεκτονικής τάξης από τις σχέσεις που αναπτύσσονται κατά την κατοίκηση. Η κατασκευή, ο λειτουργικός πυρήνας, το περίβλημα και το τοπίο συγκροτούν το πεδίο μέσα στο οποίο αυτή μπορεί να πραγματοποιηθεί, δεν καθορίζουν όμως εκ των προτέρων τις καθημερινές πρακτικές, τις μνήμες και τις χρονικές εμπειρίες του κατοίκου.

Ο Vesely και ο Heidegger οριοθετούν δύο διαδοχικά επίπεδα του προβλήματος. Ο πρώτος αποσαφηνίζει γιατί τα δεδομένα της μελέτης χρειάζονται ερμηνεία για να αποκτήσουν αρχιτεκτονικό περιεχόμενο. Ο δεύτερος δείχνει γιατί ακόμη και μια συνεκτική χωρική οργάνωση δεν εξαντλεί το κατοικείν. Η μέθοδος και η κατασκευαστική τάξη δεν απορρίπτονται, αλλά εξετάζονται ως όροι που καθιστούν δυνατές ορισμένες σχέσεις χωρίς να προκαθορίζουν το σύνολο της ανθρώπινης εμπειρίας. Η εξέταση οδηγείται έτσι από την οργάνωση του έργου στον τρόπο με τον οποίο το σώμα αντιλαμβάνεται την κατασκευή, τα υλικά και τον χώρο.

5.3 Η αρχιτεκτονική εμπειρία. Σώμα, κατασκευή και ατμόσφαιρα

Οι προηγούμενες αναλύσεις έδειξαν ότι η συνοχή των έργων δεν προσλαμβάνεται ως ολοκληρωμένη εικόνα από ένα σταθερό σημείο θέασης. Στο Glashaus, η κίνηση ενεργοποιούσε τις μεταβολές του φωτός και του χρώματος μέσα στο συνολικό καλλιτεχνικό περιβάλλον. Στο Dessau, η διαδοχή των θέσεων καθιστούσε αντιληπτή τη λειτουργική και χωρική διαφοροποίηση του συγκροτήματος.

Στα έργα του Mies, η πορεία συνδέει τα κατασκευαστικά στοιχεία, τις υλικές επιφάνειες και τις μεταβολές του χώρου. Τα πορίσματα αυτά αναδεικνύουν μια χρονική διάσταση της αρχιτεκτονικής Ολότητας. Η αρχή συνοχής οργανώνει το έργο, αλλά γίνεται αντιληπτή σταδιακά από ένα σώμα που κινείται μέσα και γύρω από αυτό.

Η φαινομενολογία του Maurice Merleau-Ponty αποσαφηνίζει τη λειτουργία του σώματος σε αυτή τη διαδικασία. Το σώμα δεν καταλαμβάνει απλώς μια θέση μέσα σε έναν ήδη διαμορφωμένο χώρο. Η χωρικότητά του είναι χωρικότητα της κατάστασης: προσδιορίζεται από τη σχέση του με τα πράγματα και από τις ενέργειες που μπορεί να επιτελέσει (Merleau-Ponty, 1962: 98–102). Η κίνηση, συνεπώς, δεν αποτελεί εκτέλεση μιας προηγούμενης νοητικής αναπαράστασης. Το σώμα κατανοεί μια δυνατότητα όταν την εντάσσει στον κόσμο του και κινείται προς τα πράγματα ανταποκρινόμενο στις απαιτήσεις τους. Ο χώρος γίνεται έτσι αντιληπτός ως πεδίο δυνατών ενεργειών και όχι ως ουδέτερο σύνολο γεωμετρικών θέσεων (Merleau-Ponty, 1962: 137–145).

Η θέση αυτή δεν λειτουργεί ως εκ των υστέρων εξήγηση των προθέσεων των αρχιτεκτόνων. Επιτρέπει να αποτιμηθεί ένα συμπέρασμα που έχει ήδη προκύψει από τα έργα. Η αρχιτεκτονική τους συνοχή δεν περιέχεται ολόκληρη στη μορφή του αντικειμένου, αλλά συγκροτείται και κατά την πρόσληψή του. Στο Glashaus, η χρονική εμπειρία κατευθυνόταν από την κοινή καλλιτεχνική σύλληψη. Στο Dessau, αποκάλυπτε τις διαφοροποιημένες λειτουργίες που είχε οργανώσει η σχεδιαστική διαδικασία. Στην *Baukunst* του Mies, συνέδεε την κατασκευαστική τάξη με τη διαδοχή των χωρικών και υλικών σχέσεων. Η κίνηση δεν προστίθεται επομένως σε μια ήδη ολοκληρωμένη Ολότητα. Αποτελεί έναν από τους τρόπους με τους οποίους η αρχή οργάνωσης γίνεται αρχιτεκτονική εμπειρία.

Η κίνηση και η μεταβολή του οπτικού πεδίου δεν εξαντλούν αυτή την εμπειρία. Η κριτική του Juhani Pallasmaa προς την κυριαρχία της όρασης στη νεότερη αρχιτεκτονική διευρύνει την εξέταση προς τη συνεργασία των αισθήσεων. Η αφή, η ακοή, η κίνηση και η σωματική μνήμη συμμετέχουν μαζί με την όραση, ενώ η κλίμακα, η απόσταση και η υλικότητα γίνονται αντιληπτές σε σχέση με την παρουσία του σώματος (Pallasmaa, 2005: 19–21, 40–46). Η κριτική αυτή δεν συνεπάγεται ότι η αντιληπτική έρευνα του Bauhaus περιοριζόταν στην όραση. Τα τεκμήρια που εξετάστηκαν, ιδίως τα σκηνικά πειράματα και η διαδοχική πρόσληψη του Dessau, ανέδειξαν κυρίως την οπτική και κινητική της διάσταση. Η ενσώματη εμπειρία περιλαμβάνει επιπλέον την απτική παρουσία των υλικών, την ακουστική, τη θερμική

ποιότητα και τη σωματική μνήμη, σχέσεις που δεν μπορούν να συναχθούν πλήρως από τη μορφολογική και χωρική ανάλυση.

