

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΣΚΕΨΗ



ΣΥΝΘΕΤΙΚΗ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ



Καραχάλιος Σωτήρης | Μπελεμέζη Λουίζα-Μαρία

Η ΔΟΜΗ  
ΩΣ  
ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΚΟ  
ΕΡΓΑΛΕΙΟ

# **Αρχιτεκτονική Σκέψη + Συνθετική Διαδικασία**

Η δομή ως μεθοδολογικό εργαλείο

Καραχάλιος Σωτήρης | Μπελεμέζη Λουίζα-Μαρία

ΕΘΝΙΚΟ ΜΕΤΣΟΒΙΟ ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ

σχολή αρχιτεκτόνων μηχανικών

ΤΟΜΕΑΣ 1 ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟΥ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ

επιβλέποντες\_ Μωραΐτης Κώστας | Τσιράκη Σοφία



Αθήνα

Μάρτιος 2014

## Εισαγωγή

### Αρχιτεκτονική Σκέψη

1.1	Η δημιουργική σκέψη ως πολύπλοκο διμερές σύστημα/όλον.....	15
1.2	Η πρόθεση ως απαρχή της δημιουργικής πράξης.....	21
1.3	Η προϋπάρχουσα γνώση και το υπαρκτό πρόβλημα ως πηγή των προθέσεων.....	27
1.4	Το τρίπτυχο «άνθρωπος - λειτουργία - τόπος».....	31
1.5	Η προϋπάρχουσα γνώση.....	43

### Συνθετική Διαδικασία

2.1	Η κυκλική διαδικασία της σύνθεσης.....	57
2.2	Η σημασία της δομής για την αρχιτεκτονική.....	63
2.3	Η δομή ως μεθοδολογικό εργαλείο.....	67
2.4	Η δομή κατά τον Piaget και η συσχέτιση με τη συνθετική διαδικασία.....	71
2.5	Η Ολότητα.....	75
2.6	Η Αυτορρύθμιση.....	83
2.7	Ο Μετασχηματισμός.....	109

### Επίλογος | Συμπεράσματα



**\_εισαγωγή**



## αντικείμενο έρευνας

Η παρούσα εργασία πραγματεύεται το ζήτημα της συνθετικής διαδικασίας στην αρχιτεκτονική, χρησιμοποιώντας μεθοδολογικά, ως βάση, την έννοια της δομής. Στο πλαίσιο αυτό, η δομή και η δομική οργάνωση δεν αναφέρονται μόνο στο τελικό συνθετικό αποτέλεσμα, αλλά επίσης στη συγκρότηση της αρχιτεκτονικής σκέψης. Η συνθετική διαδικασία παρουσιάζεται ως αποτέλεσμα «δομικών» νοητικών διεργασιών, οι οποίες αποδίδονται εκφραστικά με την έμπρακτη σχεδιαστική απεικόνιση.

## αφορμή

Αφορμή αυτής της έρευνας αποτέλεσε η προσωπική αναζήτηση και ο προβληματισμός γύρω από το θέμα της αρχιτεκτονικής σύνθεσης. Η πρωτεύουσα σημασία της, η αξία της ως διαδικασία που συμπυκνώνει και αποκρυσταλλώνει τις σκέψεις του δημιουργού δημιούργησε την ανάγκη για την ανάπτυξη της ερευνητικής αυτής εργασίας. Η σύνθεση, ως συνδυασμός νοητικών διεργασιών και έμπρακτης σχεδιαστικής έκφρασης, τοποθετεί το δημιουργικό υποκείμενο-συνθέτη στο κέντρο των συνθετικών αποφάσεων. Εντούτοις, το κεντρικά αυτό τοποθετημένο υποκείμενο δε δύναται να

αποστασιοποιηθεί πλήρως από τη διαδικασία αυτή, ώστε να την αναγνώσει σε σχέση με τα στάδια και τη μεθοδολογία της, τα οποία δεν είναι βέβαια ευκρινή και ευδιάκριτα. Αυτή η διαπίστωση ισχυροποίησε την επιθυμία για ουσιαστικότερη μελέτη της πολύπλοκης και πολύπλευρης φύσης της συνθετικής διαδικασίας.

Η επαφή μας με θέματα που σχετίζονται με την έννοια της δομής, ως μέρος της δημιουργικής πράξης, ξεκινά από τα πρώτα κιόλας έτη των σπουδών μας. Η αρχιτεκτονική διδασκαλία, η οποία στηρίζεται στην emphatic παρουσίαση και διερεύνηση οργανωτικών συσχετισμών, που περιγράφουμε συνοπτικά με τον όρο «δομική οργάνωση», συνέβαλε καίρια στη διαμόρφωση της αρχιτεκτονικής μας παιδείας, δημιουργώντας συγχρόνως προβληματισμούς και ανησυχίες. Προβληματισμούς που δε σχετίζονται μόνο με την κριτική διάθεση για τα εγχώρια πεπραγμένα, αλλά και με τη γενικότερη ανησυχία για τις διαδικασίες που ακολουθούνται σε διεθνές επίπεδο για τη διδασκαλία και παραγωγή αρχιτεκτονικής. Η αυξημένη σημασία των εντυπωσιακών παρουσιάσεων ηλεκτρονικού σχεδιασμού, η βαρύτητα που αποδίδεται, τότε, στο «φαίνεσθαι» και όχι στο «είναι», η επιτάχυνση των διαδικασιών και η προσήλωση στην παραγόμενη εικόνα διαμορφώνουν σε μεγάλο βαθμό τη ρευστή σημερινή κατάσταση, η οποία επηρεάζει άμεσα την αρχιτεκτονική, τόσο ως αποτέλεσμα όσο και ως διαδικασία.

Τέτοιοι προβληματισμοί αποτέλεσαν το έναυσμα αυτής της εργασίας, ως λογικό επακόλουθο μιας κριτικής στάσης απέναντι στα πράγματα και της ανάγκης μας για περαιτέρω έρευνα σε θέματα που σχετίζονται με τα προηγούμενα.

## σκοπιμότητα

Σκοπός αυτής της εργασίας είναι να συμμετάσχει στη συζήτηση γύρω από θέματα αρχιτεκτονικής σύνθεσης, που άπτονται της σημασίας της δομικής σκέψης στη διαδικασία του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού. Στόχος είναι να παρουσιαστεί η προσπάθεια δομικής οργάνωσης, ως μέθοδος συγκρότησης των αρχιτεκτονικών σκέψεων και χειρισμών, με τρόπο ο οποίος να οδηγεί σε πρωτογενή συνθετικά συμπεράσματα, απορρίπτοντας την επανάληψη μιας δομικής «μανιέρας» λύσεων. Η δομική οργάνωση περιγράφει την αμφίδρομη συσχέτιση της αρχιτεκτονικής σκέψης, ως προς το επίπεδο των προθέσεων, με τη συνθετική διαδικασία, ως διαδικασία απόδοσης οργανωτικής, συνθετικής δομής. Με την εργασία μας, θα προσπαθήσουμε να τονίσουμε τα βασικά χαρακτηριστικά αυτής της σχέσης, περιγράφοντας την ως σχέση δυναμική, χωρίς να αποσκοπούμε στη δημιουργία ενός καταλόγου-ευρετηρίου αρχιτεκτονικών λύσεων, που βασίζονται σε αφαιρετικούς δομικούς σχηματισμούς. Αποφεύγοντας την ακαμψία και απολυτότητα τέτοιων επιλογών, θα προσπαθήσουμε να περιγράψουμε, αντίθετα, τη συνθετική σκέψη, ως αποτέλεσμα ευρύτερων δομικών συσχετισμών.

Παράλληλα, η έρευνα αυτή έχει στόχο να σχολιάσει μια άποψη γύρω από τη σύγχρονη αρχιτεκτονική, η οποία σχετίζεται επιφανειακά με ζητήματα δομής και σχεδιασμού και περιορίζεται μόνο σε μορφολογικές αναγνώσεις της. Αυτή η άποψη, η οποία υλοποιείται μέσα από ένα συγκεκριμένο είδος μορφοκρατικής αρχιτεκτονικής, τείνει να παρερμηνεύσει τα παραπάνω ζητήματα και να αποτελέσει μια απλοϊκή έκφραση ενός πολυπλοκότερου και βαθύτερου συστήματος σκέψης.

Η διάλεξη συνολικά θα προσπαθήσει να προσεγγίσει τέτοια ζητήματα με σκοπό να θέσει κυρίως ερωτήματα, χωρίς να προσδοκεί να δώσει απόλυτες απαντήσεις.



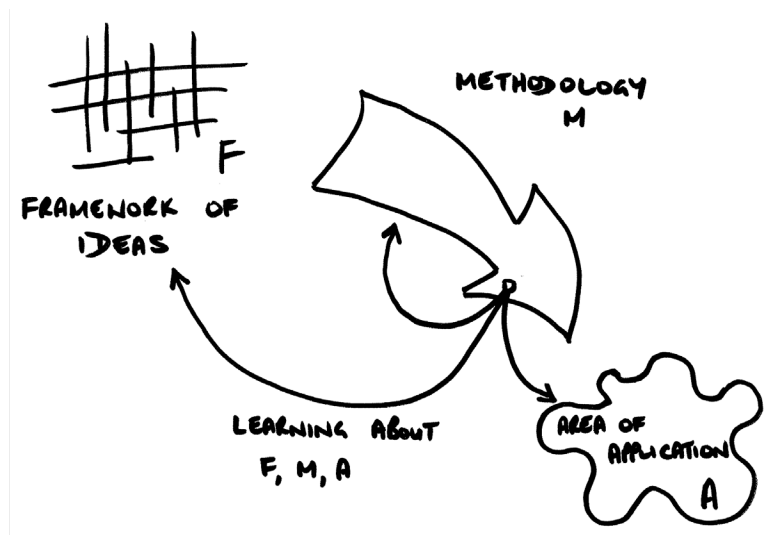
## μεθοδολογία

Η έρευνα αυτή αναπτύσσεται βασισμένη σε μια κεντρική ακολουθία Ηθέσεων, η οποία λειτουργεί ως κατευθυντήριο άξονας οργανώνοντας τη μελέτη σε δύο βασικά μέρη ανάλυσης. Σε αυτό της αρχιτεκτονικής σκέψης αφ' ενός και σε αυτό της συνθετικής διαδικασίας αφ'ετέρου, με κοινό, όμως, σημείο αναφοράς τη δομή.

Στο πρώτο σκέλος, η αρχιτεκτονική σκέψη, ως ειδική έκφραση της ανθρώπινης νοητικής διεργασίας γενικότερα, μελετάται ως αποτέλεσμα του συσχετισμού λογικά ελεγχόμενων, συνειδητών επιλογών, με άλλες επιρροές που αναπτύσσονται πέραν του συνειδητού ελέγχου και βασίζονται στην αισθητηριακή αμεσότητα ή συνδέονται με μία ασυνείδητη, αδιευκρίνιστη πραγματικότητα. Η αρχιτεκτονική σκέψη προσεγγίζεται, κυρίως, μέσω των προθέσεων του συνθέτη, οι οποίες διακρίνονται σε δύο παράλληλα επίπεδα. Οι αρχιτεκτονικές προθέσεις, από τη μία, πηγάζουν από το υπαρκτό πρόβλημα της αρχιτεκτονικής, που σχετίζεται με την άμεση συσχέτιση των τριών παραγόντων, που συνθέτουν το τρίπτυχο «άνθρωπος-λειτουργία-τόπος». Από την άλλη, μπορεί να προέρχονται από ένα προϋπάρχον πλαίσιο επιρροών, που αφορά ενστικτικές αντιδράσεις, παλαιότερες καταγεγραμμένες συνήθειες έκφρασης και συμπεριφοράς, στις οποίες μπορεί να αποδοθεί ακόμη και ο χαρακτηρισμός «αρχετυπικές» ή συστήματα απόψεων που αναπτύσσονται ερήμην μας, και τα οποία μας επιβάλλονται ως ιδεολογικά συστήματα. Σε μια ιδιαίτερα πρώιμη, αλλά σημαντικότερη, θεωρητική προσέγγιση αυτού του κόσμου απόψεων, ο οποίος μας προκαθορίζει, η αρχαία Ελληνική φιλοσοφία έχει προσφέρει την πρόταση του υπερβατικού κόσμου των Πλατωνικών Ιδεών. Όσο και αν είναι σήμερα δύσκολο να αποδεχθούμε αυτόν τον υπερβατικό, χρονικά ασάλευτο καθορισμό, μπορούμε να κατανοήσουμε την παρουσία ιστορικά συγκροτημένων συστημάτων σκέψης και τρόπων έκφρασης, τα οποία υπερβαίνουν τον ατομικό έλεγχο και, ίσως, καθορίζουν τη συμπεριφορά μας.

Προχωρώντας στο δεύτερο σκέλος της συνθετικής διαδικασίας, θα διερευνήσουμε τη σύνθεση, ως κυκλική διεργασία, η οποία αναπτύσσεται

μεταξύ σκέψης και πράξης και θα εστιάσουμε, κυρίως, στη δομική προσέγγιση του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού. Για λόγους συνοχής και συγκρότησης της έρευνας, δανειζόμαστε από τη σχετική πρόταση του Jean Piaget, την περιγραφή των τριών βασικών χαρακτηριστικών της δομής για να την περιγράψουμε, ως μέθοδο εργασίας. Στο έργο του «Στρουκτουραλισμός» η δομή ερμηνεύεται ως σύμπλεγμα τριών βασικών χαρακτηριστικών. Της ολότητας, της αυτορρύθμισης και του μετασχηματισμού. Και τα τρία χαρακτηριστικά θα αναλυθούν με βάση τη σημασία τους για τη συνθετική διαδικασία, αλλά και τους διαφορετικούς τρόπους που εμφανίζονται σε αυτή, κάτω από τη κοινή συνισταμένη της δομικής σκέψης.



Διαγραμματικό σκίτσο.

Το μεθοδολογικό πέρασμα των «Ιδεών» στο πεδίο εφαρμογής.



**\_αρχιτεκτονική σκέψη**



**Η δημιουργική σκέψη****1.1****ως πολύπλοκο διμερές σύστημα/όλον**

Αφήνοντας για εκτενέστερη συζήτηση το θέμα των σχέσεων νοητικής διεργασίας και πρακτικών χειρισμών, θα τονίσουμε κατ' αρχάς, πως η πρώτη, η νοητική διεργασία, συνειδητή ή ασύνειδη αποτελεί θεμελιώδες στάδιο οποιασδήποτε δημιουργικής πράξης<sup>1</sup>. Επομένως, η αντίληψη του εξωτερικού κόσμου και η νοητική επεξεργασία των αντιληπτικών ερεθισμάτων αποτελούν έναυσμα για δημιουργία, καθώς οι εμπειρίες και οι παραστάσεις υπόκεινται συνεχώς στην ερμηνεία του δημιουργού. Ο τελευταίος, μέσω νοητικών διεργασιών, οι οποίες δεν είναι σαφείς στην ανάπτυξή τους, αποδίδει σημασία στις πράξεις του σε άμεση αναφορά με τις «εσωτερικές» προθέσεις του και τις «εξωτερικές» επιρροές.

Επομένως, η δημιουργικότητα, τμήμα της ανθρώπινης συμπεριφοράς, επηρεάζεται και οργανώνεται με βάση το διττό χαρακτήρα που χαρακτηρίζει τη δεύτερη. Η διμερής φύση της συμπεριφοράς μας αναφέρεται, αφ' ενός, σε λογικά ελεγχόμενες αποφάσεις και, αφ' ετέρου, σε συναισθηματικές και λογικά απροσδιόριστες αποκρίσεις<sup>2</sup>. Η αντιθετική σχέση των δύο βασικών χαρακτηριστικών δεν διασπά τη σκέψη σε δύο διακριτά μέρη,

1 C. Ganshirt: *Tools for Ideas*. Berlin, 2007 σελ. 59.

2 ο.π. σελ. 61.

αλλά αντιθέτως, τονίζει την πολυπλοκότητα που χαρακτηρίζει τη νοητική διαδικασία, ως ενιαία συνθήκη. Ένα σύστημα, δηλαδή, συνειδητών και ασυνειδητών προσεγγίσεων, από τις οποίες οι μεν τροφοδοτούν τις δε σε σχέσεις διπλής συνεπαγωγής. Αφ' ενός, το συνειδητό, ο τρόπος δηλαδή με τον οποίο ελέγχουμε την αμεσότητα των αισθήσεων και τη σωματική εμπειρία, επηρεάζεται από τον ασύνειδο χαρακτήρα της ανθρώπινης συμπεριφοράς. Αντίστροφα, το πεδίο του ανεξερεύνητου ψυχισμού συσχετίζεται συνεχώς με τις συγκροτημένες λογικά προσεγγίσεις. Τα «βαθύτερα» επίπεδα συμπεριφοράς, συνεπώς, δε λειτουργούν μόνα και ανεξέλεγκτα στον τρόπο που προσλαμβάνουν ερεθίσματα, αλλά, ως ένα βαθμό, το συνειδητό, λογικά ελεγχόμενο μέρος της σκέψης τους επιβάλλει οργανωτικά σχήματα. Με μια ριζικότερη μάλιστα ερμηνεία, ακόμη και το ασυνείδητο αποτελεί μια δομημένη περιοχή προσλήψεων - «*το ασυνείδητο*» είναι σύμφωνα με τη άποψη αυτή «*δομημένο σαν γλώσσα*»<sup>3</sup>. Ήδη από τον 17ο αιώνα, ο Baruch Spinoza, υπερβαίνοντας τον δυισμό του Καρτέσιου που ξεχώριζε τη νοητική διεργασία -*res cogitans*- από τη σωματική και εξωτερική πραγματικότητα, την έκταση -*res extensa*- τονίζει πως ο άνθρωπος δε θα πρέπει να εκλαμβάνεται ως ένα δισυστόστατο ον. Συνεπώς, δε συντίθεται από δύο ανεξάρτητα μέρη, τη ψυχή και το σώμα, αλλά αποτελεί, αντίθετα, μια αδιάσπαστη και ενιαία οντότητα, που διαθέτει και τις δύο ιδιότητες - και τη νόηση και τη σωματική έκταση<sup>4</sup>. Έτσι οι ψυχικές και νοητικές διεργασίες του ανθρώπινου νου βρίσκονται σε απόλυτη αλληλεπίδραση μεταξύ τους και συγχρόνως με τις σωματικές εκδηλώσεις της συνειδησιακής πραγματικότητας.

Σχετικά με αυτό το γενικό διμερή διαχωρισμό της σκέψης του ατόμου, ο Edward de Bono διακρίνει τη σκέψη σε λογική-αναλυτική (*vertical thinking*) και διαισθητική-δημιουργική (*lateral thinking*). Αυτή η διάκριση βρίσκει αντιστοιχία στο τρόπο που συγκροτείται ο άνθρωπος

3 J. Dor: *Εισαγωγή στην ανάγνωση του Lacan*. Αθήνα, 2007.

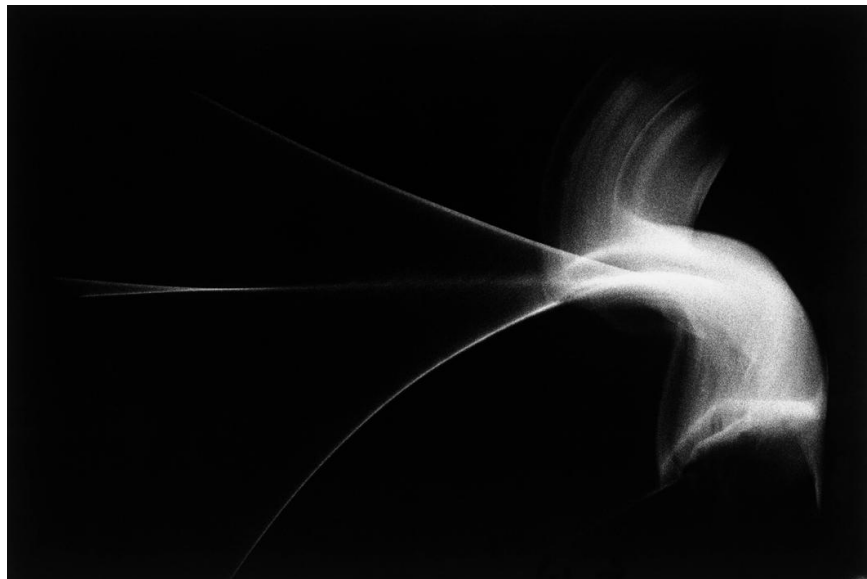
4 Πρβλ. Θ. Πελεγρίνη (επιμ.): *Λεξικό φιλοσοφίας*. Αθήνα, 2004, σελ.1289-1290, λήμμα: *Σπινόζα, Βενέδικτος/Μπαρούχ*.



Alvaro Siza, Νοέμβριος, 1989.

Constantine Manos.  
USA. Boston,  
Massachusetts. 1958.

*Το χέρι του μαέστρου  
Charles Munch εν ώρα  
δράσης.*





εγκέφαλος στα δύο ημισφαίρια<sup>5</sup>. Συγκεκριμένα, υποστηρίζει πως υπάρχει το αριστερό ημισφαίριο, που εμπεριέχει το λογικά συγκροτημένο, γραμμικό, αναλυτικό μέρος της σκέψης, εν αντιθέσει, με το δεξί ημισφαίριο, που σχετίζεται με το συναισθηματικό, ασαφέστερο, μη γραμμικών ακολουθιών, συνθετικό μέρος. Αν και για το συνθέτη-δημιουργό, παρουσιάζεται ως σημαντικότερο το δεξί ημισφαίριο, λόγω της απαίτησης να ελέγχει τη χωρική διάσταση των πραγμάτων, θα πρέπει σε αντιδιαστολή να τονίσουμε τη διαλεκτική και συμπληρωματική σχέση που έχουν οι δύο εκφάνσεις του ανθρώπινου νου. Η προ-λογική δημιουργική διαδικασία, όσον αφορά την αρχιτεκτονική σύνθεση, χρειάζεται εξίσου και τη λογική οργανωτική προσέγγιση, λόγω της φύσης των διάφορων ζητημάτων που αντιμετωπίζει η αρχιτεκτονική, αναγκασμένη να απαντήσει στα λογικά διατυπωμένα προβλήματα των κοινωνιών. Χαρακτηριστικά στην αυτοπροσωπογραφία του, ο El Lissitzky σκιαγραφεί το δημιουργό μέσα από την πολυεπίπεδη σύμπλεξη μυαλού, χεριού, ματιού, αλλά και του διαβήτη και του κύκλου πάνω σε ένα ορθοκανονικό πλέγμα, τονίζοντας, έτσι, την αμφίδρομη σχέση σκέψης και πράξης, λογικής και συναισθήματος κατά τη διάρκεια της δημιουργικής διαδικασίας.

Στη διαπλοκή αυτή λογικής και συναισθήματος, αναφέρεται η συγκρότηση της ανθρώπινης εμπειρίας, η οποία συντίθεται ως κράμα της συνειδητής και ασυνειδητής προσέγγισης της πραγματικότητας. Ωστόσο, η ασάφεια που υπάρχει στη χρήση της λέξης «εμπειρία», έγκειται στο γεγονός ότι η τελευταία ορίζεται ως *«η κατ' αίσθησιν αντίληψη (...) που σχηματίζει κάποιος μέσω των αισθήσεων του για τα πράγματα του εξωτερικού κόσμου»*. Στη γερμανική γλώσσα, οι δυο προσεγγίσεις αποδίδονται με μεγαλύτερη σαφήνεια, αφού χρησιμοποιούνται δύο λέξεις για να περιγραφεί η έννοια «εμπειρία», Erfahrung και Erlebnis. Ο Edmund Husserl πάνω σε αυτή τη διαφοροποίηση, διέκρινε από τη μία την εμπειρία ως *«αντικείμενο ανάλυσης και περιγραφής -Erfahrung»* και από την άλλη την εμπειρία ως *«βίωμα που είναι αδύνατον να*

5 C.Ganshirt: *Tools for Ideas*. Berlin, 2007 σελ.61.

6 Πρβλ. Θ. Πελεγγρίνη (επιμ.): *Λεξικό φιλοσοφίας*. Αθήνα, 2004, σελ.214-215, λήμμα: εμπειρία.

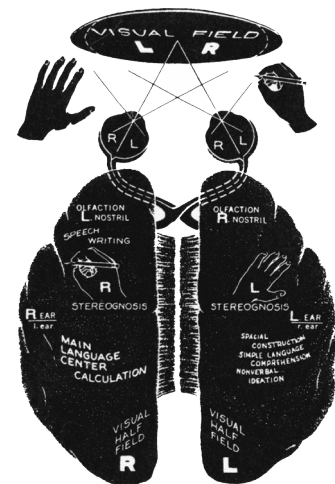


El Lissitzky.

*the constructor,*  
αυτοπροσωπογραφία, 1924.

Roger w. Sperry.

Ανατομική αναπαράσταση ανθρώπινου εγκεφάλου  
με βάση τις διαφορετικές λειτουργίες.



*αναλυθεί και να περιγραφεί - Erlebnis».* Η πρώτη αναφέρεται στη λογική αποτύπωση της πραγματικότητας και στην απόκτηση συνειδητής γνώσης μέσω αυτής, καθώς ο δημιουργός στρέφεται προς τα έξω και επιχειρεί λογική οργάνωση. Ενώ, η δεύτερη αφορά καταστάσεις που αφήνουν μια συγκινησιακή αποτύπωση και σχετίζονται με εσωτερικές, βαθύτερες, και συχνά, ασαφείς αποκρίσεις<sup>7</sup>.

Εν κατακλείδι, θα πρέπει να τονιστεί ότι το δημιουργικό υποκείμενο σκέφτεται και δρα υπό την επιρροή αυτής της διπλής συνθήκης. Εν μέρει, η σκέψη του καθορίζεται από κατανοητούς και επεξηγήσιμους λογικά παράγοντες. Όμως, η επίδραση της αυθόρμητης και αδιευκρίνιστης παρόρμησης λειτουργεί καθοριστικά τόσο για τη λογική πλευρά της σκέψης όσο και για τη σκέψη του δημιουργού συνολικά. Επομένως δεν καθίσταται δόκιμος ένας, διπολικός έστω, διαχωρισμός της ανθρώπινης σκέψης, αλλά η προσπάθεια σύλληψής της ως ένα αδιάσπαστο όλον.

---

<sup>7</sup> R. Sennet: *Ο τεχνίτης*. Θεσσαλονίκη, 2011, σελ. 237-238.



Constantine Manos.

Η καθημερινή εμπειρική εργασία του ψαρά.

**Η πρόθεση****1.2****ως απαρχή της δημιουργικής πράξης**

Ο δημιουργός αναζητά την αιτία του «δημιουργείν» ως προϋπόθεση και κινητήρια δύναμη για να υποστηρίξει το νόημα των πράξεων του. Η σχέση αιτίας-αποτελέσματος είναι ουσιαστική και καθοριστική, όχι μόνο για το δημιουργό, αλλά και για την κοινωνική αποδοχή γενικότερα, καθώς μπορεί να προσφέρει ευεξήγητη αιτιολογία για τα πράγματα. Αυτήν την εσωτερική εξήγηση υποδεικνύει η επόμενη παρατήρηση: *«Κάθε τι αληθινό και αυθεντικό «κουβαλάει» μέσα του και την ανάγκη που το γέννησε. Αν προσέξουμε τα ζώα, τα πουλιά, τα φυτά, αλλά και τα φυσικά φαινόμενα, θα παρατηρήσουμε ότι όλα βασίζονται σε μια θαυμαστή, μοναδική αιτία. Την βαθύτερη αιτία της ύπαρξης τους, την ουσία τους»<sup>1</sup>. Εξάλλου, η προσπάθεια αιτιολόγησης των πραγμάτων και των φαινομένων του αισθητού κόσμου αποτελεί μια θεμελιώδη, ανθρώπινη ανάγκη, ώστε να κατανοήσουμε την πραγματικότητα, αποδίδοντας της νόημα<sup>2</sup>.*

Ο Immanuel Kant υποδεικνύει ότι η σχέση αιτίας-αποτελέσματος δεν μπορεί να αποτελεί, μόνο, προϊόν της εμπειρίας μας, αλλά ότι ενυπάρχει

1 Τ, Παπαϊωάννου: *Η αρχιτεκτονική και η Πόλη*. Αθήνα, 2008 , σελ. 88.

2 Αμερικάνου Ελένη: *«Αναγνώσεις Γεωμετρίας: Η γεωμετρική υφή των στοιχείων σύνταξης του αρχιτεκτονικού χώρου»*. Αθήνα, 2012.



## Αίτιο - Αποτέλεσμα.

μέσα μας, a priori, ως αρχή της αιτιότητας. Το αίτιο και το αποτέλεσμα συνεχίζει, δε μπορούν να υπάρχουν από μόνα τους, αλλά για να αποδοθεί συνοχή στη μεταξύ τους σχέση, θα πρέπει να τα τοποθετήσουμε σε ένα πλαίσιο με χωρική και χρονική συνάφεια<sup>3</sup>. Αντίστοιχα, η πράξη του δημιουργού, που πηγάζει από μια αιτία, θα πρέπει, για να αποκτήσει νόημα, να τοποθετηθεί σε ένα ευρύτερο πολυπαραγοντικό πλαίσιο. Ένα πλαίσιο δηλαδή, όπου ο άνθρωπος, ο τόπος, τα στοιχεία του περιβάλλοντος αλλά και οι ανάγκες, σε συνδυασμό με τις προθέσεις, να νοηματοδοτούν την αιτία της δημιουργικής πράξης.

Η αιτία αυτή, συμπληρώνει ο Arthur Schopenhauer, λειτουργεί ως εφαλτήριο, ως βάση, δηλαδή, για να ισχυροποιηθεί η πράξη, η οποία αποτελεί προϊόν της βούλησης<sup>4</sup>. Η βούληση εδώ, συνιστά τον κατευθυντήριο άξονα

3 Πρβλ. Θ. Πελεγρίνη (επιμ.): *Λεξικό φιλοσοφίας*. Αθήνα, 2013, σελ.937-938, λήμμα: *Κάντ, Ιμμάνουελ*.

4 Πρβλ. Θ. Πελεγρίνη (επιμ.): *Λεξικό φιλοσοφίας*. Αθήνα, 2013, σελ.1280-1281, λήμμα: *Σοπενχάουερ, Άρθουρ*.

και σχετίζεται με την πρόθεση του δημιουργού σε σχέση με το αντικείμενο μελέτης του. Ο δημιουργός, ξεκινώντας από προθέσεις εσωτερικές και από επιδιώξεις που διαμορφώνονται από εξωγενείς παράγοντες, συγκροτεί ιδέες και απόψεις που επηρεάζουν, εν τω γεννάσθαι, τη συνθετική δημιουργία.

*«Να κάνεις μια κατοψη σημαίνει να ορίσεις με ακρίβεια, να σταθεροποιήσεις ιδέες. Να έχεις ιδέες. Να διατάξεις αυτές τις ιδέες έτσι ώστε να γίνουν κατανοητές, εφαρμόσιμες και μεταδόσιμες. Πρέπει λοιπόν να εκδηλώσεις μια συγκεκριμένη πρόθεση, να έχεις ιδέες για να μπορέσεις να αποκτήσεις την πρόθεση»<sup>5</sup>.*

Οι προθέσεις του συνθέτη-αρχιτέκτονα πηγάζουν από προσδοκίες, προτιμήσεις, προτεραιότητες και στάσεις ζωής, οι οποίες έχουν ως κέντρο αναφοράς τον άνθρωπο ή αποδέκτη την κοινωνία και αποσκοπούν στη δημιουργία αρχιτεκτονικού χώρου με συγκεκριμένα συνθετικά χαρακτηριστικά. Χαρακτηριστικά που γεννιούνται από προθέσεις, τις οποίες θέτει ο αρχιτέκτονας πριν ακόμα οι σκέψεις του αποδοθούν στο χαρτί, και είτε αποτελούν εν μέρει, είτε τροφοδοτούν συμπληρωματικά, τη γενικότερη αιτία που τις γέννησε. Ο ανθρωποκεντρικός χαρακτήρας αυτών των προθέσεων συνδέεται, συχνά, με την ευαισθητοποίηση και την προτροπή του ίδιου του χρήστη, στον οποίο αναφέρεται το έργο. Έτσι, θα πρέπει να δημιουργηθούν τα κατάλληλα κίνητρα και ερεθίσματα, τα οποία οφείλουν να είναι σχεδιασμένα, έτσι, ώστε ο παραγόμενος χώρος να επιτελέσει τον ρόλο του μετατρέποντας τον άνθρωπο σε συμμετέχο<sup>6</sup>.

Οι προθέσεις αυτές αποκτούν τόσο ευρύτερη έκταση επιρροής, όσο περισσότερο στηρίζονται πάνω σε βασικές και κοινής αποδοχής Αρχές και Αξίες, κατορθώνοντας, έτσι, να αποκτήσουν οντολογικό εύρος, να απευθυνθούν, δηλαδή, συνολικά στον άνθρωπο ως συλλογική οντότητα και όχι ως απομονωμένο υποκείμενο αναφοράς. *«Είναι αυτές που συνήθως ενώνουν τους ανθρώπους αντί να τους χωρίζουν»<sup>7</sup>.* Αυτές που επομένως, βρίσκουν τα

5 Le Corbusier: *Για μια Αρχιτεκτονική*. Αθήνα, 2005, σ. 145.

6 H. Hertzberger: *Μαθήματα για σπουδαστές της Αρχιτεκτονικής*,. Αθήνα, 2002, σελ. 162.

7 Τ. Μπίρης: *Αρχιτεκτονικής σημάρδια και Διδάγματα - στο ίχνος της συνθετικής δομής*. Αθήνα, 1996, σ. 76.



