

ΕΘΝΙΚΟ ΜΕΤΣΟΒΙΟ ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ - ΣΧΟΛΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ  
ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ - ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ  
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ Α': ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ - ΧΩΡΟΣ - ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ

**Η ΜΥΘΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΚΑΤΟΙΚΗΣΗΣ**  
Η ΤΑΙΝΙΑ ΜΟΝ ΟΝΚΛΕ ΩΣ ΕΡΓΑΛΕΙΟ ΑΝΑΓΝΩΣΗΣ  
ΤΩΝ ΑΡΧΩΝ ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΣ

ΕΚΠΟΝΗΣΗ: ΜΑΓΔΑ ΧΑΜΠΑΛΟΓΛΟΥ  
ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΑΡΜΕΝΙΔΗΣ | ΕΠΙΤΡΟΠΗ: ΕΛΕΝΗ ΑΜΕΡΙΚΑΝΟΥ - ΣΟΦΙΑ ΤΣΙΡΑΚΗ  
ΑΘΗΝΑ 2014





\_\_\_\_\_

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

εισαγωγή	9
μεθοδολογία	13
ιστορικό πλαίσιο	
η κρίση της κατοικίας	15
η αρχιτεκτονική την περίοδο της βιομηχανικής επανάστασης	23
η περίοδος της αλλαγής	27
Jacques Tati	37
ο κύριος Hulot	41
Mon Oncle	47
η σχέση με το παρελθόν	
αντικατάσταση	57
ανοικοδόμηση	59
η σχέση με τη βιομηχανία	
η βιομηχανία ως πρότυπο	65
νέα υλικά - το πλαστικό	71
η μηχανή	75
το αυτοκίνητο	77
καθαρότητα, υγεία και υγιεινή	83
ορθολογισμός	91
η νέα μυθολογία της κατοίκησης	97
επίλογος	109
βιβλιογραφία	115
φιλμογραφία	119

\_\_\_\_\_







## Εισαγωγή

Κεντρικό άξονα της εργασίας αυτής αποτελεί το ζήτημα της κατοικίας και του μετασχηματισμού της στην Ευρώπη των αρχών του 20ου αιώνα, που ως διαδικασία ταυτίζεται χρονικά με τη ραγδαία ανάπτυξη της βιομηχανίας, την εξάπλωση της τεχνολογίας, τα νέα υλικά κατασκευής, καθώς και με την απαρχή του Μοντέρνου Κινήματος στην αρχιτεκτονική. Η κατοικία, κατά την περίοδο αυτή, μεταλλάσσεται από το τυπικό παραδοσιακό σπίτι, σε κάτι ευρύτερο καθώς επιφορτίζεται με νοήματα και πολεμικές της περιόδου. Για πρώτη φορά στην ιστορία της αναδεικνύεται σε μείζον θέμα σκέψης, ανάλυσης και προβληματισμού και σε διευρυμένο θέμα συζήτησης αλλά και διαμάχης, καθώς πέρα από την πραγματιστική της διάσταση και τον εκσυγχρονισμό στον οποίο υπόκειται, τείνει να αποτελέσει έναν από τους εκφραστές και πυκνωτές της πληθώρας –κοινωνικών και οικονομικών μεταξύ άλλων– αλλαγών που συντελούνται κατά την περίοδο αυτή.



Στην εποχή αυτή –και ιστορικά– εντοπίζεται η καθιέρωση ολόκληρης της δομής της σύγχρονης κοινωνίας και του σύγχρονου τρόπου ζωής, όπως διαμορφώθηκαν κατά την βιομηχανική, τεχνολογική και επιστημονική επανάσταση, τις κοινωνικές διεκδικήσεις αλλά και την επικράτηση του κεφαλαιοκρατικού συστήματος. Πράγματα που για τον σύγχρονο άνθρωπο θεωρούνται πλέον δεδομένα και αυτονόητα, μορφοποιήθηκαν, γενικεύθηκαν και εγκαθιδρύθηκαν τη συγκεκριμένη περίοδο. Στόχος της εργασίας αυτής, είναι η μελέτη του τρόπου με τον οποίο οι καινοτομίες εντάχθηκαν στην καθημερινότητα και κατά προέκταση του αντίκτυπου που είχε αυτό στη διαμόρφωση του σύγχρονου ανθρώπου. Βασικό εργαλείο της έρευνας, είναι η ταινία του Jacques Tati, *Mon Oncle* (1958) η οποία γυρισμένη λίγο πριν το τέλος της δεκαετίας του '50, αποτυπώνει με γλαφυρό και χιουμοριστικό τρόπο τη σχέση του ανθρώπου της εποχής με τις αλλαγές που συντελούνται στο χώρο κατοικίας, στο χώρο εργασίας του και στην μετακίνησή του μεταξύ των δύο. Βασικό χαρακτηριστικό της ταινίας που την ανάγει σε πρόσφορο εργαλείο για τη συγκεκριμένη έρευνα είναι η ιδιόζουσα σχέση της με την αρχιτεκτονική. Η αρχιτεκτονική, δεν έχει απλά το σκηνογραφικό ρόλο που λειτουργεί ως φόντο για την εξέλιξη της πλοκής, αλλά αποτελεί πρωταγωνιστή της, αποτυπώνοντας ακόμα και σε αυτό το πρώτο επίπεδο ανάγνωσης τον πρωταρχικό ρόλο που ο δομημένος χώρος διαδραματίζει στη νέα – υπό διαμόρφωση τότε– κοινωνική συνθήκη. Μάλιστα, το πρίσμα μέσα από το οποίο γίνεται αυτή η αποτύπωση, δηλαδή αυτό της συχρονικότητας με τη διαδικασία που περιγράφεται, καθιστά την ταινία επιπλέον χρήσιμη.

Με αφορμή την ταινία και τα ζητημάτα που τίθενται σε αυτήν, επιχειρείται μία παράλληλη ανάγνωση των θέσεων και των κειμένων του μοντέρνου κινήματος, αναφορικά με τον νέο τρόπο κατοίκησης. Η συσχέτιση των κειμένων με την ταινία, παρόλη τη χρονική απόσταση που τα χωρίζει, αποτελεί συνειδητή επιλογή. Η απόσταση αυτή μάλιστα, λειτουργεί καταλυτικά υπέρ της έρευνας καθώς με αυτόν τον τρόπο είναι δυνατή η μελέτη των θέσεων κατά την αφομοίωσή τους στην κοινωνική σφαίρα, καθώς και η ανάγνωση των τρόπων που αυτές μεταγράφηκαν από τη θεωρία στην εφαρμογή τους. Στη συσχέτιση αυτή –και επικουρικά στη μελέτη– λειτουργούν μικρού μήκους ταινίες σχετικής θεματολογίας –είτε των δεκαετιών του



'20 και του '30 είτε σύγχρονες της ταινίας του Tati– καθώς και το σύνολο της φιλμογραφίας του σκηνοθέτη καθώς σε αυτήν υπάρχει μία χαρακτηριστική συνέχεια σε επίπεδο θεματολογίας και περιεχομένου.

