

ΕΘΝΙΚΟ ΜΕΤΣΟΒΙΟ ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ
ΣΧΟΛΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ
Δ.Π.Μ.Σ. «ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ- ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ»
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ Α: ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ- ΧΩΡΟΣ- ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ
ΑΚΑΔ. ΕΤΟΣ: 2014-15

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**Η ΣΧΕΣΗ ΜΟΡΦΗΣ ΚΑΙ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟΥ
ΜΕ ΑΦΕΤΗΡΙΑ ΤΟ ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΟ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΥΛΙΣΜΟ**

Η περίπτωση της Μοντέρνας αρχιτεκτονικής

ΚΛΩΝΙΖΑΚΗ ΧΡΙΣΤΙΝΑ



Επιβλέπων Καθηγητής
Κωνσταντόπουλος Ηλίας

Αθήνα, Οκτώβριος 2015

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Μορφή και *περιεχόμενο* είναι έννοιες που συγκροτούν ένα δίπολο που συναντάται σε διάφορους τομείς της κοινωνικής δραστηριότητας. Το ερώτημα που προκύπτει, σε κάθε περίπτωση, είναι ποιό από τα δύο είναι καθοριστικό στοιχείο που προσδιορίζει το αντικείμενο αναφοράς τους.

Οι δυο βασικές κατευθύνσεις που ξεχώρισαν στο γενικότερο φιλοσοφικό προβληματισμό, ο ιδεαλισμός και ο υλισμός, εκφράστηκαν στις απόψεις που διατυπώθηκαν στο πρόβλημα της σχέσης μορφής – περιεχομένου. Ο διαλεκτικός και ιστορικός υλισμός, που στηρίζεται στην υλιστική εξήγηση των φαινομένων με τη μέθοδο της διαλεκτικής, αντιμετωπίζει αυτή τη σχέση ως σχέση αλληλεπίδρασης που εκφράζει το νόμο της ενότητας και πάλης των αντιθέτων. Σε αυτή τη σχέση δυναμικό στοιχείο ορίζεται το περιεχόμενο χωρίς να υποτιμάται η μορφή αφού επιδρά ενεργητικά στην εξέλιξή του πρώτου.

Το ζήτημα της σχέσης μορφής – περιεχομένου είναι στενά συνδεδεμένο με το χαρακτήρα και τον προορισμό της τέχνης την οποία η μαρξιστική αισθητική ορίζει ως μορφή αντανάκλασης της πραγματικότητας. Έκφραση της προτεραιότητας της μορφής στο έργο τέχνης είναι ο

φορμαλισμός ενώ του περιεχομένου ο ρεαλισμός. Ο Μπέρτολτ Μπρέχτ, εφαρμόζοντας τον διαλεκτικό και ιστορικό υλισμό, τόνισε τη σημασία της διαλεκτικής σχέσης μορφής – περιεχομένου ως βασικό συστατικό του σοσιαλιστικού ρεαλισμού και τη διαλεκτική σχέση της τέχνης με την ίδια την πραγματικότητα που δεν την καθρεφτίζει απλώς αλλά στοχεύει να την αλλάξει.

Η μορφή και το περιεχόμενο ως εργαλεία σκέψης και κατανόησης της αρχιτεκτονικής χρησιμοποιήθηκαν ευρέως στο Μοντέρνο Κίνημα κυρίως ως σχέση μορφής - λειτουργίας. Η επικράτηση του φονξιοναλισμού που δίνει στην αρχιτεκτονική σύνθεση προτεραιότητα στη λειτουργία προέβαλλε την κοινωνική σημασία της αρχιτεκτονικής και βασίστηκε στον ορθολογισμό και την οικονομία. Δεν συνοδεύτηκε, όμως, με διαρκή αναζήτηση των μεταβολών και των αντιθέσεων της κοινωνίας, αντιθέτως τις συγκάλυψε. Ο αντιδιαλεκτικός αυτός χειρισμός, οδήγησε, στην υποχώρηση της μορφής και τον εγκλωβισμό της σε ένα στατικό μοντέλο που σταδιακά έπαψε να εξυπηρετεί τις κοινωνικές ανάγκες αλλά την εργολαβική κερδοσκοπία.

ABSTRACT

Form and content are two concepts which form a dipole that can be encountered in various aspects of social activity. In each case, a question arises: Between the two concepts which is the key element that determines their reference object?

From the general philosophical reflection two basic orientations have been distinguished, idealism and materialism. On these guidelines, the different views on the form and content relation problem have been expressed. The dialectical and historical materialism, which is based on the materialistic explanation of the phenomena using the dialectical method, addresses this form- content relationship as one of interaction which is expressed by the law of the conflict of the opposites. In this relationship, the content is defined as the dynamic element without underestimating the form, which acts on the development of the content, by contributing to it or stopping it.

The question of form - content relation is closely linked with the character and the purpose of art, which the Marxist aesthetics defines as a form of reality reflection. On one hand, an expression of the priority of the form in the

artwork is Formalism. On the other hand, an expression of the priority of the content is Realism. Bertolt Brecht, by applying dialectical materialism on his art, pointed out the importance of the dialectic relationship of form and content as a key component of the socialist realism, which expresses the dialectical relationship between art and reality itself in which the former does not try to merely reflect the latter but it aims to change it.

The form and the content as understanding tools of architecture were used widely in the Modern Movement mainly as a relation between form and function. The prevalence of Functionalism, which emphasized on the priority of the function, relied on the social significance of architecture and was based on rationalism and the economy. It was not accompanied, therefore, by a constant search of variations and contrasts of life and society, on the contrary, an effort was made to conceal them. This anti- dialectic operation led to the decline of the form and to the caging of it to a static model which gradually ceased to serve social needs and it ended up serving the contractor speculation.

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

[Ο συγγραφέας]

Όταν ρώτησαν κάποιον συγγραφέα γιατί στα έργα του μιλάει μόνο για την αθλιότητα και πάντα εξετάζει και περιγράφει μόνο τις καταστροφικές επιδράσεις της πάνω στους ανθρώπους, χωρίς ποτέ να δίνει πιο ελπιδοφόρες και χαρούμενες εικόνες της ανθρώπινης ζωής, διηγήθηκε την ακόλουθη ιστορία. Κάποτε για έναν άνθρωπο, που εδώ και πολύ καιρό αισθανόταν αδιάθετος κι όλες οι ενδείξεις που υπήρχαν φανέρωναν πως είχε προσβληθεί από μια βαριά αρρώστια, κάλεσαν ένα γιατρό, ο οποίος κατάφερε πολύ γρήγορα να ησυχάσει τον άρρωστο και τους θλιμμένους συγγενείς του και να τους γεμίσει με την ελπίδα μιας γρήγορης ανάρρωσης. Ο γιατρός αυτός διάγνωσε την αρρώστια και χαρακτήρισε την περίπτωση σχετικά απλή και περαστική. Έδωσε ακριβείς οδηγίες, έγραψε διάφορα φάρμακα και δεν λυπήθηκε να κάνει τον κόπο να πηγαίνει πολλές φορές την ημέρα στο σπίτι του αρρώστου, όπου και είχε γίνει πια ο πιο καλοδεχούμενος επισκέπτης.

Ο άρρωστος όμως χειροτέρευε και σύντομα δεν μπορούσε να κουνήσει ούτε το δαχτυλάκι του, τόσο πολύ τον είχε αδυνατήσει ο πυρετός. Αλλά ο γιατρός τουμίλαγε για το καλοκαίρι, για ταξίδια, για τον καιρό που θα γινόταν πάλι καλά και θα περνούσε μια όμορφη ζωή.

Εκείνες τις μέρες ήρθε στην πόλη που ζούσε ο άνθρωπος ένας διάσημος γιατρός, παλιός φίλος της οικογένειας. Μόλις αντίκρισε τον άρρωστο, τρόμαξε γιατί κατάλαβε πως ο άνθρωπος που ήταν φίλος του, δε θα ζούσε. Για πολλή ώρα τον εξέταζε με κάθε λεπτομέρεια και δεν έκρυψε τους φόβους του από τους συγγενείς του, αν και, όπως είπε, δεν μπορούσε να προσδιορίσει ακόμη την ακριβή αιτία αυτής της αρρώστιας.

Πράγματι, μετά από δυο μέρες ο άρρωστος πέθανε, και τότε η απελπισμένη μάνα ρώτησε το φίλο αν ο γιός της θα μπορούσε να'χε σωθεί, γιατί είχε ακούσει ότι αυτή η αρρώστια, που είχε διαγνώσει ο γιατρός, σπάνια κατέληγε στο θάνατο. Ο φίλος σκέφτηκε για λίγο και μετά είπε: «Όχι, δεν θα μπορούσε να'χε σωθεί». Όμως, στον αδερφό του νεκρού, τον μικρότερο της γιο, είπε: «Αν είχατε πάει τον αδερφό σας αμέσως σ' ένα χειρουργό, σήμερα θα ζούσε ακόμη. Αυτή είναι η γνώμη μου και τη λέω σ' εσάς. Η μητέρα σας έχει γεράσει, δεν χρειάζεται πια την αλήθεια, παρηγοριά χρειάζεται. Εσείς όμως είστε νέος και χρειάζεστε την αλήθεια.» «Και γιατί ο γιατρός που φωνάξαμε τότε δεν τον πήγε αμέσως σ' ένα χειρουργό;» ρώτησε ο νεαρός. «Γιατί τα ακριβά φάρμακα και οι ακριβείς συμβουλές, αφού δεν ωφελούσαν σε τίποτα;»

«Τα ακριβά φάρμακα κι οι ακριβείς συμβουλές δεν ωφελούν πάντα, νεαρέ μου φίλε, αυτό που πρέπει να ζητά κανείς από ένα γιατρό είναι να καθορίζει τα σωστά αίτια της αρρώστιας. Για να θεραπεύσουμε κάποιον, χρειαζόμαστε πάντα μια σωστή διάγνωση. Και για να κάνουμε σωστή διάγνωση, δεν είναι απαραίτητη μόνο η βαθιά ιατρική γνώση, αλλά και πραγματικό ενδιαφέρον για τη θεραπεία του αρρώστου. Δεν αρκεί να' ναι κάποιος γιατρός, πρέπει και μπορεί να βοηθήσει. Εκείνος ο γιατρόςμίλαγε για βελτίωση τη στιγμή που δεν είχε καθορίσει την πραγματική αιτία της αρρώστιας. Εγώ, όμως, μιλώ μόνο για την αρρώστια, μέχρι να μάθω τα ακριβή αίτια αυτής της αρρώστιας και να μπορέσω να βρω τον τρόπο να την καταπολεμήσω αποτελεσματικά, ώστε να φανούν οι πρώτες ενδείξεις βελτίωσης. Τότε μόνο θ' αρχίσω να μιλώ ίσως για θεραπεία.»

«Έτσι ή κάπως έτσι έγιναν τα πράγματα», είπε ο συγγραφέας και σταμάτησε τη διήγηση. «Όμως εσύ δεν είσαι γιατρός», του είπε κάποιος άλλος έκπληκτος, μετά από μια μικρή διακριτική σιωπή. «Είμαι όμως συγγραφέας», του απάντησε.

Μπέρτολτ Μπρεχτ [περίπου το 1935]

(Hecht, 1968, σελ. 47-49)

Κι εγώ είμαι αρχιτέκτονας!

Η παρούσα μελέτη ήταν μια ακόμη επιβεβαίωση για μένα για το πόσο δύσκολο είναι να ψάχνεις την αλήθεια, γι' ευελπιστώ στην κατανόηση του αναγνώστη.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τον καθηγητή μου κ. Ηλία Κωνσταντόπουλο όχι για τις συμβουλές και γνώσεις που έτσι κι αλλιώς πάντα απλόχερα μου προσέφερε αλλά γιατί με ενθάρρυνε να μην τα παρατήσω – κι αυτό τον κάνει δάσκαλο.

Λένε πως στη διάπλαση του ατόμου είναι σημαντικός ο ρόλος της οικογένειας. Στη δική μου περίπτωση ήταν καθοριστικός και την ευχαριστώ για την υπομονή και επιμονή της όταν χρειαζόταν. Είναι σίγουρο πως η προσπάθεια αυτή θα είχε μείνει στη μέση χωρίς τους τέσσερις ανθρώπους της οικογένειάς μου.

Θερμές ευχαριστίες, τέλος, στον δημοσιογράφο Βασίλη Κρίτσα που μπορεί και χειρίζεται τη μορφή και το περιεχόμενο τόσο διαλεκτικά.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....1**ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Ο διαλεκτικός και ιστορικός υλισμός**

- 1.1. Το βασικό ζήτημα της φιλοσοφίας.....10
- 1.2. Οι μέθοδοι της φιλοσοφίας11
- 1.3. Ο διαλεκτικός και ιστορικός υλισμός13
- 1.4. Νόμοι και κατηγορίες της διαλεκτικής.....14
- 1.5. Οι κατηγορίες *μορφή* και *περιεχόμενο*.....17
- 1.6. Η διαλεκτική σχέση μορφής – περιεχομένου.....20

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Η διαλεκτική σχέση μορφής – περιεχομένου στην τέχνη

- 2.1 Η προέλευση και ο χαρακτήρας της τέχνης.....25
- 2.2. Μορφή και περιεχόμενο στο έργο τέχνης28
- 2.3. Ιδεαλισμός και φορμαλισμός30
- 2.4. Υλισμός και ρεαλισμός.....36
- 2.5. Διαλεκτικός υλισμός και σοσιαλιστικός ρεαλισμός.....38

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Η περίπτωση της Μοντέρνας αρχιτεκτονικής

- 3.1. Ο χαρακτήρας της αρχιτεκτονικής.....50
- 3.1.1. Τέχνη ή επιστήμη;.....50
- 3.1.2. Βάση ή εποικοδόμημα;.....52
- 3.2. Μορφή και περιεχόμενο του αρχιτεκτονικού έργου....54
- 3.3. Μοντέρνα αρχιτεκτονική59
- 3.3.1. Ο 19^{ος} αιώνας.....59
- 3.3.2. Το μεσοπολεμικό κλίμα.....63
- 3.3.3. Μοντέρνο κίνημα και φονξιοναλισμός.....65
- 3.3.4. Η μαζική κατοικία.....67
- 3.3.5. Karel Teige κι οι πρώτες αμφισβητήσεις.....74
- 3.3.6. Η «μετάλλαξη» του "*Function*"76

ΕΠΙΛΟΓΟΣ- ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....83**ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....90****ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗΣ.....95**

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

«Μορφή» και «Περιεχόμενο»

Μορφή και *περιεχόμενο* συγκροτούν ένα δίπολο που προσδιορίζει τομείς της κοινωνικής δραστηριότητας όπως την επιστήμη, την ιστορία, την πολιτική, τη φιλοσοφία, την αισθητική, την αρχιτεκτονική.

Η πρώτη ερμηνεία που δίνει ο Γ. Μπαμπινιώτης στο *λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας* για τη λέξη μορφή είναι «η εξωτερική όψη, το πώς φαίνεται κάτι, το σύνολο των εξωτερικών του χαρακτηριστικών» ενώ για τη λέξη περιεχόμενο «οτιδήποτε περιέχεται μέσα σε κάτι».

Η «μορφή» και το «περιεχόμενο» ως έννοιες εκφράζουν ένα σύνολο ξεχωριστών ιδιοτήτων και χαρακτηριστικών που περιγράφουν το αντικείμενο στο οποίο αναφέρονται. Οι ιδιότητες αυτές μπορεί μεταξύ τους να συγκρούονται ή να αλληλοσυμπληρώνονται για να διαμορφώσουν τον τελικό χαρακτήρα του εν λόγω αντικειμένου. Ο πλούτος και η πολυπλοκότητα αυτής της συνύπαρξης, αυτής της σχέσης είναι που συνθέτουν και εκφράζουν το τελικό αποτέλεσμα.

Το ποτήρι, για παράδειγμα, ένα αντικείμενο της καθημερινότητας, μπορεί να έχει διάφορες μορφές (ψηλό, χαμηλό, κολονάτο, με χερούλι, διάφανο, χρωματιστό, γυάλινο, πλαστικό κλπ.) και διάφορα περιεχόμενα (νερό, γάλα, αναψυκτικό, χυμός φρούτων, διάφορα είδη αλκοολούχων ποτών, κλπ). Η μορφή του κάθε ποτηριού σχετίζεται με το περιεχόμενο του καθώς μπορεί να επηρεάσει τις ιδιότητές του. Έτσι η επιλογή του κάθε ποτηριού έχει να κάνει πρώτα απ' όλα με το ποτό που θέλει κάποιος να πει και μετά με την εμφάνισή του που θα διευκολύνει και δεν θα εμποδίζει την κατάποση.



1. Beer Pilsner, 2. Collins, 3. Highball, 4. Old-Fashioned, 5. Old-Fashioned, 6. Shot, 7. Cocktail, 8. Brandy Snifter, 9. Bowl Cup, 10. Pony, 11. Sherry, 12. Red Wine, 13. White Wine, 14. White Wine, 15. Champagne Flute

«Ένα ποτήρι με χοντρό κρύσταλλο επιβραδύνει την μετάδοση της θερμοκρασίας ενός ζεστού ποτού στα χείλη αλλά κρατάει και το ποτό περισσότερη ώρα ζεστό. Ένα ποτήρι με πόδι, το οποίο το κρατάμε από αυτό ή από τη βάση του διατηρεί το ποτό δροσερό χωρίς να του μεταδίδει την θερμοκρασία του χεριού, ενώ ένα ποτήρι με κλειστό στόμιο αναγκάζει το ποτό να απελευθερώσει πιο αργά το άρωμά του.» (<http://netlife.gr>)

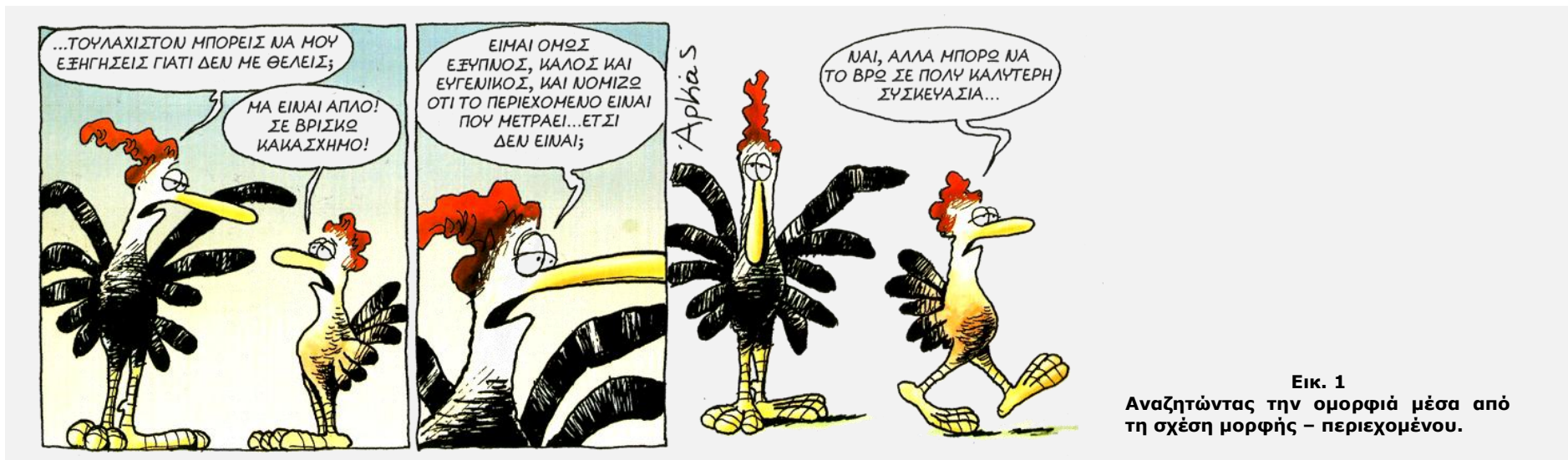
Η ερμηνεία, ωστόσο, των δύο εννοιών δεν είναι τόσο απλή όταν χρησιμοποιούνται ως εργαλείο κατανόησης της ανθρώπινης σκέψης και δραστηριότητας στις διάφορες ανώτερες μορφές τους.

Ασχήμια και ομορφιά

Η μορφή συνδέεται ετυμολογικά με την ομορφιά, όπως και το σχήμα με την ασχήμια (με την προσθήκη ενός στερητικού α-). Ένα παλιό φεμινιστικό σύνθημα λέει: «καμιά μας δεν είναι άσχημη, όλες μας έχουμε σχήμα». Η

ομορφιά ενός ανθρώπου είναι εσωτερική ή εξωτερική; Πηγάζει εξίσου από την εμφάνισή του ή το χαρακτήρα του, δηλ απ' τη μορφή ή το περιεχόμενο; Μπορεί να συμπληρώνει αρμονικά ή να υποκαθιστά το ένα το άλλο ή συγκρούονται;

Η ομορφιά συνδέεται με τη σειρά της με την έννοια της αισθητικής, που αποτελεί μορφή κοινωνικής συνείδησης. Κι εδώ η μορφή και το περιεχόμενο αλληλοδιαπλέκονται, ως πόλοι μιας σχέσης που προϋποθέτουν ο ένας τον άλλο.



Η αξία της αισθητικής γίνεται ιδιαίτερα αντιληπτή στους αρχιτέκτονες, που δέχονται συχνά-πυκνά την χλεύη άλλων ειδικών ότι καταπιάνονται με πράγματα άχρηστα και περιττά. Οι αρχιτέκτονες δε σχεδιάζουν απλώς άχαρα κουτιά, για να προστατευτούν οι ένοικοί τους από το κρύο και τις ακραίες καιρικές συνθήκες, αλλά όμορφα κτήρια που ικανοποιούν τις ανάγκες τους και τους προσφέρουν παράλληλα ένα όμορφο, ζεστό μέρος, για στεγαστούν στιγμές, όνειρα κι αναμνήσεις.

Πλευρές του ίδιου νομίσματος

Το δίπολο αυτό επεκτείνεται και στην «τέχνη του έρωτα», τις έμφυλες σχέσεις και τα πρότυπα ομορφιάς που διαμορφώνει κι αποδέχεται κανείς, ενώ μπορεί να μας δώσει τους πιο διαφορετικούς τύπους ανθρώπων: εγωπαθείς νάρκισσους που ενσαρκώνουν φαντασιακά τον Ντόριαν Γκρέι, επιστήμονες της αφηρημένης διάνοησης που «εγκαταλείπουν» τα εγκόσμια και δεν ενδιαφέρονται καν για το αν φοράνε ίδιο χρώμα κάλτσες σε κάθε πόδι, και άλλους, λιγότερο πνευματικούς ανθρώπους, που (επιδιώκουν να) περνιούνται για βαθυστόχαστοι, επειδή φόρεσαν ένα κασκόλ, κάτι εκκεντρικό, κτλ.

Η σχέση αυτή διαπερνά και το ιστορικό γίνεσθαι, τη μεθοδολογική του προσέγγιση και τη θεώρηση της πραγματικότητας. Ο ιστορικός μελετητής καλείται να διερευνήσει τόσο τις βαθύτερες αιτίες πίσω από τα (ενίοτε απατηλά) φαινόμενα, διεισδύοντας στην ουσία, όσο και τις μορφές με τις οποίες εκδηλώνονται κάποιες κοινωνικές τάσεις κι αντιθέσεις και τον ιδεολογικό μανδύα με τον οποίο περιβλήθηκε πχ η σύγκρουση κατά την περίοδο της Εικονομαχίας στο Βυζάντιο.

Κομβική θέση κατέχει η σχετική προβληματική στον τομέα της επικοινωνιολογίας, όπου πολλές φορές «το μέσο είναι το μήνυμα», ενώ ο πομπός του μηνύματος αναζητά συνεχώς τις μορφές και τα μέσα που θα το αναδείξουν και θα το διαδώσουν πιο αποτελεσματικά. Εφόσον, όμως, αυτοί οι κανόνες συνδέονται με την άσκηση πολιτικής και την προπαγάνδη πολιτικών ιδεών και θέσεων, χρειάζεται οξυμένη προσοχή για να εντοπιστεί και να διαχωριστεί η ουσία από τις περίτεχνες διατυπώσεις, τα φραστικά πυροτεχνήματα, τους θεατρνισμούς, τα παχιά λόγια και τις ψεύτικες υποσχέσεις.

Η παρούσα μελέτη

Η παρούσα μελέτη, προφανώς δεν πρόκειται να ασχοληθεί με όλες τις εκφάνσεις του δίπολου μορφής – περιεχομένου αλλά επικεντρώνεται στον τομέα της αρχιτεκτονικής. Αφορμή για αυτήν την επιλογή είναι το γεγονός ότι στο χώρο αυτό υπήρχε και υπάρχει ιδιαίτερος προβληματισμός για το ποια πρέπει να είναι η μορφή του αρχιτεκτονικού έργου και ποιο το περιεχόμενό του, ποια η μεταξύ τους σχέση και πώς αυτή οδηγεί σε «ένα ωραίο αποτέλεσμα».

Ο παραπάνω προβληματισμός ήταν έντονος στους κύκλους των αρχιτεκτόνων στο Μοντέρνο κίνημα στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Οι μεγάλες αλλαγές σε επίπεδο οικονομίας και κοινωνίας από το τέλος του 19^{ου} αιώνα με την ταυτόχρονη ανάπτυξη της τεχνολογίας και των επιστημών, κινητοποιούν τους αρχιτέκτονες που η «παλιά» αρχιτεκτονική τους είναι ανεπαρκής και αναζητούν την αρχιτεκτονική που θα αντιστοιχεί στα νέα κοινωνικά και οικονομικά δεδομένα. Σε αυτές της αναζητήσεις δανείζονται τις έννοιες μορφή και περιεχόμενο από τη φιλοσοφία και τις

εισάγουν στην προβληματική τους, κυρίως ως *μορφή* και *λειτουργία* της αρχιτεκτονικής δραστηριότητας. Τα αδιέξοδα στα οποία κατέληξε το Μοντέρνο αξιοποίησε η μεταμοντέρνα αρχιτεκτονική για να αναθεωρήσει τα συμπεράσματα της προηγούμενης περιόδου και να ανοίξει μια νέα προβληματική για το δίπολο μορφή – περιεχόμενο.

Η σύνδεση, ωστόσο, που υπάρχει ανάμεσα στη μορφή και το περιεχόμενο του αρχιτεκτονικού έργου επεκτείνεται και εκφράζει τη σύνδεση της ίδιας της αρχιτεκτονικής με τη ζωή και την κοινωνία. Επειδή, όμως, η ζωή είναι σύνθετη και γεμάτη αντιφάσεις, σύνθετο και αντιφατικό θα είναι και ό,τι την εκφράζει. Αυτόν τον πλούτο, την πολυπλοκότητα και τις αντιθέσεις ερμήνευσαν και εξήγησαν οι Μαρξ – Ένγκελς αναλύοντας και αναπτύσσοντας τον διαλεκτικό και ιστορικό υλισμό, τη μέθοδο που στηρίζεται στην υλιστική εξήγηση των φαινομένων όχι αποκομμένα το ένα από το άλλο αλλά στην αλληλοσύνδεση και κίνησή τους.

Έτσι η συγκεκριμένη μελέτη πραγματεύεται τη σχέση μορφής και περιεχομένου με τη μέθοδο του διαλεκτικού και ιστορικού υλισμού, τη μεταφορά και εφαρμογή του στο

χώρο της αρχιτεκτονικής. Γίνεται έτσι μια προσπάθεια να διερευνηθεί αν οι νόμοι, οι κατηγορίες και οι αρχές του έχουν αναλογίες και μπορούν να εξηγήσουν πτυχές της αρχιτεκτονικής, αν η υλιστική διαλεκτική είναι αυτή που προσφέρει στον αρχιτέκτονα την ικανότητα να προσδιορίσει τη κατάλληλη μορφή και το κατάλληλο περιεχόμενο στο αρχιτεκτονικό του έργο.

Η διερεύνηση αυτή για να διευκολυνθεί χρησιμοποιεί το παράδειγμα της Μοντέρνας αρχιτεκτονικής. Η επιλογή της συγκεκριμένης περιόδου έγινε, αφενός, γιατί είναι η εποχή που οι ίδιοι οι αρχιτέκτονες βάζουν σε δημόσιο διάλογο για πρώτη φορά ζητήματα μορφής και περιεχομένου και αφετέρου η εποχή αυτή απέδειξε ότι η υλιστική αντιμετώπιση της αρχιτεκτονικής, όπως εκφράστηκε με το τονισμό της λειτουργικότητας και την επικράτηση του φονξιοναλισμού, δεν αρκεί για να οδηγήσει σε θετικά αποτελέσματα με διάρκεια. Στόχος δεν είναι άλλη μια ανάλυση του Μοντέρνου. Αντιθέτως, αξιοποιούνται οι υπάρχουσες διαπιστώσεις και κριτικές για να ερευνηθεί αν στην αδυναμία του Μοντέρνου εκφράζεται τυχόν

αντιδιαλεκτική αντιμετώπιση της σχέσης μορφής – περιεχομένου στην αρχιτεκτονική παραγωγή της περιόδου.

Η κατάληξη σε τέτοια συμπεράσματα προϋποθέτει την κατανόηση του διαλεκτικού και ιστορικού υλισμού. Γι' αυτό το λόγο και στο πρώτο μέρος της εργασίας παρουσιάζονται με συντομία οι βασικές αρχές της συγκεκριμένης φιλοσοφίας που βοηθούν στην κατανόηση του παρόντος αντικείμενου. Εξετάζονται τα δυο επιμέρους «συστατικά» της: ο *υλισμός* που, σε αντιπαράθεση με τον ιδεαλισμό, θεωρεί πρωτεύον στοιχείο την ύλη κι όχι το πνεύμα και η *διαλεκτική*, η μέθοδος, που σε αντίθεση με τη μεταφυσική, εξετάζει τα φαινόμενα στην αμοιβαία τους σύνδεση, κίνηση και ανάπτυξη. Στη συνέχεια ερευνώνται οι έννοιες *μορφή* και *περιεχόμενο* ως φιλοσοφικές κατηγορίες, αφού η φιλοσοφία μονοπωλούσε στους όρους αυτούς μέχρι το 18^ο αιώνα που έγιναν αντικείμενο της αισθητικής. Στο σημείο αυτό εξηγείται η σημασία της διαλεκτικής σχέσης μορφής – περιεχομένου.

Για να γίνει το πέρασμα στην αρχιτεκτονική, κρίθηκε απαραίτητη η διερεύνηση του δίπολου μορφής –

περιεχομένου γενικότερα στο χώρο των τεχνών. Η τέχνη, όπου ανήκει κι η αρχιτεκτονική, είναι το κατεξοχήν πεδίο εφαρμογής της διαλεκτικής σύνδεσης μορφής-περιεχομένου, των υψηλών νοημάτων και της φόρμας που χρησιμοποιείται για να τα αναδείξει, και εκεί μπορεί να βρει κανείς ρεύματα με τις πιο διαφορετικές αντιλήψεις και τεχνοτροπίες, ως προς τη σύνθεση και τη «δοσολογία» μεταξύ των δύο πόλων. Έτσι στο δεύτερο μέρος της εργασίας, ορίζοντας την τέχνη ως μορφή κοινωνικής συνείδησης κι άρα αντανάκλασης της πραγματικότητας, εξετάζεται η σχέση μορφής-περιεχομένου σε αντιστοιχία με την υλιστική ή ιδεαλιστική εξήγηση της πραγματικότητας. Πλεονέκτημα για την ολοκληρωμένη κατανόηση του ζητήματος αποτελεί η ύπαρξη μιας επιστημονικά επεξεργασμένης θεωρίας ενός μαρξιστή καλλιτέχνη που μελέτησε και εφάρμοσε τον διαλεκτικό και ιστορικό υλισμό στο θεωρητικό αλλά και καλλιτεχνικό έργο του και συνδιαμόρφωσε την αισθητική του διαλεκτικού και ιστορικού υλισμού, του Μπέρτολτ Μπρεχτ. Γι' αυτό και η παρούσα εργασία, μελετά τη σχέση μορφής – περιεχομένου στην τέχνη μέσα από τη θεωρία αυτού του δημιουργού που

παρουσίασε ολόπλευρα το θέμα μέσα από το δίπολο φορμαλισμός – ρεαλισμός και την αντιμετώπισή του ως έκφραση της σχέσης της τέχνης με την κοινωνία.

Η κατανόηση της διαλεκτικής σχέσης μορφής – περιεχομένου στην τέχνη είναι προαπαιτούμενο γιατί τα συμπεράσματά της βοηθούν την εξειδίκευση της στην αρχιτεκτονική, που αφορά το τρίτο μέρος. Με βάση αυτά τα συμπεράσματα και οδηγό τη διαλεκτική όπως παρουσιάστηκε στο πρώτο μέρος, η μελέτη επικεντρώνεται στη Μοντέρνα αρχιτεκτονική. Συγκεκριμένα, εξετάζονται τα κίνητρα του μοντέρνου κινήματος, τα αίτια της αποτυχίας του, και το κατά πόσο αυτά σχετίζονται με την αδυναμία κατανόησης και εφαρμογής της υλιστικής διαλεκτικής όπως διατυπώθηκε στην αρχή.

Για να βοηθηθεί η έρευνα σε αυτό, η μελέτη του Μοντέρνου εστιάζεται στη μαζική κατοικία. Η επιλογή αυτού του παραδείγματος ως πεδίο αναφοράς του Μοντέρνου έγινε για τρεις λόγους. Πρώτον, καταλαμβάνει μεγάλο μέρος της πρακτικής της εποχής λόγω των μεγάλων και επιτακτικών στεγαστικών αναγκών. Δεύτερον, η αναζήτηση της μορφής και του περιεχομένου της πήρε οργανωμένα

χαρακτηριστικά που στόχευε την αναζήτηση του μοντέλου της «ελάχιστης κατοικίας». Τέλος, επενδύθηκε με μια «φρασεολογία» περί κοινωνικής αποστολής της αρχιτεκτονικής που ξεκάθαρα συνέδεε την αρχιτεκτονική πράξη με την ιδεολογία.

Στόχος αυτής της εργασίας δεν είναι να προταθούν συνταγές καλής ή κακής αρχιτεκτονικής, διαλεκτικής ή αντιδιαλεκτικής αρχιτεκτονικής. Αυτό θα ήταν έτσι κι αλλιώς αντιδιαλεκτικό.

Ζητούμενο είναι να μπει άλλο ένα λιθαράκι στην κατεύθυνση που λέει ότι η ανθρώπινη δραστηριότητα, και συγκεκριμένα η τέχνη και η αρχιτεκτονική, όταν υπάρχει πρόθεση και κατάλληλη γνώση, εμπνέεται από τη ζωή και την κοινωνία. Με αφετηρία αυτές, και με όπλο το ταλέντο και αυτή τη γνώση, θα μπορεί να εμπνεύσει και να συμβάλλει στην εξέλιξη τους.

Γιατί, ξαναγυρνώντας στο ποτήρι, η τέχνη μπορεί να είναι το ποτήρι που θα σε ξεδιψάσει, θα σε δυναμώσει, ή θα σε μεθύσει, θα σε δηλητηριάσει ανάλογα με το περιεχόμενό του, ενώ η αρχιτεκτονική μπορεί να είναι το «δοχείο ζωής», που βγαίνει από μια γενική θεώρηση της ζωής κι όχι άψυχο κουτί που στοιβάζονται μέσα όχι άνθρωποι, αλλά απρόσωποι και ανελεύθεροι σκλάβοι¹.

¹ Παράφραση αποσπάσματος άρθρου του Άρη Κωνσταντινίδη με τίτλο «Δοχεία ζωής ή το πρόβλημα για μίαν αληθινή ελληνική αρχιτεκτονική»

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Ο διαλεκτικός και ιστορικός υλισμός

1.1. Το βασικό ζήτημα φιλοσοφίας¹

Ο όρος «φιλοσοφία» προέρχεται από τις ελληνικές λέξεις «φιλέω-ώ»= αγαπώ και «σοφία», δηλαδή η αγάπη για τη σοφία. Η ετυμολογία και η κατά γράμμα ερμηνεία της λέξης δε βοηθά ίσως στην κατανόηση του αντικειμένου της φιλοσοφίας, καθώς παραπέμπει συνειρμικά σε σοφούς, σεβάσμιους γέροντες με την αρχετυπική άσπρη γενειάδα ή σε αφηρημένες διανοήσεις που στενίζουν αφ' υψηλού, από το συννεφάκι της θεωρίας τα εγκόσμια (όπως ο Σωκράτης στις Νεφέλες του Αριστοφάνη, που διαλογίζεται σε μια αιώρα, για να μην ακουμπάει στη γη) και συχνά χάνουν την επαφή με την πραγματικότητα, ξεχνάνε ραντεβού ή άλλες «ασήμαντες λεπτομέρειες» και μπορεί να φοράνε πχ διαφορετικό χρώμα κάλτσες, όχι από στιλιστική άποψη, αλλά γιατί αφαιρέθηκαν.

Ωστόσο, η ετυμολογική ανάλυση δίνει ένα χρήσιμο, καθοδηγητικό νήμα. Φίλος της σοφίας είναι όποιος είναι

ανήσυχη φύση, αναρωτιέται για τις αιτίες των πραγμάτων κι αναζητά απαντήσεις. Αυτός που ερευνά τον κόσμο και με τις δύο έννοιες του όρου, τους ανθρώπους και το περιβάλλον, τη δική του θέση σε αυτόν· που εξερευνά τη φύση γύρω του, αλλά και τη φύση των κοινωνικών σχέσεων, που διαμορφώνονται με την εξέλιξη του ανθρώπινου είδους και το σχηματισμό των πρώτων ταξικών κοινωνιών.

