



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 Δομική Τάξη της Μορφής στο
Έργο του Ludwig Mies van der Rohe**

ΙΣΑΒΕΛΛΑ ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΔΗ

A.M. 531272

Επιτροπή Επίβλεψης Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπων Καθηγητής:
Σπυρίδων Ποταμιάς

Συν-Επιβλέπων Καθηγητής:
Αλέξιος Πέτρου

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 Δομική Τάξη της Μορφής στο Έργο
του Ludwig Mies van der Rohe*

Αγγλικός τίτλος

The Transformation of Totality in the Bauhaus

*From Gesamtkunstwerk to Gestaltung and the Structural Order of Form in the Work
of Ludwig Mies van der Rohe*

Διπλωματική Εργασία για την απόκτηση Διπλώματος Μεταπτυχιακών Σπουδών στην
ειδίκευση: “Φιλοσοφία και Τέχνες”.

Επιβλέπων καθηγητής:

ΣΠΥΡΙΔΩΝ ΠΟΤΑΜΙΑΣ

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 στην αρχή εκπόνησης 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 τη συμβολή του στην επίβλεψη της εργασίας και για τις παρατηρήσεις που ενίσχυσαν τη θεωρητική ακρίβεια της εργασίας.

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

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

¹ Στο γαλλικό πρωτότυπο: «De tous les actes, le plus complet est celui de construire» (Valéry, 1921). Η ελληνική μετάφραση του 1988 αποδίδει τη φράση ως «το χτίσιμο»· εδώ προσαρμόζεται σε «κτίζειν» για ορολογική συνέπεια με τον όρο *Bauen* που χρησιμοποιείται σε όλη την 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. Η έρευνα παρακολουθεί τη μετάβαση από το ρομαντικό *Gesamtkunstwerk* προς το *Gestaltung* και, τελικά, προς τη *Baukunst*, αναδεικνύοντας την Ολότητα όχι ως σταθερό αισθητικό ιδεώδες, αλλά ως ιστορικά μεταβαλλόμενο πρόβλημα μορφικής, τεχνικής, κοινωνικής και χωρικής συγκρότησης. Στο πλαίσιο αυτό, η εργασία δεν περιορίζεται σε μια γραμμική ιστορία του Bauhaus, αλλά διερευνά τις θεωρητικές μετατοπίσεις μέσα από τις οποίες η μορφή, η ύλη, η κατασκευή και ο χώρος νοηματοδοτούνται εκ νέου στη μοντέρνα αρχιτεκτονική. Η προσέγγιση βασίζεται σε ιστορική και θεωρητική ανάλυση πρωτογενών και δευτερογενών πηγών.

Το πρώτο μέρος της εργασίας διερευνά τη φιλοσοφική και ρομαντική καταγωγή της Ολότητας, με αφετηρία την κλασική αντίληψη του όλου ως τάξης σχέσεων και με έμφαση στη νεότερη αισθητική σκέψη, στον Schiller, στο βαγκνερικό *Gesamtkunstwerk* και στο πρώιμο Bauhaus του Walter Gropius. Στον Wagner, η Ολότητα συγκροτείται ως δραματουργικά οργανωμένη και ιεραρχημένη σύνθεση, στην οποία οι επιμέρους τέχνες υπάγονται στην κοινή αναγκαιότητα της δραματικής πράξης. Το πρώιμο Bauhaus μεταφέρει το συλλογικό και πολιτισμικό αυτό αίτημα στο πεδίο της αρχιτεκτονικής, των εργαστηρίων και της καθημερινής ζωής, χωρίς να διαθέτει ακόμη μία ενιαία και γενικευμένη σχεδιαστική μέθοδο.

Στη συνέχεια, η εργασία εξετάζει τη μετάβαση στο *Gestaltung*, όπου η μορφή συγκροτείται ως σύστημα σχέσεων ανάμεσα στο υλικό, στην τεχνική, στη λειτουργία, στην αντίληψη και στον χώρο. Η διαδικαστική λογική του *Gestaltung*, που ωριμάζει μέσα από την αναδιοργάνωση του Προκαταρκτικού Μαθήματος και κορυφώνεται στο Dessau, ριζοσπαστικοποιείται στην περίοδο του Hannes Meyer μέσω της κοινωνικής ανάγκης, της οικονομίας των μέσων και της συστηματικής ανάλυσης των συνθηκών κατοίκησης.

Το ώριμο έργο του Mies van der Rohe εξετάζεται ως μετάβαση στη *Baukunst*, δηλαδή στην τέχνη του κτίζειν, νοούμενη ως τεκτονική και χωρική τάξη της μορφής. Η *Baukunst* δεν ακυρώνει τη μεθοδική κατάκτηση του *Gestaltung*, αλλά την υποβάλλει σε αυστηρότερη αρχιτεκτονική κρίση: κατασκευή, υλικό, κάναβος, λεπτομέρεια, αναλογία και χώρος συγκροτούν ενιαίο σύστημα, μέσα στο οποίο η βιομηχανική τεχνολογία μετουσιώνεται σε φορέα πολιτισμικού και πνευματικού περιεχομένου. Η συνθετική αποτίμηση δείχνει ότι η πορεία *Gesamtkunstwerk-Gestaltung-Baukunst* δεν αποτελεί μετάβαση από την αταξία στην τάξη, αλλά μετασχηματισμό της εσωτερικής λογικής της Ολότητας: από τη δραματουργική και συλλογική σύνθεση, στη μεθοδική παραγωγή σχέσεων και, τελικά, στην τεκτονική συγκρότηση της αρχιτεκτονικής εμπειρίας.

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

ABSTRACT

This master's thesis examines the transformation of Totality as an architectural demand in the Bauhaus and in the work of Ludwig Mies van der Rohe. The research traces the transition from the Romantic *Gesamtkunstwerk* to *Gestaltung* and, ultimately, to *Baukunst*, presenting Totality not as a fixed aesthetic ideal, but as a historically shifting problem of formal, technical, social, and spatial constitution. In this context, the thesis is not confined to a linear history of the Bauhaus, but investigates the theoretical shifts through which form, material, construction, and space are re-signified in modern architecture. The approach is based on the historical and theoretical analysis of primary and secondary sources.

The first part of the thesis explores the philosophical and Romantic genealogy of Totality, beginning with the classical conception of the whole as an order of relations and focusing on modern aesthetic thought, Schiller, the Wagnerian *Gesamtkunstwerk*, and Walter Gropius's early Bauhaus. In Wagner, Totality is constituted as a dramaturgically organised and hierarchical synthesis in which the individual arts are subordinated to the shared necessity of dramatic action. The early Bauhaus transfers this collective and cultural demand to architecture, workshops, and everyday life, without yet possessing a unified and generalisable design method.

The thesis then examines the transition to *Gestaltung*, where form is constituted as a system of relations among material, technique, function, perception, and space. The procedural logic of *Gestaltung* matures through the reorganisation of the Preliminary Course and culminates in Dessau; under Hannes Meyer, it is radicalised through social need, economy of means, and the systematic analysis of dwelling conditions.

The mature work of Ludwig Mies van der Rohe is examined as a transition to *Baukunst*, the art of building understood as the tectonic and spatial order of form. *Baukunst* does not annul the methodological achievement of *Gestaltung*, but subjects it to a stricter architectural judgement: construction, material, grid, detail, proportion, and space constitute a unified system in which industrial technology is transformed into a bearer of cultural and spiritual meaning. The synthetic assessment demonstrates that the sequence *Gesamtkunstwerk*–*Gestaltung*–*Baukunst* is not a progression from disorder to order, but a transformation of the internal logic of Totality: from dramaturgical and collective synthesis, to the methodical production of relations, and finally to the tectonic constitution of architectural experience.

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

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ.....	0
ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	2
ABSTRACT	4
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	10
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1.....	16
Η Αισθητική Ολότητα. Το <i>Gesamtkunstwerk</i> και η ρομαντική του κληρονομιά.....	16
1.1 Η θεωρητική και φιλοσοφική συγκρότηση της Ολότητας. Από την κλασική τάξη στον Γερμανικό Ρομαντισμό.....	16
1.2 Η ρομαντική συγκρότηση του αιτήματος. Από την αισθητική αγωγή του Schiller στο <i>Gesamtkunstwerk</i> του Wagner	3
1.3 Η αρχιτεκτονική μετάφραση του <i>Gesamtkunstwerk</i> . Από το κατοικήσιμο σύνολο του Henry van de Velde στη χωρική εμπειρία του Bruno Taut	7
1.4 Το πρώιμο Bauhaus. Ο «Καθηδρικός του Σοσιαλισμού» και η αρχιτεκτονική μετάφραση του <i>Gesamtkunstwerk</i>	12
1.5 Η υλική και συλλογική πραγμάτωση του <i>Gesamtkunstwerk</i> . Οικία Sommerfeld, Haus am Horn και εργαστήρια	15
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2.....	20
Η Ολότητα ως Διαδικασία και η Μετάβαση στο <i>Gestaltung</i>	20
2.1 Το Προκαταρκτικό Μάθημα. Βιωματική διερεύνηση και ιστορικά όρια της υποκειμενικότητας.....	21
2.2 Η παρέμβαση του De Stijl και η μεθοδική αναδιοργάνωση του <i>Gestaltung</i>	23
2.3 Η θεατρική σκηνή ως εργαστήριο του <i>Gestaltung</i> και η απο-υποκειμενοποίηση του σώματος.....	28
2.4 Η κορύφωση στο Dessau. Η μορφή ως οργάνωση διαδικασιών	31
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3.....	36
Η Κρίση του <i>Gestaltung</i> . Ο Λειτουργισμός και τα Όρια της Οργάνωσης.....	36
3.1 Η ανάληψη της διεύθυνσης από τον Hannes Meyer και η κοινωνική αναθεώρηση της σχολής	37
3.2 «Volksbedarf statt Luxusbedarf». Το κτίριο ως οργάνωση και η πρακτική εφαρμογή του	40
3.3 Η Σχολή ADGB στο Bernau. Η κοινωνική οργάνωση ως χωρική διάταξη	42
3.4 Το όριο της λειτουργικής απολυτότητας και η μετάβαση στη δομική τάξη	46
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4.....	49
Η Ολότητα ως Δομική Τάξη στο έργο του Ludwig Mies van der Rohe	49

4.1 Το υποκείμενο, η εποχή και η <i>Baukunst</i>	50
4.2 Η μετουσίωση της παράδοσης. Φιλοσοφικές και αρχιτεκτονικές επιρροές στη σκέψη του Mies	53
4.3 Η αρχή «δέρμα και οστά». Κατασκευή, κάρναβος και διαφάνεια	58
4.4 Μελέτες περίπτωσης. Η χωρική συγκρότηση της <i>Baukunst</i>	3
4.4.1 Το Περίπτερο της Βαρκελώνης. Η καθαρότητα του ρέοντος χώρου	3
4.4.2 Η Κατοικία Farnsworth. Το «σχεδόν τίποτα» και η δομή στο φυσικό τοπίο	7
4.4.3 Η Νέα Εθνική Πινακοθήκη στο Βερολίνο. Η <i>Baukunst</i> ως αστικό μνημείο και καθολικός χώρος	10
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5	5
Η Ολότητα και τα Όριά της.....	5
5.1 Το όριο της αρχιτεκτονικής μετάφρασης του <i>Gesamtkunstwerk</i> και η ανάγκη μεθόδου 5	
5.2 Το όριο του <i>Gestaltung</i> . Η οργανωτική απολυτότητα και η ανάγκη χωρικής πυκνότητας	7
5.3 Η <i>Baukunst</i> ως τεκτονική αναδιατύπωση και οι κριτικές αναγνώσεις του ορίου της	0
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6	3
Συμπεράσματα. Η Ολότητα ως Ενεργό Αρχιτεκτονικό Ζητούμενο.....	3
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ	7
Α. Ελληνόγλωσση Βιβλιογραφία	7
Βιβλία	7
Ηλεκτρονικές πηγές.....	7
Β. Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία	8
Βιβλία	8
Άρθρα σε επιστημονικά περιοδικά και κεφάλαια σε συλλογικούς τόμους	10
Ηλεκτρονικές πηγές.....	11

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

ΕΙΚΟΝΑ 1. HENRY VAN DE VELDE, BLOEMENWERF, UCCLE, ΒΡΥΞΕΛΛΕΣ: Α) ΕΞΩΤΕΡΙΚΗ ΑΠΟΨΗ ΤΗΣ ΚΑΤΟΙΚΙΑΣ-ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟΥ, 1895· Β) ΕΠΙΠΛΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΚΑΤΟΙΚΙΑ BLOEMENWERF, BRÖHAN MUSEUM, ΒΕΡΟΛΙΝΟ, 1895.	9
ΕΙΚΟΝΑ 2. BRUNO TAUT, GLASHAUS / GLASS HOUSE, ΈΚΘΕΣΗ DEUTSCHER WERKBUND, ΚΟΛΩΝΙΑ: Α) ΕΞΩΤΕΡΙΚΗ ΑΠΟΨΗ· Β) ΕΣΩΤΕΡΙΚΗ ΑΠΟΨΗ, 1914.....	10
ΕΙΚΟΝΑ 3. LYONEL FEININGER, THE CATHEDRAL / ΚΑΘΕΔΡΙΚΟΣ, ΞΥΛΟΓΡΑΦΙΑ ΓΙΑ ΤΟ ΕΞΟΦΥΛΛΟ ΤΟΥ ΙΔΡΥΤΙΚΟΥ ΜΑΝΙΦΕΣΤΟΥ ΤΟΥ BAUHAUS, 1919.....	14
ΕΙΚΟΝΑ 4. WALTER GROPIUS ΚΑΙ ADOLF MEYER, ΟΙΚΙΑ SOMMERFELD, BERLIN- STEGLITZ, ΕΞΩΤΕΡΙΚΗ ΟΨΗ, 1920-1921.....	16
ΕΙΚΟΝΑ 5. GEORG MUCHE, HAUS AM HORN, ΒΑΪΜΑΡΗ: Α) ΣΧΕΔΙΟ ΤΗΣ ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΗΣ ΚΑΤΟΙΚΙΑΣ· Β) ΕΞΩΤΕΡΙΚΗ ΑΠΟΨΗ, 1923.....	17
ΕΙΚΟΝΑ 6. OSKAR SCHLEMMER, TRIADISCHES BALLETT / ΤΡΙΑΔΙΚΟ ΜΠΑΛΕΤΟ, ΣΚΗΝΙΚΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΜΕ ΓΕΩΜΕΤΡΙΚΑ ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ, 1923.....	18
ΕΙΚΟΝΑ 7. BAUHAUS WEIMAR SIGNETS: Α) KARL PETER RÖHL, ΠΡΩΤΟ ΣΗΜΑ ΤΟΥ BAUHAUS, 1919-1920· Β) OSKAR SCHLEMMER, ΝΕΟ ΣΗΜΑ ΤΟΥ BAUHAUS, 1922. ...	25
ΕΙΚΟΝΑ 8. FARKAS MOLNAR, PROJECT FOR A SINGLE-FAMILY HOUSE, DER ROTE WÜRFEL / Ο ΚΟΚΚΙΝΟΣ ΚΥΒΟΣ, ΣΧΕΔΙΟ ΜΟΝΟΚΑΤΟΙΚΙΑΣ, 1923.	27
ΕΙΚΟΝΑ 9. WALTER GROPIUS, ΚΤΙΡΙΟ BAUHAUS DESSAU, ΑΞΟΝΟΜΕΤΡΙΚΗ ΠΡΟΒΟΛΗ ΑΠΟ ΑΝΑΤΟΛΙΚΑ ΚΑΙ ΔΙΑΤΑΞΗ ΤΩΝ ΕΠΙΜΕΡΟΥΣ ΠΤΕΡΥΓΩΝ, 1925-1926.	32
ΕΙΚΟΝΑ 10. WALTER GROPIUS, ΚΤΙΡΙΟ BAUHAUS DESSAU, ΠΤΕΡΥΓΑ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΩΝ ΜΕ ΓΥΑΛΙΝΟ ΥΑΛΟΠΕΤΑΣΜΑ, 1925-1926.	33
ΕΙΚΟΝΑ 11. HANNES MEYER, HANS WITTWER ΚΑΙ BAUABTEILUNG BAUHAUS DESSAU, ΟΜΟΣΠΟΝΔΙΑΚΗ ΣΧΟΛΗ ΤΗΣ ADGB ΣΤΟ BERNAU, ΑΕΡΟΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΓΕΝΙΚΗ ΑΠΟΨΗ ΤΟΥ ΣΥΓΚΡΟΤΗΜΑΤΟΣ, 1928-1930.....	43
ΕΙΚΟΝΑ 12. HANNES MEYER ΚΑΙ HANS WITTWER, ΟΜΟΣΠΟΝΔΙΑΚΗ ΣΧΟΛΗ ΤΗΣ ADGB ΣΤΟ BERNAU, ΓΥΑΛΙΝΟΣ ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ ΣΥΝΔΕΣΗΣ ΤΩΝ ΕΠΙΜΕΡΟΥΣ ΠΤΕΡΥΓΩΝ, 1928-1930.....	44
ΕΙΚΟΝΑ 13. HENDRIK PETRUS BERLAGE, BEURS VAN BERLAGE, ΑΜΣΤΕΡΝΤΑΜ, 1898- 1903, ΕΞΩΤΕΡΙΚΗ ΑΠΟΨΗ.	54
ΕΙΚΟΝΑ 14. PETER BEHRENS, AEG TURBINE FACTORY / ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟ ΤΟΥΡΜΠΙΝΩΝ ΤΗΣ AEG, ΒΕΡΟΛΙΝΟ-ΜΟΑΒΙΤ, 1908-1910, ΕΞΩΤΕΡΙΚΗ ΑΠΟΨΗ.....	55
ΕΙΚΟΝΑ 15. KARL FRIEDRICH SCHINKEL, ALTES MUSEUM, ΒΕΡΟΛΙΝΟ, 1825-1830, ΕΞΩΤΕΡΙΚΗ ΑΠΟΨΗ ΑΠΟ ΤΟΝ LUSTGARTEN.	56
ΕΙΚΟΝΑ 16. WERNER LINDNER, ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΑΜΥΝΤΙΚΩΝ ΚΑΤΑΣΚΕΥΩΝ ΑΠΟ ΤΟ DIE INGENIEURBAUTEN IN IHRER GUTEN <i>GESTALTUNG</i> , 1923.	58
ΕΙΚΟΝΑ 17. LUDWIG MIES VAN DER ROHE ΚΑΙ LILLY REICH, ΓΕΡΜΑΝΙΚΟ ΠΕΡΙΠΤΕΡΟ ΤΗΣ ΒΑΡΚΕΛΩΝΗΣ, ΓΕΝΙΚΗ ΑΠΟΨΗ ΤΟΥ ΑΝΑΚΑΤΑΣΚΕΥΑΣΜΕΝΟΥ ΠΕΡΙΠΤΕΡΟΥ, ΑΡΧΙΚΟ ΕΡΓΟ 1929, ΑΝΑΚΑΤΑΣΚΕΥΗ 1983-1986.	4

ΕΙΚΟΝΑ 18. LUDWIG MIES VAN DER ROHE ΚΑΙ LILLY REICH, ΓΕΡΜΑΝΙΚΟ ΠΕΡΙΠΤΕΡΟ ΤΗΣ ΒΑΡΚΕΛΩΝΗΣ, ΚΑΤΟΨΗ, 1929.....	5
ΕΙΚΟΝΑ 19. LUDWIG MIES VAN DER ROHE ΚΑΙ LILLY REICH, ΓΕΡΜΑΝΙΚΟ ΠΕΡΙΠΤΕΡΟ ΤΗΣ ΒΑΡΚΕΛΩΝΗΣ, ΕΛΕΥΘΕΡΑ ΠΕΤΑΣΜΑΤΑ, ΥΛΙΚΑ ΚΑΙ ΑΝΤΑΝΑΚΛΑΣΕΙΣ ΣΤΟ ΑΝΑΚΑΤΑΣΚΕΥΑΣΜΕΝΟ ΠΕΡΙΠΤΕΡΟ, ΑΡΧΙΚΟ ΕΡΓΟ 1929, ΑΝΑΚΑΤΑΣΚΕΥΗ 1983-1986.	6
ΕΙΚΟΝΑ 20. LUDWIG MIES VAN DER ROHE, ΚΑΤΟΙΚΙΑ FARNSWORTH, PLANO, ILLINOIS, ΓΕΝΙΚΗ ΕΞΩΤΕΡΙΚΗ ΑΠΟΨΗ ΜΕΣΑ ΣΤΟ ΦΥΣΙΚΟ ΤΟΠΙΟ, 1946-1951.....	7
ΕΙΚΟΝΑ 21. LUDWIG MIES VAN DER ROHE, ΚΑΤΟΙΚΙΑ FARNSWORTH, PLANO, ILLINOIS, ΑΠΟΤΥΠΩΤΙΚΗ ΚΑΤΟΨΗ ΤΗΣ ΚΥΡΙΑΣ ΣΤΑΘΜΗΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΥΠΕΡΥΨΩΜΕΝΗΣ ΠΛΑΤΦΟΡΜΑΣ, ΑΡΧΙΚΟ ΕΡΓΟ 1946-1951.	9
ΕΙΚΟΝΑ 22. LUDWIG MIES VAN DER ROHE, ΝΕΑ ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ, ΒΕΡΟΛΙΝΟ, ΕΞΩΤΕΡΙΚΗ ΑΠΟΨΗ ΜΕ ΤΗΝ ΥΠΕΡΥΨΩΜΕΝΗ ΜΕΤΑΛΛΙΚΗ ΣΤΕΓΗ, ΤΟΝ ΦΕΡΟΝΤΑ ΚΑΝΝΑΒΟ ΚΑΙ ΤΙΣ ΓΥΑΛΙΝΕΣ ΠΕΡΙΜΕΤΡΙΚΕΣ ΕΠΙΦΑΝΕΙΕΣ, 1962-1968.	1
ΕΙΚΟΝΑ 23. LUDWIG MIES VAN DER ROHE, ΝΕΑ ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ, ΒΕΡΟΛΙΝΟ, ΕΣΩΤΕΡΙΚΗ ΑΠΟΨΗ ΤΗΣ ΑΝΩ ΕΚΘΕΣΙΑΚΗΣ ΑΙΘΟΥΣΑΣ ΜΕ ΜΕΤΑΛΛΙΚΟ ΚΑΝΝΑΒΟ ΟΡΟΦΗΣ ΚΑΙ ΓΥΑΛΙΝΕΣ ΠΕΡΙΜΕΤΡΙΚΕΣ ΕΠΙΦΑΝΕΙΕΣ, 1962-1968.	3

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η βιομηχανική επιτάχυνση των αρχών του 20ού αιώνα και η συνακόλουθη αναδιοργάνωση της κοινωνικής, τεχνικής και αισθητικής ζωής δημιούργησαν νέες πιέσεις και νέα ερωτήματα για την αρχιτεκτονική. Ο καταμερισμός της εργασίας, η μαζική παραγωγή, η ανάπτυξη της μητρόπολης και η μεταβολή των παραδοσιακών καλλιτεχνικών πρακτικών επαναπροσδιόρισαν τον τρόπο με τον οποίο η αρχιτεκτονική αντιλήφθηκε τη σχέση της με την κοινωνία, την τεχνολογία και την ανθρώπινη κατοίκηση. Η ίδρυση του Κρατικού Bauhaus στη Βαϊμάρη το 1919 συνδέεται οργανικά με αυτή την ιστορική συγκυρία. Η επιλογή της πόλης, η οποία δάνεισε το όνομά της στη νέα γερμανική δημοκρατία, φέρει ισχυρό συμβολικό βάρος. Η Γερμανία εξήλθε συντετριμμένη από τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, βιώνοντας βαθιά οικονομική κρίση, πολιτική αποσταθεροποίηση και κοινωνικό διχασμό. Η Επανάσταση του Νοεμβρίου του 1918 ανέτρεψε τη γερμανική αυτοκρατορία και εκθρόνισε τον Κάιζερ Γουλιέλμο Β΄, αφήνοντας ανοιχτό το πεδίο για τη συγκρότηση μιας νέας πολιτισμικής και κοινωνικής τάξης (Droste, 2019: 26-28). Μέσα σε αυτό το ρευστό περιβάλλον, το αίτημα της Ολότητας, υπερβαίνοντας τον χαρακτήρα ενός αισθητικού ιδεώδους με σταθερό περιεχόμενο, ανανοηματοδοτείται και, λειτουργώντας πλέον ως το κατεξοχήν αρχιτεκτονικό διακύβευμα της εποχής, θέτει επιτακτικά το ζήτημα της ικανότητας της αρχιτεκτονικής να συναρθρώσει τη μορφή, την υλική κατασκευή, τη λειτουργία και τον χώρο σε ένα συνεκτικό σύστημα σχέσεων.

Αντικείμενο της παρούσας εργασίας είναι ο μετασχηματισμός αυτού του αιτήματος στο Bauhaus και στο έργο του Ludwig Mies van der Rohe. Η έρευνα παρακολουθεί τη θεωρητική και εφαρμοσμένη μετάβαση από το ρομαντικό

*Gesamtkunstwerk*², όπου η ενότητα συγκροτείται ως δραματουργική και συλλογική υπαγωγή των τεχνών σε κοινό γεγονός (Roberts, 2011: 7, 71-75), προς το *Gestaltung*, όπου η συνοχή μετατρέπεται σε μεθοδική, παιδαγωγική και παραγωγική διαδικασία οργάνωσης του υλικού, της τεχνικής, της λειτουργίας και της αντίληψης (Nikolić, 2020: 55-60), και τελικά προς τη *Baukunst*, όπου η διαδικαστική τάξη μετασχηματίζεται σε τεκτονική και χωρική τάξη της αρχιτεκτονικής μορφής (Neumeyer, 1991: 151, 181). Η διαδρομή αυτή δεν περιγράφει τη σταδιακή εμφάνιση της τάξης από μια αρχική προσθετική ασυνέχεια, αλλά τη μεταβολή του τρόπου με τον οποίο η Ολότητα οργανώνεται και αποκτά αρχιτεκτονικό νόημα.

Το κεντρικό ερευνητικό ερώτημα της εργασίας αφορά τον τρόπο με τον οποίο μετασχηματίζεται η εσωτερική λογική του ίδιου αιτήματος της Ολότητας: από τη δραματουργική και συλλογική σύνθεση του *Gesamtkunstwerk*, στη μεθοδική συγκρότηση σχέσεων του *Gestaltung* και από εκεί στην τεκτονική και χωρική τάξη της *Baukunst*. Κάθε στάδιο προσεγγίζεται όχι ως αντάρκης ιστορική βαθμίδα ούτε ως απλή διόρθωση μιας προηγούμενης αποτυχίας, αλλά ως αναδιατύπωση ενός ορίου που η προηγούμενη μορφή δεν μπορούσε να επιλύσει με τα δικά της μέσα.

Ως προς τη μεθοδολογία της, η εργασία προσεγγίζει το Bauhaus ως ιστορική σχολή τέχνης, σχεδιασμού και αρχιτεκτονικής, καθώς και ως νεωτερικό πεδίο παραγωγής γνώσης. Αντλεί αναλογικά από την έννοια του παραδείγματος του Thomas Kuhn, εξετάζοντας το Bauhaus ως σύστημα μεθόδων, αξιών, παιδαγωγικών πρακτικών και κριτηρίων αρχιτεκτονικής νομιμοποίησης, μέσα από το οποίο επαναπροσδιορίστηκε το νόημα της μορφής, της τεχνικής, της λειτουργίας και της αρχιτεκτονικής εκπαίδευσης. Παράλληλα, η σκέψη του Jean-François Lyotard για τις μεγάλες αφηγήσεις της νεωτερικότητας, προσφέρει το ερμηνευτικό πλαίσιο για την κατανόηση της σχολής ως προγράμματος που συνέδεσε την τέχνη, την τεχνολογία, την παιδαγωγική και την κοινωνική ζωή σε κοινό πολιτισμικό ορίζοντα. Οι δύο αυτές

² Με την ακριβή ελληνική μετάφραση να είναι «Συνολικό Έργο Τέχνης» (Gesamt (Συνολικό) Kunst (Τέχνης) Werk (Έργο).

αναφορές δεν εισάγονται ως αυτόνομα θεωρητικά κεφάλαια, αλλά ως αναλογικά εργαλεία: ο Kuhn βοηθά να κατανοηθεί το Bauhaus ως κοινότητα πρακτικών και κανόνων, ενώ ο Lyotard επιτρέπει να διαβαστεί η σχολή ως νεωτερική αφήγηση που επιδίωξε να ενώσει τέχνη, τεχνική και κοινωνία. Η κριτική δοκιμασία αυτής της αφήγησης επανέρχεται στα συμπεράσματα, έπειτα από την εξέταση των ορίων της μοντέρνας Ολότητας στο πέμπτο κεφάλαιο. Η χρήση αυτών των εργαλείων παραμένει αναλογική και προσαρμοσμένη στην ιδιαιτερότητα της αρχιτεκτονικής θεωρίας, επειδή το Bauhaus εξετάζεται ως πεδίο παραγωγής μορφών, πρακτικών και νοημάτων και όχι ως επιστημονικό παράδειγμα με την αυστηρή έννοια των φυσικών επιστημών (Kuhn, 2008· Lyotard, 1988).

Μέσα σε αυτή την ερμηνευτική προοπτική, η έρευνα διατηρεί διαγνωστική απόσταση από το αντικείμενό της, ώστε να αναδεικνύει τη δυναμική και τις εντάσεις της μοντέρνας αρχιτεκτονικής αφήγησης. Η κριτική αποτίμηση των ορίων αυτής της αφήγησης αναπτύσσεται ειδικότερα στο πέμπτο κεφάλαιο, όπου η πορεία από το *Gesamtkunstwerk* στο *Gestaltung* και στη *Baukunst* εξετάζεται ως ιστορική και θεωρητική διαδρομή συγκρότησης, αλλά και δοκιμασίας, της μοντέρνας Ολότητας.