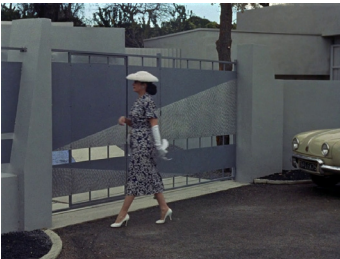
### |μεθοδολογία

Η έννοια της κατοικίας στη συγκεκριμένη μελέτη δεν προσεγγίζεται δομικά, καθώς η εργασία δεν επιχειρεί να αντιπαραβάλλει ή να αναλύσει διατάξεις και τυπολογίες. Η κατοικία χρησιμοποιείται καταρχήν ως κοινός τόπος και βασικό εργαλείο συσχέτισης της ταινίας με τα κείμενα και τελικά ως αφορμή και αφετηρία αναγνώσεων της υπό διαμόρφωση μυθολογίας της κατοίκησης. Έτσι, η κατοικία και κατά προέκταση η έννοια της κατοίκησης, χρησιμοποιείται τόσο με την κυριολεκτική έννοια –ως χώρος στον οποίο εγγράφονται οι αλλαγές που συντελούνται– όσο και με την ευρύτερη σημασία της, ως τρόπος δηλαδή ύπαρξης στον κόσμο.

Κεντρικός άξονας της εργασίας αυτής, είναι η ταινία *Mon Oncle* στην οποία και εντοπίζονται αναφορές που συσχετίζονται με την αλλαγή του προτύπου κατοίκησης και με γνώμονα την αρχιτεκτονική, επιχειρείται η συλλογή αποσπασμάτων που θα συνθέσουν τελικά την εικόνα της νέας μυθολογίας<sup>1</sup> της κατοίκησης η οποία σχηματίζεται κατά την περίοδο αυτή. Η πορεία που ακολουθεί η εργασία, διέρχεται αρχικά από τον ορισμό του ιστορικού πλαισίου μέσα από το οποίο προέκυψαν τόσο το Μοντέρνο όσο και η εποχή που αφηγείται η ταινία. Στην συνέχεια εντοπίζονται στην ταινία του Tati, νύξεις ή αναφορές στο μοντέρνο και στις αλλαγές που συντελούνται στην καθημερινή ζωή, με τις αναφορές αυτές να αποτελούν την αφορμή των θεματικών ενοτήτων της εργασίας αυτής. Οι θεματικές αυτές αφορούν στη

---

1 Η έννοια της «μυθολογίας» και ο τρόπος με τον οποίο τη χρησιμοποιεί η εργασία αυτή, είναι ένα δάνειο από το βιβλίο *Μυθολογίες* του Roland Barthes που εκδόθηκε το 1957 και στο οποίο ο Barthes μελετά τη ροπή της σύγχρονης κοινωνίας προς την κατασκευή νέων μύθων. Εκτός αυτού, η συγκεκριμένη μελέτη σχετίζεται με το βιβλίο του Barthes και σε επίπεδο μεθοδολογίας, καθώς και στις δύο περιπτώσεις η συγκρότηση της μυθολογίας επιχειρείται μέσω της σύνθεσης αποσπασμάτων. Επιπλέον, ο κινηματογράφος στη σύγχρονη εποχή αποτελεί τον κύριο κατασκευαστή μύθων και συνεπώς η εργασία αυτή πραγματεύεται τη σχηματοποίηση της *μυθολογίας* της κατοίκησης.



σχέση του μοντέρνου με την παράδοση, τη βιομηχανία και την τεχνολογία, καθώς και την στροφή του μοντέρνου προς τον ορθολογισμό και την καθαρότητα. Τέλος, επιχειρείται η συγκρότηση μίας ενιαίας και συνεκτικής εικόνας της μυθολογίας της κατοίκησης από τη σύνθεση των επιμέρους αποσπασμάτων, όπως αυτά αποτυπώνονται στο φιλμογραφικό υλικό και προκύπτουν από τις θεματικές ενότητες.

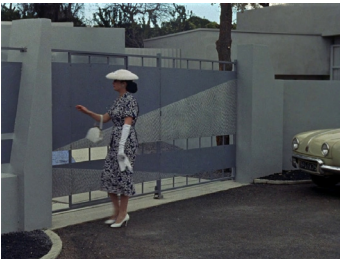
ιστορικό πλαίσιο | η κρίση της κατοικίας

Η χρονική περίοδος στην οποία εστιάζει η μελέτη, αφορά στις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα, με αφετηρία το μοντέρνο κίνημα στην αρχιτεκτονική και έως τη δεκαετία του '60, χρονικά δηλαδή λίγο μετά από την ταινία του Tatí. Η περίοδος αυτή χαρακτηρίζεται από έντονες κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις, τους παγκόσμιους πολέμους, οικονομικές κρίσεις και εν γένει αλλαγές και μετατοπίσεις σε πολλά και διαφορετικά επίπεδα. Η κρίση αυτή, ευνόησε και ενθάρρυνε την ανάπτυξη και την εξάπλωση ριζοσπαστικών, πρωτοπόρων ακόμα και ουτοπικών θεωριών και απόψεων, οι οποίες συσχετίζονται άμεσα με το ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο σχηματοποιήθηκαν.

Το ζήτημα της κατοικίας όπως αυτό προσεγγίζεται από αυτήν την εργασία χρονικά εμφανίζεται κατά την περίοδο της βιομηχανικής επανάστασης<sup>2</sup>, η οποία διακρίνεται από τους ιστορικούς σε δύο φάσεις. Η πρώτη –που ξεκινάει γύρω στο 1760– χαρακτηρίζεται από τη διάδοση της χρήσης του άνθρακα ως καυσίμου και του (χυτό-)σιδήρου ως υλικού κατασκευής, ενώ σημαδεύεται από την ανάπτυξη και την τεχνολογική εφαρμογή της ατμομηχανής. Η χρήση μηχανών στον αγροτικό τομέα, είχε ως αποτέλεσμα τη μείωση των απαιτούμενων για την παραγωγή εργαζομένων, αυξάνοντας τα ποσοστά ανεργίας στην υπαίθρο και στις παραδοσιακά γεωργικά αποχολούμενες κοινωνίες. Ταυτόχρονα, η αντίστοιχη εφαρμογή ατμομηχανών στον

---

1 Η Βιομηχανική Επανάσταση ήταν μια ιστορική περίοδος και ένα ιδιαίτερα σύνθετο σύστημα ραγδαίων μεταβολών και ανακατατάξεων -τεχνικών, οικονομικών, κοινωνικών και πνευματικών- οι οποίες οδήγησαν για πρώτη φορά στην εμφάνιση της «εκβιομηχανισμένης» (industrialized) κοινωνίας στη Μεγάλη Βρετανία μεταξύ των ετών 1760-1860. Την αλλαγή αυτή ακολούθησαν ανάλογες, αλλά όχι και ταυτόσημες βιομηχανικές επαναστάσεις και στις άλλες ευρωπαϊκές κοινωνίες που από την αγροτική κυρίως μορφή τους επέφεραν την εκβιομηχανίση τους.