Στα έργα του Mies, η προηγούμενη ανάλυση συνέδεσε την εμπειρία με τη διαφοροποίηση και τη συναρμογή των κατασκευαστικών στοιχείων. Στο Περίπτερο της Βαρκελώνης, η κίνηση μεταβάλλει τη σχέση του σώματος με τα ελεύθερα επίπεδα και τις υλικές επιφάνειες. Στην Κατοικία Farnsworth, η διάρκεια της παραμονής συνδέει τη σταθερότητα της κατασκευής με τις μεταβολές του φυσικού περιβάλλοντος. Στη Νέα Εθνική Πινακοθήκη, η σχέση του βάθρου, της εκτεταμένης οροφής και του ελεύθερου χώρου αποκτά δημόσια και μνημειακή κλίμακα. Τα πορίσματα αυτά δεν απαιτούν νέα περιγραφή των έργων. Θέτουν το ερώτημα πώς η κατασκευαστική τους τάξη γίνεται αντιληπτή ως αρχιτεκτονική ποιότητα.

Για τον Kenneth Frampton, η τεκτονική δεν ταυτίζεται με την απλή αποκάλυψη της κατασκευής. Δηλώνει την εκφραστική δυνατότητα που αναδύεται από τη σχέση του φέροντος συστήματος, του τρόπου κατασκευής και της άρθρωσης των συνδέσεων. Η δομή και τα υλικά δεν λειτουργούν μόνο ως τεχνικά μέσα, αλλά αποκτούν αρχιτεκτονικό περιεχόμενο όταν οι μεταξύ τους σχέσεις γίνονται αναγνώσιμες στο έργο (Frampton, 1995: 2–5, 19–20). Η τεκτονική αυτή άρθρωση συνδέεται επίσης με την τοπογραφία, το φως, το κλίμα και την απτική παρουσία των υλικών. Η αρχιτεκτονική εμπειρία δεν περιορίζεται έτσι στην οπτική κατανόηση της κατασκευής, αλλά περιλαμβάνει την κίνηση, την αφή, τη θερμοκρασία, τον ήχο και την αίσθηση του σώματος μέσα στον χώρο (Frampton, 1983: 26–29). Με αυτούς τους όρους, η *Baukunst* μπορεί να εξεταστεί όχι μόνο ως εσωτερική συνέπεια της κατασκευαστικής τάξης, αλλά και ως τρόπος με τον οποίο αυτή η τάξη γίνεται αισθητή.

Η ατμόσφαιρα, όπως την προσεγγίζει ο Peter Zumthor, αφορά την άμεση εντύπωση που προκαλεί ένα αρχιτεκτονικό περιβάλλον και δεν προκύπτει από τη διαδοχική εξέταση των επιμέρους χαρακτηριστικών του (Zumthor, 2006a: 13–19). Το υλικό σώμα του κτιρίου, ο ήχος, η θερμοκρασία, η κλίμακα, το φως και η σχέση εσωτερικού και εξωτερικού συνυπάρχουν σε αυτή τη συνολική αισθητή παρουσία (Zumthor, 2006a: 21–35, 45–59). Στο *Thinking Architecture*, η σημασία των υλικών συνδέεται αντίστοιχα με τη συναρμογή και τη συγκεκριμένη θέση τους στο έργο (Zumthor, 2006b: 10–12). Η ατμόσφαιρα δεν προσθέτει μια άυλη ποιότητα στην ολοκληρωμένη κατασκευή, αλλά αποδίδει τον τρόπο με τον οποίο οι υλικές, χωρικές και αισθητηριακές σχέσεις γίνονται αντιληπτές ως σύνολο. Ο Zumthor δεν ερμηνεύει

τα έργα του Mies· προσφέρει την έννοια με την οποία μπορεί να αποσαφηνιστεί αυτή η συνολική αισθητή συνθήκη.

Οι τέσσερις θεωρητικές προσεγγίσεις φωτίζουν διακριτές πλευρές των πορισμάτων που προέκυψαν από τα έργα. Ο Merleau-Ponty προσδιορίζει το σώμα ως όρο συγκρότησης του χώρου, ο Pallasmaa διευρύνει την εμπειρία πέρα από την όραση, ο Frampton συνδέει την αντίληψη με την τεκτονική άρθρωση και ο Zumthor αποδίδει τη συνολική αισθητή παρουσία του αρχιτεκτονικού περιβάλλοντος. Η αρχή συνοχής μπορεί να οργανώνει τις συνθήκες της εμπειρίας, δεν καθορίζει όμως πλήρως τον τρόπο με τον οποίο αυτή θα πραγματοποιηθεί. Επιπλέον, η ενσώματη πρόσληψη δεν εξαντλεί τις οικονομικές, κοινωνικές και ιστορικές σχέσεις μέσα στις οποίες το έργο παράγεται, χρησιμοποιείται και αποκτά σημασία.

5.4 Τα κοινωνικά και ιστορικά όρια του *Gestaltung* και της *Baukunst*

Η προηγούμενη ανάλυση του Haus am Horn και του Bernau έδειξε ότι το *Gestaltung* διεύρυνε το πεδίο του σχεδιασμού προς τη λειτουργία, την παραγωγή και την κοινωνική χρήση. Η μορφή δεν αντιμετωπίστηκε ως ανεξάρτητο αισθητικό αποτέλεσμα, αλλά συνδέθηκε με τη διαδικασία μέσω της οποίας παράγονται και χρησιμοποιούνται τα αντικείμενα και τα κτίρια. Αντίστοιχα, η ανάλυση της Νέας Εθνικής Πινακοθήκης έδειξε ότι η σταθερή κατασκευαστική τάξη της *Baukunst* μπορεί να υποδέχεται μεταβαλλόμενες εκθέσεις και συλλογικές δράσεις. Τα πορίσματα αυτά προσδιορίζουν την οργανωτική ικανότητα του σχεδιασμού. Δεν αποδεικνύουν, ωστόσο, ότι η αρχιτεκτονική μπορεί να μετασχηματίσει τις κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες της παραγωγής ούτε ότι ελέγχει τις σημασίες που αποκτά το έργο μέσα στον χρόνο.