Με άλλα λόγια, η φιλοσοφία αφορά τα ερωτήματα με τα οποία καταπιάνεται ο άνθρωπος για να κατανοήσει τον εαυτό του, τη θέση του στην κοινωνία, την αρχή και το νόημα της ύπαρξής του, τη δημιουργία του κόσμου και τους νόμους που διέπουν την κίνησή του. Και τα διάφορα ρεύματά της διαμορφώνουν διαφορετικές κοσμοθεωρίες, δηλαδή συστήματα γενικών αντιλήψεων για το φυσικό και κοινωνικό κόσμο και τη σχέση του ανθρώπου με αυτόν.

Βασικός σκοπός της φιλοσοφίας είναι να ερμηνεύσει την κινητήρια αρχή, το πρωταρχικό αίτιο που προηγείται και καθορίζει τα υπόλοιπα. Με αυτόν τον τρόπο έρχεται αντιμέτωπη με το θεμελιακό πρόβλημα κάθε κοσμοθεωρίας, **τη σχέση της συνείδησης με την υλική πραγματικότητα, του πνεύματος με το (υλικό,**

¹ Ένγκελς Φρίντριχ [1888], *Ο Λουδοβίκος Φόιερμπαχ και το τέλος της κλασικής γερμανικής φιλοσοφίας*, Αθήνα (2011) εκδ. Σύγχρονη Εποχή Ένγκελς, 1888, σελ.21-26

κοινωνικό) Είναι. Ανάλογα με την απάντηση που δίνουν σε αυτό το βασικό ερώτημα, οι φιλοσοφικές θεωρίες χωρίζονται σε δύο κύριες κατευθύνσεις: τον υλισμό και τον ιδεαλισμό. Η ιστορία της φιλοσοφίας από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα είναι ιστορία πάλης ανάμεσα σε αυτές τις δυο απόψεις παρόλο που υπήρχαν αρκετές περιπτώσεις που οι φιλόσοφοι δεν δήλωναν ξεκάθαρα σε ποια από τις δυο μεριές ανήκαν. Γνωστές ήδη από την αρχαιότητα είναι οι θεωρίες του Πλάτωνα για την προτεραιότητα του κόσμου των ιδεών και την απατηλή αναπαράστασή τους στη γήινη, φθαρτή πραγματικότητα· καθώς και οι απόπειρες άλλων αρχαίων φιλοσόφων, να ερμηνεύσουν την κίνηση του κόσμου, θέτοντας στο επίκεντρό του διάφορα στοιχεία ή υλικές ουσίες: τον αέρα, το χώμα (γη), τη φωτιά ή το νερό. Με αυτό το τελευταίο συνδέονται κι οι θεωρίες του Ηράκλειτου.

Η διαπάλη υλισμού-ιδεαλισμού σφραγίζει την ιστορία της φιλοσοφίας και την εξέλιξή της, ενώ συνδέεται και με το ερώτημα κατά πόσο είναι δυνατή η γνώση του κόσμου, **αν δηλαδή η γνώση είναι αντανάκλαση και ερμηνεία της αντικειμενικής πραγματικότητα ή αν τελικά...**

«άγνωσται αι βουλαί του Κυρίου» στους κοινούς θνητούς, που δεν μπορούν να κατανοήσουν τα κίνητρα και το θέλημά Του.

1.2. Οι μέθοδοι της φιλοσοφίας¹

Βάση της φιλοσοφίας είναι η μέθοδος, η οποία καθορίζει τα συμπεράσματα και τις γνώσεις μας για τον κόσμο που μας περιβάλλει. Ο Άγγλος φιλόσοφος του 17^{ου} αιώνα, Francis Bacon, παρομοίαζε τη μέθοδο με φανάρι που φωτίζει το δρόμο στους πεζοπόρους, και τον επιστήμονα που δεν έχει ως εφόδιό του μια σωστή μέθοδο, με τον πεζό που πλανιέται στο σκοτάδι και γυρεύει ψηλαφητά να βρει το δρόμο του. (Συλλογικό, 1958, σελ. 44)

Δύο βασικές μέθοδοι με τις οποίες οι διάφορες φιλοσοφικές σχολές προσέγγιζαν τη γνώση είναι: η διαλεκτική κι η μεταφυσική.

Μεταφυσική (που ως όρος εμφανίζεται πρώτη φορά στο έργο του Αριστοτέλη) είναι η μέθοδος που εξετάζει τον

¹ *Οι βασικές αρχές της μαρξιστικής φιλοσοφίας*, [1958], Αθήνα (2010): εκδ. Σύγχρονη Εποχή, σελ. 44-46

κόσμο ως κάτι αναλλοίωτο και μη αναπτυσσόμενο, και τα φαινόμενα σαν στατικά κι αμετάβλητα, χωρίς αντιφάσεις και έξω από την οργανική τους αλληλοσύνδεση. Ένα κλασικό παράδειγμα αυτής της αντίληψης στις ανθρωπιστικές επιστήμες, είναι η θεώρηση του ανθρώπου ως μονάδας, ενός σύγχρονου Ροβινσώνα Κρούσου, που παραμένει δήθεν ανεπηρέαστος από το κοινωνικό περιβάλλον του και τις σχέσεις που διαμορφώνονται μες σε αυτό, διαμορφώνοντας παράλληλα και τον ίδιο.

Η διαλεκτική προέρχεται από το ρήμα διαλέγομαι, που σημαίνει διεξάγω συζήτηση και συνδέθηκε με τη μαιευτική μέθοδο του Σωκράτη και την εξαγωγή συμπερασμάτων από τη σύγκρουση αντίθετων απόψεων. Σε ό,τι αφορά ειδικότερα τη φιλοσοφία, οι πηγές της διαλεκτικές βρίσκονται στον Ηράκλειτο, που δίδασκε πως «τα πάντα ρει και ουδέν μένει», θεωρώντας «πατέρα των πάντων» τον πόλεμο και τη σύγκρουση των αντιθέτων.¹ Η

¹ «...Τα πάντα ρεί, δις εις τον αυτόν ποταμόν ούν ακ εμβαιής, αεί γίνεσθαι και μεταβάλλεσθαι και μηδέποτε το αυτό μένει...», «...Πόλεμος πάντων μεν πατήρ εστι, πάντων δε βασιλεύς...» Ηράκλειτος, Απόσπασμα 91 και 53 (αναφορά στον Γ.Κορδάτος, Ιστορία της αρχαίας ελληνικής φιλοσοφίας, Αθήνα 1946, 4^η έκδ. σελ. 84 και 85)

διαλεκτική εξετάζει τα φαινόμενα στην κίνηση και την εξέλιξή τους, που πηγάζει από τις αντιφάσεις τους, στην αμοιβαία σύνδεσή τους.

Η διαλεκτική λογική έρχεται παράλληλα να καλύψει τα κενά και τις ανεπάρκειες της τυπικής λογικής, η οποία, αγνοώντας τις αντιφάσεις, αδυνατεί να κατανοήσει πως δύο αντιφατικές προτάσεις μπορούν να ισχύουν εξίσου, κατά περίπτωση, ότι το [α] μπορεί να είναι και [-α] (πέρα από το νόμο της ταυτότητας), κι ότι κάθε αλήθεια έχει συγκεκριμένα (πχ ιστορικά) όρια, και δε μένει αναλλοίωτη αλλά εξελίσσεται μαζί με την κίνηση των πραγμάτων.

Όπως έλεγε ο Ένγκελς, ο θιασώτης της τυπικής λογικής είναι ένας αξιοσέβαστος σύντροφος εντός των τεσσάρων τοιχών του σπιτιού του, αλλά μπλέκει σε μεγάλες περιπέτειες και χάνει εντελώς τον μπούσουλα, μόλις αναγκαστεί να βγει παραέξω και να αντιμετωπίσει την πραγματική ζωή, τον πλούτο των φαινομένων και των εκδηλώσεών της, τις αντιφάσεις της. (Ένγκελς, 1878, σελ. 146)

1.3. Ο διαλεκτικός και ιστορικός υλισμός

Επιχειρώντας μια σύνδεση με το δίπολο της προηγούμενης ενότητας, μεταξύ υλισμού κι ιδεαλισμού, παρατηρεί κανείς πως στην καθημερινή χρήση της γλώσσας ο όρος «μεταφυσική» συσχετίζεται και ταυτίζεται με ιδεαλιστικές προσεγγίσεις, θρησκευτικές ή ευρύτερες πνευματικές αναζητήσεις, που τοποθετούν στο επίκεντρο της θεώρησής τους την ιδέα ή κάποια ανώτερη πνευματική δύναμη. Ενώ η διαλεκτική συνδέεται κατεξοχήν με τον υλικό, πραγματικό κόσμο, εξετάζοντας τους νόμους κινήσεις και τις αντιφάσεις του.

Τα πράγματα στο φιλοσοφικό πεδίο, ωστόσο, είναι πιο σύνθετα. Ο αυθόρμητος, απλοϊκός υλισμός των αρχαίων φιλοσόφων και πολύ μεταγενέστερων διανοητών ήταν λειψός, κατά βάση αφηρημένος και μηχανιστικός, δηλ μεταφυσικός. Αποτύπωνε στατικά τον κόσμο, για να μπορέσει να τον κατανοήσει και αποτύγχανε έτσι να συλλάβει τα φαινόμενα στην κίνησή τους και την αλληλεπίδρασή τους. Ό,τι δεν κινείται όμως είναι καταδικασμένο να αφανιστεί, κι αυτό εξηγεί την αποτυχία ή

μάλλον την περιορισμένη εμβέλεια αυτού του στείρου, παλιού υλισμού και της στατικής του αντίληψης –που αν και στατική, δεν μπορεί να σταθεί ικανοποιητικά σε μια σειρά περιπτώσεις, γιατί χάνεται στον κόσμο των αφαιρέσεων και ξεχνά να επιστρέψει στην πραγματική ζωή και να κατανοήσει την ουσία της.

Στον αντίποδα, ο φιλόσοφος που κατάφερε, πατώντας πάνω στο έργο άλλων σπουδαίων φιλοσόφων, να αναπτύξει αποφασιστικά τη διαλεκτική μέθοδο, ήταν ο ιδεαλιστής Χέγκελ, που θεωρούσε ότι ο υλικός κόσμος κινείται, προσπαθώντας να πραγματώσει την Απόλυτη Ιδέα (αν και πάντα υστερεί της τελευταίας). Ο Μαρξ στο Κεφάλαιο, γράφει σχετικά:

«Η μυστικοποίηση που υφίσταται η Διαλεκτική στα χέρια του Χέγκελ δεν αναιρεί διόλου το γεγονός ότι πρώτος αυτός έχει εκθέσει τις γενικές της μορφές κίνησης, με τρόπο καθολικό και συνειδητό. Στο Χέγκελ η διαλεκτική βρίσκεται με το κεφάλι κάτω. Χρειάζεται να την αναποδογυρίσουμε και να τη στηρίξουμε στα πόδια της, για να αποκαλύψουμε τον ορθολογικό πυρήνα, μέσα στο μυστικιστικό περίβλημα.»
(Μάρξ, 1867, τ 2, σελ. 26,)

Οι κλασικοί του Μαρξισμού προχώρησαν στη σύζευξη της διαλεκτικής με τον υλισμό, συνδυάζοντας στοιχεία από τη μέθοδο του Χέγκελ και τον υλισμό του Νεοχέγκελιανού ριζοσπάστη, Φόιερμπαχ. (Λένιν, 1913, σελ. 35-37: *Η διαλεκτική* και σελ. 37-41: *Η υλιστική αντίληψη της ιστορίας*) Η κριτική προσέγγισή τους στο στατικό, αφηρημένο υλισμό του τελευταίου αποτυπώνεται πολύ γλαφυρά στην 11^η θέση του Μαρξ για το Φόιερμπαχ.

«Οι φιλόσοφοι μονάχα ερμήνευαν με διάφορους τρόπους τον κόσμο. Το ζήτημα είναι να τον αλλάξουμε.» (Από χειρόγραφο του Μαρξ στο: Ένγκελς, 1888, σελ.68).

Οι κλασικοί του υλισμού επεξεργάστηκαν μια μέθοδο, που ξεπέρασε τις ανεπάρκειες του παρελθόντος και δεν περιοριζόταν στους νόμους κίνησης της φύσης αλλά επεκτεινόταν στην κοινωνία, το ιστορικό γίνεσθαι και σε κάθε γνωστικό πεδίο: τον διαλεκτικό και ιστορικό υλισμό. Οι βασικές αρχές του ιστορικού υλισμού εκτίθενται συνοπτικά στον περίφημο πρόλογο της Κριτικής της Πολιτικής Οικονομίας, όπου ο Μαρξ αναφέρει μεταξύ άλλων: *«Δεν είναι η συνείδηση των ανθρώπων που καθορίζει το Είναι τους, μα αντίθετα το*

κοινωνικό Είναι που καθορίζει τη συνείδησή τους.» (Μαρξ, 1859, σελ. 19-20)

Σε αυτή τη μέθοδο βασίστηκε ο Μαρξ και για τη συγγραφή του Κεφαλαίου, της πιο ολοκληρωμένης και τεκμηριωμένης κριτικής του καπιταλιστικού συστήματος, ενώ ο Ένγκελς έγραψε τη «Διαλεκτική της Φύσης», βασιζόμενος στα επιστημονικά δεδομένα της εποχής του – που προφανώς σήμερα έχουν ξεπεραστεί ή εμπλουτιστεί.

1.4. Οι βασικοί νόμοι και κατηγορίες του διαλεκτικού και ιστορικού υλισμού

Σύμφωνα με τον διαλεκτικό και ιστορικό υλισμό, το πρώτο βήμα για μια επιστημονική ματιά στην πραγματικότητα είναι να κατανοηθεί πως δεν είναι ακλόνητη. Κινείται και μεταβάλλεται διαρκώς και μάλιστα η κίνησή της δεν γίνεται ανεξάρτητα από τη στάση των ανθρώπων. Η αναγνώριση της ανάπτυξης του κόσμου δεν επαρκεί αν δεν κατανοηθεί η πηγή αυτής της ανάπτυξης. Πηγή της ανάπτυξης είναι οι αντιμαχόμενες εσωτερικές

αντιφάσεις κάθε κοινωνικού φαινομένου, που αποδεικνύουν πως δεν είναι ενιαίο, αιώνιο και αμετάβλητο αλλά ένα πεδίο προσωρινά ισορροπημένων συγκρούσεων που η υπέρβασή τους οδηγεί σε μια καινούρια και ανώτερη κοινωνική μορφή.

Η διαλεκτική είναι η επιστήμη των αντιθέσεων, που δέχεται και μελετά τις αντιφάσεις ως πηγή κάθε εξέλιξης. Κατά συνέπεια, **ο απόλυτος νόμος της διαλεκτικής είναι η ενότητα και η πάλη των αντιθέτων** –πχ μεταξύ του βιολογικού και του κοινωνικού παράγοντα στη διαμόρφωση της ανθρώπινης προσωπικότητας ή μεταξύ εκμεταλλευτών και εκμεταλλευόμενων στο κοινωνικό γίνεσθαι (γνωστή ως πάλη των τάξεων). Η πραγματικότητα καθορίζεται από ένα σύνθετο πλέγμα αλληλεξαρτώμενων αντιθέσεων, όπου η επιστημονική ανάλυση πρέπει κάθε φορά να εντοπίζει και να επιλύει την κυρίαρχη, βασική αντίθεση, που επηρεάζει και τις υπόλοιπες.

Άλλοι βασικοί νόμοι της διαλεκτικής είναι (Ένγκελς, 1875-1882 και Ένγκελς, 1878):

Το **πέρασμα από την ποσότητα στην ποιότητα**, που δείχνει ότι η ανάπτυξη, παράλληλα με τη μορφή της

βαθμιαίας κι ομαλής συσσώρευσης των ποσοτικών αλλαγών, περικλείει και τη μορφή της διακοπής του βαθμιαίου, το άλμα από την παλιά ποιοτική κατάσταση σε καινούργια –πχ ένα σκεύος με νερό που βράζει, και όταν φτάσει στην κατάλληλη θερμοκρασία (ποσότητα) μεταβάλλεται ποιοτικά και γίνεται αέρας (εξατμίζεται).

Κι η **άρνηση της άρνησης** που αφορά τη διαδοχή ανάμεσα στα διάφορα στάδια της ανάπτυξης, τη βασική κατεύθυνση, την προχωρητική κίνηση από το απλό στο σύνθετο, από το κατώτερο στο ανώτερο, και αντανακλά την πολύπλοκη, ελικοειδή μορφή αυτής της κίνησης. Πχ το πέρασμα από τις πρωτόγονες κοινότητες, στις ταξικές κοινωνίες κι από εκεί στην αταξική κοινωνία του μέλλοντος, που επιστρέφει φαινομενικά στο ίδιο σημείο, αλλά σε ένα ανώτερο επίπεδο, δια της σπειροειδούς εξέλιξης.

Ο διαλεκτικός υλισμός είναι μέθοδος γνώσης και δράσης. Εξοπλίζει τους επιστήμονες όλων των κλάδων της γνώσης με συνεπή επιστημονική, διαλεκτικο-υλιστική θεωρία της νόησης, με μια καθολική μέθοδο έρευνας. Χρησιμεύει σαν οδηγός για τη γνώση των πιο διαφορετικών

τομέων της πραγματικότητας, αλλά δεν υποκαθιστά τις διάφορες επιστήμες. Δεν είναι, όμως, ένα όργανο υπόδειξης έτοιμων αληθειών. Δεν δίνει έτοιμες λύσεις στα προβλήματα με τα οποία ασχολούνται οι διάφορες επιστήμες, αλλά τις εξοπλίζει με τη σωστή θεωρία και με τη σωστή μέθοδο για την έρευνα των πραγματικών φαινομένων. «... **Είναι ακριβώς η διαλεκτική -έγραφε ο Ένγκελς- γιατί μόνο αυτή μπορεί να δώσει το ανάλογο και κατά συνέπεια τη μέθοδο ερμηνείας για τις εξελικτικές διαδικασίες που συμβαίνουν στη φύση, για την αλληλοσύνδεση γενικά και για τη μετάβαση από μια περιοχή της έρευνας σε άλλη.**» (Ένγκελς, 1875-1882, σελ. 26)

Η διαλεκτική χρησιμοποιεί διάφορες **κατηγορίες**, που είναι γενικές έννοιες, όπως η νομοτέλεια, το τυχαίο και η αναγκαιότητα, το αίτιο και το αποτέλεσμα, η ουσία και το φαινόμενο, η μορφή και το περιεχόμενο (τα δύο τελευταία ζεύγη παρουσιάζουν πολλές ομοιότητες κι ως ένα βαθμό επικαλύπτονται).

Σε διάκριση από τις επιμέρους επιστημονικές κατηγορίες, οι φιλοσοφικές ή λογικές κατηγορίες είναι οι πιο βασικές γενικές έννοιες που χρησιμοποιούνται σε κάθε επιστήμη κι αντανakλούν τις πιο γενικές διασυνδέσεις της πραγματικότητας, χρησιμεύοντας σαν όργανα για τη μελέτη της. (Συλλογικό, 1958, σελ. 52-53) Οι κατηγορίες αυτές δεν επινοούνται από τον άνθρωπο, «συντάσσονται» από τη φύση κι ακολουθούν την κίνησή της. Η πληρέστερη έκθεσή τους γίνεται στη Λογική του Χέγκελ, που μένει ως πολύτιμο εργαλείο για το διαλεκτικό υλισμό και το έργο των θεμελιωτών του. Αναφέρεται ενδεικτικά πως στο Κεφάλαιο, ο Μαρξ ξεκινάει την ανάλυσή του από την απλούστερη αφαίρεση, το εμπόρευμα, για να διεισδύσει ακολούθως στην ουσία του καπιταλιστικού τρόπου παραγωγής.

Όπως είναι λάθος αντιμετώπιση της ουσίας της διαλεκτικής μεθόδου στην υπαγωγή τούτων ή εκείνων των γεγονότων στους διαλεκτικούς νόμους, το ίδιο ισχύει και για τις κατηγορίες της. Η μελέτη των λογικών κατηγοριών δεν μπορεί ν' αντικαταστήσει τη μελέτη των επιμέρους φαινομένων και των επιμέρους επιστημών ούτε μπορεί να γίνεται γενίκευση. Κάθε χωριστό φαινόμενο, κάθε χωριστή

επιστήμη, έχει τις δικές της ιδιαίτερες ιδιότητες και η δράση των νόμων ή των κατηγοριών εμφανίζεται διαφορετικά, σε εξάρτηση από την ιδιαίτερη φύση του καθενός. Αυτό σημαίνει ότι οι γενικοί νόμοι και κατηγορίες της διαλεκτικής ανάπτυξης πρέπει να εξετάζονται σε αδιάσπαστη ενότητα με το ιδιαίτερο και το ατομικό, που χαρακτηρίζουν κάθε φαινόμενο.

1.5. Οι φιλοσοφικές κατηγορίες μορφή και περιεχόμενο

Δυο σημαντικές κατηγορίες που προέρχονται από την αρχαία ελληνική κλασική φιλοσοφία και κατόπιν αποτέλεσαν αντικείμενο μελέτης από πολλά φιλοσοφικά ρεύματα και χρησιμοποιήθηκαν ως εργαλείο σκέψης για να κατανοηθεί η αντικειμενική πραγματικότητα είναι η *μορφή* και το *περιεχόμενο*. Παρόλη τη φαινομενική αντίθεση των δυο κατηγοριών, αυτό που εξετάζεται κάθε φορά είναι η μεταξύ τους σχέση σε κάθε φαινόμενο ή αντικείμενο της φύσης και της κοινωνίας. Κυρίαρχο ερώτημα είναι, σε κάθε

περίπτωση, ποιο από τα δυο είναι το κυρίαρχο στοιχείο σε κάθε φαινόμενο, δηλαδή αν και ποιο από τα δύο υπερτερεί.

Όπως στον γενικότερο φιλοσοφικό προβληματισμό ξεχώρισαν δυο βασικές κατευθύνσεις, του ιδεαλισμού και του υλισμού, το ίδιο και στο πρόβλημα της σχέσης μορφής – περιεχομένου διατυπώθηκαν διάφορες απόψεις, που με τον έναν ή άλλο τρόπο επηρεάστηκαν από τις δυο αυτές κατευθύνσεις της φιλοσοφίας.

Ακόμα και για να εξηγηθεί η δομή του κρυστάλλου με την τέλεια συμμετρία της, υπήρχαν απόψεις διαφορετικές επειδή στηρίχτηκαν σε διαφορετική μέθοδο ανάλυσης. Εξηγώντας το μεταφυσικά, η μορφή του κρυστάλλου είναι τυχαίο έργο της φύσης ή σκόπιμο έργο μιας άγνωστης θείας δημιουργικής δύναμης. Η δομή του κρυστάλλου, όμως, αποδείχτηκε ότι δεν είναι μια μόνιμη κατάσταση αλλά προσωρινή. Ο κρύσταλλος είναι το προσωρινό αποτέλεσμα διαδοχικών καταστάσεων της ύλης, είναι μια προσωρινή μορφή που οφείλεται στην προσωρινή δομή που έχουν τα άτομα του υπό συγκεκριμένες συνθήκες. Τα άτομα που αποτελούν το μόριο του κρυστάλλου δεν είναι αμετάβλητα αλλά αλλάζουν διαρκώς οι σχέσεις τους όσο μεταβάλλονται

οι εξωτερικές συνθήκες. Αυτή η φυσική ιδιότητα των ατόμων υπό ορισμένες συνθήκες να σχηματίζουν ομάδες σε ορισμένα διαστήματα προκαλεί τη συμμετρία του κρυστάλλου. Η εξήγηση, δίνεται διαλεκτικά και υλιστικά αφού η συμμετρία του κρυστάλλου είναι έκφραση της ενεργητικής ισορροπίας των ατόμων του, αυτή η ισορροπία είναι αντιστοιχεί στο περιεχόμενο του κρυστάλλου που δεν ορίζεται από κάποιο άγνωστο πνεύμα αλλά από την ύλη από την οποία αποτελείται και τις ιδιότητές της. (Fischer, 1963, σελ. 152-157)

Επιστέφοντας στη φιλοσοφία, η μελέτη της σχέσης μορφής – περιεχομένου εμφανίστηκε σε αυτή ως μελέτη της σχέσης μορφής και ύλης.¹ Την έννοια της μορφής εισήγαγε στην αρχαιότητα ο **Πλάτωνας** (427 - 347 π.Χ), ο οποίος στη θεωρία των ιδεών διακρίνει τα υλικά στοιχεία

που είναι αντικείμενα των αισθήσεων από τις ιδέες που είναι αντικείμενα της νόησης κι όχι των αισθήσεων. Ο Πλάτωνας θεωρεί τις μορφές «είδωλα» των ιδεών, και όπως και τις ιδέες, τις χαρακτηρίζει κάτι το πρωτεύον, το αρχικό και καθοριστικό, χωρίς αρχή και τέλος, οι οποίες γίνονται αντιληπτές με τη λογική κι όχι με τις αισθήσεις ενώ υπάρχουν και παραμένουν αμετάβλητες ανεξαρτήτως των αντικειμένων της φυσικής πραγματικότητας που διαρκώς μεταβάλλονται. Στο ζήτημα του προβλήματος της σχέσης των μορφών (ιδεών) και της ύλης ο Πλάτωνας υιοθέτησε την ιδεαλιστική άποψη ότι τα αντιληπτά από τις αισθήσεις αντικείμενα προκύπτουν από την αλληλεπίδραση της μορφής και της ύλης, με τη μορφή σαν ιδέα να προϋπάρχει, και να παίζει τον καθοριστικό ρόλο, να είναι ανώτερη της ύλης και να λειτουργεί σαν μια πνευματική αρχή τάξης που ορίζει την ύλη.

Την πιο ολοκληρωμένη θεωρία για τη μορφή και το περιεχόμενο προέρχεται από τον **Αριστοτέλη** (384 - 322 π.Χ) ως πρόβλημα μορφής και ύλης. Ο Αριστοτέλης θεωρεί ότι κάθε πράγμα αποτελείται από την «ύλη» και το «είδος» (ο τρόπος εμφάνισης της ύλης) τα οποία βρίσκονται σε

¹Για τη σύντομη επισκόπηση: «Μεγάλη Σοβιετική Εγκυκλοπαίδεια», λήμμα «μορφή περιεχόμενο» εκδ. Ακαδημίας, τρίτη έκδοση, 1978, Forty Adrian [2000], *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*, London: Thames & Hudson, σελ. 149-157, Πατέλης Δημ. [1994], *Λήμματα στο φιλοσοφικό-κοινωνιολογικό λεξικό*, εκδ. Καπόπουλος, λήμμα «μορφή περιεχόμενο».

ενότητα, για παράδειγμα σε ένα άγαλμα ύλη είναι το μάρμαρο και είδος η μορφή που του προσδίδει ο γλύπτης. Ενσωματώνει έτσι στην έννοια της μορφής και την έννοια *ιδέα* και την έννοια *σχήμα*. Στη σχέση της με την ύλη, ανάγει τη μορφή σε αυτόνομη ιδεατή οντότητα που είναι η καθοριστική ενεργητική και δημιουργική αρχή επί της άμορφης και παθητικής ύλης. Έτσι, η ύλη είναι το δευτερεύον και ανολοκλήρωτο που μπορεί να πετύχει ολοκλήρωση μόνο όταν γίνει μορφή. Σε αντίθεση, όμως με τον Πλάτωνα που θεωρεί τη μορφή ως μια άγνωστη αλλά προϋπάρχουσα ιδέα, ο Αριστοτέλης την θεωρεί γενετικό υλικό στο μυαλό του δημιουργού.

Τον πλούτο της φιλοσοφίας της αρχαίας Ελλάδας που κινήθηκε ανάμεσα στον ιδεαλισμό και τον υλισμό κληρονόμησαν οι φιλόσοφοι της Ρωμαϊκής περιόδου όπου επικράτησαν κυρίως ιδεαλιστικές αντιλήψεις, όπως του Πλωτίνου (204-270 μ.Χ.). Η περιφρόνηση προς τον υλικό κόσμο και η άρνηση του λογικού, που προέβαλλαν τον μυστικισμό και τον ασκητισμό, άσκησαν σοβαρή επίδραση στη σκέψη του Μεσαίωνα με χαρακτηριστικό εκπρόσωπο τον Θωμά Ακινάτη (1225 – 1274).

Ο πρώτος μοντέρνος φιλόσοφος που προσπάθησε να ξεπεράσει την ιδεαλιστική θεώρηση της σχέση ύλης και μορφής ήταν ο Ιταλός G. Bruno (1548 – 1600) δίνοντας προτεραιότητα στην ύλη έναντι της μορφής. Οι ιδέες του εξελίχθηκαν από τους F. Bacon, R. Descartes, R. Boyle και T. Hobbes. Ο Descartes.

Αργότερα, ο Γερμανός φιλόσοφος **I. Kant** (1724 – 1804) προέβαλε την άποψη της προτεραιότητας της μορφής, ως την *a priori* καθορισμένη δημιουργό αρχή της ύλης. Επαναπροσδιόρισε το παραδοσιακό πρόβλημα της σχέσης ύλης και μορφής δίνοντας του μια νέα πτυχή της σχέσης περιεχομένου και μορφής της σκέψης και εισάγοντας το στη θεωρία της αισθητικής.

Ο επίσης Γερμανός φιλόσοφος **Hegel** (1770 – 1831) για να εξετάσει βαθύτερα την ουσία της σχέση ύλης και μορφής εισήγαγε την έννοια του *περιεχομένου* το οποίο αποτελείται και από ύλη και από μορφή. Σύμφωνα με τον ίδιο, μορφή και περιεχόμενο αποτελούν σημαντικές κατηγορίες για την ουσία της διδασκαλία της *Επιστήμης της Λογικής* και η μεταξύ τους σχέση συνίσταται ως αμοιβαία σχέση αλληλεπίδρασης των αντιθέτων.

Οι **K. Marx – F. Engels** ωρίμασαν την παραπάνω ιδέα αναπτύσσοντας και συγκεκριμενοποιώντας τη διαλεκτική μορφής – περιεχομένου σύμφωνα με τον ιστορικό και διαλεκτικό υλισμό.

1.6. Η διαλεκτική σχέση μορφής και περιεχομένου¹

Η μαρξιστική διαλεκτική ξεκινά από το γεγονός ότι τα αντικείμενα και τα φαινόμενα *«κλείνουν μέσα τους εσωτερικές αντιφάσεις, γιατί όλα έχουν τη θετική και την αρνητική τους πλευρά, το παρελθόν τους και το μέλλον τους, όλα έχουν στοιχεία που εξαφανίζονται και στοιχεία που αναπτύσσονται, ότι η πάλη των αντιθέσεων αυτών, η πάλη ανάμεσα στο παλιό και στο καινούργιο, ανάμεσα σε εκείνο που πεθαίνει και σε εκείνο που γεννιέται, ανάμεσα σε εκείνο που χάνεται και σε εκείνο που αναπτύσσεται, αποτελεί το εσωτερικό περιεχόμενο της εξελικτικής πορείας, το εσωτερικό περιεχόμενο της μετατροπής των ποσοτικών*

¹ Συλλογικό [1958], **Οι βασικές αρχές της μαρξιστικής φιλοσοφίας**, Αθήνα (2010): εκδ. Σύγχρονη Εποχή: «Περιεχόμενο και μορφή, εμφάνιση και λύση των μεταξύ τους αντιφάσεων» σελ. 413-421

αλλαγών σε ποιοτικές» (Στάλιν, *Ζητήματα Λενινισμού*- στο Συλλογικό, 1958, σελ.382). Τα παραπάνω περιγράφουν τον ένα από τους τρεις νόμους της μαρξιστικής διαλεκτικής, το νόμο της ενότητας και της πάλης των αντιθέτων, το νόμο των αντιφάσεων σαν πηγή της ανάπτυξης που είναι νόμος - κλειδί στην κατανόηση όλων των πλευρών της ανάπτυξης αφού αποκαλύπτει τις εσωτερικές πηγές και τα κίνητρά της

Μια από τις πιο ουσιαστικές και καθολικές εκφράσεις της ανάπτυξης με την πάλη των αντιθέτων είναι η εμφάνιση, η ανάπτυξη και το ξεπέραςμα των αντιφάσεων ανάμεσα στο περιεχόμενο και την μορφή των αντικειμένων.

Κατά συνέπεια για γίνει κατανοητή η διαδικασία της ανάπτυξης έχει μεγάλη σημασία η μελέτη αυτών των κατηγοριών για την υλιστική διαλεκτική, καθώς σύμφωνα με αυτή, κάθε αντικείμενο έχει το περιεχόμενο και τη μορφή του που μπορούν να νοηθούν μόνο σε στενή σύνδεση μεταξύ τους.

Το περιεχόμενο είναι η βάση του αντικειμένου, που καθορίζει την ποιοτική ιδιομορφία του και που εκδηλώνεται σε όλα τα στοιχεία του. Κάθε περιεχόμενο έχει μορφή. Η μορφή είναι ο τρόπος ύπαρξης του περιεχομένου, η

εσωτερική οργάνωση, η συγκρότηση του περιεχομένου, που κάνει δυνατή την ύπαρξή του.