τομέα της μεταποίησης, σε συνδυασμό με την ύπαρξη υπερπροϊόντος στις πρώτες ύλες, δημιούργησε την ανάγκη ανάπτυξης του δευτερογενούς τομέα παραγωγής, γεγονός που οδήγησε στην ραγδαία ανάπτυξη της βιομηχανίας. Έτσι, οι υπάρχουσες βιοτεχνίες διογκώθηκαν και νέες αναπτύχθηκαν, κυρίως γύρω από υφιστάμενα αστικά κέντρα και σε πολλές περιπτώσεις νέα βιομηχανικά κέντρα δημιουργήθηκαν σε κομβικές θέσεις ανά την Ευρώπη. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα η περίοδος αυτή να χαρακτηρίζεται από έντονη πληθυσμιακή μετακίνηση από την ύπαιθρο προς τα βιομηχανικά αυτά κέντρα και την ξαφνικά μεγάλη ζήτηση για στέγαση που αυτό συνεπαγόταν. Η ανάπτυξη της βιομηχανίας, η μετατόπιση και συγκέντρωση του πληθυσμού, συνέβαλε σε γενικότερες οικονομικές και κοινωνικές μεταλλάξεις, καθώς από τη μία υπήρξε μία αύξηση του κεφαλαίου με την ταυτόχρονη δημιουργία της εργατικής τάξης. Χαρακτηριστικές είναι και οι εξελίξεις στον τομέα των μεταφορών, όπου –λόγω της αυξανόμενης ανάγκης για ταχύτητα και ποσότητα μετακίνησης πρώτων υλών και προϊόντων– αναπτύσσονται οι σιδηρόδρομοι στην ξηρά και τα ατμόπλοια στα ποτάμια και στις θαλάσσιες διαδρομές. Ιδιαίτερα η κατασκευή των σιδηροδρόμων, αποτέλεσε πρόσφορο πεδίο πειραματισμού και εφαρμογής υλικών και κατασκευαστικών μεθόδων, που στη συνέχεια οικειοποιήθηκαν και προσαρμόστηκαν σε κτιριακές εφαρμογές.

Κατά τη δεύτερη περίοδο της βιομηχανικής επανάστασης δηλαδή περίπου μετά το 1860 –η οποία και σχετίζεται με το ερευνητικό πεδίο της συγκεκριμένης έρευνας– η μηχανή μπαίνει στο επίκεντρο, μικραίνει σε μέγεθος πλησιάζοντας την ανθρώπινη κλίμακα και εισχωρεί στους χώρους εργασίας και κατοικίας, παύοντας να αποτελεί αποκλειστικό ‘πρόνιομο’ της βαριάς βιομηχανίας. Σε συνέχεια της προηγούμενης περιόδου η ατμομηχανή αντικαθίσταται από τη μηχανή εσωτερικής καύσης, βασικές πηγές ενέργειας είναι τώρα το πετρέλαιο, το γκάζι και ο ηλεκτρισμός, γεγονός που πυροδότησε ακόμα μεγαλύτερη ανάπτυξη στη βιομηχανία, ενώ στον τομέα των μεταφορών κατασκευάστηκαν οι πλέον εμβληματικές μηχανές, το αυτοκίνητο και το αεροπλάνο. Χαρακτηριστικό είναι ότι ο Reynier Banham αναφέρεται στην περίοδο αυτή ως την «Πρώτη Μηχανική Εποχή» αντί του Βιομηχανική Εποχή, εξαιτίας της αλλαγής του μεγέθους της μηχανής, της σχέσης του με τον άνθρωπο και της ση-



μασίας της αλλαγής αυτής. «Τα μηχανήματα της προηγούμενης Βικτωριανής Βιομηχανικής εποχής από 'χυτοσίδηρο, καπνιά και σκουριά' ήταν ασήκωτα, απλοϊκά στη σύλληψη και τα χειριζόταν ένα μαζικό προλεταριάτο σε μέρη του κόσμου μακριά από τα κέντρα του διαφωτισμού και της κουλτούρας. Οι μηχανές της Πρώτης Μηχανικής Εποχής των αρχών του εικοστού αιώνα ήταν ελαφρές, κομψές, καθαρές και μπορούσαν να τις χειριστούν σκεπτόμενοι άνθρωποι στα σπίτια τους, στα νέα ηλεκτροδοτούμενα προάστια.»<sup>3</sup>

Κατά τον Sigfried Giedion καταλυτικής σημασίας στην εξέλιξη των μηχανών, ήταν η έντονη ροπή προς τις εφευρέσεις που παρατηρήθηκε κατά τον 18ο αιώνα, η οποία μάλιστα δεν είχε κάποιο συγκεκριμένο προσανατολισμό, καλύπτοντας ουσιαστικά κάθε έκφανση της ανθρώπινης δραστηριότητας. Αποτέλεσμα ήταν η διευρυμένη χρήση αυτοματισμών και η δημιουργία πληθώρας χρηστικών ή και μη κατασκευών, που παρείχαν την απαραίτητη πρακτική γνώση για την ανάπτυξη άλλων –περισσότερο πολύπλοκων– μέσα από μία διαδικασία που αποτέλεσε την απαρχή της δημιουργίας συσκευών όπως του αυτοκινήτου, του τηλέγραφου, της φωτογραφικής μηχανής, των οικιακών ηλεκτρικών συσκευών, κ.ο.κ.<sup>4</sup>