Η πρώτη διάκριση αποσαφηνίζεται από την κριτική του Manfredo Tafuri. Στην ερμηνεία του, το Bauhaus ενέταξε τις μορφολογικές αναζητήσεις της πρωτοπορίας στις διαδικασίες της βιομηχανικής παραγωγής και της κατανάλωσης. Ο σχεδιασμός δεν περιοριζόταν πλέον στη διαμόρφωση μεμονωμένων αντικειμένων, αλλά επιχειρούσε να συντονίσει τη μορφή, την τεχνική, την παραγωγή και την καθημερινή χρήση. Η διεύρυνση αυτή του προσέδωσε οργανωτικό ρόλο μέσα στη νεωτερική οικονομία, δεν

του εξασφάλισε όμως αυτονομία από τις σχέσεις που τη συγκροτούσαν. Για τον Tafuri, η αρχιτεκτονική πρωτοπορία δεν μπορούσε με τα δικά της μέσα να ανατρέψει το οικονομικό σύστημα στο οποίο εντασσόταν. Η σχεδιαστική οργάνωση παρέμενε μέρος των διαδικασιών εξορθολογισμού της παραγωγής και της κατανάλωσης που επιδίωκε να κατευθύνει (Tafuri, 1976: 98, 100–101, 103).

Η κριτική του Tafuri αφορά το κοινωνικό και οικονομικό πεδίο μέσα στο οποίο δρα ο σχεδιασμός, όχι την ενσώματη εμπειρία του έργου. Από τη θέση αυτή προκύπτει ένα συγκεκριμένο όριο για το *Gestaltung*. Η σχεδιαστική μέθοδος μπορεί να συνδέσει τη μορφή με την τεχνική, την παραγωγή και τη χρήση, δεν μπορεί όμως, μόνο μέσω της οργανωτικής της συνοχής, να μετασχηματίσει τις οικονομικές και κοινωνικές σχέσεις μέσα στις οποίες εφαρμόζεται. Η θέση αυτή δεν παρέχει γενικό κριτήριο για την αρχιτεκτονική επάρκεια του *Gestaltung*. Θέτει υπό έλεγχο ειδικά την αξίωση ότι η οργάνωση της παραγωγής μέσω του σχεδιασμού συνεπάγεται από μόνη της κοινωνικό μετασχηματισμό.

Ένα διαφορετικό όριο εμφανίζεται στην ιστορική διάρκεια του έργου. Η Νέα Εθνική Πινακοθήκη εγκαινιάστηκε το 1968 στο Δυτικό Βερολίνο και συνδέθηκε, ως μέρος του Kulturforum, με την ανασυγκρότηση των πολιτιστικών θεσμών της διαιρεμένης πόλης. Μετά την επανένωση της Γερμανίας και την ανοικοδόμηση της Potsdamer Platz, η θέση της εντάχθηκε σε ένα ριζικά μετασχηματισμένο αστικό περιβάλλον. Η εκτεταμένη αποκατάσταση και ο εκσυγχρονισμός του κτιρίου κατά την περίοδο 2015–2021 διατήρησαν σχεδόν αμετάβλητη την αρχιτεκτονική του δομή (Staatliche Museen zu Berlin, χ.χ.). Η μεταβολή δεν αφορά επομένως μόνο τις χρήσεις του εσωτερικού. Αφορά τις πολιτικές, αστικές και θεσμικές σχέσεις μέσα από τις οποίες το έργο γίνεται αντιληπτό.

Η θεωρία του Aldo Rossi για τα αστικά μορφώματα και τη συλλογική μνήμη επιτρέπει να περιγραφεί αυτή η διάρκεια χωρίς να θεωρηθεί ότι το έργο διατηρεί αναλλοίωτη σημασία. Για τον Rossi, η μονιμότητα της αρχιτεκτονικής μορφής μπορεί να είναι ανεξάρτητη από την αρχική λειτουργία της, ενώ τα μνημεία και τα αστικά μορφώματα αποκτούν διαφορετικές σημασίες με την πάροδο του χρόνου (Rossi, 1982: 92–93). Η πόλη διατηρεί τα ίχνη του ιστορικού της σχηματισμού και συγκροτεί τον τόπο της συλλογικής μνήμης· οι τρόποι με τους οποίους αυτή ενεργοποιείται και ερμηνεύεται εξαρτώνται από τον χρόνο, τον πολιτισμό και τις περιστάσεις (Rossi,

1982: 127–130). Η μονιμότητα δεν συνεπάγεται επομένως ακινησία. Ο Rossi δεν αναφέρεται ειδικά στη Νέα Εθνική Πινακοθήκη, αλλά η προσέγγισή του παρέχει το εννοιολογικό πλαίσιο για να εξεταστεί η σχέση ανάμεσα στη διάρκεια της αρχιτεκτονικής τάξης και στη μεταβολή του ιστορικού της νοήματος.