Το πρώτο κεφάλαιο εξετάζει τη φιλοσοφική και ρομαντική συγκρότηση της Ολότητας. Η σκέψη του Schiller αναδεικνύει την αισθητική συμφιλίωση ως προϋπόθεση ανθρώπινης και πολιτικής ελευθερίας, ενώ το βαγκνερικό *Gesamtkunstwerk* μεταφέρει το αίτημα σε ένα συλλογικό θεατρικό γεγονός. Στη βαγκνερική σύνθεση, οι τέχνες δεν συνυπάρχουν απλώς, αλλά οργανώνονται ιεραρχικά από την κοινή αναγκαιότητα της δραματικής πράξης. Το πρώιμο Bauhaus παραλαμβάνει αυτή την πολιτισμική αξίωση και τη μεταφράζει σε παιδαγωγικό, εργαστηριακό και αρχιτεκτονικό πρόγραμμα, όπου η αρχιτεκτονική λειτουργεί ως

κοινός ορίζοντας των τεχνών, χωρίς να έχει ακόμη συγκροτηθεί μία ενιαία σχεδιαστική μέθοδος (Droste, 2019: 30· Roberts, 2011: 71-75, 159-160).

Στη συνέχεια το δεύτερο κεφάλαιο παρακολουθεί τη μετάβαση από το *Gesamtkunstwerk* στο *Gestaltung* ως μετασχηματισμό της αρχής της συνοχής. Το Προκαταρκτικό Μάθημα του Itten εισάγει τη βιοματική και υλική έρευνα, η παρέμβαση του Theo van Doesburg οξύνει την απαίτηση γεωμετρικής και αντικειμενικής τάξης, ενώ μετά την αποχώρηση του Itten το 1923 οι Josef Albers και László Moholy-Nagy αναπροσανατολίζουν το Vorkurs προς σαφείς, επαναλήψιμες και συγκρίσιμες ασκήσεις. Η μορφή δεν αντλεί πλέον τη συνοχή της κυρίως από έναν κοινό συμβολικό ορίζοντα, αλλά παράγεται μέσα από σχέσεις υλικού, τεχνικής, λειτουργίας, κατασκευής και χώρου. Η κορύφωση αυτής της λογικής στο Dessau καθιστά την ίδια τη σχολή αρχιτεκτονικό πεδίο οργάνωσης διαδικασιών (Moholy-Nagy, 1947: 42· Nikolić, 2020: 54-60).

Το τρίτο κεφάλαιο προσεγγίζει τη ριζοσπαστική περίοδο του Hannes Meyer, κατά την οποία το *Gestaltung* αποκτά έντονο κοινωνικό, λειτουργικό και επιστημονικό χαρακτήρα. Η αρχιτεκτονική πρακτική συνδέεται πλέον άμεσα με τη λαϊκή ανάγκη, την οικονομία των μέσων, τη μαζική παραγωγή, τη συλλογική εργασία και την ανάλυση πραγματικών δεδομένων. Η Σχολή της Γενικής Ένωσης Γερμανικών Εργατικών Συνδικάτων (ADGB) στο Bernau λειτούργησε ως βασικό παράδειγμα αυτής της κατεύθυνσης, επειδή μετέτρεψε την κοινωνική, παιδαγωγική και λειτουργική οργάνωση σε χωρική διάταξη, αναδεικνύοντας ταυτόχρονα το κρίσιμο ζήτημα της μορφικής συνοχής μέσα σε ένα ευρύτερο πεδίο όπου η κοινωνική χρήση, η τεχνική ανάλυση και η υλική κατασκευή αποκτούν πλέον καθοριστική βαρύτητα (Droste, 2019: 412· Miller, 2006: 83-84).

Το τέταρτο κεφάλαιο επικεντρώνεται στο ώριμο έργο του Mies van der Rohe και στην έννοια της *Baukunst*. Η Ολότητα αποκτά εδώ νέο χαρακτήρα, όχι επειδή εμφανίζεται για πρώτη φορά εσωτερική τάξη, αλλά επειδή η μεθοδική και οργανωτική τάξη του *Gestaltung* μετασχηματίζεται σε τεκτονική και χωρική τάξη της αρχιτεκτονικής μορφής. Κατασκευή, υλικό, κάναβος, λεπτομέρεια, αναλογία και χώρος συγκροτούν ένα ενιαίο σύστημα, μέσα στο οποίο η βιομηχανική τεχνολογία αποκτά πολιτισμικό και πνευματικό περιεχόμενο. Η *Baukunst* διατηρεί τη μεθοδική κατάκτηση της προηγούμενης φάσης, αλλά την υποβάλλει στην αρχιτεκτονική κρίση που διακρίνει την οργάνωση από την τάξη (Neumeyer, 1991: 134-135, 146, 151-154· Frampton, 1980: 164-165).

Το πέμπτο κεφάλαιο λειτουργεί ως συνθετική και κριτική αποτίμηση της πορείας από το *Gesamtkunstwerk* στο *Gestaltung* και στη *Baukunst*. Η ανάλυση διακρίνει τρία διαφορετικά όρια: την ένταση του *Gesamtkunstwerk* ανάμεσα στην κοινή σύνθεση και στην αυτονομία των τεχνών, το ενδεχόμενο η μεθοδική οργάνωση του *Gestaltung* να απολυτοποιηθεί ως λειτουργικό διάγραμμα και το ενδεχόμενο η τεκτονική καθαρότητα της *Baukunst* να απομακρυνθεί από το σώμα, τον τόπο, τη μνήμη και την κοινωνική εμπειρία. Με αυτόν τον τρόπο, οι τρεις έννοιες δεν ιεραρχούνται ως ατελείς και τέλειες μορφές, αλλά εξετάζονται ως διαφορετικές εσωτερικές λογικές που μετασχηματίζουν το ίδιο αρχιτεκτονικό αίτημα.

Το έκτο κεφάλαιο συγκεντρώνει τα συμπεράσματα της έρευνας και επανέρχεται στο κεντρικό ερώτημα της διατριβής. Η Ολότητα δεν παρουσιάζεται ως ολοκληρωμένη ή οριστικά διαμορφωμένη κατάσταση, αλλά ως ενεργό αρχιτεκτονικό ζητούμενο που μετασχηματίζεται ιστορικά. Το *Gesamtkunstwerk* αποκαλύπτει ότι η αρχιτεκτονική φέρει πάντοτε ένα συλλογικό και πολιτισμικό αίτημα, το *Gestaltung* ότι η Ολότητα παράγεται μέσα από διαδικασίες και σχέσεις, και η *Baukunst* ότι η διαδικασία γίνεται αρχιτεκτονική όταν αποκτά εσωτερική μορφική τάξη. Η τελική θέση της εργασίας είναι ότι η Ολότητα παραμένει κρίσιμο ερώτημα της αρχιτεκτονικής

σκέψης, όχι ως νοσταλγία μιας χαμένης ενότητας, αλλά ως διαρκής αναζήτηση σχέσης ανάμεσα στη μορφή, την κατασκευή, την ύλη, τον χώρο και την ανθρώπινη κατοίκηση.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

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

«Ας θελήσουμε, ας συλλάβουμε και ας δημιουργήσουμε από κοινού το νέο κτίριο του μέλλοντος, που θα συνενώνει τα πάντα σε μία μορφή: αρχιτεκτονική, γλυπτική και ζωγραφική, και που μια μέρα θα υψωθεί προς τον ουρανό από τα εκατομμύρια χέρια των τεχνιτών, ως κρυστάλλινο σύμβολο μιας νέας πίστης που έρχεται».

- Walter Gropius «From the First Proclamation of the Weimar Bauhaus», 1919/1938: 18.

1.1 Η θεωρητική και φιλοσοφική συγκρότηση της Ολότητας. Από την κλασική τάξη στον Γερμανικό Ρομαντισμό

Η παρούσα ενότητα δεν επιχειρεί να θεμελιώσει μια αδιάσπαστη ιστορική γραμμή επιρροής από την αρχαία φιλοσοφία έως το Bauhaus. Ανασυγκροτεί επιλεκτικά τρεις διαφορετικές έννοιες της μορφής, οι οποίες επιτρέπουν να προσδιοριστεί το θεωρητικό πρόβλημα της Ολότητας: η μορφή ως εσωτερική αρχή συγκρότησης στον Αριστοτέλη, ως τρόπος αισθητικής κρίσης στον Kant και ως ιστορική φανέρωση πνευματικού περιεχομένου στον Hegel. Η διάκριση αυτή είναι αναγκαία, επειδή η μεταγενέστερη έννοια του *Gesamtkunstwerk* δεν προκύπτει ως άμεση εφαρμογή μιας ενιαίας φιλοσοφικής θεωρίας, αλλά ως ιστορική σύνθεση ετερογενών απαιτήσεων για τάξη, εμπειρία και κοινό πολιτισμικό νόημα.

Στα *Μετά τα Φυσικά*, και ειδικότερα στο βιβλίο Z, ο Αριστοτέλης εξετάζει τη μορφή ως είδος και ως αιτία χάρη στην οποία ένα υλικό σύνολο συγκροτείται σε προσδιορισμένο ον. Η μορφή δεν ταυτίζεται με το ορατό περίγραμμα, αλλά δηλώνει την εσωτερική λογική που καθορίζει τη σχέση των μερών και εξηγεί γιατί η ύλη αποτελεί αυτό το συγκεκριμένο πράγμα (Αριστοτέλης, *Μετά τα Φυσικά*: Z.17, 1041b). Για την παρούσα έρευνα, η αριστοτελική θέση δεν λειτουργεί ως ιστορική προαναγγελία του Bauhaus, αλλά ως εννοιολογική αφετηρία: επιτρέπει να οριστεί η μορφή ως δομική τάξη και όχι ως εξωτερική επένδυση. Έτσι, το όλον δεν ισοδυναμεί με άθροισμα στοιχείων, αλλά με σύστημα σχέσεων μέσα στο οποίο κάθε μέρος αποκτά λειτουργία από τη θέση του.

Η νεότερη αισθητική μετατοπίζει το ερώτημα από το τι είναι η μορφή στο αντικείμενο προς το πώς η μορφή συγκροτείται στην εμπειρία του υποκειμένου. Στην *Κριτική της κριτικής δύναμης*, ο Kant περιγράφει την αισθητική κρίση ως ελεύθερη συμφωνία της φαντασίας και της νόησης, δηλαδή ως δραστηριότητα κατά την οποία οι γνωστικές δυνάμεις συνεργάζονται χωρίς να υπάγουν το αντικείμενο σε καθορισμένη έννοια (Kant, 2013: §§9-11). Η συνοχή που βιώνεται δεν αποδεικνύεται ως αντικειμενική ιδιότητα ούτε θεμελιώνεται σε πρακτική χρησιμότητα. Παρουσιάζεται ως μορφική σκοπιμότητα χωρίς προκαθορισμένο σκοπό, η οποία καθιστά δυνατή μια κρίση με αξίωση κοινής ισχύος, παρότι παραμένει αισθητική και όχι γνωστική (Kant, 2013: §§10-14).

Η συμβολή του Kant στο πρόβλημα της Ολότητας βρίσκεται, επομένως, στην ενεργοποίηση του υποκειμένου. Η μορφική τάξη δεν αποτελεί πλέον μόνο εσωτερική διάταξη της ύλης, αλλά σχέση που συγκροτείται ανάμεσα στο αντικείμενο και στις δυνάμεις της αντίληψης. Η Ολότητα αποκτά βιωματική διάσταση, επειδή προσλαμβάνεται ως εμπειρία συνοχής και όχι ως απλή αντικειμενική σύνθεση. Αυτή η

μετατόπιση θα αποδειχθεί κρίσιμη για τις νεότερες θεωρίες της τέχνης, στις οποίες η ενότητα του έργου συνδέεται με τη δυνατότητά του να οργανώνει την εμπειρία του θεατή.

Ο Hegel μεταφέρει το πρόβλημα από την αναστοχαστική κρίση του υποκειμένου στην ιστορική σχέση ανάμεσα στην ιδέα και στην αισθητή μορφή. Στις «Παραδόσεις για τις Καλές Τέχνες», η τέχνη ορίζεται ως αισθητή φανέρωση της ιδέας: το πνευματικό περιεχόμενο δεν παραμένει αφηρημένο, αλλά αποκτά υλική και αντιληπτή παρουσία σε μια συγκεκριμένη μορφή (Hegel, 1975: 111-112). Η ενότητα έργου και νοήματος δεν αποτελεί εξωτερική συμφωνία δύο ανεξάρτητων στοιχείων. Η μορφή οφείλει να αρθρώνει κατάλληλα το περιεχόμενο που φέρει, ενώ το περιεχόμενο γίνεται αισθητά παρόν μόνο μέσα από τη μορφική του συγκρότηση.

Η ιστορικότητα της τέχνης προσθέτει μια δεύτερη διάσταση. Κάθε καλλιτεχνική μορφή εκφράζει έναν ορισμένο τρόπο με τον οποίο μια εποχή κατανοεί τον άνθρωπο, τη φύση και το πνευματικό της περιεχόμενο (Hegel, 1975: 7-8). Η Ολότητα δεν αφορά πλέον μόνο τη σχέση των μερών ούτε μόνο την εμπειρία συνοχής, αλλά τη δυνατότητα ενός έργου να συγκροτεί αισθητά την αυτοκατανόηση μιας κοινότητας. Σε αυτό το σημείο διαμορφώνεται το θεωρητικό έδαφος πάνω στο οποίο η τέχνη θα αναλάβει, στον Schiller και στον Wagner, μια ρητά μορφωτική και συλλογική αποστολή.

Οι τρεις αυτές θέσεις δεν ταυτίζονται. Ο Αριστοτέλης προσδιορίζει τη μορφή ως εσωτερική λογική του όντος, ο Kant ως σχέση που ενεργοποιεί την αισθητική κρίση και ο Hegel ως ιστορική ενότητα αισθητής μορφής και πνευματικού περιεχομένου. Η συνθετική σημασία τους για την εργασία βρίσκεται ακριβώς στη διαφορά τους: η Ολότητα μπορεί να εξεταστεί ταυτόχρονα ως δομική τάξη, ως εμπειρία συνοχής και ως πολιτισμική άρθρωση. Η ρομαντική θεωρία δεν θα επαναλάβει αυτές τις θέσεις, αλλά

θα τις μετατρέψει σε αίτημα υπέρβασης της νεωτερικής διάσπασης. Στην παρούσα μελέτη, η Ολότητα δηλώνει το ευρύτερο φιλοσοφικό αίτημα σύνθεσης τέχνης, κοινότητας και χώρου, ενώ το *Gesamtkunstwerk*, το *Gestaltung* και η *Baukunst* αποτελούν διαφορετικές ιστορικές μορφές μέσα από τις οποίες το αίτημα αυτό επιχειρεί να πραγματοποιηθεί.

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

Η μετάβαση στον Schiller δεν αποτελεί απλή μετακίνηση σε έναν ακόμη φιλόσοφο, αλλά αλλαγή του ίδιου του ερωτήματος. Στις *Επιστολές για την αισθητική αγωγή του ανθρώπου*, η διάσπαση δεν εξετάζεται μόνο ως θεωρητικό πρόβλημα μορφής, αλλά ως ιστορική κατάσταση του νεότερου ανθρώπου. Ο καταμερισμός της εργασίας, η εξειδίκευση και η αποσύνδεση των ανθρώπινων ικανοτήτων παράγουν ένα υποκείμενο που αναπτύσσει αποσπασματικά τη λογική ή την αισθαντικότητα, χωρίς να συγκροτεί την ενότητα της προσωπικότητάς του (Schiller, 2006: 15-16, 28-38). Η αισθητική αγωγή προτείνεται ως απάντηση σε αυτή τη διάσπαση, επειδή μπορεί να δημιουργήσει ένα πεδίο ελεύθερης σχέσης ανάμεσα στις αντίθετες δυνάμεις του ανθρώπου.

Η επιχειρηματολογία του Friedrich Schiller (1759-1805) οργανώνεται γύρω από τη διάκριση της αισθητηριακής ορμής, της ορμής της μορφής και της ορμής 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 δεν αποτελεί συμβιβασμό που αποδυναμώνει τις δύο πρώτες, αλλά συνθετική λειτουργία

που τις διατηρεί ενεργές μέσα σε ελεύθερη αμοιβαιότητα (Schiller, 2006: 80-83). Η αισθητική εμπειρία συγκροτεί έτσι μια προσωρινή Ολότητα του ανθρώπου, επειδή η αισθαντικότητα και ο λόγος δεν καταργούνται, αλλά αποκτούν εσωτερική τάξη.

Η σύνθεση αυτή δεν περιορίζεται σε ιδιωτική ή ατομική εμπειρία. Για τον Schiller, η αισθητική διαμόρφωση του υποκειμένου αποτελεί προϋπόθεση της πολιτικής ελευθερίας και μιας κοινότητας που δεν επιβάλλει εξωτερικά την ενότητα στα μέλη της. Η κοινωνική διάσταση υπάρχει ήδη στην *Αισθητική Αγωγή*, αλλά θεμελιώνεται στη μεταμόρφωση της ανθρώπινης ικανότητας για ελεύθερη σχέση (Roberts, 2011: 38-40· Schiller, 2006: 15-16). Ο Wagner θα μετατοπίσει αυτό το πρόγραμμα: αντί να ξεκινά από την παιδεία του υποκειμένου, θα επιδιώξει να οργανώσει μια συλλογική εμπειρία μέσα από τη δομή και την πρόσληψη του ίδιου του έργου τέχνης.

Στο *Έργο Τέχνης του Μέλλοντος* (1849), ο Richard Wagner (1813-1883) μεταφράζει το αίτημα της αισθητικής συμφιλίωσης σε δραματουργικό και κοινωνικό πρόγραμμα. Με πρότυπο την αρχαία ελληνική τραγωδία, την οποία αντιλαμβάνεται ως συλλογική συνύπαρξη λόγου, μουσικής, κίνησης και δημόσιας τελετουργίας, υποστηρίζει ότι οι τέχνες έχουν απομονωθεί ιστορικά και οφείλουν να επανενωθούν σε ένα κοινό έργο (Roberts, 2011: 71-75· Wagner, 1892: 138-140). Η τέχνη της κίνησης, η μουσική και η ποίηση δεν παρατίθενται ως ανεξάρτητες ειδικότητες, αλλά συνδέονται ως αμοιβαία αναγκαίες λειτουργίες μιας ενιαίας δραματικής πράξης. Γι' αυτό ο Wagner ορίζει το έργο τέχνης του μέλλοντος ως συνεργατικό έργο, το οποίο μπορεί να πραγματοποιηθεί μόνο μέσα από τη συλλογική παραγωγή του (Wagner, 1892: 95, 196).

Η έννοια του *Gesamtkunstwerk* δηλώνει εδώ περισσότερα από τη συνύπαρξη πολλών τεχνών. Δηλώνει μια δραματουργικά οργανωμένη ενότητα, μέσα στην οποία η

μουσική, ο ποιητικός λόγος, η σκηνική δράση, η κίνηση και η οπτική μορφή συντονίζονται και υπάγονται στην κοινή αναγκαιότητα της δραματικής πράξης. Οι επιμέρους τέχνες δεν παρατίθενται ως αυτόνομες συμβολές, αλλά αποκτούν τη θέση και τη λειτουργία τους μέσα στη χρονική εξέλιξη του δράματος. Η ενότητα δεν προκύπτει, επομένως, από απλή πρόσθεση, χωρίς όμως να συνεπάγεται ισότιμη και συμμετρική αλληλοδιαμόρφωση όλων των μέσων. Το δράμα λειτουργεί ως κεντρική αρχή που οργανώνει τη σύνθεση (Roberts, 2011: 71-75). Παράλληλα, το έργο απευθύνεται σε μια κοινότητα θεατών και φιλοδοξεί να ανασυγκροτήσει την κοινή αισθητική συμμετοχή που ο Wagner θεωρούσε χαμένη στη νεότερη κοινωνία (Vazsonyi, 2016: 28-34· Wagner, 1892: 95-96, 196).

Η διάκριση αυτή είναι κρίσιμη για την πορεία της εργασίας. Η εσωτερική τάξη του βαγκνερικού *Gesamtkunstwerk* είναι δραματουργική και χρονική. Οργανώνει την εξέλιξη μιας παράστασης και τη συγκεντρωμένη εμπειρία του κοινού. Όταν το ίδιο αίτημα μεταφερθεί στην αρχιτεκτονική και στην κατοίκηση, εμφανίζεται διαφορετικό πρόβλημα. Η μορφή, η κατασκευή, τα υλικά, τα αντικείμενα και η χρήση πρέπει να αποκτήσουν συνοχή σε ένα έργο που προϋπάρχει της επιμέρους εμπειρίας και διαρκεί πέρα από το παροδικό γεγονός της παράστασης. Η μετάβαση προς το *Gestaltung* θα προκύψει, επομένως, όχι από την απουσία εσωτερικής τάξης στο *Gesamtkunstwerk*, αλλά από την ανάγκη μετατροπής της δραματουργικής και συλλογικής του αρχής σε διδάξιμη, επαναλήψιμη και γενικεύσιμη σχεδιαστική διαδικασία.

Η δραματουργική αυτή αρχή απέκτησε χωρική και θεσμική μορφή στο Φεστιβαλικό Θέατρο του Bayreuth, το οποίο οργανώθηκε για τη συγκεντρωμένη πρόσληψη του μουσικού δράματος. Η αρχιτεκτονική δεν αποτελεί ουδέτερο περίβλημα, αλλά ρυθμίζει τη σχέση σκηνής, ακρόασης, οπτικής συγκέντρωσης και συλλογικής συμμετοχής, υπηρετώντας την κεντρική δραματουργική αρχή του έργου

(Vazsonyi, 2016: 33-34). Η Ολότητα γίνεται έτσι χωροχρονικό γεγονός, αλλά η αρχιτεκτονική της τάξη παραμένει προσανατολισμένη στην παραγωγή της θεατρικής εμπειρίας. Το επόμενο ερώτημα δεν είναι αν υπάρχει τάξη, αλλά πώς μια δραματουργική τάξη μπορεί να μετασχηματιστεί σε αρχιτεκτονική τάξη της καθημερινής ζωής.

Ο Gottfried Semper (1803-1879) προσφέρει μια παράλληλη, ειδικά αρχιτεκτονική απάντηση. Στα *Τέσσερα Στοιχεία της Αρχιτεκτονικής* (1851), η εστία, η στέγη, το περίβλημα και τα θεμέλια δεν παρουσιάζονται ως αφηρημένες γεωμετρικές κατηγορίες, αλλά συνδέονται με διαφορετικές υλικές και χειροτεχνικές πρακτικές: κεραμική, ξυλουργική, υφαντική και λιθοδομή (Semper, 1989: 102-103). Το κτίριο συγκροτείται ως προσδιορισμένη Ολότητα, επειδή οι πρακτικές αυτές συναρθρώνονται σε κοινή τεκτονική τάξη. Στο *Επιστήμη, Βιομηχανία και Τέχνη* (1852), η βιομηχανική μεταβολή τίθεται επιπλέον ως πρόβλημα που αποσταθεροποιεί τους παραδοσιακούς μορφικούς τύπους και απαιτεί νέα σχέση ανάμεσα στην τεχνική και στη μορφή (Frampton, 1980: 109).

Η θέση του Semper διαφοροποιείται από τη βαγκνερική σύνθεση, επειδή μεταφέρει το βάρος από τη δραματουργική συνεργασία των τεχνών στην υλική και τεκτονική συγκρότηση του κτιρίου. Ταυτόχρονα, διατηρεί την ιδέα ότι η ενότητα προϋποθέτει συνάρθρωση ετερογενών πρακτικών και όχι κυριαρχία ενός μοναδικού μέσου. Με αυτή την έννοια, ο Semper αποτελεί κρίσιμο κόμβο μιας παράλληλης αρχιτεκτονικής γενεαλογίας του *Gesamtkunstwerk*, η οποία αναπτύχθηκε στον van de Velde (Frampton, 1980: 109-110), στον Taut και τελικά στο πρώιμο Bauhaus (Roberts, 2011: 159-160).

1.3 Η αρχιτεκτονική μετάφραση του *Gesamtkunstwerk*. Από το κατοικήσιμο σύνολο του Henry van de Velde στη χωρική εμπειρία του Bruno Taut

Η μετάβαση από το βαγκνερικό μουσικό δράμα στο αρχιτεκτονικό *Gesamtkunstwerk* δεν συνιστά απλή διεύρυνση της κλίμακας. Στο θέατρο, η ενότητα συγκροτείται κυρίως ως χρονική και δραματουργική τάξη. Στην αρχιτεκτονική, το ίδιο αίτημα πρέπει να αποκτήσει διαρκή υλική και χωρική μορφή, οργανώνοντας σχέσεις ανάμεσα στο κτίριο, στο εσωτερικό, στα αντικείμενα, στα υλικά και στις πρακτικές της καθημερινής ζωής. Ο Roberts διακρίνει, στο πλαίσιο αυτό, δύο παράλληλες γενεαλογίες του συνολικού έργου τέχνης: τη θεατρική, η οποία συνδέεται κυρίως με τις τέχνες του χρόνου, και την αρχιτεκτονική, η οποία συγκροτείται γύρω από τις πλαστικές τέχνες του χώρου. Η δεύτερη εκτείνεται από τον Schinkel, τον γοθικό αναβιωτισμό, τον Ruskin, τον Morris και τον Semper έως το Arts and Crafts, την Art Nouveau και, τελικά, το Bauhaus (Roberts, 2011: 159-160).

Στην αρχιτεκτονική αυτή γενεαλογία, ο γοθικός καθεδρικός και η μεσαιωνική συντεχνία προσέφεραν το συμβολικό πρότυπο μιας συλλογικής δημιουργικής πράξης, ενώ το Arts and Crafts μετέφερε το αίτημα της ενότητας στο περιβάλλον της κατοίκησης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η κατοικία Red House στο Bexleyheath, την οποία ο Philip Webb σχεδίασε για τον William Morris το 1859 και η οποία κατοικήθηκε από το 1860. Η αρχιτεκτονική, η επίπλωση, οι τοιχογραφίες, τα υφάσματα, τα υαλογραφήματα 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 προραφαηλितικού κύκλου. Η ενότητα του έργου δεν αποτελεί, επομένως, έκφραση μιας μοναδικής δημιουργικής βούλησης, αλλά αποτέλεσμα

συνεργατικής παραγωγής, προσανατολισμένης στην επανασύνδεση της τέχνης, της χειροτεχνίας και της καθημερινής ζωής απέναντι στον βιομηχανικό κατακερματισμό (National Trust, χ.χ.).

Ο Henry van de Velde έδωσε σε αυτή την αναζήτηση μια ιδιαίτερα συστηματική σχεδιαστική μορφή. Στην κατοικία Bloemenwerf στο Uccle των Βρυξελλών, την οποία σχεδίασε για την οικογένειά του το 1895, η αρχιτεκτονική, η εσωτερική διάταξη, η επίπλωση, οι ταπετσαρίες, τα φωτιστικά και τα μικρότερα χρηστικά στοιχεία οργανώθηκαν σύμφωνα με κοινές μορφικές αρχές (Frampton, 1980: 109-110· The Metropolitan Museum of Art, χ.χ.). Η ενότητα δεν εξαντλείται στην επανάληψη ενός διακοσμητικού λεξιλογίου, αλλά συγκροτείται από τη συνέχεια ανάμεσα στις διαφορετικές κλίμακες του κατοικήσιμου περιβάλλοντος, από τη δομική τάξη του κτιρίου έως την άμεση σχέση του σώματος με τα έπιπλα και τα αντικείμενα.

Το *Gesamtkunstwerk* αποκτά στο Bloemenwerf υλική, χωρική και καθημερινή υπόσταση, επειδή η επιδίωξη της ενότητας ενσωματώνεται στο πραγματικό πεδίο της κατοίκησης. Η κίνηση μέσα στην κατοικία, η χρήση των αντικειμένων και η απτική επαφή με τις επιφάνειες συμμετέχουν στην συγκρότηση της εμπειρίας του κατοίκου. Η δεύτερη αυτή διαπίστωση αποτελεί συνθετικό συμπέρασμα της παρούσας ανάλυσης. Παράλληλα, η συνοχή του έργου εξακολουθεί να εξαρτάται από τον συνολικό σχεδιαστικό έλεγχο του van de Velde, ο οποίος οργανώνει το κτίριο, το εσωτερικό και τα αντικείμενα σύμφωνα με μια ενιαία αισθητική αντίληψη. Πρόκειται, επομένως, για μια εσωτερικά οργανωμένη Ολότητα, η οποία παραμένει στενά συνδεδεμένη με την ατομική συνθετική βούληση του δημιουργού-ενορχηστρωτή (Trimingham, 2016: 97).



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

Πηγή εικόνας: α) Wikimedia Commons, File Bloemenwerf (front).JPG, φωτογραφία Lottelenya, 2013, άδεια Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported, τελευταία πρόσβαση: 20-6-2026· β) Wikimedia Commons, File from the Bloemenwerf House, Henry van de Velde, 1895, bubinga wood, cane, ceramic - Bröhan Museum, Berlin - DSC03980.JPG, φωτογραφία Daderot, 2014, τελευταία πρόσβαση: 20-6-2026.

Η σημασία του van de Velde για το Bauhaus ήταν συγχρόνως σχεδιαστική και θεσμική. Στη Βαϊμάρη ίδρυσε 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 όχι μόνο τα κτίρια που είχε σχεδιάσει ο van de Velde, αλλά και ό,τι είχε διασωθεί από τα εργαστήρια, τον εξοπλισμό και τα υλικά της προηγούμενης σχολής. Η συνέχεια αυτή δεν σημαίνει ότι το Bauhaus αποτέλεσε απλή προέκταση του προγράμματος του van de Velde. Δείχνει, όμως, ότι το ιδρυτικό εγχείρημα αναπτύχθηκε μέσα σε ένα ήδη διαμορφωμένο θεσμικό και υλικό πεδίο, όπου η σχέση τέχνης, χειροτεχνίας και αρχιτεκτονικής είχε αρχίσει να αποκτά παιδαγωγική μορφή (Droste, 2019: 13-15· Trimingham, 2016: 97).

Μια διαφορετική αρχιτεκτονική εκδοχή του *Gesamtkunstwerk* διαμορφώθηκε στο έργο του Bruno Taut (1880-1938). Στο Γυάλινο Περίπτερο (Glashaus), το οποίο κατασκευάστηκε για την έκθεση του Deutscher Werkbund στην Κολωνία το 1914, ο Taut μετέφερε το αίτημα της ενότητας από τη συνολική διαμόρφωση της κατοικίας στη συγκρότηση ενός προσωρινού και έντονα ατμοσφαιρικού περιβάλλοντος. Το έργο

αναπτύχθηκε σε διάλογο με την ποιητική και ουτοπική σκέψη του Paul Scheerbart και συνδύαζε την πολυεδρική κατασκευή, το έγχρωμο και διαφανές γυαλί, τις μεταβολές του φωτός, τις αντανakλάσεις, το νερό και τους αναγραφόμενους αφορισμούς σε μια οργανωμένη διαδρομή αντίληψης (Anger, 2016: 157-163).