Η δημογραφική έκρηξη της περιόδου δημιούργησε τη μαζική ανάγκη για νέα κτίρια, μεγάλης κυρίως κλίμακας, βιομηχανικής ή κοινωφελούς χρήσης, τα οποία θα στέγαζαν τις νέες και αναπτυσσόμενες λειτουργίες. «Μέχρι τον 19ο αιώνα τα κύρια 'θέματα' της αρχιτεκτονικής είναι εκκλησίες, παλάτια, πύργοι, δημαρχεία, αστικά σπίτια και βίλες. Η νέα οργάνωση της ζωής και της οικονομίας δημιουργούν νέους τύπους κτηρίων και νέα θέματα, άγνωστα ή λιγότερο σημαντικά μέχρι τώρα: εργοστάσια και βιομηχανικές γενικά εγκαταστάσεις, διοικητικά κτήρια, οδικές αρτηρίες, σιδηροδρομικούς σταθμούς, νοσοκομεία, αθλητικές εγκαταστάσεις, σχολεία, πανεπιστήμια, βιβλιοθήκες, κτήρια εκθέσεων, διεθνών και τοπικών, βουλευτήρια,

3 Banham, Reyner. *Θεωρία και Σχεδιασμός την Πρώτη Μηχανική Εποχή*. Μτφ. Λιακατάς Ι. Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις ΕΜΠ, 2008, σελ.21

4 Giedion, Sigfried. *Space, Time and Architecture, the Growth of a New Tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 2008, σελ.165



χρηματοστήρια, αίθουσες συναυλιών, μουσεία, θέατρα, δικαστικά μέγαρα κ.λπ.»<sup>5</sup> Η κλίμακα και η δομή των πόλεων αλλάζει ριζικά, με την έλλειψη υποδομής και κεντρικού σχεδιασμού να έχει δραματικές επιπτώσεις στη μορφή και τη λειτουργία τους.

Η βασικότερη και μαζικότερη όμως οικοδομική ζήτηση αφορούσε στην στέγαση γύρω από τα βιομηχανικά κέντρα, μάλιστα όχι μόνο των ίδιων των εργαζομένων σε αυτά, αλλά και ολόκληρης της οικογένειάς τους. Η ζήτηση ήταν σαφώς μεγαλύτερη από την προσφορά, οι υφιστάμενες υποδομές κακής ποιότητας ή ακόμα και ανύπαρκτες, ενώ η ανάγκη επιτακτική και η οικονομική κατάσταση των μεταναστών δυσχερής. Αποτέλεσμα ήταν να αναπτυχθούν στα βιομηχανικά κέντρα ή σε μικρή απόσταση από αυτά –όταν η αξία της γης δεν το επέτρεπε– αυτοσχέδια οικιστικά συμπλέγματα από τους ίδιους τους εργαζόμενους. Χωρίς όμως τις κατάλληλες στοιχειώδεις υποδομές, όπως για παράδειγμα δίκτυα ύδρευσης και αποχέτευσης, με ευτελή υλικά, ίδια μέσα, πρόχειρο τρόπο και τεχνικές κατασκευής, οι συνθήκες διαβίωσης ήταν άθλιες. Η δυσμενής αυτή κατάσταση επιδειωνόταν από την πληθυσμιακή συγκέντρωση, με πολλές οικογένειες κατά κανόνα να συστεγάζονται σε δυσανάλογα μικρές κατοικίες, ενώ με την πάροδο του χρόνου και της χρήσης, η φθορά των κατοικιών και η μη δυνατότητα συντήρησής ή επισκευής τους, μετέτρεψε τις παραγκουπόλεις (slums) σε ανθυγιεινές και μη βιώσιμες.

Στις αρχές του 20ου αιώνα, ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος (1914-1918) και οι επιπτώσεις του δυσχεραίνουν περαιτέρω την οικιστική κατάσταση. Κατά τη διάρκεια των εχθροπραξιών, παύουν οι όποιες οικοδομικές δραστηριότητες είχαν ξεκινήσει, ενώ μεγάλες εκτάσεις των εμπλεκόμενων χωρών υπέστησαν μεγάλες ζημιές ή ακόμα και καταστράφηκαν ολοσχερώς. Τις πολεμικές συγκρούσεις μάλιστα ακολούθησε μία πρώτη περίοδος σχετικής ευημερίας, η οποία όμως δεν διήρκεσε πολύ και την οποία διαδέχθηκε μία περίοδος γενικευμένης οικονομικής ύφεσης (the Great Depression), η οποία έπληξε κυρίως τους εργαζόμενους στην κατεστραμμένη βιομηχανία, με αποκορύφωμά της τη χρηματιστηριακή κρίση του 1929, που οδήγησε

5 Λάββας, Γιώργος Π. *19ος - 20ος αιώνας Σύντομη Ιστορία της Αρχιτεκτονικής*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 1986, σελ.24



τελικά και στον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο λίγα χρόνια αργότερα. Εκτός από τις πόλεις, τις βιομηχανίες και τις υποδομές, σοβαρό πλήγμα δέχθηκε και η ύπαιθρος, με συνέπεια μετά τη λήξη του πολέμου να υπάρξει ένα δεύτερο κύμα εσωτερικής μετανάστευσης προς τα –ήδη υπερκατοικημένα πλέον– αστικά κέντρα. Επιπλέον αυτών, μετά τον πόλεμο όπως αναφέρει ο Karel Teige, υπήρξε μία έντονη δημογραφική αλλαγή, καθώς με την επιστροφή των στρατιωτών από τα μέτωπα των μαχών παρατηρήθηκε ραγδαία αύξηση των γάμων και συνεπώς του γενικότερου πληθυσμού.<sup>6</sup>

Έτσι, το πρόβλημα της κατοικίας καταρχήν αφορούσε στην έλλειψη ικανού αριθμού κατοικιών ώστε να καλυφθεί η ζήτηση που προέκυψε εξαιτίας της μετακίνησης του πληθυσμού και σε ένα δεύτερο επίπεδο στην κακή ποιότητα των ήδη υφιστάμενων. Το ζήτημα παρουσιάζει έξαρση κατά την περίοδο της βιομηχανικής επανάστασης –για λόγους που αναλύθηκαν παραπάνω– και γιγαντώθηκε με τους δύο Παγκόσμιους Πολέμους. Όμως, οι δύο αυτοί πόλεμοι, προσέθεσαν στο ήδη υπαρκτό πρόβλημα μία ακόμα σημαντική παράμετρο. Το ζήτημα μέχρι τότε έπληττε σχεδόν αποκλειστικά την εργατική και μόνο τάξη. Οι εκτεταμένες όμως καταστροφές που προκλήθηκαν στις πόλεις κατά τη διάρκεια των εχθροπραξιών, είχαν ως συνέπεια την διεύρυνση του προβλήματος και σε κοινωνικές ομάδες, που μέχρι τότε ήταν σχετικά αλώβητες.

|η αρχιτεκτονική την περίοδο της βιομηχανικής επανάστασης

Κατά την πρώτη βιομηχανική περίοδο, μπορεί να «κατασκευάστηκαν τόσα κτήρια όσα ίσως δεν είχαν χτιστεί σε όλους μαζί τους προηγούμενους αιώνες»<sup>7</sup>, όμως η Αρχιτεκτονική δεν είχε πρωταρχικό ρόλο σε αυτά.