Η προηγούμενη ανάλυση είχε δείξει ότι η *Baukunst* της Νέας Εθνικής Πινακοθήκης συγκροτεί μια σταθερή κατασκευαστική δομή ικανή να υποδέχεται διαφορετικές εκθεσιακές διατάξεις. Η ιστορική εξέταση διευρύνει αυτό το πόρισμα. Η κατασκευαστική και χωρική τάξη του κτιρίου παρέμεινε αναγνωρίσιμη, αλλά οι σχέσεις που το συνέδεαν με το Δυτικό Βερολίνο του 1968 δεν είναι εκείνες μέσα από τις οποίες γίνεται αντιληπτό σήμερα. Το έργο εντάσσεται πλέον στη μνήμη μιας επανενωμένης πόλης και σε διαφορετικό δίκτυο πολιτιστικών και δημόσιων λειτουργιών. Η συνοχή της *Baukunst* δεν εξασφαλίζει σταθερό και οριστικό νόημα. Παρέχει μια αρχιτεκτονική δομή της οποίας η ιστορική σημασία μπορεί να μεταβάλλεται χωρίς να καταργείται η αναγνωρισιμότητά της.

Ο Tafuri και ο Rossi προσδιορίζουν έτσι δύο διαφορετικά όρια της αρχιτεκτονικής οργάνωσης. Ο πρώτος δείχνει ότι ο σχεδιασμός δρα μέσα σε οικονομικές και κοινωνικές σχέσεις τις οποίες δεν ελέγχει αυτοτελώς. Ο δεύτερος επιτρέπει να κατανοηθεί ότι το έργο δεν προκαθορίζει τις σημασίες που αποκτά μέσα στον χρόνο. Το *Gestaltung* και η *Baukunst* διατηρούν την οργανωτική τους ισχύ, αλλά αυτή η ισχύς παραμένει ιστορικά και κοινωνικά προσδιορισμένη. Η αναγνώριση των ορίων τους οδηγεί στο τελευταίο ερώτημα του κεφαλαίου, τον τρόπο με τον οποίο μπορεί να περιγραφεί ο συνολικός μετασχηματισμός της Ολότητας χωρίς να παρουσιαστεί ως γραμμική εξέλιξη.

5.5 Η μη γραμμική ερμηνεία του μετασχηματισμού

Η κριτική εξέταση των διαφορετικών αρχών συνοχής θέτει ένα τελευταίο ιστοριογραφικό ζήτημα. Η σχέση τους δεν μπορεί να περιγραφεί ούτε ως σωρευτική τελειοποίηση μιας σταθερής αντίληψης της Ολότητας ούτε ως παράθεση ασύνδετων επεισοδίων. Τα προηγούμενα κεφάλαια έδειξαν ότι μεταβλήθηκαν τα προβλήματα που θεωρούνταν ουσιώδη, τα μέσα με τα οποία αντιμετωπίζονταν και τα κριτήρια με τα

οποία αναγνωριζόταν η συνοχή του έργου. Ορισμένες επιδιώξεις διατηρήθηκαν, αλλά απέκτησαν διαφορετικό περιεχόμενο μέσα σε νέες ιστορικές, τεχνικές και θεσμικές συνθήκες.

Η αναλογία με τη θεωρία του Thomas Kuhn επιτρέπει να περιγραφεί αυτή η μεταβολή ως αλλαγή των προβλημάτων, των μεθόδων και των κριτηρίων που οργανώνουν μια πρακτική. Για τον Kuhn, ένα παράδειγμα δεν παρέχει μόνο αποδεκτές λύσεις· προσδιορίζει επίσης ποια προβλήματα αναγνωρίζονται ως θεμιτά και με ποιους κανόνες επιχειρείται η επίλυσή τους (Kuhn, 2008: 87–100). Κατά την επιστημονική επανάσταση μεταβάλλεται αυτό το πλαίσιο αξιολόγησης και όχι απλώς μία επιμέρους θεωρία (Kuhn, 2008: 167–187). Η έννοια του επιστημονικού παραδείγματος δεν μεταφέρεται αυτούσια στην αρχιτεκτονική. Από τη θεωρία του Kuhn αξιοποιείται η αντίθεσή του προς την παρουσίαση της ιστορίας ως απλής συσσώρευσης γνώσεων (Kuhn, 2008: 62–68). Με αυτή την περιορισμένη σημασία, ο μετασχηματισμός της Ολότητας μπορεί να κατανοηθεί ως αναδιατύπωση του αρχιτεκτονικού προβλήματος και όχι ως σειρά διαδοχικών βελτιώσεων. Η αναλογία αφορά επομένως τον τρόπο ιστορικής περιγραφής της μεταβολής και όχι την εξομοίωση του *Gesamtkunstwerk*, του *Gestaltung* και της *Baukunst* με επιστημονικά παραδείγματα.

Η κριτική του Jean-François Lyotard στις μεγάλες αφηγήσεις θέτει ένα διαφορετικό όριο στη δυνατότητα να παρουσιαστεί αυτή η διαδρομή ως ενιαία ιστορία προόδου. Ο Lyotard ορίζει το μεταμοντέρνο ως δυσπιστία προς τις μετα-αφηγήσεις μέσω των οποίων νομιμοποιήθηκε η νεωτερική γνώση (Lyotard, 1988: 25–26). Στην ανάλυσή του διακρίνονται δύο βασικοί τρόποι νομιμοποίησης: η θεωρητική αφήγηση, που εντάσσει τις επιμέρους γνώσεις σε ένα ενιαίο σύστημα, και η πολιτική αφήγηση, που τις συνδέει με τη χειραφέτηση του ανθρώπινου υποκειμένου (Lyotard, 1988: 87–99). Στην παρούσα εργασία, η θέση αυτή δεν ακυρώνει τη δυνατότητα μιας συνεκτικής ιστορικής ερμηνείας· θέτει όμως υπό έλεγχο την εκ των υστέρων υπαγωγή του *Gesamtkunstwerk*, του *Gestaltung* και της *Baukunst* σε μια αναγκαία πορεία προς την ολοκλήρωση. Ο μετασχηματισμός μπορεί έτσι να περιγραφεί μέσα από τις συνέχειες, τις ρήξεις και τα ιδιαίτερα όρια κάθε αρχής συνοχής, χωρίς μία από αυτές να αναχθεί σε τελική μορφή αρχιτεκτονικής ενότητας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6