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

Πηγή εικόνας: German History in Documents and Images, “Bruno Taut, Glass House (1914)”, από Jahrbuch des Deutschen Werkbunds (1915), σ. 77, public domain, διαθέσιμο στο: <https://germanhistorydocs.org/en/wilhelmine-germany-and-the-first-world-war-1890-1918/bruno-taut-glass-house-1914>, τελευταία πρόσβαση: 19-6-2026.

Τα στοιχεία αυτά δεν λειτουργούσαν ως διακόσμηση μιας ήδη ολοκληρωμένης κατασκευής. Η υλικότητα του γυαλιού, η φωτεινότητα, το χρώμα και η κίνηση του επισκέπτη συγκροτούσαν από κοινού το χωρικό γεγονός. Καθώς ο επισκέπτης ανερχόταν προς τον θόλο και κατευθυνόταν στη συνέχεια προς τον κατώτερο χώρο του καταρράκτη, η αρχιτεκτονική αποκαλυπτόταν ως διαδοχή οπτικών και σωματικών μεταβολών. Η Jenny Anger χρησιμοποιεί τον όρο *Gesamtglaswerk*, δηλαδή «Συνολικό Έργο από Γυαλί», για να περιγράψει αυτή τη σύνθεση αρχιτεκτονικής, υλικού, ποιητικού λόγου και κοινωνικής ουτοπίας. Στο Glashaus, επομένως, η Ολότητα δεν προσφέρεται ως στατική εικόνα, αλλά συγκροτείται μέσα από τη χρονική εξέλιξη της κίνησης και τη μεταβαλλόμενη σχέση του σώματος με το φως, το χρώμα και την υλικότητα του χώρου (Anger, 2016: 157-163).

Στην *Αστική Κορώνα* (*Die Stadtkrone*, 1919), το ουτοπικό σχέδιο πόλης που δημοσίευσε ο Taut, μετέφερε το αίτημα της Ολότητας από την προσωρινή και ατμοσφαιρική κλίμακα του περιπτέρου στην κλίμακα της πόλης. 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 προσδιοριζόταν πρωτίστως από ωφελμιστικό πρόγραμμα, αλλά λειτουργούσε ως ορατός και συμβολικός πυρήνας της κοινότητας. Το αρχέτυπο του μεσαιωνικού καθεδρικού επανερμηνεύθηκε έτσι ως νεωτερικό τοπόσημο συλλογικού προσανατολισμού και πνευματικής ανανέωσης. Η μορφή αποκτά αστική λειτουργία, όχι επειδή οργανώνει αναλυτικά τις καθημερινές λειτουργίες της πόλης, αλλά επειδή προβάλλει κοινό ορίζοντα νοήματος μέσα στον οποίο η κοινότητα μπορεί να αναγνωρίσει συμβολικά την ενότητά της (Roberts, 2011: 161-163).

Συνθετικά, ο van de Velde και ο Taut διαμορφώνουν δύο διαφορετικές αρχιτεκτονικές εκδοχές του *Gesamtkunstwerk*. Στο *Bloemenwerf*, η Ολότητα συγκροτείται μέσα από τον συνολικό σχεδιασμό του κατοικήσιμου περιβάλλοντος και τη συνέχεια ανάμεσα στο κτίριο, στο εσωτερικό και στο αντικείμενο. Στο έργο του Taut, συγκροτείται μέσα από την αλληλεπίδραση υλικού, φωτός, κίνησης, συμβολισμού και συλλογικής προσδοκίας. Καμία από τις δύο εκδοχές δεν μπορεί να περιοριστεί σε απλή πρόσθεση επιμέρους τεχνών, επειδή καθεμία διαθέτει δική της εσωτερική λογική. Στην πρώτη, όμως, η τάξη εξαρτάται κυρίως από τον συνολικό έλεγχο του δημιουργού, ενώ στη δεύτερη από μια ατμοσφαιρική και συμβολική σύλληψη που παραμένει στενά συνδεδεμένη με το ουτοπικό όραμα.

Το ανοιχτό ζήτημα δεν είναι, επομένως, η απουσία ενότητας, αλλά η έλλειψη μιας κοινής, διδάξιμης και επαναλήψιμης διαδικασίας που να μπορεί να παράγει τη

συνοχή πέρα από την ατομική βούληση ή την ουτοπική σύλληψη του δημιουργού. Αυτό το ζήτημα θα καταστεί κεντρικό στο Bauhaus, όπου το αίτημα του *Gesamtkunstwerk* θα μεταφερθεί αρχικά στη συλλογική οργάνωση των εργαστηρίων και στη συνέχεια θα μετασχηματιστεί στο *Gestaltung*.

1.4 Το πρώιμο Bauhaus. Ο «Καθεδρικός του Σοσιαλισμού» και η αρχιτεκτονική μετάφραση του *Gesamtkunstwerk*

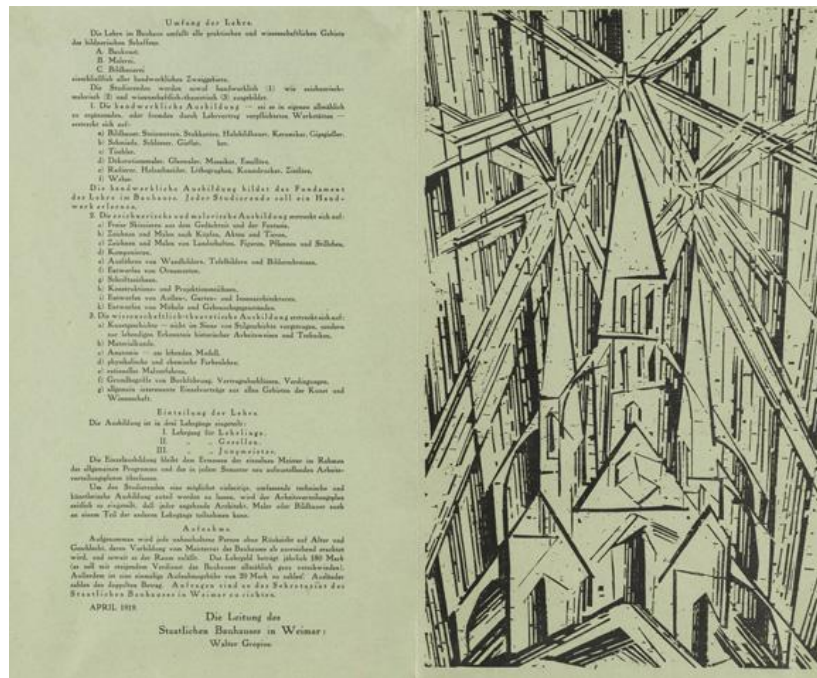
Οι διαφορετικές αυτές αρχιτεκτονικές αναζητήσεις συγκλίνουν συμβολικά στο ιδρυτικό Μανιφέστο του Bauhaus το 1919. Στην ξυλογραφία του Lyonel Feininger, γνωστή και ως «Καθεδρικός του Σοσιαλισμού» (Cathedral of Socialism), ο γοτθικός καθεδρικός επανέρχεται ως εικόνα μιας κοινής δημιουργικής πράξης, στην οποία η αρχιτεκτονική, η γλυπτική και η ζωγραφική συνδέονται με το αίτημα μιας νέας κοινωνικής και πνευματικής ενότητας (Droste, 2019: 15· Haxthausen, χ.χ.: 64-65). Η εικόνα δεν επινοεί εκ του μηδενός το αίτημα της Ολότητας, αλλά συμπυκνώνει τις προγενέστερες θεατρικές, χειροτεχνικές, αρχιτεκτονικές και ουτοπικές γενεαλογίες σε ένα νέο παιδαγωγικό πρόγραμμα.

Η ίδρυση του Κρατικού Bauhaus στη Βαϊμάρη το 1919 προσέφερε θεσμική μορφή σε αυτή τη σύγκλιση. Ο Gropius συνένωσε τυπικά την Ανωτάτη Σχολή Πλαστικών Τεχνών (Hochschule für Bildende Kunst) με την ήδη κλειστή Σχολή Εφαρμοσμένων Τεχνών (Kunstgewerbeschule), θέτοντας τις βάσεις ενός εκπαιδευτικού μοντέλου όπου η καλλιτεχνική δημιουργία και η χειροτεχνική πρακτική θα συναντιόνταν σε κοινό πεδίο δράσης (Ambler, 2020: ν· Droste, 2019: 13-15· Girard,

2005: 5). Η ένωση ήταν αρχικά περισσότερο προγραμματική και θεσμική παρά πλήρως πραγματοποιημένη, αλλά καθόρισε τον ορίζοντα της πρώτης περιόδου της σχολής.

Η συμβολική αφετηρία του προγράμματος εντοπίζεται στη μεσαιωνική παράδοση των Bauhütten, δηλαδή στις οικοδομικές συντεχνίες μέσα στις οποίες τεχνίτες διαφορετικών ειδικοτήτων εργάζονταν συλλογικά για την ανέγερση του καθεδρικού ναού. Ο γοθικός καθεδρικός αποτέλεσε το αρχέτυπο μιας κοινής πνευματικής και χειρωνακτικής εργασίας, ένα πρότυπο όπου η παραγωγή της μορφής έφερε κοινωνικό νόημα και η συλλογική πράξη αποκτούσε χωρική έκφραση (Haxthausen, χ.χ.: 64-67· Roberts, 2011: 159-160). Η αναφορά στον Μεσαίωνα δεν λειτουργεί ως απλή νοσταλγική αναβίωση, αλλά ως αναζήτηση ενεργού προτύπου σύνδεσης ανάμεσα στον δημιουργό, στον τεχνίτη, στην υλικότητα και στην κοινότητα.

Το ιδρυτικό Μανιφέστο του Απριλίου 1919 προσέφερε την πλέον χαρακτηριστική διατύπωση αυτής της κατεύθυνσης. 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 εμφανίζεται ως κοινός ορίζοντας των τεχνών, όχι επειδή επιβάλλεται εξωτερικά σε αυτές, αλλά επειδή μπορεί να τις συγκεντρώσει σε κοινή οικοδομική πράξη. Η διατύπωση για το «νέο κτίριο του μέλλοντος» και η ξυλογραφία του Feininger συγκροτούν μαζί το αρχικό σύστημα νοηματοδότησης της σχολής: η Ολότητα νοείται ως συλλογικό έργο, πολιτισμική πίστη και αρχιτεκτονική σύνθεση (Gropius, 1919/1938: 18· Haxthausen, χ.χ.: 64-67).



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”, διαθέσιμο στο: <https://germanhistorydocs.org/en/weimar-germany-1918-1933/cathedral-title-page-by-lyonel-feininger-for-walter-gropius-bauhaus-manifesto-and-program-april-1-1919> (τελευταία πρόσβαση: 19-6-2026).

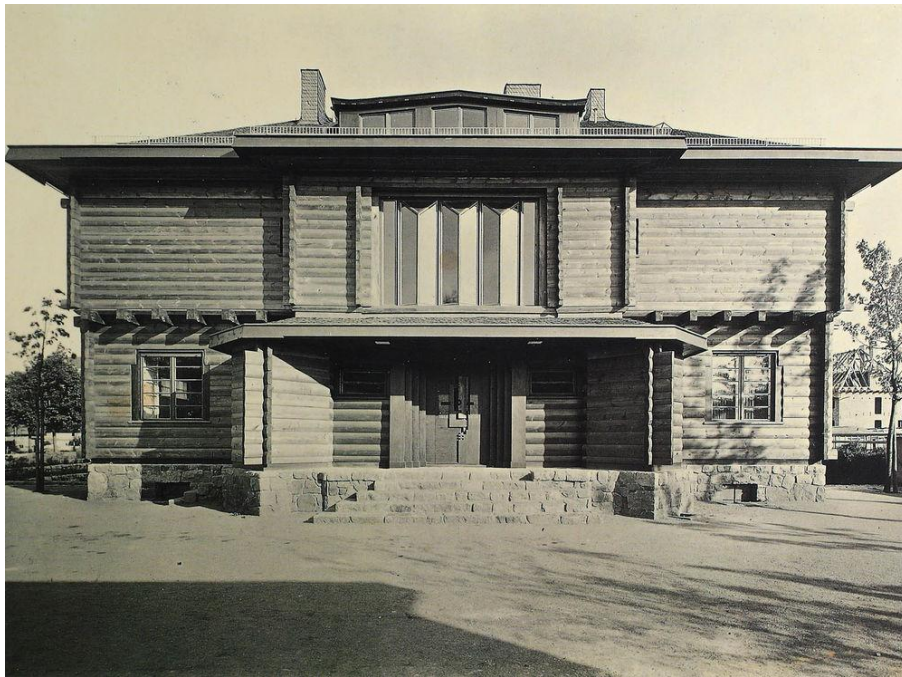
Σε αυτή την πρώτη φάση, η μορφή νομιμοποιείται μέσω του αιτήματος του *Gesamtkunstwerk*. Ο Gropius δεν επιδιώκει απλή παράθεση τεχνών, αλλά έναν ανώτερο οικοδομικό προσανατολισμό που θα επιτρέπει στις επιμέρους συμβολές να συμμετέχουν σε κοινό έργο. Το όριο της πρώιμης φάσης δεν βρίσκεται, επομένως, στην απουσία συνοχής. Βρίσκεται στο ότι η συνοχή εξαρτάται κυρίως από το κοινό πολιτισμικό όραμα, τον συντονισμό των εργαστηρίων και τη συγκεκριμένη ενορχήστρωση κάθε έργου, χωρίς να έχει ακόμη μετατραπεί σε κοινή και γενικεύσιμη μέθοδο παραγωγής της μορφής. Η διάκριση αυτή επιτρέπει να συνδεθεί το *Gesamtkunstwerk* με το *Gestaltung* χωρίς να υποτιμηθεί η εσωτερική τάξη της πρώτης έννοιας.

Η συνεργασία των εργαστηρίων στο πρώιμο Bauhaus πρέπει, συνεπώς, να αντιμετωπιστεί ως ενορχηστρωμένη συνάρθρωση διακριτών καλλιτεχνικών και χειροτεχνικών πρακτικών. Τα εργαστήρια κεραμικής, υφαντικής, μεταλλοτεχνίας, ξυλουργικής και υαλογραφίας διατηρούν ιδιαίτερες τεχνικές γλώσσες, αλλά συμμετέχουν σε κοινό περιβάλλον και σε κοινή παιδαγωγική αποστολή. Η Οικία Sommerfeld και η Οικία am Horn δείχνουν διαφορετικούς βαθμούς αυτής της μετάβασης προς το *Gestaltung*.

1.5 Η υλική και συλλογική πραγμάτωση του *Gesamtkunstwerk*. Οικία Sommerfeld, Haus am Horn και εργαστήρια

Η Οικία Sommerfeld, που σχεδιάστηκε και κατασκευάστηκε την περίοδο 1920-1922 για τον επιχειρηματία Adolf Sommerfeld, θεωρείται το πρώτο μεγάλο συλλογικό έργο του Bauhaus και η πληρέστερη πρόιμη απόπειρα υλικής πραγμάτωσης του ιδρυτικού του προγράμματος (Bauhaus-Archiv/Museum für *Gestaltung*, 2025· Droste, 2019: 50-52). 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. Η κατοικία δεν αποτελεί άθροισμα αυτόνομων αντικειμένων, αλλά ενορχηστρωμένο περιβάλλον στο οποίο η αρχιτεκτονική, η ξυλογλυπτική, το χρώμα, η επίπλωση και ο φωτισμός οργανώνονται γύρω από κοινή υλική και αισθητική σύλληψη.

Η συνοχή της Οικίας Sommerfeld είναι εντονότερη από μια απλή εργαστηριακή συνύπαρξη, παραμένει όμως εξαρτημένη από τη μοναδικότητα της παραγγελίας, από τον εκφραστικό χαρακτήρα της ξύλινης κατασκευής και από τον συντονισμό συγκεκριμένων δημιουργών. Δεν έχει ακόμη διαμορφωθεί μια μέθοδος που θα μπορούσε να εφαρμοστεί ανεξάρτητα από το ιδιαίτερο έργο και να συνδέσει με σταθερά κριτήρια το υλικό, την τεχνική, τη λειτουργία και την παραγωγή. Με αυτή την έννοια, η κατοικία αποτελεί υλική κορύφωση του πρώιμου *Gesamtkunstwerk* και συγχρόνως αποκαλύπτει την ανάγκη του *Gestaltung*.



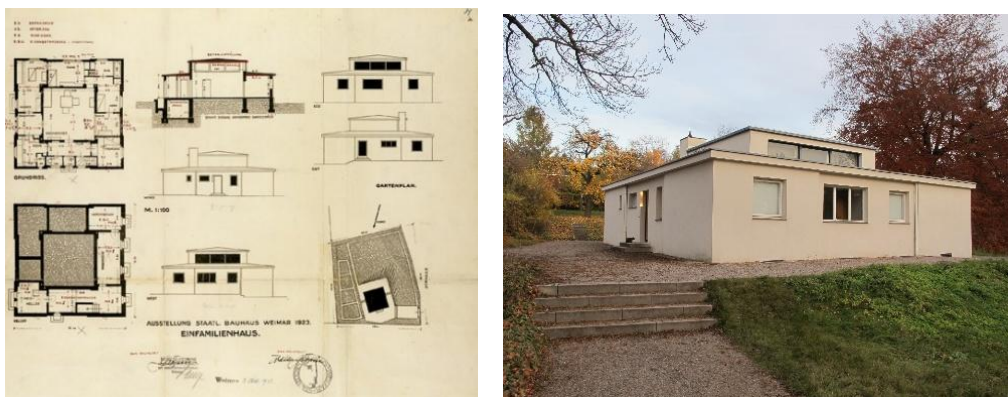
Εικόνα 4. Walter Gropius και Adolf Meyer, Οικία Sommerfeld, Berlin-Steglitz, εξωτερική όψη, 1920-1921.

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”, διαθέσιμο στο: https://www.getty.edu/research/exhibitions_events/exhibitions/bauhaus/new_artist/ (τελευταία πρόσβαση: 19-6-2026).

Η Οικία am Horn (Haus am Horn, 1923), που σχεδίασε ο Georg Muche και ανεγέρθηκε για την πρώτη έκθεση του Bauhaus στη Βαϊμάρη, μεταφέρει το ζήτημα σε διαφορετική κατεύθυνση. Δεν οργανώθηκε μόνο ως παρουσίαση προϊόντων των

εργαστηρίων, αλλά ως πρότυπη και πειραματική κατοικία, μέσα από την οποία η σχολή εξέθεσε δημόσια μια νέα αντίληψη για την οργάνωση της καθημερινής ζωής (Droste, 2019: 94· Klassik Stiftung Weimar, χ.χ.). Η κεντρική διάταξη της κάτοψης, η διαφοροποίηση των λειτουργιών και η ενσωμάτωση επίπλων και εξοπλισμού δείχνουν ότι η ενότητα αρχίζει να συνδέεται πιο συστηματικά με τη χρήση και το πρόγραμμα του χώρου.

Η εσωτερική διαμόρφωση προέκυψε από τη συλλογική εργασία των εργαστηρίων, με σημαντικές συμβολές της Alma Siedhoff-Buscher, του Erich Dieckmann και άλλων μελών της σχολής (Ambler, 2020: 29, 53· Droste, 2019: 94). Ο ρόλος του δημιουργού-ενορχηστρωτή υποχωρεί εδώ υπέρ μιας συνεργατικής διαδικασίας, χωρίς όμως να καταργείται η ανάγκη συντονισμού. Η Οικία am Horn αποτελεί, συνεπώς, κατώφλι ανάμεσα στις δύο έννοιες: διατηρεί το αίτημα του *Gesamtkunstwerk* για συνολικό περιβάλλον ζωής, αλλά προαναγγέλλει το *Gestaltung*, επειδή η ενότητα συνδέεται πλέον περισσότερο με τη λειτουργική διάταξη, την οικονομία του χώρου και τη δυνατότητα τυποποιημένης παραγωγής.



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

Πηγή εικόνας: Bauhaus Kooperation, “Entwurfsplan Haus am Horn, Weimar” (τελευταία πρόσβαση: 19-6-2026).

Πηγή σχεδίου: Bauhaus Kooperation, “Entwurfsplan Haus am Horn, Weimar”, διαθέσιμο στο: <https://bauhauskooperation.de/wissen/das-bauhaus/werke/architektur/entwurfsplan-haus-am-horn-weimar> (τελευταία πρόσβαση: 19-6-2026).

Το ίδιο πνεύμα διαπερνά και τη σκηνική έρευνα. Στο *Τριαδικό Μπαλέτο* (*Triadisches Ballett*, 1922), ο Oskar Schlemmer μετέτρεψε την ανθρώπινη φιγούρα σε κινούμενο στοιχείο γεωμετρικής και χωρικής οργάνωσης. Το σώμα δεν λειτουργεί πρωτίστως ως ψυχολογικό κέντρο, αλλά ως φορέας ρυθμού, αναλογίας και κίνησης μέσα σε οργανωμένο σκηνικό πεδίο (Trimingham, 2011: 128). Η σκηνή διατηρεί την ολική φιλοδοξία του *Gesamtkunstwerk*, αλλά αρχίζει να αναλύει τη σχέση σώματος, κοστούμιού, φωτός και χώρου ως σύστημα επιμέρους μεταβλητών. Η αναλυτική ανάπτυξη αυτής της μετατόπισης ανήκει στο επόμενο κεφάλαιο, όπου η σκηνή εξετάζεται ως εργαστήριο του *Gestaltung*.



Εικόνα 6. Oskar Schlemmer, Triadisches Ballett / Τριαδικό Μπαλέτο, σκηνική φωτογραφία με γεωμετρικά κοστούμια, 1923.

Πηγή εικόνας: Oskar Schlemmer Theatre Estate / Archive C. Raman Schlemmer, “ Triadisches Ballett”, 16 Αυγούστου 1923, διαθέσιμο στο: <https://www.schlemmer.org/triadic-ballet> (τελευταία πρόσβαση: 19-6-2026).

Η σειρά γραφιστικών χαρτοφυλακίων *Meistermappe* (1923), με έργα δασκάλων όπως ο Paul Klee, ο Wassily Kandinsky και ο Lyonel Feininger, δεν αποτελεί η ίδια *Gesamtkunstwerk*. Αποτελεί, όμως, τεκμήριο της συλλογικής αυτοπαρουσίασης της

σχολής και της προσπάθειας να προβληθούν διαφορετικές καλλιτεχνικές γλώσσες ως εκφράσεις μιας κοινής παιδαγωγικής κοινότητας (Droste, 2019: 216· Girard, 2005: 14). Συνθετικά, η πρώιμη φάση του Bauhaus κατορθώνει να μεταφέρει την Ολότητα από το μανιφέστο στην κατοίκηση, στα εργαστήρια και στη σκηνή, χωρίς ακόμη να τη μετατρέπει σε κοινή και επαναλήψιμη διαδικασία παραγωγής της μορφής. Το επόμενο κεφάλαιο εξετάζει πώς αυτή η ενορχήστρωση μετασχηματίστηκε σε διαδικασία, δηλαδή σε *Gestaltung*.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Η Ολότητα ως Διαδικασία και η Μετάβαση στο *Gestaltung*

Ο όρος *Gestaltung* δεν ταυτίζεται με τη Gestalt ούτε αποτελεί απλή εφαρμογή της ψυχολογίας της μορφής στον σχεδιασμό. Δηλώνει την ενεργητική διαδικασία διαμόρφωσης μέσα από την οποία η μορφή παράγεται ως σύστημα σχέσεων ανάμεσα στο υλικό, στην τεχνική, στη λειτουργία, στην αντίληψη και στον χώρο. Η έμφαση μετακινείται από τη μορφή ως τελικό και σταθερό σχήμα προς τις δυνάμεις, τις κινήσεις και τις εντάσεις που τη γεννούν. Σε αυτή τη διαδικαστική κατεύθυνση αντιστοιχεί η έμφαση του Klee στις «διαδρομές της μορφής», δηλαδή στη γένεση και όχι μόνο στο αποτέλεσμα (Klee, αναφ. στη Nikolić, 2020: 60).

Το *Gestaltung* μετασχηματίζει το αίτημα του *Gesamtkunstwerk* χωρίς να το ακυρώνει. Η συνοχή δεν εξαρτάται πλέον κυρίως από ένα κοινό συμβολικό όραμα ή από τη συνολική ενορχήστρωση ενός μοναδικού έργου, αλλά από διαδικασίες που μπορούν να διδαχθούν, να επαναληφθούν, να συγκριθούν και να ελεγχθούν. Η Nikolić επισημαίνει ότι ο όρος δεν δηλώνει απλώς τη δημιουργία ενός αντικειμένου, αλλά την ενεργή διαμόρφωση σχέσεων ανάμεσα στην τέχνη, στην τεχνική και στην καθημερινή ζωή (Nikolić, 2020: 55-56). Η αισθητική εμπειρία συνδέεται έτσι με την οργάνωση του χώρου, της χρήσης και της παραγωγής. Στο ίδιο πλαίσιο, η σύνθεση των τεχνών στο Bauhaus λειτούργησε ως δυναμικό πεδίο μετασχηματισμού, προετοιμάζοντας τη μετάβαση προς τις πρακτικές του μοντέρνου σχεδιασμού και της βιομηχανικής παραγωγής (Imhoof, Menninger, & Steinhoff, 2016: 4).

Η μετατόπιση αυτή δεν συντελέστηκε σε μία κίνηση. Αναπτύχθηκε μέσα από πέντε αλληλένδετα πεδία: το Προκαταρκτικό Μάθημα του Itten, όπου η μορφή τίθεται

ως αντικείμενο βιωματικής και υλικής διερεύνησης· την παρέμβαση του *De Stijl*, που εισάγει γεωμετρική και συντακτική τάξη· την αναδιοργάνωση του Προκαταρκτικού Μαθήματος από τους Josef Albers και László Moholy-Nagy, όπου η πειραματική έρευνα αποκτά σαφέστερα κριτήρια και επαναλήψιμες ασκήσεις· τη σκηνική έρευνα ως εργαστήριο χρονικής και σωματικής οργάνωσης· και, τέλος, το κτιριακό συγκρότημα του Dessau, όπου η παιδαγωγική, η παραγωγή, η κυκλοφορία και η καθημερινή ζωή μετασχηματίζονται σε δομημένο χωρικό σύστημα (Getty Research Institute, 2019: 13-14· Nikolić, 2020: 55-60).

2.1 Το Προκαταρκτικό Μάθημα. Βιωματική διερεύνηση και ιστορικά όρια της υποκειμενικότητας

Η πρώτη συστηματική μεταφορά του ιδρυτικού οράματος του Bauhaus στην καθημερινή παιδαγωγική πράξη συνδέεται με τον Johannes Itten (1888-1967), Ελβετό ζωγράφο και παιδαγωγό που έφτασε στη Βαϊμάρη το 1919. Η διδασκαλία του συνέδεε την άσκηση της μορφής με την αυτοπειθαρχία, την εσωτερική συγκέντρωση και τη σωματική εγρήγορση. Οι μυστικιστικές του πεποιθήσεις, σχέση του με το Mazdaznan³ και η σχεδόν τελετουργική οργάνωση των μαθημάτων διαμόρφωσαν γύρω από το Προκαταρκτικό Μάθημα (*Vorkurs*) ένα πεδίο όπου η καλλιτεχνική μάθηση λειτουργούσε ως μεταμόρφωση ολόκληρου του ανθρώπου και όχι ως απλή τεχνική κατάρτιση (Ambler, 2020: 17-19· Droste, 2019: 48, 56· Girard, 2005: 11-12).

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).

Το *Vorkurs* οργανώθηκε ως εισαγωγή στη μορφική εμπειρία. Οι σπουδαστές δεν ξεκινούσαν από την αντιγραφή προτύπων ούτε από την εφαρμογή ενός έτοιμου ύφους, αλλά από την άμεση επαφή με την ύλη, την υφή, το χρώμα, τον ρυθμό και την αντίθεση. Η ακαδημαϊκή μίμηση υποχωρούσε μπροστά στην άσκηση της αντίληψης, και η μάθηση αποκτούσε εργαστηριακό χαρακτήρα. Ο σπουδαστής έπρεπε να αγγίξει, να συγκρίνει και να οργανώσει τις ιδιότητες του υλικού κόσμου πριν επιχειρήσει να δημιουργήσει μορφή. Η Nikolić επισημαίνει ότι το *Vorkurs* υπήρξε κεντρική καινοτομία του εκπαιδευτικού προγράμματος του Bauhaus, επειδή αντιμετώπισε τον άνθρωπο ως δυναμική ενότητα φυσικών και ψυχολογικών στρωμάτων (Nikolić, 2020: 55-57).

Η ιδιαιτερότητα της διδακτικής του Itten φαινόταν κυρίως στον τρόπο με τον οποίο συνέδεε τη μορφική άσκηση με την εσωτερική προετοιμασία. Τα μαθήματα άρχιζαν με ασκήσεις αναπνοής και συγκέντρωσης, ώστε ο σπουδαστής να αποκτήσει ψυχοσωματική ισορροπία πριν περάσει στη μελέτη υλικών και χρωματικών σχέσεων. Οι ασκήσεις με τονικές αντιθέσεις, γεωμετρικές μορφές και χρωματικές εντάσεις δεν είχαν μόνο οπτική λειτουργία, αλλά και συναισθηματική αξία, καθώς ο Itten θεωρούσε ότι ο σπουδαστής έπρεπε να βιώνει τα χρώματα και τις μορφές πριν τα διαχειριστεί (Droste, 2019: 56). Με αυτή τη λογική, το *Gestaltung* προετοιμαζόταν ως πράξη διαμόρφωσης, αλλά παρέμενε στενά δεμένο με την προσωπική ευαισθησία και την εκφραστική ενέργεια του δημιουργού, μια προσέγγιση που αντιστοιχούσε στο εξπρεσιονιστικό κλίμα⁴ των πρώτων χρόνων της σχολής (Girard, 2005: 11, 12).