Joseph Koudelka, Το εμπρόθετο βέλος.

Le Corbusier.

Στο δώμα της πολυκατοικίας Unite d' Habitation τα παιδιά οικειοποιούνται το χώρο με τρόπο αυθόρμητο και ελεύθερο.





κοινά σημεία μεταξύ των ανθρώπων και δεν περιορίζονται στα επιμέρους υποκειμενικά χαρακτηριστικά. Ο Arnulf Luchinger, στο βιβλίο του «*Structuralism in Architecture and Urban Planning*», μιλώντας γι' αυτό το ζήτημα της υποκειμενικότητας και αντικειμενικότητας, το οποίο εμπεριέχεται στη φύση των αρχιτεκτονικών προθέσεων, αναφέρει ότι αυτό που οφείλουμε να προσφέρουμε, προφανώς και δεν μπορεί να είναι ουδέτερο. Σε κάθε περίπτωση, η πρόθεση είναι εμποτισμένη με το εγώ του δημιουργού, τις προσωπικές του αναφορές. Όμως, ο αρχιτέκτονας έχοντας ως σκοπό όχι την αυτοαναφορά του, αλλά την αναφορά των συνθετικών του αποφάσεων στο συλλογικό νου, οφείλει να αποδεσμευτεί από την ανάγκη για προσωπική ερμηνεία και να εστιάσει στην απόδοση θεμελιωδών και εκτεταμένης ισχύος αρχών. Η εύρεση της τομής μεταξύ του ατομικού και του συλλογικού θα οργανώσει σε αντικειμενικό και υποκειμενικό επίπεδο τη σύνθεση και θα της προσδώσει με αυτόν τον τρόπο τον αναζητούμενο πλουραλιστικό χαρακτήρα της<sup>8</sup>.

Συνοψίζοντας, η δημιουργική πράξη, αν και καθορίζεται από τον υποκειμενικό χαρακτήρα του δημιουργού και την ιδιαιτερότητα του δημιουργήματος του, απαιτεί συχνά, αλήθειες αιώνιες και αξίες διαχρονικές. Εν τέλει, ο συγκερασμός των αστάθμητων παραγόντων του υποκειμενικού με τη διαχρονική απαίτηση των αρχών του αντικειμενικού, δημιουργούν ένα αντιθετικό δίπολο για τη δημιουργική σκέψη και τη λήψη καίριων και ουσιαστικών αποφάσεων.

.....  
 8 A. Luchinger: *Structuralism in Architecture and Urban Planning*. Stuttgart, 1981, σελ. 64-65.

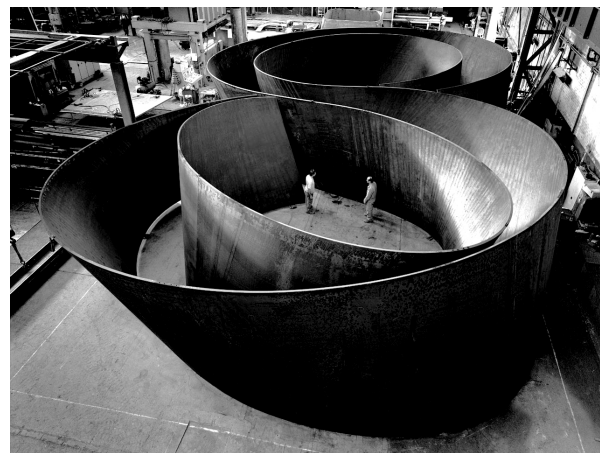




Richard Serra.

Ο χρήστης ενεργοποιείται μέσα από τα καταλληλα ερεθίσματα.

Η σημασία της κίνησης είναι το μέσον για την αλληλεπίδραση του σώματος με τον χώρο που καταλαμβάνει το γλυπτό.



**Η προϋπάρχουσα γνώση και το υπαρκτό πρόβλημα****1.3****ως πηγή των προθέσεων**

**Η** ύπαρξη αντικειμενικών αξιών αλλά και υποκειμενικών παραγόντων, που θίχτηκε προηγουμένως, θα μπορούσε να βρει αντιστοιχία σε μία συνολικότερη φιλοσοφική προσέγγιση. Η φιλοσοφική αναζήτηση, που κινείται ανάμεσα στο κόσμο του υπαρκτού και του υπερβατικού, θα μας βοηθήσει να θέσουμε το ζήτημα, υπό το πρίσμα μιας ευρύτερης προσέγγισης που αφορά τον άνθρωπο ως οντότητα και, επομένως, σχετίζεται με τη δημιουργική έκφανση της ανθρώπινης ύπαρξης.

Από τη μία πλευρά, υποστηρίζεται ότι η ανθρώπινη γνώση είναι απόρροια μονάχα των ερεθισμάτων του υπαρκτού αντιληπτού κόσμου μας. Ο David Hume, ένας από τους κύριους εκφραστές του εμπειρισμού, πίστευε ότι η γνωστική μας δύναμη δεν μπορεί να ξεπεράσει τα όρια των εντυπώσεων μας και ότι οποιαδήποτε προσπάθεια υπέρβασης της εμπειρίας μας είναι αυθαίρετη και ανεπίτρεπτη<sup>1</sup>. Συγκεκριμένα, ο εμπειρισμός, ως φιλοσοφικό ρεύμα, διαμόρφωσε την άποψη ότι ο ανθρώπινος νους μπορεί να παρομοιαστεί με έναν άγραφο πίνακα *-tabula rasa-* απορρίπτοντας κάθε ύπαρξη προϋπάρχουσας γνώσης και υπερτονίζοντας έτσι την *a posteriori* γνώση, ως τη μοναδική.

1 Πρβλ. Θ. Πελεγρίνη (επιμ.): *Λεξικό φιλοσοφίας*. Αθήνα, 2013, σελ.1393, λήμμα: *Χιουμ, Ντέιβιντ.*

Από την άλλη πλευρά, η Πλατωνική σκέψη διαμόρφωσε την άποψη ότι ο κόσμος της γενέσεως είναι ο δημιουργημένος, μεταβαλλόμενος και φθαρτός κόσμος, και ο οποίος αντιδιαστέλλεται προς τον κόσμο της ουσίας, όπου βρίσκεται το *όντως ον*<sup>2</sup>. Ο Πλάτων πίστευε ότι τα μεταβαλλόμενα, τα οποία κινούνται μεταξύ ύπαρξης και ανυπαρξίας, γίνονται αντιληπτά μέσω των αισθήσεων, ενώ τα αμετάβλητα και αναλλοίωτα καθολικά μέσω της νόησης. Τα καθολικά αυτά, αποτελούν τις πλατωνικές Ιδέες, οι οποίες υπερβαίνουν τον αισθητό κόσμο, ανήκοντας στον υπερβατικό. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του Πλάτωνα, ο οποίος στο διάλογο του Σωκράτη με το Μένωνα, προσπαθεί να αποδείξει ότι η γνώση προϋπάρχει στη ψυχή του δούλου, αλλά είναι λανθάνουσα έως ότου ενεργοποιηθεί από την ανάμνηση. Εμφανίζεται, επομένως, ο Πλάτωνας ως ο εισηγητής της *a priori* γνώσης, θέτοντας την προ-εμπειρία ως βάση και ουσία των πραγμάτων.

Μπορούμε να συγκρίνουμε τη φιλοσοφική αυτή προσέγγιση με την πρόταση του Immanuel Kant, σύμφωνα με την οποία η έμφυτη γνώση συνυπάρχει με την επίκτητη. Κατά τον Kant, ο νους μας είναι εξοπλισμένος με κάποιες απριωρικές, γενικές έννοιες που συγκαταλέγονται στις «κατηγορίες», όπως τις ονόμασε, και οι οποίες δε σχετίζονται άμεσα με τις εμπειρίες. Σε αντίθεση με τις ιδέες του Πλάτωνα, αλλά και με τον εμπειρισμό του Hume, όπου η συμμετοχή του υποκειμένου στη διαδικασία της γνώσης αποκλειόταν, ο Kant θέτει στο κέντρο των αναφορών του τον άνθρωπο. Ο άνθρωπος εξοπλισμένος με τις *a priori* κατηγορίες και με τις μορφές του χρόνου και του χώρου, μπορεί να αποκτήσει με αξιόπιστο τρόπο τη γνώση των πραγμάτων, που αποτελούν μέρος των παραστάσεων της εμπειρίας του<sup>3</sup>.

Οι παραπάνω θεωρήσεις αν και αφορούν ένα γενικό φιλοσοφικό επίπεδο, φωτίζουν άμεσα το πρόβλημα της αρχιτεκτονικής δημιουργίας, αφού πραγματεύονται ζητήματα όπως η νόηση, η γνώση και η εμπειρία. Για να αποφευχθεί η παρερμηνεία των προηγουμένων, ως έμφυτο και

2 Πλάτων: *Τίμαιος - Κριτίας*. Αθήνα, 1992, σελ. 65.

3 Πρβλ. Θ. Πελεγρίνη (επιμ.): *Λεξικό φιλοσοφίας*. Αθήνα, 2013, σελ. 939-940, λήμμα: *Κάντ, Ιμμάνουελ*.

Τάκης Τλούπας, *Καλαθοπλεκτική*.



Antony Gormley, *Blind Light*.

«Ήθελα να δημιουργήσω ένα χώρο που ενώ είσαι μέσα να νιώθεις ότι βρίσκεσαι έξω».

Ο Gormley εξέθεσε στο μουσείο μια εμπειρία. Το έργο δεν είναι πια τα υλικά από τα οποία συντίθεται, αλλά τα συναισθήματα που δημιουργήσε, η εμπειρία που βιώθηκε.



προϋπάρχον δεν νοείται η απλοϊκή και παρεξηγήσιμη έννοια του ταλέντου στο «δημιουργείν». Όπως, χαρακτηριστικά αναφέρει ο Richard Sennet, η δεξιότητα-τεχνική κατάρτιση σχετίζεται περισσότερο με τη διδασκαλία, δηλαδή με μια εμπειρική ακολουθία πραγμάτων, η οποία τοποθετείται στον αντίποδα της «αιφνίδιας έμπνευσης». *«Η έμπνευση γοπτεύει, εν μέρει επειδή μας κάνει να πιστεύουμε ότι το ακατέργαστο ταλέντο μπορεί να αντικαταστήσει την εκπαίδευση»*<sup>4</sup>. Ωστόσο, υπάρχουν εκφάνσεις της δημιουργίας, οι οποίες δε μπορούν να αναχθούν μονάχα στη σφαίρα της εμπειρίας και του υπαρκτού, καθώς σχετίζονται με ενστικτώδεις ανθρώπινες ανάγκες, αλλά και με αρχετυπικές καταβολές, οι οποίες θα αναλυθούν στη συνέχεια.

Σε συνδυασμό με τα όσα προηγουμένα αναφέρθηκαν, ως πηγή των εκάστοτε προθέσεων λειτουργεί το κομμάτι της εμπειρίας. Ειδικότερα, ως εμπειρία νοείται το υπαρκτό πρόβλημα που αντιμετωπίζει ο δημιουργός και αφορά το ίδιο το αντικείμενο, τον άνθρωπο και το περιβάλλον με το οποίο συσχετίζεται. Ο συνειδητός χώρος διαμορφώνει με ουσιαστικό τρόπο τις προθέσεις, καθώς αυτός θέτει υπαρκτά ζητήματα και προβλήματα πρακτικής φύσης. Το φυσικό αντικείμενο λειτουργεί διεγερτικά για το δημιουργό της εφαρμοσμένης τέχνης. Ειδικότερα στην αρχιτεκτονική, το αντικείμενο αυτό δε μελετάται ανεξάρτητα και απομονωμένα, αλλά με κέντρο αναφοράς την ανθρώπινη παρουσία. Το συγκεκριμένο αρχιτεκτονικό πρόβλημα τίθεται υπό το πρίσμα του τόπου, της λειτουργίας, του κτηριολογικού προγράμματος και άλλων εξωγενών παραγόντων, που συχνά λειτουργούν ως πηγή έμπνευσης, αλλά και ως ψήγματα ιδεών, για τη θεμελίωση των μετέπειτα αρχιτεκτονικών αποφάσεων.

---

4 R. Sennet: *Ο τεχνίτης*. Θεσσαλονίκη, 2011, σελ. 39. Ως χαρακτηριστικό παράδειγμα χρησιμοποιεί την περίπτωση του Mozart, που αν και είχε μια έμφυτη μουσική ικανότητα, κατόρθωσε να την εξελίξει κάνοντας εξάσκηση και αποκτώντας εμπειρία.

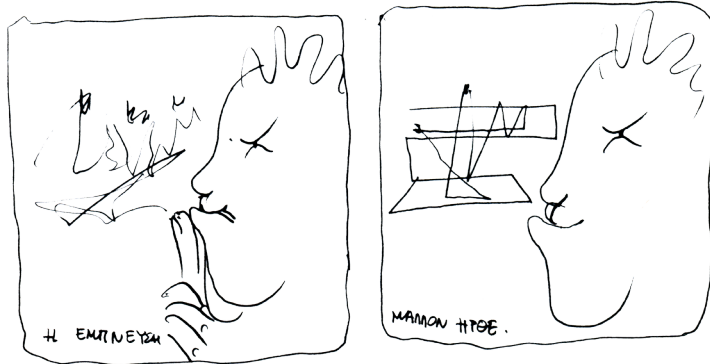
## Το τρίπτυχο «άνθρωπος – λειτουργία – τόπος»

## 1.4

*«Και ξεκινάμε (γιατί πάντοτε και κάθε φορά είναι σαν να αρχίζουμε από την αρχή) με τα πιο βασικά και θετικά δεδομένα: τον άνθρωπο από τη μια μεριά, και το κλίμα και το τοπίο από την άλλη. Και με εφόδια τη μνήμη (την εσωτερική μνήμη) για τα περασμένα και την πίστη και τον ενθουσιασμό για τα μελλούμενα, προσπαθούμε να συνθέσουμε, για μας σήμερα, έναν απλό και κοινό για όλους τρόπο ζωής, για να κατασκευάσουμε τότε, με νου μαζί και καρδιά, τους χώρους της ζωής μας (με τη γλώσσα της καθαρής τεχνικής θα λέγαμε τα δοχεία της ζωής μας), σε ένα πνεύμα υψηλής ποιότητας, όσο βαστά το ανástημά μας, όσο κρατά η ψυχή μας»<sup>1</sup>.*

Στα παραπάνω λόγια συνοψίζεται η ουσία της αρχιτεκτονικής πράξης, όπως διαμορφώνεται στη σκέψη του Άρη Κωνσταντινίδη. Η σημασία των προθέσεων για τον δημιουργό, ως τμήμα αυτής της σκέψης, εγείρει παράλληλα το ερώτημα της προέλευσής τους. Ποιοι είναι οι παράγοντες που διαμορφώνουν τις βασικές προϋποθέσεις για να δημιουργηθεί το αρχιτεκτόνημα; Από που πηγάζει η αρχιτεκτονική «έμπνευση» που θα σκιαγραφήσει την αρχιτεκτονική λύση; Πέρα από μια μεταφυσική, ακατανόητη προέλευση για την οποία δεν μπορούμε να μιλήσουμε μετά

.....  
 1 Α. Κωνσταντινίδης: *Για την Αρχιτεκτονική*. Αθήνα, 2004, σ.170-171.



Γιάννης Λιάπης, *Σκίτσο*.

Αρχείο Νεοελληνικής  
Αρχιτεκτονικής



Hanns Joerg.

*Feldzeichen*, 1975.

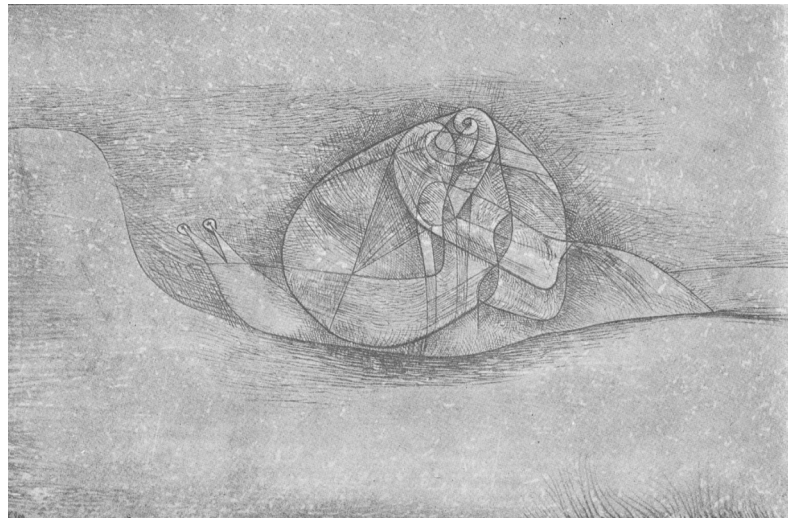
βεβαιότητας, υπάρχει η απτή πραγματικότητα που χαρακτηρίζει το αντικείμενο της αρχιτεκτονικής. Το δίπολο αίτιο-αποτέλεσμα χαρακτηρίζει την αρχιτεκτονική από την αρχή της και αποδίδει τη θεμελίωσή της πάνω στην ίδια τη γενεσιουργό της ανάγκη. Ας εντοπίσουμε, επομένως, τα καίρια ερωτήματα που απασχολούν τον συνθέτη-αρχιτέκτονα: Για ποιόν σχεδιάζει; Τι σχεδιάζει; Που το σχεδιάζει;



## ο άνθρωπος

Αν συμφωνήσουμε στην υπαρξιακή διερεύνηση της σχέσης με τη δομική κατασκευή που προτείνει η φαινομενολογική προσέγγιση, τότε η πρωτογενής σημασία της αρχιτεκτονικής για τον άνθρωπο αναφέρεται στο «κατοικείν». Η κατοίκηση του χώρου συνδέεται άρρηκτα με την ύπαρξη του, το ανθρώπινο «είναι». Ύπαρξη και κατοίκηση τείνουν να ταυτιστούν. Αποδίδεται έτσι με φιλοσοφικό τρόπο, αυτό που με νεοελληνικούς όρους περιγράφεται ως «δοχείο ζωής». Άνθρωπος και αρχιτεκτονική, με την έννοια αυτή, ταυτίζονται, αποτελώντας το ένα προέκταση του άλλου. Όπως για παράδειγμα, το σαλιγκάρι γεννά και φέρει το κατάλυμα του σε όλη του τη ζωή και δεν νοείται η ύπαρξη του χωρίς αυτό. Το καβούκι του γεννιέται και σχηματίζεται μέσα από τα ίδια τα συστατικά του, είναι αναπόσπαστο και «ομοούσιο»<sup>1</sup>.

1 Τ. Μπίρης: *Αρχιτεκτονικές ομάδια και Διδάγματα - στο ίχνος της συνθετικής δομής*. Αθήνα, 1996, σελ. 58.



Paul Klee, *Σαλιγκάρι*, 1924.



Η αρχιτεκτονική πρέπει και οφείλει να υπηρετεί τον άνθρωπο. Ο κάθε αρχιτέκτονας σε κάθε βήμα της συνθετικής διαδικασίας, πρέπει να ορίζει τον άνθρωπο ως κέντρο αναφοράς. Ο ανθρωποκεντρισμός του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού έγκειται στο γεγονός, ότι προέρχεται από τον άνθρωπο και απευθύνεται στον άνθρωπο. Πέρα από την απαραίτητη υλική και λειτουργική ικανοποίηση, η αρχιτεκτονική στοχεύει στην εκπλήρωση των ψυχικών και συναισθηματικών επιθυμιών. Ο συνθέτης, μέσα από τα σχεδιαστικά χαρακτηριστικά που αποδίδει στο χώρο, μπορεί να κάνει κατανοητά και αναγνώσιμα ερεθίσματα, να παράγει κίνητρα, να διαμορφώσει συνειρμούς, έτσι ώστε, ο χρήστης, μέσα από τη βιωματική εμπειρία, να μπορεί, εν τέλει, να οικειοποιηθεί και να συν-κινήθει με τον παραγόμενο χώρο<sup>1</sup>. Ο αρχιτέκτονας στην προσπάθειά του να αποδώσει στις αρχιτεκτονικές του επιλογές ευρύ έρεισμα και να τις στρέψει προς τον άνθρωπο-αποδέκτη με συλλογικούς και αντικειμενικούς όρους, «αγωνίζεται να βρει το θέμα που βρίσκεται κάτω από τη καώδη πολλαπλότητα των ατομικών βιωμάτων»<sup>2</sup>. Αγωνίζεται να βρει τον κοινό τόπο της ανθρώπινης φύσης, αφήνοντας όμως χώρο στην προσωπική, υποκειμενική ερμηνεία του ατόμου.

Ο αρχιτέκτονας οφείλει να αφογκράζεται την κοινωνία και να συλλαμβάνει το κοινωνικό αντίκτυπο των αρχιτεκτονικών του αποφάσεων. Αυτή η πολιτικής τάξης θέση απαιτεί τη συνεργασία ανάμεσα στον αρχιτέκτονα και το χρήστη, με τρόπο τέτοιο ώστε, ο ένας να εμφανίζεται ως απαραίτητος για τον άλλον. Η αρχιτεκτονική, αν και είναι αποτέλεσμα βαθύτερων νοητικών συσχετίσεων που αφορούν τον άνθρωπο, πρέπει πρώτα και κύρια να μπορεί να επιλύει τα πρακτικά και λειτουργικά προβλήματα μιας κοινωνίας<sup>3</sup>. Εντούτοις, ακόμα και στις περιπτώσεις, όπου η λειτουργική απαίτηση δεν είναι πρωτεύουσα, μια «βαθύτερη» πνευματική συνθήκη πιθανά να λειτουργεί ως κοινωνική απαίτηση για την αρχιτεκτονική πράξη.

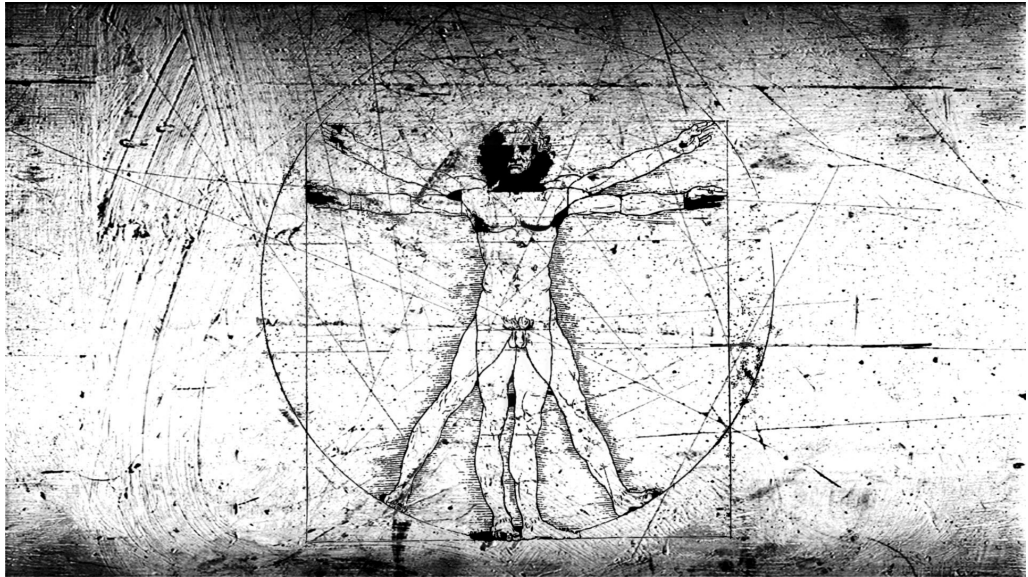
1 H. Hertzberger: *Μαθήματα για σπουδαστές της Αρχιτεκτονικής*. Αθήνα, 2002, σελ. 162.

2 R. Arnheim: *Η δυναμική της αρχιτεκτονικής μορφής*. Θεσσαλονίκη, 2003, σ. 100.

3 Α. Κωνσταντινίδης: *Για την Αρχιτεκτονική*. Αθήνα, 2004, σ. 108.

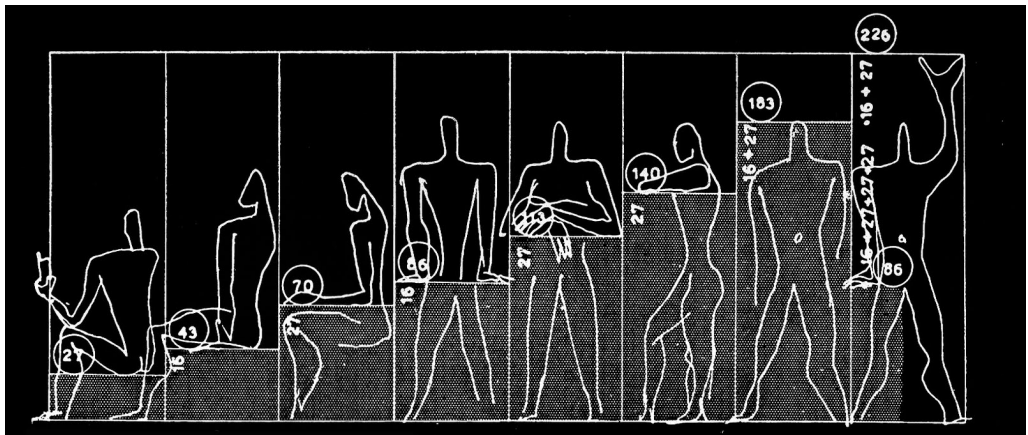
Leonardo Da Vinci, 1487.

*Ο άνθρωπος του Βιτρούβιου, ως μέτρο και κέντρο του κόσμου, ως αρχή της κοσμικής αρμονίας.*



Le Corbusier,

*The modulator,*  
1943.



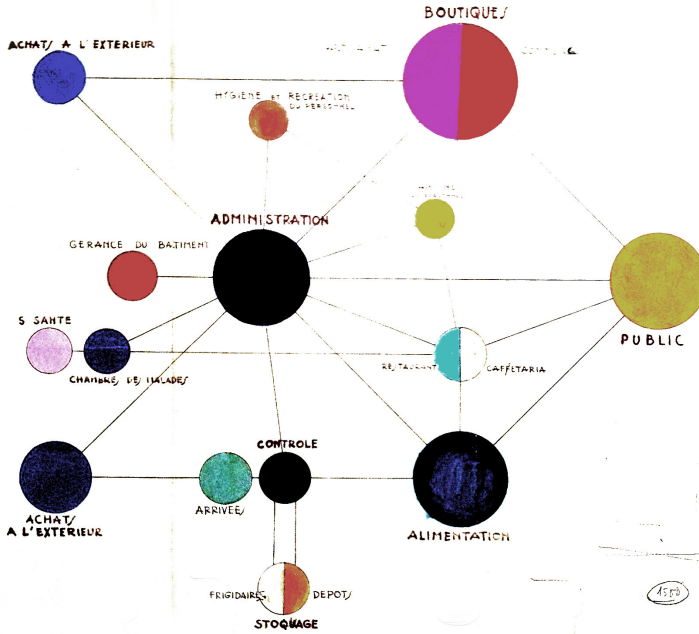
## η λειτουργία

Η ενότητα αυτή, ως ένα βαθμό, θα μπορούσε να συμπεριληφθεί στη προηγούμενη, αφού άνθρωπος και λειτουργία είναι έννοιες άμεσα συνυφασμένες. Εντούτοις, η λειτουργία αποδίδεται στη σύγχρονη αντίληψη του «φονξιοναλισμού», όπως αυτός εφαρμόζεται στις βιολογικές επιστήμες, με την προσέγγιση ενός άμεσου, αναντίρρητου και φυσικού ντετερμινισμού, όπως συμβαίνει στην προσαρμογή ενός βιολογικού οργάνου στη λειτουργία που πρέπει να επιτελέσει<sup>1</sup>. Ωστόσο, αυτή η ντετερμινιστική προσέγγιση δεν μπορεί να ακολουθηθεί πιστά στην περίπτωση της αρχιτεκτονικής, η οποία αποτελεί ένα σύμπλοκο πολιτισμικό φαινόμενο. Αν επομένως αναφερόμαστε στη λειτουργία, είμαστε αναγκασμένοι να υπερβούμε μια στείρα και μόνο φονξιοναλιστική προσέγγιση, και να συλλάβουμε τη λειτουργία ως άρρηκτα συνδεδεμένη με τον άνθρωπο. Σε αυτήν την υπόδειξη αντιστοιχεί το παράδειγμα του Rudolf Arnheim, για το σκέπαστρο και το λαγούμι. Το σκέπαστρο επιτελεί τη λειτουργία της κάλυψης ικανοποιητικά για οποιονδήποτε χρήστη, σε αντίθεση με το λαγούμι, που δημιουργείται από το σώμα και της κινήσεις του τυφλοπόντικα. Οι κινήσεις του δεν είναι τυχαίες και ασυνάρτητες, αλλά βασίζονται στην ανάγκη, και όταν, για παράδειγμα, «δημιουργεί μια μεγαλύτερη περιοχή, το κάνει, επειδή ο χρήστης θέλει περισσότερη ελευθερία κατεύθυνσης ή χρειάζεται περισσότερο χώρο κι όχι επειδή η κατασκευή το απαιτεί ως στοιχείο του σχήματος της»<sup>2</sup>.

Ο λειτουργικός, εντούτοις, χαρακτήρας της αρχιτεκτονικής, δεν προέρχεται μόνο από την προσπάθεια επιτέλεσης πρωταρχικών ανθρώπινων αναγκών. Το αρχιτεκτονικό έργο έχει την ικανότητα να αναπροσαρμόσει τις ανθρώπινες ανάγκες, αφ' ενός διαπαιδαγωγώντας τον άνθρωπο και αφ' ετέρου δημιουργώντας διαρκώς εξελισσόμενα κοινωνικά, πολιτιστικά και πολιτικά ήθη. Αυτή η αναπροσαρμογή γίνεται είτε με όρους επιβολής, είτε με όρους πειθούς. Οι όροι επιβολής μπορεί να αφορούν τον πολιτικό,

1 Στο πλαίσιο συζητήσεων με τους διδάσκοντες.

2 R. Arnheim: *Η δυναμική της αρχιτεκτονικής μορφής*. Θεσσαλονίκη, 2003, σ. 208.



SCHEMA DE L'ORGANISATION  
DES SERVICES COMMUNS

Arrangement de l'organisation des services communs - (services communs)  
 Achat à l'extérieur pour les matériaux  
 Services communs pour les matériaux  
 Services communs pour les matériaux  
 Services communs pour les matériaux

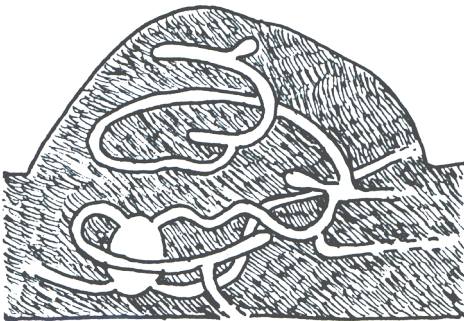
\* 2e service commun - service commun - service commun - service commun - service commun  
 - service commun de l'organisation des services  
 - service commun de l'organisation des services  
 - service commun de l'organisation des services  
 - service commun de l'organisation des services  
 - service commun de l'organisation des services

A l'extérieur 3ème

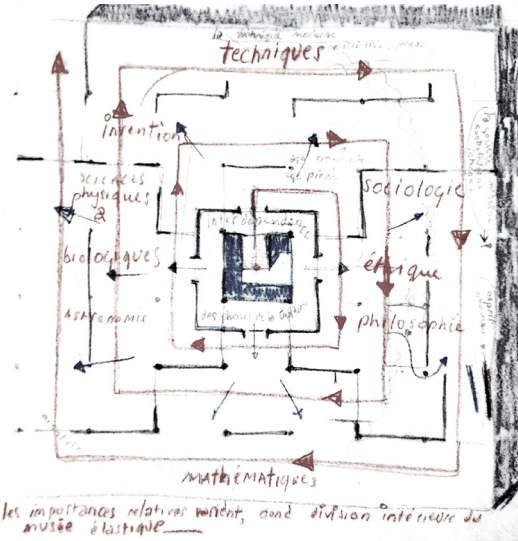


4500

Le Corbusier,  
Λειτουργικά σκίτσα συγκρότησης.



Το λαγούμι, όπως διαμορφώνεται  
από τον ίδιο τον τυφλοπόντικα.



les importances relatives varient, sans division intérieure du musée élastique

θρησκευτικό ή ακόμη και τον οικονομικό- καταναλωτικό έλεγχο<sup>3</sup>. Σε κάθε περίπτωση, οι συνθετικοί χειρισμοί είναι ικανοί να υποκινηθούν, αλλά και να υποκινήσουν ανάγκες. Ωστόσο, ο χαρακτηρισμός τους ως πλασματικών ή πραγματικών συνδέεται με μια ιδεολογική, κοινωνική και εντέλει πολιτική άποψη.