Συμπεράσματα. Η αρχιτεκτονική σημασία του μετασχηματισμού της Ολότητας

Το κεντρικό συμπέρασμα της έρευνας είναι ότι, στο Bauhaus και στο έργο του Ludwig Mies van der Rohe, η αρχιτεκτονική Ολότητα συγκροτήθηκε μέσα από διαφορετικούς τρόπους συσχέτισης της μορφής, του υλικού, της κατασκευής, του χώρου και της ανθρώπινης εμπειρίας. Οι διαφορετικές αυτές αρχές συνοχής επηρέασαν τόσο την εσωτερική συγκρότηση του έργου όσο και τους όρους της αντίληψης, της χρήσης και της κατοίκησης του. Η διάκρισή τους επιτρέπει να αποτιμηθούν οι ιδιαίτερες συμβολές και τα όρια του *Gesamtkunstwerk*, του *Gestaltung* και της *Baukunst*.

Στο πρώιμο Bauhaus, η αρχιτεκτονική πρόσληψη του *Gesamtkunstwerk* μετέφερε τη συνεργασία των τεχνών στο πεδίο των εργαστηρίων, του κτιρίου, του αντικειμένου και της κατοίκησης (Roberts, 2011: 159–160). Η Κατοικία Sommerfeld και το Haus am Horn έδειξαν ότι η κοινή καλλιτεχνική σύλληψη μπορούσε να αποκτήσει υλική και κατοικήσιμη υπόσταση, παρέμενε όμως εξαρτημένη από τον συντονισμό των επιμέρους εργαστηριακών συμβολών. Με το *Gestaltung*, το κέντρο βάρους μετατοπίστηκε από τη σύνθεση των τεχνών στη σχεδιαστική διαδικασία. Το υλικό, η τεχνική, η λειτουργία, η αντίληψη και η παραγωγή αντιμετωπίστηκαν ως αλληλένδετες παράμετροι, των οποίων η σχέση διερευνήθηκε μέσα από την άσκηση, το πείραμα και την κατασκευή (Droste, 2019: 50–52· Droste, 2025: 15, 74–77· Nikolić, 2020: 55–60· Roberts, 2011: 71–75, 159–160).

Η μετατόπιση αυτή διέυρνε την αρχιτεκτονική έρευνα του Bauhaus. Η αρχιτεκτονική δεν περιορίστηκε πλέον στην απόδοση εξωτερικής μορφής σε ένα προκαθορισμένο κτιριακό πρόγραμμα, αλλά συνδέθηκε με την έρευνα των υλικών, τον σχεδιασμό αντικειμένων και εσωτερικών χώρων, την τεχνική παραγωγή, την κατοίκηση και την κοινωνική χρήση. Η καλλιτεχνική της διάσταση διατηρήθηκε, ενώ στο *Gestaltung* η μορφή συγκροτήθηκε μέσα από τη συσχέτιση του υλικού, της τεχνικής, της λειτουργίας και της παραγωγής.

Η νέα θέση που απέκτησε η σχεδιαστική διαδικασία επηρέασε και την αρχιτεκτονική εκπαίδευση. Η συνύπαρξη θεωρητικής διδασκαλίας, εργαστηριακής άσκησης και πρακτικής επεξεργασίας των υλικών συνέδεσε τη γνώση με την πράξη

του σχεδιασμού. Παρά τις διαφορές ανάμεσα στις περιόδους και στους δασκάλους της σχολής, το εργαστήριο διατήρησε κεντρική θέση ως πεδίο διερεύνησης των σχέσεων ανάμεσα στην καλλιτεχνική σύλληψη, στην τεχνική γνώση και στην παραγωγή. Κατά την περίοδο του Hannes Meyer, η έρευνα αυτή επεκτάθηκε στην κοινωνική ανάγκη, στην οικονομία των μέσων και στις πραγματικές συνθήκες της συλλογικής ζωής. Το Bauhaus δεν διαμόρφωσε, συνεπώς, μία ενιαία παιδαγωγική ή αρχιτεκτονική μέθοδο, αλλά ένα πεδίο διαφορετικών και συχνά αντιτιθέμενων προσεγγίσεων του σχεδιασμού (Droste, 2019: 405, 412–414· Droste, 2025: 74–77).

Η ιστορική εμβέλεια αυτών των παιδαγωγικών και σχεδιαστικών αναζητήσεων δεν περιορίστηκε στα έργα που πραγματοποιήθηκαν κατά τη λειτουργία της σχολής. Οι δημοσιεύσεις, οι εκθέσεις και η διεθνής δραστηριότητα των δασκάλων και των αποφοίτων της επέτρεψαν τη διάδοση διαφορετικών πλευρών του παιδαγωγικού και σχεδιαστικού της έργου. Η εργαστηριακή εκπαίδευση, η λειτουργική ανάλυση, η σύνδεση με τη βιομηχανική παραγωγή και ο κοινωνικός προσανατολισμός δεν μεταφέρθηκαν ως αμετάβλητο σύστημα, αλλά αναδιατυπώθηκαν σε διαφορετικά θεσμικά και πολιτισμικά περιβάλλοντα. Η συμβολή του Bauhaus στη μοντέρνα αρχιτεκτονική δεν βρίσκεται στην επινόηση όλων των αρχών του μοντερνισμού ούτε στην καθιέρωση ενός ενιαίου ύφους. Βρίσκεται στη συγκρότηση ενός πεδίου έρευνας μέσα στο οποίο η τέχνη, η τεχνική, η παραγωγή και η κοινωνική λειτουργία μπορούσαν να αντιμετωπιστούν ως αλληλένδετες διαστάσεις της αρχιτεκτονικής.