⁴ Με τον όρο «εξπρεσιονιστικό κλίμα» δηλώνεται το ευρύτερο μεταπολεμικό περιβάλλον της Γερμανίας, μέσα στο οποίο η καλλιτεχνική ανανέωση συνδέθηκε με ουτοπικά αιτήματα κοινωνικής και πνευματικής αναμόρφωσης, με την αναζήτηση κοινότητας και με τη συμβολική αναφορά στον μεσαιωνικό καθεδρικό ως πρότυπο συλλογικής σύνθεσης των τεχνών (Droste, 2019: 13-15· Gropius, 1919· Roberts, 2011: 159-160)

Το ιστορικό όριο αυτής της κατεύθυνσης εμφανίστηκε όταν το Bauhaus άρχισε να στρέφεται προς τη βιομηχανική παραγωγή, την κοινωνική χρήση και την τεχνική οργάνωση. Ο Gropius αναζητούσε μια μέθοδο που θα μετέτρεπε τη βιοματική ευαισθησία σε οργανωμένη σχεδιαστική πειθαρχία, αποκαλύπτοντας μια ένταση που δεν ήταν απλώς προσωπική. Για τον Itten, η μορφή θεμελιωνόταν στην εσωτερική αφύπνιση του δημιουργού, ενώ για τον Gropius έπρεπε σταδιακά να συνδεθεί με τις κοινωνικές και παραγωγικές απαιτήσεις της εποχής (Ambler, 2020: 19· Droste, 2025: 16· Gropius, 1965: 75-76). Η παιδαγωγική λογική του Itten δεν αποτελεί άμεση εφαρμογή της αισθητικής αγωγής του Schiller. Μπορεί, όμως, να διαβαστεί αναλογικά ως επανεμφάνιση του ίδιου προβλήματος: η τεχνική πρέπει να θεμελιωθεί σε μια συνολικότερη διαμόρφωση της ανθρώπινης ικανότητας.

Το *Vorkurs* λειτουργεί έτσι ως καθοριστικός μεταβατικός κόμβος. Ο Itten εισήγαγε τη βιοματική και υλική διερεύνηση ως θεμέλιο της δημιουργικής πράξης, αλλά δεν προσέφερε ακόμη κοινά κριτήρια που θα συνέδεαν συστηματικά την άσκηση με τη λειτουργία, την κατασκευή και τη βιομηχανική παραγωγή. Η συμβολή του δεν πρέπει, επομένως, να αποτιμηθεί μόνο μέσα από το όριό της: δημιούργησε το εργαστηριακό πεδίο μέσα στο οποίο η μορφή μπορούσε να εξετάζεται ως διαδικασία. Η παρέμβαση του *De Stijl* και η μεταγενέστερη αναδιοργάνωση του Προκαταρκτικού Μαθήματος θα μετασχηματίσουν αυτό το πεδίο χωρίς να καταργήσουν τη βιοματική επαφή με το υλικό.

2.2 Η παρέμβαση του De Stijl και η μεθοδική αναδιοργάνωση του *Gestaltung*

Η παιδαγωγική ένταση ανάμεσα στον Itten και στον Gropius συνάντησε, στις αρχές της δεκαετίας του 1920, ισχυρή εξωτερική θεωρητική πίεση. Η παρουσία του Theo van Doesburg στη Βαϊμάρη από το 1921 έως το 1923 δεν υπήρξε απλή επίσκεψη εκπροσώπου της ολλανδικής πρωτοπορίας. Μέσα από διαλέξεις, συζητήσεις και ανεπίσημα μαθήματα, ο van Doesburg αντιπαρέθεσε στον εξπρεσιονιστικό και εσωτερικό προσανατολισμό του πρώιμου Bauhaus ένα μορφικό λεξιλόγιο βασισμένο στη γεωμετρική αφαίρεση, στις ορθοκανονικές σχέσεις, στα πρωτογενή χρώματα και στη συντακτική καθαρότητα. Παρέμεινε έξω από το επίσημο θεσμικό πλαίσιο της σχολής, αλλά λειτούργησε ως καταλύτης μιας μεταβολής που είχε ήδη αρχίσει να διαμορφώνεται (Droste, 2019: 108-121· Droste, 2025: 31-33· Girard, 2005: 14).

Η παιδαγωγική του Itten θεμελιωνόταν στην ψυχοσωματική προετοιμασία και στην προσωπική ευαισθησία, ενώ ο Gropius αναζητούσε ολοένα περισσότερο σύνδεση με την τεχνολογία, την παραγωγή και την κοινωνική χρήση· η αντίθεση αυτή προϋπήρχε της άφιξης του van Doesburg, ο οποίος απλώς την όξυνε. Η αποχώρηση του Itten το 1923 σηματοδότησε, επομένως, όχι απλώς την αντικατάσταση ενός δασκάλου, αλλά την ολοκλήρωση ευρύτερης μεταβολής του παιδαγωγικού προσανατολισμού της σχολής (Ambler, 2020: 19· Droste, 2025: 16, 31-33· Gropius, 1965: 75-76).

Η μεταβολή αποτυπώνεται συμβολικά στην αντικατάσταση του πρώτου εμβλήματος της σχολής. Το *Sternenmännchen*, δηλαδή το «αστρικό ανθρωπάκι» που σχεδίασε ο Karl Peter Röhl το 1919, συνέδεε την εξπρεσιονιστική πρόσληψη του γοτθικού με ασιατικά και γερμανικά σύμβολα. Το 1922 αντικαταστάθηκε από την αφαιρετική κεφαλή του Oskar Schlemmer. Η αλλαγή δεν συνιστά από μόνη της απόδειξη μιας ολοκληρωμένης θεωρητικής στροφής, λειτουργεί όμως ως ευδιάκριτο τεκμήριο της απομάκρυνσης από την περίπλοκη συμβολική εικονογραφία προς μια καθαρότερη γεωμετρική γλώσσα (Bauhaus Kooperation, χ.χ.· Droste, 2025: 31).



Figure 1.3 Bauhaus Weimar signets (Karl Peter Röhl, 1919; Oskar Schlemmer, 1922). © Karl Peter Röhl Stiftung, Weimar.

Εικόνα 7. Bauhaus Weimar signets: α) Karl Peter Röhl, πρώτο σήμα του Bauhaus, 1919-1920· β) Oskar Schlemmer, νέο σήμα του Bauhaus, 1922.

Πηγή εικόνας: Magdalena Droste, Bauhaus, 1919-1933, Taschen, απεικόνιση των εμβλημάτων του Karl Peter Röhl και του Oskar Schlemmer. Συμπληρωματική τεκμηρίωση: Bauhaus Kooperation, “Design for the Bauhaus Signet (Star Manikin)”, διαθέσιμο στο: <https://bauhauskooperation.de/en/knowledge/the-bauhaus/works/graphic-printshop/design-for-the-bauhaus-signet-star-manikin> (τελευταία πρόσβαση: 30-7-2026).

Ο van Doesburg πρότεινε μια γλώσσα που στηριζόταν στη σύνταξη στοιχειωδών μορφών και στην ισορροπία αντίθετων δυνάμεων. Η τέχνη δεν έπρεπε να περιορίζεται στην έκφραση των εσωτερικών συγκρούσεων του δημιουργού, αλλά να συμβάλλει στη διαμόρφωση ενός ενιαία σχεδιασμένου κόσμου. Τα πρωτογενή χρώματα, τα μη-χρώματα, οι οριζόντιες και κατακόρυφες διευθύνσεις και οι επίπεδες ορθογώνιες επιφάνειες συγκροτούσαν ένα ελεγχόμενο συντακτικό. Η μορφή δεν έπαυε να είναι αισθητική, αλλά μετατοπιζόταν από την αποτύπωση της ατομικής εμπειρίας προς την οργάνωση αναγνωρίσιμων σχέσεων.

Η στοιχειώδης διαμόρφωση (*elementare Gestaltung*) συμπυκνώνει αυτή τη μεταβολή. Το *De Stijl* δεν εισάγει για πρώτη φορά εσωτερική τάξη στο αίτημα της

Ολότητας, αφού το *Gesamtkunstwerk* διέθετε ήδη δραματουργική, σχεδιαστική ή ατμοσφαιρική συνοχή. Μεταφέρει, όμως, την τάξη στο επίπεδο ενός αφηρημένου και επαναχρησιμοποιήσιμου συντακτικού. Χρώματα, επίπεδα, άξονες, αναλογίες και χωρικές αντιθέσεις μπορούν να αναλυθούν, να διδαχθούν και να συνδυαστούν σύμφωνα με σαφέστερους κανόνες. Το *Gestaltung* αρχίζει έτσι να αποκτά χαρακτήρα μεθόδου, χωρίς να ταυτίζεται ακόμη με μία ενιαία παιδαγωγική ή παραγωγική διαδικασία.

Η επίδραση του *De Stijl* δεν περιορίστηκε στη θεωρία. Η Droste τη συνδέει 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. Παράλληλα, το κείμενο KURI μιας ομάδας Ούγγρων σπουδαστών, ανάμεσά τους και ο Marcel Breuer, συμπύκνωσε τη νέα κατεύθυνση στους όρους «κονστρουκτιβιστικό, χρηστικό, ορθολογικό, διεθνές». Τα τεκμήρια αυτά δείχνουν ότι το Bauhaus μετακινούνταν προς δημόσια, τεχνική και διεθνιστική αντίληψη του σχεδιασμού (Droste, 2025: 31-33· Whitford, 1984: 116-130).



Εικόνα 8. Farkas Molnár, *Project for a Single-Family House, Der rote Würfel / Ο Κόκκινος Κύβος, σχέδιο μονοκατοικίας, 1923.*

Πηγή εικόνας: The Museum of Modern Art, New York, “Farkas Molnár, Project for a single-family house, Der rote Würfel (The red cube), 1923”, μελάνι και γκουάς σε χαρτί, 40,6 × 59,7 εκ., δωρεά Peter Norton Family Foundation, αρ. έργου 94.2013, Department of Architecture and Design, διαθέσιμο στο: MoMA, τελευταία πρόσβαση: 24-6-2026.

Μετά την αποχώρηση του Itten, το Προκαταρκτικό Μάθημα αναδιοργανώθηκε από τον Josef Albers και τον László Moholy-Nagy. Οι δύο δάσκαλοι δεν εγκατέλειψαν την πειραματική διερεύνηση των υλικών, αλλά της προσέδωσαν διαφορετικό προσανατολισμό. Ο Albers έδινε έμφαση στην άμεση εξέταση της δομής και των πραγματικών δυνατοτήτων κάθε υλικού, επιδιώκοντας το μέγιστο κατασκευαστικό αποτέλεσμα με οικονομία μέσων. Ο Moholy-Nagy ανέπτυξε ασκήσεις ισορροπίας, έντασης, κατασκευής και χώρου, συνδέοντας τις υλικές δοκιμές με τις νέες τεχνολογικές συνθήκες. Οι ασκήσεις οργανώνονταν με σαφείς περιορισμούς και επαναλήψιμες διαδικασίες, ώστε τα αποτελέσματά τους να μπορούν να συγκριθούν και να συζητηθούν σε κοινό παιδαγωγικό πεδίο (Getty Research Institute, 2019: 13-14).

Η βιωματική επαφή με την ύλη, η άσκηση της αντίληψης και η πειραματική μάθηση διατηρήθηκαν από την εποχή του Itten, εντάχθηκαν όμως πλέον σε

περισσότερο κατασκευαστική και διυποκειμενικά ελέγξιμη διαδικασία. Η μορφή δεν θεμελιωνόταν πλέον πρωτίστως στην εσωτερική έκφραση του δημιουργού, αλλά συγκροτούνταν μέσα από σχέσεις ανάμεσα στις ιδιότητες του υλικού, στην τεχνική επεξεργασία, στις δυνάμεις της κατασκευής και στον επιδιωκόμενο σκοπό. Σε αυτό το σημείο το *Gestaltung* αποκτά το περιεχόμενο που έχει στην παρούσα εργασία: δεν δηλώνει ύφος, αλλά διαδικασία μέσα από την οποία η μορφή παράγεται ως εσωτερικά οργανωμένο σύστημα σχέσεων.

Η παρέμβαση του *De Stijl* και η αναδιοργάνωση του *Vorkurs* μετέφεραν, επομένως, τη μεταβολή από το επίπεδο της θεωρητικής πίεσης στην καθημερινή παιδαγωγική πράξη. Το σύνθημα του 1923, «Τέχνη και Τεχνολογία: Μια Νέα Ενότητα», δεν σημαίνει εγκατάλειψη της Ολότητας, αλλά αναπροσδιορισμό του τρόπου παραγωγής της. Η επόμενη δοκιμή αυτής της διαδικασίας θα πραγματοποιηθεί στη σκηνή του Bauhaus, όπου η μορφή θα οργανωθεί ως δυναμική σχέση ανάμεσα στη γεωμετρία, στην κίνηση, στο φως, στο σώμα και στον χρόνο (Droste, 2025: 31-33).

2.3 Η θεατρική σκηνή ως εργαστήριο του *Gestaltung* και η απο-υποκειμενοποίηση του σώματος

Η σκηνή του Bauhaus προσέφερε προνομιακό πεδίο εφαρμογής της νέας μορφικής λογικής. Η σκηνική διαμόρφωση (*Bühnengestaltung*) λειτούργησε ως εργαστήριο στο οποίο ο χρόνος, η κίνηση, το φως, το χρώμα, ο ήχος και η ανθρώπινη φιγούρα οργανώθηκαν σε σύστημα δυναμικών σχέσεων. Η μορφή εμφανίζεται εδώ ως συμβάν: παράγεται μέσα στον χώρο και στον χρόνο από την αλληλεπίδραση σώματος,

τεχνολογίας και αντίληψης. Το *Gestaltung* αποκτά έτσι χρονική και σωματική διάσταση και ο χώρος προσδιορίζεται ως πεδίο μεταβαλλόμενων σχέσεων (Droste, 2019: 220-226· Nikolić, 2020: 62-66· Trimingham, 2011: 103-106).

Η σκηνική αντίληψη του Bauhaus διαφοροποιείται από το βαγκνερικό πρότυπο χωρίς να παύει να συνομιλεί μαζί του. Στον Wagner, τα μέσα υπάγονται στην κοινή δραματουργική αναγκαιότητα. Στο Bauhaus, αποδεσμεύονται σε μεγαλύτερο βαθμό από την αφηγηματική συνοχή και εξετάζονται ως μεταβλητές της χωρικής και χρονικής οργάνωσης. Η ενότητα δεν συγκροτείται κυρίως από κοινό μύθο ή δραματικό νόημα, αλλά από πειραματικές σχέσεις κίνησης, διάρκειας, προβολής, ήχου και σωματικής παρουσίας. Η σκηνή επιτρέπει έτσι να παρατηρηθεί η μορφή τη στιγμή της συγκρότησής της και η Ολότητα του *Gestaltung* αποκαλύπτεται ως διαδικασία (Trimingham, 2011: 103-106).

Η συμβολή του László Moholy-Nagy υπήρξε καθοριστική σε θεωρητικό επίπεδο. Στο δοκίμιο *Θέατρο, Τσίρκο, Βαριετέ* και αργότερα στο *Vision in Motion*, διατύπωσε την ιδέα ενός Θεάτρου της Ολότητας, όπου ο άνθρωπος, το φως, ο ήχος, η μηχανή, η προβολή και η κίνηση συγκροτούν σύστημα δυναμικών εντάσεων. Η μορφή δεν υπαγορεύεται από ένα αφηγηματικό κέντρο, αλλά αναδύεται από τη συνάρθρωση ετερογενών στοιχείων. Η «όραση εν κινήσει» (*vision in motion*) προσδιορίζει αντίληψη βασισμένη στη συνεχή αλληλεπίδραση κίνησης, χώρου, φωτός και τεχνολογικών μέσων (Moholy-Nagy, 1947: 172, 189). Με τον τρόπο αυτό, η σκηνική εμπειρία προετοιμάζει μια αρχιτεκτονική κατανόηση του χώρου ως δυναμικού πεδίου (Moholy-Nagy, 1947: 12· Nikolić, 2020: 62· Trimingham, 2011: 103-104).

Οι πειραματισμοί με το χρωματιστό φως δείχνουν καθαρά αυτή τη διαδικαστική λογική. Το 1922 οι μαθητές της σχολής Kurt Schwerdtfeger και ο Josef Hartwig παρουσίασαν τα *Reflektorische Farblightspiele*, ενώ το 1923 ο Ludwig

Hirschfeld-Mack ανέπτυξε τη δική του σειρά *Farbenlichtspiele*. Γεωμετρικά σχήματα, χρωματικές προβολές και χρονικά ελεγχόμενη κίνηση συγκροτούσαν σκηνική ζωγραφική σε διαρκή μεταβολή. Η μορφή εμφανίζεται ως πρόσκαιρη και ρυθμισμένη κατάσταση φωτός, χρώματος, ρυθμού και χωρικής έντασης, μετατρέποντας την οπτική επιφάνεια σε χρονική εμπειρία (Getty Research Institute, 2019· Nikolić, 2020: 60-61).

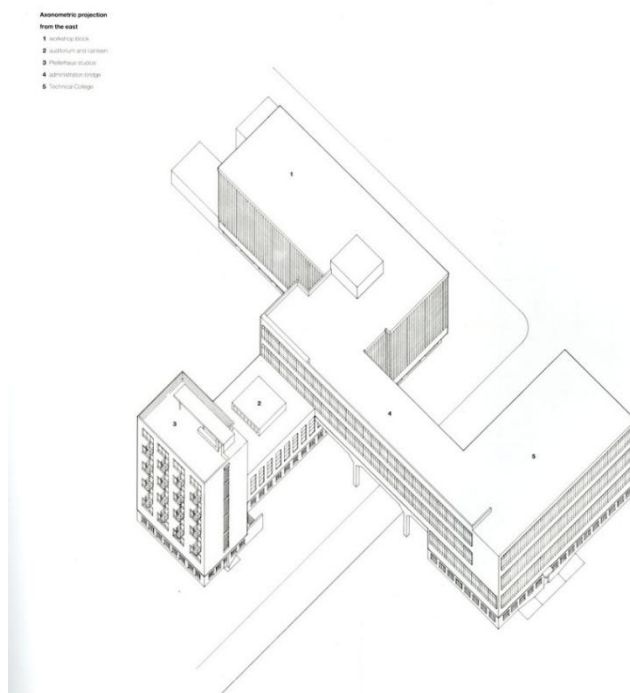
Στο έργο του Oskar Schlemmer, η *Bühnengestaltung* απέκτησε σύνθετη ανθρωπολογική και χωρική διάσταση. Στο *Τριαδικό Μπαλέτο* (*Triadisches Ballett*, 1922), τα ογκώδη γεωμετρικά κοστούμια περιόριζαν και ανακατεύθυναν τη φυσική κίνηση, μετατρέποντάς την σε μετρημένη τροχιά μέσα στον αφηρημένο χώρο. Το σώμα δεν εξαφανίζεται ούτε μετατρέπεται απλώς σε μηχανή. Αναδιοργανώνεται ως μορφικό και κινητικό μέγεθος, του οποίου οι δυνατότητες καθορίζονται από τον όγκο, τη γραμμή, το βάρος και τον ρυθμό του ενδύματος. Ο άνθρωπος υφίσταται έτσι μια απο-υποκειμενοποίηση: παύει να λειτουργεί αποκλειστικά ως ψυχολογικό ή αφηγηματικό υποκείμενο και αποκτά θέση μέσα σε ευρύτερο χωρικό σύστημα, ως στοιχείο ανάμεσα σε άλλα στοιχεία της σκηνικής σύνθεσης (Girard, 2005: 16-17· Trimmingham, 2011: 104-105).

Η σκηνή του Bauhaus φανερώνει με ιδιαίτερη καθαρότητα τη νέα μορφή Ολότητας που αναπτύσσεται στο *Gestaltung*. Το σώμα, το φως, το χρώμα, ο όγκος, ο ήχος και η κίνηση δεν συνυπάρχουν απλώς, αλλά συναρθρώνονται σε σχέσεις που παράγουν τη μορφή ως εμπειρία και διαδικασία. Το θέατρο προετοιμάζει έτσι την αρχιτεκτονική κλίμακα του *Gestaltung*. Στο κτιριακό συγκρότημα του Dessau, η ίδια λογική θα μεταφερθεί από το προσωρινό σκηνικό γεγονός στη διαρκή οργάνωση της παιδαγωγικής, της παραγωγής, της κυκλοφορίας και της καθημερινής ζωής.

2.4 Η κορύφωση στο Dessau. Η μορφή ως οργάνωση διαδικασιών

Το 1925 η σχολή μετεγκαταστάθηκε από τη Βαϊμάρη στο Dessau, ύστερα από τις πολιτικές πιέσεις και τη μείωση της χρηματοδότησης από τη συντηρητική κυβέρνηση της Θουριγγίας (Droste, 2025: 45). Το νέο κτιριακό συγκρότημα, που σχεδίασε ο Walter Gropius και εγκαινιάστηκε το 1926, αποτέλεσε την αρχιτεκτονική κορύφωση της διαδικαστικής λογικής της περιόδου. Το *Gestaltung* αποκτά εδώ πλήρη χωρική υπόσταση: η μορφή της σχολής οργανώνεται ως σύστημα λειτουργιών, υλικών, κινήσεων και θεσμικών σχέσεων, μέσα στο οποίο η παιδαγωγική μέθοδος μετασχηματίζεται σε αρχιτεκτονική διάταξη (Droste, 2025: 45-62).

Το συγκρότημα εγκαταλείπει το κεντρικό και συμβολικό πρότυπο του κρυστάλλινου καθεδρικού του 1919 και συγκροτεί την ενότητα μέσα από τη συνάρθρωση διακριτών πτερύγων: εργαστήρια, διοίκηση, τεχνική σχολή, αίθουσα εκδηλώσεων και φοιτητικοί κοιτώνες. Κάθε τμήμα αποκτά μορφική διατύπωση ανάλογη με τη χρήση του, ενώ η κάτοψη τύπου έλικας (pinwheel) οργανώνει τις μεταξύ τους σχέσεις ως δυναμική αλληλουχία. Η συνολική μορφή δεν προσλαμβάνεται από μία προνομιακή όψη, αλλά αποκαλύπτεται σταδιακά μέσα από την κίνηση του παρατηρητή γύρω και μέσα στο κτίριο (Droste, 2025: 45· Giedion, 1941: 491-493).



Εικόνα 9. Walter Gropius, Κτίριο Bauhaus Dessau, αξονομετρική προβολή από ανατολικά και διάταξη των επιμέρους πτερόγων, 1925-1926.

Πηγή σχεδίου: Dennis Sharp, “Axonometric projection from the east of Dessau Bauhaus”, όπως αναπαράγεται στο ArchDaily, “AD Classics: Dessau Bauhaus / Walter Gropius”, διαθέσιμο στο: <https://www.archdaily.com/87728/ad-classics-dessau-bauhaus-walter-gropius> (τελευταία πρόσβαση: 30-7-2026).

Η πτέρυγα των εργαστηρίων χαρακτηρίζεται από το εκτεταμένο γυάλινο υαλοπέτασμα, το οποίο εξασφαλίζει φυσικό φωτισμό και καθιστά ορατή την εσωτερική δραστηριότητα. Οι φοιτητικοί κοιτώνες σχηματίζουν κατακόρυφο όγκο με επαναλαμβανόμενα ανοίγματα και μικρούς εξώστες, οι οποίοι αποτυπώνουν τις επιμέρους μονάδες κατοίκησης. Η γέφυρα της διοίκησης συνδέει τις βασικές πτέρυγες και ταυτόχρονα περνά πάνω από τον δημόσιο δρόμο. Το κτιριολογικό πρόγραμμα δεν κρύβεται πίσω από ενιαία συμμετρική πρόσοψη, αλλά μετατρέπεται σε διαφοροποιημένη χωρική διάταξη, μέσα στην οποία χρήση, κυκλοφορία και μορφή συνδέονται σε κοινό σύστημα (Droste, 2025: 45· Giedion, 1941: 493).

Η εμπειρία του συγκροτήματος μπορεί να συσχετιστεί αναλογικά με την έννοια της «όρασης εν κινήσει» του Moholy-Nagy, η οποία είχε ήδη αναπτυχθεί στα οπτικά

και σκηνικά πειράματα της σχολής. Ο παρατηρητής δεν συλλαμβάνει το κτίριο από σταθερή θέση, αλλά μέσα από διαδοχή όψεων, διαφανών επιφανειών, όγκων και κενών που μεταβάλλουν συνεχώς τις μεταξύ τους σχέσεις. Ο Giedion συνέδεσε αυτή τη χωροχρονική πρόσληψη με την πολλαπλότητα της κυβιστικής όρασης, υπογραμμίζοντας ότι η μορφή ολοκληρώνεται μέσα από την κίνηση και όχι σε μία μετωπική εικόνα (Giedion, 1941: 491-493· Moholy-Nagy, 1947: 153, 244-245).

Το γυάλινο υαλοπέτασμα της πτέρυγας των εργαστηρίων βασίζεται στη διάκριση ανάμεσα στον φέροντα σκελετό και στο ελαφρύ εξωτερικό περίβλημα. Το γυαλί δεν λειτουργεί μόνο ως τεχνικό υλικό, αλλά ως μέσο οπτικής σύνδεσης του εσωτερικού με το εξωτερικό και ως τρόπος δημόσιας έκθεσης της εργαστηριακής ζωής. Η κατασκευή, η χρήση και η οπτική διαύγεια γίνονται αναγνώσιμες μέσα από τη μορφή, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι η αρχιτεκτονική εξαντλείται στη διαφάνεια ή στη λειτουργική έκφραση (Giedion, 1941: 493· Gropius, 1965: 80-82).



Εικόνα 10. Walter Gropius, *Κτίριο Bauhaus Dessau, πτέρυγα εργαστηρίων με γυάλινο υαλοπέτασμα*, 1925-1926.

Πηγή εικόνας: Bauhaus Kooperation, “Bauhausgebäude Dessau, Außenansicht”, φωτογραφία Tadashi Okochi, 2010, διαθέσιμο στο:
https://bauhauskooperation.de/fileadmin/_processed_/1/4/csm_Dessau_Bauhausgebäude_Außenansicht_25170d4f51.jpg (τελευταία πρόσβαση: 19-6-2026).

Η διαφάνεια στο Dessau είναι ακριβέστερο να θεωρηθεί συνθετική και θεσμική δήλωση παρά απλή τεχνική επιλογή ή απόλυτη ιδεολογική αρχή. Το κτίριο καθιστά ορατή τη σχέση ανάμεσα στην κατασκευή, στη χρήση και στην καθημερινή διαδικασία μάθησης, αλλά η οργάνωση αυτή προκύπτει και από συνειδητές μορφικές αποφάσεις: από την ασύμμετρη ισορροπία των περύγων, τις αναλογίες των όγκων, τη διαφοροποίηση των υλικών και την ελεγχόμενη σχέση πλήρους και κενού. Η μορφή δεν είναι αυτόματο προϊόν του προγράμματος. Αποτελεί εσωτερική τάξη που μετασχηματίζει το πρόγραμμα σε χωρική εμπειρία.

Ως αρχιτεκτονική εφαρμογή του *Gestaltung* κατά τη διεύθυνση του Gropius, το συγκρότημα οργανώνει εκπαιδευτικές, παραγωγικές και κοινωνικές διαδικασίες σε συνεκτικό πεδίο σχέσεων. Η διάρθρωση των περύγων, η τεχνική σαφήνεια και η δυναμική σύνθεση των όγκων εκφράζουν τον προσανατολισμό της σχολής προς τη βιομηχανική εποχή και τη συλλογική εργασία. Η μορφή δεν υπακούει σε προκαθορισμένο ιστορικό σύμβολο, αλλά ούτε προκύπτει μηχανικά από τη λειτουργία. Συγκροτείται μέσα από τη συνθετική οργάνωση λειτουργιών, κινήσεων, κατασκευής και αντίληψης. Σε αυτό ακριβώς συνίσταται η Ολότητα του *Gestaltung* στο Dessau (Droste, 2019: 347).

Μέσα σε αυτή την επιτυχία διαγράφεται ήδη το επόμενο όριο. Το *Gestaltung* κατορθώνει να οργανώσει τη διαδικασία, αλλά αφήνει ανοιχτό το ερώτημα της σχέσης ανάμεσα στην οργάνωση και στην ιδιαίτερη αρχιτεκτονική τάξη. Η ανάληψη της διεύθυνσης από τον Hannes Meyer το 1928 θα ριζοσπαστικοποιήσει την επιστημονική μέτρηση, την οικονομία μέσων και την κοινωνική αναγκαιότητα (Droste, 2019: 368). Η *Baukunst* του Mies van der Rohe θα επαναφέρει αργότερα το ερώτημα σε άλλο επίπεδο: πώς η λειτουργική και παραγωγική διαδικασία μετασχηματίζεται σε τεκτονική τάξη της κατασκευής, του υλικού, της λεπτομέρειας και του χώρου. Το Dessau

λειτουργεί, επομένως, ως κορύφωση του *Gestaltung* και ως κρίσιμο κατώφλι προς τις επόμενες μορφές της Ολότητας.

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, όπως παρατίθεται στο Droste, 2019: 405.

Το κτιριακό συγκρότημα του Bauhaus στο Dessau είχε ήδη δείξει ότι το *Gestaltung* μπορούσε να αποκτήσει πλήρη αρχιτεκτονική έκφραση. Η παιδαγωγική μέθοδος, η εργαστηριακή παραγωγή, η κυκλοφορία, η τεχνική σαφήνεια και η συλλογική ζωή οργανώθηκαν σε ένα ενιαίο χωρικό σύστημα, μέσα στο οποίο κάθε λειτουργική πτέρυγα διατηρούσε ιδιαίτερη ταυτότητα και συγχρόνως συμμετείχε στη συνοχή του όλου (Droste, 2019: 419, 424). Το Dessau αποτέλεσε, επομένως, την αρχιτεκτονική κορύφωση της διαδικαστικής Ολότητας του *Gestaltung*. Η επόμενη φάση δεν θα αναιρέσει αυτή τη δύναμη της οργάνωσης, αλλά θα τη ριζοσπαστικοποιήσει, θέτοντας το ερώτημα αν η οργάνωση μπορεί να υποκαταστήσει την ίδια την αρχιτεκτονική σύνθεση.