Ανάμεσα στην μορφή και το περιεχόμενο υπάρχουν πολύπλοκες διαλεκτικές αλληλοσχέσεις που αντανakλούν τους γενικότερους νόμους της εξέλιξης. Γ' αυτό, ακολουθώντας αυτούς τους νόμους άρα και την ουσία της διαλεκτικής, παρουσιάζουν τα παρακάτω χαρακτηριστικά:

- Μορφή και περιεχόμενο βρίσκονται πάντα **σε ενότητα**, το ένα δεν υπάρχει χωρίς το άλλο.
- Σε κάθε περιεχόμενο αντιστοιχεί μια μορφή. Η αντιστοιχία της μορφής προς το περιεχόμενο δεν σημαίνει ότι το περιεχόμενο μπορεί να εκφράζεται οπωσδήποτε με μια ορισμένη μορφή. **Σε ένα και το ίδιο περιεχόμενο μπορούν να αντιστοιχούν μια σειρά μορφές.**
- Όσο στενά κι αν συνδέονται μεταξύ τους, διαφέρουν ως προς την ουσία τους, αντιπροσωπεύουν διαφορετικές πλευρές των αντικειμένων. Από τη διαφορά που υπάρχει μεταξύ τους απορρέουν οι ανόμοιες ιδιότητες και τάσεις αυτών των δύο πλευρών στη διαδικασία της ανάπτυξης των αντικειμένων.
- Στην ενότητα αυτή το περιεχόμενο είναι η κύρια και καθοριστική πλευρά. Η μορφή έχει σπουδαίο ρόλο αλλά ο ρόλος αυτός καθορίζεται από το περιεχόμενο.
- Η μορφή αν και βρίσκεται σε εξάρτηση από το περιεχόμενο της δεν είναι παθητική. **Επιδρά ενεργά στο περιεχόμενο και την ανάπτυξη του** είτε συμβάλλοντας σε αυτή, είτε φρενάροντας τη.
- Όπως και όλες οι άλλες κατηγορίες της διαλεκτικής, το περιεχόμενο και η μορφή **δεν είναι κάτι το αμετάβλητο**. Ανάμεσά τους δεν υπάρχει απόλυτο όριο κι εκείνο που σε ορισμένες συνδέσεις και σχέσεις είναι περιεχόμενο, σε άλλες συνδέσεις και σχέσεις γίνεται μορφή. Για παράδειγμα η γλώσσα ενός βιβλίου αποτελεί μορφή του βιβλίου αλλά μπορεί να γίνει και περιεχόμενο μιας επιστημονικής έρευνας.
- Η αλλαγή, η ανάπτυξη των αντικειμένων αρχίζει πάντοτε με την αλλαγή του περιεχομένου τους. **Το περιεχόμενο είναι σε σύγκριση με τη μορφή το πιο ευκίνητο και πιο ευμετάβλητο στοιχείο**. Η μορφή είναι πιο σταθερή σε σύγκριση με το περιεχόμενο που αλλάζει αδιάκοπα.(αντανάκλαση της

πραγματικότητας που βρίσκεται σε διαρκή κίνηση και εξέλιξη)

- Η αμοιβαία επενέργεια του περιεχομένου και της μορφής των αντικειμένων και των φαινομένων περνάει από διάφορα στάδια. Στην αρχή η μορφή βρίσκεται σε αντιστοιχία με το περιεχόμενό της και συντελεί στην ανάπτυξή του. Στις περιόδους αντιστοιχίας της μορφής προς το περιεχόμενο η προσδιοριστία της και η σταθερότητά της είναι δύναμη που κινεί την ανάπτυξη.
- Επειδή η μορφή βρίσκεται σε εξάρτηση από το περιεχόμενο, αλλάζει με την αλλαγή του περιεχομένου αλλά το γεγονός ότι έχει μεγαλύτερη σταθερότητα οδηγεί σε αντίφαση. Ενώ το περιεχόμενο αλλάζει, η μορφή για ορισμένο χρονικό διάστημα δεν παθαίνει αλλαγές. Η ένταση της αντίφασης έχει σαν συνέπεια να παύει η μορφή ν' αντιστοιχεί στο περιεχόμενο και από παράγοντας ανάπτυξης να μετατρέπεται σε παράγοντα ανασχετικό της παραπέρα ανάπτυξης. Σε αυτό το στάδιο της ανάπτυξης, η σταθερότητα της μορφής γίνεται συντηρητικό στοιχείο. **Η αντίφαση**

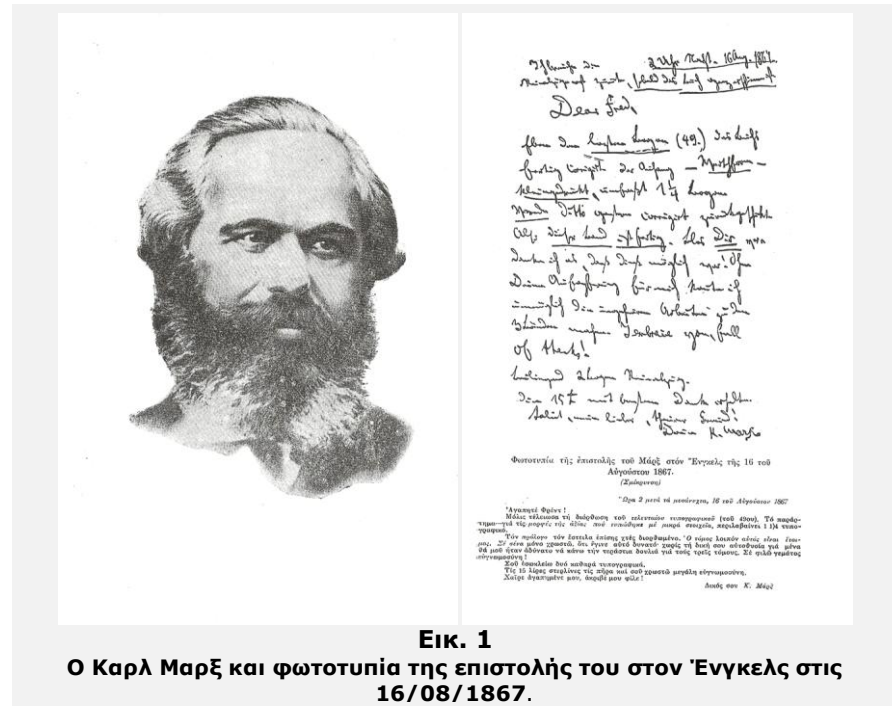
ανάμεσα στο καινούριο περιεχόμενο και την παλιά μορφή προκαλεί την πάλη μεταξύ τους, πάλη που είναι μια από τις σπουδαιότερες εκδηλώσεις της δράσης του νόμου της πάλης των αντιθέτων στη φύση, στην κοινωνία και τη νόηση. Η πάλη δε σταματάει παρά μόνο όταν η παλιά μορφή αντικατασταθεί από την καινούργια μορφή, που αντιστοιχεί στο αλλαγμένο περιεχόμενο. Η πάλη αυτή συντελεί στην αντικατάσταση του παλιού από το καινούργιο, στην αέναη κίνηση και ανανέωση. **Γι' αυτό η πάλη ανάμεσα στην παλιά μορφή και το καινούργιο περιεχόμενο είναι πηγή της ανάπτυξης.**

Η λανθασμένη κατανόηση των αλληλοσχέσεων του περιεχομένου και της μορφής σημαίνει λανθασμένη κατανόηση της υλιστικής διαλεκτικής και μπορεί να οδηγήσει στην υπέρμετρη διόγκωση, στην ανώμαλη υπογράμμιση της μίας από την άλλη πλευρά. Η απολυτοποίηση της μορφής και η περιφρόνηση της ουσίας, του περιεχομένου μετατρέπει τη μορφή σε

αυτοσκοπό εμποδίζοντας το σωστό περιεχόμενο να εκφραστεί και κατά συνέπεια εμποδίζοντας την ανάπτυξη. Μπορεί, να συμβεί το ίδιο και με τον αντίθετο τρόπο, με την υποτίμηση της μορφής δημιουργώντας ζημιά στην ουσία του αντικειμένου, στο περιεχόμενό του, αφού το περιεχόμενο βρίσκει την έκφρασή του μόνο μέσω της μορφής. Επίσης, η μη κατανόηση της διαλεκτικής του περιεχομένου και της μορφής μπορεί να έχει ως συνέπεια από τη μια μεριά στον κίνδυνο της απολυτοποίησης της παλιάς μορφής, στον κίνδυνο να μην γίνεται δεκτή η νέα μορφή, φρενάροντας έτσι την ανάπτυξη και από την άλλη μεριά, στον κίνδυνο μηδενισμού της παλιάς μορφής απλώς και μόνο για το λόγο ότι είναι παλιά.

Όπως ειπώθηκε από την αρχή, οι φιλοσοφικές κατηγορίες αντανακλούν τις διασυνδέσεις της πραγματικότητας σε κάθε μορφή εκδήλωσής της. Η γενίκευση του χαρακτήρα τους είναι οδηγός αλλά δεν αρκεί για να περιγράψει τον τρόπο που εμφανίζονται σε κάθε τέτοια μορφή εκδήλωσης της ζωής. Γι' αυτό και είναι αναγκαία η εξέτασή τους σε κάθε ξεχωριστό φαινόμενο που θα παίρνει υπόψη τις ιδιαιτερότητές του. Έτσι και στην

περίπτωση περιεχομένου - μορφής η παραπάνω παρουσίαση του χαρακτήρα τους και της διαλεκτικής τους σχέσης αποτελεί γενίκευση βάση της οποίας είναι απαραίτητη η εξειδίκευση της σε κάθε τομέα και δραστηριότητα της πραγματικότητας, δηλαδή η κατανόησή της και η εφαρμογή της με την αναζήτηση των σωστών συσχετισμών ανάμεσά τους.



ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Η διαλεκτική σχέση μορφής – περιεχομένου στην τέχνη

2.1. Η προέλευση και ο χαρακτήρας της τέχνης

«Ο κύριος Κ. παρατηρούσε έναν πίνακα που έδινε σε μερικά αντικείμενα μια πολύ ιδιότυπη μορφή. Κι ο κ. Κ. είπε: Μερικοί καλλιτέχνες, όταν μελετούν τον κόσμο την παθαίνουν όπως και πολλοί φιλόσοφοι. Καθώς μοχθούν για τη μορφή, τους ξεφεύγει το περιεχόμενο. Κάποτε δούλευα σ' έναν κηπουρό. Μια μέρα μου δίνει ένα ψαλίδι και μου λέει να κλαδέψω μια δάφνη. Έπρεπε να είναι στρογγυλή σα σφαίρα. Άρχισα παρευτός να κλαδεύω τ' αγριόκλαδα. Παιδεύομαι ώρες ολάκερες, μα δεν κατάφερα τίποτα. Κάποτε κλάδευα τη μια πλευρά περισσότερο, κάποτε την άλλη. Όταν στο τέλος κατόρθωσα να τη στρογγυλέψω η σφαίρα είχε γίνει μικρή σα σβώλος. Ο κηπουρός μου είπε απογοητευμένος: Καλά, βλέπω τη σφαίρα. Πού είναι όμως η δάφνη;»

Μπ. Μπρεχτ: Ιστορίες του κ. Κούνερ - Μορφή και περιεχόμενο (Μπρεχτ, 1968, σελ.40)

Το φιλοσοφικό σύστημα που ανέλυσαν οι Μαρξ – Ένγκελς έβαλε τις βάσεις για μια νέα αισθητική που στηρίχθηκε στις συζητήσεις κατά τον 19^ο αιώνα για την κοινωνική λειτουργία της τέχνης. Με τις επεξεργασίες και τον εμπλουτισμό από τον Λένιν και άλλους μαρξιστές διανοούμενους και καλλιτέχνες¹ διαμορφώθηκε η **αισθητική του διαλεκτικού και ιστορικού υλισμού**². (Beardsley, 1989, σελ. 341 – 345)

Η τέχνη, όπως και η φιλοσοφία, η θρησκεία, η επιστήμη, έχει τις ρίζες της στην κοινωνική διαδικασία της εξέλιξης του ανθρώπου. (Ακαδημία Επιστημών ΕΣΣΔ κ.α., 1961, κεφάλαιο: *οι μορφές της κοινωνικής συνείδησης*) Εμφανίστηκε και αναπτύχθηκε μαζί με την εργασία ως δραστηριότητα που εξυπηρετούσε τον άνθρωπο να

¹ Σημαντική ήταν η συμβολή του Πλεχάνωφ με το έργο του *Τέχνη και κοινωνική ζωή* το 1912, οι μελέτες επίσημων φορέων της ΕΣΣΔ (της Ακαδημίας Επιστημών, του Ινστιτούτο Φιλοσοφίας, και του Ινστιτούτου Ιστορίας των Τεχνών) αλλά κυρίως όπως θα αναλυθεί παρακάτω του Μπρεχτ από το 1920 μέχρι το 1956.

² Στο εξής η αισθητική του διαλεκτικού και ιστορικού υλισμού θα αναφέρεται για συντομία ως *μαρξιστική αισθητική*.

αντιμετωπίσει τον άγνωστο για αυτόν κόσμο, να τον υποτάξει και προσαρμοστεί σε αυτόν ώστε να καταφέρει να επιβιώσει. Στη διαδικασία της εργασίας τελειοποιήθηκαν τα μέσα του ανθρώπου, η σκέψη, ο λόγος του, τα αισθητήρια όργανά του. Χάρη στη συλλογική εργασία οι άνθρωποι δεν δημιούργησαν μόνο τα αντικείμενα που ικανοποιούσαν τις υλικές ανάγκες, αλλά και τα αντικείμενα που ικανοποιούσαν τις πνευματικές ανάγκες τους. Σε αυτή τη διαδικασία της εξέλιξης του ανθρώπινου είδους διαμορφώθηκαν τα αισθητικά γούστα, οι καλαισθητικές απαιτήσεις των ανθρώπων και οι αντιλήψεις τους για το ωραίο.

Έτσι, τον πρώτο καιρό η τέχνη ήταν συστατικό μέρος της αδιαίρετης ακόμα γνώσης του γύρω κόσμου από τον άνθρωπο. Όσο αναπτυσσόταν η δουλειά και άλλαζαν οι μορφές της κοινωνικής ζωής, η τέχνη ξεχώριζε όλο και πιο πολύ σαν ιδιαίτερη μορφή πνευματικής δραστηριότητας, διαχωρίστηκε σε διάφορα είδη (την αρχιτεκτονική, τη ζωγραφική, τη γλυπτική, τη μουσική, το χορό, τη λογοτεχνία κτλ.) και από αξεκαθάριστο κομμάτι της κοινωνικής συνείδησης μεταβλήθηκε σε ξεχωριστή συνειδητή δραστηριότητα. (Ακαδημία Επιστημών ΕΣΣΔ κ.α.,

1962) Κανείς δεν μπορεί να φανταστεί έναν άνθρωπο που να μην τραγουδάει ποτέ, να μη σφυρίζει κάποιο σκοπό, να μην κινείται ρυθμικά ή να χορεύει, να μην έχει προσπαθήσει να φτιάξει κάτι, ακόμα κι αν είναι μια τρύπα-γέφυρα δίπλα στο νερό της θάλασσας ή ένα κάστρο-παλάτι στην άμμο, να μην έχει διακοσμήσει το χώρο του σύμφωνα με τα γούστα του, όσο λιτά κι αν είναι τα μέσα που διαθέτει, να μην έχει ζωγραφίσει κάτι στη ζωή του, έστω ένα απλό σχέδιο με γραμμές κι ανθρωπάκια. Χωρίς αυτά, θα ήταν μεν ζωντανός, αλλά δε θα ήταν άνθρωπος, δε θα είχε όλα αυτά που κάνουν το ανθρώπινο είδος να ξεχωρίζει από τα ζώα και τους άλλους ζωντανούς οργανισμούς, θα ήταν το πολύ ένα ανθρωπάκι, σαν κι αυτά που ζωγραφίζουν τα μικρά παιδιά, άψυχο κι ούτε καν χαμογελαστό.

Η τέχνη, λοιπόν, σύμφωνα με τη μαρξιστική αισθητική, αποτέλεσε και αποτελεί εκδήλωση της κοινωνικής συνείδησης, μια ιδιαίτερη υποκειμενική εκδήλωση της αντανάκλασης της πραγματικότητας στη συνείδηση του καλλιτέχνη μέσω των καλλιτεχνικών εικόνων. Ο τρόπος που ο καλλιτέχνης «βλέπει» την πραγματικότητα δεν είναι ανεξάρτητος αυτής.

Ο καλλιτέχνης, γράφει ο Φίσερ, που ζωγραφίζει ένα τοπίο «δεν είναι εξάρτημα ενός αισθητήριου οργάνου που αντικατοπτρίζει τον εξωτερικό κόσμο, αλλά άνθρωπος που ανήκει σε μια εποχή, σε μια κοινωνική τάξη, σε ένα έθνος, μια ιδιοσυγκρασία, ένας χαρακτήρας, και όλα αυτά είναι καθοριστικά για τον τρόπο με τον οποίο βλέπει, ζει και παριστάνει το τοπίο.» (Fischer, 1963, σελ. 137) Ο καλλιτέχνης εννοεί ζώντας σε ορισμένο χρόνο και τόπο δέχεται τις επιδράσεις των κοινωνικοοικονομικών συνθηκών της εποχής του και τις επιδράσεις της ανθρώπινης πείρας γενικότερα και δημιουργεί τα νέα αντικείμενα που αποκρυσταλλώνουν αυτήν την κοινωνική πείρα.

Με άλλα λόγια, η αντανάκλαση της πραγματικότητας μέσα στη συνείδηση γίνεται με το έργο τέχνης μια καινούρια πραγματικότητα, που επιδρά με τη σειρά της στην κοινωνική συνείδηση. Μπορεί είναι μέσο αισθητικής απόλαυσης, μέσο συνεννόησης, αλλά και γνώσης και δράσης του ανθρώπου μέσα στην κοινωνία. «*Η τέχνη αντικαθρεφτίζει συνθετικά τη ζωή. Αγκαλιάζει την πραγματικότητα σε όλες τις πλευρές της και δρα τόσο στο*

νου όσο και στα αισθήματα του ανθρώπου» (Ακαδημία Επιστημών ΕΣΣΔ κ.α., 1962, σελ. 476)

Για είναι δυνατό, συνεπώς, σύμφωνα με τις παραπάνω παραδοχές, να μελετηθούν ζητήματα που αφορούν την καλλιτεχνική δραστηριότητα θα πρέπει να κατανοηθεί πώς διαμορφώνεται η κοινωνική συνείδηση μέρος της οποίας είναι η τέχνη. Για να εξηγηθεί με τη σειρά της η κοινωνική συνείδηση θα πρέπει να εξηγηθεί και να κατανοηθεί η αντικειμενική πραγματικότητα, αντανάκλαση της οποίας είναι η κοινωνική συνείδηση. **Συνεπώς οι δυο αντιλήψεις που έχουν διατυπωθεί για την εξήγηση της πραγματικότητας, η ιδεαλιστική και η υλιστική, ορίζουν και δυο διαφορετικές κατευθύνσεις που καθορίζουν τον χαρακτήρα της τέχνης, το ρόλο της και τον προορισμό της στην κοινωνία ως αντανάκλασή της.**

2.2. Μορφή και περιεχόμενο του έργου τέχνης

Στενά συνδεδεμένο με το χαρακτήρα άρα και τον προορισμό της τέχνης είναι το ζήτημα του περιεχομένου και της μορφής της.

Περιεχόμενο ενός έργου τέχνης είναι η ουσία του, το νόημά του, οι ιδέες του, οι σκοποί του. *«Η παρορμητική εμπειρία απ' όπου ξεκινάει ένα έργο τέχνης, τα συναισθηματικά βιώματα που είναι δεμένα με αυτήν την εμπειρία, η ψυχική στάση του δημιουργού και το συνακόλουθα εκφραζόμενο νόημα – όλα αυτά αποτελούν το περιεχόμενο του έργου τέχνης.»* (Πετρίτης, 1992, σελ.31)

Συχνά συγχέεται το θέμα ενός έργου με το περιεχόμενό του. (Fischer, 1963, σελ. 170-177, υποκεφάλαιο: *Θέμα, περιεχόμενο, νόημα και μορφές*) Θέμα είναι ένα συγκεκριμένο κομμάτι της πραγματικότητας που γύρω από αυτό αναπτύσσεται το περιεχόμενο, είναι η αντικειμενική βάση του έργου σε περιεχόμενο και μορφή. Το περιεχόμενο ενός θέματος είναι κάτι πολυπλοκότερο από το θέμα. Όση σημασία κι αν έχει η επιλογή του θέματος, το περιεχόμενο ενός έργου τέχνης δεν καθορίζεται τόσο από τι

αλλά από το πώς παριστάνεται, με ποιον τρόπο ο καλλιτέχνης (συνειδητά ή ασυνειδητά) εκφράζει τις κοινωνικές τάσεις της εποχής του και ποια μορφή δίνει στο υλικό του. Το θέμα δηλαδή αυτό καθ' αυτό είναι ένα παθητικό στοιχείο που ενεργοποιείται από τα υπόλοιπα στοιχεία του έργου και εξαρτάται από τη θέση που θα πάρει ο καλλιτέχνης απέναντί του. Για το λόγο αυτό το ίδιο θέμα μπορεί να παρουσιαστεί με διαφορετικά νοήματα και με διαφορετικές μορφές. Παρόλα αυτά επιλογή του θέματος δεν είναι ασήμαντη καθώς στην εξέλιξη της τέχνης στο νέο θέμα εκφράζεται μια νέα κοινωνική κατάσταση, νέες κοινωνικές συνθήκες. (π.χ. η μετατροπή των θρησκευτικών θεμάτων σε κοσμικά το 18^ο αιώνα στη ζωγραφική με την περιγραφή στιγμιότυπων από την αγροτική ζωή ή τη ζωή των εμπόρων είναι δείκτης κοινωνικών ανακατατάξεων της εποχής).

Μορφή ενός έργου τέχνης είναι ο τρόπος που μεταδίδεται το περιεχόμενο του έργου στο δέκτη. *«Φόρμα είναι η εσωτερική οργάνωση, ο δομικός σκελετός, που σε κάθε είδος τέχνης χτίζεται από ιδιότυπα υλικά απεικονιστικά μέσα και προβάλλει, θεμελιώνει και εκφράζει το*

περιεχόμενο.» (Ακαδημία Επιστημών ΕΣΣΔ κ.α., 1962, σελ. 482).

Στην περίπτωση της μορφής υπάρχει μια άλλη σύγχυση όπου η μορφή ενός έργου τέχνης ταυτίζεται με τα επιμέρους εκφραστικά ή απεικονιστικά μέσα. Για παράδειγμα στη λογοτεχνία οι λέξεις θεωρούνται μορφή, στη ζωγραφική το χρώμα κτλ. Αυτά, όμως είναι ένα μέρος της μορφής. Η μορφή ενός έργου είναι η σύνθεση όλων των μέσων που οδηγεί στο αποτέλεσμα, είναι η συγκρότηση του καλλιτεχνικού υλικού η οποία ενσαρκώνει μια νέα συγκίνηση και δεν βρίσκεται στα στοιχεία αυτού του υλικού παρμένα χωριστά και ασύνδετα.

Η σχέση της μορφής με το περιεχόμενό της σε ένα έργο τέχνης εξαρτάται από τη σχέση που έχει το ίδιο το έργο με την ζωή και την κοινωνική πραγματικότητα, εξαρτάται δηλαδή από το πώς ο καλλιτέχνης κατανοεί την ίδια την πραγματικότητα. **Γι' αυτό το δίπολο μορφής – περιεχομένου χρειάζεται να εξεταστεί σε συνάρτηση με την ιδεαλιστική ή την υλιστική σκοπιά αντιμετώπισης της πραγματικότητας.**



Εικ. 3: Eugene de la Croix: *La liberté guidant le peuple*. 1830.



Εικ. 4: Pablo Picasso: *Guernica*. 1973.



Εικ. 5: Giorgione: *The Tempest*. 1508.



Εικ. 6: Vincent Van Gogh: *Rest from Work (after Millet)*. 1890.

Το ίδιο θέμα με διαφορετική μορφή και διαφορετικό περιεχόμενο.

2.3. Ιδεαλισμός – φορμαλισμός

Ο ιδεαλισμός όπως αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο ξεκινά από την αντίληψη ότι υπάρχουν δυνάμεις –είτε λέγεται θεός, είτε ιδέα, είτε πνεύμα- που κινούνται ανεξάρτητα από τις συνθήκες ζωής των ανθρώπων και με μεγαλύτερη δυναμική, αρνείται τη δυνατότητα γνώσης της αντικειμενικής πραγματικότητας ή αρνείται ότι η ανθρώπινη συνείδηση είναι αντανάκλασή της αφού και αυτή εξαρτάται από τις πνευματικές δυνάμεις. Απόρροια αυτής της αντίληψης στην ιδεαλιστική αισθητική¹ είναι η αντίληψη ότι το περιεχόμενο της τέχνης έρχεται ή από το «απόλυτο

¹ Η παρούσα μελέτη περιορίζεται σε μια συνολική εκτίμηση των πτυχών των αισθητικών θεωριών που έχουν ιδεαλιστική προσέγγιση για την τέχνη και συνδέονται με την άποψη της αυτονομίας της μορφής στο έργο τέχνης. Η εξέταση κάθε αισθητικής θεωρίας ξεχωριστά δεν είναι αντικείμενο της μελέτης. Τέτοια περιγραφή κάνει ο Beardsley Monroe στο βιβλίο του «**Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών**», σε μετάφραση των μτφρ Κούρτοβικ Δ. - Χριστοδουλίδη Π., Αθήνα[1989]: εκδ. Νεφέλη
Μια κριτική εκτίμηση αυτών των απόψεων, κάνει ο Ζορμπαλάς Στ. στο βιβλίο «**Τέχνη και κοινωνία**» Αθήνα (1988) εκδ. Σύγχρονη Εποχή, στο υποκεφάλαιο *Ιδεαλισμός – φορμαλισμός*, σελ. 140 -155, και ο Πετρίτης Π. στο βιβλίο «**Αλφαβητάριο αισθητικής για μεγάλους**» Αθήνα (1992) εκδ. Σύγχρονη εποχή στα υποκεφάλαια *Άποψη προτεραιότητας των ιδεών* (σελ. 91 -94) και *Άποψη προτεραιότητας της μορφής - Η τέχνη για την ομορφιά* (σελ. 144 – 148)

πνεύμα», την «παγκόσμια δύναμη», τη «θεϊκή αποκάλυψη» ή από υποσυνείδητα και συγκεχυμένα βιώματα του καλλιτέχνη. Τη μορφή τη θέλει έκφραση της συνείδησης που έχει ξεκόψει από την πραγματικότητα ή αυθαίρετη και ανεξάρτητη από τη ζωή κατασκευή. Όσον αφορά τη μεταξύ τους σχέση, απομονώνει τη μορφή απ' το περιεχόμενο προτάσσοντας τη μορφή ως το κύριο και πρωταρχικό που καθορίζει το περιεχόμενο του έργου τέχνης.²

Σε όλες τις θεωρίες που ορίζουν τη μορφή σαν το βασικό, το ουσιαστικό και το ανώτερο συστατικό στοιχείο της τέχνης και το περιεχόμενο σαν το δευτερεύον, το ατελές, ξεκινούν από την άρνηση της αντικειμενικής πραγματικότητας. Από εκεί πηγάζει **η άποψη που θέλει την τέχνη ανεξάρτητη από τη ζωή και την πραγματικότητα**. Οι θεωρίες περί ανεξαρτησίας της τέχνης

² «**Στο υπόβαθρο της φορμαλιστικής θέσης ότι η μορφή καθορίζει το περιεχόμενο βρίσκεται η ιδεαλιστική αντίληψη ότι η συνείδηση, η σκέψη καθορίζει το είναι, την πραγματικότητα. Επομένως και η γλώσσα δεν είναι προϊόν που γεννήθηκε και αναπτύσσεται μέσα στο σύστημα της κοινωνικής παραγωγής ούτε μέσο με το οποίο η συνείδηση αντανάκλα την πραγματικότητα, αλλά υποκειμενική επινόηση.**» (Μηλιαρονικολάκη, 2011,σελ.110-111)

από τη ζωή στηρίζουν τη θέση τους, στις περισσότερες περιπτώσεις, στην άποψη ότι η καλλιτεχνική μορφή έχει τη δική της αυτόνομη γοητεία και συγκινησιακή δύναμη, ότι οι αυτή και μόνον αυτή μπορεί να προκαλέσει συγκινήσεις και αντιδράσεις στον δέκτη. Το περιεχόμενο σε αυτήν την περίπτωση δρα επικουρικά ή είναι περιττό ως και ανύπαρκτο στοιχείο. Η τέχνη έτσι, αποτελεί ένα «παιχνίδι» μορφών.

Η άλλη όψη του ιδεαλισμού θέλει τον καλλιτέχνη, αγνοώντας την πραγματικότητα, να θεωρεί το έργο του **προϊόν της φαντασίας του και των παρορμήσεων του**. Δεν παίρνει υλικό από τη ζωή γιατί θεωρεί ότι δεν μπορεί να βρει το όμορφο ή το άσχημο σε αυτή καθώς το όμορφο ή το άσχημο είναι κάτι που μπορεί ο ίδιος να προσδιορίσει με τις αυθόρμητες μορφές που θα δώσει στα έργα του. Έτσι η αξία του έργου τέχνης περιορίζεται στη μορφική του πλευρά και στον υποκειμενισμό του καλλιτέχνη.

Οι παραπάνω απόψεις στην αισθητική συμπυκνώνονται με την έννοια του φορμαλισμού, την τάση που απαλλάσσει το έργο τέχνης από νοήματα, αποδίδει στη μορφή το σημαντικότερο στοιχείο της καλλιτεχνικής δημιουργίας και, έτσι, δίνει έμφαση στην μορφική επεξεργασία. Ο

φορμαλισμός, ως άρνηση της ρεαλιστικής αντανάκλασης της πραγματικότητας, σχετίζεται άμεσα με το δόγμα «**τέχνη για την τέχνη**», το δόγμα που απαλλάσσει την τέχνη από κάθε στόχο να επιδράσει με οποιοδήποτε τρόπο στην κοινωνία αφού απομονώνει και τον ίδιο τον καλλιτέχνη από αυτή¹. Τον 20^ο αιώνα επηρέασε σε επίπεδο θεωρίας και καλλιτεχνικής εφαρμογής πολλούς εκπροσώπους της μοντέρνας τέχνης. Εκδηλώθηκε με ρεύματα που ενώ ξεκίνησαν με μια διάθεση αμφισβήτησης της καπιταλιστικής κοινωνίας και ως αντίδραση στην τέχνη που ήθελε τον καλλιτέχνη να ακολουθεί συγκεκριμένες μεθόδους που έρχονταν από το παρελθόν, κατέληξαν και περιορίστηκαν στην αναζήτηση νέων μορφών, όπως ο ιμπρεσιονισμός, ο εξπρεσιονισμός, ο κυβισμός, ο σουρεαλισμός, το νταντά, φουτουρισμός, ο σουπρεματισμός και την αφηρημένη/ανεικονική τέχνη.²

¹ Για το δόγμα «τέχνη για την τέχνη» κάνει λόγο πάλι ο Beardsley Monroe στο βιβλίο του «**Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών**», στις σελ. 272 -278

² Κι εδώ οι αναφορές δεν γίνονται για να περιγραφούν στην πληρότητά τους τα κινήματα της Μοντέρνας τέχνης αλλά για να τονίσουν την κοινή παράμετρό τους, δηλαδή την άρνηση της ρεαλιστικής αντανάκλασης της πραγματικότητας. Εκτενείς περιγραφές υπάρχουν στο: Argan G. C.



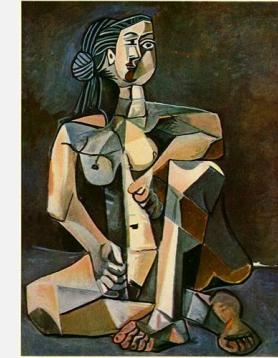
Εικ. 7: Ιμπρεσιονισμός - Edouard Manet: a. *Luncheon on the Grass*. 1862.



b. *A Bar at the Folies-Bergère*, 1882



Εικ. 8: Εξπρεσιονισμός. Wassily Kandinsky: *Composition VII*. 1913.



Εικ. 9: Κυβισμός. Picasso: *Seated woman*. 1953.

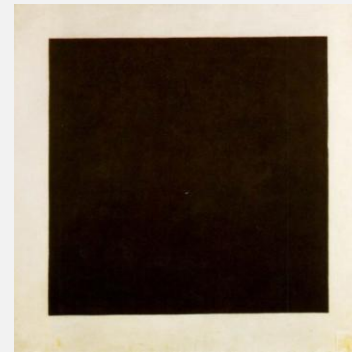
Ο ιμπρεσιονισμός ταύτιζε το αντικείμενο με τη στιγμιαία αισθητηριακή εντύπωση. Πρόβαλλε την οπτική εντύπωση της στιγμής ως τη μόνη σωστή απεικόνιση του αντικειμένου δίνοντας έτσι ουσιαστική σημασία στη μορφή. Ο εξπρεσιονισμός επιδίωξε την υποκειμενική ερμηνεία του αντικειμένου μέσα από την προσωπικότητα του καλλιτέχνη, καταλήγοντας να παραμορφώνει τον κόσμο, βάζοντας μπροστά το δικό του εγώ. Ο κυβισμός για να ξεπεράσει τις

νατουραλιστικές απεικονίσεις διαιρεί την εικόνα σε πολλές επιφάνειες και τις απεικονίζει ταυτόχρονα από πολλές πλευρές. Ακολούθησε με παρόμοιους μορφικούς πειραματισμούς ο φουτουρισμός προσθέτοντας τη κίνηση και την ένταση και στράφηκε σε ντισεϊκές θεωρήσεις. Το νταντά αρνήθηκε κάθε υλική ή πνευματική πραγματικότητα σε σημείο να αρνηθούν την ίδια την τέχνη. Ο σουρεαλισμός, επηρεασμένος από τη θεωρία του Φρόυντ, ως πηγή του έργου τέχνης θεώρησε το υποσυνείδητο και το όνειρο. Ο σουπρεματισμός κατήργησε εντελώς το προς αναπαράσταση αντικείμενο.

[1970], «*Η μοντέρνα τέχνη*», από τις Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης το 2004 και στους δύο τόμους «*Ρώσικη Πρωτοπορία 1910 – 1930. Η συλλογή Γ. Κωστάκη*» από την *Εθνική Πινακοθήκη* το 1995.



Εικ. 10: Σουρεαλισμός. S. Dali - a. The Persistence of Memory, 1931
b. Surrealist Architecture, 1932



Εικ. 11: Σουπερματισμός.
Malevich: *The black Square*. 1915



Εικ. 12: Φουτουρισμός. Umberto Boccioni: *The City Rises*. 1910

Όλα αυτά τα ρεύματα προσέφεραν στην τέχνη πολλές και καινοτόμες μεθόδους, τολμηρές ιδέες και πρακτικές με τον πειραματισμό για νέες καλλιτεχνικές μορφές και κυρίως με την αποδέσμευση της τέχνης από την υποχρέωση να εφαρμόζει παγιωμένους από το παρελθόν κανόνες και στερεότυπα ομορφιάς.¹

¹ «Οι τομές ωστόσο που εμφανίζονται στην τέχνη δεν είναι ποτέ τυχαία αποκυήματα του ευφάνταστου πνεύματος των καλλιτεχνών, αλλά απηχούν αλλαγές στην υλική, κοινωνική πραγματικότητα που η τέχνη έρχεται με τους δικούς της νόμους να αισθητοποιήσει. Έτσι τα καινούρια καλλιτεχνικά ρεύματα που εμφανίζονται στη Δυτική Ευρώπη δεν είναι παρά η αντανάκλαση στην τέχνη των αλλαγών που συντελούνται στην οικονομική και κοινωνική ζωή στο μεταίχμιο του 19^{ου} και του 20^{ου} αιώνα με την

Οδηγήθηκαν, όμως σε μονομέρειες με την απόλυτη προσήλωση στη μορφή και την αγνόηση του περιεχομένου ως συνέπεια της ιδεαλιστικής αντίληψης για τον κόσμο. Την διαμαρτυρία τους για την αλλοτρίωση της προσωπικότητας μέσα στο καπιταλιστικό σύστημα δεν την κατεύθυναν στην αλλαγή του συστήματος αλλά την περιόρισαν στην αλλαγή του τρόπου απεικόνισής του.

Η εναντίωσή τους στις συμβάσεις του παρελθόντος, ωστόσο, όσο περίεργο κι αν μπορεί να φαίνεται, εκφράζει

είσοδο του καπιταλισμού στο ιμπεριαλιστικό του στάδιο.»
(Μηλιαρονικολάκη, 2011, σελ. 102)

την εναντίωση σε μια άλλη πλευρά του φορμαλισμού. **Στην ιστορία της τέχνης ο φορμαλισμός εκφράστηκε και με την εμμονή στις ίδιες μορφές αγνοώντας αν το περιεχόμενό τους έχει αλλάξει.** «Αν φορμαλισμός σημαίνει να αναζητούμε πάντα νέες μορφές για αμετάβλητο πάντα περιεχόμενο, τότε φορμαλισμός σημαίνει επίσης να διατηρήσουμε για ένα νέο περιεχόμενο μια παλιά μορφή» (Μπρεχτ «Για τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό», στο Hecht, 1968, σελ. 184). Και σε αυτήν την περίπτωση η μορφή απομονώνεται από το περιεχόμενο και θεωρείται το καθοριστικό στοιχείο στην καλλιτεχνική δημιουργία αφού είναι αυτή που ορίζει το περιεχόμενο.

Η πλευρά αυτή του φορμαλισμού εκδηλώνεται με την τάση να τηρούνται αυστηρά κανόνες και τύποι στις μορφές σαν να είναι अपαραβάτοιο νόμοι μετατρέποντάς τες σε σύμβολα που ορίζουν την ταυτότητα του καλλιτεχνικού έργου και το έργο τέχνης σύμβολο μιας ψεύτικης πραγματικότητας.

«Για να δώσουμε μια ευρύτερη, γονιμότερη και πρακτικότερη σημασία στην έννοια (φορμαλισμός) πρέπει να περάσουμε στην καθημερινή ζωή. Ας πάρουμε την έκφραση:

«Αυτός έχει τυπικά δίκιο» Αυτό σημαίνει ότι ο άνθρωπος αυτός δεν έχει ουσιαστικά δίκιο, αλλά μόνο τυπικά. Ή: «Τυπικά το πρόβλημα λύθηκε». Αυτό σημαίνει ότι το πρόβλημα δεν λύθηκε στην πραγματικότητα. Ή: «Το έκανα για να κρατήσω τους τύπους» Αυτό πάει να πει πως δε σημαίνει και πολλά αυτό που έκανα, πως κάνω βέβαια αυτό που θέλω, αλλά κρατώ τους τύπους, γιατί έτσι μπορώ να κάνω καλύτερα ό,τι θέλω.» (Μπρεχτ, «Για τον φορμαλιστικό χαρακτήρα της θεωρίας του ρεαλισμού», ο.π., σελ. 92).

Καλλιτεχνικά ρεύματα που αντιμετώπισαν τις μορφές με αυτόν τον τρόπο είναι ο νεοκλασικισμός, ο εκλεκτικισμός και ο ακαδημαϊσμός που υιοθετούσαν την τυφλή απομίμηση παλαιότερων στυλ και ιδιαίτερα της αρχαιότητας και της αναγέννησης. Στα έργα αυτών των περιόδων κριτήριο ομορφιάς ήταν η πιστότερη μεταφορά των κλασικών κανόνων και μορφών στα νέα έργα. Οι κλασικές μορφές ήταν σύμβολο ακμής και δύναμης οπότε και έδιναν την ψευδαίσθηση ότι και η κοινωνία της εποχής του έργου είναι μια κοινωνία ευμάρειας, δύναμης και υπέροχής.

«Οι μορφές της τέχνης, αφού διαμορφωθούν και μεταβιβαστούν σαν δοκιμασμένες και επιτυχημένες, αφού καθιερωθούν έχουν ένα εξαιρετικά συντηρητικό χαρακτήρα.

Ακόμα κι αν το αρχικό νόημά τους έχει ξεχαστεί πια, οι άνθρωποι εξακολουθούν να μένουν προσκολλημένοι σ' αυτές με σεβασμό: όλες οι λεκτικές μορφές, οι μορφές του χορού, οι μορφές στις εικαστικές τέχνες κλπ, που κάποτε είχαν μια εντελώς ορισμένη, μαγική – κοινωνική σημασία, διατηρούνται στην τέχνη μιας ανώτερα εξελιγμένης κοινωνίας.» (Fischer ,1963, σελ. 112)

Αδιαφορώντας αν ανταποκρίνεται στην αλήθεια, η μορφή γίνεται σύμβολο το οποίο θα προσδιορίσει το περιεχόμενο, αποπροσανατολίζει το κοινό που απευθύνεται παραποιώντας την πραγματικότητα με το να την απεικονίζει με ψεύτικα χαρακτηριστικά.