Η *Baukunst* του Mies διαμορφώθηκε σε σχέση με αυτό το ιστορικό πεδίο, χωρίς να αποτελεί άμεσο προϊόν ή αναγκαία κατάληξη του Bauhaus. Η αρχιτεκτονική σκέψη του είχε συγκροτηθεί πριν από την ανάληψη της διεύθυνσης της σχολής και θεμελιωνόταν σε διαφορετική αντίληψη της τάξης. Η λειτουργία και η τεχνική επάρκεια παρέμεναν αναγκαίες, αλλά δεν αρκούσαν για να προσδώσουν συνοχή στο έργο. Στο Περίπτερο της Βαρκελώνης, στην Κατοικία Farnsworth και στη Νέα Εθνική Πινακοθήκη, η κατασκευή, το υλικό, η αναλογία και ο χώρος απέκτησαν αμοιβαία αναγκαιότητα μέσα από μια συγκεκριμένη τεκτονική και χωρική λογική. Η βιομηχανική τεχνολογία μετατράπηκε έτσι από τεχνικό μέσο σε φορέα αρχιτεκτονικού περιεχομένου (Frampton, 1980: 163–165, 231–237· Mertins, 2005b: 60–73· Neumeyer, 1991: 212–213, 234–235). Με αυτή την έννοια, η *Baukunst* δεν ταυτίζεται με τη μεταγενέστερη διάδοση επιμέρους χαρακτηριστικών του έργου του Mies, όπως ο μεταλλικός σκελετός, το γυάλινο περίβλημα και ο ελεύθερος χώρος. Προϋποθέτει τη

συγκεκριμένη σχέση μέσω της οποίας η κατασκευή, το υλικό και ο χώρος συγκροτούν την εσωτερική τάξη του έργου.

Η εσωτερική συνοχή του έργου δεν προκαθορίζει, ωστόσο, την εμπειρία του, η οποία συγκροτείται ενσώματα και μεταβάλλεται μέσα από πολιτισμικές αναφορές και κοινωνικές πρακτικές. Σε διαφορετικό επίπεδο, η οργανωτική ισχύς του *Gestaltung* δεν μεταβάλλει από μόνη της τις οικονομικές και κοινωνικές σχέσεις της παραγωγής, ενώ η διάρκεια της *Baukunst* δεν διασφαλίζει αμετάβλητο ιστορικό νόημα. Οι χρήσεις, οι θεσμοί και η συλλογική μνήμη αναδιαμορφώνουν τη σημασία του έργου.

Η διάκριση των ιστορικών αρχών συνοχής, που αποτελεί βασική συμβολή της εργασίας, καθιστά ορατά και τα διαφορετικά αυτά όρια. Αποτρέπει τόσο την αναγωγή του Bauhaus σε ένα ενιαίο μορφολογικό ύφος όσο και την παρουσίαση της *Baukunst* ως τελικής ολοκλήρωσης των προηγούμενων αναζητήσεων. Παράλληλα, επιτρέπει να αποτιμηθεί η σημασία κάθε εκδοχής με βάση τα ιδιαίτερα αρχιτεκτονικά προβλήματα που ανέδειξε και τα όρια που συνάντησε. Το αίτημα της Ολότητας παρέμεινε ενεργό μέσα από τις διαφορετικές σχέσεις που η αρχιτεκτονική διαμόρφωσε ανάμεσα στην καλλιτεχνική σύλληψη, την υλική κατασκευή, τον χώρο και την κατοίκηση.

Η ιστορική εμπειρία του Bauhaus και το έργο του Mies αποκτούν σημασία για τη σύγχρονη αρχιτεκτονική ως αφετηρία ενός ερωτήματος που παραμένει ανοιχτό: πώς μπορούν η μορφή, το υλικό, η κατασκευή, η λειτουργία και η χρήση να αποκτούν αρχιτεκτονική συνοχή, διατηρώντας συγχρόνως την ιδιαίτερη σημασία τους; Το ερώτημα αφορά επίσης τη δυνατότητα του σχεδιασμού να οργανώνει τις συνθήκες της εμπειρίας, αφήνοντας ανοιχτούς τους τρόπους με τους οποίους το έργο γίνεται αντιληπτό, κατοικείται και αποκτά ιστορικό νόημα. Σε αυτή τη διπλή αναζήτηση, η Ολότητα αναδεικνύεται σε διαρκές ζήτημα της αρχιτεκτονικής σκέψης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Α. Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

Βιβλία

- Ambler, F. (2020). *Μπάουχαους: Τέχνες, πρωτοπορία, αρχιτεκτονική – μια μεγάλη σχολή* (Κ. Κακλαμάνη, Μτφρ.). Αθήνα: Μέλισσα. (Πρωτότυπη έκδοση 2018).
- Girard, X. (2005). *Μπαουχάους*. Αθήνα: Άγρα.
- Kant, I. (2013). *Κριτική της κριτικής δύναμης* (Κ. Ανδρουλιδάκης, εισαγωγή, μετάφραση και σχόλια· 3η έκδ.). Αθήνα: Σμίλη.
- Kuhn, T. S. (2008). *Η δομή των επιστημονικών επαναστάσεων* (Γ. Γεωργακόπουλος & Β. Κάλφας, Μτφρ.· Β. Κάλφας, εισαγωγή και επιμέλεια). Αθήνα: Σύγχρονα Θέματα.
- Liotard, J.-F. (1988). *Η μεταμοντέρνα κατάσταση* (Κ. Παπαγιώργης, Μτφρ.). Αθήνα: Γνώση.
- Schiller, F. (2006). *Περί της αισθητικής παιδείας του ανθρώπου σε μια σειρά επιστολών* (Κ. Ανδρουλιδάκης, Μτφρ., σημειώσεις και επιλεγόμενα). Αθήνα: Ιδεόγραμμα.
- Valéry, P. (1988). *Ευπαλίνος ή ο Αρχιτέκτων* (Ε. Λαμπρίδη, Μτφρ.). Αθήνα: Άγρα.