«Να που το πρόβλημα τίθεται τώρα από την ειρήνη: η ανοικοδόμηση του Βορρά. Και όμως: είμαστε εντελώς αφοπλισμένοι, δεν ξέρουμε να χτίσουμε μοντέρνα - αγνοούμε τα υλικά, τα κατασκευαστικά συστήματα, τον τρόπο σχεδιασμού

6 Teige, Karel. *The minimum Dwelling*. Trans. Dluhosch E. Cambridge: MIT Press, 2002, σελ.35

7 Gombrich, E. H. *Το Χρονικό της Τέχνης*. Μτφ. Κασδαγλή Λ. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2006, σελ.499





της κατοικίας. Οι μηχανικοί ασχολούνται με φράγματα, γέφυρες, υπερωκεάνια, ορυχεία, σιδηροδρόμους. Οι αρχιτέκτονες κοιμούνται.»<sup>8</sup>

Κατά τον Giedion αυτό οφείλεται στην διστακτικότητα της αρχιτεκτονικής κατά τις αρχές του 18ου αιώνα να υιοθετήσει τις νέες τεχνολογίες και στην συνεπαγόμενη απομάκρυνσή της από την ίδια την κατασκευή. Το σημείο μάλιστα της ρήξης το προσδιορίζει χρονικά στην ίδρυση στη Γαλλία το 1794 της Πολυτεχνικής Σχολής (École Polytechnique) ως ανεξάρτητης της προϋπάρχουσας Σχολής Καλών Τεχνών (École des Beaux-Arts) της οποίας και τμήμα ήταν η Αρχιτεκτονική. Η Πολυτεχνική Σχολή προσέφερε ενοποιημένο επιστημονικό υπόβαθρο για τις ανώτερες τεχνικές σχολές, εντάσσοντας στο διδακτικό της προσωπικό μαθηματικούς, φυσικούς και χημικούς, επιδιώκοντας με αυτόν τον τρόπο να εναρμονίσει τις σπουδές της με την τεχνολογική και βιομηχανική λογική της συνεργασίας των επιστημών. Έτσι, η πλειονότητα των μεγάλου μεγέθους βιομηχανικών κτηρίων καθώς και των τεχνικών έργων του σιδηροδρομικού συστήματος στη Γαλλία, μελετήθηκε και κατασκευάστηκε από απόφοιτους μηχανικούς της Πολυτεχνικής Σχολής και όχι αρχιτέκτονες. Την ίδια στιγμή η κοινωνία, όπως και οι αρχιτέκτονες, τρομοκρατημένη μπροστά στις ραγδαίες αλλαγές που συντελούνταν σε όλους τους τομείς, στράφηκε στα «στυλ» και στην ιδεώδη «ομορφιά» του παρελθόντος, σε μια προσπάθεια 'αγκύρωσης' σε κάτι γνώριμο και δοκιμασμένο. Κατά κανόνα, όταν «εκπληρώνονταν οι άλλες προδιαγραφές του κτιρίου, ανέθεταν στον αρχιτέκτονα να διαμορφώσει μια πρόσοψη γοτθική, ή να κάνει το κτίριο να μοιάζει με νορμανδικό πύργο ή αναγεννησιακό ανάκτορο ή ακόμα και με τζαμί»<sup>9</sup>. Έτσι, την περίοδο αυτή χρήσεις κτιρίων ταυτίστηκαν μορφολογικά με συγκεκριμένους αρχιτεκτονικούς ρυθμούς του παρελθόντος και γι' αυτό οι εκκλησίες χτίζονταν συνήθως σε γοτθικό ρυθμό, τα θέατρα και οι λυρικές σκηνές ήταν Μπαρόκ και τα κυβερνητικά κτίρια χτίζονταν κατά τα πρότυπα της ιταλικής Αναγέννησης και της Κλασικής Αρχιτεκτονικής. Οι αρχιτέκτονες μάλιστα προσαρμόζονταν σε αυτό το πλαίσιο και έτειναν να ειδικεύονταν σε κάποιο από τα στυλ αυτά.

8 Le Corbusier. *Για μια Αρχιτεκτονική*. Μτφ. Τουρνικιώτης Π. Αθήνα: Εκκρεμές, 2004, σελ.88

9 Gombrich, E.H., *op.cit.*, σελ.499



|η περίοδος της αλλαγής

Η Art Nouveau αποτέλεσε την πρώτη συνειδητοποιημένη προσπάθεια εναρμόνισης της αρχιτεκτονικής σκέψης και εφαρμογής με τις τεχνολογικές εξελίξεις και τα νέα υλικά, σηματοδοτώντας την απελευθέρωσή της από την άγονη αναβίωση αρχιτεκτονικών στυλ προηγούμενων περιόδων. Το κίνημα μάλιστα, εξαπλώθηκε σε αρκετές χώρες της Ευρώπης, με κυριότερους εκπροσώπους του στην Αγγλία τον Ch. Rennie Mackintosh, στο Βέλγιο τον V. Horta, στη Γερμανία Η. Van de Velde, στη Γαλλία Η. Guimard και στην Ισπανία τον Α. Gaudí.