Η ανάληψη της διεύθυνσης από τον Hannes Meyer (1889-1954) το 1928 ριζοσπαστικοποίησε αυτή τη λογική. Στο κείμενο «bauen», ο Meyer απέρριψε ρητά την αρχιτεκτονική ως αισθητική διαδικασία και όρισε το κτίζειν ως οργάνωση κοινωνικών, τεχνικών, οικονομικών και ψυχικών παραγόντων (Meyer, 1928: 12-13· Droste, 2019: 405). Η θέση αυτή δεν περιοριζόταν σε ένα τεχνικό πρόγραμμα. Συνδεόταν με μια βαθύτερη αναθεώρηση του ρόλου του αρχιτέκτονα, ο οποίος δεν

εμφανιζόταν πλέον ως αυτόνομος δημιουργός μορφών, αλλά ως οργανωτής διαδικασιών παραγωγής, συνεργασίας και κοινωνικής χρήσης (Djalali, 2015: 27-28). Έτσι, η μορφή έτεινε να παρουσιαστεί ως αποτέλεσμα συγκεκριμένων δεδομένων, της κοινωνικής ανάγκης, της οικονομίας των μέσων, της λειτουργικής ανάλυσης και της συλλογικής χρησιμότητας.

Το κρίσιμο θεωρητικό ερώτημα δεν είναι, επομένως, αν η λειτουργία πρέπει να ληφθεί υπόψη, αλλά αν η λειτουργική ανάλυση μπορεί να εξαντλήσει την αρχιτεκτονική σύνθεση. Η οργάνωση, από δημιουργική αρχή του *Gestaltung*, μετατρέπεται σε όριο για την ίδια τη μορφή. Από τη μία πλευρά, αποκαλύπτει τη δυνατότητα της αρχιτεκτονικής να οργανώνει τη συλλογική ζωή· από την άλλη, καθιστά ορατό τον κίνδυνο η μορφή να προσδιοριστεί αποκλειστικά από εξωτερικούς, εργαλειακούς παράγοντες. Στην εξέλιξη του *Gestaltung*, η διεύθυνση Meyer λειτουργεί έτσι ταυτόχρονα ως φυσική συνέπεια της φάσης Gropius και ως η υπέρτατη δοκιμασία της. Το ερώτημα της Ολότητας ανασυντάσσεται πλέον. Μπορεί η αρχιτεκτονική να οργανώσει τη συλλογική ζωή χωρίς να χάσει την εσωτερική μορφική της λογική;

3.1 Η ανάληψη της διεύθυνσης από τον Hannes Meyer και η κοινωνική αναθεώρηση της σχολής

Στις αρχές του 1928, η αποχώρηση του Walter Gropius από τη διεύθυνση του Bauhaus άνοιξε μια νέα φάση εσωτερικών ζυμώσεων και αναζήτησης προσανατολισμού. Ο Hannes Meyer (1889-1954), που είχε αναλάβει ήδη από το 1927 τη διεύθυνση του νεοσύστατου οικοδομικού τμήματος, ορίστηκε διάδοχός του την 1η Απριλίου 1928 (Droste, 2019: 340, 347). Η επιλογή του σηματοδότησε ουσιαστική μετατόπιση. Η αρχιτεκτονική δεν νοούνταν πλέον πρωτίστως ως πεδίο μορφικής

σύνθεσης, αλλά ως συστηματική απάντηση σε κοινωνικές ανάγκες, λειτουργικές απαιτήσεις και οικονομικούς περιορισμούς.

Η μεταβολή αυτή εγγράφεται στο ευρύτερο περιβάλλον της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης, όπου η κρίση κατοικίας, η οικονομική πίεση και η ανάγκη για προσιτά, μαζικά παραγόμενα αντικείμενα είχαν καταστήσει τον σχεδιασμό ζήτημα άμεσης κοινωνικής ευθύνης. Ο Meyer εντόπιζε στην προηγούμενη φάση της σχολής την κυριαρχία ενός αισθητικού φορμαλισμού (Droste, 2019: 424) και επιδίωκε την υπέρβασή του μέσω της στροφής στον αντικειμενικό ρεαλισμό και την επιστημονική τεκμηρίωση. Η αρχιτεκτονική και το βιομηχανικό σχέδιο όφειλαν, επομένως, να προσανατολιστούν στην παραγωγή οικονομικά βιώσιμων και κοινωνικά αναγκαίων μορφών. Η νομιμοποίηση της μορφής δεν θα αντλούνταν πλέον από εσωτερικές αισθητικές αξίες, αλλά από την αντικειμενική λειτουργία, τη συλλογική χρησιμότητα και τη δυνατότητα της αρχιτεκτονικής να ανταποκρίνεται στις πραγματικές ανάγκες της ζωής (Meyer, 1928: 12-13).

Η ιδεολογική αυτή αναθεώρηση αποτυπώθηκε και στον τρόπο με τον οποίο ο Meyer επιχείρησε να αναγνώσει εκ νέου την ιστορία της σχολής. Σε συνεργασία με τον Ernst Kállai (1890-1954), αρχισυντάκτη του περιοδικού bauhaus, το 1928 διατύπωσε μια πολεμική τριμερή περιγραφή της πορείας του ιδρύματος. Η φάση της Βαϊμάρης παρουσιάστηκε ως αρχικό στάδιο που αναδύθηκε μέσα από το χάος, η περίοδος του Dessau υπό τον Gropius ταυτίστηκε με εγκλωβισμό στον φορμαλισμό, ενώ η δική του διεύθυνση εμφανίστηκε ως ώριμη στροφή προς τα ζωτικά προβλήματα της κοινωνίας και του προλεταριάτου (Droste, 2019: 434). Η στρατηγική αυτή αυτοτοποθέτηση δεν αποτελεί απλώς ιστοριογραφική κρίση, αλλά λειτουργεί ως ιδεολογικό εργαλείο νομιμοποίησης. Μέσα από αυτήν, η αρχιτεκτονική θεμελιώνεται στη στενή σχέση της με τις υλικές συνθήκες της συλλογικής ζωής.

Η χαρακτηριστικότερη συμπύκνωση αυτής της κατεύθυνσης αποδόθηκε στο προγραμματικό σύνθημα «ανάγκες του λαού αντί για ανάγκες πολυτελείας» (*Volksbedarf statt Luxusbedarf*), το οποίο δήλωνε τη μετατόπιση της παραγωγής του Bauhaus από αντικείμενα περιορισμένης και υψηλού κόστους κατανάλωσης προς τυποποιημένα αγαθά χρήσιμα και προσιτά στην καθημερινή ζωή (Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung, 2025· Droste, 2019: 368). Η αποστολή της σχολής ανασυντάχθηκε γύρω από τη μαζική κατοίκηση και την οικονομική παραγωγή. Σε αυτό το πλαίσιο, το *Gestaltung* αποκτά σαφέστερα κοινωνικό και λειτουργικό περιεχόμενο.

Η ριζική αυτή μεταβολή αναδιαμόρφωσε και τη θέση των εικαστικών τεχνών στο εσωτερικό του ιδρύματος. Οι θεωρητικές αναζητήσεις των Δασκάλων της Μορφής, όπως ο Paul Klee και ο Wassily Kandinsky, αντιπροσώπευαν για τον Meyer ένα εκπαιδευτικό πρότυπο που έπρεπε να μετασχηματιστεί σύμφωνα με τις νέες παραγωγικές προτεραιότητες της σχολής. Οι μεταρρυθμίσεις που σχεδιάστηκαν για το χειμερινό εξάμηνο 1930-1931 και καταγράφηκαν στις σημειώσεις του Josef Albers (1888-1976), αποτύπωσαν αυτή την πρόθεση μέσα από την επέκταση της διδασκαλίας, την υπέρβαση της παραδοσιακής ζωγραφικής και την εστίαση στην υλιστική εκπαίδευση (Droste, 2019: 364). Η μορφή διεύρυνε έτσι την εμβέλειά της πέρα από την καλλιτεχνική αναζήτηση, καθώς η αρχιτεκτονική προβαλλόταν πλέον ως προϊόν κοινωνικού προγραμματισμού και λειτουργικής αναγκαιότητας.

Το αναμορφωμένο πρόγραμμα σπουδών ευθυγραμμίστηκε με αυτή την προοπτική, ενσωματώνοντας βιολογία, μαθηματικά, στατική υλικών, κοινωνιολογία, οικονομία και ψυχολογία ως αναλυτικά εργαλεία της σχεδιαστικής διαδικασίας (Droste, 2019: 364). Η στροφή αυτή επιβεβαιώνεται από τη σύγχρονη έρευνα, η οποία δείχνει ότι ο Meyer ενέταξε στη θεωρία της αρχιτεκτονικής εκπαίδευσης έννοιες από τη βιολογία, την ψυχολογία και την κοινωνιολογία, αντιμετωπίζοντας τον σχεδιασμό

ως πεδίο επιστημονικής ανάλυσης (Tomita, 2017: 30-31). Η αρχιτεκτονική μελέτη μετεξελίχθηκε έτσι σε συστηματική έρευνα των πραγματικών συνθηκών κατοίκησης, παραγωγής και οργάνωσης. Κάθε σχεδιαστική απόφαση όφειλε να θεμελιώνεται σε μετρήσεις και αναλύσεις, ώστε η μορφή να αναδύεται ως αποτέλεσμα της συνολικής οργάνωσης κοινωνικών, τεχνικών, οικονομικών και ψυχικών παραγόντων (Meyer, 1928: 12-13· Tomita, 2017: 38-39).

Η επιστημονική αυτή στροφή προσδίδει στην περίοδο Meyer εξαιρετική θεωρητική βαρύτητα. Το ζήτημα δεν είναι πλέον μόνο η λειτουργική αποτελεσματικότητα, αλλά η δυνατότητα της αρχιτεκτονικής να διατηρεί μορφική συνοχή όταν θεμελιώνεται αυστηρά στην ανάγκη, στη μέτρηση και στην οργανωτική πειθαρχία. Η πρακτική απάντηση σε αυτή την πρόκληση αναζητείται στο συγκρότημα του Bernau, που εξετάζεται στη συνέχεια.

3.2 «Volksbedarf statt Luxusbedarf». Το κτίριο ως οργάνωση και η πρακτική εφαρμογή του

Στη θεωρία του Meyer, το *Bauen* δεν δηλώνει τη διαμόρφωση ενός προκαθορισμένου αισθητικού αποτελέσματος, αλλά τη διαδικασία μέσα από την οποία ετερογενή δεδομένα οργανώνονται σε χωρική τάξη. Η θέση αυτή αποκτά συγκεκριμένο περιεχόμενο όταν κοινωνικοί, τεχνικοί, οικονομικοί και ψυχικοί παράγοντες αναλύονται συστηματικά και μεταφράζονται σε σαφή διάταξη των λειτουργιών (Droste, 2019: 405). Η χρήση, το κόστος, η υγιεινή, ο φωτισμός, ο αερισμός και η συλλογική ζωή δεν αντιμετωπίζονται ως εξωτερικοί περιορισμοί μιας ήδη διαμορφωμένης μορφής, αλλά ως ενεργά δεδομένα που καθορίζουν τη συγκρότησή της. Με αυτόν τον τρόπο, η αρχή του *Bauen* ως οργάνωσης δοκιμάζεται στην

αρχιτεκτονική πράξη, όπου η μορφή παράγεται από την εσωτερική λογική των σχέσεων ανάμεσα στις ανάγκες, στις λειτουργίες και στα μέσα της κατασκευής.

Στο σχεδιαστικό επίπεδο, η κατεύθυνση αυτή μεταφράστηκε στην εκτεταμένη χρήση διαγραμμάτων, μετρήσεων και επιστημονικών αναλύσεων που καθοδηγούν την αρχιτεκτονική σύνθεση. Οι κατόψεις μελετώνται μέσα από τον ακριβή υπολογισμό της γωνίας πρόσπτωσης του ηλιακού φωτός, τη βέλτιστη ροή αέρα, τις εργονομικές παραμέτρους και τις καταγεγραμμένες κινήσεις των χρηστών. Η μέθοδος *Projektierung*, που ταυτίζεται με τον συστηματικό προγραμματισμό του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού, ανάγει τη μελέτη σε διαδικασία διαρκούς συλλογής και εφαρμογής ποσοτικών δεδομένων, ώστε κάθε μορφική επιλογή να συνδέεται με συγκεκριμένη τεχνική ή λειτουργική παράμετρο (Miller, 2006: 83-84).

Η πρακτική εφαρμογή της μεθόδου αυτής προϋπέθετε και διαφορετική αντίληψη για τον ρόλο του δημιουργού. Ο Meyer υπερέβη το πρότυπο της αυτόνομης αρχιτεκτονικής ιδιοφυΐας, εγκαθιδρύοντας συνεργατικό μοντέλο παραγωγής (Droste, 2019: 412). Συλλογικές ομάδες εργασίας, με οργανική συμμετοχή σπουδαστών διαφορετικών επιπέδων και εξειδικεύσεων, και η συστηματική ένταξη επιστημονικών δεδομένων στη σχεδιαστική διαδικασία διαμόρφωσαν ένα νέο εργαστηριακό ήθος. Το τελικό αρχιτεκτονικό έργο προέκυπτε από τη διασταύρωση θεωρητικής γνώσης, τεχνικής δεξιότητας και κοινωνικής παρατήρησης, ολοκληρώνοντας τον σχεδιασμό ως πράξη συλλογικής ευθύνης (Miller, 2006: 84).

Η θεωρητική πρόκληση του επιστημονικού λειτουργισμού συνίσταται ακριβώς στην επίτευξη συνθετικής ισορροπίας ανάμεσα στην αντικειμενικά μετρήσιμη ανάγκη και στη χωρική πυκνότητα της μορφής, δηλαδή στη δυνατότητα της αρχιτεκτονικής σύνθεσης να υπερβεί την αναλυτική διεκπεραίωση και να διασφαλίσει την εσωτερική της συνοχή μέσα σε ένα πεδίο αυξημένων εξωτερικών παραμέτρων (Droste, 2019:

405). Η πλέον ολοκληρωμένη απάντηση σε αυτή την πρόκληση βρίσκεται στο έργο του Bernau (Miller, 2006: 84), όπου η θεωρία του κτιρίου ως οργανωτικής δομής αποκτά για πρώτη φορά πλήρη χωρική συγκρότηση. Εκεί, η ανάλυση των αναγκών των χρηστών, τα λειτουργικά διαγράμματα, οι πορείες, ο φωτισμός, το τοπίο και η συλλογική ζωή μεταφράστηκαν σε αρχιτεκτονική διάταξη, διαμορφώνοντας το αναλυτικό πεδίο που εξετάζεται στην επόμενη ενότητα (Droste, 2019: 405, 424· Miller, 2006: 84).

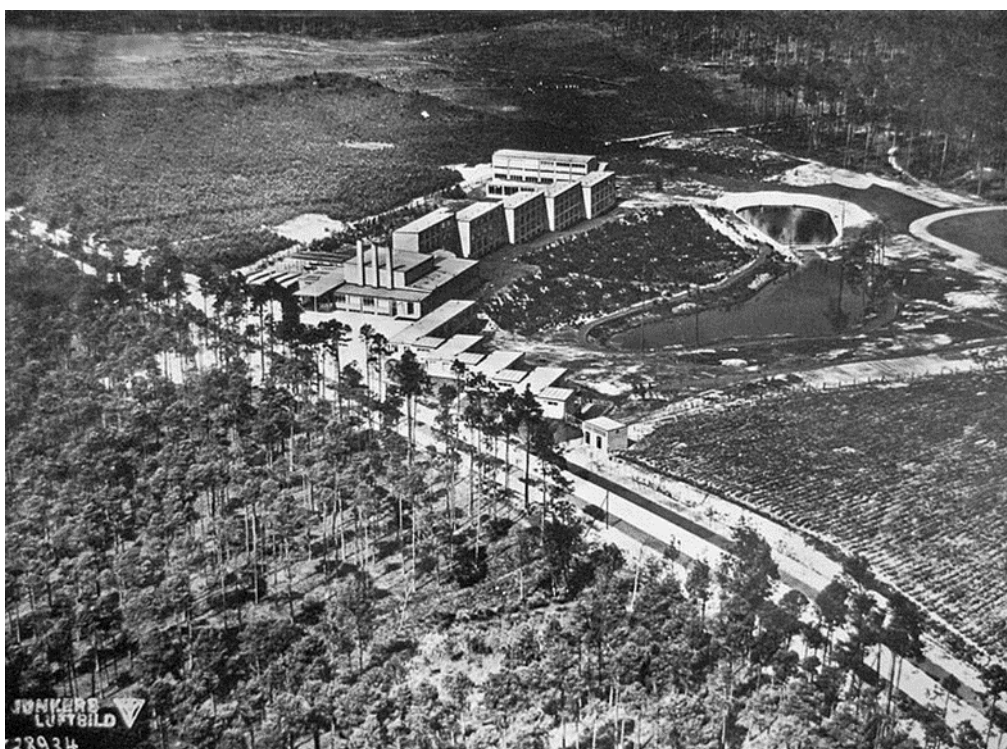
3.3 Η Σχολή ADGB στο Bernau. Η κοινωνική οργάνωση ως χωρική διάταξη

Το κορυφαίο εφαρμοσμένο επίτευγμα της αναθεώρησης του Meyer υλοποιήθηκε με τον σχεδιασμό και την ανέγερση της Σχολής της Γενικής Ένωσης Γερμανικών Εργατικών Συνδικάτων (ADGB) στο Bernau από το 1928 έως το 1930, σε συνεργασία με τον Hans Wittwer και το τμήμα οικοδόμησης του Bauhaus (Droste, 2019: 412). Στο έργο αυτό η θεωρητική θέση για το κτίριο ως χωρική συγκρότηση οργανωτικών σχέσεων αποκτά για πρώτη φορά πλήρη υλική υπόσταση, καθώς λειτουργικό πρόγραμμα, παιδαγωγική δομή, κυκλοφορία, φυσική τοπογραφία και κατασκευή συναιρούνται σε ενιαίο σύστημα μορφικών και λειτουργικών σχέσεων (Miller, 2006: 84).

Η μεθοδολογία παραγωγής του έργου ευθυγραμμίστηκε με το κοινωνικό πρόγραμμα του Meyer, οργανώνοντας τη μελέτη μέσα από συνεργατικά κύτταρα στα οποία συμμετείχαν δάσκαλοι, ειδικοί συνεργάτες και σπουδαστές διαφορετικών εκπαιδευτικών επιπέδων (Droste, 2019: 412). Το συγκρότημα στο Bernau ενσαρκώνει έτσι όχι μόνο μια πρωτοποριακή αρχιτεκτονική γλώσσα, αλλά και έναν νέο τρόπο

παραγωγής αρχιτεκτονικής γνώσης, στον οποίο η μορφή προκύπτει από τη γόνιμη διασταύρωση αντικειμενικής ανάλυσης, τεχνικής δεξιότητας και εμπειριστατωμένης κοινωνικής έρευνας (Miller, 2006: 84).

Η χωρική διάταξη του συγκροτήματος αντανακλά με σαφήνεια την αναλυτική λογική του Meyer. Τα επιμέρους κτίρια οργανώθηκαν στο φυσικό τοπίο σε βαθμιδωτή ακολουθία που ακολουθεί την κλίση του εδάφους, εξυπηρετώντας ταυτόχρονα τις ανάγκες εκπαίδευσης, διαμονής, κίνησης και κοινής ζωής (Droste, 2019: 414). Η τοπογραφία αναλαμβάνει ενεργό ρόλο στη σύνθεση, καθορίζοντας τη θέση των κτιριακών όγκων και τη σχέση τους με το φυσικό φως, ενώ η αρχιτεκτονική οργανώνει μια συνεχή ακολουθία χώρων όπου παιδαγωγική διαδικασία, καθημερινή διαβίωση και συλλογική εμπειρία αποκτούν αναγνωρίσιμη χωρική άρθρωση.



Εικόνα 11. Hannes Meyer, Hans Wittwer και Bauabteilung Bauhaus Dessau, Ομοσπονδιακή Σχολή της ADGB στο Bernau, αεροφωτογραφική γενική άποψη του συγκροτήματος, 1928-1930.

Πηγή εικόνας: Bauhaus Kooperation / Stiftung Bauhaus Dessau, I 1691/1 F, φωτογραφία Junkers Luftbild, 1930, διαθέσιμο στο: <https://bauhauskooperation.de/> (τελευταία πρόσβαση: 19-6-2026).

Η παιδαγωγική οργάνωση μετατράπηκε άμεσα σε αρχιτεκτονική διάταξη. Η διαίρεση των εκατόν είκοσι σπουδαστών σε δώδεκα ομάδες των δέκα ατόμων (Droste, 2025: 75), αποκτά απτή χωρική έκφραση μέσα από τη μορφολογία των κτιρίων διαμονής. Χώροι θεωρητικής εκπαίδευσης, κοιτώνες και κοινόχρηστες ζώνες συνδέθηκαν μέσω ενός επιμήκους γυάλινου διαδρόμου που οργανώνει την κυκλοφορία και διατηρεί διαρκή οπτική επαφή με το τοπίο (Droste, 2019: 414). Ο διάδρομος αυτός υπερβαίνει τη λειτουργία της απλής μετακίνησης, συγκροτώντας μια αδιάλειπτη εμπειρία συλλογικότητας όπου κίνηση, θέαση και κοινωνική συνάντηση εντάσσονται στο ίδιο χωρικό σύστημα.



Εικόνα 12. Hannes Meyer και Hans Wittwer, Ομοσπονδιακή Σχολή της ADGB στο Bernau, γυάλινος διάδρομος σύνδεσης των επιμέρους πτερόγων, 1928-1930.

Πηγή εικόνας: Wikimedia Commons, “File:Bernau ADGB-Schule Glasgang.jpg”, φωτογραφία Fridolin freudenfett, 2018, άδεια Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International, διαθέσιμο στο: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bernau_ADGB-Schule_Glasgang.jpg (τελευταία πρόσβαση: 19-6-2026).

Η τελική μορφή του συγκροτήματος αναδύεται από τη διαλεκτική σχέση λειτουργικού προγράμματος και χωρικής διάταξης. Εκπαιδευτικοί χώροι, κοιτώνες,

ζώνες εστίασης, κοινόχρηστες λειτουργίες και συνδεδημένοι διάδρομοι συγκροτούν ένα σύστημα επιμέρους μονάδων που συναιρούνται σε ενιαία χωρική ακολουθία. Κάθε διακριτός όγκος αντιστοιχεί σε συγκεκριμένη λειτουργία, ενώ η μορφή αποκτά χωρική αναγνωσιμότητα μέσω της μελετημένης διάταξης των όγκων, της ρυθμικής τους επανάληψης, της ανθρώπινης κλίμακας και της σχέσης τους με το φυσικό τοπίο.

Το συγκρότημα στο Bernau αποκτά εξαιρετική θεωρητική σημασία ακριβώς επειδή υπερβαίνει το απλό λειτουργικό διάγραμμα, παρότι ο Meyer υποστήριξε πως η δομή του είχε εξελιχθεί αυτομάτως μέσα από αντικειμενικούς υπολογισμούς και ανάγκες του προγράμματος. Σε πείσμα αυτής της διακήρυξης, το κτίριο εμπεριέχει σαφείς μορφολογικές και συμβολικές αποφάσεις. Χαρακτηριστική είναι η προσθήκη πέμπτου οικιστικού όγκου για το προσωπικό, ώστε να εναρμονιστεί μορφολογικά με τα τέσσερα κτίρια των σπουδαστών, καθώς και ο συμβολισμός των τριών καμινάδων στην είσοδο, που παραπέμπουν στους τρεις πυλώνες του εργατικού κινήματος (Droste, 2019: 414). Αυτές οι συνθετικές επιλογές αποδεικνύουν πως η αρχιτεκτονική οργάνωση εκτείνεται πέρα από την εφαρμογή ποσοτικών δεδομένων, αποκτώντας ρυθμό, συνθετική ισορροπία και συμβολική πυκνότητα. Για αυτούς τους λόγους το Bernau χαρακτηρίζεται από τον ιστορικό αρχιτεκτονικής Winfried Nerdinger (1944-), ως αριστούργημα ενός "ποιητικού λειτουργισμού" (Droste, 2025: 77). Η αυστηρή κοινωνική και επιστημονική οργάνωση αποδεικνύεται ικανή να παραγάγει μορφική σαφήνεια, κατασκευαστική λιτότητα και χωρική συνοχή, ενώνοντας συμβολική έμφαση και λειτουργική πειθαρχία με μορφική και κατασκευαστική ευγένεια.

Η σημασία του Bernau για τη συνολική νοηματική γραμμή της παρούσας έρευνας εντοπίζεται στη διπλή του υπόσταση. Το έργο αποτελεί την πλέον ολοκληρωμένη εφαρμογή της αρχιτεκτονικής ως κοινωνικής, τεχνικής και παιδαγωγικής οργάνωσης και, ταυτόχρονα, αποδεικνύει ότι η μορφή δεν εξαντλείται

στο λειτουργικό διάγραμμα. Η ρυθμική διάταξη, η σχέση με την τοπογραφία, η ανθρώπινη κλίμακα και η κατασκευαστική σαφήνεια συγκροτούν ήδη μια εσωτερική αρχιτεκτονική τάξη. Το όριο του *Gestaltung* δεν είναι, επομένως, η απουσία τάξης, αλλά η θεωρητική τάση να αποδίδεται η συνοχή αποκλειστικά στην αντικειμενική οργάνωση των αναγκών. Η *Baukunst* θα μετατοπίσει το κέντρο βάρους από τη μεθοδική παραγωγή της μορφής στην τεκτονική και χωρική της αναγκαιότητα

3.4 Το όριο της λειτουργικής απολυτότητας και η μετάβαση στη δομική τάξη

Η περίοδος του Hannes Meyer ανέδειξε με χαρακτηριστική ένταση τη δυναμική της κοινωνικής στροφής του Bauhaus. Η ουσιαστική συμβολή του Ελβετού διευθυντή εντοπίζεται ωστόσο όχι μόνο στη λειτουργική αυστηρότητα της εφαρμοσμένης μεθόδου, αλλά κυρίως στη ριζική επανατοποθέτηση της αρχιτεκτονικής σκέψης απέναντι στις υλικές συνθήκες της εποχής (Droste, 2019: 424· Whitford, 1984: 162-172).

Το θεωρητικό όριο αυτής της μεταστροφής αναδύεται τη στιγμή κατά την οποία η επιστημονική οργάνωση διεκδικεί απόλυτη κυριαρχία στη διαμόρφωση του έργου, με αποτέλεσμα η μορφή να εξαρτάται ολοένα περισσότερο από εξωτερικές παραμέτρους (Droste, 2019: 414). Κοινωνική χρήση και τεχνική τεκμηρίωση προσφέρουν τα αναγκαία αντικειμενικά κριτήρια σχεδιασμού. Ωστόσο, η αρχιτεκτονική σύνθεση διατηρεί την απαίτηση για μια εσωτερική λογική, ικανή να συγκρατεί τα επιμέρους δεδομένα σε αναγνωρίσιμο σύστημα σχέσεων. Η θεωρητική αυτή πρόκληση εστιάζει στο οριακό σημείο όπου η λειτουργική ανάλυση τείνει να απορροφήσει τη μορφική συγκρότηση.

Το συγκρότημα στο Bernau φανέρωσε αυτή την ένταση με εξαιρετική ενάργεια και συγχρόνως την υπερέβη στην πράξη. Η μορφή δεν υποτάχθηκε στη λειτουργική ανάλυση, αλλά συγκροτήθηκε μέσα από αυτήν σε ρυθμική, τοπογραφική και κατασκευαστική τάξη. Το θεωρητικό όριο εμφανίζεται όταν η οργάνωση των εξωτερικών παραμέτρων θεωρείται επαρκής εξήγηση της αρχιτεκτονικής συνοχής. Το *Gestaltung* διαθέτει εσωτερική μεθοδική λογική, αλλά δεν προσδιορίζει από μόνο του το σημείο στο οποίο η οργάνωση αποκτά τεκτονική αναγκαιότητα και αρχιτεκτονική αυτονομία. Σε αυτό το σημείο αναδύεται η *Baukunst*, όχι ως πρώτη εμφάνιση τάξης, αλλά ως μετασχηματισμός της διαδικαστικής τάξης σε δομική και χωρική τάξη της μορφής.

Η θεωρητική αυτή μετάβαση επιταχύνθηκε μέσα από τη θεσμική κρίση του 1930, καθώς η αυξανόμενη πολιτικοποίηση της σχολής, η δράση της κομμουνιστικής φοιτητικής οργάνωσης και η δυσπιστία των τοπικών αρχών του Dessau διαμόρφωσαν συνθήκες έντονης αντιπαράθεσης (Droste, 2019: 426). Το καλοκαίρι του 1930 οι δημοτικές αρχές επέβαλαν την αποπομπή του Hannes Meyer, ωθώντας τον Walter Gropius να προτείνει τον Ludwig Mies van der Rohe ως διάδοχο. Η αποχώρηση του Ελβετού διευθυντή και η μετάβασή του στη Μόσχα μαζί με μια ομάδα σπουδαστών ολοκλήρωσαν μια σύντομη αλλά καθοριστική περίοδο της ιστορίας του Bauhaus (Droste, 2019: 434· Whitford, 1984: 176-184).

Η ανάληψη της διεύθυνσης από τον Mies υπερβαίνει τη διάσταση μιας απλής διοικητικής αλλαγής και επαναφέρει στο προσκήνιο το ζήτημα της αρχιτεκτονικής κρίσης. Το κέντρο βάρους μετατοπίζεται από τον τρόπο οργάνωσης των λειτουργιών προς τον τρόπο με τον οποίο ο φέρων οργανισμός, το υλικό, η γεωμετρική αναλογία, η κατασκευαστική λεπτομέρεια και ο χώρος αποκτούν κοινή τεκτονική αναγκαιότητα. Η *Baukunst* δεν απορρίπτει τη μέθοδο, την κοινωνική γνώση ή την τεχνική ακρίβεια του

Gestaltung. Τις εντάσσει σε ένα αυστηρότερο σύστημα, όπου η μορφή αναζητείται μέσα στην ίδια την κατασκευαστική πράξη και η τεχνολογία μετατρέπεται σε φορέα πολιτισμικού και πνευματικού νοήματος (Neumeyer, 1991: 146-147).