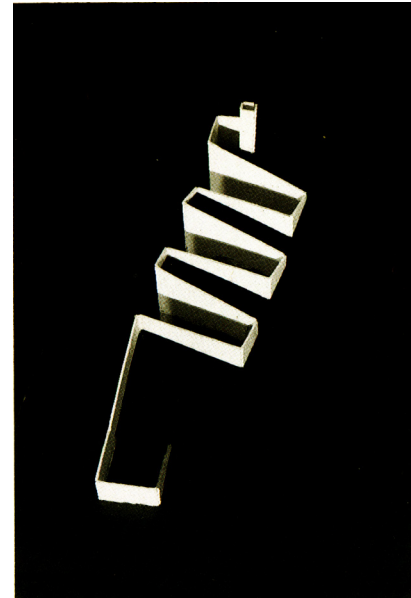
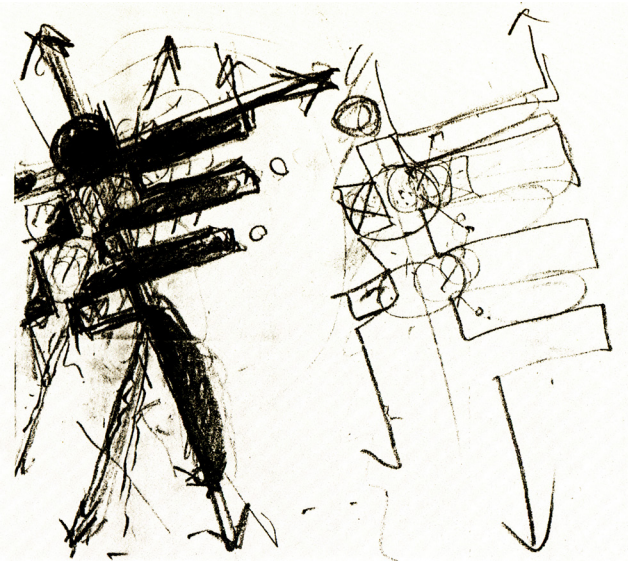
Η πρακτική λειτουργική απαίτηση αποτελεί, συχνά, σχεδιαστικό έναυσμα με αντικειμενικό σχετικά χαρακτήρα. Αλλά καθώς η αρχιτεκτονική δεν είναι μονοδιάστατη, το δημιουργικό υποκείμενο, ο αρχιτέκτονας, «μεταφράζει» το αντικειμενικό, πρακτικό θέμα αποδίδοντάς του προσωπική λύση. Με άλλα λόγια, η ιδιαίτερη, κάθε φορά, ερμηνεία της λειτουργίας προσφέρει την αφορμή για νέες αρχιτεκτονικές προτάσεις. Με την έννοια αυτή ο δημιουργός μπορεί να συμφωνήσει με τις συμβατικά αποδεκτές απόψεις είτε να προτείνει ένα διαφορετικό πρότυπο διαβίωσης. Πρότυπο που θα προδιαγράψει ένα νεό συγκεκριμένο τρόπο κατοίκησης του χώρου, ο οποίος θα απορρέει από μια ιδιαίτερη, νέα λειτουργική «ερμηνεία» του.

Σχολιάζοντας εντούτοις τη λειτουργία, ως πρακτικό παράγοντα καθοριστικό για τη δημιουργική σκέψη, θα πρέπει να την αντιπαραβάλουμε με τη σημασία της «εσωτερικής» αναγκαιότητας ενός έργου, ως συσχετισμού του με συνθετικές αναφορές που προκαθορίζουν την πρακτική σύλληψή του χωρίς αναγκαστικά να αντιπαρατίθενται στην πρακτική καταλληλότητα. Αυτή η συνθετική αναγκαιότητα δε σχετίζεται με την απλουστευμένη λειτουργική έκφραση της εξυπηρέτησης των χρηστικών αναγκών, αλλά με τη βαθύτερη και ουσιώδη πλευρά του καλλιτεχνικού έργου, με την εσωτερική του συνθετική «λειτουργία». Μια εσωτερική ανάγκη που διακατέχει ολόκληρο το έργο και θα αναλυθεί διεξοδικότερα στη συνέχεια.

---

3 Στο πλαίσιο συζητήσεων με τους διδάσκοντες.

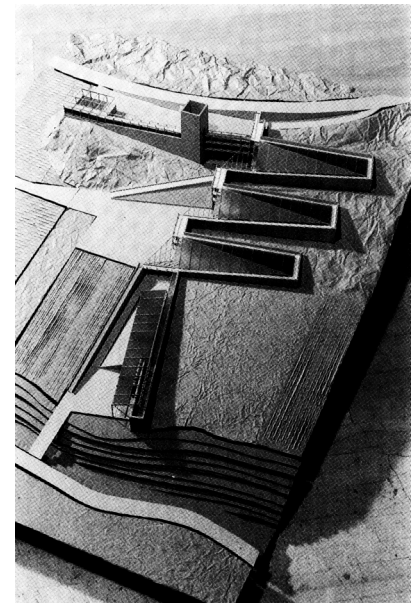




*Οινοποιείο στη Νεμέα.*

Διπλωματική εργασία Η. Χανδέλη - Π. Χαραλαμπίδου.

Η συγκρότηση της ιδέας βασίζεται στην εξειδικευμένη λειτουργική απαίτηση του θέματος. Η γραμμική παραγωγή του οίνου αποτελεί και προδιαγράφει εντέλει τη βασική ραχοκοκκαλιά του συνθετικού θέματος.



## Ο τόπος

Ο τόπος ως η τρίτη, αλλά ισάξιας βαρύτητας, πτυχή του υπαρκτού προβλήματος, μπορεί να αναγνωσθεί σε δύο διαφορετικά επίπεδα. Σε αυτό της λογικής του προσέγγισης και σε αυτό της βαθύτατα υπαρξιακής του σημασίας. Η λογική προσέγγιση του τόπου αφορά τα φυσικά στοιχεία και χαρακτηριστικά, που τον καθιστούν άμεσα αντιληπτό, μετρήσιμο και επομένως, ερμηνεύσιμο. Για να αντιληφθούμε την υπαρξιακή σημασία του τόπου μπορούμε να αναφερθούμε στη φαινομενολογική προσέγγιση, όπως για παράδειγμα την περιγράφει ο Christian-Norberg Schulz ως «*πνεύμα του τόπου - genius loci*», ως συνολική προ-λογική ατμόσφαιρα, η οποία αποδίδεται στον άνθρωπο-αποδέκτη ως γενικευμένο ψυχικό αποτύπωμα. Κατά τη διαδικασία της αρχιτεκτονικής οικοδόμησης, και οι δύο αναγνώσεις είναι εξίσου σημαντικές, ώστε η αρχιτεκτονική να εμφανίζεται συνδεδεμένη με τον τόπο. Το κτίσμα εντάσσεται πάντα σε έναν τόπο υποδοχής, με τρόπο τέτοιο, ώστε να σέβεται και να συνδιαλέγεται με τα εγγενή χαρακτηριστικά του, να μπορεί να «συνομιλεί» με το ιδιαίτερο ιδίωμα του.



Christopher Anderson,  
Σερβία, 2008.

Αγροτική περιοχή  
δίπλα στο ποταμό  
Iber, γνωστή και ως η  
καρδιά της Σερβίας

Χαρακτηριστικά ο Καζαντζάκης γράφει: *«Μονάχα μια αφετηρία υπάρχει: το χώμα, η πέτρα, το νερό, ο αέρας της Ελλάδας. Από εδώ πρέπει να αρχίσεις. (...) Κι ο δημιουργός το σώμα της το βρίσκει μονάχα κοιτάζοντας γύρα του το φως πώς παίζει και τα βουνά πώς ακινητούν. Όλα του τα υλικά ο καλλιτέχνης γύρα του τα ζητάει. Αν ο τόπος του έχει μάρμαρο ή γρανίτη ή μονάχα λάσπη, η τέχνη του παίρνει και διαφορετικό δρόμο. Η ποιότητα και η αντίσταση της ύλης ρυθμίζει όχι μονάχα τα σύνεργα του παρά και την καρδιά του»<sup>1</sup>.*

Ο τόπος, σύμφωνα με την προσέγγιση αυτή, πρέπει να διαβάζεται όχι μονάχα ως εικόνα, ως σκηνικό στο οποίο ο άνθρωπος παρεμβαίνει εξωγενώς με την αρχιτεκτονική του, αλλά ως πολυδιάστατο χωρικό φαινόμενο, ως υποδοχέας ανθρώπινων δραστηριοτήτων, ως ένας πραγματικός χώρος ζωής<sup>2</sup>. Ο αρχιτέκτονας γίνεται κομμάτι του τόπου, τον αφουγκράζεται, τον νιώθει και τον αντιλαμβάνεται με όλες του τις αισθήσεις και το σώμα. Η ανθρώπινη ύπαρξη οριζόταν πάντοτε σε σχέση με τον τόπο, αφού ανέκαθεν για να επιβιώσει έπρεπε να τον σκάψει, να τον καλλιεργήσει, να τον πλάσει, ώστε τελικά τόπος και άνθρωπος να λειτουργούν ως μια αδιάσπαστη ενότητα.

1 Α. Κωνσταντινίδης: *Στοιχεία Αυτογνωσίας - για μίαν αληθινή αρχιτεκτονική*. Αθήνα, 1974, σελ. 302.

2 Σ. Δενδρινός: *Η μετάβαση ως συνθήκη αντίληψης του αρχιτεκτονικού έργου*. Αθήνα, 2007, σ. 102.



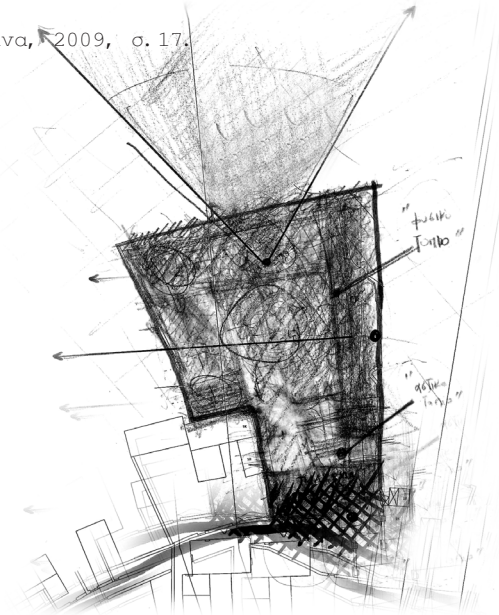


Σε αντιδιαστολή με αυτήν τη «ρομαντική» διατύπωση, μια ορθολογιστική ματιά επιβάλλει την ανάγνωση του τόπου, όταν ο αρχιτέκτονας επιμένει στα «απτά» χαρακτηριστικά του. Το υπάρχον οικόπεδο με την κλίση του εδάφους, τις σημειακές θέες, τις εγγενείς πορείες, καθώς και τα μεμονωμένα περιβάλλοντα στοιχεία, που διαμορφώνουν το σύνολο του ευρύτερου τοπίου, αποτελούν μερικές από τις αφορμές για μετέπειτα σχεδιασμό. Ωστόσο, η ένταξη σε ένα τόπο, όπως επιμένει ο Martin Heidegger, δε συνίσταται, μονάχα, στη σχέση του κτίσματος με το έδαφος, αλλά και στον τρόπο που αυτό υψώνεται προς τον ουρανό. Ο τρόπος δηλαδή, που διαμορφώνεται η κορυφογραμμή ενός κτίσματος στον ορίζοντα, καθώς και η μεταξύ τους διαπλοκή, συντελεί στη συνολική παρουσία του. Έδαφος και ουρανός αποτελούν τα όρια με τα οποία η αρχιτεκτονική πρέπει και οφείλει να «συνομιλήσει»<sup>3</sup>.

3 C. Norberg-Schulz: *Genius Loci - Το πνεύμα του τόπου*. Αθήνα, 2009, σ. 17.

*Πολιτιστικό κέντρο στην Αερόπολη Μάνης,  
Καραχάλιος Σ. Μπελεμεζή Λ.*

*διερευνητικό σκίτσο σε σχέση με τα στοιχεία του τόπου.*



*Eduardo Souto de Moura,  
Casa das Historias Paula Rego.*



## Η προϋπάρχουσα γνώση

## 1.5

*«Εξακολουθώ πάντοτε να πιστεύω πως το αληθινό αρχιτεκτονικό έργο στέκει πάνω από τα εφήμερα και τα προσωρινά, σαν ένα επίτευγμα που μορφοποιεί τις πιο βαθιές ψυχικές και συναισθηματικές καταστάσεις του ανθρώπου και όχι μονάχα τα πρόσκαιρα αιτήματα της τεχνικής και της οικονομίας»<sup>1</sup>.*

Υπάρχουν πτυχές της αρχιτεκτονικής που επιχειρούν να εμφανιστούν ως αιώνιες αλήθειες, που διατρέχουν το χρόνο αμετάβλητες και अपαράλλακτες. Αυτές μπορεί να σχετίζονται με τη ίδια την ανθρώπινη ιδιαιτερότητα, η οποία είναι εφοδιασμένη με αρχές και αξίες διαχρονικές, αλλά και με ότι αποκαλούμε «αρχέτυπα», εννοώντας με τον όρο αυτό «εικόνες» φορτισμένες με φορτίο συμβολικό και συγκροτήσεις τόσο παλαιές και πρωτογενείς, ώστε να θεωρούνται πανανθρώπινες, βαθιές και ουσιώδεις. Σύμβολα, που μπορούν να συσχετιστούν με τάσεις έμφυτες και ενστικτώδεις, οι οποίες υπερβαίνουν το ατομικό «εγώ» και αναφέρονται στο συλλογικό «εμείς» – ακόμη περισσότερο σε ένα συλλογικό ασυνείδητο – επιδρώντας και επηρεάζοντας εκ των έσω τη σκέψη και, συνεπώς, την αρχιτεκτονική δημιουργία. Η ασυνείδητη πρόθεση κατευθύνεται και απορρέει

.....  
 1 Α. Κωνσταντινίδης: *Για την Αρχιτεκτονική*. Αθήνα, 2004, σ. 169.

από τις αρχέγονες αυτές εικόνες με τρόπο ακατέργαστο και αυθόρμητο – ακολουθεί πρωτογενείς αφαιρετικές εικόνες, τόσο γενικευμένες ώστε να μπορούν να υποστηρίξουν μια σειρά από διαφορετικές νέες συνθετικές απόπειρες.

## τα αρχέτυπα

Η αναφορά στα αρχέτυπα επιχειρεί να εξειδικεύσει την αντίληψη για τη ψυχολογική υπόσταση του ανθρώπου, ως συνθήκη που αναφέρεται στο συνειδητό και το ασυνείδητο, προσδιορίζοντας ένα βαθύτατο υπερατομικό στρώμα του ψυχισμού. Στην αναλυτική ψυχολογία του Jung, ως αρχέτυπο ορίζεται μια πρωτογενής εικόνα, η οποία ανήκει στο συλλογικό ασυνείδητο του ανθρώπου και περιέχεται σε αυτόν με διαδικασία φυλογενετική. Τα αρχέτυπα αποδίδουν, επομένως, ένα αρχείο «αρχαϊκών» και «μυθικών» μορφών, το οποίο μεταφέρεται στην ατομική μνήμη, εντάσσοντας με τον τρόπο αυτό την ύπαρξη του ατόμου σε ένα υπέρ-προσωπικό και προ-ιστορικό υπόβαθρο<sup>1</sup>.

Η ανθρώπινη συμπεριφορά παρουσίαζε, ανέκαθεν, χαρακτηριστικά τα οποία προέρχονταν από τέτοιου είδους μυθικά στοιχεία, που αναδύονταν από την ασυνείδητη ψυχή ως αρχέγονες εικόνες, ως κεντρικά θέματα, ως αρχέτυπα<sup>2</sup>. Αυτά τα στοιχεία, αν και ανεξάρτητα από την εμπειρία και τη συνειδητή μας αντίληψη, δημιουργούν έναν κοινό τόπο στον ασυνείδητο κόσμο μας. Έτσι, επισημαίνεται η σημασία του συλλογικού ασυνείδητου ως πηγή κάθε δυνατής μορφής και εικόνας που ξεκινά από αυτό το αρχέγονο, υποφώσκον δυναμικό.

Σε αυτό το δυναμικό αναφέρονται συχνά οι αρχιτέκτονες, επιμένοντας

1 Πρβλ. Θ. Πελεγρίνη (επιμ.): *Λεξικό φιλοσοφίας*. Αθήνα, 2013, σελ.107-108, λήμμα: *αρχέτυπο*.

2 Ο. Βερόνα – Θ. Κωσιδάκης: *«Αρχιτεκτονική και Ψυχολογία»*. Αθήνα, 2004.

*Moray,  
Machu Picchu, Peru.*

Η αρχαιολογική κοίτη των ομόκεντρων κύκλων.



πως διαδραματίζει κυρίαρχο ρόλο στην αρχιτεκτονική ως νοητική διαδικασία. Προσπαθώντας να ερμηνεύσει την έννοια του αρχετυπικού στην αρχιτεκτονική, ο Herman Hertzberger αναφέρεται στη σημασία των εικόνων που προϋπάρχουν, των πρωταρχικών θεμελιωδών δομών, από τις οποίες δεν μπορούμε να δραπετεύσουμε. Κάθε προσπάθεια, επομένως, να αντιμετωπίσουμε την αρχιτεκτονική ως κάτι που ξεκινά από το μηδέν, εμφανίζεται αστόχαστη. Δεν μπορούμε να αγνοήσουμε αυτό που ήδη υπάρχει, όχι με την έννοια της επιστροφής στην παράδοση, αλλά με την έννοια των πρωτογενών διαχρονικών και θεμελιωδών καταβολών. Η αρχιτεκτονική δεν μπορεί και δεν είναι με την έννοια αυτή *tabula rasa*. Το *musee imaginaire*, όπως το ονομάζει ο Hertzberger, αποτελεί ένα αρχείο εικόνων, εγκατεστημένων στο συλλογικό και ασυνείδητο πεδίο και συσχετισμένων με άχρονες, αρχετυπικές δομές<sup>3</sup>. Από αυτή τη «βιβλιοθήκη» μπορεί ο αρχιτέκτονας να αντλήσει παραδείγματα και «μορφές», καταστατικές για τη συγκρότηση του συνθετικού του λεξιλόγιου. Με την έννοια αυτή το αφαιρετικό αρχέτυπο δεν αποτελεί για τον αρχιτέκτονα δεδομένη λύση, αλλά μάλλον υλικό πρωτογενές που οφείλει να μετασχηματίσει και να εξελίξει, αποδίδοντάς του κατάλληλα και σύγχρονα χαρακτηριστικά. Αναφερόμαστε επομένως σε ερμηνεία των αρχετυπικών αναφορών και στη μετάφρασή τους σε χώρο, σε αρχιτεκτονική.

Το αρχέτυπο, επομένως, δεν είναι μονοδιάστατο, δεν οδηγεί αποκλειστικά σε συγκεκριμένες λύσεις. Έχει την ικανότητα να φέρει βαθιές ουσιώδεις αναφορές ικανές να οδηγήσουν σε πολλαπλά τελικά νοήματα. Ο Τάσος Μπίρης υποδεικνύει πως *«το αρχέτυπο σύμβολο υπάρχει και διατηρείται στο νου και στην καρδιά – πάντα όμως ελλειπτικό και αφηρημένο. Αποτελεί στοιχείο του μη υπάρχοντος κόσμου, που ωστόσο αναφέρεται και παραπέμπει στον υπάρχον κόσμο. Δεν μπορεί αυτούσιο ή τμήμα του να γίνει πρόταση για εφαρμογή. Δεν αποτελεί το ίδιο ιδέα αλλά προϋπόθεση για να γεννηθεί μια ιδέα. Ψιθυρίζει ένα διφορούμενο μήνυμα, ένα χρησμό. Χρειάζεται κάθε φορά και από τον*

.....  
3 A. Luchinger: *Structuralism in Architecture and Urban Planning*. Stuttgart, 1981, σελ. 19, 24.

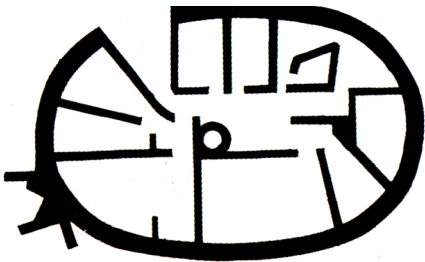


καθένα αποκρυπτογράφηση και προσωπική ερμηνεία»<sup>4</sup>. Τα αρχέτυπα, είτε δεχθούμε πως εκφέρονται αναλλοίωτα είτε δεχθούμε πως διαρκώς μεταβάλλονται και μετασχηματίζονται, διατηρούν εντούτοις ανέπαφη την εσωτερική τους δομή.

Τα αρχέτυπα επηρεάζουν, επομένως, με τρόπο ασύνειδο την αρχιτεκτονική σκέψη, «σιγοψηθυρίζοντας» τις δομές των διάφορων αρχιτεκτονικών τύπων. Ο Aldo Rossi αναφέρει σχετικά ότι οι τύποι είναι σύνθετοι, διαχρονικοί και αποτελούν μια σύλληψη που προηγείται των μορφών<sup>5</sup>. Αντίστοιχα, τα

4 Τ. Μπίρης, «Ο κεντρικός κοινωνικός πυρήνας στο σύγχρονο ελληνικό δημόσιο κτήριο. Αναφορά στις αρχέτυπες διατάξεις για τον δημόσιο χώρο». Αθήνα, 1990.

5 Ο. Βερόνα - Θ. Κωστιδάκης: «Αρχιτεκτονική και Ψυχολογία». Αθήνα, 2004.



*Το σπίτι στο Χαμαίζι.*

*Ο αρχέτυπος χώρος-μήτρα.*



αρχέτυπα είναι έννοιες πρωταρχικές και προηγούνται κάθε ανθρώπινης σκέψης, ανήκοντας πέρα από τον επίκαιρο μεταβαλλόμενο κόσμο. Όπως αυτά τοποθετούνται στα θεμέλια της ανθρώπινης ψυχής, έτσι και οι τύποι βρίσκονται στη βάση κάθε αρχιτεκτονικής δημιουργίας και έκφρασης. Οι τύποι αυτοί είναι οι «εικόνες» του φανταστικού μουσείου του Hertzberger, «εικόνες» βασισμένες σε αρχέτυπες συμπεριφορές και συνθήκες.

Ο τύπος της καλύβας, του αρχέγονου χώρου-μήτρα συνοψίζει την έννοια του αρχετύπου εκφρασμένη μέσα από τη δόμηση. Η καλύβα, κατά τον Gaston Bachelard, ανήκει στους θρύλους<sup>6</sup>. Είναι χαραγμένη στο ασυνείδητο, ως το αρχέγονο πρότυπο του κατοικείν. Έχει ατέρμονη διάρκεια, καθώς προϋπάρχει ως ανθρώπινο δημιούργημα από οποιοδήποτε άλλη περιπλοκότερη κατοικίσιμη κατασκευή. Η καλύβα είναι ο χώρος κατοίκησης που παραμένει αμετάβλητος, ενώ τα πράγματα μετασχηματίζονται και αλλάζουν. Ο αρχέτυπος αυτός χώρος είναι συνδεδεμένος, επομένως, με το συλλογικό ασυνείδητο, όντας θεμελιώδης και μυθικός. Αποτελεί το προ-τύπο, το αληθινό πρώτιστο αρχιτεκτονικό έργο, όπως χαρακτηριστικά θεωρούσε και ο Marc-Antoine Laugier, περιγράφοντάς την ως η απόλυτη απόδειξη του αρχέγονου χαρακτήρα της αρχιτεκτονικής στις απαρχές της<sup>7</sup>. Εντούτοις, το υποθετικό αρχέτυπο της κατοικίας, όπως το αναφέρει ο Laugier, είναι και κλασικιστικό και δυτικότερο στην επιλογή του - άρα στην πραγματικότητα ελάχιστα αρχετυπικό, υποδεικνύοντας έτσι τους κινδύνους στην κάθε αναφορά μας σε μορφές αρχέτυπες. Υποδεικνύοντας δηλαδή, πως συχνά, επικαλούμαστε το αρχέτυπο προκειμένου να αποδώσουμε στις απόψεις μας αδιαμφισβήτητη υπερϊστορική αξία<sup>8</sup>.

---

6 G. Bachelard: *Η ποιητική του χώρου*. Αθήνα, 2010, σελ. 59.

7 Κ. Πολιουδάκης, «*Η ιδέα στην αρχιτεκτονική. Για μια φαινομενολογική βάση της αρχιτεκτονικής επιστήμης*». Αθήνα, 1995.

8 Στο πλαίσιο συζητήσεων με τους διδάσκοντες.

## Τα ένστικτα

Ως ένστικτο ορίζεται η εγγενής ορμή ή διάθεση του ανθρώπου που τον ώθει σε συγκεκριμένες αποφάσεις, κρίσεις, πράξεις ή συναισθήματα, χωρίς τη μεσολάβηση του λογικού του<sup>1</sup>. Καθορίζει κατά τρόπο αναγκαίο τη συμπεριφορά, όντας έμφυτη φυσική καταβολή. Οι ενστικτώδεις αντιδράσεις των ζωντανών οργανισμών αφορούν περισσότερο ένα φυσικό αυτοματισμό. Όμως γεννάται το ερώτημα αν ο άνθρωπος ως έλλογο ον μπορεί να τιθασεύσει αυτά τα σταθερά και αναλλοίωτα ένστικτα. Πώς δηλαδή επενεργεί η εμπειρία και η νόηση στην ανθρώπινη συμπεριφορά; Ο Jean-Jacques Rousseau υποστήριζε ότι ο πολιτισμός έχει διαφθείρει τον άνθρωπο και ότι αυτός οφείλει να επιστρέψει σε ένα φυσικό τρόπο ζωής, όπου κυριαρχούν τα ένστικτα, τα οποία αποτελούν την πηγή της αυθεντικής γνώσης<sup>2</sup>.

Η λογική και η νοητική ικανότητα του ανθρώπινου είδους είναι αυτή που το καθιστά ξεχωριστό σε σχέση με τα υπόλοιπα ζώα στη φύση. Παρόλα αυτά, ενυπάρχουν ένστικτα, αδάμαστα, ακατέργαστα, τα οποία δηλώνουν εσωτερικές ανάγκες. Το ένστικτο της επιβίωσης και αυτοσυντήρησης σχετίζεται με το αίσθημα της προστασίας και ασφάλειας. Η ανάγκη του κατοικείν, λοιπόν, ως ενστικτώδης, εκδηλώνεται μέσα από τη δημιουργία του καταφύγιου-φωλιά. Το συναίσθημα του καταφυγίου συνδέεται τόσο με την επιθυμία του ανθρώπου να αποσυρθεί, να κουρνιαώσει, να κρυφτεί και να κωθεί στη φωλιά του, όσο και να προστατευτεί από την αγριότητα της φύσης<sup>3</sup>. Ο Oscar Wilde σχολιάζει ότι *«αν η φύση ήτανε άνετη, το ανθρώπινο γένος δεν θα είχε εφεύρει την αρχιτεκτονική»*. Παραφράζοντας τα λόγια αυτά θα έπρεπε ίσως να παραδεχτούμε ότι η αρχιτεκτονική ως αναγκαία πράξη είναι ενστικτώδης – ή μήπως τελικά η αρχιτεκτονική αποτελεί έκφραση αυτών των ενστίκτων, μέσω όμως της πολιτισμικής επεξεργασίας τους;

1 Πρβλ. Γ.Μπαμπινιώτη (επιμ.): *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας*. Αθήνα, 2002, σελ.615, λήμμα: *ένστικτο*.

2 Πρβλ. Θ. Πελεγρίνη (επιμ.): *Λεξικό φιλοσοφίας*. Αθήνα, 2013, σελ.225, λήμμα: *ένστικτο*.

3 G.Bachelard: *Η ποιητική του χώρου*. Αθήνα, 2010, σελ.118.



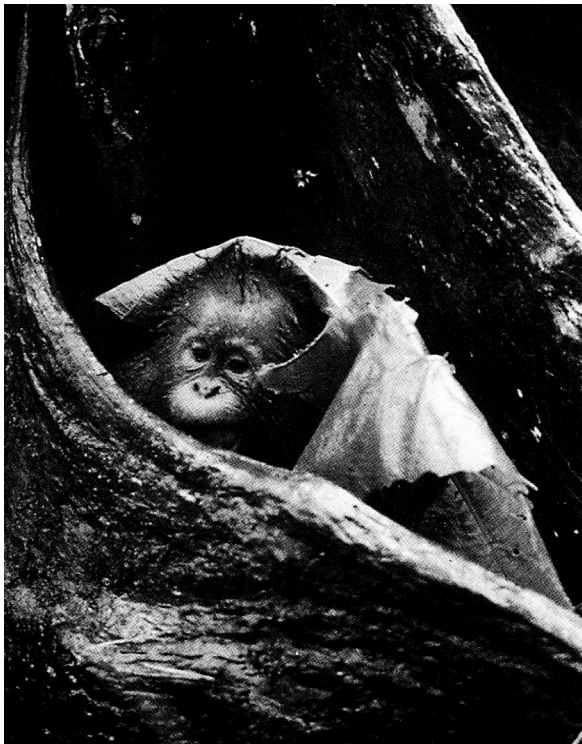
αριστερά.

Ένας ουρακοτάγκος στο δάσος προσπαθώντας να βρει καταφύγιο από τη βροχή κάτω από ένα μεγάλο φύλλο. (P. Portoghesi)

δεξιά.

Henri Cartier-Bresson, Παρίσι 1961.

Ομοίως Ο Ελβετός γλύπτης Alberto Giacometti στην Rue d'Alésia.



Ενστικτώδεις ανάγκες απορρέουν από το πρωταρχικό και κύριο ένστικτό της επιβίωσης. Η ανθρωπινή ζωή, καθώς και η φύση η ίδια, χαρακτηρίζεται από εκδηλώσεις συλλογικότητας, συγκέντρωσης, εσωστρέφειας και εξωστρέφειας, οι οποίες ενσαρκώνονται μέσα από στοιχειώδεις αρχιτεκτονικές δομές. Οι εκδηλώσεις αυτές διακρίνονται από ένα σταθερό και अपαράλλακτο χαρακτήρα, που πηγάζει από την αρχέγονη ανθρώπινη φύση. Αυτός ο «πρωτογονισμός» επαναλαμβάνεται μέσα στη πορεία του χρόνου, κληροδοτώντας κοινά, αναλλοίωτα χαρακτηριστικά από γενιά σε γενιά. Δε σχετίζεται με πολιτισμικά στοιχεία και βρίσκεται έξω από τη σφαίρα της ιστορίας και της εμπειρίας. Ο Claude Levi-Strauss στην *«Άγρια σκέψη»* αναγνωρίζει δομές που περιγράφουν τον ασυνείδητο κόσμο και ενυπάρχουν σε κάθε άνθρωπο ανεξαρτήτως λαού, θρησκείας ή πνευματικού επιπέδου. Μελετώντας αυτόχθονες λαούς της Λατινικής Αμερικής, διαπίστωσε ότι δεν έχει νόημα για αυτήν τη δομική προσέγγιση, η σημερινή διάκριση μεταξύ «πρωτόγονων» και «πολιτισμένων» κοινωνιών, καθώς οι διαφορές που παρατηρούν οι εθνολόγοι στο χώρο, δεν μπορούν να αποτελέσουν και χρονικές διαφορές.

Για τον Le Corbusier, *«δεν υπάρχει πρωτόγονος άνθρωπος. Υπάρχουν πρωτόγονα μέσα. Η ιδέα είναι αμετάβλητη και ισχύει εξ αρχής»*<sup>4</sup>. Οι άνθρωποι χαρακτηρίζονται από την έμφυτη ικανότητα να παράγουν αρχιτεκτονική μέσα από δομές που σχετίζονται με την καθαρή γεωμετρία. Η αταξία της φύσης έρχεται να χαλιναγωγηθεί μέσα από την τάξη της κατασκευής. Είναι ενστικτώδης η ανθρώπινη τάση προς μια πρωταρχική γεωμετρία, όπου ο άνθρωπος με εμβάτη το ίδιο του το σώμα όριζει, μετράει και παράγει τον αρχιτεκτονικό χώρο. Έτσι και για το δούλο στον «Μένωνα», αν και δεν το γνώριζε, υπήρχε μέσα του έμφυτη η γνώση του τετραγώνου, καθώς *«η ψυχή του πρέπει να κατείχε ανέκαθεν αυτή τη γνώση»*<sup>5</sup>.

4 Le Corbusier: *Για μια Αρχιτεκτονική*. Αθήνα, 2005, σελ. 53.

5 Πλάτων: *Μένων - Κλειτόφων - Μίνων*. Αθήνα, 1993, σελ. 113.

## Οι «έμφυτες» ιδέες

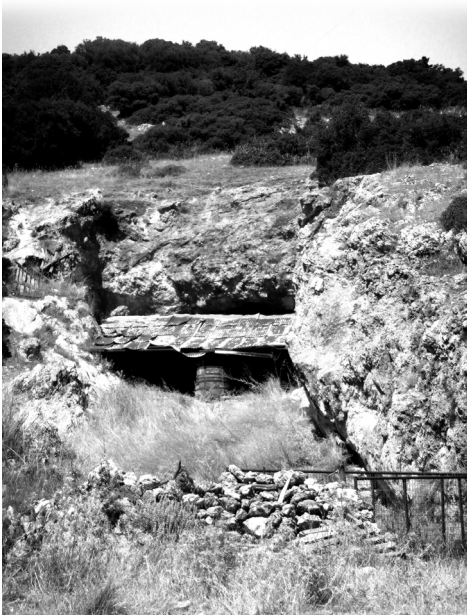
Ως τρίτος μέρος αυτής της προϋπάρχουσας γνώσης, θεωρούμε σημαντικό να αναφερθεί η έννοια της «έμφυτης» ιδέας. Η πλατωνική σκέψη εισήγαγε τον κόσμο των «Ιδεών», ως σταθερή και μόνη αληθινή «πραγματικότητα», η οποία όμως λόγω της άυλης φύσης της, αντιπαρέρχεται τον αισθητηριακό υλικό κόσμο μας. Με την έννοια αυτή ο Πλάτωνας υποστήριξε ότι η ακριβής πραγματικότητα, η ουσία των όντων δεν βρίσκεται εντός των ορίων του αισθητού κόσμου, αλλά ανάγεται στην περιοχή των «Ιδεών», διαχρονικών και αμετάβλητων<sup>1</sup>. Οι Ιδέες αυτές ενυπάρχουν στη ψυχή του ανθρώπου έτσι ώστε αυτός μπορεί να τις ανακαλέσει, να τις θυμηθεί, αν υπάρξει το κατάλληλο έναυσμα. Εδώ, η αληθινή γνώση δεν αποτελεί προϊόν της συνειδητής εμπειρίας, αλλά κατακτάται μέσω της ανάμνησης από ένα κόσμο ανώτερο και υπερβατικό.