Συμπερασματικά, ο φορμαλισμός έχει διάφορες εκφάνσεις που όλες ξεκινούν από την αδυναμία ή την άρνηση του καλλιτέχνη να αξιολογήσει το κοινωνικό του περιβάλλον και να αλληλεπιδράσει με αυτό κι έτσι η τέχνη απομακρύνεται από κάθε κοινωνική αποστολή.¹ Γιατί:

¹ Η παρακάτω κωδικοποίηση γίνεται βοηθητικά για να συμπυκνώσει την ουσία του φορμαλισμού ως στάση του καλλιτέχνη κι όχι να ορίσει μορφολογικά κριτήρια. «*Αν θέλει κανείς να ονομάζει φορμαλισμό όλα αυτά που κάνουν τα καλλιτεχνικά έργα μη ρεαλιστικά, δεν πρέπει να δώσει την έννοια του φορμαλισμού καθαρά αισθητικά. Απ' 'δω ο φορμαλισμός! –Απ' 'δω το περιεχόμενο! Αυτό είναι βέβαια υπερβολικά*

- Καταλύει κάθε σύνδεση του καλλιτέχνη με την πραγματικότητα θεωρώντας το έργο τέχνης αποτέλεσμα μόνο του υποκειμενικού ψυχισμού ή των διεργασιών του υποσυνείδητου.
- Περιορίζεται στην αναζήτηση νέων μέσων έκφρασης και στην τελειοποίηση τους αδιαφορώντας για το περιεχόμενο του έργου άρα και για την αλήθεια της ζωής που αντανακλά.
- Μετατρέπει τις μορφές σε σύμβολα και κώδικες.
- Δεν επενεργεί στην κοινωνική πραγματικότητα αφού αδιαφορεί για αυτήν.
- Αντιθέτως, συγκαλύπτει κάθε άσχημη πλευρά της, την παραμορφώνει και την ωραιοποιεί.
- Καταλήγει να γίνεται τροχοπέδη στην εξέλιξή της, οπότε αποκτά αντιδραστικό χαρακτήρα.

πρωτόγονο και υπερβολικά μεταφυσικό!» (Μπρεχτ, , «Για τον φορμαλιστικό χαρακτήρα της θεωρίας του ρεαλισμού» , στο Hecht, 1968, σελ. 92)

2.4. Υλισμός – Ρεαλισμός

Ο υλισμός όπως ειπώθηκε θεωρεί πρωτεύον την ύλη και εξηγεί την αντικειμενική πραγματικότητα ξεκινώντας από αυτήν χωρίς να προσφεύγει σε υπερφυσικές δυνάμεις ενώ αναγνωρίζει την κοινωνική συνείδηση ως μορφή αντανάκλασής της. Στην υλιστική αισθητική¹ η τέχνη, ως μορφή της κοινωνικής συνείδησης, αναφέρεται στην αντικειμενική πραγματικότητα και αντλεί το περιεχόμενό της από αυτή. Γι' αυτό το λόγο το περιεχόμενο θεωρείται το δυναμικό στοιχείο στο έργο τέχνης που αναφέρεται. Η μορφή είναι ο φορέας αυτού του περιεχομένου, δηλαδή το απεικονιστικό μέσο να αποκαλυφθεί η κοινωνική πραγματικότητα. Όσον αφορά τη σχέση περιεχομένου και μορφής, εδώ υπήρξε σύγκρουση ανάμεσα στον ανώριμο και μηχανιστικό υλισμό που εξετάζει την πραγματικότητα μεταφυσικά απομονώνοντας χαρακτηριστικά της και αγνοώντας την ανάπτυξή της και στον διαλεκτικό υλισμό

¹ Όπως και στην περίπτωση του όρου ιδεαλιστική αισθητική, ο όρος υλιστική αισθητική γενικεύει τις αισθητικές θεωρίες που υποστηρίζουν την τέχνη ως αντανάκλαση της πραγματικότητας.

που μελετά την πραγματικότητα στην κίνησή και την εξέλιξή της.

Στην πρώτη περίπτωση το περιεχόμενο έχει μεγαλύτερη σημασία από τη μορφή. Η μορφή αξιολογείται από το πόσα πιστά «αποτυπώνει» το περιεχόμενο, δηλαδή τη φύση και τις κοινωνικές σχέσεις που αναπτύσσονται σε αυτή. Η μορφή δεν έχει τόση σημασία γιατί συνδεδεμένη με ένα σωστό περιεχόμενο όπως και να είναι νομιμοποιείται χάρη σ' αυτό. Μια δεύτερη ρίζα αυτής της αντίληψης θεωρεί τη φύση και τη ζωή σαν αξεπέραστα όρια τελειότητας, αντίληψη που γίνεται μεταφυσική γιατί θεωρεί τη φύση σαν έργο ανώτερο, θεικό και την τέχνη σαν ατελές ανθρώπινο έργο (Πετρίτης, 1992).

Οι απόψεις αυτές είναι συνδεδεμένες με την παραστατική τέχνη, μ' αυτή που αναπαριστά μέρη του εξωτερικού κόσμου (αντικείμενα, τοπία, πρόσωπα, περιστατικά της ζωής) υιοθετώντας την αντίληψη ότι όσο μεγαλύτερη η ζωντάνια, η πειστικότητα, τόσο πιο αξιόλογη η τέχνη. Τέτοιο ρεύμα στην τέχνη ήταν το 19^ο αιώνα ο νατουραλισμός, με τις πιστές και στατικές απεικονίσεις της και τη μηχανιστική μεταφορά της πραγματικότητας στο

έργο τέχνης. «Έτσι το περιεχόμενο ενός πίνακα περιορίζεται σε ένα ελάχιστο, δηλαδή στην ομοιότητα. Το έργο τέχνης γίνεται έτσι μια κενή ιδέα, κενή περιεχομένου «απεικόνιση» μιας εκ των έξω παρατηρημένης πραγματικότητας χωρίς αυτό το ίδιο να είναι μια νέα και ουσιαστική πραγματικότητα.» (Fischer, 1963, σελ. 180)

«Σε αυτή την 'αντικειμενική' περιγραφή φρικτών κοινωνικών καταστάσεων, χωρίς να τις παρουσιάζει σαν μεταβλητές, έγκειται η δύναμη και η αδυναμία του νατουραλισμού, ο διχασμός του και η εσωτερική του αντίφαση. Έρχεται μια στιγμή της απόφασης, κατά την οποία ο νατουραλιστής ή περνάει στο σοσιαλισμό, ή βυθίζεται στη μοιρολατρία, στο συμβολισμό, στο μυστικισμό, στη θρησκεία και στην αντίδραση. [...] Η φωτογράφιση των καταστάσεων, που συλλαμβάνονται στατικά, δηλαδή μη διαλεκτικά, προκαλούσε το αίσθημα του αυτοσκοπού, την καταθλιπτική αποθαρρυντική ατμόσφαιρα της παθητικότητας. Στο νατουραλισμό προαναγγέλλεται η άτονη και απελπιστική υποταγή στα πράγματα, στους απάνθρωπους νόμους της καπιταλιστικής παραγωγής, αυτή η αλλοτρίωση και απανθρώπιση, που αργότερα εκφράστηκε εντονότερα στην τέχνη.» (Fischer, 1963, σελ. 103)

Αργότερα εμφανίστηκε ο κριτικός ρεαλισμός που ήταν πιο προοδευτικός από τον νατουραλισμό καθώς με τις παραστατικές απεικονίσεις επέλεγε να παρουσιάσει την αστική κοινωνία προσπαθώντας να επισημάνει τα δεινά της εποχής του. Ακόμα όμως δεν κατόρθωνε να ξεφύγει από τα όρια της κριτικής, περιορίστηκε στην επιφανειακή αποκάλυψη των προβλημάτων της εποχής του, χωρίς να προβάλλει την αιτία τους και τον τρόπο που μπορούν να λυθούν. Κι αυτό γιατί είτε δεν μπορούσε ο ίδιος ο δημιουργός να αναγνωρίσει τις αιτίες είτε στηριζόταν σε ουτοπικές αντιλήψεις για την επίλυσή τους.



Εικ. 13: Κριτικός Ρεαλισμός. Jean-François Millet: *The Gleaners*. 1957.



Εικ. 14: Νατουραλισμός. William Bliss Baker: *Fallen Monarchs*. 1886.

2.5. Διαλεκτικός και ιστορικός υλισμός – Σοσιαλιστικός ρεαλισμός

Ο διαλεκτικός και ιστορικός υλισμός ξεπέρασε τα αδιέξοδα και τις αδυναμίες του μηχανιστικού υλισμού συνταιριάζοντας τον υλισμό με τη διαλεκτική, στηρίχτηκε στην άποψη ότι η ύλη είναι θεμέλιο του κόσμου και εξήγησε την κίνηση και την εξέλιξη του ως αποτέλεσμα των εσωτερικών του αντιφάσεων. Βάση της γνώσης και κριτήριο της αλήθειας για τον διαλεκτικό υλισμό είναι η αρχή της αντανάκλασης όχι σαν παθητική «φωτογράφιση» του εξωτερικού κόσμου αλλά σαν μια διαδικασία αλληλεπίδρασης της πνευματικής και πρακτικής δραστηριότητας του ανθρώπου.

Αντιμετωπίζοντας την τέχνη όπως και την κοινωνία, στην κίνησή της, η μαρξιστική αισθητική επισήμανε πρώτα – πρώτα τη σύνδεσή της τέχνης με την πραγματικότητα ως αντανάκλασή της με τη μορφή των καλλιτεχνικών εικόνων. (Beardsley, 1989, σελ. 341 – 345) Τονίζει ότι τα έργα τέχνης που αντανακλούν σωστά την πραγματικότητα, δηλαδή, το πλήθος των αλληλεπιδράσεων στις οποίες

συμπεριλαμβάνεται ο άνθρωπος που αισθάνεται και γνωρίζει, είναι αυτά που δεν το κάνουν επιφανειακά αλλά εις βάθος. Δηλαδή, αντανακλούν τις βαθιές αλλαγές και τις αιτίες τους στη ζωή, τις αντιφάσεις και την ανοδική κίνηση της κοινωνίας για να είναι ικανά να επιδράσουν ιδεολογικά στους ανθρώπους, να τους διαπαιδαγωγούν, να τους παροτρύνουν σε δράση ώστε να παρέμβουν σε αυτή τη πραγματικότητα. Έτσι, ο καλλιτέχνης από παρατηρητής των αλλαγών της ζωής, γίνεται συμμετοχος σε αυτές. Αυτό είναι διαλεκτική. (Ακαδημία Επιστημών ΕΣΣΔ κ.α., 1962)

Για τη μορφή και στο περιεχόμενο της καλλιτεχνικής δημιουργίας, η υλιστική διαλεκτική δίνει τεράστια σημασία και στα δύο, δεν τα αντιμετωπίζει αποκομμένα αλλά σε διαλεκτική ενότητα, δηλαδή το ένα να αλληλεπιδρά στο άλλο εξελικτικά.

Ο διαλεκτικός και ιστορικός υλισμός στην τέχνη εκφράστηκε με τον ρεαλισμό, δηλαδή

«...την τέχνη που επιχειρεί την αληθινή και ολόπλευρη αντανάκλαση της κοινωνικής πραγματικότητας με καλλιτεχνικά μέσα. Ο ρεαλισμός αντιμετωπίζει υλιστικά - διαλεκτικά την πραγματικότητα, αφού αποσκοπεί στην

καλλιτεχνική απόδοσή της έτσι όπως πραγματικά είναι. Όχι στατικά, νατουραλιστικά σαν καθρέφτης, αλλά ζωντανά, μέσα από τη διείσδυση στην κίνησή της: στις αντιθέσεις, τις συγκρούσεις, τις τάσεις, τις εσωτερικές, ουσιαστικές της νομοτέλειες. Γι' αυτό, του είναι ξένη κάθε αληθοφάνεια, ρητορεία, σχηματικότητα, εξιδανίκευση κι ωραιοπάθεια. Του είναι όμως αναγκαία η γενίκευση, η σύνδεση του ατομικού με το καθολικό, η επιλογή του τυπικού στους χαρακτήρες και τις καταστάσεις. Όχι με την έννοια του επιθυμητού, της απόκρυψης των αντιφάσεων της πραγματικότητας, αλλά του ιστορικά σημαντικού, που επιταχύνει ή επιβραδύνει την πρόοδο της ανθρωπότητας. Η πραγματικά ρεαλιστική τέχνη δεν υπακούει σε στερεότυπα και προκατασκευασμένες επινοήσεις του δημιουργού, αλλά διερευνά και τελικά ανακαλύπτει αλήθειες της ζωής. Σ' αυτό ακριβώς βρίσκεται και η βάση της πρωτοτυπίας του καλλιτεχνικού έργου και όχι στις κάθε είδους εκκεντρικότητες στην προσωπική έκφραση του καλλιτέχνη. Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός ξεπερνά τα ιδεολογικά όρια του προγενέστερου του κριτικού ρεαλισμού, καθώς τον διαπερνά μια επιστημονική πια κοσμοθεωρία. Παύει δηλαδή να βασίζεται αποκλειστικά στη διορατικότητα και την ικανότητα του καλλιτέχνη να συλλαμβάνει με την εμπειρία, τα βιώματα, την ιστορικά

διαμορφωμένη γνώση και τη μεγαλοφυΐα του, τις προοδευτικές τάσεις του καιρού του, όπως έκαναν οι μεγάλοι ρεαλιστές καλλιτέχνες όλων των πρωτύπων εποχών. [...] ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός δεν αρκείται στην αναγνώριση της κοινωνίας, αλλά επιδιώκει να την επηρεάσει, διεγείροντας την επιθυμία για την αλλαγή της, σύμφωνα με τους σύγχρονους σκοπούς και ανάγκες του ανθρώπου. Βαθαίνει τη γνώση, οξύνει την ευαισθησία, καλλιεργεί τη θέληση για δράση δημιουργική και επαναστατική, για την απαλλαγή του ανθρώπου από κάθε ασκήμια της ζωής.» (Σκαρπερός – Μηλιαρονικολάκη, σελ. 114)

Ο ρεαλισμός, και κατά συνέπεια η διαλεκτική σχέση περιεχομένου και μορφής, μπορεί να κατανοηθεί καλύτερα μέσω του καλλιτέχνη που μελέτησε, ανέλυσε και εφάρμοσε υποδειγματικά τον ιστορικό και διαλεκτικό υλισμό με το θεωρητικό και καλλιτεχνικό του έργο, το γερμανό ποιητή και θεατρικό συγγραφέα Μπέρτολτ Μπρεχτ. Οι θεωρητικές επεξεργασίες του δίνουν τον προσανατολισμό να προσδιοριστεί ο ρεαλισμός ολόπλευρα πάνω στη βάση του ιστορικού και διαλεκτικού υλισμού, γι' αυτό και παρακάτω

παρουσιάζονται αυτούσια σχετικά αποσπάσματα από τα δοκίμιά του.

Γεννημένος το 1898, ο Μπρεχτ αρχίζει να αντιλαμβάνεται τον κόσμο και να δημιουργεί σε μια εποχή εδραίωσης, απ' τη μια του ιμπεριαλισμού, των μεγάλων καπιταλιστικών κρίσεων και της ανεργίας, του φασισμού και του ναζισμού σε αρκετές χώρες της Ευρώπης, και από την άλλη, του πρώτου σοσιαλιστικού κράτους, με τις πρωτόγονες λαϊκές κατακτήσεις. Επηρεασμένος από αυτές τις συνθήκες της ζωής μελετάει το μαρξισμό, επηρεάζεται ολοκληρωτικά από αυτόν και παίρνει μια οριστική μορφή στο έργο του. (Μαρία Τασσοπούλου: «Το πρώιμο έργο του Μπρεχτ και οι πηγές του» στο Συλλογικό, 2014, σελ. 65-73)

Για τον Μπρεχτ η διαλεκτική ως μέθοδος σκέψης, ως μέθοδος ανάλυσης του κοινωνικού Είναι, αντικατοπτρίζει τα κοινωνικά φαινόμενα, την ταξική φύση της κοινωνίας, κι εξηγεί τον τρόπο με τον οποίο δρουν οι άνθρωποι για να αλλάξουν τον κόσμο. Η διαλεκτική παύει να είναι ένα

αφαιρετικό νοητικό σχήμα και μετασχηματίζεται σε υλική δύναμη.¹

Όταν αναφέρεται στον ρεαλισμό εννοεί τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό. Χρησιμοποιεί αυτόν το όρο κυρίως για να τον διαχωρίσει από τον ρεαλισμό της τέχνης του 19^{ου} αιώνα που παρουσιάζει την πραγματικότητα από τη σκοπιά της αστικής τάξης («Ο καπιταλιστικός χαρακτήρας αυτού του περιεχομένου εκφράζει αυτή η μορφή.») (Μπρεχτ, «Για τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό», στο Hecht, 1968, σελ. 184) κι όχι από τη σκοπιά της ανερχόμενης εργατικής τάξης. Επίσης χρησιμοποιείται ήδη στην Σοβιετική Ένωση για να περιγράψει τη νέα λογοτεχνία και τις άλλες τέχνες της εποχής του σοσιαλισμού κι ο Μπρεχτ το παίρνει σαν αφητηρία για να το επεξεργαστεί, να το διορθώσει και να το εμπλουτίσει ώστε να αναδείξει την επιστημονικά ολοκληρωμένη θεωρία του σοσιαλιστικού ρεαλισμού.

¹ Για την επαφή του Μπρεχτ με τον Μαρξισμό, τη σημασία της διαλεκτικής στο έργο του, το παραξένισμα ως μέθοδο, την εναλλαγή θεωρίας και πράξης στο έργο του κατατοπιστικός είναι ο πρόλογος του Πέτρου Μάρκαρη που μετέφρασε το «Ιστορίες του κ. Κόνιερ (Η διαλεκτική σαν τρόπος ζωής)»

Σύμφωνα με αυτή τη θεωρία ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός έχει τα εξής γνωρίσματα (Μ. Αντωνοπούλου, «Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός στη θεωρητική σκέψη του Μπρεχτ» στο Συλλογικό, 2014, σελ. 211-221) :

• Η διαλεκτική παρουσίαση της πραγματικότητας¹ με τη κριτική σκοπιά του καλλιτέχνη δίνοντας τη δυνατότητα να παρέμβει σε αυτήν: Ο Μπρεχτ αναδεικνύει τη σχέση της τέχνης με την πραγματικότητα εμπλουτίζοντας τη θεωρία της αντανάκλασης για να διαφοροποιηθεί από την μηχανιστική μεταφορά της πραγματικότητας του νατουραλισμού, γιατί *«... το έργο δεν είναι μόνο μια ωραία έκφραση ενός πραγματικού αντικειμένου, αλλά πάνω απ' όλα μια έκφραση του ίδιου του αντικειμένου, μια εξήγηση γι' αυτό. Το έργο τέχνης μας διδάσκει να βλέπουμε σωστά τα πράγματα του κόσμου.»* (Μπρεχτ, «Παρατήρηση της τέχνης και τέχνη της παρατήρησης» , στο Hecht, 1968, σελ. 125)

¹ Η διαλεκτική δεν υπάρχει μόνο στο περιεχόμενο του έργου αλλά και στη μορφή του.

Συγκεκριμένα, ορίζει την αντανάκλαση της κοινωνικής πραγματικότητας στη συνείδηση του καλλιτέχνη ως μια διαδικασία που συνοδεύεται με την αξιολόγηση και την κριτική του ίδιου του δημιουργού. Η κριτική σκοπιά του καλλιτέχνη στην εξήγηση της φύσης και της κοινωνικής ζωής είναι προϋπόθεση για παρέμβαση σε αυτή.

«Δεν πρέπει να είμαστε μόνο καθρέφτες που αντικατοπτρίζουν την αλήθεια πέρα έξω από εμάς. Αφού έχουμε δεχτεί το αντικείμενο μέσα μας, πριν να βγει και πάλι έξω, πρέπει να πάρει κάτι από μας, δηλαδή κριτική, καλή και κακή, που θα πρέπει να του γίνει από τη σκοπιά της κοινωνίας, έτσι ώστε αυτό που βγαίνει να εμπεριέχει κάτι το εντελώς προσωπικό, που θα βρίσκεται ασφαλώς από τον διφορούμενο τρόπο που δημιουργείται από το γεγονός ότι τοποθετούμαστε στη θέση της κοινωνίας.» (Μπρεχτ, «Για τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό» , ο.π., σελ. 243)

• Η προβολή της ιστορικά χρήσιμης αλήθειας:

Για να επιτευχθεί η αγωνιστική παρουσίαση της αλήθειας θέτει πέντε προϋποθέσεις: (Μπρεχτ, 1935, «Πέντε δυσκολίες για το γράψιμο της αλήθειας» , ο.π., σελ. 48-65)

- Η τόλμη του καλλιτέχνη να αποκαλύψει την αλήθεια.

- Η ικανότητα του καλλιτέχνη να αναγνωρίζει την αλήθεια, που είναι εφικτό μόνο με τη γνώση της υλιστικής διαλεκτικής.

«Οι καλλιτέχνες διαφορετικών εποχών βλέπουν φυσικά πολύ διαφορετικά πράγματα. Αυτό δεν εξαρτάται μόνο από την ατομική τους ιδιαιτερότητα αλλά ακόμη κι **από τη γνώση που έχουν αυτοί κι η εποχή τους γύρω από τα πράγματα.**» (Μπρεχτ, 1937, «Παρατήρηση της τέχνης και τέχνη της παρατήρησης» , ο.π., 1968, σελ. 127)

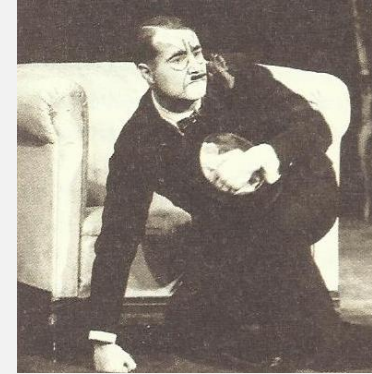
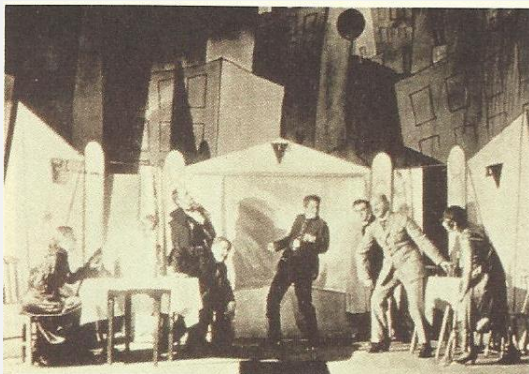
- Η προβολή των αιτιών των δυσάρεστων καταστάσεων ώστε ο δημιουργός να προκαλέσει και να καθοδηγήσει το κοινό του να προβληματιστεί και να βρει τη διέξοδο από αυτές.

- Η ικανότητα του καλλιτέχνη να επιλέξει εκείνους που

μπορούν να χρησιμοποιήσουν την αλήθεια αποτελεσματικά. Ο δημιουργός, δηλαδή, θα πρέπει να εμπνεύσει και να απευθυνθεί στις κοινωνικές δυνάμεις εκείνες που μπορούν να πραγματοποιήσουν την κοινωνική αλλαγή, την εργατική τάξη δηλαδή όπως επανειλημμένα ο Μπρεχτ τονίζει.

«Πρέπει ακόμη να το πούμε σε αυτούς που υποφέρουν περισσότερο από αυτές τις σχέσεις ιδιοκτησίας, που ενδιαφέρονται περισσότερο απ' όλους να τις αλλάξουν, στους εργάτες, και σ' αυτούς που μπορούμε σαν συμμάχους να τους καθοδηγήσουμε...» (Μπρεχτ, 1935, «Πέντε δυσκολίες για το γράψιμο της αλήθειας», ο.π., σελ. 64)

- Η επινοητικότητα και η ικανότητα του καλλιτέχνη να διαδίδει την αλήθεια, ξεπερνώντας τις δυσκολίες που βάζει ο αντίπαλος αλλά και την αδυναμία του κοινού του να την



Εικ. 15: Μπρέχτ: Μακέτα σκηνικού και σκηνή από το θεατρικό έργο *Ταμπούρα μέσα στη νύχτα*.

Εικ. 16: Ο Μπρέχτ: με την ορχήστρα του Κάρλ Βάλεντιν (1920).

Εικ. 17: Μπρέχτ: Σκηνή από το θεατρικό έργο *Η αποτρεπτή άνοδος του Αρτούρο Ούι*.

κατανοήσει.

Με όλα τα παραπάνω ο Μπρέχτ αναδεικνύει ως βασικό γνώρισμα της ρεαλιστικής τέχνης την προβολή της ιστορικά χρήσιμης αλήθειας και την ένταξή στην ταξική πάλη στο πλευρό της εργατικής τάξης. Σε αυτό το πλαίσιο, ο ρόλος της ρεαλιστικής τέχνης στην κοινωνία είναι η διέγερση των διαθέσεων για την αλλαγή της κοινωνικής πραγματικότητας.

• **Η λαϊκότητα:** Η ρεαλιστική τέχνη πρέπει να μπορεί να προσεγγιστεί και να κατανοηθεί από ευρύτερες μάζες στο λαό διευκρινίζοντας ότι μιλά για τον αγωνιστή λαό.

«Λαϊκό σημαίνει: αυτό που είναι κατανοητό στις πλατιές μάζες, αυτό που παίρνει και εμπλουτίζει τον τρόπο της έκφρασής τους, [...] αυτό που μεταβιβάζει στο τμήμα του λαού που επιδιώκει την αρχηγία τα επιτεύγματα του

τμήματος εκείνου που διοικεί τώρα» (Μπρέχτ, 1938, «Λαϊκότητα και ρεαλισμός», ο.π., σελ. 114)

• Η διαμόρφωση παραγωγικών ανθρώπων:

Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός, αντιμετωπίζει το κοινό όχι ως παθητικό δέκτη του αλλά ως κριτή. Καλλιεργώντας την κριτική στάση του κοινού, στοχεύει στην διαμόρφωση ανθρώπων δραστήριων και ενεργητικών που κατανοούν την πραγματικότητα και θέλουν να παρέμβουν σε αυτή για να την εξελίξουν.

«Είναι αναγκαίο να συμμετέχει ο ίδιος στην παραγωγή, να είναι ο ίδιος παραγωγικός ως ένα σημείο, να διαθέτει κάποια φαντασία, ακόμα και να είναι σε θέση να μοιραστεί ή να αντιτάξει τις δικές του εμπειρίες στις εμπειρίες του καλλιτέχνη» (Μπρέχτ, 1937, «Παρατήρηση της τέχνης και τέχνη της παρατήρησης», ο.π., σελ. 124)



Εικ. 18: Μπρέχτ: Σκηνή από το θεατρικό έργο *Καυκασιανός κύκλος με την κιμωλία*.

Εικ. 19: Μπρέχτ: Σκηνή από την ταινία *Και οι Δήμιοι πεθαίνουν*.

Εικ. 20: Τα πρώτα βήματα του Μπρέχτ στο θέατρο ως σπουδαστής.

• **Η διαλεκτική σχέση μορφής και περιεχομένου στο έργο τέχνης:**

Για τον Μπρεχτ τα έργα πρέπει να αξιολογούνται ως προς τις ιδέες που αντιπροσωπεύουν ή αντιμάχονται, ως προς τα καινούρια υλικά που παρουσιάζουν και ως προς τους νεωτερισμούς στη μορφή που εισάγουν. Οι νεωτερισμοί και οι καινοτομίες της μορφής είναι στενά συνδεδεμένα με την καινοτομία στο περιεχόμενο. Και το περιεχόμενο βρίσκει την πρωτοτυπία του στις μεταβολές της πραγματικότητας που αντανακλά Ο Μπρεχτ δίνει τις εξής παραμέτρους στη διαλεκτική αυτή σχέση:

- **Ο ρεαλισμός δεν είναι υπόθεση μορφής αλλά υπόθεση περιεχομένου.** Αφού στόχος της ρεαλιστικής τέχνης είναι η ανάδειξη της κοινωνικής αιτιότητας, χρειάζεται να επιλεγεί η κατάλληλη μορφή που θα εξυπηρετήσει αυτό το περιεχόμενο.

«Η μορφή ενός έργου τέχνης δεν είναι τίποτε άλλο πέρα από την τέλεια οργάνωση του περιεχομένου του. Γι' αυτό το λόγο η αξία της εξαρτάται απόλυτα απ' αυτό.» (Μπρεχτ, «Για το φορμαλισμό και τις νέες μορφές», ο.π., σελ. 222)

Συνεπώς, η ρεαλιστική τέχνη δεν έχει συγκεκριμένη μέθοδο, δεν υπάρχει κάποια μορφή που να μπορεί να θεωρηθεί ρεαλιστική.

«Όσοι δεν έχουμε κανέναν επιστημονικά θεμελιωμένο ορισμό του ρεαλισμού, ίσως είναι καλύτερο, δηλαδή πρακτικότερο, αυτός σημαίνει πως προωθεί τη ρεαλιστική γραφή, να μιλάμε για τους ρεαλιστές και τις μεθόδους τους να επηρεάζουν την πραγματικότητα χρησιμοποιώντας πιστές απεικονίσεις της. Έτσι δεν αποσκοπούμε στο να περιορίσουμε τον αριθμό και το είδος αυτών των μεθόδων, αλλά πολύ περισσότερο να τις διευρύνουμε. Μ' αυτόν τον τρόπο θα ενθαρρύνουμε πολύ περισσότερο την εφεύρεση αντί να την αποθαρρύνουμε.» (Μπρεχτ, 1938, «Πρακτικά ζητήματα για τη συζήτηση για τον εξπρεσιονισμό», ο.π., σελ. 84)

«Δεν είναι οι εξωτερικές μορφές που κάνουν τον ρεαλιστή. Και δεν υπάρχει αλάνθαστη προφύλαξη: Συχνά στον ίδιο ποιητή η δροσερή καλλιτεχνία καταλήγει σε όζοντα αισθηματισμό, η θαλερή φαντασία σε μονότονη ομίχλη. [...] Μια συμβουλή του είδους γράφετε σαν το Σέλεϊ! Θα ήταν παράλογη όπως και η συμβουλή γράφετε σαν τον Μπαλζάκ!

Τέτοιοι συμβουλάτορες μπορούν να εκφραστούν με εικόνες από τη ζωή νεκρών ανθρώπων, να καιροσκοπήσουν με ψυχικές αντιδράσεις που δεν υπάρχουν πια. Όμως αν δούμε με πόσους διαφορετικούς τρόπους μπορεί να περιγραφεί η πραγματικότητα, τότε θα καταλάβουμε ότι ο ρεαλισμός δεν είναι υπόθεση μορφής. Δεν υπάρχουν πρότυπα μορφής. Είναι επικίνδυνο να συνδέουμε τη μεγάλη έννοια ρεαλισμός με μερικά ονόματα ξακουστά καθώς και να συμπεριλαμβάνουμε μερικές μορφές σε μοναδικές δημιουργικές μεθόδους ακόμη κι αν πρόκειται σε χρήσιμες μορφές» (Μπρεχτ, 1938, «Εύρος και πολλαπλότητα του ρεαλιστικού τρόπου γραφής», ο.π., σελ. 145)

Έτσι και η κριτική σε άλλα καλλιτεχνικά ρεύματα δεν έχει να κάνει με τις μεθόδους, τις μορφές που χρησιμοποιούν (που πολλές φορές είναι καινοτόμες και χρήσιμες) αλλά στο περιεχόμενο που εκφράζουν.

«Τα μέσα πρέπει να εξετάζονται σύμφωνα με το σκοπό.» (Μπρεχτ, «Παρατηρήσεις πάνω στη μελέτη μου», ο.π., σελ. 131)

– **Το περιεχόμενο από μόνο του δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς την κατάλληλη μορφή, γι' αυτό και δεν πρέπει να υποτιμάται η σημασία της.** Οι σωστές ιδέες δεν μπορούν να δώσουν από μόνες τους ένα έργο τέχνης. Για να μπορεί να έχει απήχηση χρειάζεται και τα κατάλληλα εκφραστικά μέσα. Η μορφή είναι ο εσωτερικός σκελετός που προβάλλει, θεμελιώνει και εκφράζει το περιεχόμενο. Το γεγονός ότι η μορφή καθορίζεται από το περιεχόμενο, κάθε άλλο παρά σημαίνει ότι μπορεί κανείς να την παραμελεί, γιατί η παραμέλησή της μπορεί να καταστρέψει το έργο, γι' αυτό και είναι απαραίτητη η συνεχής διερεύνησή της. Κι όπως η βαθύτερη γνώση της αντικειμενικής πραγματικότητας είναι υπόθεση μακρόχρονης και επίπονης προσπάθειας, το ίδιο και η κατάλληλη καλλιτεχνική μορφή διαμορφώνεται μόνο σαν αποτέλεσμα επίπονης δουλειάς του καλλιτέχνη.

«Βλέπετε ότι μπορεί κανείς να κάνει πολλά πράγματα με τη μορφή, να κάνει όλων των ειδών τις απάτες, να προσποιηθεί βελτιώσεις που θα ισχύουν μόνο στην «εξωτερική» μορφή. Στην τέχνη η μορφή παίζει μεγάλο ρόλο. Δεν είναι τα πάντα, είναι όμως τόσα πολλά, ώστε η παραμέληση της να

καταστρέφει ένα έργο. Δεν είναι κάτι το εξωτερικό, κάτι που ο καλλιτέχνης δανείζει στο περιεχόμενο, ανήκει τόσο πολύ στο περιεχόμενο ώστε συχνά εμφανίζεται στον καλλιτέχνη σαν το ίδιο το περιεχόμενο, γιατί κατά τη δημιουργία ενός καλλιτεχνικού έργου του παρουσιάζονται στοιχεία μορφής τις περισσότερες φορές μαζί με το υλικό και μερικές φορές, μάλιστα, πριν απ' αυτό.[...] Θα ήταν καθαρή ανοησία να πούμε ότι δεν πρέπει κανείς να δίνει βάρος στη μορφή και στην εξέλιξή της στην τέχνη.» (Μπρεχτ, «Τι είναι φορμαλισμός;» , ο.π., σελ. 219)

«Ο τόσο αναγκαίος αγώνας ενάντια στον φορμαλισμό, ενάντια, δηλαδή, στη διαστρέβλωση της πραγματικότητας στο όνομα της «μορφής» και ενάντια στην εξέταση των κινήτρων που επιδιώκει κανείς για να πετύχει κάτι το κοινωνικά επιθυμητό μέσα στα έργα τέχνης, συχνά καταντάει για τους απρόσεκτους αγώνες ενάντια στη μορφοποίηση γενικά, χωρίς την οποία η τέχνη δεν είναι τέχνη. Στην τέχνη, η γνώση και η φαντασία δεν είναι δυο ασυμβίβαστες αντιθέσεις. Υπάρχουν πολλοί δρόμοι που οδηγούν στη Ρώμη. Και για να γίνει υπόδειγμα για τους ανθρώπους αυτό είναι πολιτικά σωστό, χρειάζεται η τέχνη.»(σελ. 222)

«Ο αγώνας ενάντια στο φορμαλισμό πρέπει, λοιπόν, να κατευθυνθεί τόσο ενάντια στην κυριαρχία της μορφής όσο και ενάντια στην εξάλειψή της.» (Μπρεχτ, «Για το φορμαλισμό και τις νέες μορφές» , ο.π., σελ. 223)

– Αφού το δυναμικό στοιχείο είναι το περιεχόμενο, **όταν το περιεχόμενο αλλάζει χρειάζεται και μια καινούρια μορφή.** Κατ' επέκταση, η διαλεκτική σχέση μεταξύ μορφής και περιεχομένου καθιστά δύσκολη την απόσπαση μιας παλιάς μορφής για να χρησιμοποιηθεί με ένα καινούριο περιεχόμενο. Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός δεν μπορεί να γυρνά πίσω στα περασμένα, αντιγράφοντας τις πολύτιμες στην εποχή τους κατακτήσεις της τέχνης των κλασικών παρά μόνο να αφομοιώνει τα πιο εξελίξιμα στοιχεία της.

«Εγώ ο ίδιος άρχισα με παλιές συμβατικές μορφές σ' όλους τους τομείς της λογοτεχνίας και του θεάτρου. [...] Αλλά ο αγώνας με έσπρωξε σε νέες μορφές. Ο παλιός τρόπος γραφής με εμπόδιζε να αγωνιστώ. [...] Τους αναγνωρίζω, αγαπώ μερικά από τα έργα τους, μαθαίνω απ' αυτά, φροντίζω να φτάσω το γενικό επίπεδο που έφτασα με αυτά η δυτική ανθρωπότητα. Αλλά πρέπει επίσης να τους

ξεπεράσω.» (Μπρεχτ, «Για τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό», ο.π., σελ. 184)

«Με λίγα λόγια, παντού το παλιό ξαναγινόταν ευχάριστο με τη βοήθεια κάποιων τυπικών νεωτερισμών. Το σκισμένο παντελόνι μεταποιήθηκε χωρίς, βέβαια, να γίνει πιο ζεστό, φαινόταν όμως πιο όμορφο (και πιο ζεστό).[...] Είναι φανερό πως δεν μπορούμε να γυρίσουμε στο παλιό αλλά πρέπει να προχωρήσουμε προς τους αληθινούς νεωτερισμούς.» (Μπρεχτ, «Τι είναι φορμαλισμός;», ο.π., 221)

Κι επειδή η ζωή μεταβάλλεται διαρκώς ο καλλιτέχνης πρέπει να έχει καλά «αντανακλαστικά», να μην επαναπαύεται.