Όπως η βιομηχανική επανάσταση, αντίθετα με αυτό που υπονοεί το όνομά της δεν ήταν ένα στιγμιαίο γεγονός αλλά μία χρονοβόρα διαδικασία, έτσι και η ενσωμάτωση των αλλαγών που επέφερε η τεχνολογία στην κοινωνία, έγινε προοδευτικά. Εξάλλου, μπορεί η επιρροή της μηχανής να ήταν έντονη και καταλυτική στη βιομηχανία, στην καθημερινή ζωή όμως η 'εισβολή' αυτή ήταν σταδιακή. Γι' αυτό και οι πρώτοι που αντιλήφθηκαν τις νέες προοπτικές που ανοίγονταν, ήταν αυτοί που ήρθαν σε άμεση επαφή με την μηχανή, δηλαδή οι ιδιοκτήτες και οι εργαζόμενοι στη βιομηχανία, ο καθένας βέβαια από τη δική του οπτική. Ακόμα και αν η νέα τεχνολογία κατέκλυσε τον δημόσιο χώρο –με τη μορφή των τραμ ή του ηλεκτρικού φωτισμού– ή τον ιδιωτικό –με το τηλέφωνο, τη ραπτομηχανή και τις ηλεκτρικές συσκευές– σύμφωνα με τον R. Banham η άφιξη του αυτοκινήτου ήταν αυτή που λειτούργησε πλέον καταλυτικά στη συνείδηση του ευρύτερου πληθυσμού. Με τη διάδοση της χρήσης του αυτοκινήτου, όλο και περισσότερος κόσμος βρέθηκε σε θέση ελέγχου της μηχανής, παύοντας να φοβάται το άγνωστό, γνωρίζοντας με μέσω της προσωπικής τους εμπειρίας πλέον τις νέες δυνατότητες που ανοίγονταν και τελικά απολαμβάνοντας τη νέα συνθήκη της ταχύτητας. Σε αυτό το σημείο, οι παραδοσιακές αξίες και αντιλήψεις βρέθηκαν υπό κρίση και μαζί με αυτές και οι προηγούμενες αισθητικές, με τη νέα υπό διαμόρφωση συνθήκη να χαρακτηρίζεται από ενθουσιασμό και αισιοδοξία για το μέλλον.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, αναπτύχθηκαν κινήματα και ιδεολογίες που συνειδητοποιούσαν, αποδέχονταν και αναδείκνυαν τη μηχανή σε πρότυπο μιας διευρυμένης νέας αισθητικής και την βιομηχανική λογική σε παράδειγμα επιστημονικότητας της



I knew you'd be busy with builders

πρακτικής, όπως η Σχολή της Βιέννης, ο φουτουρισμός, το De Stijl και η σχολή του Bauhaus. Ένα από τα πρώτα κείμενα που αποτυπώνουν αυτή τη μεταστροφή, είναι η εισήγηση<sup>10</sup> του Adolf Loos *Ornament and Crime* (Διάκοσμος και Έγκλημα | 1910). Στο κείμενο αυτό ο Loos, ισχυρίζεται ότι η εποχή του είναι η εποχή της έλλειψης διακόσμου, καθώς θεωρεί πως τα στολίδια είναι χαρακτηριστικό ‘κατώτερων’ και πιο πρωτόγονων πολιτισμών, σε αντίθεση με τον σύγχρονο που θεωρεί αρκετά ‘ώριμο’ ώστε να τα έχει ανάγκη. Επιπλέον, εισάγει την έννοια της σπατάλης –υλικού, χρόνου και τελικά χρήματος– που ο διάκοσμος απαιτεί, σε αντιδιαστολή με την οικονομία που επιβάλλεται από την εποχή του και με την οποία μπορεί να συσχετιστεί ο πολιτισμός του.

Από την άλλη, ο F. T. Marinetti στο ιδρυτικό μανιφέστο του Φουτουρισμού (1909), συνεπαρμένος από την «ομορφιά της ταχύτητας» που του προσφέρει το αυτοκίνητο, αποτυπώνει τον γενικότερο ενθουσιασμό γύρω από αυτή τη νέα δυνατότητα, ανάγοντάς την σε μέσο διαφυγής από το παρελθόν, το μυστικισμό και τις μυθολογίες του. Τα σχέδια του Antonio Sant' Elia για τη *Νέα Πόλη* (1914), αναπαριστούν αυτήν την «τάση για κίνηση και διαφοροποίηση από τις παραδοσιακές μορφές»<sup>11</sup> μετατρέποντάς την σε δυναμικές, γραμμικές μορφές κτηρίων σιδηροδρόμων, εργοστασίων, ακόμα και πολυώροφων κατοικιών.

«Από τον 18ο αιώνα δεν υπάρχει καθόλου αρχιτεκτονική. Ένα ανησυχητικό ανακάτεμα των πιο ποικίλων στοιχείων του στυλ, που χρησιμοποιήθηκε στο μασκάρεμα των σκελετών των μοντέρνων κτιρίων καλείται Μοντέρνα Αρχιτεκτονική. Η νέα ομορφιά του χάλυβα και του σκυροδέματος βεβηλώνεται από την επίθεση καρναβαλικών διακοσμητικών επιστρώσεων που δεν δικαιώνονται ούτε από την παλαιότητα των κατασκευαστικών μεθόδων ούτε από τα δικά μας γούστα, καθώς αντλούν τις πηγές τους από την αρχαία Αίγυπτο, την Ινδία και το Βυζάντιο.»<sup>12</sup>

10 Το κείμενο εκφωνήθηκε στις 21 Ιανουαρίου του 1910 στη Βιέννη. Έκτοτε δημοσιεύθηκε και μεταφράστηκε αρκετές φορές.

11 Λάββας, Γιώργος, *op. cit.*, σελ.102

12 Banham, Reyner, *op. cit.*, σελ.165 και σελ.174



I knew you'd be busy with builders

Το 1907 ιδρύεται στην Γερμανία με πρωτοβουλία του Hermann Muthesious ο Σύνδεσμος Γερμανών αρχιτεκτόνων, σχεδιαστών, καλλιτεχνών, εμπόρων και βιομηχάνων «Deutscher Werkbund», τον οποίο απασχόλησε εξαρχής «το πρόβλημα του εκμηχανισμού - ή μάλλον, η σχέση της αρχιτεκτονικής, ως μιας τέχνης σχεδιασμού, με τη μηχανική παραγωγή σ' όλες τις φάσεις της, από το χώρο του εργοστασίου μέχρι τη διαφήμιση του τελειωμένου προϊόντος. Αυτή η σχέση εξετάστηκε εξονυχιστικά εστιάζοντας σε δύο κρίσιμα σημεία: την αισθητική της μηχανικής κατασκευής, και την αισθητική του σχεδιασμού των προϊόντων.»<sup>13</sup> Βασικός στόχος του Συνδέσμου ήταν η ενίσχυση της –ραγδαία αναπτυσσόμενης τότε– γερμανικής βιομηχανίας με αύξηση της ανταγωνιστικότητας των τελικών της προϊόντων, προτείνοντας την αρχή της τυποποίησης και εισαγωγή υψηλής αισθητικής στις «πρότυπες μορφές». Κομβικής σημασίας είναι η πρόσληψη του Peter Behrens –μέλους του Συνδέσμου– από την AEG ως καλλιτεχνικού συμβούλου, η οποία αποκτά και συμβολική σημασία καθώς εγκαθιδρύει την απαρχή της συσχέτισης του αρχιτέκτονα με τη βιομηχανία, διακόπτοντας την μέχρι τότε πρωτοκαθεδρία των μηχανικών. Από τη θέση αυτή, ο Behrens είχε τη δυνατότητα όχι μόνο να εφαρμόσει τις αντιλήψεις του Muthesious στην πράξη, αλλά να γνωρίσει τη διαδικασία της βιομηχανικής παραγωγής εκ των έσω. Η σημασία της εμπειρίας του αυτής, γίνεται ακόμα μεγαλύτερη καθώς μαθητές και εργαζόμενοι στο αρχιτεκτονικό γραφείο που διατηρούσε ο Behrens υπήρξαν πρωτεργάτες του Μοντέρνου Κινήματος, όπως ο Mies van de Rohe, ο Walter Gropius και ο Le Corbusier.