Επομένως, η Πλατωνική φιλοσοφία εισάγει την έννοια της «Ιδέας» ως στοιχείο το οποίο αναφέρεται στην αφαιρετική νόηση και δεν μπορεί να συσχετιστεί με εικάσματα, με εικόνες, καθώς αυτές αποτελούν εξαιρετικά ασθενή αντίγραφα των «Ιδεών». Για αυτό το λόγο, άλλωστε, κατά την Πλατωνική θεώρηση, οι τέχνες δεν έχουν την δυνατότητα να αποδώσουν ισχυρά τις «Ιδέες», αλλά αποτελούν μια «εικαστική μίμηση» τους μόνο, η οποία απευθύνεται αποκλειστικά στον υλικό κόσμο των αισθήσεων. Έτσι ο καλλιτέχνης δε δύναται να μετουσιώσει και να αποκαλύψει τον άυλο κόσμο των «Ιδεών», αφού για τον Πλάτωνα η καλλιτεχνική έκφραση επιτελεί μονάχα παραγωγή εικόνων<sup>2</sup>.

Ο Erwin Panofsky, στην προσπάθεια αποσαφήνισης της «Ιδέας», σκιαγραφεί τη μετάβαση της χρήσης του όρου, από την Πλατωνική απόρριψη της απόδοσής της στις πλαστικές τέχνες μέχρι την αποδοχή της από τους θεωρητικούς της Αναγέννησης. Η καλλιτεχνική δημιουργία μετατρέπεται

1 Πρβλ. Θ. Πελεγρίνη (επιμ.): *Λεξικό φιλοσοφίας*. Αθήνα, 2013, σελ.1201-1204, λήμμα: *Πλάτων*.

2 E. Panofsky: *Idea - A concept in art theory*. Berlin, 1960, σελ. 5-6.



*Μαντρί στη Βουνιχώρα Φωκίδος.*

Η οξεία και κριτική παρατήρηση μπορεί να οδηγήσει το δημιουργό στη σύλληψη νέων «ιδεών», οι οποίες μπορεί να βρουν εφαρμογή στο πεδίο της αρχιτεκτονικής δημιουργίας.

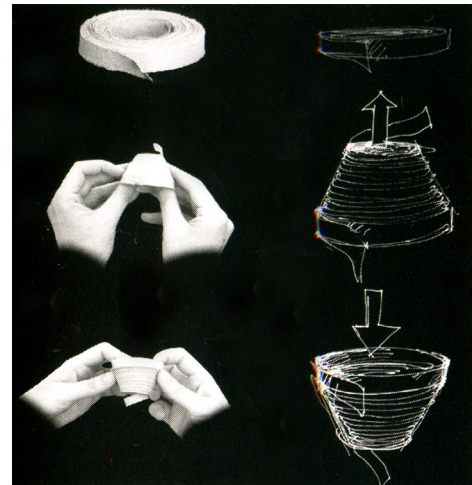
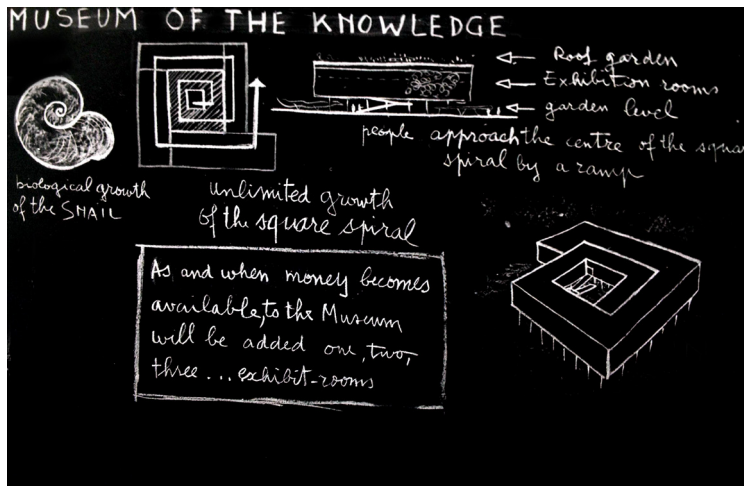
κάτω αριστερά.

*Μουσείο και Πολιτιστικό κέντρο, Le Corbusier.*  
η διερεύνηση της σπειροειδούς φυσικής δομής και η έμπρακτη μεταφορά της στην αρχιτεκτονική ως ιδέα και ολότητα.

κάτω δεξιά.

*χωμί - σπείρα.*

Η διερεύνηση και η επεξεργασία της στη προσπάθεια συγκρότησης της ως Κεντρική Ιδέα από τον Τ. Μπίρη.



τότε από απλή, μιμητική πράξη σε πράξη, η οποία εμπεριέχει αντιλήψεις, οι οποίες υπερβαίνουν τον αισθητό κόσμο και εκφράζουν εσωτερικά ερεθίσματα του δημιουργού<sup>3</sup>. Ήδη από τον 16ο αιώνα ο Melanchthon εισάγει την προσέγγιση απόδοσης των Ιδεών, μέσα από την καλλιτεχνική δραστηριότητα, ανατρέποντας την αποκλειστικά υπερβατική φύση τους και τονίζοντας την εδραίωσή τους στην ανθρώπινη νόηση<sup>4</sup>.

Το ζήτημα που τίθεται, επομένως, είναι η ικανότητα των εικαστικών τεχνών και της αρχιτεκτονικής στην απόδοση και εφαρμογή Ιδεών. Η ικανότητά τους, δηλαδή, να επεξεργάζονται μορφές και να τις επικοινωνούν με ισχυρότατους συσχετισμούς, έτσι ώστε να τις υλοποιούν και να τις πραγματώνουν. Αυτή η επικοινωνία άυλων «εικόνων» σχετίζεται με την εποπτική ανάγκη του ανθρώπου και των κοινωνιών, οι οποίες χρησιμοποιούν αυτές τις εποπτείες ως ισχυρό επικοινωνιακό όπλο. Ίσως, με αυτή την ανάγκη συνδέεται και η ανάγκη του δημιουργού για αναφορά σε ασύνειδες «εικόνες», οι οποίες υπερβαίνουν το νοητικό έλεγχο και τείνουν να θεωρούνται ως αμετάβλητες και καθολικές. Η επιβεβαίωση των επιχειρημάτων μας από υπερβατικές αλήθειες με απαρασάλευτη ισχύ, όπως για παράδειγμα αυτές των αρχετυπικών καταβολών, ικανοποιεί πιθανότατα αυτή την αναγκαία αναφορά σε εποπτείες<sup>5</sup>. Επομένως, η σημασία των άυλων Ιδεών για το δημιουργικό υποκείμενο και την ίδια τη δημιουργία υπερβαίνει, ίσως, τις έννοιες του υποκειμένου και του αντικειμένου και απευθύνεται στο κοινωνικό γίγνεσθαι<sup>6</sup>.

---

3 E. Panofsky: *Idea - A concept in art theory*. Berlin, 1960, σελ. 48-50.

4 ο.π σελ. 6

5 Στο πλαίσιο συζητήσεων με τους διδάσκοντες.

6 E. Panofsky: *Idea - A concept in art theory*. Berlin, 1960, σελ. 51.

**\_συνθετική διαδικασία**



## Η κυκλική διαδικασία της σύνθεσης

## 2.1

Η σύνθεση αποτελεί διαδικασία προσέγγισης της πραγματικότητας σταδιακή και δύσβατη, που μπορεί να εκκινήσει από αφαιρετικούς συσχετισμούς και να οδεύει βήμα-βήμα προς το τελικό αποτέλεσμα. Είναι μια δύσκολη, επίπονη διεργασία, η οποία απαιτεί νοητικές, ψυχικές και σωματικές διεργασίες. Η διαδικασία αυτή του σχεδιασμού έχει χαρακτήρα δισήμεντο. Ο αναγεννησιακός Benvenuto Cellini διακρίνει χαρακτηριστικά το «*primo disegno*», το πνευματικό δηλαδή υπόβαθρο πάνω στο οποίο αναπτύσσεται ο σχεδιασμός και το αντιπαραβάλλει στο «*secondo disegno*»<sup>1</sup>, το οποίο σχετίζεται με την αναπαραστατική ικανότητα του σχεδιασμού, δηλαδή το ίδιο το σχέδιο.

Η σκέψη στην αρχιτεκτονική σύνθεση λειτουργεί ως προ-στάδιο και βασικό θεμέλιο για την ισοχυροποίηση της μετέπειτα συνθετικής πορείας, λειτουργώντας στη συνέχεια μαζί και συνδυαστικά. Περιγράφουμε έτσι μια διαδικασία που αφορά, κυρίως, τη μορφοποίηση των αρχικών προθέσεων και ιδεών στο χαρτί, στην πράξη. Όπως και στην τέχνη του θεάτρου, έτσι και στην αρχιτεκτονική, ο «σκηνοθέτης» καθώς επεξεργάζεται το υπόβαθρο

.....  
 1 C. Ganshirt: *Tools for Ideas*. Berlin, 2007 σελ. 45.



του «σεναρίου», χωρίς το οποίο δεν υφίσταται το έργο, προτείνει τη δική του προσωπική ερμηνεία, τη δικιά του «μετάφραση». Η διαδικασία της «σκηνοθεσίας» γίνεται έτσι η έμπρακτη και έλλογη εφαρμογή του «σεναρίου». Παραλλαγές της σκέψης πάνω στο ίδιο «σενάριο» μπορούν να αποδώσουν τελείως διαφορετικά αποτελέσματα, αφού η γενική «ιδέα» του σεναρίου δεν αποτελεί λύση, αλλά προϋπόθεση της λύσης.

Συχνά, υποθέτουμε αστόχαστα φραγμούς ανάμεσα στη σκέψη και τη σύνθεση, με αποτέλεσμα τα δύο στάδια να διαχωρίζονται. Η σχέση σκέψης και πράξης, πρόθεσης και σχεδιασμού δεν αποτελεί γραμμική αλληλουχία. Αν και μπορούμε να υποθεσουμε πως προηγείται η νοητική διαδικασία από την πράξη της σύνθεσης, στη συνέχεια χέρι και νοητική διεργασία, σωματική και νοητική εμπλοκή, λειτουργούν μαζί ως αδιάσπαστη ενότητα. Είναι δηλαδή, η σύνθεση διαδικασία κυκλική, στην οποία υπάρχει μια συνεχής ανατροφοδότηση του σχεδίου από τον νου και του νου από το σχέδιο. Η αλληλεπίδραση σκέψης και πράξης, η αντανάκλαση της μιας στην άλλη, μέσω της αντίληψης και της έκφρασης, διαμορφώνει τη βάση της σύνθεσης. Ο συνθετικός κύκλος αποτελείται από στοιχεία άρρηκτα συνυφασμένα μεταξύ τους, τα οποία χαρακτηρίζονται από μια συνεχή, επαναλαμβανόμενη αλληλοδιαδοχή. Έτσι, στη σύνθεση έχει τεράστια σημασία «η παλινδρόμηση, η περιοδική κίνηση ανάμεσα στην αρχή και το τέλος»<sup>2</sup>. Είναι ένα αδιάκοπο «feedback» μεταξύ του συνθέτη που μετέχει εσωτερικά στο θέμα και γίνεται ένα με αυτό και του ίδιου συνθέτη, που προσπαθεί να αποχωριστεί, να δει το θέμα εξωτερικά, αντικειμενικά και κριτικά. Για αυτό ίσως, πολλές φορές, επιλέγουμε να δουλεύουμε ομαδικά, μπολιάζοντας έτσι τη διαδικασία του σχεδιασμού με γόνιμο και κριτικό διάλογο.

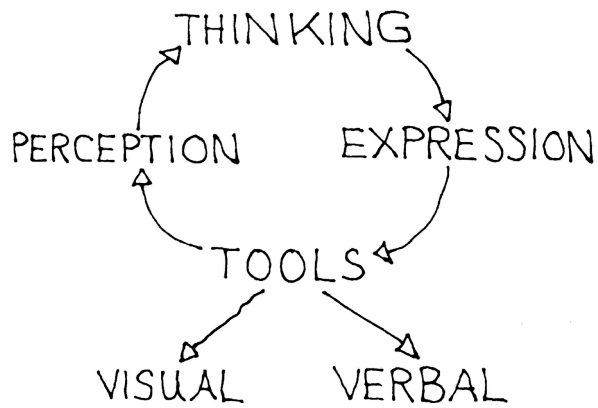
Εντούτοις δε μπορούμε αποκλειστικά να περιγράψουμε τη σύνθεση ως ευθεία γραμμική ακολουθία με προκαθορισμένα βήματα, ούτε και μόνο ως κίνηση κυκλική. Συχνά ακολουθεί κίνηση απροσδιόριστη, χαοτική που χαρακτηρίζεται από μικρά και μεγάλα αυθόρμητα άλματα<sup>3</sup>. Ο Renzo Piano

.....  
2 C. Ganshirt: *Tools for Ideas*. Berlin, 2007 σελ. 38.

3 ο.π. σελ. 70.

C. Ganshirt.

*The design cycle.*



Richard Long.

*A Line made by walking,*  
1967.



περιγράφοντας τον προσωπικό τρόπο δουλειάς του αναφέρει: «*Ξεκινάς σκιτσάροντας, μετά κάνεις ένα σχέδιο, μετά κάνεις ένα μοντέλο και μετά πηγαίνεις στη πραγματικότητα, και μετά ξαναγυρίζεις στο σχέδιο. Οικοδομείς ένα είδος κυκλικότητας ανάμεσα σε σχέδιο και κατασκευή, και μετά πάλι από την αρχή*»<sup>4</sup>. Αυτή η ικανότητα να διατρέχεις και να ελέγχεις παράλληλα πολλά πεδία απαιτεί από τον συνθέτη ωριμότητα και εμπειρία. Με το πέρασμα του χρόνου, το θέμα εξελίσσεται και η σκέψη ωριμάζει και προσαρμόζεται στα δεδομένα. Αυτός ο χρόνος ωρίμανσης δεν είναι προδιαγεγραμμένος, δεν εγκλωβίζεται σε χρονοδιαγράμματα. Είναι απαραίτητο συστατικό στη «ζύμωση» του θέματος, αλλά και του ίδιου του αρχιτέκτονα με αυτό.

*«Γιατί ο δρόμος επειδή είναι ουσιαστικό μέρος του έργου, δεν πρέπει να κουράζει ποτέ: για να μην συμβεί αυτό πρέπει να πάρει μια πορεία πιο σύνθετη, διακλαδώσεις θελκτικές, να ανεβαίνει, να κατεβαίνει, να αλλάζει διαδρομή, να γίνεται περισσότερο ή λιγότερο φανερός, να φαρδαίνει ή να στενεύει, να γίνεται πιο εύκολος ή πιο δύσβατος»<sup>5</sup>.*

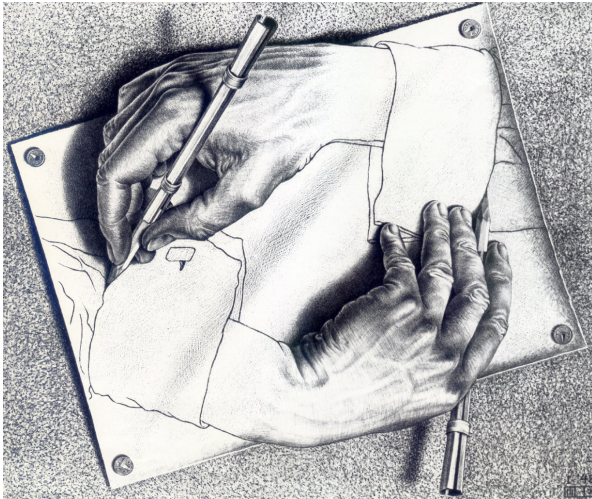
4 R. Sennet: *Ο τεχνίτης*. Θεσσαλονίκη, 2011, σελ. 42.

5 P. Klee: *Η εικαστική σκέψη - Τα μαθήματα στη Μπίουχαουζ*, Τόμος 1. Αθήνα, 1989, σελ. 269.



Ο Louis Kahn στο σχεδιαστήριο, κατά τη διάρκεια της επίπονης σχεδιαστικής αναζήτησης.

Η δομή ως μεθοδολογικό εργαλείο



M. C. Escher.

*Drawing Hands*, 1948.

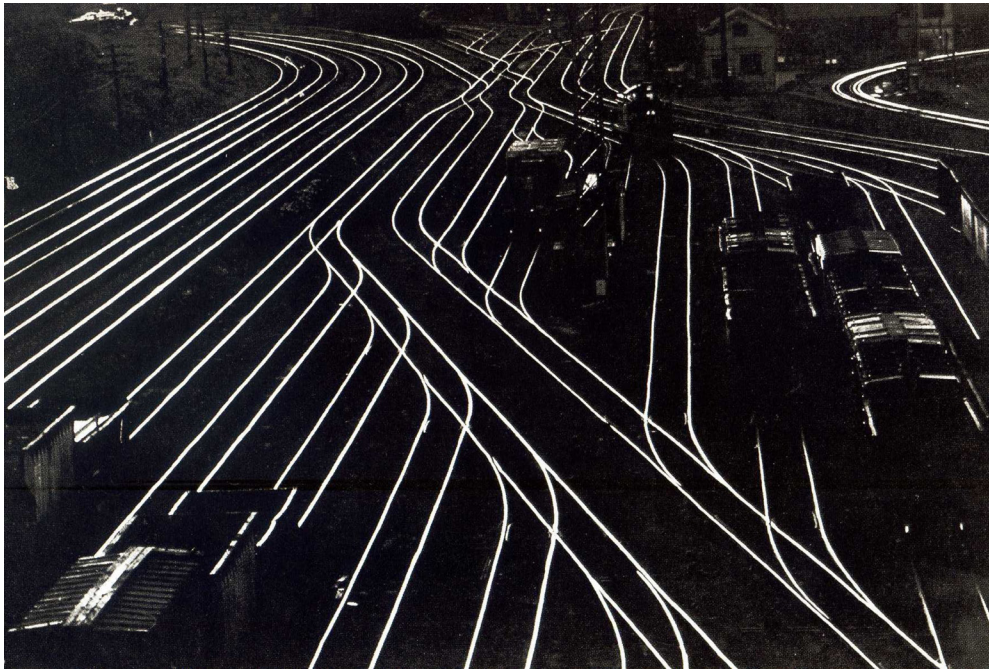


Η διαδικασία ωρίμανσης των καπνών απαιτεί τον κατάλληλο χρόνο και τις κατάλληλες ενέργειες.



Brassai.

Οι σιδηροδρομικοί  
«ιχνηλάτες».  
Η πορεία καθορίζεται  
από την επιλογή της  
σιδηροδρομικής γραμμής.



## Η σημασία της δομής για την αρχιτεκτονική

## 2.2

Στο δύσκολο και επίπονο δρόμο της αρχιτεκτονικής δημιουργίας, όπου το «σκέπτεσθαι» και «πράττειν» της συνθετικής διαδικασίας αλληλοσυμπληρώνονται και συλλειτουργούν, η δομή λειτουργεί ως «ιχνηλάτης».

Πολλές φορές, δανειζόμαστε τον όρο αρχιτεκτονική για να περιγράψουμε ορθότερα τη οργάνωση ενός συστήματος. Ο Kant στη «*Κριτική του Καθαρού Λόγου*» χρησιμοποιεί τον όρο εννοώντας τον, ως τέχνη των συστημάτων<sup>1</sup>. Οι δομικοί συσχετισμοί είναι αυτοί που χαρακτηρίζουν την αρχιτεκτονική, ως ένα συνολικό, πολυδύναμο πεδίο. Πεδίο στο οποίο συσχετίζονται υποδομές με δομές, δομές μεταξύ τους καθώς και δομές με υπερδομές. Η αρχιτεκτονική έτσι, μπορεί να θεωρηθεί ως έννοια συνώνυμη με τη δομική οργάνωση.

Ο διττός χαρακτήρας της αρχιτεκτονικής ως επιστήμης και τέχνης, καθιστά αναγκαία την εύρεση ενός ορθολογικού μέσου. Η απροσδιόριστη πλευρά της αρχιτεκτονικής, πρέπει να οργανωθεί με τρόπο τέτοιο, ώστε να αποκτήσει υπόσταση. Η βαρύτητα του λογικού ελέγχου έγκειται στην

.....  
 1 R. Arnheim: *Η δυναμική της αρχιτεκτονικής μορφής*. Θεσσαλονίκη, 2003, σελ. 379.

δυνατότητα του να οδηγεί σε ορθότερη σύλληψη της πραγματικότητας. Η τομή στην αντίληψη της συνθετικής διαδικασίας έγινε όταν η αρχιτεκτονική παύει να εμφανίζεται ως μυστηριώδης δημιουργική τέχνη, αλλά αποδίδεται, εν μέρει, ως λογική διαδικασία, με ρητά συγκροτημένους κανόνες και οργανωτικό υπόβαθρο. Ο σχεδιασμός παύει σταδιακά να αναφέρεται στην ακατανόητη «επουράνια» έμπνευση και αποκτά αντιμετώπιση ρασιοναλιστική<sup>2</sup>. Η λογική διάσταση της διαδικασίας αποδεικνύεται από την ύπαρξη μεθοδικότητας και από τη χρήση ορθολογιστικών εργαλείων, ώστε να παραχθεί το αρχιτεκτονικό αποτέλεσμα. Ωστόσο, αυτή η τάση προς μια μονοδιάστατη, λογική προσέγγιση εγκυμονεί παγίδες. Η παραδοξότητα του λογικού εγκλωβισμού έγκειται στην αδυναμία του να περιλάβει όλους τους παράγοντες επιρροής, καθώς η αρχιτεκτονική λύση δεν μπορεί και δεν είναι αποτέλεσμα αλγεβρικών συναρτήσεων.

Η αρχιτεκτονική, επομένως δεν αποτελεί μόνο κλάδο επιστημονικό. Η καλλιτεχνική της έκφανση και η ικανότητα της να υλοποιείται, να αποκτά υπόσταση πραγματική, καθιστά αναγκαίο το ζήτημα της μορφοποίησης της. Ωστόσο, ενώ η μορφή δεν πρέπει να εκλαμβάνεται ως κάτι ξεχωριστό από τη δομή, δεν πρέπει επίσης να συγχέεται εννοιολογικά μαζί της. Η μορφή έχει να κάνει με την αισθητηριακή προσέγγιση, ενώ η δομή επιθυμεί να προσεγγίσει την οργανωτική διαδικασία που την παρήγαγε. Ως μορφή μπορεί να θεωρηθεί το «φαίνεσθαι» και ως δομή το «είναι» και ενώ μπορούμε σίγουρα να επιμείνουμε, πως δεν υπάρχει φαίνεσθαι χωρίς είναι, ούτε το αντίστροφο, εντούτοις η εμμονή σε δομικές διεργασίες υπονοεί το ενδιαφέρον μας για την παραγωγή οργανωμένων σχηματισμών. Η μορφή εξακολουθεί να εγκλωβίζεται στις αισθήσεις, καθώς τη βλέπεις και την αγγίζεις, ενώ η δομή επιχειρεί να απαγκιστρωθεί από αυτές και να απευθυνθεί στη νόηση, προβάλλοντας, έτσι, την απαίτηση «αφαίρεσης» του επουσιώδους, προς χάριν του ουσιώδους<sup>3</sup>. Η δομή έχει, ίσως, ιδιαίτερη σημασία για τον αρχιτέκτονα-συνθέτη, που οφείλει να διαβάσει δομικά.

2 C. Ganshirt: *Tools for Ideas*. Berlin, 2007 σελ. 65.

3 Α. Αγγέλου: *Αρχιτεκτονικές και Μουσικές Συμπορεύσεις - η αντίστιξη ως εργαλείο μουσικής και αρχιτεκτονικής σύνθεσης*. Αθήνα, 2011, σελ. 277.

Σκίτσο του Γ. Λιάπη,

*Le Technocrat.*



*Le Technocrat*

Richard Long.

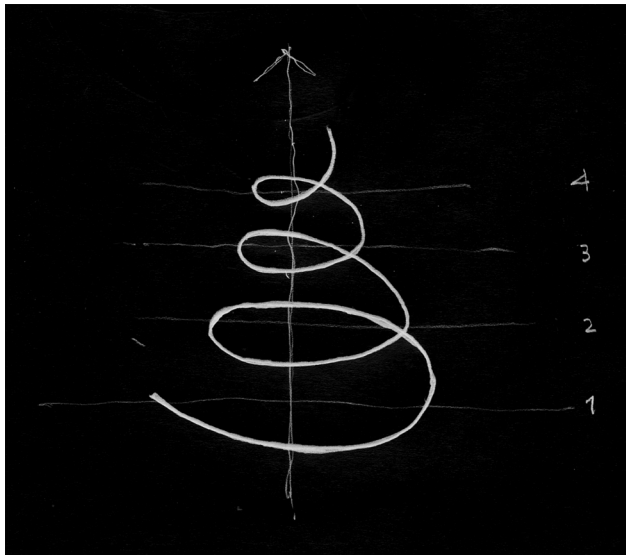
*Nomad circle,*  
*Μογγολία, 1967.*





Δεν πρέπει να περιορίζεται στο φαίνεσθαι της εικόνας, αλλά να προσπαθεί να αναγνώσει τον τρόπο που αυτή παράχθηκε. Και ως τρόπος νοείται οι σχέσεις των μερών που συνιστούν το σύνολο, αυτό που περιγράφουμε με τον όρο δομή. Επομένως, «κάθε έργο στην πρώτη του αρχή δεν είναι ένα προϊόν, δεν είναι το έργο που είναι, αλλά κατά πρώτο λόγο είναι γένεση, είναι το έργο «εν τω γίνεσθαι»<sup>4</sup>».

4 P. Klee: *Η εικαστική σκέψη - Τα μαθήματα στη Μπούχαουζ*, Τόμος 1. Αθήνα, 1989, σελ. 437.



αριστερά: διαγραμματική απόδοση σπειροειδούς δομής  
δεξιά: *Nautilus*, Edward Weston, 1927.

Η αφαιρετική, δομική ανάγνωση της αινιγματικής δομής της σπείρας προβάλλει τη σημασία του ουσιώδους έναντι του επουσιώδους, την απαίτηση του «είναι» έναντι του «φαίνεσθαι».

## Η δομή ως μεθοδολογικό εργαλείο

## 2.3

Για τον Wassily Kandinsky η σύνθεση είναι έννοια συνώνυμη της δομής. Ως σύνθεση ορίζει την «εσωτερικά απαραίτητη υποταγή των απομονωμένων στοιχείων και της κατασκευής στο συγκεκριμένο ζωγραφικό σκοπό».

Η δομή αποβαίνει τότε για την αρχιτεκτονική, ότι το στημόνι στην υφαντική τέχνη. Στον αργαλειό το στημόνι είναι το βασικό νήμα, το οποίο αποτελεί το γερό θεμέλιο, δίνοντας τη σωστή τάση. Αυτό σε συνδυασμό με το υφάδι, το οποίο δίνει το χρώμα και τη μορφή στο ύφασμα, αποτελούν ένα αδιαίρετο σύνολο<sup>2</sup>. Στημόνι και υφάδι συγκροτούν το όλον της αρχιτεκτονικής δημιουργίας.

Η σημασία της δομής κατά την πορεία του σχεδιασμού, καθώς και στην οργάνωση της αρχιτεκτονικής σκέψης, έγκειται στο ότι δεν αποτελεί η ίδια καθεαυτή πράξη, αλλά μέθοδο προς μία πράξη. Ικνογραφεί έναν τρόπο εργασίας, προσαρμοσμένο κάθε φορά στις εκάστοτε επιθυμίες και απαιτήσεις. Προσφέρει ένα τεράστιο πεδίο αναζήτησης και εξερεύνησης, με κίνδυνο, όμως, να φτάσουμε στον εκμαυλισμό της έννοιας. Η δομή έχει

1 W. Kandinsky: *Σημείο - Γραμμή - Επίπεδο*. Αθήνα, 1996 σελ. 40.

2 H. Hertzberger: *Μαθήματα για σπουδαστές της Αρχιτεκτονικής*. Αθήνα, 2002, σελ. 108.

όρια και κανόνες. Είναι αυτή, που σύμφωνα με τον Τάσο Μπίρη, ορίζει τον «*κύριο αυτοπεριοριστικό συντακτικό κανόνα*», τον σταθερό οδηγό για την παραπέρα επεξεργασία. Δεν είναι μια γέφυρα που απλώς θα μας περάσει στην απέναντι όχθη, αλλά μια διαρθρωτική ενέργεια, που τα αποτελέσματα της είναι αισθητά από το πρώτο, κιόλας, στάδιο μέχρι και το τελευταίο<sup>3</sup>.

Στην προσπάθεια κατανόησης του προσωπικού τρόπου εργασίας μας, είμαστε υποχρεωμένοι να σταθούμε έξω από αυτόν, ώστε να μπορέσουμε να διακρίνουμε τα στάδια και τα εργαλεία του. Σε αντίθεση με άλλης φύσεως πρακτικές επιστήμες, το αρχιτεκτονικό αποτέλεσμα δεν πρέπει και δεν μπορεί να είναι «προαποφασισμένο». Η πρακτικότητα της αρχιτεκτονικής έγκειται σε ένα ρασιοναλιστικό τρόπο-μέθοδο οργάνωσης των παραγόντων που την αποτελούν, με σκοπό να συστηματοποιηθεί, τόσο η σκέψη όσο και η πράξη. Δεν παράγει, μαζικά, αρχιτεκτονήματα. Αντιθέτως, στο κέντρο βρίσκεται το δημιουργικό υποκείμενο, όπου ελέγχει τη διαδικασία και μέσα σε αυτή κινείται ελεύθερα, προσωπικά και ανατρεπτικά. Η απόλυτη ελευθερία της μη-μεθόδου, αντιθέτως, λειτουργεί ανασταλτικά και καστικά. Ο συνθέτης δεν είναι ικανός να συντάξει ένα κώδικα επικοινωνίας, ένα αρχιτεκτονικό «λεξιλόγιο», το οποίο θα τον τοποθετήσει χωρικά και χρονικά μέσα στο αρχιτεκτονικό γίγνεσθαι. Αδυνατώντας να αποτυπώσει και να διακρίνει τα βήματα και τις αρχές με τις οποίες σχεδιάζει, δεν μπορεί να αποκτήσει ουσιαστική σχέση με το έργο του. Περνώντας, όμως, από το πεδίο πειθαρχίας και τάξης της μεθόδου, ο συνθέτης θα συγκροτήσει τη σκέψη του, ώστε να την εκφράσει συστηματικά και μεθοδευμένα στο χαρτί και τελικά, στο χώρο.

Η αξία της δομής, ως μέθοδος, επεκτείνεται στη σημασία που μπορεί να αποκτήσει ως διδακτικό εργαλείο, το οποίο δεν αφορά την ακραία ποιότητα της σύνθεσης, αλλά τη διδακτική της. Αφορά τη δυνατότητα της να απευθύνεται με δομημένο τρόπο σε μεγάλο αριθμό ατόμων, τονίζοντας έτσι την έκταση της διδακτικής της επιρροής. Η σημασία της έγκειται στην αφομοίωση μιας γνώσης, αλλά και ενός τρόπου σκέψης, ο οποίος

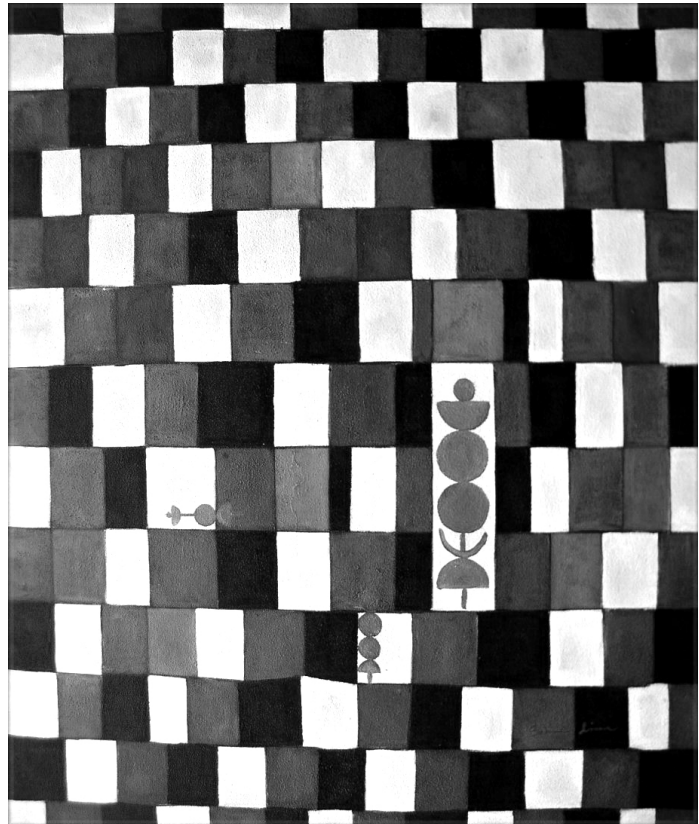
.....  
3 P. Klee: *Η εικαστική σκέψη - Τα μαθήματα στη Μπίουχαουζ*, Τόμος 2. Αθήνα, 1989, σελ. 69.