Ηλεκτρονικές πηγές

- Αριστοτέλης. (χ.χ.). *Πρώτη φιλοσοφία (Μετὰ τὰ φυσικά). Άπαντα Αριστοτέλους*. Ανακτήθηκε 17 Ιουνίου 2026, από https://www.physics.ntua.gr/mourmouras/greats/aristoteles/meta_ta_physica.html

Β. Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

Βιβλία

- Adorno, T. W. (2002). *Aesthetic theory* (G. Adorno & R. Tiedemann, Eds.; R. Hullot-Kentor, Trans.). London: Continuum. (Original work published 1970).
- Droste, M. (2019). *Bauhaus, 1919–1933*. Köln: Taschen.
- Droste, M. (2025). *The Bauhaus, 1919–1933: Reform and avant-garde* (M. Roycroft Sommer, Trans.). Köln: Taschen.

- Frampton, K. (1980). *Modern Architecture: A Critical History*. London: Thames and Hudson.
- Frampton, K. (1983). Towards a critical regionalism: Six points for an architecture of resistance. In H. Foster (Ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (pp. 16–30). Seattle, WA: Bay Press.
- Frampton, K. (1995). *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture* (J. Cava, Ed.). Cambridge, MA: MIT Press.
- Giedion, S. (1967). *Space, time and architecture: The growth of a new tradition* (5th ed., rev. and enl.). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Gropius, W. (1938). From the first proclamation of the Weimar Bauhaus. In H. Bayer, W. Gropius, & I. Gropius (Eds.), *Bauhaus 1919–1928* (p. 18). New York, NY: The Museum of Modern Art. (Πρωτότυπο έργο δημοσιεύθηκε το 1919).
- Gropius, W. (1965). *The new architecture and the Bauhaus* (P. Morton Shand, Trans.). Cambridge, MA: MIT Press (Πρωτότυπο έργο δημοσιεύθηκε το 1935).
- Hegel, G. W. F. (1975). *Aesthetics: Lectures on Fine Art* (T. M. Knox, Trans., Vol. 1). Oxford: Clarendon Press.
- Krohn, C. (2014). *Mies van der Rohe: The built work* (J. Reisenberger, Trans.). Basel: Birkhäuser.
- Lindner, W. (Hrsg. und Bearb.). (1923). *Die Ingenieurbauten in ihrer guten Gestaltung* (in Verbindung mit G. Steinmetz). Berlin: Ernst Wasmuth A.-G.
- Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of perception* (C. Smith, Trans.). London: Routledge & Kegan Paul.
- Moholy-Nagy, L. (1947). *Vision in motion*. Chicago, IL: Paul Theobald and Company.
- Neumeyer, F. (1991). *The artless word: Mies van der Rohe on the building art*. Cambridge, MA: MIT Press.

- Norberg-Schulz, C. (1991). A talk with Mies van der Rohe. In F. Neumeyer, *The artless word: Mies van der Rohe on the building art* (M. Jarzombek, Trans., pp. 338–339). Cambridge, MA: MIT Press. (Original work published 1958).
- Pallasmaa, J. (2005). *The eyes of the skin: Architecture and the senses* (2nd ed.). Chichester: Wiley-Academy.
- Riley, T., & Bergdoll, B. (Eds.). (2001). *Mies in Berlin*. New York, NY: The Museum of Modern Art.
- Roberts, D. (2011). *The Total Work of Art in European Modernism*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Rossi, A. (1982). *The architecture of the city* (D. Ghirardo & J. Ockman, Trans.). Cambridge, MA: MIT Press.
- Schulze, F. (1989). *Mies van der Rohe: Una biografia critica* (M. De Benedetti, Trans.). Milano: Jaca Book. (Πρωτότυπο έργο δημοσιεύθηκε το 1985).
- Semper, G. (1989). *The four elements of architecture and other writings* (H. F. Mallgrave & W. Herrmann, Trans.). Cambridge: Cambridge University Press. (*The Four Elements of Architecture* was originally published in 1851).
- Tafuri, M. (1976). *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development* (B. L. La Penta, Trans.). Cambridge, MA: MIT Press. (Το πρωτότυπο έργο δημοσιεύθηκε το 1973).
- Trimingham, M. (2016). *The Theatre of the Bauhaus: The Modern and Postmodern Stage of Oskar Schlemmer*. New York: Routledge.
- Vazsonyi, N. (2016). The play's the thing: Schiller, Wagner, and Gesamtkunstwerk. In D. Imhoof, M. E. Menninger, & A. J. Steinhoff (Eds.), *The total work of art: Foundations, articulations, inspirations* (pp. 21–38). New York: Berghahn Books.
- Vesely, D. (2004). *Architecture in the Age of Divided Representation: The Question of Creativity in the Shadow of Production*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Wagner, R. (1892). The art-work of the future (W. A. Ellis, Trans.). In *Richard Wagner's Prose Works* (Vol. 1, pp. 69–213). London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co. (Πρωτότυπο έργο δημοσιεύθηκε το 1849)

- Whitford, F. (1984). *Bauhaus*. London: Thames and Hudson.
- Zimmerman, C. (2001). German Pavilion, International Exposition, Barcelona, 1928–29. In T. Riley & B. Bergdoll (Eds.), *Mies in Berlin* (pp. 236–241). New York, NY: The Museum of Modern Art.
- Zumthor, P. (2006a). *Atmospheres: Architectural environments—surrounding objects* (I. Galbraith, Trans.). Basel: Birkhäuser.
- Zumthor, P. (2006b). *Thinking architecture* (2nd expanded ed.). Basel: Birkhäuser.