«Ο σοσιαλιστικός ρεαλιστικός τρόπος παρουσίασης χρειάζεται συνεχή διαπαιδαγώγηση, αναδιαμόρφωση, ανακαίνιση.» (Μπρεχτ, «Ο ρεαλισμός σαν αγωνιστική μέθοδος», ο.π., σελ. 254)

Συμπερασματικά, η διαλεκτική σχέση μορφής και περιεχομένου στο έργο τέχνης δεν εκφράζει απλώς την ενότητά τους και την εξάρτηση του ενός από το άλλο. Εκφράζει τη διαλεκτική σχέση τέχνης και πραγματικότητας που προσδιορίζει και την κοινωνική λειτουργία της τέχνης. Η ρεαλιστική τέχνη δεν παίρνει, μόνο, από την πραγματικότητα το περιεχόμενό της, αλλά της δίνει νέο περιεχόμενο.

Μέσω της τέχνης του, ο καλλιτέχνης αναγνωρίζει και εξηγεί την κοινωνία. Δεν αρκείται σε αυτό αλλά προχωράει στην αξιολόγηση της και στην κριτική της. Δε σταματάει, όμως, εδώ. Προκαλεί την επιθυμία για την αλλαγή της σύμφωνα με τις ανάγκες του ανθρώπου και βοηθά να δείξει το δρόμο για αυτήν την αλλαγή.

Είναι, λοιπόν αμφίδρομη η σχέση. Ο καλλιτέχνης εμπνέεται από τον κόσμο γύρω του, από την «ασχήμια» και από την «ομορφιά» του, αλλά και εμπνέει τον κόσμο αυτό να γίνει λιγότερο «άσχημος» ή περισσότερο «όμορφος».

Ο ρεαλισμός ανέβασε τον πήχη των απαιτήσεων στους καλλιτέχνες, γιατί η εποχή είναι τέτοια που είναι ανεβασμένος ο πήχης των αναγκών της ανθρωπότητας για

κοινωνική αλλαγή. Ο καλλιτέχνης χρειάζεται ταλέντο, διορατικότητα, φαντασία αλλά χρειάζεται και γνώση των νομοτελειών της ζωής (=περιεχόμενο) και μέθοδο για να τις αφομοιώσει καλλιτεχνικά (=μορφή) για να δημιουργήσει έργο με αισθητική δύναμη και «...στο σοσιαλιστικό ρεαλισμό το μεγαλύτερο μέρος της ευχαρίστησης που κάθε τέχνη πρέπει να εξασφαλίζει, είναι η ευχαρίστηση που προσφέρει η δυνατότητα καθοδήγησης της τύχης των ανθρώπων μέσω της κοινωνίας.» (Μπρεχτ, «Σοσιαλιστικός ρεαλισμός στο θέατρο», ο.π., σελ. 245)

Σίγουρα η τέχνη δεν μπορεί να αλλάξει τον κόσμο από μόνη της αλλά μπορεί να δημιουργήσει ένα ευνοϊκό κλίμα για ριζικότερες αλλαγές.

«Εφ' όσον υπάρχει επαναστατική Τάξη, θα υπάρχει και επαναστατική Ιδεολογία, και η Ιστορία είναι γεμάτη από παραδείγματα στην Τέχνη που λειτούργησαν (δευτερογενώς, εάν και εφ' όσον υπήρχε επαναστατική τάξη) ως παραγωγοί Ιδεολογίας, αντίθετης στο Σύστημα και ανατρεπτικής του τελικά : και ο Γκόρκι, και ο Τολστόϊ, και ο Τσέχωφ, και ο Ντοστογιέφσκι δημιούργησαν συνειδήσεις για το 1917, με ό,τι αυτό συνεπάγεται, και ο Γκόγια και ο

Ντωμιέ παληότερα στις δικές τους εποχές, και η Käthe Kolwitz και ο Georg Grosz και όλο το κίνημα της Neue Sächlichkeit, ο Τάσσοσ και η Κινδύνη, η Κατράκη, και το ρεμπέτικο τραγούδι, ο Βάρναλης, και η Λιλίκα Νάκου και όλη η "Γενιά του '30" και η "Ανοιξη του '60" η οποία αναπτύχθηκε όχι μόνο μέσα στις μπουάτ της Πλάκας ή στα ρεμπετάδικα της Κοκκινιάς και της Δραπετσώνας, αλλά και μέσα στο ίδιο το κρατικό «Ηρώδειο», το αστικό "Ρεξ" ή το "Κεντρικό" -παράλληλα με τον φιλοσοβιετικό "Εσπερο"» (Σαρηγιάννης, 2015)

Ξαναγυρνώντας στο ποτήρι, με τα πολλά του περιεχόμενα και τις πολλές του μορφές στην καθημερινότητα, θα μπορούσε να πει κανείς ό, τι η τέχνη είναι σαν το ποτήρι. Μπορεί να σε ξεδιψάσει, μπορεί να σε δυναμώσει, μπορεί όμως και να σε μεθύσει ακόμα και να σε δηλητηριάσει. Αν γνωρίζεις τι σου σερβίρουν και γιατί στο σερβίρουν, μπορείς να επιλέξεις αν θα το πιεις. Αν δεν έχεις όμως τη γνώση αυτή, γίνεσαι έρμαιο των συνεπειών.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

Η περίπτωση της Μοντέρνας αρχιτεκτονικής

3.1. Ο χαρακτήρας της αρχιτεκτονικής

3.1.1. Τέχνη ή επιστήμη;

Για να κατανοηθεί η αρχιτεκτονική, και όλες οι παράμετροί της όπως η μορφή και το περιεχόμενο της αρχιτεκτονικής δραστηριότητας, οι περισσότεροι ξεκινούν από το ερώτημα αν πρέπει να αντιμετωπιστεί με όρους τέχνης ή επιστήμης ή ως συνδυασμός και των δύο.

Η απάντηση μπορεί να βρεθεί, αναρωτώμενοι πρώτα αν τέχνη και επιστήμη είναι δραστηριότητες που συγκρούονται ή συμβαδίζουν.

Τέχνη και επιστήμη έχουν το εξής κοινό σύμφωνα με την διαλεκτικό υλισμό: Είναι και οι δυο μορφές της κοινωνικής συνείδησης, είναι δηλαδή και οι δύο μορφές που εκδηλώνεται η ανθρώπινη νόηση συνεπώς και οι δυο απεικονίζουν και αποκαλύπτουν την αντικειμενική πραγματικότητα, την ίδια τη ζωή. Αυτή την πραγματικότητα την αντανακλούν, όμως, με διαφορετικά μέσα. Η επιστήμη χρησιμοποιεί έννοιες και νόμους ενώ η τέχνη χρησιμοποιεί εικόνες, και γενικότερα καλλιτεχνικά σύμβολα. (Ακαδημία

Επιστημών ΕΣΣΔ κ.α., 1961, κεφάλαιο: *Οι μορφές κοινωνικής συνείδησης*, σελ.748-791) Με άλλα λόγια, το περιεχόμενο και ο ρόλος και των δυο είναι η αποκάλυψη της αλήθειας για τον άνθρωπο και την κοινωνία αλλά με διαφορετικό τρόπο. Η επιστήμη ξεκινά από το ειδικό παράδειγμα ή πείραμα για να καταλήξει με την αφαίρεση και τη γενίκευση στη θεωρητική ουσία της πραγματικότητας ενώ η τέχνη απομονώνοντας και τονίζοντας κάποια έκφανση της ζωής, προχωρά κι αυτή σε αφαιρέσεις και γενικεύσεις για να επιδείξει βαθύτερα νοήματα.

Κάθε μορφή συνείδησης ασκεί ορισμένη επίδραση στις άλλες μορφές και επηρεάζεται από αυτές. Αυτή η διαλεκτική σχέση εντοπίζεται κι ανάμεσα στην τέχνη και την επιστήμη. Δεν συνδέονται μόνο στο κοινό περιεχόμενο που πρέπει να έχουν, την αλήθεια για τον κόσμο αλλά και στο γεγονός ότι τα μέσα τις μίας αξιοποιούνται κι από την άλλη, όπως για παράδειγμα, τα συμπεράσματα κι οι ανακαλύψεις της επιστήμης, από τη στιγμή που αποτελούν κι αυτά αντικειμενικές αλήθειες, γίνονται υλικό και περιεχόμενο της τέχνης.

Με γνώμονα τα παραπάνω η αρχιτεκτονική, είτε αντιμετωπισθεί ως τέχνη, είτε ως επιστήμη, είτε ως συνδυασμός τους, είναι κι αυτή μια μορφή κοινωνικής συνείδησης, **ορίζεται, δηλαδή, ως μια ιδιαίτερη μορφή αντανάκλασης της πραγματικότητας μέσω του κτιστού περιβάλλοντος**. Επηρεάζει και επηρεάζεται από τις άλλες μορφές, και κατά συνέπεια, για να καταλάβουμε την αρχιτεκτονική μιας εποχής, πρέπει να πάρουμε υπόψη την επίδραση που άσκησε σε αυτήν η φιλοσοφία, η θρησκεία, η ηθική, η πολιτική, οι άλλες τέχνες και οι άλλες επιστήμες της εποχής, κοκ.

Για να μπορέσει να κατανοήσει την ζωή και την πραγματικότητα, να την εκφράσει χωρικά και να συμβάλλει σε αυτή χρησιμοποιεί και αξιοποιεί την τέχνη και την επιστήμη (τα μαθηματικά, τη φυσική, της στατική, τη γεωλογία, την οικονομία κτλ). Τροφοδοτείται¹ από τις μεθόδους τους και τα συμπεράσματά τους και δημιουργεί

¹ «**Είναι (τέχνη και επιστήμη) συγκοινωνούντα δοχεία, που το ένα τροφοδοτεί διαρκώς και ανελλιπώς το άλλο. Οι σχέσεις μεταξύ τους δεν είναι με κανέναν τρόπο γραμμικές και ευθύγραμμες, αλλά τουναντίον, δυναμικές και καθόλου προφανείς.**»
(Παπαϊωάννου, 2009)

τις νέες ζωντανές εικόνες, τα κτίρια, που θα διαμορφώσουν με τη σειρά τους μια νέα πραγματικότητα η οποία μπορεί να ενσωματωθεί και να συμπληρώσει την υπάρχουσα ή να ξεχωρίσει και να διαφοροποιηθεί από την αυτήν.

Τα παραπάνω, συντελούν στην άποψη ότι παρ' όλες τις διαφορές τους και τα ασαφή όριά τους, η αρχιτεκτονική συνδυάζει την τέχνη και την επιστήμη. Όπως ο Γ. Πεπονής χαρακτηριστικά αναφέρει:

*«... Ο στόχος δεν είναι να επαληθεύσουμε τη διαφορά ανάμεσα στην επιστήμη, τη γλώσσα και την τέχνη, αλλά να δείξουμε πως **οι δυο αυτές τροπές της ανθρώπινης συνείδησης αλληλοσυμπληρώνονται**, όσο τουλάχιστον αφορά τη μορφολογία του χώρου. **Η αρχιτεκτονική είναι τέχνη και επιστήμη διότι καλείται να αναγνωρίσει τις νοηματικές αφαιρέσεις και να τις μετουσιώσει σε αποκρυσταλλωμένη και χρηστική μορφή**, καλλιεργώντας ταυτόχρονα τη συμπύκνωση, τη συγκεκριμενοποίηση και τη σύντηξη των ευρύτερων μορφολογικών δυνατοτήτων που προσφέρονται στη διαίσθηση.»*

(Πεπονής, 1997, σελ. 204)

Ο συγκερασμός και των δυο δυναμώνει την αρχιτεκτονική, την κάνει πολύπλευρη αλλά ταυτόχρονα και πολυσύνθετη δραστηριότητα. Η απομόνωση ή ο τονισμός της μιας πλευράς γίνεται μόνο όταν κάποιος θέλει να κλείσει το δρόμο στο σκοπό της: να φανερώσει όλες τις παραμέτρους της ζωής, όλες τις αντιθέσεις και αντιφάσεις της που θα αποτελέσουν τον καταλύτη της αρχιτεκτονικής δημιουργίας. Όσο ο σκοπός και των δυο είναι κοινός, αυτές δεν συγκρούονται μεταξύ τους αλλά αρμονικά δεμένες μπορούν να εξασφαλίσουν το «τέλειο» αρχιτεκτονικό αποτέλεσμα.

3.1.2. Βάση ή εποικοδόμημα;

Για να κατανοηθεί ο χαρακτήρας της αρχιτεκτονικής ως μορφή κοινωνικής συνείδησης είναι χρήσιμη η κατανόηση της θέσης της στην παραγωγική διαδικασία της κοινωνίας. Σύμφωνα με τη μαρξιστική πολιτική οικονομία¹:

¹ Πολιτική οικονομία είναι η επιστήμη που μελετά την εξέλιξη των κοινωνικοπαραγωγικών σχέσεων των ανθρώπων, τους νόμους που διέπουν την παραγωγή και άρα τον χαρακτήρα του οικονομικού

«Στην κοινωνική παραγωγή της ζωής τους, οι άνθρωποι εισέρχονται σε καθορισμένες, αναγκαιές, ανεξάρτητες από τη θέλησή τους **σχέσεις παραγωγής**, που αντιστοιχούν σε μια ορισμένη βαθμίδα ανάπτυξης των υλικών **παραγωγικών τους δυνάμεων**. Η ολότητα αυτών των σχέσεων παραγωγής αποτελεί την οικονομική δομή της κοινωνίας, **την πραγματική βάση πάνω στην οποία υψώνεται ένα νομικό και πολιτικό εποικοδόμημα και στην οποία αντιστοιχούν συγκεκριμένες κοινωνικές μορφές συνείδησης**. Ο τρόπος παραγωγής της υλικής ζωής καθορίζει γενικά την κοινωνική, πολιτική και πνευματική διαδικασία της ζωής. Δεν είναι η συνείδηση των ανθρώπων που καθορίζει το Είναι τους, παρά αντίθετα, το Κοινωνικό τους Είναι καθορίζει τη συνείδησή τους. [...] **Με την αλλαγή της οικονομικής βάσης ανατρέπεται, αργά ή γρήγορα, ολόκληρο το εποικοδόμημα**. Κατά την εξέταση τέτοιων ανατροπών πρέπει να κάνουμε πάντα διάκριση ανάμεσα στην υλική, με ισχύ φυσικής αναγκαιότητας, ανατροπή των οικονομικών όρων της παραγωγής και τις νομικές, πολιτικές, θρησκευτικές, καλλιτεχνικές ή

συστήματος. Ο Μαρξ προχώρησε στην ανάλυση της πολιτική οικονομίας του καπιταλισμού χρησιμοποιώντας για μέθοδο τον διαλεκτικό και ιστορικό υλισμό.

φιλοσοφικές, με λίγα λόγια τις ιδεολογικές μορφές με τις οποίες αποκτούν οι άνθρωποι συνείδηση αυτής της σύγκρουσης και την φέρνουν εις πέρας...»

(Μάρξ, Πρόλογος στην κριτική της Πολιτικής Οικονομίας, 1859, σελ. 19-20 [προσωπική υπογράμμιση])

Σύμφωνα με την παραπάνω θεμελιώδη αρχή της μαρξιστικής πολιτικής οικονομίας, το εποικοδόμημα σε μια δεδομένη περίοδο της ιστορίας εξαρτάται και διαμορφώνεται από την οικονομική βάση δηλαδή τις σχέσεις ιδιοκτησίας των μέσων παραγωγής, τις σχέσεις διανομής των υλικών αγαθών και τις παραγωγικές δυνάμεις (τα εργαλεία παραγωγής και την εργατική δύναμη) που αντιστοιχούν στη δεδομένη κοινωνία. Από αυτό απορρέει η διαπίστωση ότι όταν αλλάξει η οικονομική βάση θα αλλάξει το εποικοδόμημα *αργά ή γρήγορα*. Με το *αργά ή γρήγορα* υπονοείται η αντίθεση που θέλει το παλιό εποικοδόμημα να παραμένει ενώ η βάση έχει μεταβληθεί και απαιτείται κάποιο διάστημα μέχρι που νομοτελειακά θα πάρει τέτοια μορφή που θα αντιστοιχεί στις νέες κοινωνικοοικονομικές συνθήκες.

Η αρχιτεκτονική, όπως και όλες οι τέχνες, ανήκει στο εποικοδόμημα και συνεπώς εξαρτάται από το επίπεδο της υλικής παραγωγής και τις γενικότερες κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες κάθε εποχής.

«Αν όλες οι τέχνες περιορίζονται κατά κάποιο τρόπο από τα μέσα παραγωγής και αναπαραγωγής τους, αυτό ισχύει διπλά στην περίπτωση της αρχιτεκτονικής, που καθορίζεται όχι μόνο από τις δικές της τεχνικές μεθόδους, αλλά και από παραγωγικές δυνάμεις που βρίσκονται έξω από αυτή.»
(Frampton, 1981, σελ.19)

Έτσι, για να κατανοηθεί και να κριθεί ένα αρχιτεκτονικό έργο χρειάζεται να μελετηθούν οι ειδικές συνθήκες στις οποίες εργάζεται ο αρχιτέκτονας, τα όρια της ελευθερίας του από την κυρίαρχη κοινωνική τάξη και το επίπεδο του υπόλοιπου εποικοδομήματος με το οποίο αλληλεπιδρά.

3.2. Μορφή και περιεχόμενο του αρχιτεκτονικού έργου

Όπως όλα τα αντικείμενα, οι δραστηριότητες, τα φαινόμενα, έτσι κι η αρχιτεκτονική, σύμφωνα με την υλιστική διαλεκτική, έχει κάποιο περιεχόμενο που το εκφράζει κάποια μορφή, με το ένα να υπάρχει μόνο όταν υπάρχει και το άλλο. Η αρχιτεκτονική, δηλαδή, είναι μια «επιστημονική τέχνη που δημιουργεί δομές που εκφράζουν ιδέες¹.»

Στο προηγούμενο κεφάλαιο ως **περιεχόμενο** ενός έργου τέχνης ορίστηκε η ουσία του, το νόημά του, οι ιδέες του, οι σκοποί του. Αυτή η σημασία του περιεχομένου ως σκοπό και νόημα ενός έργου στο λεξιλόγιο της αρχιτεκτονικής περιγράφεται (με αφετηρία κυρίως το Μοντέρνο κίνημα των αρχών του 20^{ου} αιώνα) με τον όρο «λειτουργία».

Ο όρος *λειτουργία* στην αρχιτεκτονική θεωρία χρησιμοποιήθηκε σχεδόν καταχρηστικά για να εκφράσει τη

¹ Frank Lloyd Wright : «Architecture is the scientific art of making structures express ideas» από την εισαγωγή του Γ. Λάββα (2002)

σχέση της αρχιτεκτονικής παραγωγής με τη ζωή γύρω και μέσα σε αυτή. Η λέξη *λειτουργία* ήταν δανεισμένη από άλλους επιστημονικούς τομείς, κυρίως τα μαθηματικά και τη βιολογία και αξιοποιήθηκε στην αρχιτεκτονική με τη μεταφορική της έννοια μέχρι τις αρχές του 20^{ου} αιώνα κυρίως για να περιγραφούν είτε οι δραστηριότητες που φιλοξενεί ένα κτίριο είτε ο τρόπος κατασκευής του χρησιμοποιώντας αναλογίες με αυτούς τους τομείς. Αν η πρώτη αδυναμία της λέξης ήταν ότι είχε μεταφορική σημασία, η δεύτερη αδυναμία της ήταν ότι στη μετάφρασή από την γερμανική γλώσσα απορρόφησε παραπάνω από μια σημασίες (*sachlichkeit, zweck, funktion*) οδηγώντας σε ασάφειες και παρερμηνείες των κειμένων γερμανόφωνων, κυρίως, αρχιτεκτόνων του μοντέρνου κινήματος μέχρι περίπου το 1930, οι οποίοι με τις λέξεις αυτές έβαζαν περισσότερες παραμέτρους της κατασκευής πέρα της δραστηριότητας που φιλοξενεί (Forty, 2004).²

² Γράφει χαρακτηριστικά ο Γ. Σαρηγιάννης με αφορμή το σχόλιο μιας εισηγήτριας σε θέμα που αφορούσε το 4^ο CIAM: «Πρέπει να επισημανθεί στο σημείο αυτό η σωστή μετάφραση από την κ. Δήμα της λέξης **Funktion** ως “**συνάρτηση**” με ό, τι ευρύτερα και διαλεκτικά συνεπάγεται αυτό, και όχι απλά ως “**λειτουργία**”». (Σαρηγιάννης, 2015)

Παρ' όλες τις αδυναμίες ερμηνείας της λέξης, και της ακαταλληλότητάς της να εκφράσει τις θεωρίες γερμανόφωνων αρχιτεκτόνων, η έννοια της *λειτουργίας* ενός αρχιτεκτονικού έργου χρησιμοποιήθηκε και χρησιμοποιείται ευρέως για να εκφράσει τη σκοπιμότητα ενός αρχιτεκτονικού έργου ή το σκοπό της αρχιτεκτονικής δραστηριότητας μιας εποχής γενικότερα. Η λειτουργία ως περιεχόμενο δεν περιορίζεται στο θέμα ενός κτίσματος (π.χ. κατοικία, σχολείο, μουσείο κτλ) αλλά έχει βαθύτερες προεκτάσεις για το αν, ποιες και ποιων τις ανάγκες εξυπηρετεί, ποια είναι η δημιουργός αιτία του, η δημιουργός ιδέα του.

Ένα κτίριο, με άλλα λόγια, μπορεί να στεγάζει κάποια δραστηριότητα, να έχει δηλαδή χρηστική λειτουργία, αλλά μπορεί πέρα από αυτό, να γίνεται φορέας κάποιου μηνύματος, να έχει δηλαδή μια δευτερεύουσα συμβολική λειτουργία. (Λέφας, 2002) Αυτό συνδέεται πάντα με τις κοινω-νικοοικονομικές συνθήκες κάθε εποχής και τις υλικές ανάγκες της (σχέση βάσης – εποικοδομήματος).

Για παράδειγμα, στην αρχή κάθε νέας περιόδου που αντιστοιχεί σε νέο κοινωνικό σύστημα η εργασία έχει στόχο να καλύψει βασικές βιοτικές ανάγκες που προκύπτουν από την αλλαγή των συνθηκών. Η παραγωγή στηρίζεται στη συνεργασία και στην κοινωνική συναναστροφή, ενώ το προϊόν της απευθύνεται στο σύνολο, την κοινωνία. Εδώ η αρχιτεκτονική έχει καθαρά χρηστικό χαρακτήρα, προσπαθώντας να στεγάσει τις δραστηριότητες που καλύπτουν τις νέες ανάγκες είτε είναι ιδιωτικές (ύπνος, διατροφή, στέγαση, δηλαδή κατοικίες) είτε είναι δημόσιες (πολιτισμός, περίθαλψη, εκπαίδευση, συμβίωση, μετακινήσεις, παραγωγή, δηλαδή σχολεία, νοσοκομεία, πνευματικά κέντρα, εργοστάσια κοκ).

Αντιθέτως, στο τελευταίο στάδιο κάθε κοινωνικού συστήματος η εργασία παύει να είναι συλλογική, είναι αλλοτριωμένη, αποκομμένη, ατομική, διαχωρίζεται σε πνευματική και χειρωνακτική. Αλλοτριωμένη θα πει ότι κάποιος εργάζεται για κάτι που δεν γνωρίζει το σκοπό, δεν θα δει ποτέ το προϊόν, δεν μπορεί να ελέγξει όλη τη διαδικασία παραγωγής. Το προϊόν της δεν είναι για το σύνολο αλλά για τον ένα, είναι προϊόν καταπίεσης και

εκμετάλλευσης. Έχοντας ξεπεράσει τις άμεσες χρηστικές ανάγκες, η τάξη που έχει λύσει τα προβλήματά της, αξιοποιεί την αρχιτεκτονική συμβολικά για την προβολή ή επιβολή της. Με άλλα λόγια, κίνητρο μιας αρχιτεκτονικής κατασκευής δεν είναι η στέγαση κάποιας χρήσιμης δραστηριότητας αλλά η προβολή ενός καθεστώτος, μιας εξουσίας, μιας θρησκείας, μιας ιδεολογίας, ή της προσωπική προβολή παρόλο που «*σχεδόν εξίσου συχνά το βαθύτερο κίνητρο καλυπτόταν από ένα προσωπίο λειτουργικότητας, δηλώνονταν ότι με την κατασκευή εξυπηρετείται μια λειτουργία. Ήταν μια επίκληση ορθολογισμού προκειμένου να πειστούν με λογικά επιχειρήματα αυτοί που έχυναν ιδρώτα και το αίμα τους για την κατασκευή, δηλαδή ο απλός λαός.*» (Λέφας, 2002, σελ. 42)

Μορφή αρχιτεκτονικού έργου είναι ο τρόπος με τον οποίο μια λειτουργία, πρωτεύουσα ή δευτερεύουσα, εκφράζεται στον χώρο. Η έννοια της μορφής εισήχθη στο αρχιτεκτονικό λεξιλόγιο στις αρχές του 20^{ου} αιώνα στα πλαίσια των γενικότερων θεωρητικών αναζητήσεων για το ρόλο της αρχιτεκτονικής. Μέχρι τότε ο όρος μορφή χρησιμοποιούταν για να περιγράψει το σχήμα και τον όγκο

ενός κτιρίου, δηλαδή τα χαρακτηριστικά ενός κτιρίου που αντιλαμβανόμαστε με τις αισθήσεις μας. Αυτή είναι όμως η εξωτερική μορφή του κτιρίου η οποία δεν αφορά το περιεχόμενό του.

Η μοντέρνα αρχιτεκτονική χρειάστηκε ένα όρο που να μην περιορίζεται σε αυτή την περιγραφή αλλά να εξηγεί και την «εσωτερική» μορφή ενός αρχιτεκτονικού έργου, αυτή που δεν είναι αισθητή «στο μάτι» αλλά «στο μυαλό» και εκφράζει μια ιδέα, ένα συμβολισμό, ένα περιεχόμενο¹. Έτσι έδωσε διττή ερμηνεία στη λέξη μορφή, και σχήμα και ιδέα, συνδέοντας ή συγχέοντας την ιδέα με την υλικότητά της, το είναι με το φαίνοσθε, δίνοντας έτσι την ευθύνη και το προνόμιο να είναι και τα δυο μέρος της δουλειάς που άνηκε στον αποκλειστικό έλεγχο του αρχιτέκτονα. (Forty, 2004, σελ. 161)

Έτσι η μορφή αφορά τη συνολικότερη σύνθεση και συμβολισμό του έργου, από την ογκοπλασία του κτιρίου, τη γεωμετρία του, τον τρόπο κατασκευής του και την οργάνωση της κάτοψης μέχρι τη θέση του στο χώρο, το

¹ Πολύ αργότερα ο Bernard Tshumi χρησιμοποιεί τη λέξη "ιδεομορφές"

χειρισμό όλων των αντιθέσεων, του μέσα και του έξω, του δημοσίου και του ιδιωτικού, του νέου. Οι αρχιτεκτονικές μορφές ενσαρκώνουν το περιεχόμενό τους, εκπληρώνοντας από τη μία τη χρηστική και συμβολική αποστολή τους και αντανακλώντας από την άλλη το χαρακτήρα της κοινωνικής ζωής, το υλικό και πνευματικό επίπεδο της κοινωνίας. Έτσι εκφράζουν μια λειτουργία, μια ιδεολογία και μια αισθητική. (Ακαδημία ΕΣΣΔ κ.α., 1962, υποκεφάλαιο: *Η αρχιτεκτονική*, σελ.546-550)

Η αρχιτεκτονική μορφή, συνεπώς, φέρει μέσα την ιδέα που φωτίζει το περιεχόμενο, το σκοπό της άρα είναι αδύνατο να κατανοηθεί το ένα δίχως το άλλο. Κι αντιστρόφως, το να προσπαθεί κανείς να κατανοήσει το περιεχόμενο ενός αρχιτεκτονικού έργου, προϋποθέτει να υπάρχει αυτό το έργο, να έχει μορφή και υπόσταση. Αυτή την ενότητα των δυο μερών περιέγραψε κι ο Βιτρούβιος ως εξής:

«Όπως σε όλα τα πράγματα, έτσι ιδιαίτερα και στην αρχιτεκτονική, ενυπάρχουν τα ακόλουθα δύο: αυτό που 'σημαίνεται' και αυτό που 'σημαίνει'. Αυτό που σημαίνεται

είναι το ζητούμενο, το αντικείμενο για το οποίο συζητούμε. Αυτό το ζητούμενο όμως σημαίνει ο σχεδιασμός του σύμφωνα με τους κανόνες της τέχνης και της επιστήμης.»
(Βιτρούβιος, σελ. 37)

Αυτή η ενότητα μορφής και περιεχόμενου, και στην περίπτωση της αρχιτεκτονικής, εκφράζει τη συμπόρευση της αρχιτεκτονικής σκέψης και πρακτικής με την εξέλιξη της κοινωνία, με τις προτεραιότητές της κάθε φορά, τα προβλήματα της και τα αδιέξοδά της. Σε όλη την εξέλιξη της κοινωνίας κάθε περιεχόμενο αναζητούσε τη μορφή που του αρμόζει και κάθε μορφή γινόταν σύμβολο περιεχομένου. Το περιεχόμενο καθρεφτίζοντας την αέναη κίνηση της κοινωνίας ως αρχή – ακμή – και παρακμή και η παλιά μορφή από πίσω, που στην αρχή αντιστέκεται αλλά όταν πια εξαντλήσει τις δυνατότητές έκφρασης του νέου περιεχομένου παραχωρεί τη θέση της σε νέες μορφές με τις δικές τους μεθόδους και αρχές.

«Το αυτοκίνητο είχε στην αρχή τη μορφή ενός αμαξιού που το σέρνουν άλογα. Το νέο στοιχείο, όμως, η μηχανή, ήταν ισχυρότερο από το παλιό αμάξωμα. Κάθε νικήτρια τάξη ή ανερχόμενο στρώμα θέλει αρχικά να κοιμηθεί στο κρεβάτι των νικημένων, να πάρει την όψη τους και τους τρόπους. Με την άνοδο της αγγλικής αστικής τάξης το 18^ο αιώνα η γοτθική τέχνη έγινε ξαφνικά «μοντέρνα», το ερείπιο θέλγητρο. Ο έμπορος, ο εργοστασιάρχης, ο νεόπλουτος επιθυμούσε να καλλωπίσει το κεφάλαιό του, η κατοχή ενός πύργου και πιο πολύ ενός ερειπίου ήταν σημάδι ευγενικής καταγωγής. Ο έμπορος Στέρλινγκ επισκεύασε γύρω στα 1760 ένα ερείπιο με τέτοια τέχνη που «νόμιζες πως θα σωριαστεί πάνω στο κεφάλι σου». Η άνοδος της γερμανικής και αυστριακής αστικής τάξης οδήγησε εκατό χρόνια αργότερα στη λεγόμενη «Grunderzeit», σε παρόμοια φαινόμενα. Δημιουργήθηκε μια αρχιτεκτονική κομπαστικής υποκρισίας, μια νέο – γοτθική τέχνη των ζαχαροπλαστών. Τράπεζες σαν πύργοι, σιδηροδρομικοί σταθμοί σαν καθεδρικοί ναοί. Ένας πρωτοπόρος της σύγχρονης αρχιτεκτονικής, ο Άντολφ Λοος, ονόμασε τη διακόσμηση έγκλημα και τις κομπαστικές προσόψεις σκοτεινών κατοικιών και γραφείων αρχιτεκτονική υποκρισία. Και η εργατική τάξη, τουλάχιστον το ανώτερο στρώμα της,

ασπάζεται αρχικά το γούστο της μικροαστικής τάξης. Η νεότερη γενιά των νεαρών εργατών και διανοούμενων αναζητά κάτι καινούριο. Για τα σπίτια που χτίστηκαν κατά την εποχή του Στάλιν λέει: «Σαν τούρτες πολύ μεγάλα, σαν σπίτια πολύ γλυκά.» (Fischer, 1963, σελ. 261)

Γι' αυτό και ιστορικά ο προβληματισμός ήταν γύρω από το δίπολο μορφής – λειτουργίας, γύρω από την ανάγκη προσδιορισμού του θετικού και αρνητικού πόλου, τη διερεύνηση του ζητήματος ποιο προσδιορίζει ποιο.

Στη διαμάχη αυτή άλλοτε κυριάρχησε η αντίληψη ότι το περιεχόμενο μπορεί ή πρέπει να ορίσει τη μορφή και άλλοτε ότι η μορφή μπορεί ή πρέπει να ορίσει το περιεχόμενο. Η αντιπαράθεση αυτή μπορεί σε ορισμένες στιγμές να οδήγησε σε υπερβολές και λάθη. Ανεξαρτήτως αποτελέσματος, όμως, σε κάθε περίπτωση οι αναζητήσεις αυτές είχαν αφετηρία την ανάγκη να διερευνηθεί η σχέση της αρχιτεκτονικής με τη ζωή μέσα και γύρω από αυτή. Όσο, λοιπόν, η διαπάλη δεν απομακρυνόταν από την ίδια την ουσία της ζωής, τόσο δεν απομακρυνόταν και από την ουσία της αρχιτεκτονικής.

Χαρακτηριστική περίοδος αυτής της αντιπαράθεσης στην ιστορία της αρχιτεκτονικής ήταν και το Μοντέρνο κίνημα των αρχών του 20^{ου} αιώνα με την επικράτηση του φονξιοναλισμού ως ρεύματος που όπως δηλώνει το όνομά του προέβαλλε τη λειτουργία απέναντι της μορφής.

3.3. Μοντέρνα αρχιτεκτονική

3.3.1. Ο 19^{ος} αιώνας

Όπως αναφέρθηκε από την αρχή, για να κατανοηθεί η αρχιτεκτονική μιας εποχής, πρέπει να κατανοηθούν οι κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες αυτής της εποχής. Το τέλος του 18^{ου} αιώνα και ολόκληρος ο 19^{ος} αιώνας, ως εποχές ριζοσπαστικών και επαναστατικών αλλαγών σε πολλούς τομείς, είναι κομβικοί για να κατανοηθεί το οικονομικό και κοινωνικό πλαίσιο της αρχιτεκτονικής του Μοντέρνου κινήματος των αρχών του 20^{ου} αιώνα.

Στα μέσα του 18ου αιώνα η κρίση και οι αντιθέσεις του φεουδαρχικού συστήματος εκφράστηκαν με τις ιδέες του Διαφωτισμού οι οποίες διαδοθήκαν και επηρέασαν όλους

τους τομείς της ανθρώπινης δραστηριότητας. Διακηρύσσονται τα δικαιώματα του ανθρώπου για καλύτερες συνθήκες ζωής, ελευθερία έκφρασης και δράσης, ανεξιθρησκία, ατομική ιδιοκτησία. Δίνεται έμφαση στην επιστημονική έρευνα απορρίπτοντας προκαταλήψεις και δεισιδαιμονίες. Μια σειρά ιστορικών γεγονότων επιβεβαιώνουν τα παραπάνω:

- Η Αμερικάνικη επανάσταση (1775-1783) που εδραίωσε μια νέα οικονομική δύναμη, προέκταση του ευρωπαϊκού πολιτισμού στον εξωευρωπαϊκό χώρο.

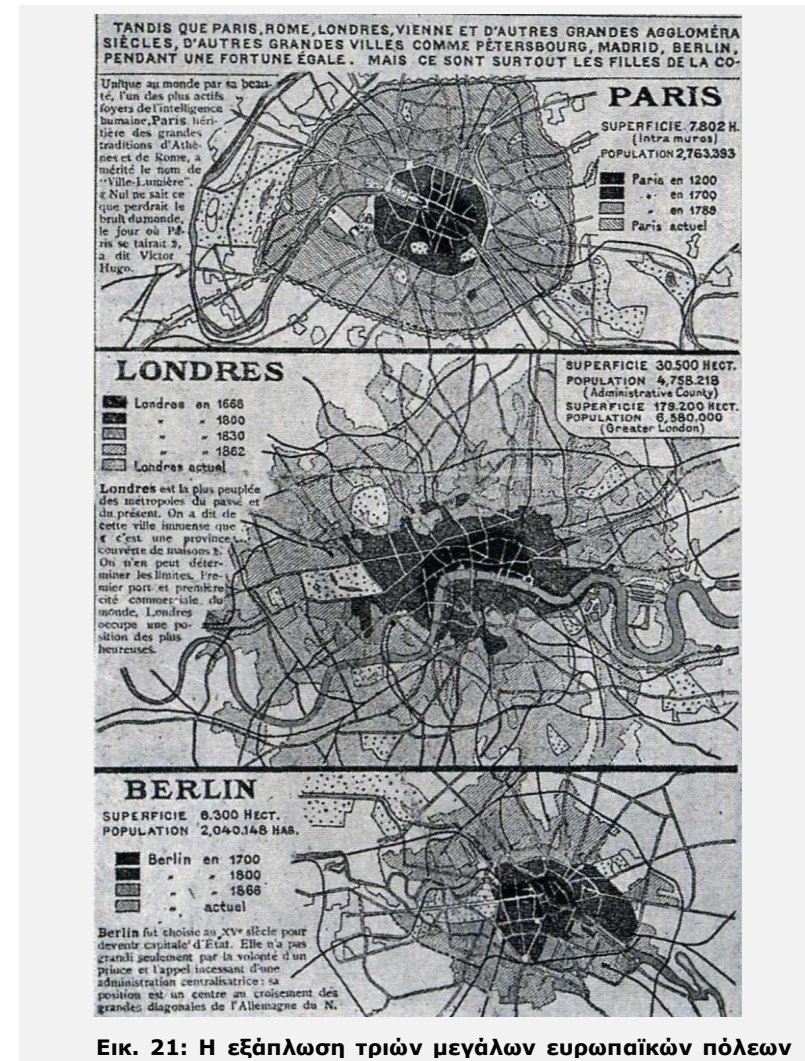
- Η Γαλλική Επανάσταση (1789) που σήμανε το πέρασμα σε μια σειρά από κράτη της Ευρώπης από τη φεουδαρχία σε ένα νέο τρόπο παραγωγής, τον καπιταλιστικό αλλά ταυτόχρονα και τη γέννηση μια νέας κοινωνικής τάξης, της εργατικής, που προέρχεται κυρίως από τις αγροτικές περιοχές, μεταφέρεται στα νέα βιομηχανικά κέντρα και προσφέρει στη νικήτρια αστική τάξη την εργατική της δύναμη.