*«Μια απλοποιημένη σύνοψη της ιδέας της δομής μπορεί να δοθεί με το παράδειγμα ενός παιχνιδιού, ας πούμε του σκακιού. Με ένα σύνολο κατα βάση πολύ απλών, παιδικών κανόνων, που ρυθμίζουν την ελευθερία κίνησης για κάθε πιόνι στο παιχνίδι, οι καλοί παίκτες επιτυγχάνουν να δημιουργούν ένα απεριόριστο φάσμα δυνατοτήτων. Όσο πιο καλός είναι ο παίκτης, τόσο περισσότερο εμπλουτίζεται το παιχνίδι και στο πλαίσιο των επίσημων κανόνων αναδύονται εμπειρικά άλλοι, ανεπίσημοι υποκανόνες.»*

H. Hertzberger

Paul Klee.

*The great chess game, 1937.*



εκφέρεται σχεδόν με ασυνείδητο τρόπο. Ακόμη, και όταν ο τρόπος αυτός είναι συνειδητός, δεν περιορίζει τις εκάστοτε εγγενείς ικανότητες του συνθέτη και την αμεσότητα έκφρασης τους. Σε κάθε περίπτωση, είτε επικαλούμαστε τη δομή ως μέθοδο εργασίας είτε όχι, η παρουσία της δηλώνεται έμμεσα αλλά ουσιαστικά<sup>4</sup>.

4 Στο πλαίσιο συζητήσεων με τους διδάσκοντες.



αριστερά  
*Grandmother carding wool*, Constantine Manos, Κρήτη, 1962.



δεξιά  
Bill Brandt, 1950.

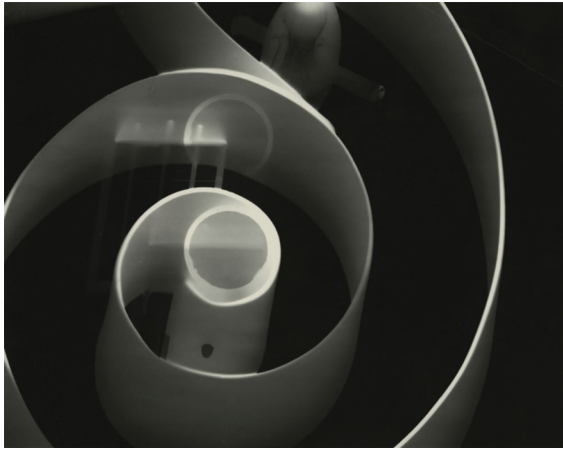
## η δομή κατά τον Piaget

## 2.4

### και η συσχέτιση με τη συνεστική διαδικασία

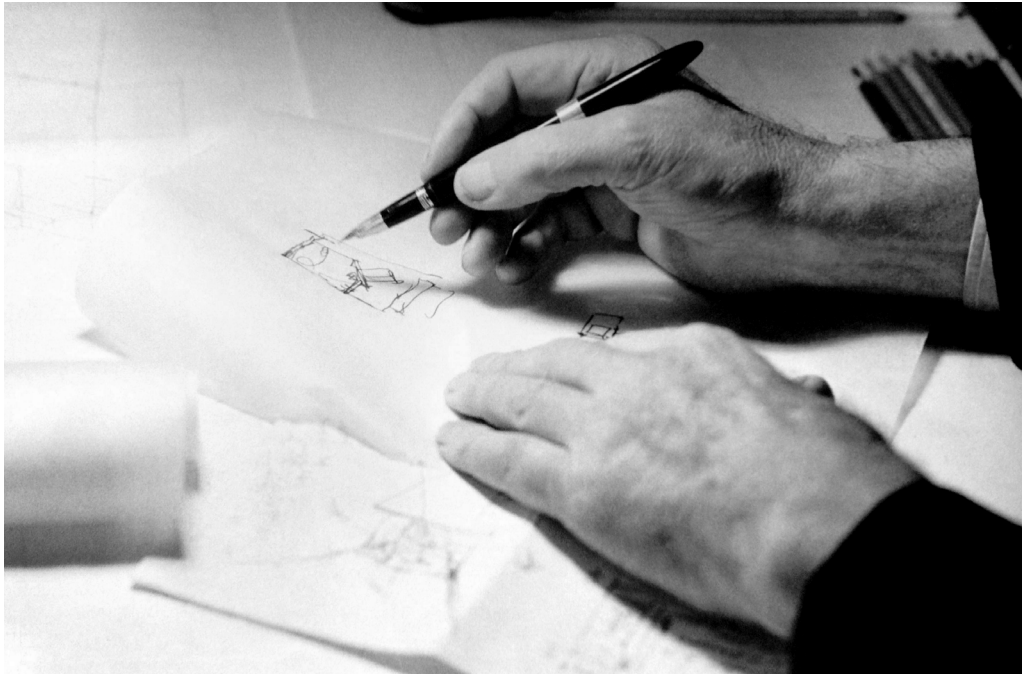
Στο σημείο αυτό, πρέπει να επισημάνουμε τη συμβολή ενός νεότερου θεωρητικού, ψυχολόγου και επιστημολόγου, του Jean Piaget στη διερεύνηση της έννοιας της δομής, μέσα από το κίνημα του Στρουκτουραλισμού, ή αλλιώς Δομισμού. Κίνημα, το οποίο φέρεται να διατρέχει και να καθορίζει ένα ευρύτατο αριθμό από επιστήμες από τα μέσα του 20ου αιώνα μέχρι και το τέλος του.

Ο Piaget προσπάθησε να σχολιάσει το κίνημα του Στρουκτουραλισμού και να αντιμετωπίσει κριτικά το ζήτημα της δομής. Για αυτόν, η δομή δεν μπορεί να εκλαμβάνεται ως αυθύπαρκτη, αλλά πάντα έχει ένα σημείο αναφοράς. Σε αντίθεση με σκληροπυρηνικούς υποστηρικτές του Δομισμού, δεν αναφέρεται στη δομή συσχετίζοντας την, μόνο, με αφαιρετικά μαθηματικά πρότυπα, αλλά τοποθετώντας τον άνθρωπο στο προσκήνιο της δομικής μεθόδου. Ωστόσο, για αυτόν, *«η δραστηριότητα του υποκειμένου προϋποθέτει μια συνεχή αποκέντρωση, η οποία το απελευθερώνει από τον αυθόρμητο διανοητικό εγωκεντρισμό του, προς όφελος, όχι ακριβώς μιας εντελώς δικής του και εξωτερικής καθολικότητας, αλλά μιας αδιάκοπης διαδικασίας συντονισμού και εγκατάστασης αμοιβαίων σχέσεων: οπότε, αυτή η ίδια η διαδικασία είναι ο γεννιότερος των δομών στις συνεχείς οικοδομήσεις και επανοικοδομήσεις τους. Με*



Laszlo Moholy-Nagy.

*Photogram,  
1943.*



Le Corbusier,

η σταδιακή,  
μεθοδική  
διαδικασία  
της σύνθεσης  
με στόχο  
το τελικό  
αρχιτεκτονικό  
αποτέλεσμα.



*μια λέξη, το υποκείμενο υπάρχει, γιατί η οντότητα των δομών είναι η δομικοποίηση τους»<sup>1</sup>.*

Ως δομή, ο Jean Piaget, περιγράφει ένα σύστημα μετασχηματισμών, το οποίο διέπεται από νόμους και το οποίο διατηρείται ή εμπλουτίζεται από τους ίδιους τους μετασχηματισμούς, χωρίς αυτοί να ξεπερνούν τα όρια τους ή να προσφεύγουν σε εξωτερικά στοιχεία. Η έννοια της δομής είναι η σύνθεση τριών χαρακτηριστικών, της ολότητας, της αυτορρύθμισης και του μετασχηματισμού.

Η ολότητα χαρακτηρίζει τη δομή και ακολουθεί τους νόμους σύνθεσής της. Ο χαρακτήρας της δομής δεν αποδίδεται από την ατομικότητα των στοιχείων της, αλλά τα στοιχεία αυτά υποτάσσονται σε νόμους που τη χαρακτηρίζουν. Η υποταγή στην ολότητα συμβάλλει στη διατήρηση της ισχύος και της αμεταβλητότητας της.

Η αυτορρύθμιση έχει διττό χαρακτήρα, ο οποίος προσδίδεται αφ'ενός από την ολότητα της δομής και αφ'ετέρου από την κλειστότητά της. Η ολότητα επιτυγχάνει τη διατήρηση των νόμων σύνθεσης και η κλειστότητα χαρακτηρίζει τα όρια των μετασχηματισμών. Η έννοια της αυτορρύθμισης υπάγεται σε ένα γενικότερο σύστημα ρύθμισης, το οποίο μπορεί να διακριθεί στο επίπεδο της αυτορρύθμισης και της ετερορρύθμισης. Το πρώτο επίπεδο ρύθμισης, η αυτορρυθμιση, αφορά το εσωτερικό περιβάλλον της δομής και είναι υπεύθυνη για τη διατήρηση της, ήδη, οικοδομημένης συγκρότησης. Το δεύτερο επίπεδο αποτελεί την ετερορρύθμιση, η οποία αφορά το εξωτερικό περιβάλλον και σχετίζεται με ευρύτερες δομές, ισχυρότερες από τις υπάρχουσες. Σε αυτές τις ευρύτερες δομές εντάσσονται και συναθροίζονται οι υπάρχουσες είτε ως υποδομές είτε ως υπερδομές<sup>2</sup>.

Τέλος, ο μετασχηματισμός, σε συνδυασμό με την ολότητα, είναι

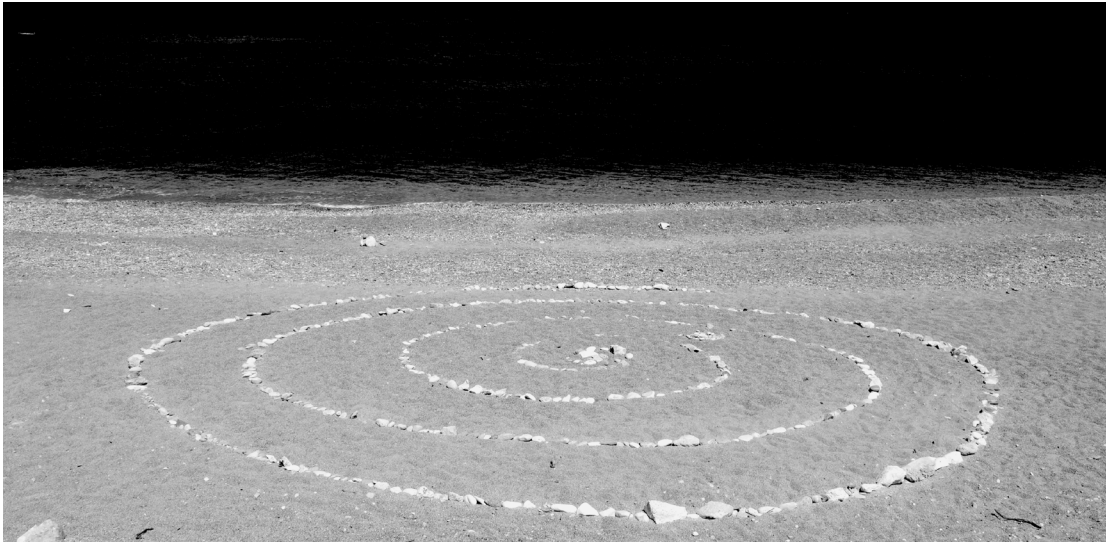
1 J. Piaget: *Στρουκτουραλισμός*. Αθήνα, 1972, σελ. 136-137.

2 J. Piaget: *Στρουκτουραλισμός*. Αθήνα, 1972, σελ. 31-40.



αυτός που αποδίδει στη δομή τη δυναμική της. Οι μετασχηματισμοί έχουν την ιδιότητα να μην οδηγούν έξω από τα όριά της, αλλά να δίνουν στοιχεία που ανήκουν πάντοτε στη δομή, ώστε να διατηρούν τους νόμους της. Δεν πρέπει επομένως, να διακυβεύουν την κλειστότητά της, αλλά αντιθέτως πρέπει να προσφέρουν ενεργητικότητα και ελεγχόμενη «ανοιχτικότητα».

Σε αντιστοιχία με τη σύνθεση, η σημασία της δομής συνοψίζεται στη διαδικασία παραγωγής της. Είναι η συσχέτιση δομών μεταξύ τους, η σύμπλεξη των στοιχείων της κάθε δομής και ο συγκερασμός όλων στο σύνολο της σύνθεσης. Ολότητα, αυτορρύθμιση και μετασχηματισμός βρίσκουν απόλυτη αντιστοιχία στη συστηματοποίηση της διαδικασίας σχεδιασμού. Για αυτό το λόγο, θα επιχειρήσουμε να «οπτικοποιήσουμε» τις διαπιστώσεις του Piaget περί της δομής και των χαρακτηριστικών, ως στάδια που οργανώνουν έμπρακτα την αρχιτεκτονική δημιουργία.



Μήλος, Θειωρυχεία.

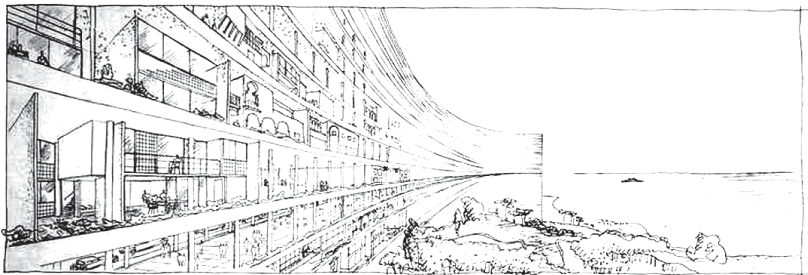
Καταρχάς, σε σχέση με την αυτορρύθμιση και τον μετασχηματισμό, το χαρακτηριστικό της ολότητας ταυτίζεται με τρόπο κύριο και κεντρικό με τη σημασία της δομής. Έτσι στην ολότητα στηρίζεται η αξία της δομής, σε αυτή συνοψίζεται η ουσία της και από αυτήν απορρέουν τα άλλα δυο χαρακτηριστικά της. Αντίστροφα πάλι η απουσία της ολότητας συνεπάγεται την ανυπαρξία της δομής. Οι δομικές συγκροτήσεις δεν περιλαμβάνουν μονάχα τις σχέσεις των μερών μεταξύ τους, ούτε την ικανότητά τους, απλώς, να μετασχηματίζονται. Η ολότητα είναι ο θεμελιωτής και πυκνωτής του νοήματος στην αρχιτεκτονική. Η άρρηκτη και πρωτογενής σχέση ολότητας-δομής γίνεται εμφανής από τον ορισμό της έννοιας, καθώς ως δομή εννοούμε την εσωτερική διάρθρωση σε μια ολότητα ποικίλων στοιχείων, τα οποία συνδέονται το ένα με το άλλο κατά τέτοιο τρόπο, ώστε κανένα από αυτά να μην μπορεί να είναι έξω από τις σχέσεις του με τα υπόλοιπα<sup>1</sup>.

Ο Paul Klee επισημαίνει ότι το έργο πρέπει να εκλαμβάνεται, καθ'όλη τη διάρκεια της συνθετικής διαδρομής, ως ένα «δομημένο σύνολο»,

1 Πρβλ. Θ. Πελεγρίνη (επιμ.): *Λεξικό φιλοσοφίας*. Αθήνα, 2013, σελ.186, λήμμα: *δομή*.

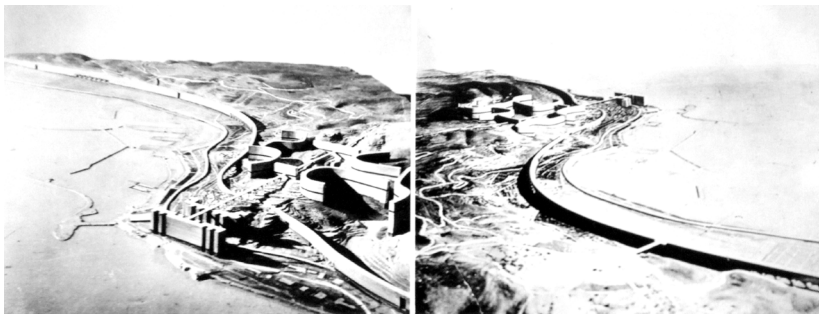
του οποίου τα τμήματα αναπτύσσονται και διαρθρώνονται με γνώμονα τη διατήρησή του. Επομένως, η ολότητα δεν είναι κάτι το οποίο προστίθεται μεταγενέστερα, αλλά ενυπάρχει, ήδη, στο έργο από την πρώτη στιγμή. Η ολότητα επομένως, αναπαριστά έμπρακτα την αρχιτεκτονική πρόθεση στη σύνθεση, εξηγώντας έτσι την αναγκαιότητα του αρχιτεκτονικού έργου να αναγνωρίζεται και να σχεδιάζεται εξολοκλήρου ως ένα, ως αδιάσπαστη ενότητα. Ήδη, από το πρώτο σκίτσο μέχρι την τελευταία κατασκευαστική λεπτομέρεια, το κτήριο διακατέχεται από το «πνεύμα του όλου», αλλοίωτικά δε θα μπορούσε να αποτελέσει "ένα" έργο, δε θα μπορούσε να αναδυθεί από την ανυπαρξία στην ταυτότητα, δε θα μπορούσε να αποτελέσει δομή. Αυτό το όλον είναι υπεύθυνο για τη συνοχή του όλου εγχειρήματος, για την επίτευξη του οποίου, ο συνθέτης πρέπει να ζυγίσει και να εξετάσει τη διαδικασία, με τρόπο ώστε να εξυπηρετεί πάντα την ολότητα της έμπνευσής του.

Η ολότητα συνοψίζεται σε αυτό που περιγράφει με άλλα λόγια ο Τάσος Μπίρης ως «συνθετική δομή», η οποία αποτελεί τη μετουσίωση της



Le Corbusier.

Σκίτσο και μακέτα της  
πολεοδομικής πρότασης για  
το Αλγέρι, 1932.



Η ολότητα που χαρακτηρίζει  
τη σύνθεση είναι εμφανής  
και στα δύο αναπαραστατικά  
μέσα. Ωστόσο, ο τρόπος  
συγκρότησης του όλου σε  
αυτή την κλίμακα εγείρει  
ερωτήματα.

κεντρικής Ιδέας ή της βασικής πρόθεσης. Αφ'ενός, η κεντρική Ιδέα λειτουργεί ως φορέας των μηνυμάτων και αφετέρου η συνθετική δομή ως ο κύριος εκφραστής τους. Ιδέα και δομή συνεργάζονται με σκοπό τη συγκρότηση του θέματος συνολικά, ώστε να αποδώσουν, εν τέλει, με σαφή και περιεκτικό τρόπο το βαθύτερο νόημα τους.

Τάσος Μπίρης, Σκίτσο για τη διπλωματική εργασία «Ιερά μονή Κλίμακος, στη θέση Πόρτες Φωκίδος» - Σ. Κωτσόπουλου και Μ. Παναγιωτοπούλου, 1992.

Στο διαγραμματικό σκίτσο εκφράζονται προθέσεις και τάσεις, οι οποίες αποδίδονται μέσω μιας συνολικής δομικής αφαιρετικής συγκρότησης.

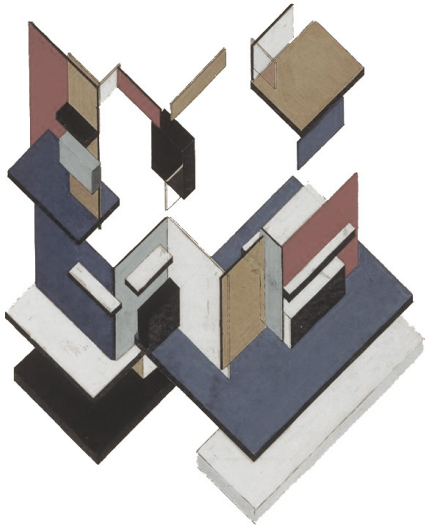


Για την ύπαρξη μιας συνολικότερης θεώρησης, όλον και στοιχείο πρέπει να λειτουργούν αρμονικά. Τα στοιχεία, αν και απαραίτητα για τη συγκρότηση του όλου, υποτάσσονται κάθε φορά σε αυτό. Η ισχύς της σύνθεσης εξαρτάται από τη συγκρότηση των στοιχείων με άξονα αναφοράς την ολότητα. Δεν αναφερόμαστε, επομένως, σε διαδικασίες συγκόλλησης και συνένωσης σχημάτων και μορφών, ούτε σε τυχαίες συσχετίσεις τους<sup>1</sup>. Το σύνολο, και όχι η ατομικότητα κάθε στοιχείου, κατευθύνει τον τρόπο διάρθρωσης και νοηματοδοτεί την ουσία της συνθετικής διαδικασίας.

Σε άμεση συνάρτηση, η ψυχολογική θεωρία της Gestalt υπερθεματίζει την έννοια της ολότητας. Ο νόμος της «μη προσθετικής σύνθεσης» διατυπώνει ότι οι ιδιότητες που υπάρχουν στο όλον και η ποσοτική αξία του δεν ισούται με το απλό άθροισμα των μερών<sup>2</sup>. Για τους υποστηρικτές της Gestalt, ο αρχιτεκτονικός χώρος γίνεται αντιληπτός από τον άνθρωπο ως ενότητα, καθώς η χωρική ανάγνωση είναι αποτέλεσμα συσχέτισης απαραίτητων «δομημένων» στοιχείων στο σύνολο του χώρου και, επομένως, δε νοείται η ανεξάρτητη ύπαρξή τους. Ο συνθέτης αντιλαμβάνεται και σχεδιάζει το χώρο μέσω της χρήσης των στοιχείων, καθώς γνωρίζει ή έστω διαισθάνεται ότι αυτά πρέπει να αποτελούν αδιάσπαστο μέρος του όλου. Αντιστοίχα στη μουσική, η μελωδία είναι αναγνωρίσιμη ως μια συνολική σύνθεση των στοιχείων μεταξύ τους και δεν νοείται η κατανόηση της ως τυχαίο άθροισμα από νότες. Η κάθε νότα επομένως δεν έχει νόημα από μόνη της, αλλά μόνο σε αρμονική συσχέτιση με τις άλλες μπορεί να αποδώσει την κάθε μελωδία.

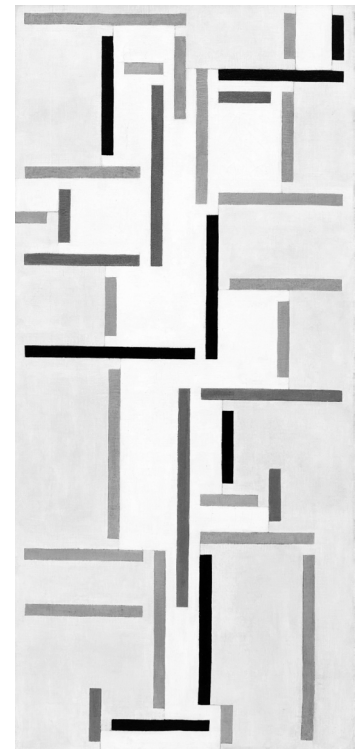
1 T. Μπίρης: *Αρχιτεκτονικές σημάδια και Διδάγματα - στο ίκνος της συνθετικής δομής*. Αθήνα, 1996, σελ. 60.

2 J. Piaget: *Στρουκτουραλισμός*. Αθήνα, 1972, σελ. 71.



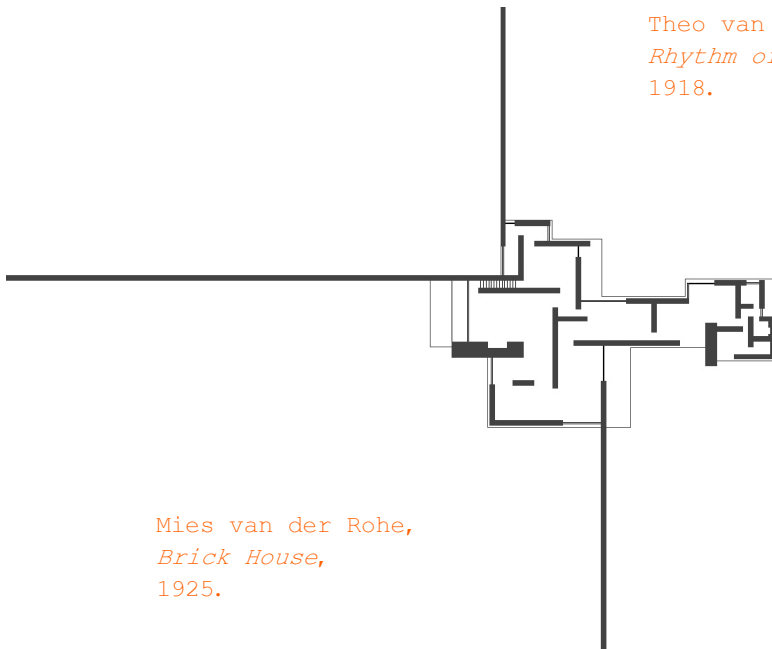
Theo van Doesburg,  
*Counter Composition*, 1924.

Στην ελεμενταριστική λογική του De Stijl, αν και επισημαίνεται η σημασία των στοιχείων, αυτά δεν αποτελούν αυτόνομα αλλά δομικά μέρη του συνόλου.



Theo van Doesburg,  
*Rhythm of a Russian Dance*,  
1918.

Mies van der Rohe,  
*Brick House*,  
1925.



## η ταυτότητα του έργου

Μία μελωδία έχει χαρακτηριστικά γνωρίσματα, ξεχωριστά και ιδιαίτερα. Ακούγοντας ένα μέρος και μόνο αρκεί για να την αναγνωρίσεις. Αυτό το χαρακτηριστικό «άκουσμα», το οποίο αποτελεί την ταυτότητά της, προκύπτει από την ολότητα και είναι αναγκαίο για να αποδώσει την μοναδικότητα στο έργο. Ο τρόπος με τον οποίο διαρθρώνεται αυτή η δομή ορίζει τον ιδιάζοντα χαρακτήρα της. Όπως χαρακτηριστικά συμβαίνει και στην κατασκευή των πλοίων, όπου η καρένα λειτουργεί ως ραχοκοκκαλιά και με την ιδιαίτερη καμπυλότητα της αποδίδει τελικά την ταυτότητα του πλεούμενου<sup>1</sup>.

1 Τ. Μπίρης: *Αρχιτεκτονικής σημάδια και Διδάγματα - στο ίχνος της συνθετικής δομής*. Αθήνα, 1996, σελ. 34.



Τχνη στην άμμο.

Το αποτύπωμα που αφήνει το κτήριο, η ταυτότητά του, είναι σαν τα χνάρια στην άμμο, σαν τα ίχνη από τις πατημασιές των ζώων, μοναδικά και ιδιαίτερα για κάθε ένα.

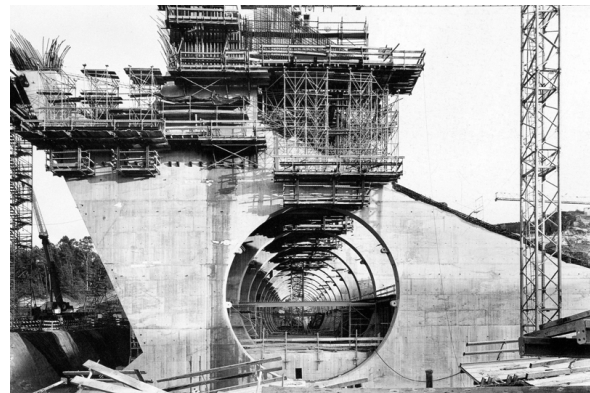
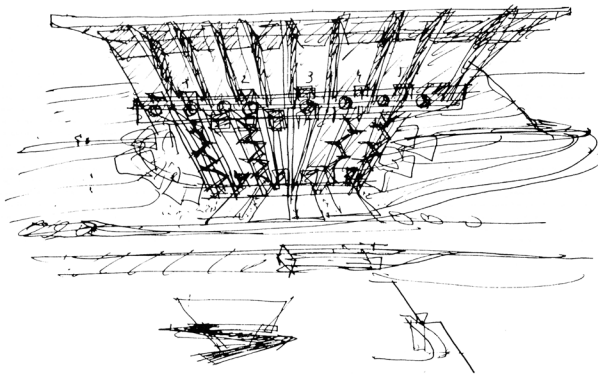


Η ταυτότητα, μέσω της ολότητας, εκφράζει απόλυτα τις αρχικές προθέσεις, τον χαρακτήρα που επιθυμούμε να προσδώσουμε. Η δομή δεν πρέπει να παγιδεύει το δημιουργό στην τυποποίηση του αποτελέσματος, εννοώντας την τυποποίηση ως έλλειψη οποιουδήποτε προσωπικού στοιχείου, επιθυμίας και άποψης για την αρχιτεκτονική. Η ολότητα είναι αυτή που θα εκφράσει το προσωπικό στοιχείο στη σύνθεση, καθώς θα την διακατέχει πέρα ως πέρα. Από τη άλλη, η ταυτότητα δεν πρέπει να συγκέεται με την έννοια της πρωτοτυπίας. Ο δημιουργός δεν πρέπει να επιδίδεται στην επιτηδευμένη αναζήτηση της ρηξικέλευθης πρότασης, αλλά ο ιδιαίτερος χαρακτήρας-ταυτότητα να απορρέει από μια βαθιά και εσωτερική αναζήτηση του δημιουργού για το αντικείμενο.

Επομένως, δεν είναι η εικόνα, η τελική μορφή του κτίσματος, αυτή που διαμορφώνει την απορρέουσα «ατμόσφαιρα», αλλά αντιθέτως είναι η δομή, οι νόμοι και οι κανόνες της. Είναι η «σκαλωσιά» που υποστηρίζει νοηματικά το έργο και ευθύνεται για το χαρακτήρα του, ώστε τελικά η μορφή να λειτουργήσει επικουρικά και συμπληρωματικά στη δομή, ως απόρροιά της.

Eduardo Souto de Moura, 2003-2004.  
Στάδιο στη Braga.

Η χαρακτηριστική κατασκευαστική δομή αποδίδει στο έργο την ταυτότητα του.





## ολότητα στη φύση

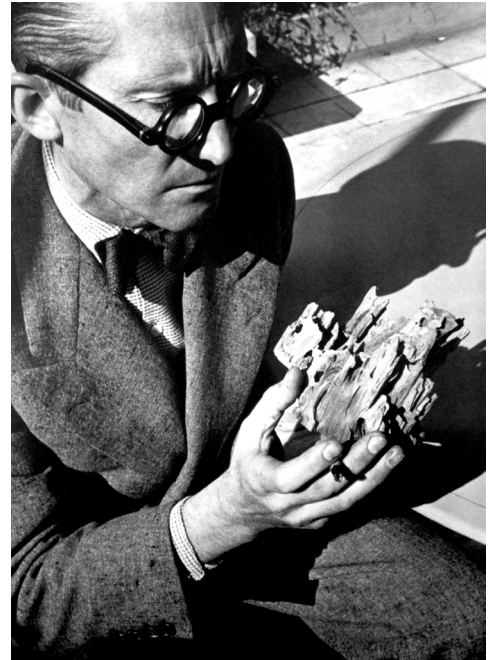
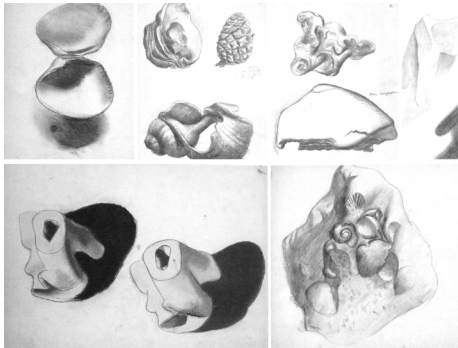
**Η** ολότητα είναι αυτή που ενισχύει την ύπαρξη δομών και ευρύτερων δομικών συσχετισμών στη φύση. Σε καθετί φυσικό ενυπάρχουν δομές, οι οποίες συμβάλλουν τόσο στην αυθυπαρξία του όσο και στη συσχέτισή του με άλλες. Η φύση ως πηγή έμπνευσης μπορεί να διδάξει το δημιουργό, ο οποίος μέσω της παρατήρησης, συνειδητοποιεί τη σημασία της «οικοδόμησης» των φυσικών αντικειμένων. Εδώ, όπου τίποτε δεν είναι περιττό και όλα μετουσιώνουν τη βαθύτερη ανάγκη και ουσία, ο συνθέτης μπορεί να κατανοήσει τις κρυφές, άυλες και μη, δομές.

Για παράδειγμα, ολόκληρος ο ανθρώπινος οργανισμός δομείται με το σκελετό, στον οποίο η σπονδυλική στήλη κατέχει τον κύριο ρόλο συγκράτησης και συνένωσης του όλου «οικοδομήματος». Όπως και σε κάθε άλλο ζωντανό οργανισμό, ο ανθρώπινος σκελετός δομείται με τέτοιο τρόπο, ώστε να εξυπηρετεί την ιδιαίτερη λειτουργία του, να συμβαδίζει με την ταυτότητά του. Έτσι και στο σκελετό του κτηρίου, στο δομικό συνθετικό υποβάθρο, τα μέλη, από τα οποία αποτελείται, υποτάσσονται στην εξυπηρέτηση της συνολικής υπόστασης του. Χαρακτηριστικά ο Τ. Μπίρης παρομοιάζει την γέννηση ενός αρχιτεκτονήματος με τη γέννηση ενός δένδρου, όπου ο κορμός είναι αυτός που εκφράζει τη κύρια και βασική κατεύθυνση. Ο συνθετικός κορμός, ως αποτέλεσμα αλληλεπίδρασης του κατάλληλου σπόρου με το κατάλληλο υπέδαφος, θα μπορέσει γόνιμα να αποδώσει τους απαραίτητους κατευθυντήριους άξονες, ώστε να θεμελιωθούν με βάση αυτόν τα επόμενα βήματα του «φυσικού» σχηματισμού<sup>1</sup>.