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 Rohe⁵

Η ανάληψη της διεύθυνσης του Bauhaus από τον Mies van der Rohe το 1930 σηματοδότησε κάτι βαθύτερο από μια διοικητική συνέχεια, επειδή μετέβαλε το κριτήριο με το οποίο κρινόταν η μορφή. Εκεί όπου ο Hannes Meyer είχε συστηματοποιήσει τη διαδικασία οργάνωσης των κοινωνικών, λειτουργικών και τεχνικών δεδομένων, ο Mies έθεσε το ερώτημα πότε αυτή η οργάνωση αποκτά αυθεντικά αρχιτεκτονική τάξη. Η διαφορά εγγράφεται στην ίδια τη γλώσσα. Ενώ ο Meyer μιλούσε για τη διαδικασία του Bauen ως πρακτική και οργανωτική ενέργεια, ο Mies χρησιμοποιούσε τον όρο *Baukunst* για να νοηματοδοτήσει την τέχνη του οικοδομείν ως πολιτισμική και πνευματική πράξη (Ambler, 2020: 121). Η *Baukunst* διατηρεί τη μεθοδική κατάκτηση του *Gestaltung*, αλλά μεταφέρει το κέντρο βάρους στον φέροντα οργανισμό, στο υλικό, στον κάνναβο, στην αναλογία, στη λεπτομέρεια και στον χώρο ως αλληλένδετα στοιχεία μιας τεκτονικής τάξης.

Ο θεωρητικός Fritz Neumeyer (1946) έχει αναδείξει με αναλυτική σαφήνεια τη φιλοσοφική συγκρότηση αυτής της σκέψης, τεκμηριώνοντας ότι ο Mies αντιλαμβάνεται την αρχιτεκτονική ως «χωρική έκφραση πνευματικών αποφάσεων». Η αρχιτεκτονική αξία δεν προκύπτει από την τεχνική καινοτομία καθαυτή, αλλά από τον

⁵ Ludwig Mies van der Rohe, “Baukunst und Zeitwille!”, 1924, όπως αναδημοσιεύεται στο Neumeyer, 1991: 245.

τρόπο με τον οποίο η τεχνική εντάσσεται σε μια εσωτερική τεκτονική τάξη, ικανή να καταστήσει το κτίριο φορέα νοήματος (Neumeyer, 1991: xii-xiii). Η *Baukunst* συνεχίζει έτσι τη νεωτερική αναζήτηση της Ολότητας, όχι μεταφέροντάς την απλώς «από τη διαδικασία στη δομή», αλλά μετασχηματίζοντας τη μεθοδική τάξη του *Gestaltung* σε αρχιτεκτονική συγκρότηση του χώρου.

4.1 Το υποκείμενο, η εποχή και η *Baukunst*

Ο Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) είχε διαμορφώσει την επαγγελματική του ταυτότητα μέσα από τη θητεία του στο αρχιτεκτονικό γραφείο του Peter Behrens, όπου εργάστηκε παράλληλα με τον Walter Gropius, και είχε ήδη αναδειχθεί ως ένας από τους πλέον υποσχόμενους αρχιτέκτονες της Γερμανίας πριν αναλάβει τη διεύθυνση του Bauhaus (Droste, 2025: 82). Προσέγγισε τη βιομηχανική πραγματικότητα της εποχής του ως κομβική ιστορική συνθήκη που απαιτούσε ριζική αρχιτεκτονική επεξεργασία, καθώς η τεχνολογία, ο χάλυβας, το γυαλί και οι νέες δυνατότητες του φέροντος οργανισμού δεν αποτελούσαν γι' αυτόν απλώς τεχνικά μέσα, αλλά δεδομένα μιας εποχής που όφειλε να αποκτήσει τη δική της μορφική έκφραση. Η διαφοροποίησή του από τον αυστηρό λειτουργισμό του Meyer εδράζεται στο γεγονός ότι ο νέος διευθυντής δεν περιορίζει τη μορφή στην πρακτική επίλυση της λειτουργίας, αλλά αναζητά την εσωτερική αναγκαιότητα του έργου, τη «φύση του καθήκοντος». Κεντρική σε αυτή τη στάση είναι η διάκριση ανάμεσα στην οργάνωση και στην τάξη. Η οργάνωση καθορίζει τη λειτουργία, ενώ η τάξη είναι εκείνη που προσδίδει πνευματικό νόημα, με τη λειτουργία και την επεξεργασία των υλικών να αποκτούν κανονιστική σημασία, ως το πεδίο μέσα στο οποίο η κατασκευή

μετασχηματίζεται σε *Baukunst* (Neumeyer, 1991: 146, 151-154· Mertins, 2005· Schulze, 1989: 55-72).

Στον πυρήνα αυτής της συλλογιστικής βρίσκεται η έννοια της αλήθειας, η οποία αποκτά συγκεκριμένο αρχιτεκτονικό περιεχόμενο ως απαίτηση συμφωνίας ανάμεσα στο αντικειμενικό γεγονός της εποχής, στα διαθέσιμα υλικά μέσα και στην τελική μορφή τους οργάνωση (Neumeyer, 1991: 135). Μέσα από την πρόσληψη της σχολαστικής παράδοσης και της αρχής *adaequatio intellectus et rei*, που αξιώνει την πλήρη αντιστοιχία νόησης και πράγματος, ο Mies αναζητά μια αρχιτεκτονική στην οποία η μορφή ανταποκρίνεται στην εσωτερική φύση της κατασκευής μετατρέποντας τη γυμνή ύλη σε αναπόσπαστο κομμάτι του πνευματικού πολιτισμού (Neumeyer, 1991: 69-70). Ο Detlef Mertins (1954-2011) αναδεικνύει τον ευρύτερο ορίζοντα αυτής της στάσης, τεκμηριώνοντας πως ο Mies επιδίωκε με συνέπεια τη μετατροπή της διαδικασίας του *Bauen* σε *Baukunst*, σηματοδοτώντας τη θεμελιώδη μετάβαση από τη τον υλικό πολιτισμό της *Zivilisation* στην ανώτερη πνευματική σφαίρα της *Kultur* (Mertins, 2005: 117-118). Σε αυτό το πλαίσιο το κτίριο αναλαμβάνει να προσφέρει ένα σταθερό χωρικό υπόβαθρο προσανατολισμού και πνευματικής διαύγειας, καθώς ο χώρος συγκροτείται ως πεδίο σχέσεων όπου το ανθρώπινο σώμα κινείται μέσα από τη σαφήνεια της τεκτονικής δομής, την ανοιχτότητα της κάτοψης και την πειθαρχία των γεωμετρικών αναλογιών, με την *Baukunst* να καθιστά έτσι τη βιομηχανική εποχή ορατή ως πειθαρχημένη μορφή (Neumeyer, 1991: xii-xiii). Συναφής είναι η νεοπλατωνική θέση που ο Neumeyer αποδίδει στον Αυγουστίνο, σύμφωνα με την οποία η ομορφιά συνίσταται στη λάμψη της αλήθειας (Neumeyer, 1991: 137). Η ομορφιά αναδύεται όταν κατασκευή, τάξη και μορφή συμπίπτουν σε μια ενιαία αρχιτεκτονική αναγκαιότητα.

Η θεωρητική παρακαταθήκη του Gottfried Semper βρίσκεται σε αυτό το σημείο την απόλυτη δικαίωσή της. Ο Semper είχε προβλέψει ήδη από το 1852 ότι η βιομηχανική πρόοδος θα επέφερε αναπόφευκτα την αποσύνθεση των παραδοσιακών μορφικών τύπων, απαιτώντας να αφεθεί κάθε υλικό στην ακάλυπτη καθαρότητά του, ώστε η ειλικρινής κατασκευή να αναδειχθεί ως μοναδικό κλειδί για την αρχιτεκτονική ομορφιά (Neumeyer, 1991: 69, 146-147). Ο Mies παραλαμβάνει αυτή την απελευθερωμένη τεκτονική δομή και την ανυψώνει στην ανώτερη σφαίρα της *Baukunst*, μετασχηματίζοντας τον βιομηχανικό ορθολογισμό του Semper σε ολοκληρωμένη πνευματική και χωρική εμπειρία.

Η ανάληψη της διεύθυνσης του Bauhaus το 1930 αποτέλεσε τη στιγμή κατά την οποία η *Baukunst* μπορούσε να μετατραπεί από θεωρητική θέση σε παιδαγωγική αρχή. Ο Mies επαναπροσδιόρισε τη σχολή ως χώρο αρχιτεκτονικής σκέψης και μορφικής πειθαρχίας, εντάσσοντας τα εργαστήρια σε αυστηρότερη αρχιτεκτονική ιεράρχηση και μετατοπίζοντας το πρόγραμμα από τις κοινωνικοπολιτικές και επιστημονικές προτεραιότητες της περιόδου Meyer προς ιδεατά αρχιτεκτονικά προβλήματα που επέτρεπαν στον φοιτητή να αναμετρηθεί με τη σχέση χώρου, αναλογίας, υλικού και μορφής (Droste, 2025: 86-91· Honey, 1986: 45-46). Η αξιολόγηση στηριζόταν αποκλειστικά στο αρχιτεκτονικό έργο, χωρίς γραπτές εξετάσεις και χωρίς βαθμούς, επιλογή που δεν ήταν παιδαγωγική ιδιοτροπία, αλλά εκδήλωση της πεποίθησης ότι η *Baukunst* κατακτάται μέσα από επαναλαμβανόμενη και αυστηρή αναμέτρηση με το συγκεκριμένο πρόβλημα.

Ο Neumeyer επισημαίνει ότι αυτή η «μεθοδική πρόοδος της μορφοποίησης», από το υλικό, μέσω της λειτουργίας, ως τη δημιουργική εργασία, εκφράστηκε με συνέπεια τόσο στις θεωρητικές θέσεις του Mies όσο και στη δομή των παιδαγωγικών του προγραμμάτων (Neumeyer, 1991: 125). Η λειτουργική επάρκεια αποτελούσε

αναγκαία αλλά ανεπαρκή συνθήκη. Το κτίριο καλούνταν να την υπερβεί, αγγίζοντας εκείνη την εσωτερική τάξη όπου κατασκευή, υλικό και μορφή συγκλίνουν σε αναπόσπαστη ενότητα. Η διδασκαλία στο Bauhaus υπήρξε ακριβώς αυτή η άσκηση κρίσης η εκμάθηση της ικανότητας να αναγνωρίζεται η στιγμή κατά την οποία η κατασκευή αποκτά τάξη και η μορφή φανερώνει την εσωτερική της λογική.

Τα κριτήρια αυτής της κρίσης δεν εμφανίστηκαν αυθόρμητα· διαμορφώθηκαν μέσα από μια κριτική και επιλεκτική πρόσληψη συγκεκριμένων αρχιτεκτονικών και φιλοσοφικών παραδόσεων, τις οποίες εξετάζει η ενότητα που ακολουθεί.

4.2 Η μετουσίωση της παράδοσης. Φιλοσοφικές και αρχιτεκτονικές επιρροές στη σκέψη του Mies

Η *Baukunst* του Ludwig Mies van der Rohe διαμορφώθηκε μέσα από μια κριτική και επιλεκτική επεξεργασία της παράδοσης. Η σχέση αυτή με το παρελθόν δεν αφορά την επανάληψη ιστορικών μορφών, αλλά τη μετάφραση θεμελιωδών αρχών στη γλώσσα της βιομηχανικής εποχής. Η τάξη, η αναλογία, η κατασκευαστική αλήθεια και η πνευματική πειθαρχία λειτουργούν ως κριτήρια μορφικής κρίσης και όχι ως δεξαμενή μορφολογικών προτύπων (Neumeyer, 1991: 135-138). Ο Mies επεξεργάζεται την ιστορία ως εσωτερικό υλικό μιας σύγχρονης δομικής γλώσσας, μέσα στην οποία η τεχνική, η κατασκευή και ο χώρος αποκτούν νέα αρχιτεκτονική συνοχή. Η *Baukunst* γεννιέται εκεί όπου μια αυστηρότερη μορφική τάξη υπερβαίνει τη λειτουργική και τεχνική επάρκεια, αρνούμενη τόσο τη νοσταλγική επιστροφή στους ιστορικούς ρυθμούς όσο και την υποταγή στον τεχνικό πραγματισμό.

Σε αυτό το πλαίσιο, η πρόσληψη του έργου του Hendrik Petrus Berlage (1856-1934), κυρίως μέσα από δημοσιεύσεις και την ευρύτερη διάδοση των ιδεών του στον γερμανικό αρχιτεκτονικό χώρο, εισήγαγε στη σκέψη του Mies μια ηθική διάσταση της κατασκευής που θα παρέμενε θεμελιακή. Η διάσταση αυτή δεν αφορά μια αφηρημένη ηθικολογία της αρχιτεκτονικής, αλλά την απαίτηση η μορφή να απορρέει από τη σαφή άρθρωση της δομής και από την ειλικρινή χρήση του υλικού (Neumeyer, 1991: 67-69, 88). Η εμφανής οπτοπλινθοδομή, η υλική ακρίβεια και η αποφυγή επιφανειακής διακόσμησης συγκροτούν ένα πρότυπο κατασκευαστικής εντιμότητας, το οποίο ο Mies θα μετασχηματίσει σε απαίτηση δομικής σαφήνειας (Frampton, 1980: 71-73· Neumeyer, 1991: 67-69). Η αλήθεια της μορφής συνδέεται εδώ με την αναγνωρίσιμη σχέση ανάμεσα στο υλικό, στη δομή και στην κατασκευή, δηλαδή με τη δυνατότητα η τεχνική πράξη να αποκτήσει αρχιτεκτονικό νόημα (Frampton, 1980: 161· Neumeyer, 1991: 88).



Εικόνα 13. *Hendrik Petrus Berlage, Beurs van Berlage, Άμστερνταμ, 1898-1903, εξωτερική άποψη.*

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 μαθητεία του Mies στο ατελιέ του Peter Behrens στο Βερολίνο, από το 1908 έως το 1911, πρόσθεσε σε αυτή την κατασκευαστική ηθική την εμπειρία της βιομηχανικής κλίμακας. Ο Peter Behrens (1868-1940) υπήρξε κεντρική μορφή στη

διαμόρφωση μιας νέας σχέσης ανάμεσα στην αρχιτεκτονική, στη βιομηχανία και στην εταιρική παραγωγή. Τα έργα του για την AEG έδειξαν ότι η τεχνική πραγματικότητα της εποχής μπορούσε να αποκτήσει αρχιτεκτονική μορφή μεγάλης δημόσιας ισχύος. Από αυτό το περιβάλλον, ο Mies προσέλαβε την πειθαρχία της μεγάλης κλίμακας, τη δυνατότητα της βιομηχανικής κατασκευής να αποκτήσει μνημειακή έκφραση και την ανάγκη να οργανωθεί η τεχνολογία με μέτρο και μορφική συνέπεια (Frampton, 1980: 110-112, 161, 163· Neumeyer, 1991: 64-65, 71· Schulze, 1989: 36-58).



Εικόνα 14. Peter Behrens, AEG Turbine Factory / Εργοστάσιο Τουρμπινών της AEG, Βερολίνο-Moabit, 1908-1910, εξωτερική άποψη.

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 βαθύτερη αρχιτεκτονική αναφορά εντοπίζεται ωστόσο στον Karl Friedrich Schinkel (1781-1841). Από τον Schinkel, ο Mies προσέλαβε την κλασική τάξη όχι ως ιστορικό ύφος προς αναπαραγωγή, αλλά ως πειθαρχία αναλογικών και χωρικών σχέσεων, ως εσωτερική λογική που διέπει τη σύνθεση ανεξάρτητα από τη μορφολογική

της εμφάνισής. Στα έργα του Schinkel, όπως το *Altes Museum*, η γεωμετρική καθαρότητα, η πειθαρχία της όψης και η αναλογική τάξη συγκροτούν ένα πρότυπο αρχιτεκτονικής διαύγειας. Ο Mies μεταφέρει αυτή τη λογική στη γλώσσα του χάλυβα, του γυαλιού και του καννάβου, αποδεσμεύοντας τη μνημειακότητα από την ιστορική μορφή και μετατοπίζοντάς την στην καθαρότητα της κατασκευαστικής διάταξης (Frampton, 1980: 161-163· Neumeyer, 1991: 76-81, 152). Η κλασική παράδοση παραμένει έτσι ενεργή όχι ως λεξιλόγιο μορφών, αλλά ως λογική οργάνωσης της μοντέρνας κατασκευής.



Εικόνα 15. *Karl Friedrich Schinkel, Altes Museum, Βερολίνο, 1825-1830, εξωτερική άποψη από τον Lustgarten.*

Πηγή εικόνας: Wikimedia Commons, 2009-04-07 Berlin 520.jpg, φωτογραφία Norbert Aepli / User, 7 Απριλίου 2009, public domain, διαθέσιμο στο: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7b/2009-04-07_Berlin_520.jpg, τελευταία πρόσβαση: 29-6-2026.

Η σχέση αυτή ανάμεσα στην υλική αλήθεια και την αρχιτεκτονική τάξη γίνεται πιο κατανοητή μέσα από την επιλογή των εικονογραφήσεων που ο Mies πρότεινε για το κείμενό του «Baukunst und Zeitwille!» το 1924⁶. Από το βιβλίο του Werner Lindner

⁶ Είναι ένα σύντομο θεωρητικό κείμενο -άρθρο-μανιφέστο- που έγραψε ο Mies van der Rohe και δημοσιεύτηκε το 1924 στο περιοδικό *Der Querschnitt*.

Die Ingenieurbauten in ihrer guten Gestaltung (1923) επέλεξε παραδείγματα κτιρίων που δεν στηρίζονται σε ιστορική διακόσμηση, αλλά στην καθαρότητα της κατασκευαστικής τους λογικής. Η παράθεση ενός βυζαντινού αμυντικού πύργου από το νοτιοδυτικό τείχος της Βέροιας δίπλα σε ένα βιομηχανικό κτίριο του 20ού αιώνα δείχνει ακριβώς αυτή τη σκέψη. Τα δύο κτίρια ανήκουν σε διαφορετικές εποχές και υπηρετούν διαφορετικές ανάγκες, ωστόσο συνδέονται από μια κοινή αρχή, καθώς η μορφή τους δεν είναι αυθαίρετη, αλλά πηγάζει από τη λειτουργία, το υλικό και τη δομική αναγκαιότητα. Για τον Mies, αυτό το είδος κτιρίου είναι αρχιτεκτονικά σημαντικό επειδή φανερώνει μια διαχρονική σχέση ανάμεσα στην κατασκευή και στην αλήθεια της μορφής· η ιστορία διαβάζεται όχι ως ακολουθία ύφους, αλλά ως πεδίο όπου επανεμφανίζονται σταθερές αρχές της οικοδόμησης (Neumeyer, 1991: 124-127).



Abb. 1. Pforte Konstantin



Abb. 2. Wasserwerk Berlin

34

35

Pages from Werner Lindner, *Die Ingenieurbauten*.

Ο τίτλος σημαίνει περίπου «Αρχιτεκτονική τέχνη και βούληση της εποχής». Το *Zeitwille* -κυριολεκτικά «βούληση/θέληση του χρόνου»- είναι έννοια που ο Mies δανείζεται από τη γερμανική φιλοσοφική παράδοση και σημαίνει τις βαθύτερες δυνάμεις που χαρακτηρίζουν μια ιστορική εποχή και αναζητούν έκφραση.

Το κείμενο είναι σημαντικό γιατί διατυπώνει με συντομία τη θέση ότι η αρχιτεκτονική δεν μπορεί να αγνοήσει τις τεχνικές και παραγωγικές δυνάμεις της εποχής της, αλλά οφείλει να τις οργανώσει σε μορφή με πνευματική βαρύτητα. Εκεί ακριβώς ο Mies ζήτησε να συνοδευτεί το κείμενο με εικονογραφήσεις από τον Lindner.

Εικόνα 16. Werner Lindner, *παραδείγματα μηχανικών και αμυντικών κατασκευών από το Die Ingenieurbauten in ihrer guten Gestaltung*, 1923.

Πηγή εικόνας: Werner Lindner, “Die Ingenieurbauten in ihrer guten Gestaltung”, Βερολίνο, 1923: 34-35. Αναπαραγωγή στο: Fritz Neumeyer, “The Artless Word: Mies van der Rohe on the Building Art”, Cambridge, MA: MIT Press, 1991: 125.

Η επιλογή αυτή συνοψίζει, με παραστατικό τρόπο, αυτό που οι φιλοσοφικές και αρχιτεκτονικές επιρροές του Mies είχαν διαμορφώσει θεωρητικά. Οι επιρροές αυτές χρειάζεται να ιδωθούν ως διαδοχικά στρώματα μιας ενιαίας αρχιτεκτονικής συνείδησης. Ο Berlage προσφέρει την ηθική της κατασκευαστικής εντιμότητας, ο Behrens την εμπειρία της βιομηχανικής κλίμακας και της τεχνικής μνημειακότητας, ο Schinkel την κλασική πειθαρχία της αναλογίας και της χωρικής τάξης, ενώ η φιλοσοφική αναζήτηση της αλήθειας λειτουργεί ως αξιακό υπόβαθρο μέσα από το οποίο η τεχνολογία μετατρέπεται σε πολιτισμική μορφή. Από τη σύνθεση αυτών των στρωμάτων προκύπτει η *Baukunst* ως αρχιτεκτονική της πειθαρχημένης μετουσίωσης.

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

Η εφαρμογή του φιλοσοφικού και ιστορικού πλαισίου της *Baukunst* στην αρχιτεκτονική πράξη εκφράζεται με ιδιαίτερη καθαρότητα μέσα από την αρχή «δέρμα και οστά» (*skin and bone structures*). Στα κείμενά του για τους ουρανοξύστες των αρχών της δεκαετίας του 1920, ο Mies διατυπώνει με χαρακτηριστική αμεσότητα την ανάγκη διάκρισης ανάμεσα στον φέροντα σκελετό και στο μη φέρον περίβλημα: τα κτίρια από οπλισμένο σκυρόδεμα είναι κατ’ ουσίαν σκελετικές κατασκευές, «ούτε

γλύκισμα ούτε πύργοι αρμάτων μάχης», αλλά φέρουσα δομή με μη φέρουσα εξωτερική επιφάνεια, δηλαδή δομές «δέρματος και οστών» (Neumeyer, 1991: 240-241). Η διατύπωση αυτή δεν περιγράφει απλώς μια τεχνική λύση. Δηλώνει έναν νέο τρόπο αρχιτεκτονικής σκέψης, όπου η στατική λειτουργία, η επιφάνεια και ο χώρος παύουν να συγχέονται και αποκτούν διακριτούς αλλά αλληλένδετους ρόλους.

Με αυτή τη λογική, ο φέρων οργανισμός λειτουργεί ως το δομικό υπόβαθρο του κτιρίου, ενώ τα στοιχεία πλήρωσης και επικάλυψης αποδεσμεύονται από τη φέρουσα ευθύνη. Οι εξωτερικές επιφάνειες και οι εσωτερικοί τοίχοι μπορούν πλέον να οργανώνουν την οπτική συνέχεια, τη χωρική άρθρωση και τη σχέση του εσωτερικού με το εξωτερικό. Η κατασκευή γίνεται έτσι αρχή μορφικής ελευθερίας, όχι ως απουσία τάξης, αλλά ως ακρίβεια μιας δομής που γνωρίζει τα όριά της και επιτρέπει στη μορφή να αποκτήσει καθαρότητα. Η μορφή δεν προκύπτει από πρόσθετη διακόσμηση, αλλά από τη σαφή διάκριση και συνεργασία δομής, επιφάνειας και χώρου (Neumeyer, 1991: 114-117, 128-129).

Ο κάρναβος αποκτά, μέσα σε αυτή τη λογική, καθοριστικό ρόλο. Δεν λειτουργεί μόνο ως στατικό ή κατασκευαστικό σύστημα, αλλά ως μηχανισμός μέτρησης, ρυθμού και χωρικής πειθαρχίας. Ο Neumeyer τον συσχετίζει με την πλατωνική διάσταση της τάξης, περιγράφοντάς τον ως «μετρημένο μεσολαβητή του απείρου» (*measured mediator of the infinite*). Στη *Baukunst*, ο κάρναβος συγκρατεί την τεχνική ύλη σε αρχιτεκτονική συνοχή, ρυθμίζοντας αποστάσεις, ευθυγραμμίσεις και αναλογικές σχέσεις. Έτσι, η ελευθερία του χώρου δεν προκύπτει από την κατάργηση του μέτρου, αλλά από την πειθαρχία μιας εσωτερικής τάξης που καθιστά δυνατή την κίνηση, τον προσανατολισμό και την κατοίκηση με νόημα (Neumeyer, 1991: 192, 213-214).

Η διαφάνεια αποτελεί μία από τις πιο χαρακτηριστικές εκφράσεις αυτής της δομικής λογικής. Το γυαλί επιτρέπει την οπτική συνέχεια ανάμεσα στο εσωτερικό και στο εξωτερικό, αλλά η σημασία του δεν εξαντλείται στην ελαφρότητα ή στην οπτική διαπερατότητα. Στον Mies, η διαφάνεια καθιστά αναγνώσιμη τη σχέση ανάμεσα στον φέροντα οργανισμό και στο περίβλημα, επιτρέποντας στο βλέμμα να συλλάβει το κτίριο ως σύστημα σχέσεων και όχι ως κλειστή ακολουθία δωματίων. Το φως, το τοπίο και η κίνηση του παρατηρητή συμμετέχουν στη συγκρότηση της αρχιτεκτονικής εμπειρίας, και η διαφάνεια γίνεται τρόπος ανάδειξης της εσωτερικής τάξης του έργου (Frampton, 1980: 165-166 · Neumeyer, 1991: 212-213).

Σε αυτό το σημείο η μισιανή διαφάνεια διαφοροποιείται από εκείνη του Dessau. Στο κτίριο του Gropius, το γυάλινο υαλοπέτασμα είχε συνδεθεί με την έκθεση της εργαστηριακής δραστηριότητας, με τη δημόσια εικόνα της σχολής και με τη διαδικαστική λογική του *Gestaltung*. Στον Mies, η διαφάνεια αποκτά πιο συμπτυκνωμένο τεκτονικό χαρακτήρα, καθώς δεν παρουσιάζει απλώς τη λειτουργία που φιλοξενείται στο εσωτερικό, αλλά αναδεικνύει τη σχέση ανάμεσα στη δομή, στο περίβλημα, στο υλικό και στον χώρο ως στοιχείο δομικής αναγνωσιμότητας.

Η αρχή «δέρμα και οστά» προετοιμάζει, επομένως, την ανάλυση των έργων που ακολουθούν. Στο Περίπτερο της Βαρκελώνης, η δομή και τα ελεύθερα επίπεδα οργανώνουν έναν ρέοντα τελετουργικό χώρο. Στην Κατοικία Farnsworth, η διαφάνεια και ο ανυψωμένος σκελετός μεταφέρουν αυτή την αρχιτεκτονική τάξη στο φυσικό τοπίο και στο πεδίο της κατοίκησης. Στη Νέα Εθνική Πινακοθήκη, ο χαλύβδινος κάγκελος και η ενιαία αίθουσα προσδίδουν στη *Baukunst* μνημειακή αστική διάσταση. Τα τρία αυτά παραδείγματα δείχνουν ότι η δομική αρχή αποκτά διαφορετικές χωρικές εκφράσεις ανάλογα με την κλίμακα, τη χρήση και τη σχέση του έργου με το περιβάλλον (Frampton, 1980: 161, 165-166, 231-238).

4.4 Μελέτες περίπτωσης. Η χωρική συγκρότηση της *Baukunst*

Η θεωρητική και φιλοσοφική συγκρότηση της *Baukunst* αποκτά πληρέστερη αναγνωσιμότητα μέσα από τα υλοποιημένα έργα του Mies van der Rohe. Το Γερμανικό Περίπτερο της Βαρκελώνης, η Κατοικία Farnsworth και η Νέα Εθνική Πινακοθήκη δεν αποτελούν απλές εφαρμογές μιας ήδη διατυπωμένης θεωρίας, αλλά λειτουργούν ως τρεις διαφορετικές δοκιμές της ίδιας δομικής αρχής σε διαφορετικές κλίμακες και συνθήκες. Η ίδια αρχή αλλάζει κλίμακα, όχι πυρήνα. Τα τρία παραδείγματα δεν εικονογραφούν απλώς τη θεωρία, την καθιστούν αρχιτεκτονικά ελέγξιμη.

4.4.1 Το Περίπτερο της Βαρκελώνης. Η καθαρότητα του ρέοντος χώρου

Στο Γερμανικό Περίπτερο για τη Διεθνή Έκθεση της Βαρκελώνης του 1929, που σχεδίασε ο Mies van der Rohe σε συνεργασία με τη Lilly Reich (1885-1947)⁷, η αρχή «δέρμα και οστά» αποκτά την πλέον καθαρή χωρική της έκφραση. Απαλλαγμένο από τις απαιτήσεις μιας σύνθετης καθημερινής χρήσης, το έργο αναδεικνύεται σε προνομιακό πεδίο δοκιμής της ελεύθερης κάτοψης και σε μία από τις πιο ολοκληρωμένες πραγματώσεις του ρέοντος χώρου (*fließender Raum*). Η *Baukunst* εμφανίζεται εδώ ως αρχιτεκτονική ακρίβεια που παράγει κίνηση, θέαση και διαδοχική αποκάλυψη (Frampton, 1980: 163-165· Neumeyer, 1991: 178-180· Riley & Bergdoll, 2001: 236-241).

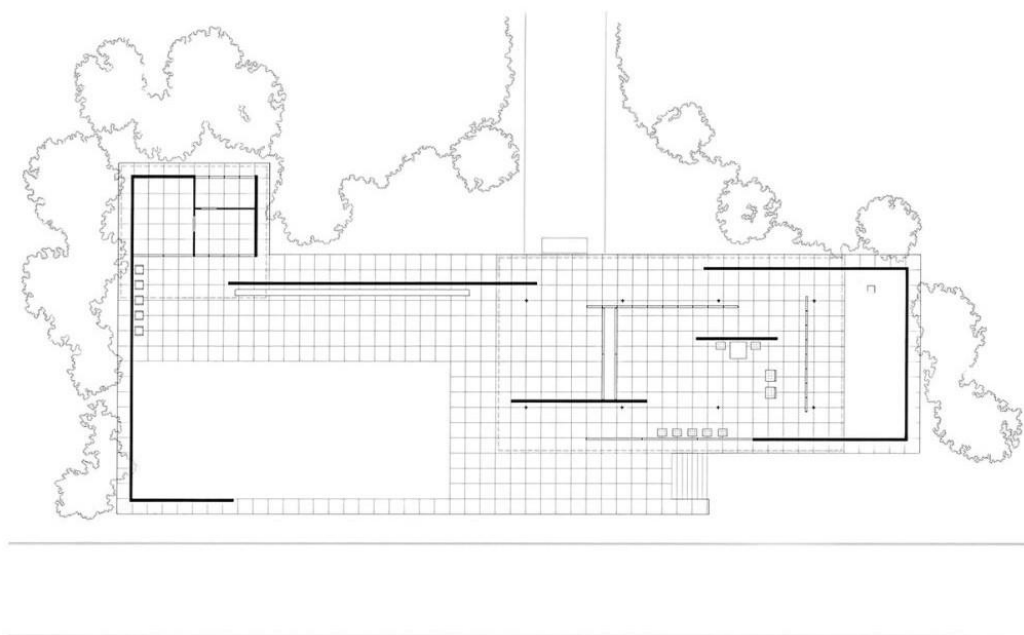
⁷ Η Lilly Reich (1885-1947) συνεργάστηκε στενά με τον Mies van der Rohe στο Περίπτερο της Βαρκελώνης, αναλαμβάνοντας καθοριστικό ρόλο στην επιλογή και οργάνωση των υλικών (μάρμαρο Τήνου, όνυχα, τραβερτίνη, υφάσματα) καθώς και στη διάταξη των εσωτερικών επιφανειών. Η συνεισφορά της αναγνωρίζεται πλέον ως αναπόσπαστη από τη χωρική και υλική ταυτότητα του έργου.