- Η βιομηχανική επανάσταση με τις τεχνολογικές επιστημονικές ανακαλύψεις που τη συνοδεύουν και την εφαρμογή τους στον τρόπο παραγωγής, την ανάδειξη της

βιομηχανίας στις πόλεις απέναντι στην αγροτική παραγωγή της υπαίθρου.

Το νέο αυτό σύστημα με όλες τις πολιτικές, δημογραφικές και κοινωνικές αλλαγές που έφερε στην Ευρώπη, συνοδεύτηκε με μια σειρά προβλήματα που σχετίζονται με την ταχύτατη συγκέντρωση πληθυσμού στις πόλεις.¹ Η νέα οργάνωση της ζωής και της οικονομίας απαιτούσε μια νέα οργάνωση της αρχιτεκτονικής παραγωγής προσαρμοσμένη στα νέα δεδομένα. Οι νέες ανάγκες απαιτούσαν κτίρια παραγωγής (εργοστάσια), υποδομές για τις μεταφορές των προϊόντων και τη διευκόλυνση του εμπορίου, κτίρια διοίκησης, και κυρίως μέτρα για τη στέγαση του νέου εργατικού πληθυσμού που συγκεντρώθηκε στις πόλεις. Έτσι το 19^ο αιώνα κατασκευάστηκαν τόσα κτίρια «όσα δεν είχαν κτιστεί σε όλους μαζί τους προηγούμενους αιώνες». (Combrich, 1950, σελ. 500)

¹ Ο 19^{ος} αιώνας περιγράφεται με όλες τις πτυχές του από τον Pinol Jean-Luc [1991] με το βιβλίο **Ο κόσμος των πόλεων το 19^ο αιώνα**, Αθήνα (2000): εκδ. Πλέθρον. Αναλυτική περιγραφή υπάρχει και από τη Βρυξέλα Α. [2003], **Κατοίκηση και Κατοικία. Διερευνώντας τα όρια της αρχιτεκτονικής**, Αθήνα: εκδ. Ελληνικά Γράμματα.





Το νέο αυτό περιεχόμενο, οι αυξανόμενες λειτουργικές απαιτήσεις, όπως είναι φυσικό δεν μπορούσε πια να εξυπηρετηθεί με τις υπάρχουσες μορφές. Παρ' όλα αυτά η περίοδος αυτή δεν χαρακτηρίζεται από την δοκιμή και επεξεργασία νέων μορφών για τα νέα αυτά κτίρια. Κυριαρχούν δυο κατευθύνσεις:

- Η πρώτη αφορά έργα που υιοθετούν ιστορικές μορφές (κλασικισμός, εκλεκτικισμός) οι οποίες είχαν ευρεία αποδοχή στις μάζες.

«Όταν λοιπόν εκπληρώνονταν οι άλλες προδιαγραφές του κτίριο, ανέθεταν στον αρχιτέκτονα να διαμορφώσει μια πρόσοψη γοτθική, ή να κάνει το κτίριο να μοιάζει με νορμανδικό πύργο ή με αναγεννησιακό ανάκτορο ή ακόμα και με τζαμί. [...] Οι εκκλησίες χτίζονταν συνήθως σε γοτθικό ρυθμό, επειδή ήταν ο ρυθμός της εποχής που τη θεωρούσαν 'εποχή της πίστης'. Για τα θέατρα και τις λυρικές σκηνές χρησιμοποιούσαν συνήθως το Μπαρόκ, ενώ τα ανάκτορα και τα μέγαρα των υπουργείων χτίζονταν στον μεγαλόπρεπο ρυθμό της ιταλικής Αναγέννησης» (Combrich, 1950, σελ. 500).

«Έτσι σιγά, σιγά καθιερώθηκε οι τράπεζες να χτίζονται σε δωρικό ρυθμό, ώστε να δίνουν την αίσθηση στιβαρών οργανισμών, και τα δημαρχεία σε γοτθικό ώστε να καρπούνται τη μεσαιωνική παράδοση αυτοδιοίκησης» (Λέφας, 2002, σελ. 42)

- Η δεύτερη αντιθέτως αφορά έργα που εφαρμόζουν τις νέες μεθόδους και τα νέα υλικά κατασκευής και με μορφές αποδεσμευμένες από «αισθητικές» αναζητήσεις. Πρόκειται για έργα «καθαρά ωφελιμιστικά χωρίς αξιώσεις αρχιτεκτονικής απελευθερωμένα από συμβολικές και ιδεολογικές φορτίσεις και τη συνειδητή επιδίωξη ενός στυλ»

(Λάββας, 2002, σελ. 204). Η μορφές αυτών των κτιρίων προέκυπταν από την εσωτερική του διάρθρωση των επιμέρους λειτουργιών του κτιρίου η οποία καθιερώθηκε για κάθε είδος κτιρίου.

«Τα νοσοκομεία έπρεπε να συγκροτούνται από διακεκριμένες μεταξύ τους μακρές, αλλά ισομήκεις πτέρυγες, στους σιδηροδρομικούς σταθμούς έπρεπε να δεσπόζει η κεντρική αίθουσα αναχωρήσεων. Η πράξη, η συνεχής μέσα στο χρόνο οικοδομική δραστηριότητα, ήταν αυτή που τελικά ανέδειξε τα στοιχεία εκείνης της μορφής που επαναλαμβάνονταν σε κάθε ομοειδές κτίριο...»(Λέφας, 2002, σελ. 42)

Και στις δύο περιπτώσεις δηλαδή, το περιεχόμενο (εννοώντας αποκλειστικά τη λειτουργία) του κτιρίου είναι ο καθοριστικός παράγοντας της κατασκευής. Η μορφή έρχεται σε δεύτερη μοίρα, είναι δέσμια των νέων τύπων που ορίζονται για κάθε λειτουργία και συνεπώς, ετεροκαθορίζεται.



Εικ. 24: Charles Barry, Palace of Westminster, Λονδίνο (1840-70).



Εικ. 25: J. Chalgrin, α) Η αψίδα του θριάμβου, Παρίσι (1806- 1836), β) με το ρωμαϊκό πρότυπο που αντιγράφει (Τόξο Τίτου, Ρώμη, 70 μ.Χ.).



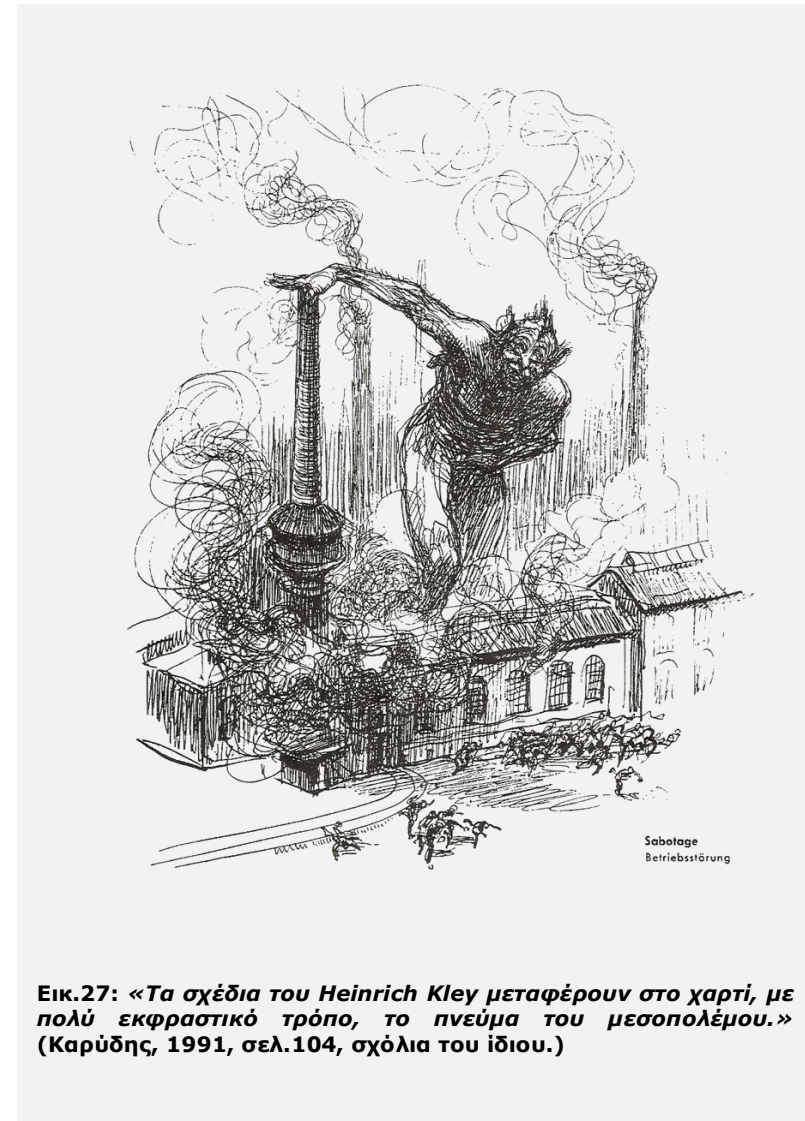
Εικ.26: Leon Von Klenze, Walhalla, Γερμανία (1831-1843).

3.3.2. Το μεσοπολεμικό κλίμα

Ο 20^{ος} αιώνας κληρονόμησε όλη αυτή την έκρηξη του 19^{ου} αιώνα με τις αντιθέσεις του, τα κινήματά του, τις νεωτερικότητές του και τις συμβάσεις του και τους έδωσε νέα δυναμική. Η είσοδος στο νέο αιώνα είναι παράλληλα και η είσοδος του καπιταλισμού στην τελευταία φάση του, στο ιμπεριαλιστικό στάδιο όπου οι αντιθέσεις ανάμεσα στην αστική και εργατική τάξη οξύνονται. Δυο κρίσιμα ιστορικά γεγονότα συνοδεύουν αυτό το πέρασμα: Ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος (1914-1918) και η Σοβιετική Επανάσταση (1917).

Η περίοδος που ακολουθεί ανάμεσα στους δυο παγκόσμιους πολέμους χαρακτηρίζεται από ακόμη μεγαλύτερη σε σχέση με το 19^ο αιώνα τεχνολογική και επιστημονική πρόοδο (κορύφωση η θεωρία της σχετικότητας του Αϊνστάιν) που έφερε νέα κίνητρα για νέες αναζητήσεις σε όλες τις δραστηριότητες.¹

¹ Για το γενικότερο κλίμα το μεσοπόλεμο: Καρύδης Δ. [1991], **Ανάγνωση Πολεοδομίας, Η κοινωνική σημασία των χωρικών μορφών**, Αθήνα: εκδ. Συμμετρία. Σελ. 100-130



Εικ.27: «Τα σχέδια του Heinrich Klei μεταφέρουν στο χαρτί, με πολύ εκφραστικό τρόπο, το πνεύμα του μεσοπολέμου.» (Καρύδης, 1991, σελ.104, σχόλια του ίδιου.)

Χάρη στις νέες τεχνολογίες και επιστημονικές μεθόδους, η βιομηχανική παραγωγή ενδυναμώνεται, τα μέσα παραγωγής επαναστατικοποιούνται (ηλεκτρισμός, νέες μηχανές, αυτοκίνητα, αεροπλάνα, υποβρύχια) και, ταυτόχρονα, ευνοείται η μαζική παραγωγή σε μια σειρά προϊόντα η οποία διασφαλίζει το μέγιστο κέρδος στην παραγωγή με τη μείωση του χρόνου παραγωγής ανά προϊόν και τη ταυτόχρονη μείωση του κόστους παραγωγής. Έτσι, αναγνωρίζεται η αξία της τυποποίησης που πρόσφερε πολλά προϊόντα στον ελάχιστο χρόνο και κόστος.

Ο νέος τρόπος παραγωγής δεν συμβαδίζει με τις παρωχημένες σχέσεις παραγωγής, αφού το κέρδος συγκεντρωνόταν στα χέρια ακόμα λιγότερων με τους ίδιους τους παραγωγούς, τους εργάτες, να παίρνουν το ελάχιστο μερίδιο. Οι αντιθέσεις του νέου συστήματος γίνονται όλο και πιο προφανείς. Η οικονομική κρίση των καπιταλιστικών κρατών της Ευρώπης (οικονομικό κραχ 1929) και η εδραίωση της σοσιαλιστικής εξουσίας στην ΕΣΣΔ δημιούργησαν ένα κλίμα πόλωσης αλλά και αμφιβολίας για την βιωσιμότητα του καπιταλιστικού συστήματος.

«Όπως ολόκληρος ο 19^{ος} αιώνας θα μπορούσε να θεωρηθεί η περίοδος κατά την οποία η αστική τάξη οργανώθηκε και ισχυροποίησε τη θέση της σε όλες τις εκφάνσεις της κοινωνικής και οικονομικής ζωής, έτσι και οι πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα θα μπορούσαν να θεωρηθούν η περίοδος διαμόρφωσης της μεγαλύτερης απειλής που είχε δεχθεί ως τότε το αστικό – δημοκρατικό καθεστώς από την εργατική τάξη.» (Καρύδης, 1993, σελ. 131)

Η αστική τάξη, αντιμετωπίζοντας τον κίνδυνο του αντίπαλου δέους, την πίεση που δέχεται από ανθρώπους της διάνοησης και των τεχνών που είναι σαφώς επηρεασμένοι από την επαφή τους με τα σοσιαλιστικά κράτη, προχωρά σε υποχωρήσεις με στόχο τη διασφάλιση της εξουσίας της. Υπό αυτό το πρίσμα, δίνει σαφώς περιθώρια στους αρχιτέκτονες να δραστηριοποιηθούν και τους «ζητάει» να βρουν λύσεις στα προβλήματα που προκαλούν τις αντιδράσεις του κόσμου χωρίς να κινδυνεύουν τα συμφέροντά τους.

3.3.3. Μοντέρνο κίνημα και φονξιοναλισμός

Σε όλο αυτό το εκρηκτικό πλαίσιο με τις έντονες κοινωνικές ανακατατάξεις, η αρχιτεκτονική πρακτική αποκτά νέους στόχους και λειτουργίες αφού έπρεπε να οργανώσει και να εξυπηρετήσει χωρικά τις νέες κοινωνικές σχέσεις και ανάγκες. Οι αρχιτέκτονες της περιόδου, αντιλαμβάνονται το πνεύμα και τη διάθεση της εποχής για αλλαγή, αντιλαμβάνονται ότι τα πάντα εξελίσσονται και μεταβάλλονται με μεγάλη ταχύτητα (νέες μορφές παραγωγής, τυποποίηση, νέα υλικά, νέες καλλιτεχνικές μορφές στο χώρο των τεχνών) και καταλαβαίνουν ότι πρέπει να προσαρμόσουν το χαρακτήρα της αρχιτεκτονικής τους σε μορφή και περιεχόμενο.

Το πρώτο πράγμα που διαπιστώνουν ότι πρέπει να αποκατασταθεί στην αρχιτεκτονική είναι το δεύτερο μισό της, η τέχνη και στο αρχιτεκτονικό της έργο, η μορφή. Διαπιστώνουν πως η μεγάλη παραγωγή νέων κατασκευών δεν αντιστοιχεί σε παραγωγή νέων μορφών. Αντιθέτως

υπάρχει μια αδιαφορία για αυτές¹, αδιαφορία που είναι αναντίστοιχη των πειραματισμών και των μορφικών αναζητήσεων που παρουσιάζουν οι υπόλοιπες τέχνες της εποχής και κυρίως η ζωγραφική. Έτσι, πριν ακόμα ξεσπάσει ο πόλεμος, βάζουν ως στόχο τη ρήξη με το παρελθόν και των συμβατικών μορφών του ώστε να αποκατασταθεί «*το έγκλημα απέναντι στη μορφή*», θέτουν ως καθήκον τους «*να ξαναδοθούν στη μορφή τα δικαιώματά της*» και οι νέες κατασκευές να είναι «*αντάξιες της εποχής*» (Μουτέζιους, 1911, *Σκοποί του καλλιτεχνικού συνδέσμου* στο Conrads, 1975, σελ. 19) **συμφιλιώνοντας τη τέχνη με τη βιομηχανία, τον καλλιτέχνη με την παραγωγή και συνδυάζοντας την ποσότητα με ποιότητα.**

Αυτό είναι το «μοντέρνο κίνημα» που γεννήθηκε στις αναζητήσεις και τη διαπάλη ομάδων και κινήσεων

¹ «*Η στροφή στην ποιοτική εμφάνιση των προϊόντων υπήρξε ένα σοβαρό πρόβλημα της βιομηχανίας στην αρχή του 20^{ου} αιώνα [...] Χαρακτηριστικά είναι τα παραδείγματα ατμομηχανών σε κουβούκλια με δωρικές κολώνες ή μοντέλα αυτοκινήτων με ψυγείο διαμορφωμένο σε πρόσοψη αρχαίου ελληνικού ναο. [...] Λύση σε αυτό το πρόβλημα είναι η χρησιμοποίηση αρχιτεκτόνων και καλλιτεχνών στη βιομηχανία, η οποίοι θα φροντίσουν πέρα από την ποιότητα του υλικού και για την ποιότητα της μορφής στα προϊόντα.*» Λάββας, 2002, σελ. 263

αρχιτεκτόνων όπως της σχολής της Βιέννης και του γερμανικού συνδέσμου Deutscher Werkbund (ιδρύθηκε το 1907) και ωρίμασε μετά τη φρίκη του παγκόσμιου πολέμου κυρίως μέσα στη καλλιτεχνική σχολή του Bauhaus (1919-1933) και διαδόθηκε σε όλη την Ευρώπη στα τέλη της δεκαετίας τους '20 και ονομάστηκε International style.

Η πορεία της Μοντέρνας αρχιτεκτονικής σε μορφή και περιεχόμενο δεν ήταν ενιαία αλλά σύνθετη διαδικασία, γεγονός που αποτυπώνεται στα θεωρητικά κείμενα των αρχιτεκτόνων της εποχής και στην αλλαγή πλεύσης γνωστών αρχιτεκτόνων μέσα από τα έργα τους.¹

Μέσα σε αυτή τη δημιουργική διαπάλη, με κύριο αντικείμενό της πώς η αρχιτεκτονική παραγωγή

¹ Το βιβλίο της Μαρίας Λαμπράκη- Πλάκα «**Μπαουχάους- Από τον ιδεαλισμό στον φονξιοναλισμό**» Αθήνα (1986): εκδ. Νεφέλη περιγράφει αυτές τις ζυμώσεις μέσα στη σχολή του Μπαουχάους όπου κλείνει χαρακτηριστικά με τα εξής «**Έτσι μπόρεσε να συνοψίσει συμβολικά μέσα σε λίγα χρόνια της λειτουργίας της την ιστορική πείρα του αιώνα μας: από την πρώτη μεγάλη κρίση της αστικής κοινωνίας – όπου εγγράφονται και οι μεταφυσικές αναζητήσεις των καλλιτεχνών που περιγράψαμε- ως την ουτοπία των κοινωνικών επαναστάσεων. Κι από εκεί ως τη συμφιλίωση με τα όργανα της νέας κεφαλαιοκρατικής κοινωνίας, με τα νέα μέσα παραγωγής. Με άλλα λόγια ως την υποταγή στους νόμους της καταναλωτικής κοινωνίας**» σελ. 55

μπορεί να ικανοποιήσει τις κοινωνικές ανάγκες, πώς μπορεί να συμπορευτεί με τους νέους όρους παραγωγής χωρίς να χάσει την καλλιτεχνική της αξία, το ρεύμα που επικράτησε έγινε γνωστό ως φονξιοναλισμός.

Ο φονξιοναλισμός εκφράζει την άποψη της προτεραιότητας του περιεχομένου έναντι της μορφής με το να προτάσσει τη λειτουργία του κτιρίου, το σκοπό για τον οποίο δημιουργείται, πρωταρχικό παράγοντα της αρχιτεκτονικής. Εκφράζει την άποψη ότι η αρχιτεκτονική πρέπει να είναι να προκύπτει από κάποια ανάγκη και κάποιο σκοπό και η μορφή αυτών των δημιουργημάτων να είναι προσαρμοσμένη σ' αυτήν την ανάγκη και στον αντίστοιχο σκοπό. Η άποψη αυτή εκφράστηκε με μια φράση L. Sullivan «η μορφή ακολουθεί τη λειτουργία», που έγινε και το μότο του φονξιοναλισμού.

Βασικές αρχές του φονξιοναλισμού είναι η απόρριψη του παρελθόντος και της παράδοσης, η οργάνωση της μοντέρνας ζωής και η αξιοποίηση των δυνατοτήτων της σύγχρονης παραγωγής και τεχνολογίας. Οι μορφές στηρίζονται στην αισθητική του κοσντροκτιβισμού:

έμφαση στο υλικό, γεωμετρική αφαίρεση, εκφραστική οικονομία, απλότητα.

Με σημαία τον ορθολογισμό, την οικονομία, και τη λειτουργικότητα, τα νέα κτίρια αποκτούν χαρακτηριστικά όπως την καθαρή γεωμετρική οργάνωση της κάτοψης, τον συσχετισμό της εσωτερικής διαρθρώσεως με την εξωτερική εικόνα, την ασυμμετρία ως αποτέλεσμα της λειτουργικής οργάνωσης, την ελαχιστοποίηση του διακόσμου, τη διαφάνεια, την έμπνευση από νέες τεχνολογίες, την τυποποίηση και τη χρήση νέων υλικών όπως το μπετό, το γυαλί κι ο χάλυβας.

3.3.4. Η μαζική κατοικία

Μεγάλο μέρος της αρχιτεκτονικής πρακτικής της περιόδου έχει η παραγωγή μαζικής κατοικίας για τη στέγαση των εργατών. Αυτό δεν είναι καθόλου τυχαίο. Η είσοδος στον 20^ο αιώνα δεν συνοδεύτηκε με κάποια βελτίωση στις συνθήκες στέγασης των εργατών αλλά το αντίθετο. Η συνεχιζόμενη αύξηση του πληθυσμού στα μεγάλα αστικά κέντρα, οι τεραστίων διαστάσεων υλικές καταστροφές κι η

γενικότερη οικονομική κρίση που έφερε ο Α΄ Παγκόσμιος πόλεμος διεύρυνε το πρόβλημα ακόμα και στα κοινωνικά στρώματα που είχαν μέχρι τότε μείνει ανεπηρέαστα. Ο αριθμός των αστέγων αυξήθηκε, οι επιδημίες στους δρόμους των παλιών σπιτιών μεγάλωναν κι η στενότητα του χώρου που αναλογούσε στο κάθε άτομο χειροτέρευε.

Ταυτόχρονα η κοινωνική ζωή του εργάτη δεν ήταν η ίδια. Η εισαγωγή της γυναίκας στην παραγωγή κι η αύξηση των ωρών εργασίας μετέβαλλαν τους οικογενειακούς ρόλους και τη σχέση του εργάτη με τη κατοικία, οι ώρες παραμονής στο σπίτι ελαττώθηκαν, πολλές λειτουργίες (όπως το φαγητό) μεταφέρθηκαν εκτός σπιτιού, και γενικότερα οι ανάγκες κι οι απαιτήσεις από την κατοικία ήταν διαφορετικές. (Teige, 1932)

Μπροστά σε αυτή τη διάσταση που πήρε το πρόβλημα, οι αρχιτέκτονες καλούνται να διαχειριστούν τη κρίση και να υποδείξουν λύσεις άμεσες στο τομέα της κατοικίας και συνολικότερα της καλύτερης λειτουργίας της πόλης. Ενώ μέχρι τώρα οι μοντέρνες αναζητήσεις κι οι καινοτομίες εκείνης της περιόδου εφαρμόζονται αποκλειστικά στις βίλλες των πλουσίων και στα μεγάλα διαμερίσματά τους,

κάνουν μια παρένθεση κι αρχίζουν να ασχολούνται πιο σοβαρά πια για την κατοικία των ασθενέστερων στρωμάτων.

Και σε αυτή την περίπτωση η ανάγκη για ταχύτητα στην παραγωγή τους και το χαμηλό κόστος οδηγεί ως λύση του προβλήματος, τη μαζική παραγωγή με τυποποιημένο προϊόν, τώρα, την κατοικία. Η έννοια της «καλλιτεχνικής τυποποίησης» σε αυτή την περίπτωση εκφράστηκε με την αναζήτηση κατάλληλων μορφών που θα συνδυάζουν πολλαπλάσια κάποιων τύπων – κατοικιών.

Χαρακτηριστική στιγμή είναι η έκθεση *Die Wohnung* (*Η Κατοικία*) που οργανώθηκε από την *Deutscher Werkbund* στη Στουτγάρδη το 1927 και περιείχε το πρόγραμμα *Weissenhof Siedlung*, για κατοικίες χαμηλού κόστους με τη συμμετοχή πολλών αρχιτεκτόνων στα πλαίσια του προγράμματος ανοικοδόμησης της Γερμανίας.

Ένας δημόσιος διάλογος ξεκινά, πέρα από τα όρια της Γερμανίας, για το ζήτημα της κατοικίας των εργατών και παίρνει οργανωμένα χαρακτηριστικά το 1928 με την ίδρυση των CIAM [Congrès Internationaux d' Architecture Moderne (διεθνείς συνέδρια μοντέρνας αρχιτεκτονικής)]



Εικ. 28: Αφίσες της εποχής για την έκθεση



Εικ. 29: Ο οικισμός Weissenhof

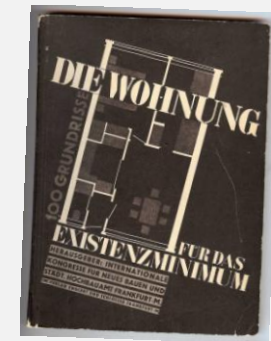
Στα τρία πρώτα CIAM από το 1928 ως το 1930 βασικό θέμα ήταν η αναζήτηση του παραπάνω μοντέλου κατοίκησης που θα κάλυπτε μαζικές ανάγκες στο χώρο της πόλης.

Η διακήρυξη του CIAM το 1928 ορίζει ως βάση της μοντέρνας αρχιτεκτονικής παραγωγής και στη φάση του σχεδιασμού και στη φάση της κατασκευής «την ορθολογικοποίηση και την τυποποίηση» για να επιτευχθεί στόχος που μπαίνει στην ίδια διακήρυξη, δηλαδή «τη σύνδεση του φαινομένου της αρχιτεκτονικής με το φαινόμενο του γενικού οικονομικού συστήματος». Έτσι οι αρχιτεκτονικές μορφές πρέπει να είναι τέτοιες που να απλοποιούνται οι μέθοδοι εργασίας στο εργοτάξιο και το εργοστάσιο, οι κατασκευαστικές εταιρίες θα μπορέσουν να μειώσουν το ειδικευμένο εργατικό δυναμικό και οι καταναλωτές θα αναπροσαρμόσουν τον τρόπο ζωής τους αναθεωρώντας τις ανάγκες τους κάτι που σταδιακά θα ωφελήσει τα χαμηλά στρώματα αφού «τα πλεονεκτήματα αυτού του περιορισμού θα οδηγήσουν στη μέγιστη ικανοποίηση των αναγκών της πλειοψηφίας, που προς το παρόν έχουν περισταλεί.» (Frampton, 1982, σελ. 241)

«Οι αρχιτέκτονες αφενός σχεδιάζουν και προτείνουν τεχνικές λύσεις, οι οποίες ικανοποιούν την αναζήτηση της κερδοσκοπίας των ιδιοκτητών γης και μέσω βιομηχανικής παραγωγής και αφετέρου εντάσσονται σε έναν αγώνα εκμοντερνισμού του μορφικού λεξιλογίου της αστικής τάξης. Σαφώς όλα τα ανωτέρω γίνονται *a posteriori* αντιληπτά, καθώς οι πραγματικές προθέσεις επενδύονται με μια επαρκώς κατασκευασμένη ηθικολογία περί κοινωνικής αποστολής της αρχιτεκτονικής προσανατολισμένης στην παροχή στοιχειωδών οικιστικών αγαθών στις ασθενέστερες τάξεις.» (Πάγκαλος, 2011, σελ. 64).



Εικ. 30: (δεξιά) Το πρώτο συνέδριο CIAM



Εικ. 31: (αριστερά) Εξώφυλλο του πρώτου βιβλίου που δημοσίευσε το CIAM με τίτλο «Η ελάχιστη ζωτική κατοικία»

Το μοντέλο κατοίκησης που προτείνεται περιγράφηκε με τον όρο «ελάχιστη κατοικία» (minimum dwelling) αφού το ελάχιστο θα προσέφερε το συνδυασμό του λειτουργικού και ωφελιμιστικού.

Η ελάχιστη κατοικία δεν επρόκειτο για μια παραλλαγή της αστικής κατοικίας, μια απλοποιημένη εκδοχή του αστικού διαμερίσματος ή μια έκπτωση στις κατόψεις του. (Teige, 1932) Στην ελάχιστη κατοικία εκφράστηκαν όλες οι αγωνίες της Μοντέρνας αρχιτεκτονικής: η αναζήτηση ενός νέου περιεχομένου με την αναζήτηση νέων προτύπων καθημερινής ζωής, την αναζήτηση νέων μορφολογικών μέσων και την αναζήτηση νέων τεχνικών μεθόδων. Με άλλα λόγια, **οι αναζητήσεις αυτές δεν αφορούσαν τη μορφή μόνο αυτού του μοντέλου αλλά και το περιεχόμενό του, δεν είχαν να κάνουν μόνο με τη δημιουργία ενός μοντέλου κατοικίας αλλά με τη δημιουργία ενός μοντέλου ζωής για τον εργάτη.**

Ο μαρξιστής Hannes Meyer, αναλαμβάνοντας τη διεύθυνση του Bauhaus το 1928 χρησιμοποιεί το παράδειγμα των εργατικών οικισμών για να εξηγήσει τις «αρχές» της μοντέρνας αρχιτεκτονικής τονίζοντας ότι η

αρχιτεκτονική είναι **«διαμόρφωση της διαδικασίας της ζωής»**, ακολουθεί την αρχή της **«λειτουργία επί οικονομία»** και αυτή η άποψη **«οδηγεί με συνέπεια σε καθαρή κατασκευή»** που είναι **«η βάση και το γνώρισμα του νέου κόσμου των μορφών»** που εκφράζουν ένα **«διεθνές αρχιτεκτονικό φρόνημα»**. Προβάλλει έτσι την άποψη ότι αν οριστούν οι ανάγκες του κατοίκου τότε διαμορφώνεται και το **λειτουργικό διάγραμμα** που (μαζί με το οικονομικό πρόγραμμα) θα κατευθύνει και το σχεδιασμό της κατοικίας. Κι επειδή οι ανάγκες είναι κοινές, κοινές θα είναι και οι αρχές των μορφών ως **«έκφραση διεθνούς αρχιτεκτονικού φρονήματος»**. Καταλήγει τονίζοντας την κοινωνική διάσταση της αρχιτεκτονικής που από ατομική υπόθεση γίνεται συλλογική γράφοντας:

«Ο νέος οικισμός σαν τελικός σκοπός της λαϊκής πρόνοιας είναι πέρα για πέρα ένα συνειδητά οργανωμένο κοινωνικό έργο, όπου σε συνεταιριστική βάση εξισορροπούνται απόλυτα οι συνεργατικές και ατομικές δυνάμεις. Ο μοντερνισμός αυτού του οικισμού δε συνίσταται στην επίπεδη σκεπή και στην κάθετη – οριζόντια πρόσοψη, αλλά στην άμεση σχέση του με την ανθρώπινη ύπαρξη. Οι

εντάσεις του ατόμου, των φύλων, της γειτονιάς και της κοινότητας και οι γεωφυσικές σχέσεις έχουν βρει μια ανώτερη διαμόρφωση» (Χανες Μαυερ, 1928, Αρχιτεκτονική στο Conrads, 1975, σελ. 104)

Επηρεασμένος από τις Μοντέρνες αρχές ο Έλληνας Άρης Κωνσταντινίδης, πολλά χρόνια αργότερα (1957) γράφει σε άρθρο του για τις εργατικές κατοικίες, στο οποίο ορίζει τον αρχιτέκτονα «ως συνθέτη και οργανωτή», που «στην περίπτωση της κατοικίας, (το πρόβλημα που έχει να επιλύσει είναι) ένα πρόβλημα ζωής». Η αιτία της αναζήτησης της οργανωμένης μαζικής κατοικίας, σύμφωνα με τον ίδιο ήταν οι νέες ανάγκες των ανθρώπων – υλικές, συναισθηματικές και ψυχικές- ενώ οι πολεμικές κατάστροφές ή η εισροή στις μεγάλες πόλεις ήταν η αφορμή. Στο ίδιο άρθρο υπενθυμίζει ότι η αρχιτεκτονική είναι:

«...ένα κάτοπτρο της ζωής και εικονίζει μαζί με την τεχνική επίτευξη μιας εποχής και το κοινωνικό πνεύμα των ανθρώπων, το κοινωνικό πιστεύω αυτών των ανθρώπων και το πνευματικό τους ήθος και το ψυχικό τους ανάστημα.»

Τονίζει έτσι ότι προτεραιότητα του αρχιτέκτονα είναι να κατανοήσει την πραγματικότητα, να γνωρίσει τις σύγχρονες

ανάγκες οι οποίες είναι κοινές οπότε η μορφή που θα προκύψει μπορεί να είναι κι αυτή κοινή. «Ζητάμε την κοινή λύση, την κοινή μορφή γιατί όλοι οι άνθρωποι έχουμε τις ίδιες υλικές και συναισθηματικές ανάγκες, δηλαδή το τυπικό, που είναι το κύριο, το καθολικό, το συνοπτικό. Αφού όμως πιο πρώτα γνωρίσουμε το βαθύτερό είναι μας, τον ουσιαστικό πνευματικό και ψυχικό μας κόσμο, τη χρονικά και τοπικά συγκεκριμένη υπόστασή μας.»

Αναφέρεται και ο ίδιος στη σημασία του λειτουργικού διαγράμματος: «δεν μας ενδιαφέρει το μέγεθος των δωματίων μιας κατοικίας, όσο ενδιαφέρει η λειτουργικά καλή συσχέτιση των διάφορων χώρων της κατοικίας μεταξύ τους και ο καλός προσανατολισμός και αερισμός αυτών των χώρων» (Κωνσταντινίδης, 1987, σελ.129-130).

Επιστρέφοντας στα CIAM, η συζήτηση για τη μορφολογία της ελάχιστης κατοικίας καταπιάστηκε με μια σειρά από ζητήματα όπως, τις ιδανικές αποστάσεις των κτιρίων που θα προσφέρουν κοινόχρηστους ασφαλείς χώρους, τον ιδανικό αριθμό ορόφων, την ευελιξία στην κάτοψη, τη σημασία της κουζίνας στο νέο μοντέλο

κατοίκησης, τα κουφώματα ακόμα κι η επίπλωση κι η χρήση βελτιωμένων οικιακών συσκευών, η χρήση προκατασκευασμένων στοιχείων, η εφαρμογή συστημάτων που βασίζονται σε μηχανές. Συζήτηση που έθετε στόχο την επαναφορά της αρχιτεκτονικής στην εξυπηρέτηση των κοινωνικών αναγκών, των αναγκών του ανθρώπου του μοντέρνου κινήματος, του βιομηχανικού εργάτη, για αξιοπρεπή κατοικία.

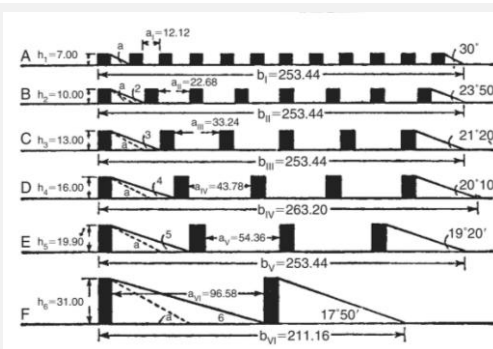
Οι συνθετικές αρχές των οικισμών που προτάθηκαν στις περισσότερες περιπτώσεις συνοψίζονται ως εξής:

- Οι νέοι οικισμοί τοποθετούνται έξω από το κέντρο της πόλης αφού τα κέντρα της πόλης ασφυκτιούσαν από την πυκνή δόμηση και δεν προσέφεραν οικόπεδα των

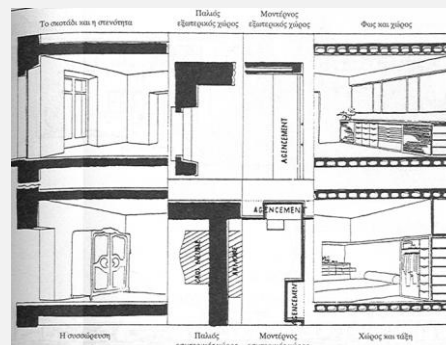
απαιτούμενων εκτάσεων ή ήταν πολύ ακριβά

- Στους νέους οικισμούς η διάταξη που επικρατεί είναι η κατά στοιχούς δόμηση ως φθηνή και ίση λύση γιατί εξασφαλίζει ένα υγιεινό περιβάλλον με καθαρό αέρα και ανοιχτό χώρο με ισότητα προς όλους. Τα διαμερίσματα αναπτύσσονται οριζοντίως αλλά και καθ' ύψος σε ορόφους παραπάνω του ενός.