1 Τ. Μπίρης: *Αρχιτεκτονικής σημάδια και Διδάγματα - στο ίχνος της συνθετικής δομής*. Αθήνα, 1996, σελ. 24.

Le Corbusier,

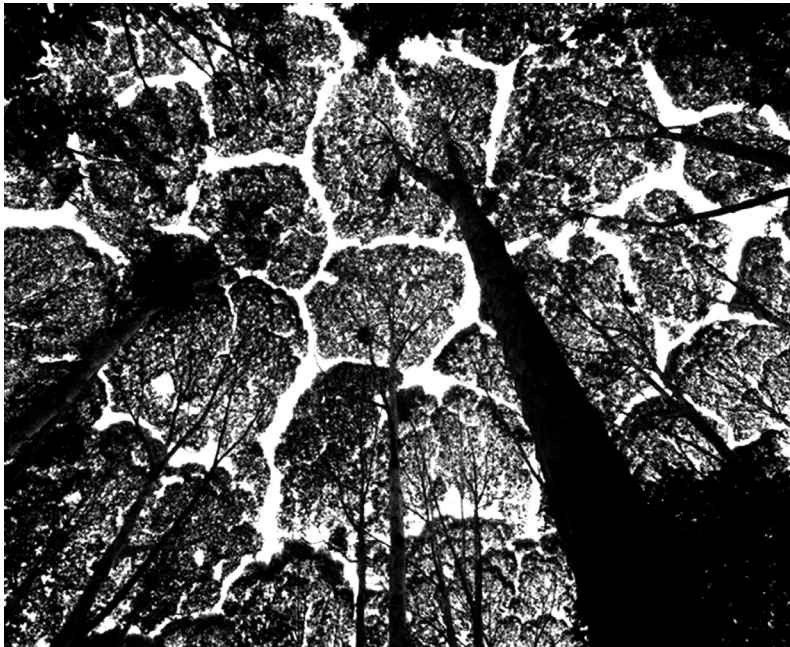
Σκίτσα για τη μελέτη φυσικών δομών.



Οι φυσικές δομές αποτελούν αντικείμενο παρατήρησης και αναφοράς για το συνθέτη, δημιουργώντας εναύσματα και Ιδέες, οι οποίες βρίσκουν απόκριση στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό. Το μάθημα της φύσης τροφοδοτεί και θεμελιώνει σε βάθος τη δημιουργική διαδικασία.



Φυσικοί σχηματισμοί στην  
αμμόδη έκταση της ερήμου.



Stuart Franklin, 1997.  
Μαλαισία.

## η αφαίρεση

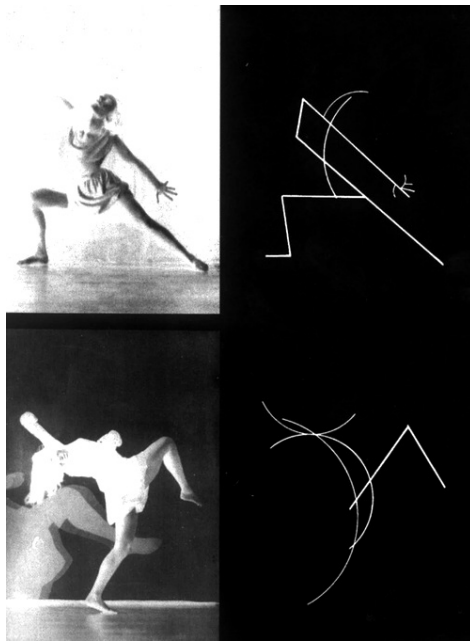
Απαραίτητο συστατικό για τη συγκρότηση δομικών σχηματισμών στη λογική ενός όλου, είναι η αφαιρετική διατύπωση τους. Από το προστάδιο της ανάγνωσης και αντίληψης των εξωτερικών ερεθισμάτων, έως και την πραγμάτωση του αρχιτεκτονικού έργου, ο συνθέτης οφείλει να αποδώσει αφαιρετικούς συσχετισμούς, με σκοπό να κατανοήσει την πολυπλοκότητα της αρχιτεκτονικής, και όχι μόνο, πραγματικότητας. Η αφαίρεση κρύβει μέσα της, την πραγματικότητα ως προς το επίπεδο του νοήματος και της ουσίας. Δομική και αφαιρετική απόδοση συμβαδίζουν, αφού και οι δύο περικλείουν την «εσωτερικότητα» των πραγμάτων. Βρίσκονται σε αντιδιαστολή με την επιμονή στην αναπαράσταση μορφών, της οποίας πολλές φορές η ενδεχόμενη «φλυαρία» λειτουργεί αποπροσανατολιστικά. Ο δημιουργός είναι υποχρεωμένος να επιβάλλει αφαιρέσεις με σκοπό να κατανοεί και να αντιλαμβάνεται εξολοκλήρου την ολότητα του δομικού συστήματος που παρατηρεί ή προτείνει.

Ο Kandinsky επισήμανε, ότι η αφαίρεση αποτελεί βάση για την ενεργοποίηση της εσωτερικής ματιάς και της πνευματικότητας του καλλιτέχνη, η οποία εκφράζεται, κάθε φορά, μέσα από το όλον του έργου του<sup>1</sup>. Στο αρχιτεκτονικό έργο, η πολύβουη και περίπλοκη συνύπαρξη πληθώρας στοιχείων και παραγόντων επιβάλλει αφαιρετικούς συνθετικούς χειρισμούς, οι οποίοι επιτρέπουν στον αρχιτέκτονα τον έλεγχο των διαφορετικών επιπέδων, στα οποία κινείται συγχρόνως ένα θέμα, ώστε να λειτουργήσουν και να συσχετιστούν τα στοιχεία αυτά με το σύνολο. Εντούτοις, για τον κίνδυνο που ελοχεύει από την απόλυτη αφηρημένη έκφραση, ο Kandinsky έγραφε χαρακτηριστικά:

.....  
<sup>1</sup> Σ. Τσιράκη: *Αρχιτεκτονικές και Μουσικές συμπεριφορές - η αντίστιξη ως εργαλείο μουσικής και αρχιτεκτονικής σύνθεσης*. Αθήνα, 2011, σελ. 240.

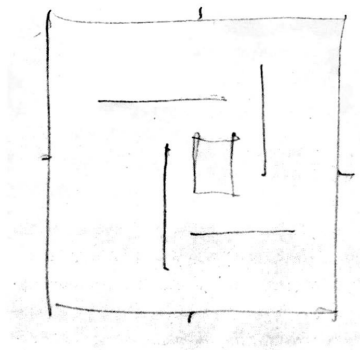
«Ελάχιστοι είναι σήμερα οι καλλιτέχνες που μπορούν να αρκεστούν στις καθαρά αφηρημένες μορφές. Είναι πολλοί αόριστες για τον ζωγράφο που αρνείται να περιοριστεί απλά και μόνο στο ακαθόριστο. Φοβάται ότι, εκτός των άλλων, θα στερηθεί ορισμένες δυνατότητες, ότι θα αποκλείσει ότι είναι καθαρά ανθρώπινο μέσο του, φτωχαίνοντας με αυτό τον τρόπο τα εκφραστικά του μέσα. Ταυτόχρονα όμως, η αφηρημένη μορφή γίνεται αισθητή ως ένα ευδιάκριτο, συγκεκριμένο και σαφώς προσδιορισμένο σχήμα και η φαινομενική φτώχεια της, μεταμορφώνεται σε εσωτερικό πλούτ<sup>ο</sup>».

2 Σ. Μπουλώ: *Η κρυφή γεωμετρία των ζωγράφων*. Αθήνα, 2002, σελ. 268.

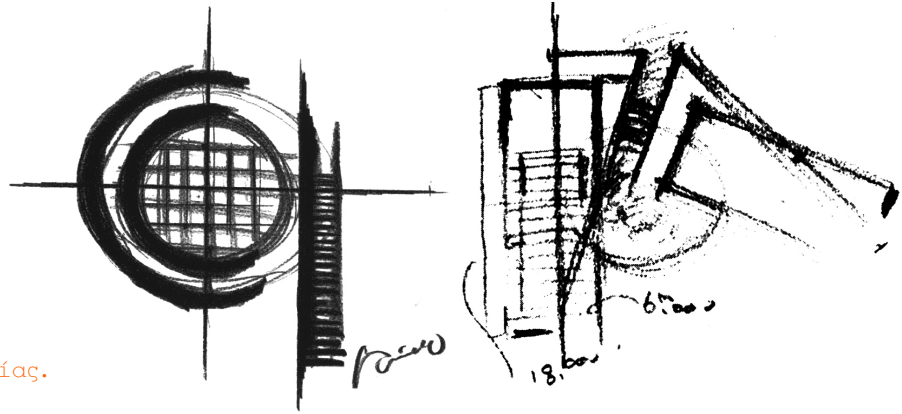


Wassily Kandinsky,  
αφαιρετική απόδοση της χορεύτριας  
Palucca.

Η δομική διερεύνηση της ανθρώπινης  
μορφής εν κινήσει.



Mies van der Rohe,  
*50x50 House*, 1951.



Tadao Ando.

Αφαιρετικά σκίτσα εργασίας.

## χειρονομίες και λέξεις

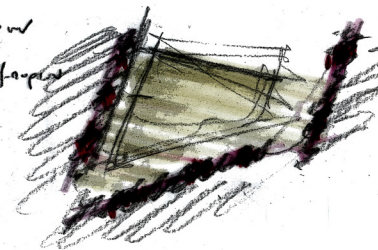
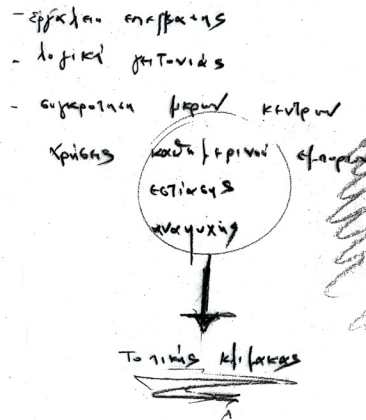
Ο συνθέτης πρέπει να χρησιμοποιεί κάθε φορά τα κατάλληλα εργαλεία για να είναι σε θέση να αποδώσει, επιτυχώς, τις προθέσεις του σε ένα αρχιτεκτονικό όλον. Τέτοια εργαλεία, τα οποία εκφράζουν εύστοχα και πρωτογενώς τις σκέψεις του συνθέτη και μπορούν να αποτυπώσουν αφαιρετικά αρχιτεκτονικές δομές, είναι σε πρώτο στάδιο οι λέξεις, οι χειρονομίες, το συνθετικό σκίτσο και η τρισδιάστατη απόδοση του, και όλα αυτά μαζί, ταυτόχρονα και κυκλικά.

Πριν ακόμα χαρακτηί η πρώτη γραμμή στο χαρτί, χρησιμοποιούμε βασικές λέξεις που περιγράφουν το χαρακτήρα που θέλουμε να αποδώσουμε στη σύνθεση και αποτελούν μέρος ενός ευρύτερου διαλόγου που συγκροτεί το συστατικό νόημα της αρχιτεκτονικής. Η γλώσσα είναι ένας πρωταρχικός τρόπος να εξωτερικεύσουμε τις σκέψεις μας, τις συνθετικές μας ιδέες, καθώς σε μια λέξη είναι δυνατόν να συσσωρευτεί το νόημα και η ουσία. Οι λέξεις και η κινησιολογία του σώματός μας αποτελούν τις πρωτόλειες εκφράσεις των βαθύτερων επιθυμιών μας. Η γλώσσα, όμως, δεν μπορεί πάντα να εκφράσει επιτυχώς και περιεκτικά τη δομή, για αυτό πολλές





Λέξεις-κλειδιά στο σκίτσο.



Quino. Η επιλογή του κατάλληλου εργαλείου.

φορές ο συνθέτης χρησιμοποιεί ασυναίσθητα χειρονομίες στην προσπάθειά του να την παραστήσει με μεγαλύτερη σαφήνεια.

Η χειρονομία προσεγγίζει το συνολικό είναι της σύνθεσης με τρόπο αφαιρετικό και συμβολικό. Έχει την ικανότητα με μία μόνο χαρακτηριστική κίνηση να απομονώσει την ολότητα της συνθετικής δομής. Μπορεί να είναι τόσο δυναμική και ουσιαστική, ώστε να καθορίσει τον τρόπο που θα δομηθεί η σύνθεση. Οι χειρονομίες είναι ενέργειες που πηγάζουν από το σώμα αυθόρμητα και εκφράζουν βαθύτερες επιθυμίες του ασύνειδου ψυχισμού μας. Συγχρόνως, διαθέτουν έναν καθολικό χαρακτήρα που διαμορφώνει ένα κοινό τόπο, μια κοινή μέθοδο επικοινωνίας<sup>1</sup>. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η αφαιρετική υπόστασή τους συμβάλλει στη διαγραμματική έκφραση του όλου και την υπερίσχυση αυτού έναντι των επιμέρους, δευτερευόντων στοιχείων.

1 Τ. Μπίρης: *Αρχιτεκτονικές σημεία και Διδάγματα - στο ίχνος της συνθετικής δομής*. Αθήνα, 1996, σελ. 41.

Η δομή ως μεθοδολογικό εργαλείο



Χειρονομίες.

Εργαλείο απόδοσης συνθετικών δομών  
και μέσο επικοινωνίας.

Bill Brandt.

*Hands on the beach*, 1959.

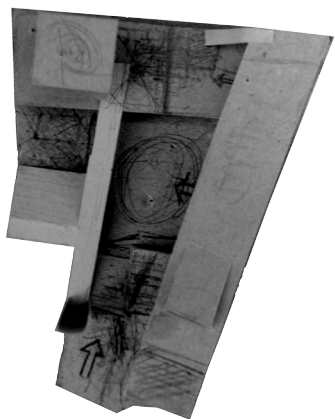




## το δομικό σκίτσο και η συνθετική μακέτα

Το συνθετικό σκίτσο συνοψίζει με καθαρότητα και αφαίρεση τη βασική δομή της λύσης. Σε αντίθεση με τα προηγούμενα εργαλεία, η πρόθεση, η ιδέα σχηματοποιείται και καταγράφεται στο χαρτί. Ειδικά, στα πρώτα στάδια της συνθετικής διαδικασίας, αυτή η καταγραφή αποτυπώνει το σύνολο της λύσης χωρίς λεπτομέρειες και περιττά στοιχεία. Αποκρυσταλλώνει, αντίθετα, το σκληρό νεύρο, το ουσιώδες, όπως θα έλεγε ο Paul Cezanne. Θα μπορούσε να παρομοιαστεί με την ακτινογραφία, η οποία διαπερνά ό,τι είναι μαλακό, εύκαμπτο και σαρκώδες και αποτυπώνει μόνο το στέρεο, γερό ίχνος<sup>1</sup>. Δεν αποτελεί σαφή λύση, αλλά μια διαγραμματική πρώιμη αναπαράστασή της.

1 Τ. Μπίρης: *Αρχιτεκτονικές ομάδες και Διδάγματα - στο ίχνος της συνθετικής δομής*. Αθήνα, 1996, σελ. 80.



*Πολιτιστικό κέντρο στην  
Αερόπολη Μάνης  
Καραχάλιος Σ. Μπελεμέζη Λ.*

μακέτα εργασίας 1:500  
σκίτσο εργασίας.

Το δομικό πρωτογενές σκίτσο περικλείει ένα σύνολο νοημάτων και προθέσεων μέσα από ελεύθερες γραμμές, σημεία, βέλη, πορείες, χαράξεις, όπου όλα αυτά μαζί αποδεικνύουν τον πολυεπίπεδο χαρακτήρα της σύνθεσης. Το σκίτσο-μουτζούρα εκφράζει ενστικτωδώς «βαθύτερες» παρορμήσεις, οι οποίες δεν μπορούν να περιγραφούν ούτε με λέξεις ούτε με χειρονομίες. Καθώς δεν μπορεί πάντα γρήγορα μια μονοκονδυλιά να εκφράσει το σύνολο των δομικών συγκροτήσεων, το σκίτσο, ως αποτέλεσμα μιας αγωνιώδους κίνησης του χεριού, απαιτεί μία προσωπική βάση, ώστε να συγκροτηθεί σε ένα όλον. Πολλές φορές, πάνω στα σκίτσα γράφουμε λέξεις-κλειδιά που συμπληρώνουν νοηματικά το διάγραμμα, έτσι ώστε το σκίτσο να παραμείνει αφαιρετικό και συγκεντρωτικό. Είναι μια πρώτη αποτύπωση που δεν απαιτεί κλίμακα και διαστάσεις, αλλά αντιθέτως, η φαινομενική της ανακρίβεια αποτελεί προνόμιο για τον συνθέτη, ο οποίος δεν συγκεκριμενοποιεί απόλυτα τις πρωταρχικές του επιθυμίες. Είναι μια προσπάθεια προστασίας, ένας γόνιμος φόβος προς μια μελλοντική δέσμευση, καθώς αυτό το δομικό διαγραμματικό σκίτσο δεν καταλήγει σε συγκεκριμένη τελική αρχιτεκτονική επίλυση.

Στη συνθετική αναζήτηση, η πρώτη συνθετική μακέτα λειτουργεί συμπληρωματικά με το σκίτσο, τη χειρονομία και τις λέξεις. Η τριδιάστατη απεικόνιση ενός αφαιρετικού προπλάσματος προσπαθεί να καλύψει το κενό που αφήνει η δυσδιάστατη φυσιογνωμία του σκίτσου. Η χωρική αναπαράσταση μάς επιτρέπει να αντιληφθούμε το θέμα σε σμίκρυνση, στο σύνολο του. Ο Claude Lévi-Strauss, περί της σημασίας της αναπαράστασης αντικειμένων σε μικρότερη κλίμακα, τονίζει ότι δεν αλλοιώνεται η αξία του συνόλου και η σχέση των μερών με το όλον, αλλά αντίθετα αυτή η συμπύκνωση, η σμίκρυνση του θέματος βοηθάει στην αντίληψη της ολότητας του.

Συγκεκριμένα γράφει:

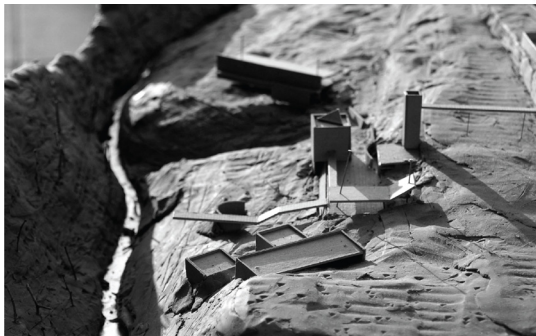
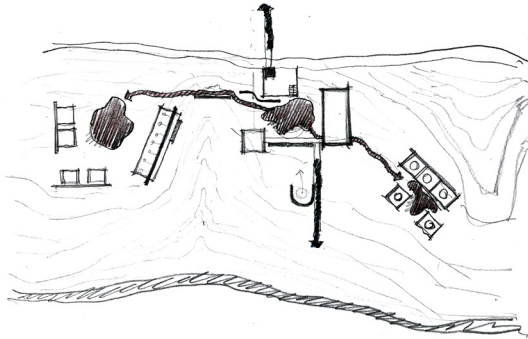
*«Όσο μικρότερη είναι η ολότητα του αντικειμένου, τόσο λιγότερο τρομερή φαίνεται. Με το να μειώνεται ποσοτικά μοιάζει σαν να απλοποιείται ποιοτικά. Ακριβέστερα αυτή η ποσοτική μετάθεση επαυξάνει και διαφοροποιεί την ισχύ μας πάνω στο ανάλογο του πράγματος, μέσω της οποίας μπορεί κανείς να το πιάσει να*

το ζυγίσει στο χέρι του, να το εκτιμήσει με μία μόνο ματιά. (...) Αντίθετα με ότι συμβαίνει όταν προσπαθούμε να γνωρίσουμε ένα πράγμα ή ένα ον σε φυσικό μέγεθος, στο σε μικρή κλίμακα μοντέλο η γνώση του όλου προηγείται της γνώσης των μερών<sup>2</sup>».

Είμαστε, δηλαδή, αναγκασμένοι να συλλάβουμε συνολικά τη συνθετική χειρονομία μέσα από μια μικρή και διαχειρίσιμη κλίμακα, ώστε να γίνουμε κύριοι του θέματος μας και απαλλαγμένοι από το δέος του πραγματικού μεγέθους, να συνεχίσουμε αργά και σταδιακά στα επόμενα βήματα της συνθετικής διαδικασίας. Κάθε φάση της διαδικασίας ολοκλήρωσης του αρχιτεκτονήματος διατηρεί μια ιδιόμορφη πληρότητα, η οποία τροφοδοτείται από την ολότητα της δομής του<sup>3</sup>.

2 C. Levi-Strauss: *Άγρια Σκέψη*. Αθήνα, 1977, σελ. 121.

3 T. Μπίρης: *Αρχιτεκτονικές σημάδια και Διδάγματα - στο ίχνος της συνθετικής δομής*. Αθήνα, 1996, σελ. 60.



*Λουτρικές εγκαταστάσεις στις  
Θέρμες Εάνθης.*

Βλάχος Γ., Καραχάλιος Θ.,  
Παπαχριστοπούλου Χ.  
αρχιτεκτονικής σχολής ΔΠΘ

## Η Αυτορρύθμιση

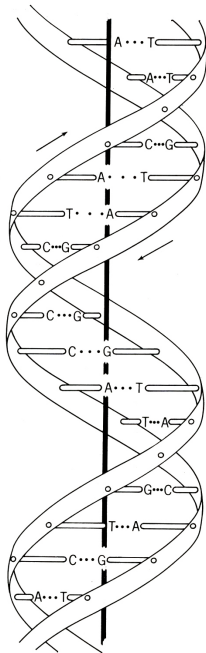
## 2.6

Η βαρύτητα της αυτορρύθμισης έγκειται στον συμπληρωματικό ρόλο που κατέχει στις δομικές συγκροτήσεις, ως προς την ολότητα. Η αυτορρύθμιση καθορίζεται απόλυτα από το συγκροτημένο όλον και προέρχεται από το ίδιο «γενετικό υλικό». Οι κανόνες και οι αρχές, που την αποτελούν, οργανώνουν και ρυθμίζουν τις ποικίλες σχέσεις οι οποίες συγκροτούν τη δομή. Είναι, όπως αναλύεται ετυμολογικά, ο ρυθμιστής του ίδιου του εαυτού του. Όπως το όλον υπερισχύει των μερών, έτσι και, εδώ, τα μέρη υποτάσσονται στις συσχετίσεις τους. Είναι σημαντικότερη, επομένως, η σχέση που προσδίδεται ανάμεσα σε δύο στοιχεία από τα ίδια τα στοιχεία, αφού αυτή εξυπηρετεί την έκφραση και την πρωτοκαθεδρία του όλου.

Ο πολυσχιδής χαρακτήρας της σύνθεσης ρυθμίζεται από ένα πλαίσιο κανόνων, όπου τα στοιχεία διακρίνονται ανάλογα με τη σημασία τους. Είναι απαραίτητη η ιεράρχηση τόσο των στοιχείων σε θεμελιώδη και δευτερεύοντα όσο και του ίδιου του πλαισίου, που τίθεται κάθε φορά. Η ιεράρχηση είναι έννοια άμεσα συνυφασμένη με την έννοια της δομής, αλλά και με την ανθρώπινη σκέψη και επιθυμία, εν γένει. Από τα πρώτα στάδια των συνθετικών αναζητήσεων οφείλουμε να ιεραρχήσουμε τις προθέσεις και επιδιώξεις με σκοπό να διακρίνουμε την αξία και τη θέση

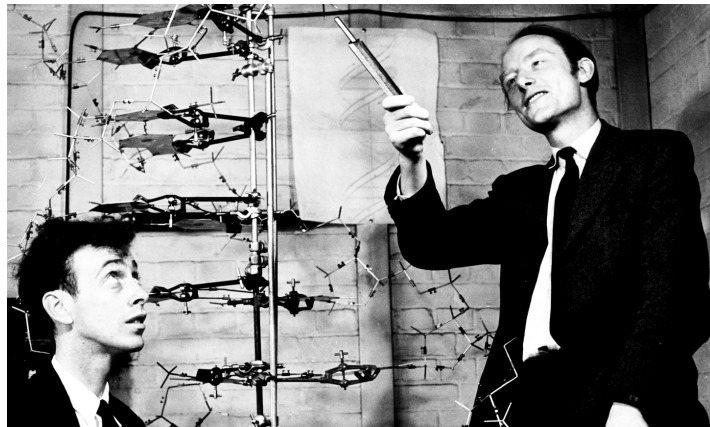
τους. Ιεράρχηση και συγκρότηση, έννοιες παραπληρωματικές, οι οποίες λειτουργούν ενοποιητικά για τη σύνθεση, διαμορφώνουν και ορίζουν τις διαφορετικές στρώσεις του συνθετικού θέματος, όπως ακριβώς λειτουργεί ένας ζωντανός οργανισμός. «Συνεργαζόμενα επάλληλα δομικά υποσυστήματα» είναι υπεύθυνα για τα διαφορετικά κέντρα λειτουργίας και καθορίζουν τη συγκρότηση του συνολικού οργανισμού ως μια αυθύπαρκτη ολότητα<sup>1</sup>. Τα «ζωτικά όργανα» ενός θέματος, σε συνδυασμό με τους «μυς» και το «νευρικό σύστημα», περιπλέκονται πάνω στο βασικό καθοδηγητή του «σκελετού» και συντελούν στον καθορισμό του συνολικού χαρακτήρα του θέματος.

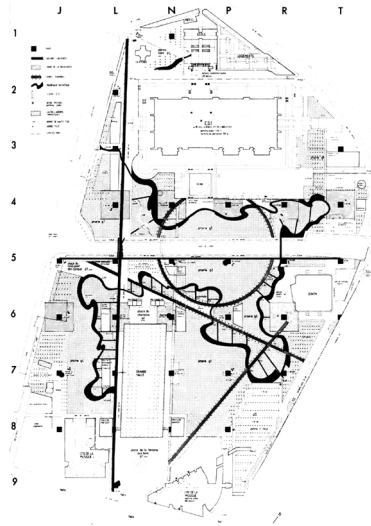
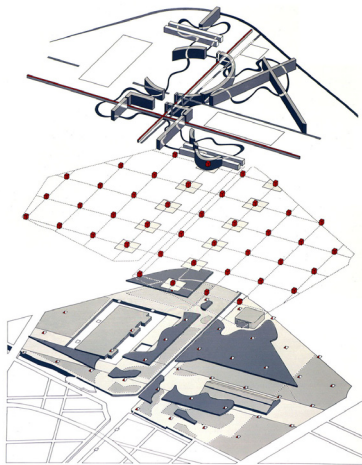
1 Τ. Μπίρης: *Αρχιτεκτονικές ομάδια και Διδάγματα - στο ίχνος της συνθετικής δομής*. Αθήνα, 1996, σελ. 66.



Watson & Crick.  
Δίπλα στο μοντέλο τους για το DNA.

Στη γενετική δομή του DNA σημαντικότερο ρόλο παίζουν οι σχέσεις μεταξύ των ριβονουκλεϊκών οξέων καθώς αναπτύσσονται πάνω στη διπλή έλικα.



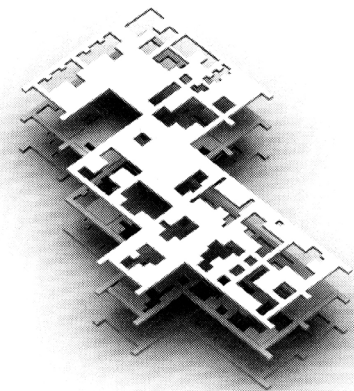
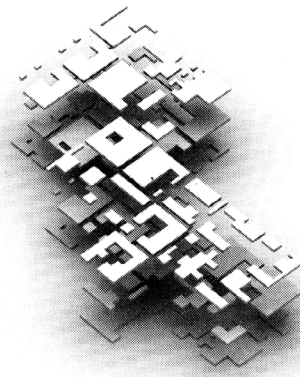
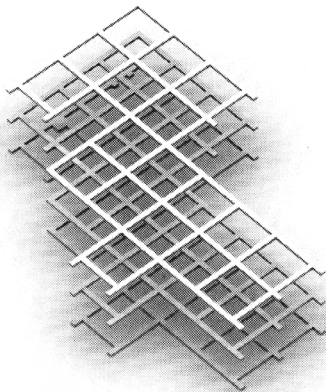


Bernard Tschumi.  
Folie Matrix

Parc de la Villette,  
Paris 1982

Κανδύλης - Josic - Woods.  
Ιστορικό κέντρο της Φρανκφούρτης, 1963.

Το σύστημα των κενών και των επιπέδων σε τρισδιάστατη αναπαράσταση.



## η ετερορρύθμιση

Το πρώτο επίπεδο αυτορρύθμισης, το οποίο αφορά την εσωτερική συγκρότηση του κτηρίου, γενικεύεται στην ευρύτερη έννοια της ρύθμισης. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, διακρίνεται επομένως η ετερορρύθμιση, η οποία σχετίζεται με ευρύτερες δομές, που βρίσκονται έξω από τη υπάρχουσα. Η δομή του κτηρίου αλληλεπιδρά και συνδιαλέγεται με άλλες δομές, οι οποίες, ως ένα βαθμό, επηρεάζουν την οργάνωση της. Η συνθετική διαδικασία εμπεριέχει τη μελέτη των εξωτερικών παραγόντων και της ήδη διαμορφωμένης κατάστασης. Ο συνθέτης επιχειρεί να δημιουργήσει ένα δίαυλο επικοινωνίας ανάμεσα στη νέα δομή που σχεδιάζει και τις υπάρχουσες.

Ως τέτοιες δομές αντιλαμβανόμαστε πρωταρχικά και κύρια τον ίδιο τον άνθρωπο, ο οποίος, όπως ήδη έχουμε αναλύσει, τοποθετείται στο κέντρο αναφοράς του σχεδιασμού. Βρισκόμενοι σε μια διακαή αναζήτηση και αγωνία, προσπαθούμε να φανταστούμε τον τρόπο με τον οποίο η ανθρώπινη υπόσταση ως ευρύτερη δομή θα συσχετιστεί με το παραγόμενο χώρο. Από τη μία πλευρά, ο χώρος συμπληρώνεται και ταυτίζεται από την ανθρώπινη παρουσία και, αντιστρόφως, η ανθρώπινη συμπεριφορά διαμορφώνεται από τη δομή του χώρου.

Η ετερορρύθμιση, σε μια άλλη έκφανση της, νοείται ως ένταξη της δομής του κτηρίου στο δομικό σύστημα του τόπου. Το κτίσμα σχεδιάζεται με τρόπο ώστε, είτε να συσχετιστεί με τη δομική τάξη της πόλης είτε να αντιπαρατεθεί με τη δομική, φαινομενική αταξία της φύσης. Το αρχιτεκτονικό έργο, ως δομική συνιστώσα, οφείλει να αλληλεπιδρά με τους κανόνες του τόπου που το γέννησαν, είτε με ομόρροπες είτε με αντίρροπες δυνάμεις. Υπάρχουν περιπτώσεις, όπου μία ισχυρή συνθετική δομή μπορεί να επηρεάσει, να «διαλύσει», ή και να ορίσει εκ νέου άλλες υπάρχουσες ή και μελλοντικές δομές. Σε κάθε περίπτωση, το κτήριο δύναται να ορίσει *«έναν τόπο μέσα στον τόπο»*. Μια δομή μέσα σε μια άλλη δομή αλληλεπιδρώντας και συσχετίζοντας τη μία με την άλλη.

Εντούτοις, η αναφορά μας στην ετερορρύθμιση και η μη θεωρητική

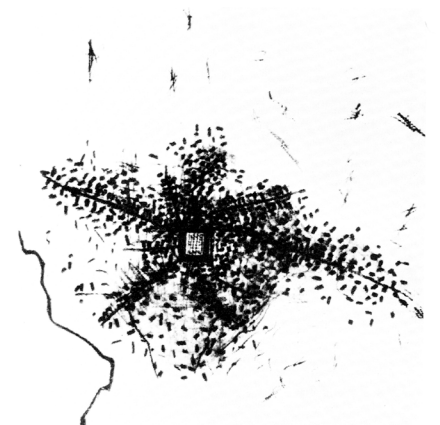


Piazza dell'Anfiteatro  
Lucca, Italy.

Ο αρχέτυπος κεντρικός  
χώρος.  
Η ανάπτυξη της  
σύγχρονης πόλης  
γύρω από το δυναμικό  
κέντρο της πλατείας.



Γιάννης Δεσποτόπουλος.  
Σκίτσα για τη σταδιακή συγκρότηση των στοιχείων γύρω  
από ένα πυρήνα





της ανάλυση από τον Piaget υποδεικνύει μια πολύ ενδιαφέρουσα θέση, όπου οι δομικές οργανώσεις τείνουν να συσχετιστούν συγκροτώντας συνεχώς υπερδομές, οδηγώντας ίσως στη συγκρότηση μιας καθολικής υπερδομής. Αυτή η ολιστικής φύσης προσέγγιση ενέχει τον κίνδυνο μιας «πολιτικής» εντέλει άποψης, που πιθανότατα ο Piaget δεν επιδίωξε να θίξει.