Εικόνα 17. 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: Fundació Mies van der Rohe, “The Barcelona Pavilion”. Φωτογραφία του ανακατασκευασμένου περιπτέρου, διαθέσιμο στο: <https://miesbcn.com/the-pavilion/> (τελευταία πρόσβαση: 19-6-2026).

Το Περίπτερο συγκροτείται ως σύνθεση οριζόντιων πλακών, λεπτών υποστυλωμάτων, ανεξάρτητων πετασμάτων, πολύτιμων υλικών, νερού και φωτός. Κάθε στοιχείο διατηρεί τη δική του υλική και δομική ταυτότητα ενώ συγχρόνως συμμετέχει σε ένα ευρύτερο πεδίο σχέσεων. Τα υποστυλώματα αφήνουν το περίβλημα ανοιχτό, τα πετάσματα λειτουργούν ανεξάρτητα από τη φέρουσα δομή, και οι οριζόντιες πλάκες συγκρατούν τον χώρο σε καθαρό επίπεδο τάξης χωρίς να τον εγκλωβίζουν. Μέσα από αυτή τη διάκριση, η αρχιτεκτονική μορφή αποκτά ελευθερία χωρίς να χάνει πειθαρχία.



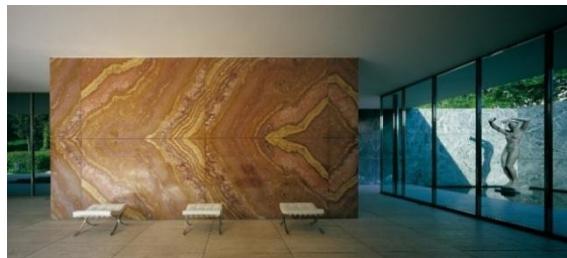
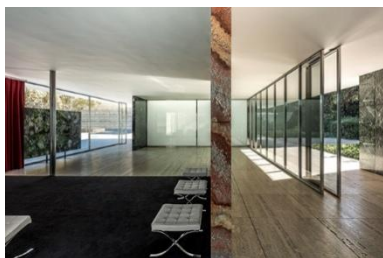
Εικόνα 18. Ludwig Mies van der Rohe και Lilly Reich, Γερμανικό Περίπτερο της Βαρκελώνης, κάτοψη, 1929.

Πηγή σχεδίου: Fundació Mies van der Rohe, “The Barcelona Pavilion”, ενότητα “Drawings of the Barcelona Pavilion”, “Drawing Plan.PDF”, διαθέσιμο στο: <https://miesbcn.com/the-pavilion/> (τελευταία πρόσβαση: 19-6-2026).

Η ελεύθερη διάταξη των πετασμάτων αποτελεί το βασικό μέσο παραγωγής του ρέοντος χώρου. Τα επίπεδα κατευθύνουν το βλέμμα, διαμορφώνουν διαδρομές και οργανώνουν εναλλαγές ανάμεσα στο άνοιγμα και στη συγκράτηση, ενώ τα όρια ανάμεσα στο εσωτερικό και στο εξωτερικό παύουν να λειτουργούν ως διαχωριστικά στοιχεία και γίνονται μέσα κατεύθυνσης του βλέμματος και της κίνησης. Ο χώρος προκύπτει σταδιακά καθώς ο επισκέπτης κινείται ανάμεσα στις επιφάνειες και στις οπτικές φυγές, χωρίς να αποκαλύπτεται μονομιάς. Η μορφή αποκτά έτσι χρονικότητα, επειδή η αρχιτεκτονική τάξη γίνεται αντιληπτή μέσα από την κίνηση -μια χρονικότητα διαφορετική από τη σκηνική δράση της *Bühnengestaltung* του Bauhaus.

Τα πολύτιμα πετάσματα, το γυαλί, η πέτρα, το μέταλλο και το νερό λειτουργούν ως φορείς διαφοροποιημένης χωρικής έντασης, πέρα από κάθε διακοσμητική πολυτέλεια, όπου κάθε υλικό έχει συγκεκριμένο βάρος, χρώμα και επιφανειακή

συμπεριφορά. Οι δύο ρηχές δεξαμενές ενισχύουν αυτή τη συνθήκη, πολλαπλασιάζοντας τις επιφάνειες μέσω των αντανάκλασεων και μεταβάλλοντας διαρκώς την πρόσληψη του χώρου. Η *Baukunst* του Mies οργανώνει εδώ την υλικότητα με τέτοια ακρίβεια ώστε η αισθητή ποιότητα των επιφανειών να αποκαλύπτει την εσωτερική τάξη του έργου, υπερβαίνοντας την απλή ουδέτερη αφαίρεση (Frampton, 1980: 165-166· Neumeyer, 1991: 212-214· Riley & Bergdoll, 2001: 200-208).



Εικόνα 19. Ludwig Mies van der Rohe και Lilly Reich, Γερμανικό Περίπτερο της Βαρκελώνης, ελεύθερα πετάσματα, υλικά και αντανάκλασεις στο ανακατασκευασμένο περίπτερο, αρχικό έργο 1929, ανακατασκευή 1983-1986.

Πηγή εικόνων: Fundació Mies van der Rohe, “The Barcelona Pavilion”. Φωτογραφίες του ανακατασκευασμένου περιπτέρου, διαθέσιμο στο: <https://miesbcn.com/the-pavilion/> (τελευταία πρόσβαση: 19-6-2026).

Στο Περίπτερο της Βαρκελώνης, η Ολότητα της *Baukunst* αποκτά τελετουργικό χαρακτήρα. Η μορφή οργανώνεται ως εσωτερική τάξη σχέσεων ανάμεσα στη δομή, στα επίπεδα, στα υλικά, στο φως και στον χώρο, και η Ολότητα παράγεται μέσα από την ακρίβεια αυτών των σχέσεων χωρίς να χρειάζεται εξωτερικό σύμβολο για να νοηματοδοτηθεί. Η καθαρότητα του ρέοντος χώρου που επιτυγχάνεται εδώ θα μεταφερθεί στην επόμενη εφαρμογή της ίδιας δομικής αρχής στο πιο απαιτητικό πεδίο της κατοίκησης (Neumeyer, 1991: 212-215).

4.4.2 Η Κατοικία Farnsworth. Το «σχεδόν τίποτα» και η δομή στο φυσικό τοπίο

Η πορεία του Mies van der Rohe προς τη μέγιστη δομική καθαρότητα αποκτά ιδιαίτερη ένταση στην Κατοικία Farnsworth, στο Plano της πολιτείας Illinois. Το έργο μεταφέρει τη λογική του «δέρματος και των οστών» στο πεδίο της ιδιωτικής κατοίκησης και συμπυκνώνει το αίτημα της μισιανής αφαίρεσης, το οποίο η μεταγενέστερη κριτική συχνά συνέδεσε με την ιδέα του «σχεδόν τίποτα» (beinahe nichts), δηλαδή την ακραία συμπύκνωση των αρχιτεκτονικών μέσων σε ένα ελάχιστο αλλά αυστηρά οργανωμένο σύστημα. Δύο οριζόντιες πλάκες, λεπτά μεταλλικά υποστυλώματα, γυάλινο περίβλημα και εσωτερικός πυρήνας συγκροτούν την κατοικία ως καθαρή δομική τάξη μέσα στο φυσικό τοπίο. Η *Baukunst* δοκιμάζεται εδώ ως κατοίκηση (Frampton, 1980: 231-238· Neumeyer, 1991: 234-235).

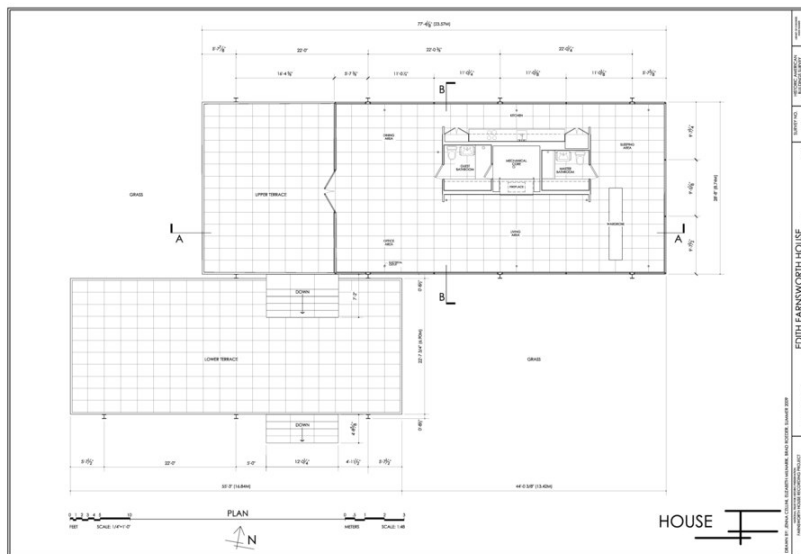


Εικόνα 20. Ludwig Mies van der Rohe, Κατοικία Farnsworth, Plano, Illinois, γενική εξωτερική άποψη μέσα στο φυσικό τοπίο, 1946-1951.

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

Το κτίριο οργανώνεται ως ανυψωμένη γυάλινη κατασκευή, όπου η πλάκα του δαπέδου και η πλάκα της οροφής ορίζουν έναν καθαρό, σχεδόν αιωρούμενο χώρο, ενώ τα λεπτά μεταλλικά υποστυλώματα συγκρατούν το σύστημα με ακρίβεια και κατασκευαστική διαύγεια. Η ανύψωση από το έδαφος έχει πολλαπλή σημασία. Σε τεχνικό επίπεδο, απομακρύνει τον χώρο κατοίκησης από την υγρασία και τις μεταβολές του εδάφους. Χωρικά, μετατρέπει την κατοικία σε παρατηρητήριο του τοπίου, και συμβολικά, καθιστά το κτίριο μια τεχνητή τάξη που στέκεται απέναντι στη μεταβαλλόμενη φύση με απόσταση και μέτρο (Frampton, 1980: 231-238· Neumeyer, 1991: 234-235).

Η ενιαία χωρική συνέχεια που περιβάλλεται από γυαλί, αντικαθιστά εδώ τη συμβατική διαδοχή δωματίων. Ο εσωτερικός πυρήνας συγκεντρώνει τις αναγκαίες λειτουργίες και επιτρέπει στον υπόλοιπο χώρο να παραμείνει ανοιχτός και οπτικά συνεχής. Η ελεύθερη κάτοψη δεν σημαίνει πλήρη ελευθερία, αλλά αποτελεί, όπως εξηγεί ο ίδιος ο Mies στη συνομιλία του με τον Norberg-Schulz, μια νέα έννοια με τη δική της «γραμματική». Τα κλειστά στοιχεία πρέπει να αποσπώνται από τους εξωτερικούς τοίχους, όπως συμβαίνει στη Farnsworth, ώστε να αποκτηθεί ο ελεύθερος χώρος. Το ελάχιστο λειτουργεί έτσι ως πειθαρχημένη χωρική δυνατότητα, όχι ως κενό (Neumeyer, 1991: 338-339).



Εικόνα 21. 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).

Η διαφάνεια έχει εδώ διαφορετικό χαρακτήρα από εκείνη του Περιπτέρου της Βαρκελώνης. Εκεί ο ρέων χώρος συγκροτούσε μια τελετουργική εμπειρία. Στη Farnsworth η ίδια αρχή μεταφέρεται στην καθημερινή παραμονή, όπου το σώμα κατοικεί, κινείται και εκτίθεται διαρκώς στο φως, στην εποχική μεταβολή και στο βλέμμα του τοπίου. Η διαφάνεια δεν λειτουργεί μόνο ως οπτική συνέχεια, αλλά ως συνθήκη ζωής, φανερώνοντας ταυτόχρονα τη δύναμη και το όριο της δομικής καθαρότητας (Neumeyer, 1991: 234-235, 338-339).

Η σχέση με το φυσικό περιβάλλον συγκροτείται μέσα από μια λεπτή διαλεκτική εγγύτητας και απόστασης. Η κατοικία τοποθετείται μέσα στη φύση αλλά δεν απορροφάται από αυτήν, καθώς η τεχνητή τάξη του κτιρίου δεν μιμείται την οργανική μορφολογία του τοπίου, αλλά την αντιπαραθέτει με μια καθαρή γεωμετρική παρουσία. Όπως λέει ο ίδιος ο Mies, η φύση, όταν ιδωθεί μέσα από τους γυάλινους τοίχους της

Farnsworth, αποκτά βαθύτερη σημασία και γίνεται μέρος μιας μεγαλύτερης ολότητας (Neumeyer, 1991: 338-339).

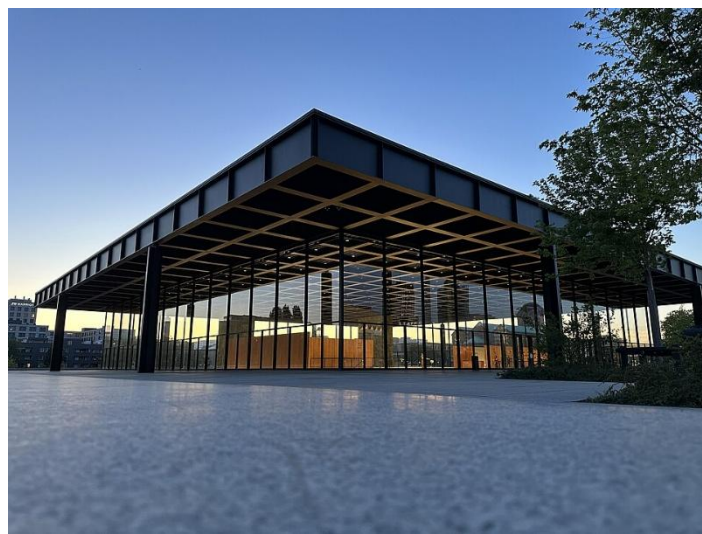
Η υλικότητα της Farnsworth ενισχύει αυτή την αίσθηση ακριβούς αρχιτεκτονικής παρουσίας. Μεταλλικές διατομές, λευκές επιφάνειες και γυάλινο περίβλημα συγκροτούν ένα αυστηρά περιορισμένο λεξιλόγιο, όπου κάθε σύνδεση, κάθε ακμή και κάθε υλικό όριο συμμετέχει στην αίσθηση της συνολικής τάξης. Η αφαίρεση λειτουργεί ως τρόπος εντατικοποίησης της μορφής, και η *Baukunst* εμφανίζεται εδώ ως αρχιτεκτονική της μέγιστης συμπύκνωσης, όπου δομή, περίβλημα, υλικό, φως και τοπίο συγκροτούν ενιαίο πεδίο εμπειρίας (Frampton, 1980: 231-238· Neumeyer, 1991: xvi, 234-235).

Η Farnsworth αποκαλύπτει ωστόσο και ένα κριτικό ερώτημα. Η διαφάνεια και η πειθαρχημένη σχέση με το τοπίο παράγουν έναν χώρο μεγάλης διαύγειας, αλλά η ίδια αυτή διαύγεια εκθέτει την κατοίκηση σε κατάσταση αυξημένης ορατότητας, μετατρέποντας την καθημερινή ζωή σε σχεδόν εκθεσιακή συνθήκη. Αυτό δεν ακυρώνει τη σημασία του έργου, αλλά την καθιστά θεωρητικά γόνιμη, επειδή δείχνει ότι η πιο αυστηρή μορφή δομικής τάξης παράγει ταυτόχρονα χωρική ένταση και προβληματισμό γύρω από την ίδια την έννοια της κατοίκησης. Αν το Περίπτερο της Βαρκελώνης ανέδειξε τη *Baukunst* ως τελετουργική εμπειρία ρέοντος χώρου, η Farnsworth τη μεταφέρει εκεί όπου η δομική τάξη συναντά το σώμα, τη φύση και την ευθραυστότητα της ανθρώπινης παρουσίας (Neumeyer, 1991: xvi, 234-235, 338-339)

4.4.3 Η Νέα Εθνική Πινακοθήκη στο Βερολίνο. Η *Baukunst* ως αστικό μνημείο και καθολικός χώρος

Η Νέα Εθνική Πινακοθήκη στο Βερολίνο, ένα από τα ύστερα έργα του Mies van der Rohe, αποτελεί την πλέον μνημειακή διατύπωση της *Baukunst*. Όπως

επισημαίνει ο Neumeyer, το έργο λειτουργεί ως αστικό αντίστοιχο της απομονωμένης στη φύση Κατοικίας Farnsworth, μεταφέροντας τις θεμελιώδεις αρχές του ελεύθερου φέροντος σκελετού, της διαφάνειας και της χωρικής ελευθερίας από την ιδιωτική κλίμακα στο δημόσιο και μητροπολιτικό πεδίο. Η δομική τάξη αποκτά αστική παρουσία, καθώς το κτίριο δεν οργανώνει μόνο μια εμπειρία θέασης, αλλά συγκροτεί έναν δημόσιο χώρο υψηλής μορφικής πειθαρχίας μέσα στην πόλη (Frampton, 1980: 231-238· Neumeyer, 1991: 234-235).



***Εικόνα 22.** Ludwig Mies van der Rohe, Νέα Εθνική Πινακοθήκη, Βερολίνο, εξωτερική άποψη με την υπερυψωμένη μεταλλική στέγη, τον φέροντα κάναβο και τις γυάλινες περιμετρικές επιφάνειες, 1962-1968.*

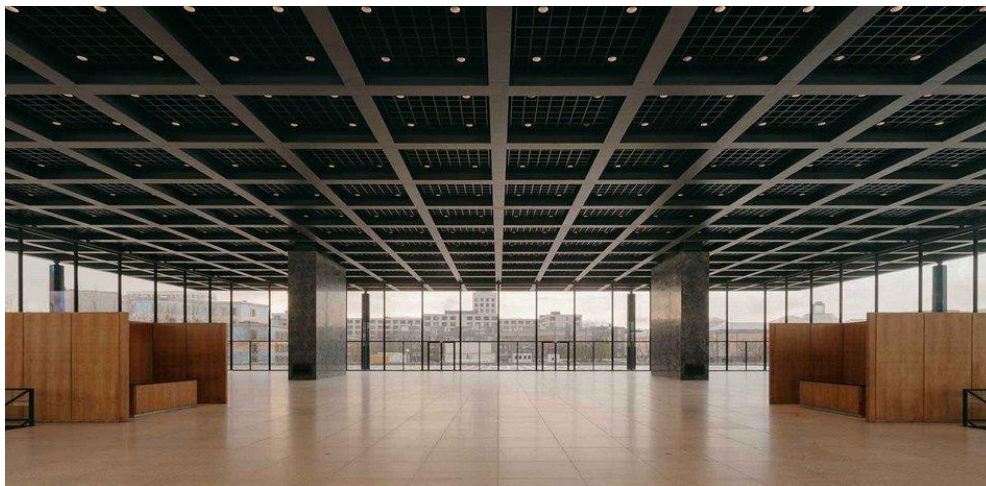
Πηγή εικόνας: Wikimedia Commons, “File:New National Gallery (Neue Nationalgalerie), Berlin, Germany.jpg”, φωτογραφία Mandus70, 2023, άδεια Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International, διαθέσιμο στο:
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:New_National_Gallery_\(Neue_Nationalgalerie\),_Berlin,_Germany.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:N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

Η βασική αρχιτεκτονική χειρονομία είναι ταυτόχρονα απλή και μνημειακή. Μια μεγάλη τετράγωνη (64,8 × 64,8 μ.) χαλύβδινη οροφή στηρίζεται σε οκτώ εξωτερικά υποστυλώματα, αφήνοντας το εσωτερικό της ανώτερης στάθμης ελεύθερο από ενδιάμεσα φέροντα στοιχεία. Η γυάλινη περίμετρος ορίζει ένα διαφανές όριο ανάμεσα στον εκθεσιακό χώρο και στην πόλη, ενώ η αρχή «δέρμα και οστά» αποκτά εδώ μία από τις πιο συμπυκνωμένες μνημειακές εκφράσεις της, καθώς ο φέρων

οργανισμός διατυπώνεται με απόλυτη σαφήνεια και το γυάλινο περίβλημα λειτουργεί ως διαμεσολαβητικό όριο ανάμεσα στη δομή και στον αστικό χώρο (Frampton, 1980: 231-237· Neumeyer, 1991: 234-235· Schulze, 1989: 291-302).

Ο καθολικός χώρος της Πινακοθήκης δεν πρέπει να κατανοηθεί ως ουδέτερη κενότητα. Η εσωτερική ελευθερία της κάτοψης επιτρέπει πολλαπλές εκθεσιακές διατάξεις, ενώ η γυάλινη περίμετρος διατηρεί σταθερή οπτική σχέση με την πόλη. Ο εκθεσιακός χώρος δεν συγκροτείται ως ακολουθία κλειστών αιθουσών, αλλά ως ενιαίο πεδίο στο οποίο τέχνη, κίνηση και αρχιτεκτονική τάξη συνυπάρχουν κάτω από την απόλυτη οριζοντιότητα της οροφής. Η δημόσια εμπειρία της τέχνης συναντά έτσι την αστική εμπειρία του χώρου, και η μορφή λειτουργεί ως πλαίσιο αντί για σκηνογραφική επιβολή (Frampton, 1980: 231-237).

Η χαλύβδινη οροφή αποτελεί το κυρίαρχο τεκτονικό στοιχείο του έργου. Η αυστηρή γεωμετρία της, η εμφανής κατασκευαστική άρθρωση και η σχέση της με τα οκτώ περιμετρικά υποστυλώματα συγκροτούν μια αρχιτεκτονική τάξη μεγάλης διαύγειας. Η οροφή λειτουργεί ως σύγχρονο αρχιτεκτονικό επιστύλιο, όχι με την έννοια της ιστορικής αναφοράς, αλλά ως καθαρή δομική πράξη που ορίζει τον χώρο, συγκρατεί την κλίμακα και επιβάλλει ένα μέτρο στην αστική ανοιχτότητα. Η μνημειακότητα παράγεται από την ακρίβεια της κατασκευής και από τη δύναμη της αναλογίας, όχι από διακοσμητικό συμβολισμό (Frampton, 1980: 231-237· Neumeyer, 1991: 234-235).



Εικόνα 23. Ludwig Mies van der Rohe, *Νέα Εθνική Πινακοθήκη, Βερολίνο*, εσωτερική άποψη της άνω εκθεσιακής αίθουσας με μεταλλικό κάλυψο οροφής και γυάλινες περιμετρικές επιφάνειες, 1962-1968.

Πηγή εικόνας: Staatliche Museen zu Berlin, “Neue Nationalgalerie - Profile”, διαθέσιμο στο: <https://www.smb.museum/en/museums-institutions/neue-nationalgalerie/about-us/profile/> (τελευταία πρόσβαση: 19-6-2026).

Η σχέση του κτιρίου με την πόλη οργανώνεται μέσω της ανύψωσης, της πλατείας και της διαφάνειας. Το γυάλινο περίπτερο, αποκομμένο από τον αστικό θόρυβο αλλά οπτικά συνδεδεμένο με αυτόν, λειτουργεί ως χώρος αναχώρησης και ταυτόχρονα συνάντησης με την πόλη. Η διαφάνεια δεν πλαισιώνει εδώ τη φύση όπως στη Farnsworth, αλλά τον αστικό ορίζοντα, και ο επισκέπτης διατηρεί συνεχή συνείδηση του εξωτερικού περιβάλλοντος. Η *Baukunst* αποκτά δημόσιο χαρακτήρα, καθώς η δομική της τάξη απευθύνεται στον συλλογικό θεατή (Frampton, 1980: 231-237· Neumeyer, 1991: 234-235).

Η καθολικότητα του χώρου δεν σημαίνει αοριστία, αλλά δυνατότητα πολλαπλών χρήσεων μέσα σε εξαιρετικά πειθαρχημένη δομική συνθήκη. Φέρων οργανισμός, εξωτερικά υποστυλώματα, χαλύβδινη οροφή και γυάλινη περίμετρος διατηρούν καθαρή μεταξύ τους διάκριση, ενώ το εσωτερικό παραμένει ανοιχτό σε μεταβαλλόμενες εκθεσιακές διατάξεις. Σε αυτό το σημείο η *Baukunst* αποκτά ώριμη

διατύπωση, επειδή η αρχιτεκτονική τάξη γίνεται τόσο ισχυρή ώστε να υποδέχεται την αλλαγή χωρίς να χάνει τη μορφική της συνοχή (Frampton, 1980: 231-238· Neumeyer, 1991: 234-235).

Η Νέα Εθνική Πινακοθήκη συνοψίζει την ύστερη φάση της αναζήτησης. Η ροή του χώρου που ανέδειξε το Περίπτερο της Βαρκελώνης και η σχέση δομικής τάξης με το φυσικό τοπίο που δοκίμασε η Κατοικία Farnsworth συγκλίνουν εδώ σε μια τρίτη δυνατότητα, τη δημόσια και μνημειακή υπόσταση της ίδιας λογικής. Η Ολότητα της *Baukunst* εμφανίζεται εδώ ως καθαρή δομική τάξη στην οποία κατασκευή, χώρος και αστική παρουσία συγκροτούν πεδίο υψηλής αρχιτεκτονικής πειθαρχίας (Frampton, 1980: 231-237· Neumeyer, 1991: 234-235).

Ακριβώς μέσα σε αυτή την πληρότητα αρχίζει να διαγράφεται το κριτικό ερώτημα που θα απασχολήσει το επόμενο κεφάλαιο. Η *Baukunst* του Mies συγκροτεί αρχιτεκτονική τάξη σπάνιας καθαρότητας, αλλά η ίδια αυτή καθαρότητα θέτει το ζήτημα των ορίων της, καθώς η ιστορική μνήμη, η κοινωνική πολλαπλότητα και η πολυαισθητηριακή εμπειρία εισάγουν διαστάσεις που δεν εξαντλούνται από τη δομική τάξη. Το ερώτημα αυτό δεν ακυρώνει τη σημασία της *Baukunst*, αλλά την καθιστά αντικείμενο κριτικής δοκιμασίας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

Η Ολότητα και τα Όριά της

Η πορεία που διανύθηκε στα προηγούμενα κεφάλαια ανίχνευσε τρεις διακριτές μορφές του αιτήματος της Ολότητας: το *Gesamtkunstwerk* ως δραματουργική, συλλογική και πολιτισμική σύνθεση, το *Gestaltung* ως μεθοδική παραγωγή σχέσεων και τη *Baukunst* ως τεκτονική και χωρική τάξη της αρχιτεκτονικής μορφής. Οι τρεις μορφές δεν αντιστοιχούν σε διαδοχικούς βαθμούς μετάβασης από την αταξία στην τάξη. Καθεμία διαθέτει τη δική της εσωτερική λογική και αναδύεται όταν η προηγούμενη συναντά ένα όριο ως προς τη μεταφορά, τη γενίκευση ή την αρχιτεκτονική της συγκρότηση.

Το κεντρικό επιχείρημα συνίσταται στο ότι κάθε μορφή της Ολότητας μεταμορφώνεται στην επόμενη, επειδή η αρχή που οργανώνει την ενότητά της δεν επαρκεί για ένα νέο πεδίο απαιτήσεων. Το *Gesamtkunstwerk* συναντά το πρόβλημα της μετατροπής της δραματουργικής και συλλογικής σύνθεσης σε γενικεύσιμη αρχιτεκτονική μέθοδο. Το *Gestaltung* συναντά το όριο της οργανωτικής απολυτότητας, όταν η ανάλυση των σχέσεων διεκδικεί να εξηγήσει πλήρως την αρχιτεκτονική μορφή. Η *Baukunst* συναντά, τέλος, το αίτημα της ιστορικής, αισθητηριακής, κοινωνικής και τοπικής πυκνότητας. Κάθε μετάβαση διατηρεί μια κατάκτηση και αλλάζει το κριτήριο της τάξης.

5.1 Το όριο της αρχιτεκτονικής μετάφρασης του *Gesamtkunstwerk* και η ανάγκη μεθόδου

Το *Gesamtkunstwerk* αναδύθηκε ως μεγάλη απάντηση της νεωτερικότητας στον κατακερματισμό της αισθητικής, κοινωνικής και καλλιτεχνικής ζωής. Ο Wagner το συνέλαβε ως δραματουργικά οργανωμένο αισθητικό και κοινωνικό γεγονός, στο οποίο οι επιμέρους τέχνες αποκτούν λειτουργία από την κοινή αναγκαιότητα της δραματικής πράξης. Ο Gropius μετέφερε το αίτημα στο αρχιτεκτονικό και παιδαγωγικό πεδίο, οραματιζόμενος τη σχολή ως κοινότητα δημιουργίας, την αρχιτεκτονική ως κοινό ορίζοντα των τεχνών και τη μορφή ως αποτέλεσμα συλλογικής οικοδομικής πράξης (Droste, 2025: 15· Roberts, 2011: 71-75, 159-160).

Το θεωρητικό όριο του *Gesamtkunstwerk* δεν μπορεί να ταυτιστεί γενικά με την προσθετική λογική. Στο βαγκνερικό μουσικό δράμα, η ενότητα δεν είναι πρόσθεση αλλά ιεραρχημένη σύνθεση: η δραματική πράξη οργανώνει τη μουσική, τον λόγο, την κίνηση και τη σκηνική εικόνα σε κοινή χρονική εξέλιξη (Roberts, 2011: 71-75). Το όριο εμφανίζεται στη σχέση ανάμεσα στη βούληση για συνολική σύνθεση και στην αυτονομία των επιμέρους τεχνών, καθώς η ενότητα απαιτεί έναν κεντρικό οργανωτικό νόμο στον οποίο τα μέρη καλούνται να υπαχθούν. Όταν το πρότυπο μεταφέρεται στην αρχιτεκτονική, το πρόβλημα αλλάζει: η μορφή, η κατασκευή, τα υλικά, τα αντικείμενα και η χρήση πρέπει να συγκροτήσουν διαρκές κατοικήσιμο σύστημα και όχι χρονικά εξελισσόμενο θεατρικό γεγονός.