Η περίοδος μετά τη λήξη του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, με τη μείωση του πληθωρισμού και μέχρι την οικονομική κρίση του 1930, λόγω της σχετικής οικονομικής ευημερίας που επικρατούσε στην Ευρώπη, ήταν μία αισιόδοξη, γόνιμη και παραγωγική για την αρχιτεκτονική περίοδος.

Το 1919 ιδρύεται στην Βαϊμάρη η Σχολή του Bauhaus από τον Walter Gropius, με πρωταρχικό στόχο τη γεφύρωση του χάσματος μεταξύ του καλλιτέχνη και του τεχνίτη. Κατά τον Giedion, όπως η École Polytechnique επιδίωκε την συσχέτιση της

---

13 Banham, Reyner, *op.cit.*, σελ.88





επιστήμης με την καθημερινή ζωή, το Bauhaus επιδίωξε να εισάγει στην εξίσωσή αυτή και την τέχνη, με μέσο την ίδια την αρχιτεκτονική. Χαρακτηριστικό αυτού, είναι ότι σαν σχολή συγκροτήθηκε από τη συγχώνευση της Ακαδημίας Καλών Τεχνών και της Σχολής Εφαρμοσμένων Τεχνών που προϋπήρχαν στη Βαϊμάρη.<sup>14</sup> Σε συνέχεια απόψεων που είχαν ήδη εκφραστεί, το πρόγραμμα σπουδών στη Σχολή προέβλεπε τον εξορθολογισμό της εκπαίδευσης και τη μετατροπή των καλλιτεχνών και των αρχιτεκτόνων σε «τεχνίτες», φέρνοντας τους ξανά σε επαφή με το υλικό –τον χάλυβα, το μπετόν, το γυαλί– και τους τρόπους διαχείρισής του. Συνδυάζοντας έτσι την πρακτική με τη θεωρητική γνώση, επιδίωξε μία ολιστική μόρφωση ώστε να αποκατασταθεί η σχέση του αρχιτέκτονα με την τεχνολογία και την κατασκευή. Επιπλέον, με αυτόν τον τρόπο ο αρχιτέκτονας «διατηρεί την επαφή με ολόκληρη τη διαδικασία παραγωγής, από την αρχή μέχρι το τέλος, σε αντίθεση με τον εργοστασιακό εργάτη που ποτέ δε γνωρίζει κάτι πέρα από μία φάση της διαδικασίας. Γι' αυτό και το Bauhaus αναζητά συνειδητά επαφές με τις υπάρχουσες βιομηχανικές επιχειρήσεις, για κοινό τους καλό»<sup>15</sup>. Η Σχολή θεωρούσε τη μηχανή μία εξέλιξη του εργαλείου, προήγαγε το σχεδιασμό για τη μαζική παραγωγή, την τυποποίηση και την προκατασκευή, καθώς και τη συλλογική εργασία.

Αντίστοιχη πρόθεση, οργάνωση και θεώρηση με τη Σχολή του Bauhaus, είχε και η κονστρουκτιβιστική εκπαιδευτική μέθοδος που καλλιεργήθηκε κυρίως στη Σοβιετική Ένωση. Το 1920 ιδρύθηκαν στη Μόσχα τα Βχούτεμας (Higher Art and Technical Studios) τα οποία είχαν παράλληλη εξέλιξη με το Bauhaus, με τις δύο σχολές συχνά να αλληλοεπηρεάζονται.

Κομβικό σημείο τόσο για το Μοντέρνο Κίνημα στην αρχιτεκτονική, όσο και για αυτή την εργασία, αποτελεί η έκδοση το 1923 το βιβλίου Για μία Αρχιτεκτονική, στο οποίο ο Le Corbusier εν είδη μανιφέστου διατυπώνει τις απόψεις του πάνω στο

14 Giedion, Sigfried, *op.cit.*, σελ.352

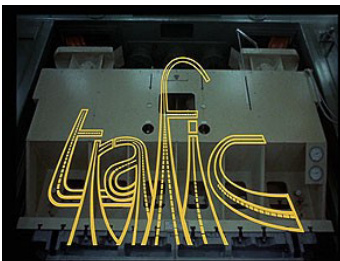
15 Από το κείμενο του Van Doesburg *Η Θεωρία και η Οργάνωση του Bauhaus*, στο Frampton, Kenneth. *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και Κριτική*. Μτφ. Ανδρουλάκης Θ., Παγκάλου Μ. Επιμ. Κούρκουλας Α. Αθήνα: Θεμέλιο, 1999, σελ.120



ρόλο που οφείλει η αρχιτεκτονική να αναλάβει στη δεδομένη ιστορική συγκυρία και ανάμεσα σε άλλα τους τρόπους με τους οποίους αυτή πρέπει να προσεγγίσει τις ιστορικές αναφορές, την κατοικία, τις μηχανές, κ.α.

Το 1928 στο La Sarraz της Ελβετίας, μία ομάδα αρχιτεκτόνων ανάμεσα στους οποίους είναι ο Le Corbusier και ο Sigfried Giedion, υπογράφει το κείμενο της ομώνυμης διακήρυξης, με αποτέλεσμα την καθιέρωση των CIAM. Η συλλογικότητα αυτή με βασικό της σκοπό την προώθηση της αρχιτεκτονικής ως κοινωνικής τέχνης, υπήρξε καθόλα δραστήρια, οργανώνοντας μεταξύ άλλων σειρά συνεδρίων. Τα άτυπα πρακτικά του δεύτερου συνεδρίου με θέμα την *Ελάχιστη Κατοίκηση* που πραγματοποιήθηκε στη Φρανκφούρτη την επόμενη χρονιά της διακήρυξης, εκδόθηκαν το 1932 από τον Karl Teige στο ομότιπλο του συνεδρίου βιβλίο, ενώ του τέταρτου συνεδρίου που πραγματοποιήθηκε το 1933 στο ατμόπλοιο *Πατρίς* εκδόθηκαν για πρώτη φορά το 1943. Η *Χάρτα των Αθηνών*, αποτελείται από 95 σημεία-θέσεις με κεντρικό άξονα τον «μηχανοκρατούμενο πολιτισμό» και τη θεραπεία των επιβλαβών συνεπειών που αυτός είχε στην κατοικία του ανθρώπου και κατά προέκταση στην πόλη. Οι διαπιστώσεις και οι αντίστοιχες προτάσεις θεραπείας, οργανώνονται σε τέσσερις λειτουργικές ενότητες: την κατοικία, την αναψυχή, την εργασία και την κυκλοφορία.