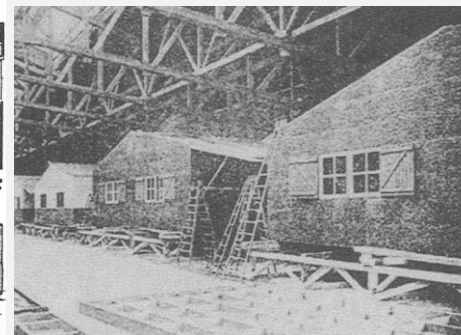
- Η κάτοψη των διαμερισμάτων είναι ορθολογικώς σχεδιασμένη με χώρους που να εξυπηρετούν τις ελάχιστες ανάγκες όπως ξεκούραση, ύπνος, φαγητό και μπάνιο. Τα ανοίγματα πρέπει να εξασφαλίζουν τις απαραίτητες συνθήκες υγιεινής με τον κατάλληλο φωτισμό και αερισμό.



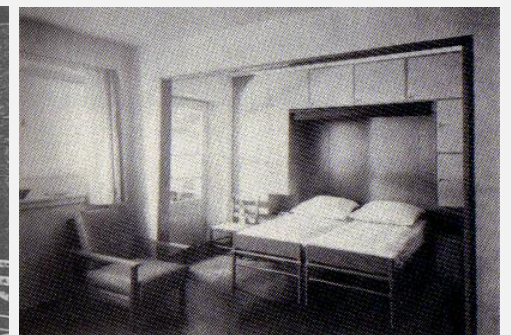
Εικ. 32: Μελέτη του Gropius για τις κατάλληλες αναλογίες ύψους και απόστασης των κτιρίων (1930)



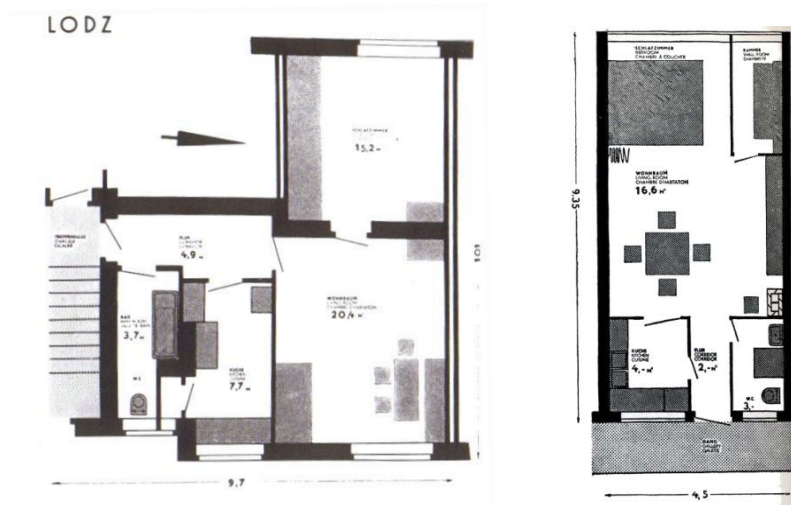
Εικ. 33: Η κατοικία σε σχέση με τα ανοίγματα και το φυσικό φωτισμό



Εικ. 34: Βιομηχανοποιημένα σπίτια «Voisin» των Le Corbusier - Saugnier



Εικ. 35: Εσωτερικό κατοικίας με αναδιπλωμένα κρεβάτια και εντοιχιζόμενη επίπλωση Römerstadt Siedlung, Ernst May



Εικ. 36: (αριστερά) Κατοικία με βάση της αρχές του 2^{ου} CIAM για την «ελάχιστη κατοικία»

Εικ. 37: (δεξιά) Τυπική μονάδα κατοικίας 38 τμ. με σύστημα διαχωρισμού της κρεβατοκάμαρας με το σαλόνι και τρία κρεβάτια - Römerstadt Siedlung, Ernst May (1925-19300



Εικ. 38:Γενικό σχέδιο ανοικοδόμησης του Römerstadt (1925 -1930)

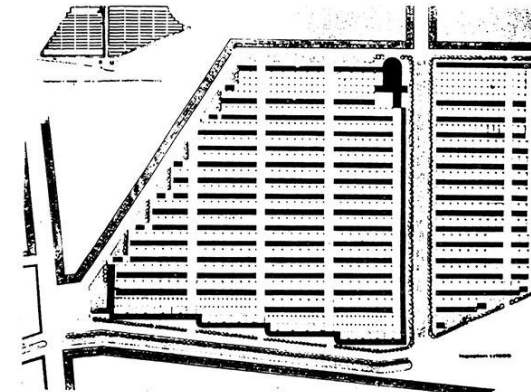
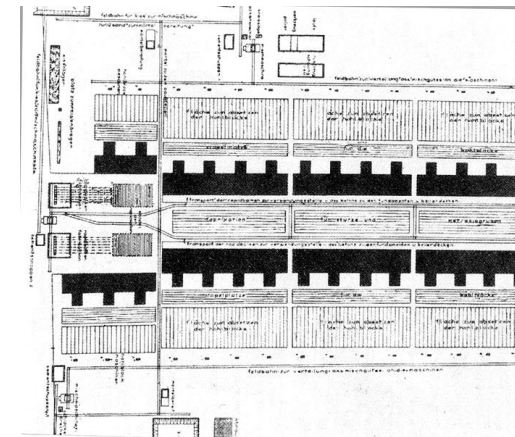


Abb. 22: Entwurf von Haesler für Karlsruhe-Dammerstock, 1928

Εικ. 39: Καρlsruhe, 1928



Εικ. 40: Σχέδιο κατοικιών, Dessau-Törten, 1928. Η διάταξη των κατοικιών είναι οργανωμένη με βάση τις τροχιές του γερανού.

3.3.5. Karel Teige κι οι πρώτες αμφισβητήσεις

Ο Τσέχος μαρξιστής καλλιτέχνης Karel Teige μελέτησε αυτήν την περίοδο της αρχιτεκτονικής και την αναζήτηση των αρχιτεκτόνων για την ελάχιστη κατοικία του εργάτη και η κριτική που κάνει για όλες αυτές τις προσπάθειες δεν επικεντρώνονται στις μεθόδους δηλαδή στις μορφές που προτείνονται αλλά στο περιεχόμενο που εκφράζουν. Θεωρεί ότι οι προσπάθειες αυτές είναι προσκολλημένες στον τύπο κατοικίας που απευθύνεται στην παραδοσιακή οικογένεια με την τυπική κουζίνα και την κρεβατοκάμαρα, τύπος που δεν διαχωρίζεται ουσιαστικά από τα μεσοαστικά διαμερίσματα και έχει βάση στο μοντέλο κατοίκησης του 19^{ου} αιώνα.

Επαναφέρει τη σχέση μορφής και περιεχομένου στη διαλεκτική της βάση, αποδεικνύοντας ότι και σε αυτή την περίπτωση το περιεχόμενο είναι το ευμετάβλητο στοιχείο της και η μορφή το πιο σταθερό. Τονίζει τη δυσκολία να «ανακαλύπτεις την αλήθεια» και επαναπροσδιορίζει το περιεχόμενο της κατοικίας του εργάτη. Έτσι, θεωρεί πως η οικογένεια σαν θεσμός έχει πάψει να λειτουργεί σαν ενιαία οικονομική μονάδα ή σαν μια ομάδα ανθρώπων που

μοιράζονται το νοικοκυριό, δηλαδή δεν έχουν κάποιο κοινό οικονομικό κίνητρο. Οι παράγοντες που οδήγησαν στην αναθεώρηση της οικογένειας ως ένα παραδοσιακό νοικοκυριό είναι κυρίως η εισαγωγή της γυναίκας στην παραγωγή κι η εξέλιξη της τεχνολογίας στον τομέα των οικιακών συσκευών και υπηρεσιών. Η εξέλιξεις στην παραγωγή και την καθημερινή ζωή των εργατών απαιτούν την ανάπτυξη, έτσι, νέων μορφών οικογενειακής οργάνωσης άρα και νέων τύπων κατοικίας.

Στο ίδιο βιβλίο προχωρά στην πρόταση ενός τύπου κατοικίας υπό το πρίσμα πάλι της διαλεκτικής σχέσης μορφής περιεχομένου, όπου η μορφή παίζει ενεργητικό ρόλο στην εξέλιξη του περιεχομένου. Το νέο αυτό τύπο δεν τον ταυτίζει με τον νέο τρόπο ζωής του εργάτη αλλά επιδιώκει να συμβάλλει στην εξέλιξη της ζωής του προτείνοντας έναν προωθημένο τρόπο ζωής που κατά τη γνώμη του μπορεί να ανταποκριθεί στην πραγματικότητα. Έτσι θεωρεί ότι ο τύπος κατοικίας πρέπει να προωθεί τη συλλογική ζωή των κατοίκων και τη συναναστροφή τους ως κλειδί της κοινωνικής εξέλιξης. Η συλλογική κατοικία που

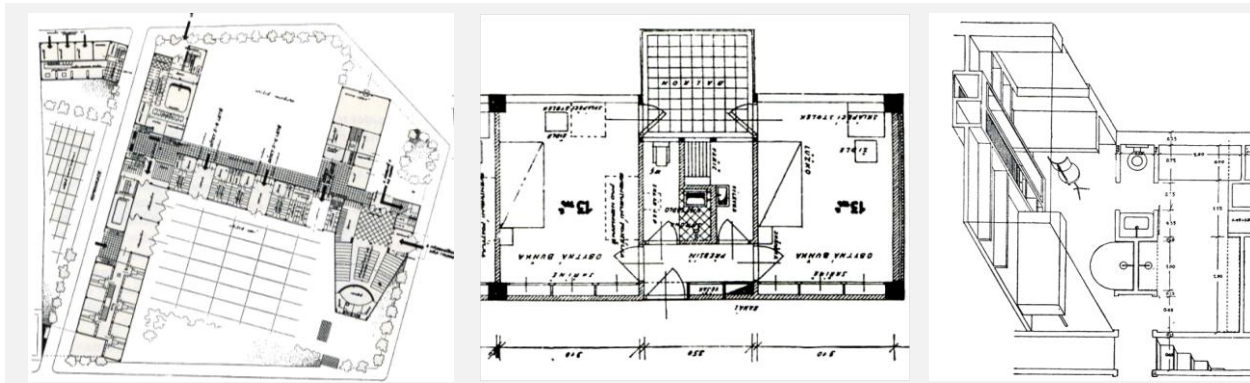
προτείνει (collective housing/ dom communa) έχει τα εξής χαρακτηριστικά :

- Κεντρική και συλλογική οργάνωση των υπηρεσιών ενός νοικοκυριού (π.χ. φαγητό)
- Περιορισμός του διαμερίσματος σε μια μονάδα για κάθε ενήλικα που θα έχει κρεβατοκάμαρα και μικρό καθιστικό
- Επανάληψη της ίδιας μονάδας για όλους

Με αυτόν τον τύπο, όπου οι περισσότερες λειτουργίες είναι κοινόχρηστες και τα παιδιά ζουν σε μεγάλους ειδικούς και δημόσιους χώρους, εξοικονομείται χώρος, όπως αυτός της κουζίνας που ήταν μη οικονομικός, προβλέπεται η κατοικία του εργένη εργάτη ή του ηλικιωμένου και ενθαρρύνεται η συλλογική ζωή των εργατών.

Ο ίδιος αντιλαμβάνεται ότι μια τέτοια ριζοσπαστική πρόταση, που βρήκε μερική εφαρμογή στη Σοβιετική Ένωση, δεν θα μπορέσει να γίνει αποδεκτή από τους εργάτες από τη μια στιγμή στην άλλη για συναισθηματικούς και ψυχολογικούς λόγους, αλλά μόνο σιγά σιγά, που θα συνειδητοποιήσουν, και κυρίως οι γυναίκες, ότι αυτός ο τύπος, πέρα των άλλων πλεονεκτημάτων, θα τους απελευθερώσει από τα βάρη του νοικοκυριού. Έτσι, όμως, θεωρεί πως ο αρχιτέκτονας μπορεί να εκπληρώσει το σκοπό του, όταν, δηλαδή δεν αντιμετωπίζει παθητικά τις εξελίξεις αλλά ενεργητικά, προτείνοντας μια αρχιτεκτονική δεν είναι μόνο καθρέφτης της κοινωνίας αλλά και καταλύτης της, στα επιτρεπτά όρια που μπορεί να έχει ως εποικοδόμημα.

Ο Teige προσπαθεί με την κριτική που κάνει να



Από αριστερά προς τα δεξιά:

Εικ. 41: Πρόταση για συγκρότημα συλλογικής κατοικίας (Πράγα 1931) από τον Jan Giller με κοινόχρηστα μπάνια, πλυντήριο, αμφιθέατρο, χώρους για τα παιδιά, γυμναστήριο και κατάστημα

Εικ. 42: Κάτοψη μονάδων κατοικίας της ίδιας πρότασης: Δύο μονάδες κατοικίας (13 τμ.) με κοινή είσοδο και μπάνιο για ζευγάρι ή δυο ανεξάρτητα άτομα

Εικ. 43: Μονάδα κατοικίας τύπου κοινοβίου από τους αρχιτέκτονες M. Barahch και V. Vladimirov (Μόσχα 1929)

επαναφέρει την αρχιτεκτονική στην κοινωνική της βάση, που ήταν κι ο αρχικός στόχος του μοντέρνου κινήματος, και αναθεωρεί το ρόλο του αρχιτέκτονα:

«Οδηγούμενο από τις αρχές του διαλεκτικού υλισμού, το αρχιτεκτονικό έργο έχει τη δυνατότητα να γίνει ο δυναμικός παράγοντας που θα επηρεάσει την ανάπτυξη σε όλες τις σφαίρες της ανθρώπινης συμπεριφοράς, συμπεριλαμβανομένης την ιδεολογία: οι αρχιτέκτονες δεν μπορούν να αντιδρούν παθητικά στις αλλαγές στις συνθήκες ζωής και στην παραγωγή, αλλά να συμμετέχουν ενεργά και παθητικά στην δημιουργία μιας νέας οικονομίας, μιας νέας κοινωνίας κι ενός νέου κοινωνικού ανθρώπου.» «Αυτό που χρειάζεται σήμερα είναι η μεταμόρφωση της αρχιτεκτονικής σε μια δημιουργική επιστήμη που δεν θα καλύπτει μόνο τις υλικές ανάγκες της κοινωνίας αλλά θα δείχνει πώς θα αλλάξει ο κόσμος και θα δημιουργεί τις προϋποθέσεις για να αποκατασταθεί η αξία της παραγωγικής δουλειάς. [...] Η πραγματική αξία του αρχιτεκτονικού έργου θα πρέπει να κριθεί από τα ευεργετικά για την κοινωνία αποτελέσματα κι όχι από την εξωτερική του εικόνα.» (Teige, 1932, σελ.379)

3.3.6. Η «μετάλλαξη» του “*Function*”

Τα παραδείγματα που παρουσιάστηκαν από σπουδαίους αρχιτέκτονες της εποχής στα διάφορα συνέδρια αλλά και που υλοποιήθηκαν είναι πολλά. Τα αποτελέσματα όμως ήταν απογοητευτικά:

«...μέσα σε αυτό το κλίμα γενικής ευφορίας και αισιοδοξίας – όχι για το μέλλον, αλλά για τις απίστευτες δυνατότητες της αρχιτεκτονικής στην ικανοποίηση βασικών κοινωνικών αιτημάτων, μέσα σε ένα κλίμα αναζήτησης των ελάχιστων δυνατών διαστάσεων που μπορούσε να έχει ένας άνθρωπος χώρος καθημερινής διαβίωσης (προκειμένου το κόστος να μη ξεπερνάει ορισμένα όρια) και εξίσωσης της κατοικίας (‘μιας μηχανής για να κατοικηθεί’, κατά τη γνωστή ρήση του Le Corbusier) με οποιοδήποτε μαζικά παραγόμενο προϊόν ήρθε η διάψευση.» (Καρύδης, 1991, σελ.146)

Από τη στιγμή που η προσπάθεια των αρχιτεκτόνων στις περισσότερες περιπτώσεις δε συνοδεύτηκε με συνολικότερες κοινωνικές αλλαγές για τη ποιότητα ζωής των εργαζομένων ούτε νέους νόμους για τη πολιτική κατοικίας, οι νέες κατοικίες δε κατάφεραν να γίνουν

προσιτές στους εργάτες. **Η μείωση του κόστους χρησιμοποιήθηκε για να αυξήσει τα κέρδη των κατασκευαστικών εταιρειών κι όχι για να μειώσει τις τιμές των ενοικίων. Ακόμα και στις περιπτώσεις που έπεφτε η τιμή του ενοικίου έπεφταν κι οι μισθοί μαζί φέρνοντας τους εργάτες στην ίδια μειονεκτική θέση. Η αρχιτεκτονική φαινόταν ανήμπορη άλλη μια φορά να ανταποκριθεί μόνη της στα κοινωνικά προβλήματα.**

Πέρα από αυτή την αδυναμία, η αρχή «λειτουργία επί οικονομία» μετατρεπόταν σταδιακά σε δόγμα, οδηγώντας σε επικίνδυνες αφαιρέσεις, απλοποιήσεις και ομοιομορφίες. (Brolin, 1972)

Ήδη είχαν εκφραστεί ανησυχίες ότι η έμφαση στην τυποποίηση μπορεί να οδηγήσει στην παραμέληση της μορφής.

Για παράδειγμα, ο Henry van de Velde, στο συνέδριο μετά την πρώτη μεγάλη έκθεση του Deutscher Werkbund το 1914 εκφράζει την ανησυχία ότι η επιβολή κανόνων τυποποίησης θα ευνοήσει την καλλιτεχνική δημιουργία,

και διαισθάνεται ότι η τέχνη, και συνεπώς οι μορφές θα υποταγούν στην τυποποίηση.

«Όσο δεν έχουμε φτάσει αυτό το σκοπό (τυποποίηση) οι προσπάθειές μας θα έχουν τη γοητεία του δημιουργικού οίστρου. [...] ακριβώς τη στιγμή που οι ατομικές προσπάθειες παίρνουν να χαλαρώσουν, ξεπροβάλλει καθαρά η φυσιογνωμία. Ανοίγει τότε η εποχή των μιμήσεων και αρχίζει η χρήση των μορφών και των στολιδιών, για την κατασκευή των οποίων κανένας πια δε διαθέτει τη δημιουργική φαντασία: έχει επέλθει η εποχή της στειρότητας» (Βαν ντε Βέλντε, 1914, *Θέσεις και αντι-θέσεις του Καλλιτεχνικού συνδέσμου*, στο Conrads, 1975, σελ. 23).

Στην ίδια διακήρυξη αντιλαμβάνεται πως η αρχιτεκτονική χάνει το νόημά της όταν συνδέεται με εμπορικά συμφέροντα *«Και όμως ποτέ δεν δημιουργήθηκε κάτι ωραίο και υπέροχο μόνο και μόνο για να εξαχθεί.»* (ο.π.) Επίσης τονίζει τη διαπίστωση ότι οι ανάγκες, οι σκοποί και τα μέσα ικανοποίησής τους, δηλαδή το περιεχόμενο και η μορφή, πρέπει να επιβεβαιώνονται από την κοινή, κοινωνική πείρα: *«Είναι μεγάλο σφάλμα να*

θέλουμε να κάνουμε τους βιομηχάνους μας να πιστέψουν πως αυξάνουν τις δυνατότητές τους στην παγκόσμια αγορά με την παραγωγή a priori – τύπων πριν αυτοί οι τύποι γίνουν κοινό και δοκιμασμένο αγαθό στο σπίτι μας» (ο.π.)

Το 1927 ο Χούγκο Χέρινγκ, μέσα στα άλλα, αποκαλύπτει για ποιον πραγματικά δούλευαν οι αρχιτέκτονες του συνδέσμου γράφοντας:

«Η καλλιτεχνική βιομηχανία, που μπήκε σε κίνηση πριν από 30 χρόνια, σκεφτόταν και εργαζόταν, χωρίς να το δηλώνει, για μια αστική γερμανική, για ένα ουσιαστικά γερμανικό μορφωτικό επίπεδο, που κυριαρχούσε σε εντελώς ορισμένα κοινωνικά στρώματα» (Χούγκο Χέρινγκ, 1927, Για τον αναπροσανατολισμό στην καλλιτεχνική βιομηχανία, στο Conrads, 1975, σελ. 91)

Επίσης, ο Mies Van Der Rohe το 1930 «με προφητική διαίσθηση προβλέπει ότι με την τεχνική πρόοδο θα συμβαδίσει μια απώλεια νοήματος της αρχιτεκτονικής» (σημείωση του Ulrich Condrads) και στην εισήγησή του στο Σύνδεσμο λέει χαρακτηριστικά:

*«Δεν πρέπει να υπερεκτιμούμε το ζήτημα της μηχανοποίησης, της τυποποίησης, της νόρμας. [...] **Σημασία***

δεν έχει το «τι» αλλά το «πώς». Το ότι παράγουμε προϊόντα και με ποια μέσα τα παράγουμε, δε σημαίνει πνευματικά τίποτα. Αν χτίζουμε ψηλά ή χαμηλά κτίσματα, με αστάλι ή γυαλί, δεν λέει τίποτα για την αξία αυτού του τρόπου. Αν στην πολεοδομία επιδιώκουμε τη συγκέντρωση ή την αποκέντρωση, είναι πρακτικό ζήτημα, αλλά δεν είναι ζήτημα αξιών. [...] Γιατί το νόημα και η δικαίωση κάθε εποχής, και της νέας εποχής, έγκειται μόνο και μόνο στο να δώσει στο πνεύμα την προϋπόθεση, τη δυνατότητα ύπαρξης.» (Λούντβιχ Μις βαν ντερ Ροε, 1928, Η νέα εποχή, ο.π., σελ. 107 – προσωπική υπογράμμιση)

Σε αυτό το πλαίσιο, οι ισορροπίες ήταν πολύ εύθραυστες κι η τάξη των βιομηχάνων δεν θα έχανε καμία ευκαιρία για τα κέρδη της. Ο κεφαλαιοκρατικός τρόπος παραγωγής που αποσκοπεί στο μέγιστο κέρδος κι η κυρίαρχη τάξη η αστική, έπρεπε να ενσωματώσει τις αρχές του φονξιοναλισμού σε αυτό το σκοπό και το έκανε διαστρεβλώνοντας πρώτα το περιεχόμενό του.

Πρωταγωνιστής σε αυτό ήταν η Αμερική, που ανεπηρέαστη από τους δυο παγκόσμιους πολέμους, δυνάμωσε και εξελίχθηκε σε μεγάλη οικονομική δύναμη που ανταγωνιζόταν ευθέως την Ευρώπη και κυρίως το αντίπαλο

δέος, τη Σοβιετική Ένωση. «*Η ιστορία της Αμερικής είναι η ιστορία της μεγαλύτερης οικονομικής ανάπτυξης [...] του νέου Κόσμου στη βάση της τεχνικής και του πραγματισμού.*» (Έριχ Μέντελσον, 1928, ό.π. σελ. 93).

Την περίοδο 1930-60 το Μοντέρνο έχει πλέον εξαπλωθεί πέρα των ορίων της Γερμανίας και μαζί η έννοια της λειτουργίας. Ενώ οι αυτοεξόριστοι Γερμανοί αρχιτέκτονες αποφεύγουν να χρησιμοποιούν τον όρο ως ακατάλληλο για να εκφράσει την κοινωνική του σημασία, οι Άγγλοι κι οι Αμερικάνοι τη χρησιμοποιούν ανεξέλεγκτα είτε από τους υποστηρικτές της είτε από τους πολέμιους της. (Forty, 2004, σελ. 187, *Function in the English – speaking world 1930 -60*)

Για να γίνει αποδεκτό το Μοντέρνο στην αμερικάνικη οικονομία, έπρεπε η έννοια της λειτουργικότητας να «αποποιηθεί» του πολιτικού και κοινωνικού περιεχομένου της, και οι αρχιτέκτονες να αναθεωρήσουν το κοινωνικό της ρόλο. Σε αυτό ο ιστορικός Adrian Forty θεωρεί χαρακτηριστικό παράδειγμα το έργο των Hitchcock και Johnson το 1932 με τον τίτλο «*The international style*» στο οποίο κωδικοποιούν τη Μοντέρνα αρχιτεκτονική

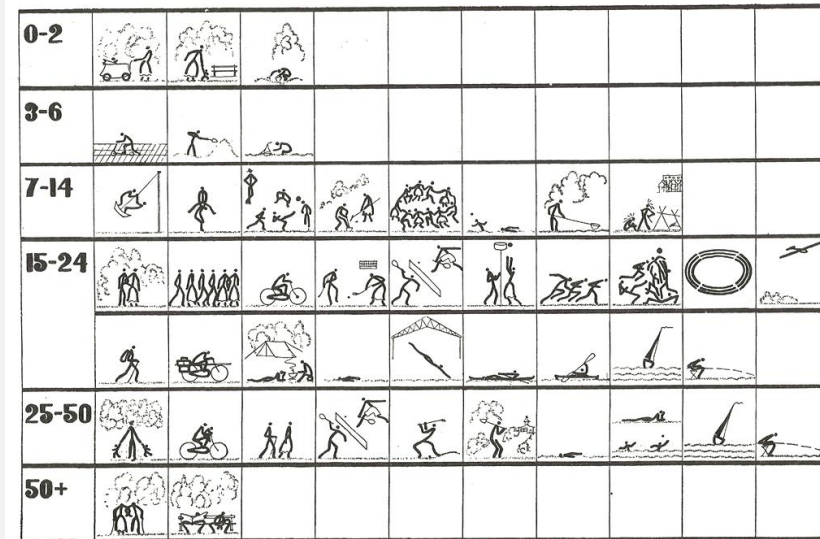
περιγράφοντας την ως ένα στυλ με ξεκάθαρα μορφολογικό χαρακτήρα. Για να το καταφέρουν αυτό «*έπρεπε να εφεύρουν μια κατηγορία 'λειτουργικής' αρχιτεκτονικής που σχετίζεται με ρεφορμιστικές και κομμουνιστικές ιδέες.*» (ο.π.) Στην έννοια της λειτουργικότητας δίνουν μια αρνητική χροιά, περιγράφοντας ως «λειτουργικούς» αυτούς που υποτιμούν την ομορφιά των κτιρίων, θεωρούν ανούσιες τις αισθητικές αρχές και δεν νοιάζονται γι' αυτές και κυρίως δεν ενδιαφέρονται να ικανοποιήσουν τις επιθυμίες του κάθε ξεχωριστού πελάτη.

Η Μοντέρνα ευρωπαϊκή αρχιτεκτονική κι όλες οι αρχές της συστηματικά διαστρεβλώνονταν και το περιεχόμενό της αλλοιωνόταν.

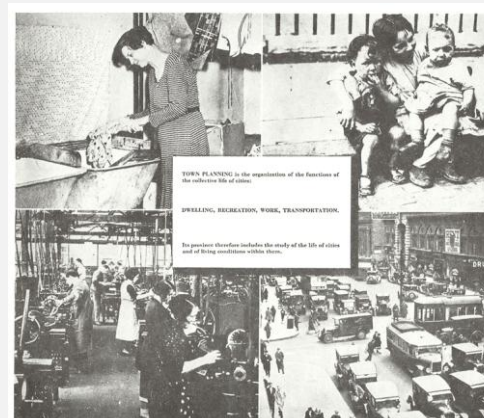
«Ωστόσο κατά τη διεθνή αυτή εξάπλωση του Μοντέρνου Κινήματος, στη δεκαετία του 1930, τα περισσότερα από τα αρχικά του συμβολικά μηνύματα συσκοτίστηκαν, απορρίφθηκαν ή αγνοήθηκαν. –είτε γιατί οι κύριοι υποστηρικτές του ήταν πια ξένοι από τις ειδικές συνθήκες της εποχής και των χωρών που συμμετείχαν στο σχηματισμό του, με ανταλλαγές ιδεών, συμβούλια,

πολεμικές, - Είτε γιατί σε μια εποχή οικονομικής καταστροφής, πολιτικών και κοινωνικών ανακατατάξεων ήταν προτιμότερο να υποστηρίζεται το Μοντέρνο Κίνημα σε λογικές και οικονομικές βάσεις, τονίζοντας τον ορθολογισμό και τον Functionalism, παρά σε βάσεις αισθητικές ή συμβολικές, που μόνο υποψίες και εχθρότητες μπορούσαν να δημιουργήσουν» (Παρμενίδης, 1983, σελ. 214)

Για παρόμοια στροφή στα «μεγάλα» οικονομικά συμφέροντα, με επικίνδυνες αφαιρέσεις και τάση στην αμοιομορφία, εκφράστηκε έντονη κριτική για το δεύτερο στάδιο των CIAM από το 1933 μέχρι το 1947. Το τέταρτο συνέδριο στην Αθήνα το 1933 κατέληξε στη «Χάρτα της Αθήνας» που συστηματοποίησε τη μελέτη της σύγχρονης πόλης και ο λειτουργικός της χαρακτήρας συμπυκνώθηκε σύμφωνα με τον Reyner Banham σε δύο σημεία: στην απλοποιημένη ομαδοποίηση και τον αυστηρό καθορισμό των λειτουργιών της και την προβολή ενός συγκεκριμένου τύπου κατοικίας, τις ψηλές αραιοχτισμένες πολυκατοικίες, που παρέλυσε κάθε έρευνα για άλλες μορφές κατοικίας. (Frampton, 1981, σελ. 242)



Εικ. 44: Διάγραμμα δραστηριοτήτων ανά ηλικία όπως ετοιμάστηκε για το CIAM. «Το σχέδιο αυτό είναι αντιπροσωπευτικό της τάσης που υπήρχε στα τέλη του μεσοπολέμου να κωδικοποιηθούν οι ανθρώπινες ανάγκες στα πλαίσια ενός εξορθολογισμού του πολεοδομικού σχεδιασμού. Ενδεικτικό μιας επικίνδυνης υπεραπλούστευσης της καθημερινής ζωής στις πόλεις.» (Καρυδής, 1997, σελ. 153)



Εικ. 45

Εικ. 45: Τέσσερις στιγμές της καθημερινής ζωής στις πόλεις, διαμονή, αναψυχή, εργασία, κυκλοφορία (από σελίδα του βιβλίου του J.L. Sert με τίτλο 'Can our Cities Survive?')

Ο Frampton σχολιάζει για τη Χάρτα της Αθήνας:

«Τα ριζοσπαστικά πολιτικά αιτήματα της πρώτης περιόδου του κινήματος είχαν εγκαταλειφθεί, και ενώ ο φονξιοναλισμός παρέμενε γενικό πιστεύω, τα άρθρα της Χάρτας διαβάστηκαν σαν μια νεοκαπιταλιστική κατήχηση, με διατάγματα κατά κύριο λόγο ιδεαλιστικά, ορθολογιστικά, αλλά και μη εφαρμόσιμα» (ο.π.)

Το τέλος του Β΄ Παγκόσμιου Πολέμου έφερε νέες εντονότερες ανάγκες για την ανοικοδόμηση των κατεστραμμένων πόλεων. Ταυτόχρονα ο κλάδος της οικοδομής θεωρήθηκε από τους πιο κερδοφόρους της οικονομίας. Τα νέα κτίρια (οι ψηλές και αραιοχτισμένες πολυκατοικίες), που σχεδιάζονται με φονξιοναλιστικά κριτήρια (από άποψη μορφής και μόνο) ως πιο κερδοφόρα, απλώνονται σε τέτοιο εύρος που οδηγούν στην επανάληψη και τη μονοτονία.

Το 1968 ο Giancarlo επιχειρώντας μια αναδρομή στις συνέπειες της Διακήρυξης του CIAM του 1928 γράφει:

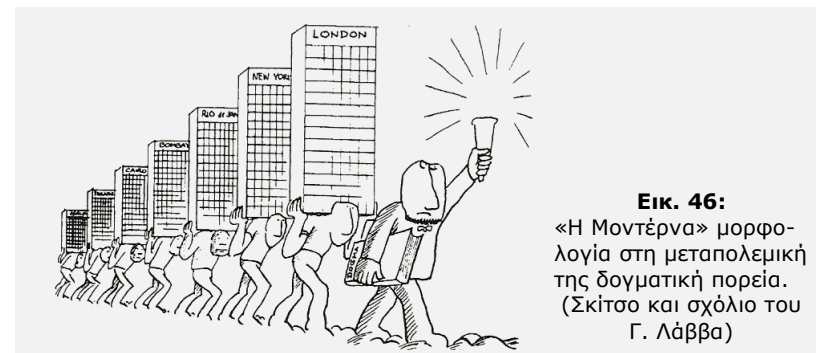
«Σήμερα, σαράντα χρόνια μετά το συνέδριο, ανακαλύπτουμε ότι εκείνες οι προτάσεις έχουν γίνει πια σπίτια, συνοικίες και προάστια, ολόκληρες πόλεις, χειροπιαστές εκφράσεις μιας αδικίας που διαπράχθηκε πρώτα ενάντια στους φτωχούς, και στη συνέχεια ενάντια και στους λιγότερο φτωχούς: πολιτιστικά άλλοθι της πιο άγριας της πιο άγριας οικονομικής κερδοσκοπίας και της πιο στείρας πολιτικής αναποτελεσματικότητας. Κι ακόμη, εκείνα τα 'γιατί', που με τόση αδιαφορία ξεχάστηκαν στη Φραγκφούρτη, εξακολουθούν να δημιουργούν προβλήματα όποτε έρχονται στην επιφάνεια. Ταυτόχρονα, έχουμε το δικαίωμα να ρωτήσουμε 'γιατί' η κατοικία πρέπει να είναι όσο το δυνατό φτηνότερη και όχι, για παράδειγμα ακριβή, 'γιατί' η κατοικία πρέπει να είναι όσο το δυνατόν φτηνότερη και όχι, για παράδειγμα, ακριβή, 'γιατί', αντί να κάνουμε το παν για να την περιορίσουμε στα ελάχιστα όρια επιφανειών, διατομών και υλικών, δεν θα έπρεπε να προσπαθούμε να την κάνουμε ευρύχωρη προστατευμένη, μονωμένη, άνετη, καλά εξοπλισμένη, πλούσια σε εκδοχές ιδιωτικότητας, επικοινωνίας, συναναστροφής, προσωπικής δημιουργικότητας. Κανείς δεν μπορεί να μείνει πραγματικά ικανοποιημένος από μian απάντηση, που θα επικαλείται την ανεπάρκεια των διαθέσιμων πόρων, όταν όλοι ξέρουμε ότι

υπέρογκα ποσά ξοδεύονται για τους πολέμους, την κατασκευή των πυραύλων και των αντιβαλλιστικών συστημάτων, τα προγράμματα για το φεγγάρι, τις έρευνες για την αποφύλλωση των δασών, όπου κρύβονται οι αντάρτες, και για την ακινητοποίηση των διαδηλωτών, που βγαίνουν από το γκέτο, τις μεθόδους συγκαλυμμένης πειθούς των μαζών, την επινόηση τεχνητών αναγκών κλπ» (ο.π., σελ. 249)

Σταδιακά η προτεραιότητα που έδινε η μοντέρνα αρχιτεκτονική στο περιεχόμενό της μετατράπηκε σε προτεραιότητα στη μορφή της. Αυτή τη μεταστροφή περιγράφει πολύ χαρακτηριστικά ο V.M. Lampugnani:

«Τα τέλεια γυάλινα φαντάσματα, που σαν μανιτάρια φύτρωναν και άρχιζαν να καθορίζουν την εικόνα των πόλεων του Λονδίνου, της Φραγκφούρτης, του Παρισιού ή του Μιλάνου, ακριβώς το ίδιο όπως εκείνα του Σικάγου και της Νέας Υόρκης, δημιούργησαν έναν αξιόπιστο καθρέφτη και προσαρμοσμένο καθρέφτη των οικονομικών σχέσεων. Αντί να γίνει προσπάθεια να προταθούν αλλαγές και ουτοπίες, υλοποιήθηκε στην Αρχιτεκτονική ένα καθεστώς

“status quo”. Δεν είναι έτσι περίεργο ότι μια παρόμοια διαθέσιμη γλώσσα ήταν παραδομένη σε ακραία φαινόμενα φθοράς και μόδας: χωρίς ένα περιεχόμενο, που θα έπρεπε να το εκφράσει, έπαθε γρήγορα κόπωση. Η συνειδητή λιτότητα μετατράπηκε σε μια αθέλητη μονοτονία. Έτσι η αντίδραση που δημιουργείται στην αρχή της δεκαετίας του ‘50 βάζει στη θέση του παλιού φορμαλισμού σταδιακά ένα ‘ ‘νέο’ ’. Έγινε προσπάθεια να αντιμετωπισθεί η μονοτονία με μια επιφανειακή εμφάνιση των κτιρίων: η ίδια ιδεολογική αδιαφορία, οι ίδιες κοινωνικές και οικονομικές σχέσεις, οι ίδιοι υπερτεχνολογικοί όροι παραγωγής και λειτουργίας και κατά ένα μέρος ακόμα και οι ίδιες χωρικές διατάξεις «συσκευάσθηκαν» και παρουσιάστηκαν με άλλον τρόπο. Στα πλαίσια ενός καταναλωτικού, συχνά χρησιμοθηρικού Νεομανιερισμού ανακαλύφθηκαν ξανά αφελείς συμβολισμοί, ιστορισμοί και διακοσμήσεις.» (Λάββας, 2002, σελ. 316)



Εικ. 46:
«Η Μοντέρνα» μορφο-
λογία στη μεταπολεμική
της δογματική πορεία.
(Σκίτσο και σχόλιο του
Γ. Λάββα)

ΕΠΙΛΟΓΟΣ - ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η Μοντέρνα αρχιτεκτονική αναμφίβολα κατάφερε να αποδεσμευτεί από την αρχιτεκτονική του παρελθόντος, του 19^{ου} αιώνα, που παραμέλησε τη μορφή, που αντιμετώπισε μεταφυσικά τη σχέση μορφής και περιεχομένου προτάσσοντας τη λειτουργία ως μοναδικό στοιχείο που καθορίζει την αρχιτεκτονική δημιουργία χρησιμοποιώντας καθορισμένες μορφές – τύπους και αδιαφορώντας για την ανανέωσή τους. **Κατανόησε ότι τα καινούρια προβλήματα που εμφανίζονται, απαιτούν καινούργια μέσα, ότι όταν η πραγματικότητα αλλάζει πρέπει να αλλάξει κι ο τρόπος παρουσίασής της.**

Σωστά προέβαλλε και επανέφερε τον σημαντικό ρόλο της μορφής και τη σημασία να αφομοιώνονται σε αυτή οι νέες μέθοδοι και τα νέα μέσα που προσφέρουν οι τεχνολογικές εξελίξεις. Σωστά στράφηκε στην επανασύνδεση της τέχνης με την τεχνική, στην αμοιβαία ανταλλαγή εμπειριών και στο μη διαχωρισμό των μορφολογικών αναζητήσεων σε χρηστικές και αισθητικές.