## συμμετρία-αρμονία

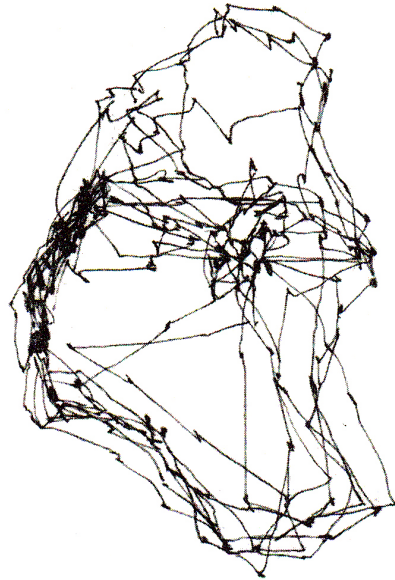
Η αναζήτηση του ρυθμού, του μέτρου, των κρυμμένων κανόνων, που διακατέχουν το αρχιτεκτονικό έργο και του αποδίδουν αρμονική σύνταξη, αποτελεί μεγάλο τμήμα της συνθετικής διαδικασίας. Βρίσκοντας το ίχνος πάνω στο οποίο θα οργανωθεί η σύνθεση, προσπαθούμε στη συνέχεια να δημιουργήσουμε σχέσεις ικανές να αναδείξουν την πνευματική καθαρότητα της. Όπως και στο ανθρώπινο πρόσωπο του οποίου οι αρμονικές σχέσεις μεταξύ των μερών είναι εκείνες που καθορίζουν το «συν-μετρικά ωραίο», και όχι τα μέρη και τα στοιχεία από μόνα τους, όντας κοινά σε όλους<sup>1</sup>.

Είτε πρόκειται για την εσωτερική ρύθμιση μιας δομής, είτε για τη ρύθμιση της σε σχέση με μια άλλη, οι τρόποι που επιτυγχάνονται αυτές οι ρυθμιστικές συσχετίσεις είναι κοινοί. Η σύμπλεξη των αρχιτεκτονικών στοιχείων δε γινόταν ποτέ τυχαία, και οι αρχιτέκτονες από την αρχαιότητα μέχρι και τη σύγχρονη εποχή αναζητούσαν ένα ρυθμιστικό κανόνα στο έργο τους. Ο Le Corbusier στο βιβλίο του «Για μια Αρχιτεκτονική» έγραφε:

*«Η αρχιτεκτονική δεν είναι μονάχα διάταξη, ωραία πρίσματα κάτω από το φως. Υπάρχει κάτι που μας γοητεύει, και αυτό είναι το μέτρο. Μετρώ. Κατανέμω τις ποσότητες με ρυθμό, ζωντανεμένες με ίση πνοή, για να διαπεράσει τα πάντα η ενιαία και εκλεπτυσμένη αναλογία, η εναρμόνιση, να λυθεί η εξίσωση»<sup>2</sup>.*

1 Le Corbusier: *Για μια Αρχιτεκτονική*. Αθήνα, 2005, σελ. 165.

2 ο.π σελ. 130.

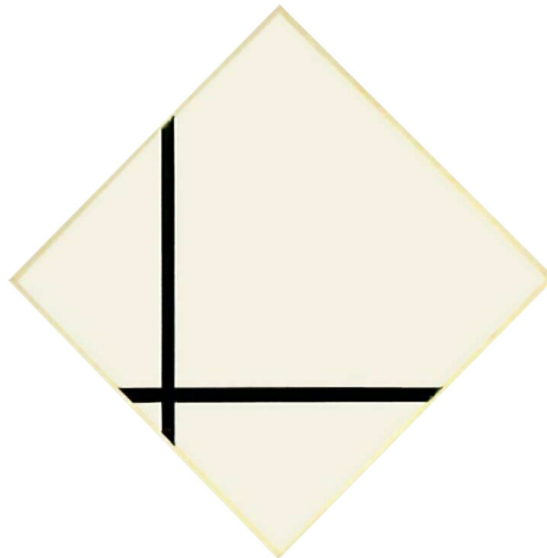


Alfred L. Yarbus

Το σχέδιο κίνησης των  
ματιών ενός προσώπου,  
το οποίο παρατηρεί τη  
φигούρα της Βασίλισσας  
Νεφερίτιης

Piet Mondrian, *Two Lines*, 1931

Η διερεύνηση χαραξων που βασίζονται στη χρυσή τομή απασχόλησε αρκετά τον Mondrian με σκοπό την εύρεση της απόλυτης αρμονίας.

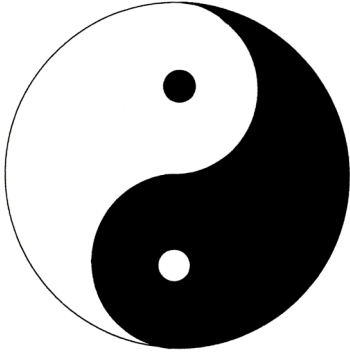


Η συμμετρία, αν και έννοια παρερμηνεύσιμη στη σύγχρονη εποχή, ετυμολογικά ορίζεται ως συν+μέτρο (με μέτρο) και σχετίζεται άμεσα με τη περιγραφή του όρου, όπως τον έθεσε ο Βιτρούβιος, ως δηλαδή «*η αρμονική συμφωνία των μερών μεταξύ τους, αναλογία του καθενός από αυτά προς το όλον*»<sup>3</sup>. Η παρερμηνεία της έννοιας, όμως, έγκειται στην επικρατούσα σημασία της λέξης, η οποία περιορίζεται, μόνο, στην αντιαισθητική επανάληψη εντελώς όμοιων στοιχείων ως προς ένα χαρακτηριστικό άξονα συμμετρίας. Με αυτή τη στείρα απόδοση χάνεται, επομένως, η ευρύτερα αφαιρετική απόδοση του Βιτρούβιου, ο οποίος υπερθεματίζει τη μετρική συνύπαρξη των στοιχείων σε ένα αρμονικότερο όλον.

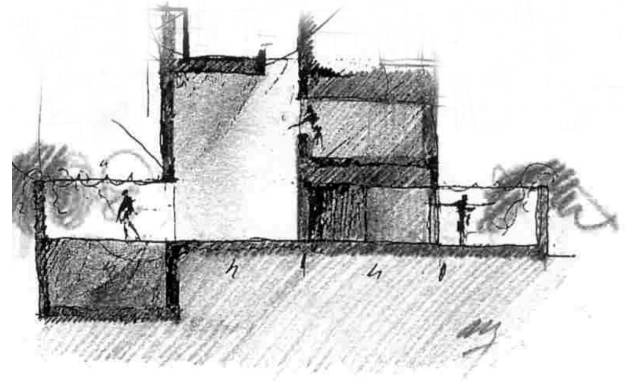
3 C. Bouleau: *Η κρυφή γεωμετρία των ζωγράφων*. Αθήνα, 2002, σελ. 53.

## αντίθεση-δυσαικτικότητα

Η βία της αρχιτεκτονικής συνίσταται σε δίπολα αντιθετικών συσχετισμών. Μέσα από αντιθετικές και αντιστικτικές σχέσεις ο συνθέτης αποδίδει τη σημασία του ενός μέσα από την ύπαρξη του άλλου. Ο αρχιτεκτονικός παραγόμενος χώρος δεν μπορεί να διαβαστεί ως επιμέρους στοιχεία, αλλά ως μια εννοιοποιημένη συνύπαρξη τους. Το φως χρειάζεται τη σκιά, το κενό το πλήρες, το ελεύθερο το οργανωμένο, το ψηλό το χαμηλό, το υπαίθριο το κλειστό, το απλό το πολύπλοκο. Όλα λειτουργούν μεταξύ τους συγκριτικά και το ένα ορίζεται σε σχέση με το άλλο. Αυτές οι αντιθετικές σχέσεις ολοκληρώνουν τη δομική συγκρότηση και νοηματοδοτούν την αρχιτεκτονική πράξη. Χαρακτηριστικά, σε μια αρχαιότατη θεώρηση της κοσμικής ολότητας, το Yin και το Yang ολοκληρώνουν την ουσία του κόσμου, έτσι ώστε η απουσία του ενός θα επέφερε την ανυπαρξία του άλλου και επομένως, την κατάρρευση της ισορροπίας του όλου.



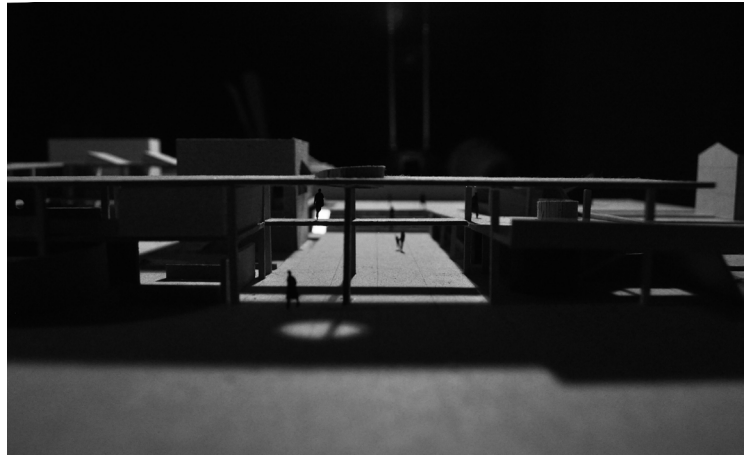
Yin - Yang.



Alberto Campo de Baeza, Σκίτσο

*Ολοήμερο Δημοτικό σχολείο  
στη Κηφισιά.*

Καραχάλιος Σ., Μπελεμέζη Α.



Για να δημιουργηθεί το ζητούμενο σύνολο, όχι μονάχα στην αρχιτεκτονική αλλά σε οποιαδήποτε έκφανση της ανθρώπινης ζωής, χρειάζεται επομένως η ύπαρξη των αντιθέτων. Μέσα από τη παρατήρηση της φύσης, κατανοούμε ότι η ύπαρξη της δυαδικότητας συμβάλλει στην αρμονία και επιφέρει την ισορροπία των πραγμάτων. Η δυαδικότητα προϋποθέτει την ύπαρξη αντιτιθέμενων δυνάμεων, όπου η αλληλεξάρτηση τους αποτελεί αναγκαίο συστατικό τους.

## τάξη-αταξία

(Η)εωρώντας, επομένως, την αρχιτεκτονική ένα σύστημα στο οποίο ενυπάρχουν από τη γέννησή του αντιθετικές τάσεις, η διπολική συνθήκη τάξης-αταξίας κρίνεται ως ιδιαίτερα σημαντική. Η τάξη είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με το αρχιτεκτονικό γίνεσθαι και πρέπει να συλλαμβάνεται ως έννοια απόλυτα απαραίτητη για τη λειτουργία κάθε οργανωμένου συστήματος, καθώς αυτή επιτάσσει τη συνεργασία όλων των μερών. Εντούτοις, συχνά, αντιμετωπίζεται ως ποιότητα, η οποία μπορεί και να εγκαταλειφθεί από το συνθέτη<sup>1</sup>. Μια τέτοια σύγχυση μπορεί να οδηγήσει τη σύνθεση σε τυχαιότητα ή και ακόμα σε πλήρη αταξία, η οποία προφανώς δεν μπορεί να εξυπηρετήσει την ύπαρξη δομών στο σύστημα. Αν υπάρχει αταξία στο σύστημα, επομένως, πρέπει να εκλαμβάνεται μονάχα σε αντιπαράθεση με την τάξη, ως εξαίρεση στο ρυθμιστικό κανόνα, με σκοπό, εντέλει, να γίνει σαφέστερα αντιληπτή. Μια δομικά αρθρωμένη σύνθεση διακατέχεται από μια συνολική αρχή, σε αντίθεση με μια τυχαιώδη, χαοτική σύνθεση, στην οποία τα μέρη λειτουργούν ανεξάρτητα και μεμονωμένα. Το χάος δεν υποβάλλεται σε δομικές συγκροτήσεις, καθώς συνίσταται από την ανυπαρξία οποιασδήποτε μορφής κανόνων και περιορισμών<sup>2</sup>.

Στο πολύπλοκο φάσμα της αρχιτεκτονικής σύνθεσης, η τάξη λειτουργεί ως κανόνας, ως ρυθμιστική αρχή, καθώς βοηθάει στη διατήρηση της εσωτερικής «ενέργειας» του συστήματος. Οι περιορισμοί, που επιφέρει η ταξική οργάνωση στο κτήριο, συμβάλλουν καθοριστικά στη μετουσίωση των συνθετικών αρχών και τη μεταφορά τους στον πραγματοποιημένο χώρο. Η τάξη αυτή βοηθά στην αποφυγή πλεονασμών, συγκρούσεων και αντιφάσεων, οι οποίες μπορεί να προκαλέσουν στο αρχιτεκτόνημα αδυναμία να επιτελέσει το ρόλο του και ανικανότητα να φέρει το νόημά του λόγω της απουσίας ρύθμισης των εσωτερικών συνιστωσών. Στα πλαίσια που επιτρέπει η ολότητα της δομής, η τάξη δεν πρέπει να εκληφθεί ως μια ανυπέρβλητη μέθοδος αυτορρύθμισης, ως αυτοπεριοριστικός και άγονος κανόνας, καθώς δύναται

1 R. Arnheim: *Η δυναμική της αρχιτεκτονικής μορφής*. Θεσσαλονίκη, 2003, σελ. 227.

2 P. von Meiss: *Elements of architecture*. London, 1992, σελ. 49.

να ανατραπεί, χάρη στην ικανότητα μετασχηματισμού που χαρακτηρίζει τη δομή και θα αναλυθεί στη συνέχεια.



Henri Cartier-Bresson  
Paris, France, 1956.



Henri Cartier-Bresson  
Gujarat. Ahmedabad, India. 1966.

## η κάτοψη ως γεννήτορας

*«Ολόκληρη η δομή υψώνεται από τη βάση και αναπτύσσεται ακολουθώντας έναν κανόνα, που είναι γραμμένος στο έδαφος μέσα στην κάτοψη»<sup>1</sup>.*

**Η** κάτοψη λειτουργεί ως ο γεννήτορας, ως ο βασικός ρυθμιστής των σχέσεων που κυριεύει το αρχιτεκτόνημα. Σε πιο πολιτισμικό πλαίσιο όμως; Σε κοινωνίες βέβαια όπου η αφαιρετική σκέψη προβάλλεται ως κεντρική πολιτισμική στάση αντικαθιστώντας την τυχαία «συγκόλληση» από την δομικά οργανωμένη σύνθεση<sup>2</sup>. Μέσα από την στοιχειακή αφαίρεση της κάτοψης, ο συνθέτης μπορεί να συλλάβει τις σχέσεις, να διακρίνει τα ουσιώδη από τα επουσιώδη, να καθορίσει τη θέση και τη σημασία των πραγμάτων. Οι ρυθμιστικές αρχές που διέπουν τη σύνθεση εκφράζονται μέσα από το σχέδιο της κάτοψης. Όταν η κάτοψη αρχίζει να σχηματοποιείται και να διαστασιοποιείται, τότε μπορούμε να αναφερόμαστε σε άμεσες συσχετίσεις και σε ρυθμιστικές χαράξεις.

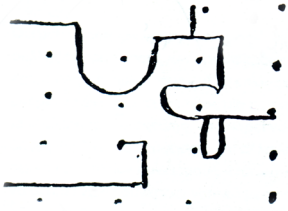
Στο διοδιαστάτο επίπεδο της κάτοψης, ο κάνναβος λειτουργεί ως οργανωτική αρχή, εκφράζοντας τη δομική τάξη της σύνθεσης. Ρυθμός και μέτρο ενσαρκώνονται μέσα από το δομικό του πλαίσιο. Αυτό το πλέγμα χαράξεων συγκεντρώνει όλες τις παραπάνω ρυθμιστικές συνιστώσες, αποτελώντας τη βάση για τη εφαρμογή αντιστικτικών και ομόρροπων σχέσεων. Για παράδειγμα, στο «plan libre» συνυπάρχει το επίπεδο του κατασκευαστικού φορέα με το επίπεδο των ελεύθερων χαράξεων, όπου η περιοριστική φύση του ενός ορίζει και προδιαγράφει την ελευθερία του άλλου. Κι εδώ, τα πράγματα λειτουργούν δυαδικά και σε πολλαπλά, αλληλεξαρτώμενα επίπεδα. «*Το ένα και το άλλο*», όπως θα έλεγε χαρακτηριστικά ο Piet Mondrian<sup>3</sup>.

1 Le Corbusier: *Για μια Αρχιτεκτονική*. Αθήνα, 2005, σελ. 36.

2 Στο πλαίσιο συζητήσεων με τους διδάσκοντες.

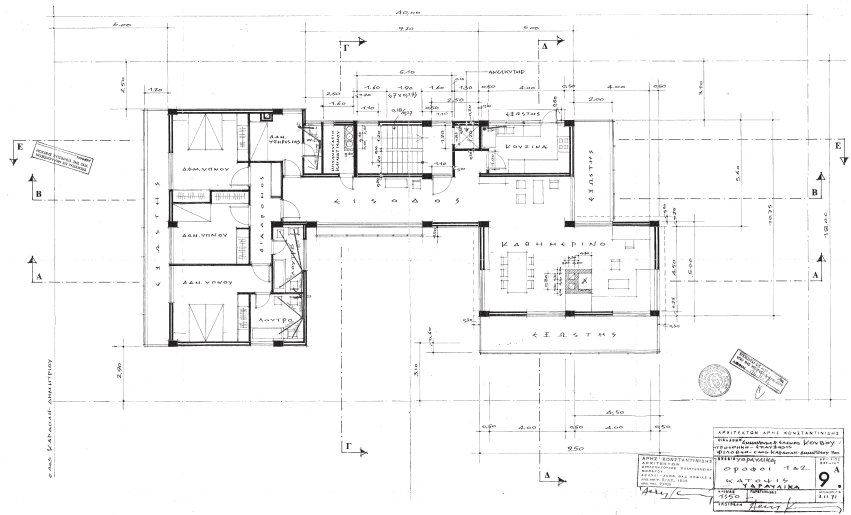
3 C. Bouleau: *Η κρυφή γεωμετρία των ζωγράφων*. Αθήνα, 2002, σελ. 284.





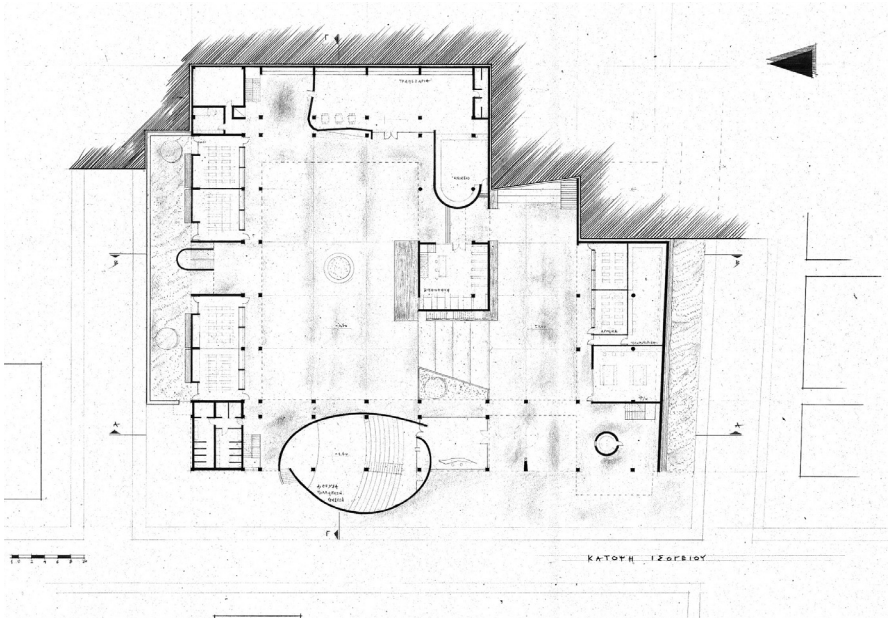
Le Corbusier.

Σκίτσο της ελεύθερης  
κάτοψης



Άρης Κωνσταντινίδης

Πολυκατοικία στη Φιλοθέη



Ολοήμερο Δημοτικό σχολείο  
στη Κηφισιά.

Καραχάλιος Σ., Μπελεμεζή Α.

## η μακέτα

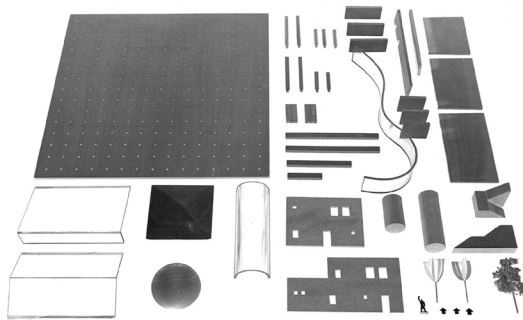
### ως εκφραστής σχέσεων

Η μακέτα, σε συνδυασμό με την κάτοψη, αποτελούν κάποια από τα έμπρακτα εργαλεία εφαρμογής ρυθμίσεων, τα οποία έχει ο αρχιτέκτονας στη διάθεσή του. Η τρισδιάστατη απεικόνιση, γενόμενη πρωταρχικώς από τις σχέσεις της κάτοψης, μπορεί να εξασφαλίσει την καλύτερη κατανόηση των στοιχειακών αλληλεπιδράσεων στο χώρο.

Το εκπαιδευτικό μοντέλο του Τάσου Μπίρη, που διδάσκεται στο πρώτο έτος στη σχολή Αρχιτεκτόνων στο ΕΜΠ, τονίζει τη σημασία της μακέτας κατά τη συνθετική διαδικασία, εκφράζοντας χωρικά τις σχέσεις μεταξύ πρωτογενών αρχιτεκτονικών στοιχείων. Ως πειραματική διαδικασία εφαρμογής, συμβάλλει στη συνειδητοποίηση της πολλαπλότητας και του εύρους των σχέσεων, που μπορούν να αναπτυχθούν μέσα από ένα συγκεκριμένο και δεδομένο αρχιτεκτονικό λεξιλόγιο. Στο μοντέλο αυτό, οι παράγοντες ετερορρύθμισης του εδάφους και του ανθρώπου εισάγονται ως σταθερά κέντρα αναφοράς, με τα οποία διαμορφώνεται η κατάλληλη βάση ανάπτυξης των αυτορρυθμιστικών κανόνων, που θα διαμορφώσουν τη χωρική ολότητα. Η διδακτική αξία του συγκεκριμένου εγχειρήματος έγκειται στη διαμόρφωση της ευρύτερης δομικής σκέψης ενός σπουδαστή, ο οποίος μέσα από νοητικές διεργασίες θα μπορέσει να συλλάβει τη ρυθμιστική αρχή της συνθετικής δομής, κριτικά, αναλυτικά και συνθετικά<sup>1</sup>.

---

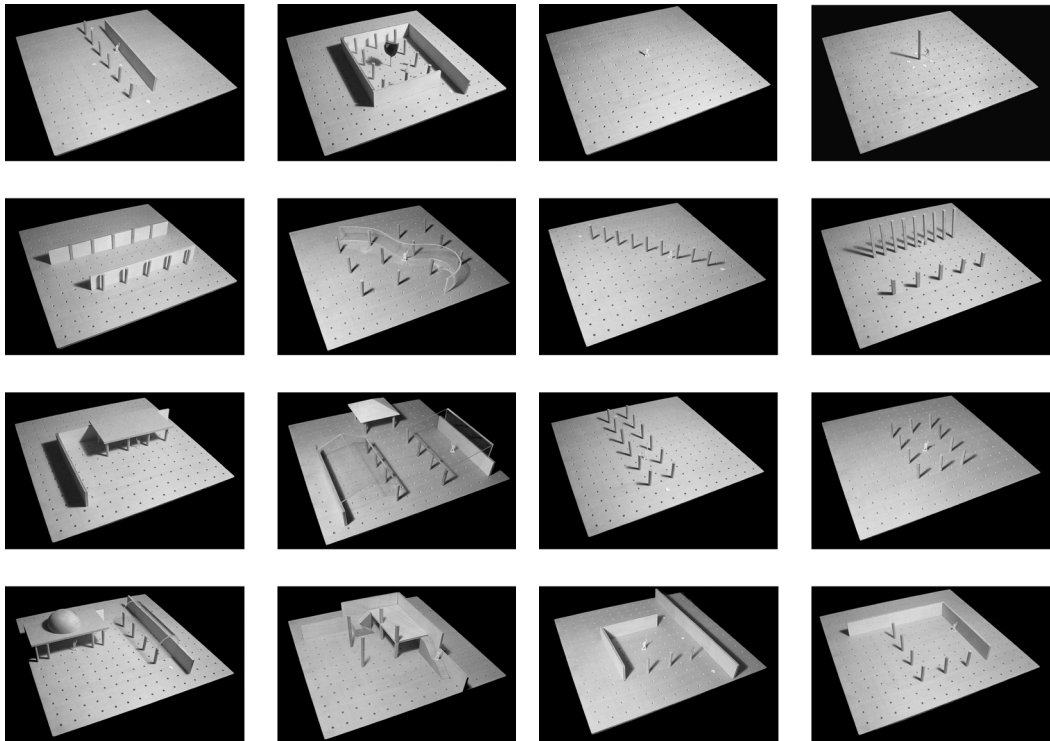
1 Π. Μάντζιος: Το αρχιτεκτονικό μοντέλο ως συνθετικό εργαλείο. Αθήνα, 2010, σελ. 44.

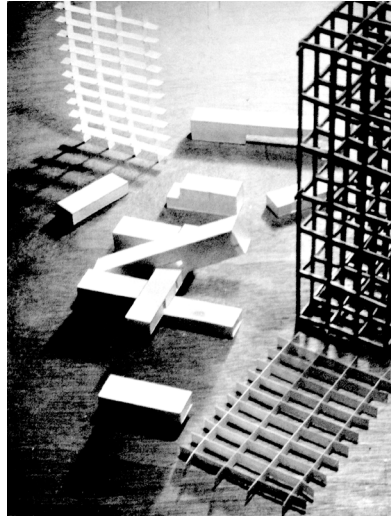


Τα βασικά δομικά συστατικά για  
τη συγκρότηση του χώρου.

*Το εκπαιδευτικό μοντέλο του Τ. Μπίρη*

Πειραματικές ασκήσεις πάνω σε παραλλαγές  
πρωτογενών δομικών συγκροτήσεων.





Le corbusier.

*Το τρισδιάστατο μοντέλο  
κατοίκησης για την  
Unite d' Habitation,  
Marseille, 1946*

*Πολιτιστικό κέντρο στην Αερόπολη Μάνης  
Καραχάλιος Σ. Μπελεμέζη Λ.*

μακέτα εργασίας 1:100



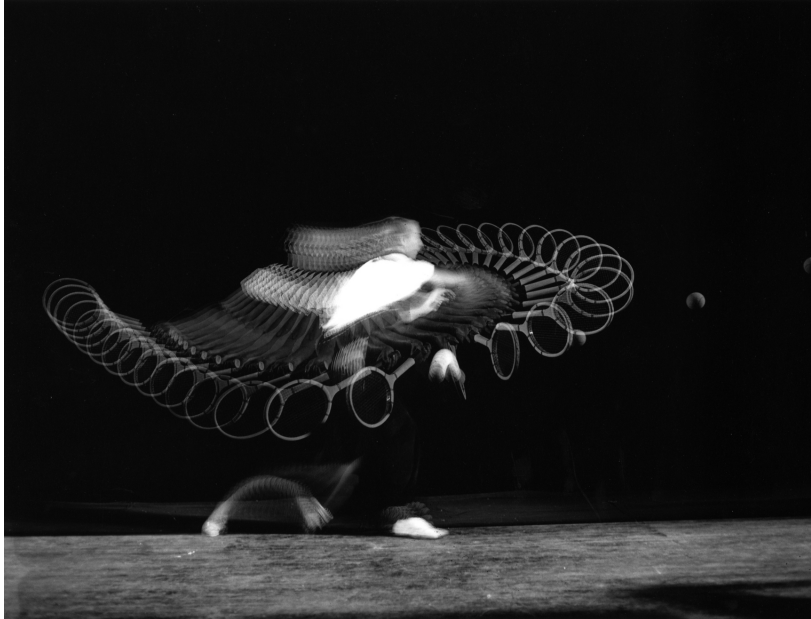
**Ο μετασχηματισμός****2.7**

Ως το τρίτο και τελευταίο χαρακτηριστικό της δομής, ο μετασχηματισμός είναι αυτός που προσδίδει τη «δυναμική» στην αρχιτεκτονική σύνθεση. Μέσα από τις ενέργειες του μετασχηματισμού emphaticly τονίζεται η κινητικότητα και όχι ο στατικός χαρακτήρας, που ίσως εκφράζει, εν μέρει, τη δομική συγκρότηση. Η ελευθερία, που αποπνέει, τονίζει το προσωπικό χαρακτήρα τόσο του συνθέτη όσο και του χρήστη, οι οποίοι με ενεργό και καθοριστικό τρόπο, σε διαφορετικά στάδια ο καθένας, επενεργούν και διαμορφώνουν εκ νέου το χαρακτήρα της δομής.

Αν και η αυτορρύθμιση, όπως αναλύσαμε προηγουμένως, σχετίζεται κυρίως με την κλειστότητά της δομής, ο μετασχηματισμός συνδέεται με την «ανοιχτότητα» της. Το παράδοξο του μετασχηματισμού είναι ότι ενώ απορρέει από το «πνεύμα του όλου», συγχρόνως, έχει σκοπό, μέσα από την ελευθερία του, να φτάσει στα όρια ανατροπής του, σχεδόν, να το διαλύσει. Η τάση αυτοαναίρεσης και «αποδόμησής» του έχει αξία, ως συνθετική ενέργεια, καθώς εν τέλει αυτή ισχυροποιεί και λειτουργεί εποικοδομητικά για τη συνολική δομή. Ασθενείς δομές, των οποίων η ολότητα δεν είναι ισχυρή, κινδυνεύουν να πέσουν θύματα του μετασχηματιστικού κανόνα, και για αυτό, οφείλουμε να επενεργούμε με

δομική συνέπεια. Ο βαθμός επέμβασης του συνθέτη πρέπει να κατευθύνεται με σκοπό τη διατήρηση της ισορροπίας του. Η δομή του κτηρίου είναι όπως η δομή του ανθρώπινου σώματος, καθώς σε αυτή δεν μπορούν να προστεθούν ή να τροποποιηθούν μέλη, όπως ένα τρίτο χέρι ή η επέκταση ενός ποδιού, αφού αυτό θα οδηγούσε σε μια ολοκληρωτική κατάρρευση της<sup>1</sup>. Με αυτή την έννοια του παράλογου λειτουργεί και η ενέργεια του ασυνεπούς μετασχηματισμού, ο οποίος, τελικά, οδηγεί στη διαστρέβλωση του νοήματος και την απο-δόμηση της δομής. Επομένως, ο μετασχηματισμός νοείται πάντα μέσα στα πλαίσια μιας συνολικής δομής και αποσκοπεί, μέσα από τον επαναπροσδιορισμό της, να ενδυναμώσει την υπάρχουσα.

1 P. von Meiss: *Elements of architecture*. London, 1992, σελ. 57.



Harold Edgerton,  
*Tennis Player*, 1938.

Αποτύπωση της κίνησης  
ως σύνθεση διαφορετικών  
στιγμών. Ο μετασχηματισμός  
ζωντανό παράδειγμα της  
ενεργητικότητας του  
παίκτη.



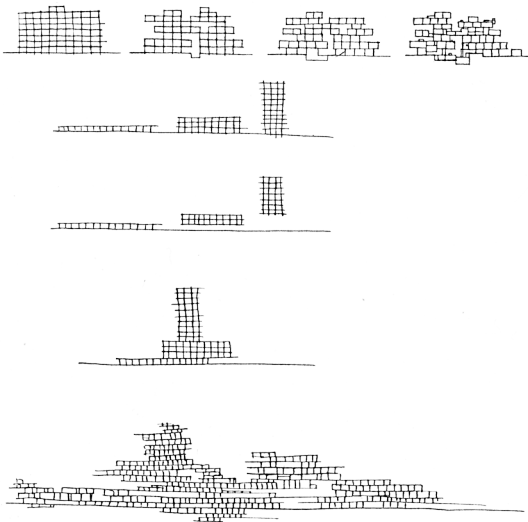


Eadweard Muybridge,  
*Μελέτη κινητικών καταστάσεων  
του ανθρώπου, 1887.*

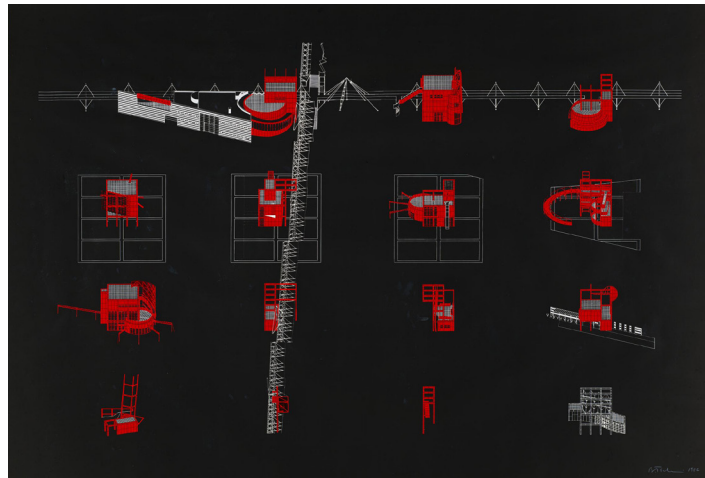
Bernard Tschumi,  
*Parc de la Villette,  
1984-1987.*

Herman Hertzberger,  
1961.