Άρθρα σε επιστημονικά περιοδικά και κεφάλαια σε συλλογικούς τόμους

- Anger, J. (2016). The “Translucent (Not: Transparent)” *Gesamtglaswerk*. In D. Imhoof, M. E. Menninger, & A. J. Steinhoff (Eds.), *The Total Work of Art: Foundations, Articulations, Inspirations* (pp. 157–182). New York: Berghahn Books.
- Haxthausen, C. W. (2009). Walter Gropius and Lyonel Feininger: Bauhaus manifesto, 1919. In B. Bergdoll & L. Dickerman (Eds.), *Bauhaus 1919–1933: Workshops for modernity* (pp. 64–67). New York, NY: The Museum of Modern Art.
- Heidegger, M. (1971). Building Dwelling Thinking. In *Poetry, Language, Thought*, (A. Hofstadter, Trans., pp. 143–162). New York, NY: Harper & Row.
- Honey, S. (1986). Mies van der Rohe: Architect and teacher in Germany. In R. Achilles, K. Harrington, & C. Myhrum (Eds.), *Mies van der Rohe: Architect as educator* (pp. 37–48). Chicago: Mies van der Rohe Centennial Project, Illinois Institute of Technology.
- Menninger, M. E. (2016). Introduction. In D. Imhoof, M. E. Menninger, & A. J. Steinhoff (Eds.), *The Total Work of Art: Foundations, Articulations, Inspirations* (pp. 1–14). New York: Berghahn Books.
- Mertins, D. (2005a). Goodness greatness: The images of Mies once again. *Perspecta*, 37, 112–121.
- Mertins, D. (2005b). Mies’s Event Space. *Grey Room*, 20, 60–73.
<https://doi.org/10.1162/1526381054573622>

- Meyer, H. (1928). bauen. *bauhaus: zeitschrift für gestaltung*, 2(4), 12–13.
- Miller, W. (2006). Architecture, building, and the Bauhaus. In K. James-Chakraborty (Ed.), *Bauhaus Culture: From Weimar to the Cold War* (pp. 63–89). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Nikolić, S. (2020). Bauhaus Gestaltung as a new philosophy of life. *Život umjetnosti*, 106(1), 52–67. <https://doi.org/10.31664/zu.2020.106.04>
- Tomita, H. (2017). Hannes Meyer's scientific worldview and architectural education at the Bauhaus (1927–1930). *The Journal of the Asian Conference of Design History and Theory*, 2, 29–40. <https://doi.org/10.18910/90895>
- Trimingham, M. (2016). Gesamtkunstwerk, Gestaltung, and the Bauhaus stage. In D. Imhoof, M. E. Menninger, & A. J. Steinhoff (Eds.), *The Total Work of Art: Foundations, Articulations, Inspirations* (pp. 95–114). New York: Berghahn Books.

Ηλεκτρονικές πηγές

- Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung. (2025, 13 Μαΐου). *The Bauhaus: The idea behind the school and its educational programme*. Ανακτήθηκε 28 Ιουνίου 2026, από <https://www.bauhaus.de/en/discover/article/the-bauhaus-idea-and-programme/>
- Bauhaus Kooperation. (χ.χ.-α). *Bauhaussignet Sternenmännchen*. Ανακτήθηκε 30 Ιουνίου 2026, από <https://bauhauskooperation.de/wissen/das-bauhaus/werke/graphische-druckerei/bauhaussignet>
- Bauhaus Kooperation. (χ.χ.-β). *Entwurfsplan Haus am Horn, Weimar*. Ανακτήθηκε 30 Ιουνίου 2026, από <https://bauhauskooperation.de/wissen/das-bauhaus/werke/architektur/entwurfsplan-haus-am-horn-weimar>
- Getty Research Institute. (2019). *Bauhaus beginnings: Wall texts*. Los Angeles, CA: The J. Paul Getty Trust. Ανακτήθηκε 30 Ιουνίου 2026, από https://www.getty.edu/research/exhibitions_events/exhibitions/bauhaus/beginnings/wall_text.pdf
- Klassik Stiftung Weimar. (χ.χ.). *Haus am Horn*. Ανακτήθηκε 30 Ιουνίου 2026, από <https://www.klassik-stiftung.de/haus-am-horn/>

- National Trust. (χ.χ.). *The artistic history of Red House*. Ανακτήθηκε 30 Ιουνίου 2026, από <https://www.nationaltrust.org.uk/visit/london/red-house/the-history-of-red-house>
- Staatliche Museen zu Berlin. (χ.χ.). *Neue Nationalgalerie: Profile*. Ανακτήθηκε 10 Σεπτεμβρίου 2026, από <https://www.smb.museum/en/museums-institutions/neue-nationalgalerie/about-us/profile/>
- The Metropolitan Museum of Art. (χ.χ.). *Bloemenwerf*. Ανακτήθηκε 30 Ιουνίου 2026, από <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/498042>
- Wick, R. K. (2019, April 29). *Three preliminary courses: Itten, Moholy-Nagy, Albers*. Bauhaus Imaginista. <https://www.bauhaus-imaginista.org/articles/5176/three-preliminary-courses-itten-moholy-nagy-albers>

ΥΠΕΥΘΥΝΗ ΔΗΛΩΣΗ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ

Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν. 1599/1986, η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής μου εργασίας, δεν προσβάλλει κάθε μορφής δικαιώματα διανοητικής ιδιοκτησίας, προσωπικότητας και προσωπικών δεδομένων τρίτων, δεν περιέχει έργα/εισφορές τρίτων για τα οποία απαιτείται άδεια των δημιουργών/δικαιούχων και δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής. Οι πηγές που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον, και πληρούν τους κανόνες της επιστημονικής παράθεσης.

Βέροια, 30-7-2026

Η Δηλούσα



Ισαβέλλα Κωνσταντούδη