Οι διακηρύξεις των αρχιτεκτόνων της δεκαετίας του 1920 αποδεικνύουν ότι είχαν συνειδητοποιήσει

ότι ο «αγώνας» ενάντια στο φορμαλισμό πρέπει να κατευθυνθεί όχι μόνο ενάντια στην εξάλειψή της μορφής αλλά και ενάντια στην κυριαρχία της. Ακόμα και ο «αστός» Mies έγραφε το 1927:

«Δεν στρέφομαι ενάντια στη μορφή, αλλά ενάντια στη μορφή σαν σκοπό [...] Η μορφή σαν σκοπός καταλήγει πάντα στο φορμαλισμό. [...] Κάθε Πώς φέρεται από ένα Τι [...] Δεν αξιολογούμε το αποτέλεσμα αλλά την αφετηρία της διαμορφωτικής διαδικασίας. Και ακριβώς εδώ φαίνεται, αν η μορφή βγήκε από τη ζωή ή για χάρη της ζωής» και ξεκαθαρίζει ότι δεν αναφέρεται σε «παρελθούσα (ζωή) ούτε φανταστική» (Λούντβιχ Μις βαν ντερ Ρόε (1927) Για τη μορφή στην αρχιτεκτονική στο Conrads, 1975, σελ. 89)

Τα λόγια του Mies χαρακτηρίζουν τον γνήσιο φονξιοναλισμό που αφουγκράζεται και προτάσσει τη κοινωνική πραγματικότητα και αφομοιώνει στα κτίρια του τις κοινωνικές εξελίξεις. **Ο γνήσιος φονξιοναλισμός που προβάλλει την κοινωνική λειτουργία ως περιεχόμενο της αρχιτεκτονικής και την κάνει ρεαλιστική.** Οι διακηρύξεις του Bauhaus και των πρώτων CIAM έθεσαν σαν

στόχο μια αρχιτεκτονική που όχι μόνο εξυπηρετεί τις νέες κοινωνικές ανάγκες αλλά και θα τις διαμορφώνει (νέα μοντέλα ζωής). Αυτός ο στόχος όριζε μια αρχιτεκτονική ενεργητική κι όχι παθητική. Ήταν μια υπόσχεση ότι η αρχιτεκτονική δεν θα ακολουθεί μόνο, δεν θα «φωτογραφίζει» τις εξελίξεις αλλά θα συμβάλλει σε αυτές.

Σε αυτό το κλίμα ευφορίας, προφανώς είχε συμβάλλει η διάδοση του μαρξισμού, η επαφή των αρχιτεκτόνων με τη Σοβιετική Ένωση όπου η επιτυχία της επανάστασης τονιζόταν από την κρίση των καπιταλιστικών κρατών. Η επαφή αυτή προκάλεσε μια δυναμική στην αρχιτεκτονική και μια αστείρευτη έμπνευση στους αρχιτέκτονες που πίστεψαν ότι θα κτίσουν τη νέα κοινωνία.

Η Μοντέρνα αρχιτεκτονική, ωστόσο, ήταν εγκλωβισμένη από τη «γέννησή» της αφού προσπάθησε να γεφυρώσει συμφέροντα που εκ φύσεως ήταν αντικρουόμενα: της βιομηχανίας (της αστικής τάξης) και των εργατών της. Η σύνδεση της αρχιτεκτονικής παραγωγής με τη βιομηχανική παραγωγή σίγουρα εφοδίασε τους αρχιτέκτονες με νέες δυνατότητες και νέα μέσα. Ο τονισμός, όμως, στη μηχανή και τις

ιδιότητές της, ο τονισμός στην οικονομία της κατασκευής απομόνωσε την αρχιτεκτονική από όλο τον πλούτο της κοινωνικής ζωής κι από μέσο έγινε αυτοσκοπός. Αυτοσκοπός που καλλιεργήθηκε από την αυταπάτη ότι η οικονομία της κατασκευής θα μπορεί να είναι προς όφελος ταυτόχρονα των εργατικών και λαϊκών συμφερόντων αλλά και των συμφερόντων (δηλαδή την αύξηση του κέρδους) των βιομηχάνων και των εργολάβων.

Η κυρίαρχη αστική τάξη, όπως είναι φυσικό, εξαντλεί πάντα όλες τις δυνατότητες για να μη ζημιωθούν τα συμφέροντά της, προσπαθεί να μετατρέψει τις ικανότητες και τα ταλέντα σε ανταλλακτική αξία, να βρίσκονται σε εξάρτηση από αυτήν. Από τη στιγμή που η αρχιτεκτονική ταυτίστηκε με τη βιομηχανική παραγωγή, ήταν μονόδρομος η συμφιλίωσή της με τα όργανα της κεφαλαιοκρατικής κοινωνίας. Έτσι, η αστική τάξη, ειδικά στα κράτη που ήταν λιγότερο επηρεασμένα από τις θεωρίες της επανάστασης, **αξιοποίησε την αδυναμία αυτή. Αφού πρώτα διαστρέβλωσε το περιεχόμενό της, αποσυνδέοντας την έννοια της λειτουργικότητας από τις κοινωνικές της φορτίσεις, ευνούχισε τη μορφή της αδειάζοντάς**

τη από κάθε κοινωνικό περιεχόμενο, κωδικοποιώντας τη και βάζοντας τη σε καλούπια. Η Μοντέρνα αρχιτεκτονική μετατράπηκε σε στυλ και προσεγγίστηκε με καθαρά μορφολογικά κριτήρια.

Η μετατροπή της Μοντέρνας αρχιτεκτονικής σε διεθνές στυλ αποκάλυψε την αδυναμία των αρχιτεκτόνων της να εντοπίζουν και να επισημαίνουν τις διαχρονικές μεταβολές, τα νέα προβλήματα, τις αλληλεξαρτήσεις και τις αντιθέσεις της ζωής. Ο ρεαλισμός της Μοντέρνας αρχιτεκτονικής σταδιακά μετατράπηκε σε ένα νέο, ακόμα πιο ύπουλο, φορμαλισμό, η μορφή συστηματικά διαχωρίστηκε από το περιεχόμενό της. Το μοντέλο ζωής που προτάθηκε έμεινε σταθερό, δεν ακολούθησε την ορμητική κίνηση της πραγματικότητας. Οι μορφές έμειναν στατικές και αμετάβλητες. Ο Ιωάννης Δεσποτόπουλος αναθεωρώντας τη Χάρτα των Αθηνών γράφει για αυτή την απουσία της διαλεκτικής:

«...εκείνο που δεν έβλεπαν πολλά μέλη κι ακόμα περισσότεροι νέοι συνάδελφοι ήταν ότι η Χάρτα των Αθηνών ήταν η μεγάλη αρχή που προσπάθησε να

συνενώσει αντικειμενικά τις νέες ιδέες και τάσεις στην πολεοδομία που είχαν εκπηγάσει από τα σοσιαλιστικά κινήματα κυρίως την Σοβιετική Ένωση και την κεντρική Ευρώπη... καταπιάστηκα κι εγώ σοβαρά και είδα ότι Χάρτα δεν είχε διαλεκτική δομή και προσαρμοστικότητα στις πολιτικοκοινωνικές εξελίξεις. Ήταν στατική, ίσως έπρεπε στην αρχή να είναι τέτοια. Η στατικότητα ενείχε τις επακόλουθες αντιδράσεις. Αντί όμως για άρνηση εχρειάζετο με πνεύμα συνέχειας, ανασύνθεση» (Σαρηγιάννης, 2015)

Οι αρχιτέκτονες της εποχής, παρά τις προθέσεις και τις εξαγγελίες τους, βρέθηκαν σε αδιέξοδο επειδή έμειναν στην αναγνώριση των προβλημάτων της κοινωνίας και δεν προχώρησαν στο να βρουν τα αίτιά τους. *«Και όταν ο ρεαλισμός είναι κριτικός, περιορίζεται στο να δείξει τα κακά, την αδικία, την απανθρωπιά του καθεστώτος, μα δε δίνει καμία λύση στο πρόβλημα. Ζητάει να διορθώσει όλα τούτα τα στραβά μέσα στα πλαίσια του συστήματος και με την καλή θέληση ή τη μόρφωση των ατόμων, χωρίς να θίξει τη βάση του συστήματος.» (Κ.*

Βάρναλης, στο Κακαβάνης (επ.), 2014, σελ. 60) Ηθελήμενα, ή άθελά τους, προσπάθησαν να συγκαλύψουν τις αντιθέσεις που γεννούσε ο καπιταλιστικός τρόπος παραγωγής κι όχι να τις εξαλείψουν. **Θεώρησαν ότι η αρχιτεκτονική μπορεί να έχει προοδευτικά αποτελέσματα ακόμα κι αν βρίσκεται στα χέρια της κυρίαρχης τάξης αλλά αγνοούσαν ότι αυτά θα είναι προσωρινά και χωρίς διάρκεια όσο δεν αλλάζει το σύστημα που γεννά τα προβλήματα που προσπαθούν να επιλύσουν.**

Η Μοντέρνα αρχιτεκτονική αργά ή γρήγορα θα έφτανε στη «στιγμή της απόφασης, κατά την οποία (ο νατουραλιστής) ή περνάει στο σοσιαλισμό, ή βυθίζεται στη μοιρολατρία, στο συμβολισμό, στο μυστικισμό, στη θρησκεία και στην αντίδραση.» (Fischer, 1963, σελ. 103), στη στιγμή που επιλέγει αν θα είναι «ναρκωτής των ψυχών» ή «αρχιτέκτονας των ψυχών» (Κ. Βάρναλης, στο Κακαβάνης (επ.), 2014, σελ. 129)

Σε αυτή την κρίσιμη στιγμή εργαλείο είναι η γνώση του διαλεκτικού και ιστορικού υλισμού που ανέβασε τον πήχη των απαιτήσεων στους

καλλιτέχνες, γιατί η εποχή είναι τέτοια που είναι ανεβασμένος ο πήχης των αναγκών της ανθρωπότητας για κοινωνική αλλαγή. Τον πήχη αυτό τον όρισε με μια πρόταση ο Μαρξ : «(Οι φιλόσοφοι) μονάχα ερμήνευαν με διάφορους τρόπους τον κόσμο, το ζήτημα είναι να τον αλλάξουμε.» (Από χειρόγραφο του Μαρξ στο: Ένγκελς, 1888, σελ.68)

Ο Μπρεχτ περιέγραψε πέντε δυσκολίες που πρέπει να ξεπεράσει κάποιος για να πολεμήσει το ψέμα και την άγνοια και να γράψει την αλήθεια. Οι πέντε δυσκολίες δεν αφορούν μόνο τους συγγραφείς αλλά όλους τους καλλιτέχνες και συνεπώς τους αρχιτέκτονες.

1. Το θάρρος / η προθυμία να γράφει κανείς την αλήθεια
2. Η εξυπνάδα / ικανότητα να αναγνωρίζει κανείς την αλήθεια: Η γνώση της υλιστικής διαλεκτικής, της οικονομίας και της ιστορίας.
3. Η τέχνη να κάνει κανείς την αλήθεια εύχρηστη σαν όπλο: Αν θέλει κανείς να γράφει με επιτυχία την αλήθεια για δυσάρεστες καταστάσεις, πρέπει να τη

γράφει έτσι ώστε να μπορούν να αναγνωριστούν οι αιτίες τους που μπορούν να αποτραπούν.

4. *Την κρίση να διαλέγει κανείς εκείνους που θα μπορούσαν να χρησιμοποιήσουν την αλήθεια αποτελεσματικά: Η αλήθεια είναι κάτι το πολεμικό, δεν μάχεται μόνο την αναλήθεια, αλλά και συγκεκριμένους ανθρώπους που τη διαδίδουν.*

5. *Η πανουργία να διαδίδει κανείς την αλήθεια ανάμεσα στους πολλούς: Ώστε αυτή τη προσφορά να μην μπορεί να την ανακαλύψει ο εχθρός.*

Υπήρξαν κάποιοι αρχιτέκτονες που ξεπέρασαν κάποιες από αυτές τις δυσκολίες αλλά δεν κατάφεραν να ξεπεράσουν και τις πέντε. Αυτό δε σημαίνει ότι δε θα βρεθούν αυτοί που θα τις ξεπεράσουν. Κι αυτό γιατί η εποχή είναι τέτοια που χρειάζεται μια αρχιτεκτονική που θα επαναφέρει τις κοινωνικές δεσμεύσεις του Μοντέρνου. Μια αρχιτεκτονική που θα φέρει αντιστάσεις στο διαχωρισμό της μορφής από το περιεχόμενο της. Μια αρχιτεκτονική που δεν θα στοχεύει στην κερδοφορία και την κερδοσκοπία. Μια αρχιτεκτονική που δε θα καλύπτει πλαστές ανάγκες. Μια

αρχιτεκτονική που θα δείχνει πώς θα αλλάξει ο κόσμος. Μια αρχιτεκτονική χωρίς αυταπάτες για τα όρια των δυνατοτήτων της, γιατί θα αναγνωρίζει ότι:

«...όσο θα υπάρχει ο κεφαλαιοκρατικός τρόπος παραγωγής, θα είναι τρέλα να θέλουμε να λύσουμε χωριστά το ζήτημα της κατοικίας ή οποιοδήποτε άλλο κοινωνικό ζήτημα που έχει σχέση με την τύχη των εργατών. Η λύση βρίσκεται μόνο στην κατάργηση του κεφαλαιοκρατικού τρόπου παραγωγής, στην ιδιοποίηση από την ίδια την εργατική τάξη όλων των μέσων συντήρησης και εργασίας.» (Ένγκελς, 1987, σελ. 86)

Ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός αναζητεί επίμονα εκείνους τους καλλιτέχνες που έχοντας αφομοιώσει τον διαλεκτικό και ιστορικό υλισμό, έχοντας απελευθερωθεί από τις σύγχρονες μορφές του ιδεαλισμού, δε θα καμουφλάρουν τη μιζέρια και τη δυστυχία ενός κόσμου που απαιτεί δομικές κοινωνικές αλλαγές, ένα ριζικό, εσωτερικό μετασχηματισμό κι όχι έναν απλό, εξωτερικό καλλωπισμό του.

Καλλιτέχνες που θα προσπαθούν να αισθητοποιήσουν

«... το 'αύριο' του κόσμου. Κι αυτό το 'αύριο', με το να μην είναι ουτοπία, μα ιστορική αναγκαιότητα, αποτελεί τη μεγαλύτερη πηγή της έμπνευσής μας και τη μεγαλύτερη ζωντάνια και δύναμη της τέχνης μας – εννοώ εκείνων που έχουνε ταλέντο.» (Κ. Βάρναλης, στο Κακαβάνης (επ.), 2014, σελ. 130)

*Ποιος έχτισε τη Θήβα την εφτάπτυλη;
Στα βιβλία δε βρίσκεις παρά των βασιλιάδων τα ονόματα.
Οι βασιλιάδες κουβάλησαν τ' αγκωνάρια;
Και τη χιλιοκαταστρεμμένη Βαβυλώνα –
ποιός την ξανάχτισε τόσες φορές; Σε τι χαμόσπιτα
της Λίμας της χρυσόλαμπρης ζούσαν οι οικοδόμοι;
Τη νύχτα που το Σινικό Τείχος αποτελειώσαν,
πού πήγανε οι χτίστες; Η μεγάλη Ρώμη
είναι γεμάτη αφίδες θριάμβου. Ποιος τις έστησε;
Πάνω σε ποιούς θριαμβεύσανε οι Καίσαρες;
Το Βυζάντιο το χιλιοτραγουδισμένο
μόνο παλάτια είχε για τους κατοίκους του;
Ακόμα και στη μυθική Ατλαντίδα,
τη νύχτα που τη ρούφηξε η θάλασσα,
τ' αφεντικά βουλιάζοντας, μ' ουρλιαχτά τους σκλάβους τους
καλούσαν.*

**Μπέρτολτ Μπρεχτ (1935) « Ερωτήσεις ενός εργάτη
που διαβάζει»**

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Για το Κεφάλαιο 1

- _ Κασιούρας Γ. [2008], **Σύντομο Κοινωνικοπολιτικό Λεξικό**, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα
- _ Ακαδ. Επιστημών της ΕΣΣΔ, Οικον. Ινστιτούτο [1960], **Πολιτική Οικονομία**, εκδ. της ΚΕ του ΚΚΕ, Αθήνα
- _ Ένγκελς Φρίντριχ [1875-1882], **Η διαλεκτική της φύσης**, μτφρ. Ευτύχης Μπισσάκης, Αθήνα (2008): εκδ. Σύγχρονη Εποχή
- _ Ένγκελς Φρίντριχ [1878], **Αντι-Ντύρινγκ**, τίτλος πρωτοτύπου: *Anti – Duhring*, μτφρ Ιωαννάτου- Visee Av., Αθήνα (2010): εκδ. Σύγχρονη Εποχή
- _ Ένγκελς Φρίντριχ [1888], **Ο Λουδοβίκος Φόιερμπαχ και το τέλος της κλασικής γερμανικής φιλοσοφίας**, τίτλος πρωτοτύπου: *Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie*, Αθήνα (2011) εκδ. Σύγχρονη Εποχή
- _ Λένιν Β.Ι. [1908], **Υλισμός και εμπειριοκριτικισμός**, Άπαντα τόμος 18, Αθήνα (2006) εκδ. Σύγχρονη Εποχή
- _ Λένιν Β.Ι. [1913], **Για τον Μαρξ και τον μαρξισμό**, Αθήνα (2009): εκδ. Σύγχρονη Εποχή
- _ Λένιν Β.Ι. [1914-15], **Φιλοσοφικά τετράδια**, Άπαντα τόμος 29, Αθήνα (2006) εκδ. Σύγχρονη Εποχή
- _ Μαρξ Κ. – Ένγκελς Φ. [1872], **Μανιφέστο του Κομμουνιστικού Κόμματος**, Αθήνα (2011): εκδ. Σύγχρονη Εποχή.

- _ Μαρξ Καρλ [1859], **Κριτική της πολιτικής οικονομίας**, μτφρ: Μπαλωμένος Χρήστος, Αθήνα (2010): εκδ. Σύγχρονη Εποχή
- _ Μαρξ Καρλ [1867], **Το Κεφάλαιο**, τομος Α και Β, τίτλος πρωτοτύπου *Das Kapital*, μτφρ Μαυρομάτης Παν., Αθήνα (2009): εκδ. Σύγχρονη Εποχή
- _ Πατέλης Δημ. [1994], **Λήμματα στο φιλοσοφικό-κοινωνιολογικό λεξικό**, εκδ. Καπόπουλος
- _ Συλλογικό [1958], **Οι βασικές αρχές της μαρξιστικής φιλοσοφίας**, Αθήνα (2010): εκδ. Σύγχρονη Εποχή
- _ Συλλογικό, **Μεγάλη Σοβιετική Εγκυκλοπαίδεια**, εκδ. Ακάδημος, τρίτη έκδοση, 1978

Για το Κεφάλαιο 2

- _ Argan G. C. [1970], **Η μοντέρνα τέχνη**, τίτλος πρωτοτύπου: *L' arte Moderna*, μτφρ. Παπαδημήτρη Λ., Ηράκλειο (2004): Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης
- _ Beardsley Monroe [1989], **Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών**, τίτλος πρωτοτύπου: *Aesthetics from classical Greece to the Present*, μτφρ Κούρτοβικ Δ. - Χριστοδουλίδη Π., Αθήνα: εκδ. Νεφέλη
- _ Bennett Tony [1979], **Φορμαλισμός και Μαρξισμός**, τίτλος πρωτοτύπου: *Formalism and Marxism*, μτφρ Τσακνιάς Σπ., Αθήνα (1983): εκδ. Νεφέλη

_ Combrich E. H. [1950], **Το χρονικό της τέχνης**, τίτλος πρωτοτύπου: *The story of art*, μτφρ. Κασδάγλη Λ., Αθήνα(1998): Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

_ Fischer Ernst [1963], **Η αναγκαιότητα της Τέχνης**, τίτλος πρωτοτύπου: *Von der Notwendigkeit der Kunst*, μτφρ: Χατζιδάκη Φ., Αθήνα (1981): εκδ. Θεμέλιο

_ Hecht Werner (επιμ.) [1968], **Μπέρτολτ Μπρεχτ, Για το Ρεαλισμό**, τίτλος πρωτοτύπου: *Bertolt Brecht, Uber Realismus*, μτφρ: Κοντή Λ., Αθήνα (1990): εκδ. Σύγχρονη Εποχή

_ Kandinsky Wassili [1910], **Για το Πνευματικό στην Τέχνη**, τίτλος πρωτοτύπου: *Uber das Geistige in der Kunst*, μτφρ Παράσχος Μ., Αθήνα (1981): εκδ. Νεφέλη

_ Markouze Herbert [1998], **Η Αισθητική Διάσταση**, μτφρ. Τομανάς Β., Αθήνα: εκδ. Νησίδες

_ Plekhanov Georgi [1912], **Τέχνη και κοινωνική ζωή**, μτφρ Μιχαλόπουλος Γ., Αθήνα (2009): εκδ. Ελεύθερος Τύπος

_ Raymond Williams [1976], **Keywords: A vocabulary of culture and society**, New York (1983): Oxford University Press

_ Salinari Carlo (επιμ.) [1975], **Μαρξ-Ενγκελς, Κείμενα για την λογοτεχνία και την τέχνη**, Αθήνα: εκδ. Εξάντας

_ Ακαδημία Επιστημών ΕΣΣΔ, Ινστιτούτο Φιλοσοφίας, Ινστιτούτο Ιστορίας των Τεχνών [1962], **Αισθητική, μαρξιστική –**

λενινιστική, επιμέλεια Αυγέρης Μ., μτφρ Μουρούζη Ε., Αθήνα: εκδ. Φιλοσοφική Σκέψη.

_ Ακαδημία Επιστημών ΕΣΣΔ, Ινστιτούτο Φιλοσοφίας, Ινστιτούτο Ιστορίας των Τεχνών [1961], **Οι βάσεις της Μαρξιστικής Φιλοσοφίας**, μτφρ Ιμβριώτης Γιάννης, Πολιτικές και λογοτεχνικές εκδόσεις

_ Ζορμπαλάς Σταύρος [1988], **Τέχνη και κοινωνία**, Αθήνα: εκδ. Σύγχρονη Εποχή

_ Κακαβάνης Ηρακλής (επιμ. –σχόλια) [2014], **Κώστας Βάρναλης: Αί-Στράτης - Θυμήματα εξορίας**, Αθήνα: εκδ. Καστανιώτη

_ Καφέτση Άννα (επιμ.) [1995], **Ρώσικη Πρωτοπορία 1910 – 1930. Η συλλογή Γ. Κωστάκη, Θεωρία και Κριτική**, εκδ. Εθνική Πινακοθήκη- Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου

_ Μπρεχτ Μπέρτολτ [1968] **Ιστορίες του κ. Κόινερ (Η διαλεκτική σαν τρόπος ζωής)**, μτφρ. Μάρκαρης Π., Αθήνα (2008): εκδ. Θεμέλιο

_ Παπανούτσος Ευ. [1948], **Αισθητική**, Αθήνα (2003): εκδ. Νόηση

_ Πετρίτης Π. [1992], **Αλφαβητάριο αισθητικής για μεγάλους**, Αθήνα: εκδ. Σύγχρονη Εποχή

_ Συλλογικό [2014], Πρακτικά Επιστημονικού συνεδρίου με θέμα **Μπρετλοτ Μπρεχτ, Για τους σεισμούς του μέλλονται να**

Ύρθουν, Διοργάνωση: Κ.Ε. του ΚΚΕ, Απρίλης 2013, εκδ.

Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα

_ Τερζάκης Φώτης [2007], **Τροχιές του Αισθητικού**, Αθήνα: εκδ. Futura

Για το Κεφάλαιο 3

_ Kopp Anatole, Λαζαρίδης Π. [1967], **Πόλη και Επανάσταση. Η σοβιετική αρχιτεκτονική και πολεοδομία στα πρώτα μετεπαναστατικά χρόνια. Η Πτώχευση της αρχιτεκτονικής. Σχέδιο εισαγωγής στον προβληματισμό για την οργάνωση του χώρου**, τίτλος πρωτοτύπου: *Ville et Revolution, Edition Anthropos*, μτφρ. Λαζαρίδης Π., Αθήνα (1976): εκδ. Νέα Σύνορα.

_ Brolin C. Brent (1979), **Η αποτυχία της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής**, τίτλος πρωτοτύπου *The Failure of Modern Architecture*, μτφρ Καλογριδής Δ., εκδ. Κατσούλης Γ.

_ Conrads Ulrich [1975], **Μανιφέστα και προγράμματα της αρχιτεκτονικής του 20^{ου} αιώνα**, τίτλος πρωτοτύπου: *Programme und manifeste zur architektur des 20 jahrhuderts*, μτφρ. Βαμβαλής Γ., Αθήνα (1977): εκδ. Επίκουρος.

_ Engels F. [1887], **Για το ζήτημα της κατοικίας**, Αθήνα (1987): εκδ. Σύγχρονη εποχή

_ Forty Adrian [2000], **Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture**, London: Thames & Hudson

_ Frampton K. [1981], **Μοντέρνα Αρχιτεκτονική. Ιστορία και κριτική**, τίτλος πρωτοτύπου: *Modern Architecture. A critical history*, Thames and Hudson Ltd, μτφρ. Ανδρουλάκης Θ.- Παγκάλου Μ., Αθήνα (1999): εκδ. Θεμέλιο.

_ Marx K.- Engels F. [2003], **Κείμενα: Για τις πόλεις, για τη γη, για την αρχιτεκτονική**, αποδελτίωση- μτφρ. Ν. Τριάντης, Αθήνα: εκδ. Τυποεκδοτική.

_ Pinol Jean- Luc [1991], **Ο κόσμος των πόλεων το 19^ο αιώνα**, τίτλος πρωτοτύπου: *Le monde des villes au XIXe siècle*, μτφρ. Δουραμέη Ι., Κάννερ Ε., Μπουρνόβα Ε., Αθήνα (2000): εκδ. Πλέθρον.

_ Βιτρούβιος, **Περί Αρχιτεκτονικής**, έκδοση Β', τόμος 1 – βιβλία Ι-Υ, μτφρ – σχόλια Λέφας Π., Αθήνα: εκδ. Πλέθρον

_ Βρυχέα Α. [2003], **Κατοίκηση και Κατοικία. Διερευνώντας τα όρια της αρχιτεκτονικής**, Αθήνα: εκδ. Ελληνικά Γράμματα.

_ Καρύδης Δ. [1991], **Ανάγνωση Πολεοδομίας, Η κοινωνική σημασία των χωρικών μορφών**, Αθήνα: εκδ. Συμμετρία.

_ Κωνσταντινίδης Άρης [1987], **Για την αρχιτεκτονική – Δημοσιεύματα σε περιοδικά και σε βιβλία 1940-1982**, Ηράκλειο (2011): Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης

- _ Λάββας Π. Γ. [2002], **Επίτομη ιστορία της αρχιτεκτονικής**, Θεσσαλονίκη: University Studio Press
- _ Λαμπράκη – Πλάκα Μ. [1986], **Μπάουχαους, Από τον ιδεαλισμό στον φονκσιοναλισμό**, Αθήνα: εκδ. Νεφέλη
- _ Πάγκαλος Παν. [2011], **Η σημασία του χρόνου στη σύγχρονη αρχιτεκτονική**, εκδ. Gutenberg
- _ Παρμενίδης Γ. [1983], **Το κάθισμα στη δεκαετία του 1920**, Θεσσαλονίκη: εκδ. Παρατηρητής
- _ Πεπονής Γ. [1997], **Χωρογραφίες, ο αρχιτεκτονικός σχηματισμός του νοήματος**, Αθήνα (2003): εκδ. Αλεξάνδρεια
- _ Τερζόγλου Νικόλαος Ίων [2009], **Ιδέες του χώρου στον 20^ο αιώνα**, Αθήνα: εκδ. Νήσος
- _ Teige Karel [1932], **The minimum dwelling**, τίτλος πρωτοτύπου: *Václav Petr*, αγγλ. μτφρ. Eric Dluhosch, Massachusetts (2002): MIT press.
- _ Κουλουντής Ν. [2008], **Ο ρόλος της υγιεινής στην εργατική κατοικία μέσα από το 3^ο CIAM**, ερευνητική εργασία, Παν. Πατρών, τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών
- _ Χάγιου Κ. [2005], **Δυο προσεγγίσεις στο ζήτημα της συλλογικής κατοικίας. Από το Μοντερνισμό του 1925-1930 στον ιταλικό Νεορασιοναλισμό**, ερευνητική εργασία, Παν. Πατρών, τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών

Αρθρογραφία

- _ Harris Howard and Alan Lipman «**Form and content in contemporary architecture: issues of style and power**», Design Studies, vol 10 No 1, 01/1989
- _ Λέφας Π. «**Μορφή και λειτουργία, Σκέψεις για τη δημόσια εικόνα της αρχιτεκτονικής των πρόσφατων δεκαετιών**», Αρχιτεκτονικά Θέματα, τεύχος 36- 2002, σελ. 42-46
- _ Μηλιαρονικολάκη Ελένη και Σκαρπερός Γιάννης, «**Για το σοσιαλιστικό ρεαλισμό**», Κομμουνιστική Επιθεώρηση, σελ. 111-128, τεύχος 6/2010
- _ Μηλιαρονικολάκη Ελένη, «**Ρώσικη Πρωτοπορία – Μια κριτική επισκόπηση**», Κομμουνιστική Επιθεώρηση, σελ. 99-140, τεύχος 6/2011
- _ Παπαϊωάννου Τ. «**Αρχιτεκτονική: τέχνη ή επιστήμη**», Εφημερίδα Ελευθεροτυπία, 07/09/2009
- _ Σαρηγιάννης Γ. «**Ιδεολογία και πολεοδομία, - CIAM, Le Corbusier, Δεσποτόπουλος, Προβελέγγιος**» στο www.greekarchitects.gr, Απρίλιος 2015, τελευταία επίσκεψη: 30/08/2015

ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗΣ

Εικόνα 1: Αρκάς [1991] «Νυχτερινά επεισόδια» σειρά *Κόκορας 4*, Αθήνα: εκδ. Γράμματα.

Εικόνα 2: Μαρξ Καρλ [1867], *Το Κεφάλαιο*, τομος Α, μτφρ Μαυρομάτης Παν., Αθήνα (2009): εκδ. Σύγχρονη Εποχή, σελ.9

Εικόνα 3: <http://orosimo-fro.gr/eugene-delacroix> (13/10/2015).

Εικόνα 4:
<https://feministartpower.wordpress.com/projects/guernica-mujernica/> (13/10/2015).

Εικόνα 5:
https://en.wikipedia.org/wiki/The_Tempest_%28Giorgione%29 (13/10/2015).

Εικόνα 6:
https://en.wikipedia.org/wiki/Copies_by_Vincent_van_Gogh (13/10/2015).

Εικόνα 7: <http://www.manet.org/luncheon-on-the-grass.jsp> (13/10/2015).

Εικόνα 8: <http://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/composition-vii-1913> (13/10/2015).

Εικόνα 9: <http://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/seated-woman-1953> (13/10/2015).

Εικόνα 10: <http://www.wikiart.org/en/salvador-dali/the-persistence-of-memory-1931> (13/10/2015).

Εικόνα 11: <http://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/philip-shaw-kasimir-malevichs-black-square-r1141459> (13/10/2015).

Εικόνα 12:
https://en.wikipedia.org/wiki/The_City_Rises_%28Boccioni%29 (13/10/2015).

Εικόνα 13: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Gleaners (13/10/2015).

Εικόνα 14: https://en.wikipedia.org/wiki/William_Bliss_Baker (13/10/2015).

Εικόνα 15: Συλλογικό [2014], Πρακτικά Επιστημονικού συνεδρίου με θέμα *Μπερτολτ Μπρεχτ, Για τους σεισμούς του μέλλοντος να 'ρθουν*, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα, σελ.407.

Εικόνα 16: ο.π. σελ.405.

Εικόνα 17: ο.π. σελ. 413.

Εικόνα 18: ο.π. σελ. 419.

Εικόνα 19: ο.π. σελ. 413.

Εικόνα 20: ο.π. σελ. 405

Εικόνα 21: Teige Karel [2002], *The minimum dwelling*, Massachusetts: MIT press,σελ. 115

Εικόνα 22: ο.π. σελ.169.

Εικόνα 23: ο.π. σελ. 53.

Εικόνα 24: https://en.wikipedia.org/wiki/Palace_of_Westminster (13/10/2015).

Εικόνα 25: Λάββας Π. Γ. [2002], *Επίτομη ιστορία της αρχιτεκτονικής*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, σελ. 216.

Εικόνα 26: https://en.wikipedia.org/wiki/Walhalla_memorial (13/10/2015).

Εικόνα 27: Καρύδης Δ. [1991], *Ανάγνωση Πολεοδομίας, Η κοινωνική σημασία των χωρικών μορφών*, Αθήνα: εκδ. Συμμετρία, σελ. 104.

Εικόνα 28,29:

<http://www.weissenhof2002.de/english/planz.html> (10/2/2009)

Εικόνα 30: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Weissenhof-Luftbild-2004.01.jpg> (10/2/2009)

Εικόνα 31: <http://antiquariat-rohlmann.de/ciam-die-wohnung-fuer-das-existenzminimum.html> (10/10/2015)

Εικόνα 32: Frampton K. [1981], *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική. Ιστορία και κριτική*, μτφρ. Ανδρουλάκης Θ.- Παγκάλου Μ., Αθήνα (1999): εκδ. Θεμέλιο, σελ. 132

Εικόνα 33: Teige Karel [2002], *The minimum dwelling*, Massachusetts: MIT press, σελ.285

Εικόνα 34: Βρυχέα Α. [2003], *Κατοίκηση και Κατοικία. Διερευνώντας τα όρια της αρχιτεκτονικής*, Αθήνα: εκδ. Ελληνικά Γράμματα, σελ. 327.

Εικόνα 35: ο.π. σελ. 321

Εικόνα 36: Teige Karel [2002], *The minimum dwelling*, Massachusetts: MIT press, σελ.210

Εικόνα 37: Χάγιου Κ. [2005], *Δυο προσεγγίσεις στο ζήτημα της συλλογικής κατοικίας. Από το Μοντερνισμό του 1925-1930 στον ιταλικό Νεορασιοναλισμό*, Πάτρα,σελ.11

Εικόνα 38: Teige Karel [2002], *The minimum dwelling*, Massachusetts: MIT press, σελ.210

Εικόνα 39: Σαρηγιάννης Γ. «Ιδεολογία και πολεοδομία, - CIAM, Le Εικόνα 39: Corbusier, Δεσποτόπουλος, Προβελέγγιος» στο www.greekarchitects.gr, Απρίλιος 2015 (30/08/2015)

Εικόνα 40: Frampton K. [1981], *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική. Ιστορία και κριτική*, μτφρ. Ανδρουλάκης Θ.- Παγκάλου Μ., Αθήνα (1999): εκδ. Θεμέλιο, σελ. 131

Εικόνα 41-42: Teige Karel [2002], *The minimum dwelling*, Massachusetts: MIT press, σελ.386

Εικόνα 43: ο.π. σελ.358

Εικόνα 44: Καρύδης Δ. [1991], *Ανάγνωση Πολεοδομίας, Η κοινωνική σημασία των χωρικών μορφών*, Αθήνα: εκδ. Συμμετρία, σελ.152

Εικόνα 45: ο.π. σελ.156

Εικόνα 46: Λάββας Π. Γ. [2002], *Επίτομη ιστορία της αρχιτεκτονικής*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, σελ. 316