Πειραματισμοί στο μετασχηματισμό δομικών συγκροτήσεων με βάση το ατομικό «κουτί».



Συνδυαστικός μετασχηματισμός του κύβου. Ο κύβος προκύπτει από τη διάσπαση του υπάρχοντος κτηρίου σε τμήματα, τα οποία διατάσσονται σε ορθοκανονικό κάναβο σε όλη την έκταση του πάρκου.





## ο «αυτοσχεδιασμός»

Η δομή, ως ορθολογικό εργαλείο, εμπλουτίζεται από το στοιχείο του μετασχηματισμού, ο οποίος εκφράζει πτυχές και σκέψεις του δημιουργού, που πηγάζουν κυρίως από το ασυνείδητο κόσμο του<sup>1</sup>. Δύναται να εφαρμόσει τις ασυνείδεις επιλογές του ενεργά και ουσιαστικά, πάνω στο δημιούργημα του, την ώρα της συνθετικής διαδικασίας, έμπρακτα και όχι θεωρητικά. Μέσα από αυθόρμητες και πειραματικές διαδικασίες, ο συνθέτης προσδίδει ενέργεια και ζωντάνια, λειτουργώντας προς όφελος του συνολικού εγχειρήματος. Η συμμετοχή του παρορμητικού και καθαρά προσωπικού στοιχείου σε όλη τη διαδικασία δεν είναι δεδομένη και προκαθορισμένη. Ως αστάθμητος παράγοντας, μπορεί να απελευθερώσει τον ίδιο το δημιουργό αλλά και το θέμα που μελετά.

Ο αυθορμητισμός, ωστόσο, δεν σημαίνει απαραίτητα τυχαιότητα και ανεξέλεγκτη ελευθερία. Μπορεί να διέπεται από μια εσωτερική υπακοή σε κρυφούς κανόνες, οι οποίοι προέρχονται από μια ευρύτερη δομική σκέψη για το αρχιτεκτονικό φαινόμενο. Ο πειραματισμός πάνω στο συνθετικό θέμα, μέσω δοκιμών, προσθέσεων και αφαιρέσεων, μπορεί να αποβεί ιδιαίτερα γόνιμος, καθώς βοηθάει στη διερεύνηση του θέματος εις βάθος. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα μετασχηματισμού αποτελούν τα σπουδαστικά θέματα στη σχολή, τα οποία «μεταμορφώνονται» καθ'όλη τη διάρκεια της σύνθεσης είτε από τις ενέργειες των φοιτητών, είτε ακόμη κι από αυτές του επιβλέποντα καθηγητή. Αυτός ο ουσιαστικός διάλογος, που αναπτύσσεται μεταξύ των δύο επί του συνθετικού θέματος, μπορεί να επιφέρει αλλαγές και τροποποιήσεις. Αλλαγές που δεν είναι ευνόητες και πάντα σύμφωνες με τη δομή, αλλά, αντίθετα, είναι αυτές που μπορούν να τις προσδώσουν ιδιαίτερα και προσωπικά γνωρίσματα.

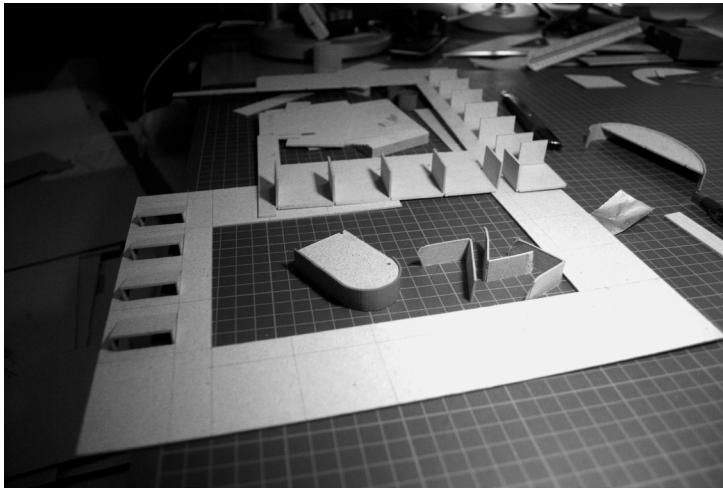
Σε αυτό το σημείο, θα μπορούσαμε να παρομοιάσουμε το στάδιο αυτό

1 Α. Αγγέλου: *Αρχιτεκτονικές και Μουσικές Συμπορεύσεις - η αντίστιξη ως εργαλείο μουσικής και αρχιτεκτονικής σύνθεσης*. Αθήνα, 2011, σελ. 298.

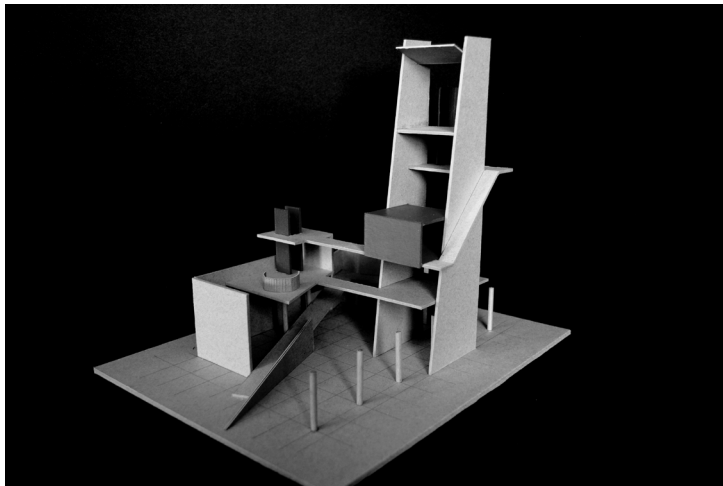
του σχεδιασμού με τη μουσική σύνθεση, ως αυτοσχεδιαστική διαδικασία. Ο αυτοσχεδιασμός στη μουσική προέρχεται, είτε από ενέργειες του συνθέτη, είτε από το σολίστα ενός οργάνου, είτε από τον τρόπο αλληλεπίδρασης των μουσικών οργάνων και φωνών μεταξύ τους, ως συνολικό φαινόμενο. Όλες αυτές οι κινήσεις πραγματοποιούνται πάνω στην υπάρχουσα δομή του κομματιού, με βάση συνθετικούς κανόνες, που προέρχονται από μια βαθιά δομική γνώση, που στηρίζεται σε άγραφους νόμους και αυτοπεριορισμούς. Χωρίς την ύπαρξη μιας εσωτερικής δομής, θα υπήρχε μόνο μια συντριπτική μάζα εκφράσεων, μια καώδης κατάσταση, ένα συνονθύλευμα ακουσμάτων. Η δομή προσφέρει συνοχή στην αυτοσχεδιαστική πράξη, ορίζοντας τα όρια και το πεδίο εργασίας στο συνθέτη. Η μη γνώση των ορίων, η απόλυτη ελευθερία λειτουργεί ως εμπόδιο για την πραγματική δημιουργία.

Ο αυτοσχεδιασμός των αρχιτεκτόνων στο σχεδιαστήριο. Η σύνθεση ωριμάζει, περνώντας από στάδια μετασχηματισμών ώστε να καταλήξει στο επιθυμητό αποτέλεσμα.





Η μακέτα αποτελεί ένα συνθετικό εργαλείο, στο οποίο είναι δυνατό πλήθος αυτοσχεδιαστικών μετασχηματισμών. Η πρόσθεση και αφαίρεση στοιχείων και η αδιάκοπη εργασία προσφέρει δυνατότητες εξέλιξης και βελτίωσης του θέματος.



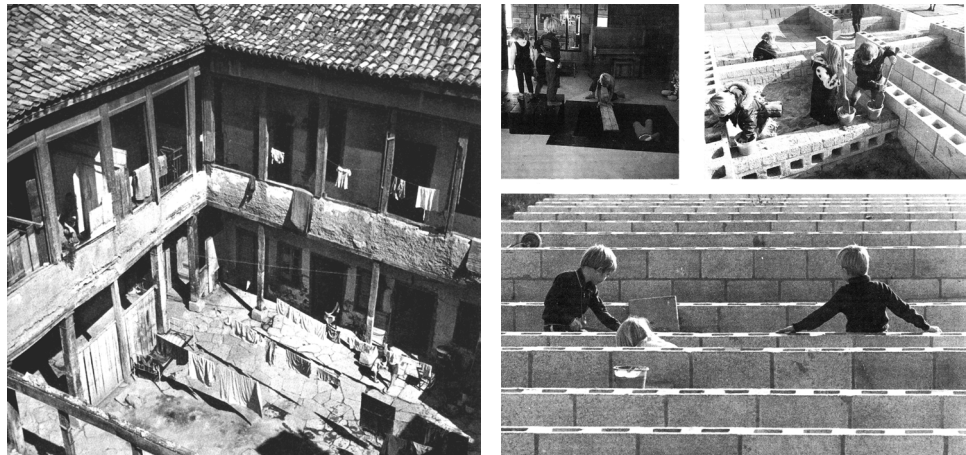
Άσκηση στο μάθημα επιλογής 5ου εξαμήνου «Αρχιτεκτονικές και Μουσικές Συμπορεύσεις - Η Αντίστιξη ως Εργαλείο Μουσικής και Αρχιτεκτονικής Σύνθεσης»

*Ανοιχτή κατασκευή με τη χρήση αντιιστικτικών τεχνικών.*

## η παρουσία του χρήστη

Ένα άλλο επίπεδο «αυτοσχεδιασμού» αποτελεί και η παρουσία του χρήστη. Ο τρόπος με τον οποίο ο χρήστης αλληλεπιδρά και οικειοποιείται το χώρο που κατοικεί, δηλώνει την προσωπική του σφραγίδα. Αποτυπώνεται στο κτήριο η ατομική έκφραση του κάθε ενοίκου του, με τρόπο ουσιαστικό και καθοριστικό. Ο μετασχηματισμός του κτηρίου από τους χρήστες του είναι μια αναπόφευκτη συνέπεια της αρχιτεκτονικής. Τα κτήρια, ως «δοχεία ζωής» είναι ανοικτά σε ερμηνείες και συμπληρώσεις, πράγμα που προσδίδει ζωντάνια και δυναμισμό στη δομική τους συγκρότηση.

Η ανθρώπινη παρουσία, ως απαραίτητο μετασχηματιστικό συστατικό, έρχεται να συμπληρώσει το νόημα και την ουσία της δομής. Οι συνθετικοί χειρισμοί είναι εκείνοι που είτε θα την απελευθερώσουν είτε θα την εγκλωβίσουν στην κλειστότητα της. Ο συνθέτης εμπρόθετα διαμορφώνει το



αριστερά: Άρης Κωνσταντινίδης, Οδός Θουκυδίδου 13.  
δεξιά: Herman hertzberger, Μοντεσοριανό σχολείο, Delft.

κατάλληλο έδαφος, επιτρέποντας την παρέμβαση του μετέπειτα χρήστη. «*Δημιουργώντας χώρο, αφήνοντας χώρο*», όπως λέει χαρακτηριστικά ο Hertzberger, ο οποίος μέσα από το έργο του προσπαθεί να δημιουργήσει κίνητρα και νύξεις, που θα ενεργοποιήσουν τη συμμετοχή των χρηστών. Αυτός ο τρόπος σχεδιασμού δε στοχεύει σε κάποιον εξαναγκασμό, αλλά, αντιθέτως, στη συμφιλίωση του ανθρώπου με το χώρο και στο δέσιμο του με τα στοιχεία που τον απαρτίζουν<sup>1</sup>. Η επίτευξη της συμφιλίωσης θα επιφέρει ένα γόνιμο μετασχηματισμό, θα επιδώσει ενέργεια και δυναμική.

Ωστόσο, μια «βίαιη» εκδοχή του μετασχηματισμού αποτελεί συχνά η αλλαγή στη λειτουργία του κτηρίου, που επιβάλλεται από τους χρήστες του. Οι ανάγκες της εποχής και της κοινωνίας αλλάζουν, οδηγώντας στο μετασχηματισμό μιας υπάρχουσας δομής, η οποία μπορεί και πρέπει να προσαρμόζεται στα εκάστοτε δεδομένα. Με γνώμονα πάντα το όλον της δημιουργίας της, ο μετασχηματιστικός κανόνας αλλαγής της χρήσης, κινείται μέσα στα πλαίσια που αυτό το όλον του ορίζει. Η φαινομενική ακαμψία της ολότητας λειτουργεί ως «δικλείδα ασφαλείας», καθώς αποτρέπει ένα βίαιο μετασχηματισμό της δομής, που θα οδηγήσει σε μια νοθευμένη και παραποιημένη εκδοχή της. Στην περίπτωση μιας ασθενούς δομής, ο μετασχηματισμός δύναται να την «κατατροπώσει» και να την «αναγεννήσει», εν τέλει, σε ένα νέο, ισχυρότερο όλον, με τους δικούς του κανόνες και νόμους.

1 H. Hertzberger: *Μαθήματα για σπουδαστές της Αρχιτεκτονικής*. Αθήνα, 2002, σελ. 90.





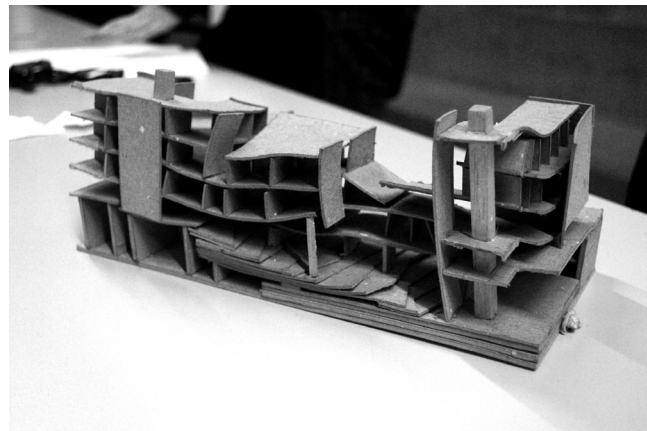
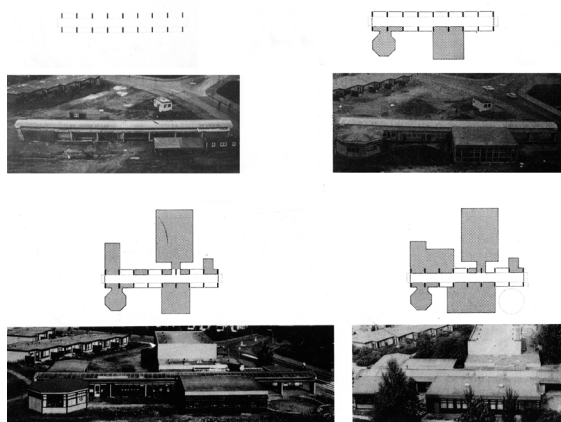
Porto, Πορτογαλία.



Άρης Κωνσταντινίδης,  
Λούτσα.

## η ατέρμονη διαδικασία

Στη διαδικασία του μετασχηματισμού, ο παράγοντας του χρόνου εμπεριέχεται ως μια απροσδιόριστη συνιστώσα, η οποία χαρακτηρίζει τόσο την ίδια τη συνθετική διαδικασία όσο και τη μετέπειτα εξέλιξη της κτισμένης δομής. Ο χρόνος της σύνθεσης δεν είναι γραμμικός, αλλά αντιθέτως ακολουθεί μια πορεία πολύπλοκη με απαραίτητες επιβραδύνσεις, επιταχύνσεις και πιασμούς. Λειτουργεί σαν το κιβώτιο ταχυτήτων, όπου οι εναλλαγές, άλλοτε γίνονται με γραμμική ακολουθία και άλλοτε ακανόνιστα. Η «ακανονιστικότητα» αυτή, δεν είναι τυχαία, αλλά εξαρτάται από το δρόμο που έχουμε καράξει. Στο δρόμο αυτό, που είναι απρόσμενος, άλλοτε έχουμε να αντιμετωπίσουμε στροφές, άλλοτε ευθείες, άλλοτε ανηφόρες και άλλοτε κατηφόρες. Ο παράγοντας του οδηγού και των επιλογών του είναι, τελικά, αυτοί που θα καθορίσουν, σε συνδυασμό με την ποιότητα του δρόμου, σημαντικά την πορεία προς τον προορισμό.



αριστερά: Κέντρο γειτονιάς, De Schalm, H. Hertzberger.  
Μετασχηματισμός της δομής ανάλογα με τις μεταλασσόμενες ανάγκες χρήσεις.

δεξιά: Διάβρωση της μακέτας από εξωγενείς παράγοντες.



Ο προορισμός αυτός, δηλαδή το συνθετικό αποτέλεσμα, δεν αποτελεί τον τελικό σταθμό, αλλά ο χρόνος συνεχίζει να μετρά για τη ζωή του έργου. Τώρα ξεκινάει μια νέα πορεία, όπου η χρήση και ο χρόνος θα αποτυπωθούν πάνω στο κτίσμα. Ο χρόνος θα κρίνει την αντοχή και τη συμπεριφορά του κτίσματος στην καθημερινή ζωή και στη διαρκή φθορά. Το πώς δηλαδή θα γεράσει το κτήριο και το τι αποτύπωμα αυτό θα αφήσει στον τόπο του, αποδεικνύει την ισχύ και τη δυναμική της δομής, που το χαρακτηρίζει.

Επομένως, ο μετασχηματισμός, ως χαρακτηριστικό της δομής, προσδίδει στη συνθετική δημιουργία άεναο χαρακτήρα. Το έργο είναι πάντοτε ανοικτό σε ερμηνείες και μεταλλάξεις και, συγχρόνως, αποτελεί αφετηρία για νέες διερευνήσεις, νέους προβληματισμούς, νέες ιδέες. Είναι μια αδιάκοπη και ατέρμονη διαδικασία. Μια συνεχής εργασία εν εξελίξει. Ένα non-finito<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Π. Τουρνικιώτης: «Η διαρκής μετάβαση. Το ανοικτό έργο: non finito». Αρχιτεκτονικά θέματα, τχ 32, Αθήνα, 1998.

Josef Koudelka,  
Πράγα, 1968.





Εγκαταλελειμμένα  
ορυχεία,  
Μήλος.

**\_επίλογος | συμπεράσματα**



Κλείνοντας αυτή την έρευνα, θεωρούμε σημαντικό να ανακεφαλαιώσουμε κάποιες από τις βασικές θέσεις που αναλύθηκαν. Καταρχάς, η δημιουργική σκέψη παρουσιάστηκε ως πολύπλοκο σύστημα συνειδητών και ασυνειδων εκφάνσεων, το οποίο πηγάζει τόσο από προϋπάρχουσες καταβολές όσο και από υπαρκτές, δεδομένες καταστάσεις. Οι νοητικές διεργασίες του αρχιτέκτονα-συνθέτη συμβαδίζουν με τις έμπρακτες εφαρμογές και αναλύονται με τη διπλή συνθήκη λογικά ελεγχόμενων και προ-λογικά απροσδιόριστων αποκρίσεων. Όπως αποδείξαμε, σκέψη και πράξη ακολουθούν πορεία κυκλική, συγκροτώντας και περιγράφοντας συνολικά τη συνθετική διαδικασία και, επομένως, δεν κρίθηκε δόκιμος ο διαχωρισμός τους, αλλά η σύλληψη τους ως «συγκοινωνούντα δοχεία».

Βασικό αίτημα της διερεύνησης αυτής αποτέλεσε η ανάδειξη της θέσης που κατέχει η δομή στην όλη διαδικασία. Η δομική θεώρηση προσεγγίστηκε κύρια μέσω της αξίας της ως μέθοδος και αντίθετα με τη στρουκτουραλιστική θεώρηση της ως αυθύπαρκτη οντότητα. Αποφεύγοντας να αποδώσει εξασθετισμένα και παραμορφωμένα αντίγραφα της, προτείνεται, αντιθέτως, η κατανόηση και χρήση της ως μεθοδολογικό εργαλείο, το οποίο προσφέρει τη δυνατότητα συγκρότησης της σκέψης και απόδοσής της μέσα από εύρος συνθετικών χειρισμών<sup>1</sup>. Χειρισμοί οι οποίοι δε θεωρήθηκε σκόπιμο σε αυτή τη θεωρητική εργασία να αναλυθούν διεξοδικά, αλλά να τεθούν υπό το πρίσμα της ευρύτερης δομικής σκέψης που χαρακτηρίζει τη διαδικασία.

Η επιμονή στα δομικά χαρακτηριστικά και στην εσωτερική συνέπεια των δομών, όπως αναλύθηκαν, τονίζει τη διδακτική αξία της δομικής μεθόδου και αφορά τη διαρκή συνθήκη αυτοδιδασκαλίας του αρχιτέκτονα. Η δυνατότητα αναγνώρισης και επεξεργασίας των χαρακτηριστικών της προσδίδει στο δημιουργικό υποκείμενο την ικανότητα να ξεφεύγει από το αποτέλεσμα των διανοητικών του δραστηριοτήτων και να επικεντρώνεται, αντιθέτως, στους μηχανισμούς, που το παρήγαγαν, με σκοπό εν τέλει τον

.....  
 1 J. Piaget: *Στρουκτουραλισμός*. Αθήνα, 1972, σελ. 134.

ορθότερο έλεγχό τους<sup>2</sup>. Η δομή ως μέθοδος δεν αδρανοποιεί τον συνθέτη, αλλά τον αναδεικνύει και τον τοποθετεί στο κέντρο της διαδικασίας.

Η αξία της δομής, επομένως, είτε αναφερόμαστε ρητά σε αυτή είτε όχι, είναι αδιαμφισβήτητη, καθώς, όπως αποδείχθηκε, η αρχιτεκτονική είναι άμεσα συνυφασμένη με τη δομική οργάνωση. Το κεντρικό συμπέρασμα αυτής της ερευνητικής εργασίας είναι η σημασία των δομικών συσχετισμών στη συγκρότηση και απόδοση των διανοητικών και έμπρακτων συνθετικών διεργασιών. Η δομή, από το ίδιο της το πνεύμα, καθιστά ένα εργαλείο, το οποίο συντονίζει και οργανώνει σε συστήματα αλληλοσυσχετισμών τη διεπιστημονική φύση της αρχιτεκτονικής.

.....  
2 J.Piaget: *Στρουκτουραλισμός*. Αθήνα, 1972, σελ.134.







## **ελληνική βιβλιογραφία**

- Δεσποτόπουλος, Ιωάννης** : *Η Ιδεολογική Δομή των Πόλεων*. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Ε. Μ. Π., Αθήνα, 1997.
- Ζαβολέας, Γιάννης** : *Η Μπχανή και το Δίκτυο*. Futura, Αθήνα, 2013.
- Κωνσταντινίδης, Άρης** : *Για την Αρχιτεκτονική*. Άγρα, Αθήνα, 2004.
- Κωνσταντινίδης, Άρης** : *Η Αρχιτεκτονική της Αρχιτεκτονικής*. Άγρα, Αθήνα, 2004.
- Κωνσταντινίδης, Άρης** : *Τα Θεόχτιστα - τοπία και σπίτια στη Σύγχρονη Ελλάδα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Αθήνα, 2008.
- Κωνσταντινίδης, Άρης** : *Τα Παλιά Αθηναϊκά Σπίτια*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2011.
- Μιχαήλ, Παναγιώτης** : *Η Αρχιτεκτονική ως Τέχνη*. Ίδρυμα Π. & Ε. Μιχαήλ, Αθήνα, 2008.
- Μπαμπινιώτης, Γιώργος** : *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*. Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα, 2002.
- Μπίρης, Τάσος** : *Με τη Σκέψη στην Αρχιτεκτονική*. Παπασωτηρίου, Αθήνα, 1999.

- Μπίρης, Τάσος** : *Αρχιτεκτονικής Σημάδια και Διδάγματα - στο ίχνος της συνθετικής δομής*. ΜΙΕΤ, Αθήνα, 1996.
- Παπαιωάννου, Τάσης** : *Η Αρχιτεκτονική και η Πόλη*. Καστανιώτη, Αθήνα, 2008.
- Πελεγρίνης, Θεοδόσης** : *Λεξικό της Φιλοσοφίας*. Πεδίο, Αθήνα, 2013.
- Πεπονής, Γιάννης** : *Χωρογραφίες*. Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2003.
- Πλάτων** : *Τιμαίος - Κριτίας*. Κάκτος, Αθήνα, 1992.
- Πλάτων** : *Μένων - Κλειτόφων - Μίνως*. Κάκτος, Αθήνα, 1993.
- Τομπάζης, Αλέξανδρος** : *Γράμμα σ'ένα νέο Αρχιτέκτονα*. Libro, Αθήνα, 2007.
- Τριανταφύλλου, Γιώργος** : *Αρχέτυπα*. K. Adam Publishing, Αθήνα, 2010.
- Φατούρος, Δημήτρης Α.** : *Ένα Συντακτικό της Αρχιτεκτονικής Σύθεσης*. Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη, 2006.
- Συλλογικό έργο** : *Αρχιτεκτονική - Ιδέες που χάνονται ιδέες που συναντιούνται*. Παπασωτηρίου, Αθήνα, 2006.
- Συλλογικό έργο** : *Αρχιτεκτονικές και Μουσικές Συμπορεύσεις - η αντίστιξη ως εργαλείο μουσικής και αρχιτεκτονικής σύθεσης*. Πατάκη, Αθήνα, 2011.
- Συλλογικό έργο** : *Εισαγωγή στην Αρχιτεκτονική Σύθεση*. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Ε. Μ. Π., Αθήνα, 2002.

## Ξένη βιβλιογραφία

- Arnheim, Rudolf** : *Η Δυναμική της Αρχιτεκτονικής Μορφής*. University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2003, μτφ. Ποταμιάνος Ιάκωβος.
- Arnheim, Rudolf** : *Τέχνη και Οπτική Αντίληψη*. Θεμέλιο, Αθήνα 2005, μτφ. Ποταμιάνος Ιάκωβος.
- Bachelard, Gaston** : *Η Ποιητική του Χώρου*. Χατζηνικολή, Αθήνα 2010, μτφ. Βέλτσου Ελένη - Χατζηνικολή Ιωάννα.
- Boas, Franz** : *Primitive Art*. Dover Publications, New York 1955.
- Bouleau, Charles** : *Η κρυφή Γεωμετρία των Ζωγράφων*. Press Line, Αθήνα 2002, μτφ. Δήμου Στέλλα.
- Brawne, Michael** : *Architectural Thought : The design Process and the Expectant Eye*. Architectural Press, Oxford 2003.
- Ching, Francis D.K.** : *Αρχιτεκτονική Ίων*, Αθήνα, μτφ. Φακίρη Δωρίς.
- Dor, Joel** : *Εισαγωγή στην Ανάγνωση του Lacan*. Πλέθρον, Αθήνα 2007, μτφ. Μποτουροπούλου Ιφιγένεια.

- Ganshirt, Christian** : *Tools For Ideas*. Birkhauser, Berlin 2007,  
translated by Robinson Michael.
- Heidegger, Martin** : *Κτίζειν, Κατοικείν, Σκέπτεσθαι*. Πλέθρον, Αθήνα  
2008, μτφ. Εηροπαίδης Γιώργος.
- Hertzberger, Herman** : *Μαθήματα για Σπουδαστές Αρχιτεκτονικής*,  
Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Ε.Μ.Π., Αθήνα 2002, μτφ. Τσοχαντάρη Τίνα.
- Kandinsky, Wassily** : *Σημείο - Γραμμή - Επίπεδο*. Δωδώνη, Αθήνα 1996,  
μτφ. Μαλάκη - Σταθάκη Έφη.
- Klee, Paul** : *Η Εικαστική Σκέψη - τα μαθήματα στη Μπράουχαουζ*.  
Μέλισσα, Αθήνα 1989, μτφ. Μοσχονά Άννα.
- Koudelka, Josef** : *Koudelka*. Apeiron Photos, Αθήνα 2008, μτφ.  
Μάντακα Μαρία.
- Le Corbusier** : *Για μια Αρχιτεκτονική*. Εκρεμμές, Αθήνα 2005,  
μτφ. Τουρνικιώτης Παναγιώτης.
- Le Corbusier** : *Le Grand*. Phaedon, London 2008.
- Levi Strauss, Claude** : *Άγρια Σκέψη*. Παπαζήση, Αθήνα 1977, μτφ.  
Καλπουριτζή Εύα.
- Levi Strauss, Claude** : *Δομική Ανθρωπολογία*. Κέδρος, Αθήνα 2010, μτφ.  
Παραδέλλης Θεόδωρος.
- Luchinger, Arnulf** : *Structuralism in Architecture and Urban Plan-  
ning*. Karl Kramer Verlag Stuttgart, Stuttgart 1981, translated by Green  
Peter.
- Norberg - Schulz, Christian**: *Genius Loci - Το πνεύμα του τόπου*.  
Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Ε.Μ.Π., Αθήνα 2009, μτφ. Φραγκόπουλος Μίλτος.
- Panofsky, Erwin** : *Idea, A Concept in Art Theory*. Harper And Row  
Publishers, New York 1968, translation Peake Joseph J. S.

- Piaget , Jean** : *Στρουκτουραλισμός*. Καστανιώτη, Αθήνα 1972, μτφ. Παραδέλλης Θεόδωρος.
- Portoghesi, Paolo** : *Nature and Architecture*. Skira Editore, Milan 2000, translated by Young Erika G.
- Risselada, Max** : *Raumplan versus Plan Libre*. 010 Publishers, Rotterdam 2008.
- Rudofsky, Bernard** : *Architecture without Architects : A short Introduction to Non - Pedigreed architecture*, New York, Museum of modern Art, 1964.
- Sennett, Richard** : *Ο Τεχνίτης*. Νησίδες, Θεσσαλονίκη 2011, μτφ. Τομανάς Βασίλης.
- Von Meiss, Pierre** : *Elements of Architecture*. E & FN SPON. London 1992.
- Zell, Mo** : *The Architectural Drawing Course*. Thames & Hudson, London 2008.

## διδακτορικές διατριβές | διαλέξεις

**Δασκαλάκη, Αικατερίνη - Ζαπαντιώτης, Φώτιος:** *Τχνος, Διάλεξη, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών ΕΜΠ, Αθήνα 2010.*

**Δενδρινός, Σταύρος :** *Η μετάβαση ως συνθήκη αντίληψης του αρχιτεκτονικού έργου. Η συμβολή της στη συγκρότηση της αρχιτεκτονικής δομής, Διδακτορική Διάρτριβη, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών ΕΜΠ, Αθήνα 2007.*

**Δημητρακοπούλου, Αλεξάνδρα:** *Αρχέτυπα, Διάλεξη, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών ΕΜΠ, Αθήνα 2012.*

**Κρομμύδα, Κατερίνα :** *Μνήμες κατοίκησης. Αρχετυπικές χωρικές δομές, Διάλεξη, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών ΕΜΠ, Αθήνα 2010.*

**Μάντζιος, Πάνος :** *Το αρχιτεκτονικό μοντέλο ως συνθετικό εργαλείο, Διάλεξη, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών ΕΜΠ, Αθήνα 2010.*

**Σγουρίδης, Μάγδα :** *Πρωτογενή σχήματα. Αρχέτυπες χωρικές δομές, Διάλεξη, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών ΕΜΠ, Αθήνα 2009.*



## άρθρα | ηλεκτρονικές δημοσιεύσεις

**Αμερικάνου, Ελένη** : «*Αναγνώσεις γεωμετρίας: Η γεωμετρική υφή των στοιχείων σύνταξης του αρχιτεκτονικού χώρου*», Διάλεξη σε επιστημονικό συνέδριο, Αθήνα, 2012.

**Κωνσταντινίδης, Άρης** : «*Δοχεία ζωής ή το Πρόβλημα για μια Αληθινή Αρχιτεκτονική*», Αρχιτεκτονικά θέματα, τχ6, 1972, σελ. 27-48.

**Νακοπούλου, Έλενα** : «*Η Πλατωνική σκέψη στο έργο του Le Corbusier*», ηλ. δημοσίευση: <http://stratigos-anemos.blogspot.gr/2011/10/le-corbusier.html>

**Τουρνικιώτης, Παναγιώτης**: «*Η διαρκής μετάβαση. Το ανοικτό έργο: non finito*», Αρχιτεκτονικά θέματα, τχ 32, Αθήνα 1998, σελ. 58-60.

**Μπίρης, Τάσος** : «*Ο κεντρικός κοινωνικός πυρήνας στο σύγχρονο ελληνικό δημόσιο κτίριο. Αναφορά στις αρχέτυπες διατάξεις για τον δημόσιο χώρο*», Αρχιτεκτονικά θέματα, τχ 24, Αθήνα 1990, σελ. 26-30.

**Πολιουδάκης, Κωνσταντίνος**: «*Η ιδέα στην αρχιτεκτονική. Για μια φαινομενολογική βάση της αρχιτεκτονικής επιστήμης*», Αρχιτεκτονικά θέματα, τχ 29, Αθήνα 1995, σελ. 36-39.

Βερόνα, Ορνέλα - Κωστιδάκης, Θωδωρής: «*Αρχιτεκτονική και ψυχολογία*»,  
ηλ. δημοσίευση: <http://www.archive.gr/news.php?readmore=141>

Arnheim, Rudolf : "*Gestalt and Art*", ηλεκτρονικό αρχείο, σελ.  
71-75.

Wertheimer, Max : "*Gestalt theory*", *Social Research*, τχ 11,  
1944, σελ. 78-99.