Στο πρώιμο Bauhaus, η αρχιτεκτονική μετάφραση του *Gesamtkunstwerk* παρήγαγε πραγματικές μορφές συνοχής. Η Οικία Sommerfeld συγκρότησε ενιαίο υλικό και ατμοσφαιρικό περιβάλλον, ενώ η Οικία am Horn συνέδεσε την ενότητα με τη χρήση και την οργάνωση της κατοίκησης. Η συνοχή, ωστόσο, παρέμενε σε μεγάλο βαθμό έργο-κεντρική και εξαρτημένη από τον συντονισμό διακριτών εργαστηριακών συμβολών. Το ιστορικό ζητούμενο δεν ήταν πλέον απλώς να επιθυμηθεί ή να

συμβολιστεί η Ολότητα, αλλά να διαμορφωθεί μια κοινή διαδικασία που θα μπορούσε να οργανώνει συστηματικά υλικά, τεχνικές, λειτουργίες, αντίληψη και παραγωγή. Σε αυτό το ζητούμενο απάντησαν η πίεση του van Doesburg, η αναδιοργάνωση του Προκαταρκτικού Μαθήματος από τους Albers και Moholy-Nagy και η αρχιτεκτονική ωρίμανση στο Dessau.

5.2 Το όριο του *Gestaltung*. Η οργανωτική απολυτότητα και η ανάγκη χωρικής πυκνότητας

Το *Gestaltung* υπήρξε η αποφασιστική απάντηση στο πρόβλημα της μεθόδου. Η μορφή δεν μετατοπίστηκε απλώς από τη συλλογική βούληση στη διαδικασία, αλλά απέκτησε κοινή και ελέγξιμη λογική παραγωγής. Η βιωματική έρευνα του Itten, η γεωμετρική πίεση του De Stijl και οι επαναλήψιμες ασκήσεις των Albers και Moholy-Nagy συγκρότησαν σταδιακά ένα πεδίο στο οποίο υλικό, τεχνική, λειτουργία, αντίληψη και χώρος μπορούσαν να εξετάζονται ως αλληλένδετες μεταβλητές (Nikolić, 2020: 54-60). Στο Dessau, αυτή η μεθοδική τάξη απέκτησε αρχιτεκτονική έκφραση μέσα από την κίνηση, τη διαφάνεια, τη διαφοροποίηση των λειτουργικών πτερύγων και τη χωροχρονική εμπειρία (Moholy-Nagy, 1947: 153, 244-245).

Ο Hannes Meyer ώθησε αυτή τη λογική στην πιο ριζική κοινωνική και επιστημονική της εκδοχή, αντιμετωπίζοντας την αρχιτεκτονική ως οργάνωση κοινωνικών, οικονομικών, τεχνικών και ψυχολογικών αναγκών. Η Σχολή ADGB στο Bernau απέδειξε ότι αυτή η διαδικασία μπορούσε να παραγάγει όχι μόνο λειτουργική επάρκεια, αλλά και ρυθμό, τοπογραφική συνέχεια, κατασκευαστική σαφήνεια και συλλογική χωρική εμπειρία (Droste, 2025: 74-77). Το όριο του *Gestaltung* δεν είναι συνεπώς η αναγκαία απουσία χωρικής πυκνότητας, αλλά η θεωρητική δυνατότητα να

απολυτοποιηθεί η οργάνωση και να θεωρηθεί ότι η μορφή εξηγείται πλήρως από τα δεδομένα που τη γέννησαν.

Το όριο αυτής της θέσης αναδύεται τη στιγμή που η οργάνωση διεκδικεί πλήρη ερμηνευτική ισχύ πάνω στη μορφή. Το πρόβλημα δεν βρίσκεται στην κοινωνική λειτουργία ούτε στη μεθοδική ανάλυση, αλλά στην πιθανότητα να ταυτιστεί η αρχιτεκτονική συνοχή με το λειτουργικό διάγραμμα. Η τεκτονική σκέψη που αναδεικνύει ο Frampton δείχνει ότι το υλικό, η δομή, η στήριξη και η κατασκευαστική άρθρωση δεν αποτελούν ουδέτερα μέσα εξυπηρέτησης, αλλά φορείς αρχιτεκτονικού νοήματος (Frampton, 1980: 71-73, 161, 163). Η *Baukunst* θα απαντήσει σε αυτό το όριο μετασχηματίζοντας τη μεθοδική τάξη του *Gestaltung* σε εσωτερική τεκτονική και χωρική αναγκαιότητα.

Ο Christian Norberg-Schulz (1926-2000) προσεγγίζει το ίδιο όριο από φαινομενολογική σκοπιά, αξιοποιώντας τη χαϊντεγκεριανή έννοια του κατοικείν. Στο Κτίζειν, Κατοικείν, Σκέπτεσθαι, ο Heidegger μετατοπίζει το κτίζειν από την τεχνική παραγωγή αντικειμένων προς το ερώτημα της κατοίκησης. Το κτίζειν αποκτά νόημα όταν επιτρέπει στον άνθρωπο να εγκαθίσταται στον κόσμο και να συγκροτεί σχέση με τον τόπο, τη γη, τον ουρανό, τους θνητούς και τους θεούς. Η αρχιτεκτονική, επομένως, δεν οργανώνει μόνο λειτουργίες, αλλά συγκροτεί τόπο (Heidegger, 1954· Norberg-Schulz, 1980: 5-23). Από αυτή την οπτική, η λειτουργική οργάνωση που αναπτύχθηκε την περίοδο Meyer δεν αρκεί από μόνη της για να συγκροτήσει τόπο. Η ανάλυση των αναγκών και των λειτουργιών παραμένει αναγκαία, αλλά αφήνει ανοιχτό το ερώτημα πώς ο παραγόμενος χώρος αποκτά χαρακτήρα, μνήμη και βιωματικό βάθος. Η διαπίστωση αυτή αποτελεί συνθετικό συμπέρασμα της παρούσας κριτικής ανάγνωσης.

5.3 Η *Baukunst* ως τεκτονική αναδιατύπωση και οι κριτικές αναγνώσεις του ορίου της

Η *Baukunst* του Mies αποτέλεσε την αυστηρότερη τεκτονική αναδιατύπωση του προβλήματος της Ολότητας. Δεν εισάγει για πρώτη φορά εσωτερική λογική, αλλά μετασχηματίζει τη διαδικαστική και οργανωτική τάξη του *Gestaltung* σε αρχιτεκτονική τάξη του έργου. Ο φέρων οργανισμός, το υλικό, ο κάνναβος, η αναλογία, η λεπτομέρεια και ο χώρος αποκτούν αμοιβαία αναγκαιότητα, ώστε η κατασκευή να φέρει πνευματικό βάρος μέσα από την ίδια τη λιτότητα και την ακρίβειά της (Neumeyer, 1991: xii-xiii). Τα παραδείγματα της Βαρκελώνης, της κατοικίας Farnsworth και της Νέας Εθνικής Πινακοθήκης δείχνουν διαφορετικές μορφές αυτής της τεκτονικής Ολότητας. Το όριο της αναδύεται ακριβώς από την καθαρότητά της: η δομική τάξη μπορεί να καταστήσει ορατό, χωρίς να εξαντλεί, το σώμα, τον τόπο, τη μνήμη, την πόλη και την κοινωνική εμπειρία.

Το πρώτο επίπεδο κριτικής αφορά το σώμα και την αίσθηση. Ο Juhani Pallasmaa (1936-) υπενθυμίζει ότι η αρχιτεκτονική εμπειρία δεν εξαντλείται στην οπτική και τεκτονική πειθαρχία, αλλά ενεργοποιεί την αφή, την ακοή, τη μνήμη, την κλίμακα και τον χρόνο. Η διαφάνεια του Mies και η δομική ακρίβεια αποτελούν ισχυρή έκφραση αυτής της πειθαρχίας, αλλά παραμένει ανοιχτό το ερώτημα κατά πόσο η καθαρότητα μπορεί να δεχθεί μέσα της την πυκνότητα του βιωμένου χώρου (Pallasmaa, 2005: 10-13, 31-33, 42-43).

Το ζήτημα βαθαίνει όταν μετακινούμαστε από την αίσθηση στο νόημα. Ο Dalibor Vesely επισημαίνει ότι η νεωτερική τεχνική σκέψη τείνει να αντιμετωπίζει τον

χώρο ως διαχειρίσιμο πεδίο λειτουργιών και εικόνων, παρακάμπτοντας τη συμβολική, ιστορική και επικοινωνιακή πυκνότητα που τον συγκροτεί. Η *Baukunst* γίνεται αρχιτεκτονικά γόνιμη όταν η δομική καθαρότητα φέρει εντός της τον τόπο, το νόημα και την κοινή εμπειρία, αντί να τα δέχεται ως εξωτερική προσθήκη (Vesely, 2004: 3-8, 68-69, 240-241).

Ο Aldo Rossi (1931-1997) μεταφέρει το ερώτημα από τον τόπο ως νόημα στον τόπο ως πόλη και μνήμη. Αντιλαμβάνεται την πόλη ως σύνολο αστικών τεχνουργημάτων, κτιρίων, μνημείων και αρχιτεκτονικών τύπων που επαναλαμβάνονται διαχρονικά, με την αρχιτεκτονική να αποκτά διάρκεια όχι μέσα από την τεχνική της τελειότητα, αλλά μέσα από τη θέση της στη συλλογική μνήμη της πόλης. Η μορφή του Mies συγκροτεί χώρους εξαιρετικής ακρίβειας, ενώ η πόλη κατά τον Rossi απαιτεί επιπλέον τη διάρκεια που παράγει η ιστορική μνήμη. Η Νέα Εθνική Πινακοθήκη θέτει αυτή την ένταση με ιδιαίτερη οξύτητα, καθώς η καθολικότητα της *Baukunst* έρχεται εκεί σε άμεση επαφή με τον ιστορικό αστικό ιστό της πόλης (Rossi, 1982: 128-131).

Ο Manfredo Tafuri (1935-1994) ανεβάζει την κριτική στο επίπεδο της ιδεολογίας. Η μοντέρνα αρχιτεκτονική, κατά τον Tafuri, δεν ξεπερνά τις αντιφάσεις της καπιταλιστικής νεωτερικότητας, αλλά τις απορροφά και τις οργανώνει σε μορφή. Η καθαρότητα της *Baukunst* αντικατοπτρίζει με ακρίβεια τις αντιφάσεις της εποχής χωρίς να τις επιλύει, καθιστώντας την αρχιτεκτονική τάξη μορφή ιστορικής έντασης και όχι ουδέτερη αισθητική λύση (Tafuri, 1976: 48-50, 78-85).

Ο Theodor W. Adorno (1903-1969) προσφέρει την οξύτερη διατύπωση αυτής της έντασης. Η τέχνη αποκτά κοινωνικό νόημα ακριβώς επειδή διατηρεί την αυτονομία και την εσωτερική της συνέπεια, και όχι επειδή υπακούει άμεσα σε κοινωνικές σκοπιμότητες. Η αυτονομία λειτουργεί ως αντίσταση στην πλήρη απορρόφηση της

τέχνης από άμεσες κοινωνικές απαιτήσεις, αλλά παραμένει απορητική. Αν η μορφή εγκαταλείψει την εσωτερική της αρχή, υποτάσσεται σε εξωτερικές λειτουργίες· αν κλειστεί απολύτως στον εαυτό της, αποκόπτεται από την κοινωνική εμπειρία που της δίνει νόημα. Η *Baukunst* του Mies καθιστά αυτή την αντίφαση ιδιαίτερα ορατή, επειδή η αυστηρή αυτονομία της μορφής αποτελεί ταυτόχρονα την πολιτισμική της δύναμη και το όριο της κοινωνικής της διαθεσιμότητας (Adorno, 2000: 225-228, 237-240).

Με την εγκατάλειψη της εσωτερικής της αρχής, η μορφή τείνει να μετατραπεί σε όργανο χρήσης ή κοινωνικής υπηρεσίας. Με την απόλυτη αυτάρκειά της, οδηγείται σε μορφική κλειστότητα και απομακρύνεται από την ιστορική εμπειρία που τροφοδοτεί το κριτικό της νόημα. Μεταφερμένη στο πεδίο της αρχιτεκτονικής, αυτή η ένταση επιτρέπει μια σύνθετη ανάγνωση της *Baukunst* του Mies van der Rohe. Η δομική καθαρότητα, η τεχνική ακρίβεια και η μορφική αυτονομία της συγκροτούν κορυφαία επίτευξη της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, ενώ συγχρόνως φανερώνουν το όριο μιας αρχιτεκτονικής όπου η κοινωνική εμπειρία μετατρέπεται σε σιωπηλή, σχεδόν αφαιρεμένη παρουσία μέσα στην τελειότητα της μορφής (Adorno, 2000: 381, 400, 429-440· Neumeyer, 1991: 134-135).

Οι πέντε αυτές αναγνώσεις δεν ακυρώνουν η μία την άλλη, καθώς κινούνται σε διαφορετικά επίπεδα, από το σώμα έως την πόλη και την ιδεολογία. Δείχνουν, όμως, όλες μαζί κάτι κοινό: η *Baukunst*, μέσα στην αυστηρότητα της εσωτερικής της τάξης, καθιστά ορατό ένα ερώτημα που δεν μπορεί να απαντήσει μόνη της. Η μορφική ακρίβεια δεν εξαντλεί την αρχιτεκτονική εμπειρία. Η πλήρης εμπειρία προϋποθέτει επίσης τόπο, μνήμη, σώμα, πόλη και πολιτισμικό νόημα. Αυτό δεν μειώνει τη *Baukunst*· αντίθετα, ενισχύει τη σημασία της, επειδή μόνο μια αρχιτεκτονική που διαθέτει ισχυρή εσωτερική λογική μπορεί να υποβληθεί σε τόσο απαιτητική κριτική δοκιμασία.

Οι τρεις μορφές που εξετάστηκαν δεν συγκροτούν διαδοχή επιλογών ούτε γραμμική ιεραρχία τελειοποίησης. Το *Gesamtkunstwerk* οργανώνει την ενότητα ως δραματουργικό και συλλογικό γεγονός, αλλά η αρχιτεκτονική του μετάφραση συναντά την ανάγκη κοινής μεθόδου. Το *Gestaltung* μεταφέρει την ενότητα στη διαδικασία παραγωγής της μορφής, αλλά η ριζοσπαστικοποίησή του συναντά το όριο της οργανωτικής απολυτότητας. Η *Baukunst* μετασχηματίζει τη μεθοδική τάξη σε τεκτονική και χωρική αναγκαιότητα, αλλά η ίδια της η καθαρότητα καθιστά ορατό το αίτημα του σώματος, του τόπου, της μνήμης και της πόλης. Η διαλεκτική κίνηση της εργασίας αφορά, επομένως, τον μετασχηματισμό του οργανωτικού κανόνα της Ολότητας και όχι την απλή αντικατάσταση μιας ανεπαρκούς μορφής από μια ανώτερη.

Αυτή η επαναλαμβανόμενη δομή δεν είναι τυχαία. Δείχνει ότι η Ολότητα στο Bauhaus λειτούργησε σε όλη τη διαδρομή ως αίτημα και όχι ως σταθερή έννοια. Κάθε στάδιο δεν αποτυγχάνει απέναντι σε έναν προκαθορισμένο ορισμό, αλλά αναδιατυπώνει το ίδιο ζητούμενο με όρους που η προηγούμενη φάση δεν διέθετε. Έτσι, το τελικό συμπέρασμα της εργασίας δεν είναι ότι η Ολότητα πραγματώθηκε πλήρως στο Bauhaus ή στον Mies, αλλά ότι η μοντέρνα αρχιτεκτονική κατέστησε την αναζητήσή της διαρκές θεωρητικό και πρακτικό πρόβλημα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6

Συμπεράσματα. Η Ολότητα ως Ενεργό Αρχιτεκτονικό Ζητούμενο

Η παρούσα εργασία ξεκίνησε από το ερώτημα πώς συγκροτείται και νοηματοδοτείται η Ολότητα στο Bauhaus, μέσα από τις φιλοσοφικές, αισθητικές και αρχιτεκτονικές της εκφράσεις, και πώς αυτή η έννοια διαμορφώνει νέες αντιλήψεις

χώρου, ύλης και μορφής στον μοντερνισμό. Η απάντηση δεν συνίσταται σε μια γραμμική πορεία από την ατελή προς την ολοκληρωμένη ενότητα. Το Bauhaus και το έργο του Mies φανερώνουν διαδοχικούς μετασχηματισμούς του οργανωτικού κανόνα της Ολότητας. Κάθε μετάβαση διατηρεί μια κατάκτηση της προηγούμενης φάσης και συγχρόνως αποκαλύπτει το όριό της.

Το *Gesamtkunstwerk* ανέδειξε ότι η Ολότητα μπορεί να οργανώνει τις τέχνες και την κοινότητα μέσα από μια κοινή δραματουργική και πολιτισμική αναγκαιότητα. Η αρχιτεκτονική του πρόσληψη στο πρώιμο Bauhaus έδειξε ότι το αίτημα αυτό μπορεί να αποκτήσει υλική, εργαστηριακή και κατοικήσιμη μορφή, χωρίς όμως να μετατρέπεται αυτομάτως σε γενικεύσιμη μέθοδο. Το *Gestaltung* διατήρησε την επιδίωξη του συνολικού περιβάλλοντος και μετέφερε τη συνοχή στις διαδικασίες, στα υλικά, στις τεχνικές, στις λειτουργίες και στις σχέσεις. Η *Baukunst*, τέλος, δεν εισήγαγε απλώς την τάξη, αλλά μετασχημάτισε τη μεθοδική τάξη σε τεκτονική και χωρική αναγκαιότητα, καθιστώντας την κατασκευή φορέα αρχιτεκτονικού νοήματος. Η συνολική διαδρομή δείχνει ότι η Ολότητα δεν είναι σταθερό πρότυπο, αλλά μεταβαλλόμενη εσωτερική λογική συγκρότησης της εμπειρίας.

Αυτή η ιστορική ακολουθία επιβεβαιώνει την αναλογική χρησιμότητα της έννοιας του παραδείγματος του Kuhn, όπως αυτή δηλώθηκε στην Εισαγωγή. Το Bauhaus δεν εξετάστηκε ως επιστημονικό παράδειγμα με την αυστηρή έννοια των φυσικών επιστημών, αλλά ως κοινότητα πρακτικών, μεθόδων, αξιών και κριτηρίων νομιμοποίησης της μορφής. Αν η Ολότητα ήταν έννοια με σταθερό περιεχόμενο, η ιστορία του Bauhaus θα μπορούσε να διαβαστεί ως σειρά επιτυχιών ή αποτυχιών απέναντι σε ένα προκαθορισμένο ιδανικό. Επειδή, όμως, λειτουργεί ως αίτημα, η ίδια ιστορία αποκτά διαφορετικό νόημα. Γίνεται σειρά μετασχηματισμών ενός ερωτήματος,

το οποίο κάθε φάση θέτει με τους δικούς της όρους, ενώ κάθε απάντηση αποκαλύπτει κάτι που η προηγούμενη δεν μπορούσε να διακρίνει (Kuhn, 2008).

Παράλληλα, η αναφορά στον Lyotard αποδεικνύεται χρήσιμη, επειδή επιτρέπει να ιδωθεί το Bauhaus ως μία από τις χαρακτηριστικές νεωτερικές αφηγήσεις ενότητας. Η σχολή επιχείρησε να συνδέσει την τέχνη, την τεχνική, την παιδαγωγική, την παραγωγή και την κοινωνική ζωή σε έναν κοινό πολιτισμικό ορίζοντα. Ωστόσο, η πορεία που εξετάστηκε δείχνει ότι αυτή η μεγάλη αφήγηση της σύνθεσης τέχνης, τεχνικής και κοινωνίας δεν μπορεί πια να σταθεί ως κλειστή ή καθολική υπόσχεση. Το Bauhaus δεν ακυρώνεται, αλλά η Ολότητα που επιδίωξε παραμένει γόνιμη ακριβώς επειδή δεν ολοκληρώνεται ως μεγάλη αφήγηση συμφιλίωσης, μετασχηματίζεται, δοκιμάζεται κριτικά και επαναδιατυπώνεται μέσα από τα ίδια της τα όρια (Lyotard, 1988).

Αυτό ακριβώς το ανοιχτό υπόλοιπο της μεγάλης αφήγησης φωτίζουν οι μεταγενέστερες θεωρητικές αναγνώσεις. Ο Mertins έδειξε ότι η αρχιτεκτονική του Mies παραμένει γόνιμη ακριβώς επειδή δεν εξαντλείται ως εικόνα, αλλά επανέρχεται ως ερώτημα για τη σχέση τεχνικής και νοήματος (Mertins, 2005). Ο Norberg-Schulz υπενθύμισε ότι η αρχιτεκτονική παράγει τόπο, δηλαδή χώρο με χαρακτήρα, ταυτότητα και ανθρώπινη αναφορά (Norberg-Schulz, 1980). Ο Vesely πρόσθεσε ότι ο τόπος χρειάζεται επικοινωνιακή και συμβολική διάσταση για να κατοικηθεί ως πολιτισμικό γεγονός (Vesely, 2004: 3-8, 68-69, 240-241).

Υπό αυτό το πρίσμα, η Ολότητα δεν είναι κατάσταση που επιτυγχάνεται ή αποτυγχάνει. Είναι ο ορίζοντας μέσα στον οποίο η αρχιτεκτονική σκέψη αναγνωρίζει τον εαυτό της ως προσπάθεια να συνδέσει το υλικό με το νόημα, το τεχνικό με το ανθρώπινο, τη μορφή με την εμπειρία, το κτίριο με τον τόπο και την πόλη. Κάθε φορά που αυτή η σύνδεση επιχειρείται με σοβαρότητα, δεν επιλύεται οριστικά, διατυπώνεται

ωστόσο με μεγαλύτερη ακρίβεια. Αυτή η ακρίβεια δεν είναι το τέλος της αναζήτησης, αλλά ο τρόπος με τον οποίο η αρχιτεκτονική σκέψη συνεχίζει να επεξεργάζεται το ίδιο ερώτημα.

Ως συνθετικό συμπέρασμα της έρευνας, το ίδιο αίτημα μπορεί να επανεξεταστεί υπό σύγχρονες πιέσεις. Η οικολογική κρίση, η τεχνολογική επιτάχυνση, η κοινωνική διαφοροποίηση και η αποδυνάμωση της αστικής μνήμης καθιστούν επείγον το ερώτημα πώς η αρχιτεκτονική μπορεί να συγκροτεί ενιαίο νόημα χωρίς να κατασκευάζει ψευδείς συνθέσεις. Η διαδρομή του Bauhaus δεν προσφέρει έτοιμη λύση, αλλά υπόδειγμα σκέψης. Η αρχιτεκτονική οφείλει να επιστρέφει διαρκώς στο ερώτημα της Ολότητας, όχι για να το κλείσει, αλλά για να το επαναδιατυπώνει μέσα στις ιστορικές, υλικές και κοινωνικές συνθήκες κάθε εποχής.

Με αυτή την έννοια, η Ολότητα δεν είναι νοσταλγία μιας χαμένης ενότητας. Είναι κριτικό και δημιουργικό αίτημα, δηλαδή η διαρκής προσπάθεια της αρχιτεκτονικής να αντισταθεί στον κατακερματισμό χωρίς να τον αρνηθεί απλουστευτικά (Tafuri, 1976: 48-50, 78-85). Είναι η αναζήτηση μιας μορφής που δεν αρκείται στην εικόνα, μιας τεχνικής που δεν εξαντλείται στη λειτουργία (Pallasmaa, 2005: 10-13, 31-33, 42-43), μιας κατασκευής που κρατά τη σχέση της με το ανθρώπινο νόημα (Vesely, 2004: 3-8, 68-69, 240-241). Σε αυτή την ανοιχτή επανατοποθέτηση βρίσκεται, τελικά, η πιο ουσιαστική μορφή της ίδιας της αρχιτεκτονικής σκέψης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

A. Ελληνόγλωσση Βιβλιογραφία

Βιβλία

Adorno, T. W. (2000). Αισθητική θεωρία (Λ. Αναγνώστου, Μτφρ.). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Ambler, F. (2020). Μπαουχάους: Μια μεγάλη σχολή. Τέχνες, πρωτοπορία, αρχιτεκτονική. Αθήνα: Μέλισσα.

Girard, X. (2005). Μπαουχάους. Αθήνα: Άγρα.

Kant, I. (2013). Κριτική της κριτικής δύναμης (Κ. Ανδρουλιδάκης, Μτφρ.). Αθήνα: Ιδεόγραμμα.

Kuhn, T. S. (2008). Η δομή των επιστημονικών επαναστάσεων (Γ. Γεωργακόπουλος & Β. Κάλφας, Μτφρ.). 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., σημ., επιμ.). Αθήνα: Ιδεόγραμμα.

Valéry, P. (1988). Ευπαλίνος ή ο Αρχιτέκτων (Ε. Λαμπρίδη, Μτφρ.). Αθήνα: Άγρα.

Ηλεκτρονικές πηγές

Αριστοτέλης. (χ.χ.). *Μετά τα Φυσικά*. Στο *Πρώτη Φιλοσοφία: Μετά τα Φυσικά*.

Ανακτήθηκε 17 Ιουνίου 2026, από

https://www.physics.ntua.gr/mourmouras/greats/aristoteles/meta_ta_physica.html#tmtfz

B. Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

Βιβλία

Droste, M. (2019). *Bauhaus, 1919–1933*. Köln: Taschen.

Droste, M. (2025). *The Bauhaus, 1919–1933: Reform and avant-garde*. Köln: Taschen.

Frampton, K. (1980). *Modern Architecture: A Critical History*. London: Thames and Hudson.

Giedion, S. (1941). *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Gropius, W. (1919). *Bauhaus Manifesto and Programme*. Weimar: Staatliches Bauhaus.

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.

Hegel, G. W. F. (1975). *Aesthetics: Lectures on Fine Art* (T. M. Knox, Trans., Vol. 1). Oxford: Clarendon Press.

Imhoof, D., Menninger, M. E., & Steinhoff, A. J. (Eds.). (2016). *The Total Work of Art: Foundations, Articulations, Inspirations*. New York: Berghahn Books.

Moholy-Nagy, L. (1947). *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald.

- Neumeyer, F. (1991). *The Artless Word: Mies van der Rohe on the Building Art*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Norberg-Schulz, C. (1980). *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. New York: Rizzoli.
- Pallasmaa, J. (2005). *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. London: Wiley-Academy.
- Riley, T., & Bergdoll, B. (Eds.). (2001). *Mies in Berlin*. New York: 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*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Schulze, F. (1989). *Mies van der Rohe: Una biografia critica* (M. De Benedetti, Μτφρ.). 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. (Πρωτότυπο έργο δημοσιεύθηκε το 1851)
- Tafuri, M. (1976). *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Trimingham, M. (2011). *The Theatre of the Bauhaus: The Modern and Postmodern Stage of Oskar Schlemmer*. New York: Routledge.
- Vazsonyi, N. (2016). *Richard Wagner: Self-Promotion and the Making of a Brand*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 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.

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.

Djalali, A. (2015). The architect as producer: Hannes Meyer and the proletarianisation of the Western architect. Footprint, 9(2), 27–46.
<https://doi.org/10.7480/footprint.9.2.859>

Haxthausen, C. W. (χ.χ.). Walter Gropius and Lyonel Feininger: Bauhaus Manifesto. 1919.

Heidegger, M. (1954). Bauen Wohnen Denken. In Vorträge und Aufsätze. Pfullingen: Neske.

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: Illinois Institute of Technology.

Imhoof, D., Menninger, M. E., & Steinhoff, A. J. (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. (2005). Goodness greatness: The images of Mies once again. Perspecta, 37, 112–121.

Meyer, H. (1928). bauen. Bauhaus, 2(2), 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, 54–61.

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). The Bauhaus idea and programme. Ανακτήθηκε 28 Ιουνίου 2026, από <https://www.bauhaus.de/en/discover/article/the-bauhaus-idea-and-programme/>

Bauhaus Denkmal Bundesschule Bernau e.V. (χ.χ.). Bauhaus Denkmal Bundesschule Bernau. Ανακτήθηκε 19 Ιουνίου 2026, από <https://www.bauhaus-denkmal-bernaue.de/index.html>

Bauhaus Imaginista. (χ.χ.). The extension buildings of the ADGB Trade Union School in Bernau. Ανακτήθηκε 19 Ιουνίου 2026, από <https://www.bauhaus-imaginista.org/articles/5748/the-extension-buildings-of-the-adgb-trade-union-school-in-bernaue/>

Bauhaus Kooperation. (χ.χ.-α). *Bauhausgebäude, Dessau*. Ανακτήθηκε 30 Ιουλίου 2026, από <https://bauhauskooperation.de/wissen/das-bauhaus/werke/architektur/bauhausgebaeude-dessau>

Bauhaus Kooperation. (χ.χ.-β). *Design for the Bauhaus signet (Star Manikin)*. Ανακτήθηκε 30 Ιουλίου 2026, από <https://bauhauskooperation.de/en/knowledge/the-bauhaus/works/graphic-printshop/design-for-the-bauhaus-signet-star-manikin>

Bauhaus Kooperation. (χ.χ.-γ). *Entwurfsplan Haus am Horn, Weimar*. Ανακτήθηκε 30 Ιουλίου 2026, από <https://bauhauskooperation.de/wissen/das-bauhaus/werke/architektur/entwurfsplan-haus-am-horn-weimar>

Getty Research Institute. (2019). *Bauhaus beginnings: Wall texts*. The J. Paul Getty Trust. Ανακτήθηκε 30 Ιουλίου 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 Ιουλίου 2026, από <https://www.klassik-stiftung.de/haus-am-horn/>

National Trust. (χ.χ.). *The artistic history of Red House*. Ανακτήθηκε 30 Ιουλίου 2026, από <https://www.nationaltrust.org.uk/visit/london/red-house/the-history-of-red-house>

The Metropolitan Museum of Art. (χ.χ.). *Bloemenwerf*. Ανακτήθηκε 30 Ιουλίου 2026, από <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/498042>