Οι ταινίες του Jacques Tati προσεγγίζουν τις λειτουργικές αυτές ενότητες και μάλιστα σε πλήρη αντιστοιχία: το *Mon Oncle* την κατοικία, το *Les vacances de Monsieur Hulot* την αναψυχή, το *Playtime* την εργασία και το *Traffic* την κυκλοφορία.



|Jacques Tati

Ο Jacques Tati ξεκίνησε την καριέρα του ως ηθοποιός παντομίμας, δουλεύοντας σε καμπαρέ της εποχής, ετήσια gala, θέατρα, ακόμα και στο τσίρκο. Μόνο μετά τον πόλεμο, το 1946 αρχίζει η ενασχόλησή του με τον κινηματογράφο, όταν ίδρυσε εταιρία παραγωγής και ένα χρόνο μετά προβάλλεται η πρώτη του, μικρού μήκους, ταινία. Κατά τη διάρκεια της καριέρας του έγραψε και σκηνοθέτησε συνολικά έξι μεγάλου μήκους ταινίες, στις οποίες είχε και τον πρωταγωνιστικό ρόλο. Όλες του οι ταινίες ήταν κωμωδίες, είχαν ελάχιστους διαλόγους και είχαν μεγαλύτερη συγγένεια με τον βουβό κινηματογράφο και την παντομίμα, παρά με τις ταινίες της εποχής του.

Στην πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του *Jour de Fete* (Ημέρα γιορτής |1949), πρωταγωνιστεί ως ένας ταχυδρόμος μιας μικρής γαλλικής επαρχιακής πόλης. Αφού παρακολουθήσει –μαζί με τους υπόλοιπους κατοίκους του χωριού– το ψευδο-ντοκιμαντέρ «La Poste en Amerique», στο οποίο παρουσιάζεται η αποτελεσματικότητα της λειτουργίας των αμερικάνικων ταχυδρομικών υπηρεσιών, προσπαθεί να κάνει τις δικές του παραδόσεις με τον «αμερικάνικο τρόπο». Η διαφορά φυσικά της τάξης μεγέθους από την αντίστοιχη αμερικάνικη υπηρεσία είναι τεράστια, καθώς ενώ ο Tati, είναι ο μόνος υπάλληλος και χρησιμοποιεί για τις παραδόσεις του ένα ποδήλατο, οι Αμερικάνοι διαθέτουν αεροπλάνα και ελικόπτερα, καθώς και τον αντίστοιχο αριθμό προσωπικού. Στην επόμενη του ταινία, εμφανίζεται για πρώτη φορά ο χαρακτήρας του κυρίου Hulot, που θα είναι και ο βασικός πρωταγωνιστής σε όλες επόμενες. Το *Les vacances de Monsieur Hulot* (Οι Διακοπές του κυρίου Hulot |1953), αποτυπώνει τη νωχελική καθημερινότητα των καλοκαιρινών διακοπών, σε ένα παραθαλάσσιο θέρετρο της Γαλλίας κατά τις δεκαετίες του '40 και του '50. Το 1958 προβάλλεται η πρώτη έγχρωμη ταινία του, το *Mon Oncle* (Ο Θεός μου) –που αποτελεί και τον βασικό άξονα αυτής την εργασίας– και η οποία είναι η πρώτη της άτυπης τριλογίας του Tati, που ολοκληρώνεται με το *Playtime* (1967) και το *Traffic* (1971). Ακολουθεί η τηλεοπτική ταινία *Parade* (1974), η οποία και θα είναι η τελευταία του.

- 1
- 2 3
- 4 5
- 6

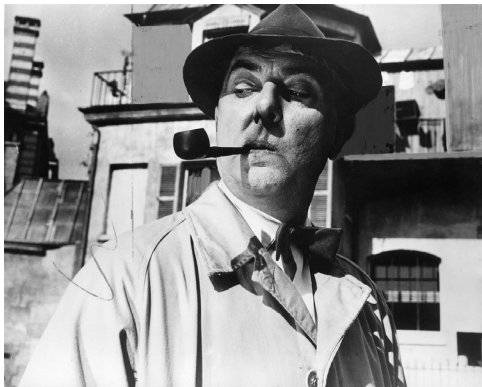


Οι ενότητες των πολεοδομικών λειτουργιών που είχαν οριστεί από το CIAM στις ταινίες του Τατί: Η αναψυχή στο *Jour de Fete* [εικ.1, η πολεοδομία στο *Playtime* [εικ.2, η κυκλοφορία στο *Trafic* και *Playtime* αντίστοιχα [εικ.4,5. Ο J. Τατί στην τοποθεσία των γυρισμάτων του *Playtime*, κρατώντας τη μακέτα της αφίσας της ταινίας [εικ.3. Ο άδειος μεγάλος της επικείμενης έκθεσης αυτοκινήτων στο *Trafic* [εικ.6.



Οι τρεις ταινίες –το *Mon Oncle*, το *Playtime* και το *Traffic*– αποτελούν κατά κάποιο τρόπο μία αδιαίρετη ενότητα, καθώς έχουν ως άξονα και κοινή προβληματική, την σχέση του ανθρώπου της εποχής του με τις αλλαγές που συντελούνται στην κατοικία, την πολεοδομία και τις μεταφορές αντίστοιχα. Μάλιστα σχολιάζουν σε αναλογία, τις τρεις ενότητες των πολεοδομικών λειτουργιών που είχαν οριστεί από το CIAM και καταγράφηκαν στη *Χάρτα των Αθηνών* από τον Le Corbusier, με την τέταρτη –δηλαδή την αναψυχή– να εμφανίζεται και στις τρεις ταινίες, συσχετιζόμενη με τις άλλες λειτουργίες, αλλά και αυτοτελώς στο προγενέστερο *Les vacances de Monsieur Hulot*. Το *Mon Oncle* –το οποίο θα αναλυθεί εκτενώς στη συνέχεια– αποτυπώνει τη φάση της ανοικοδόμησης της μεταπολεμικής Γαλλίας με βάση τις αρχές του Μοντέρνου κινήματος στην αρχιτεκτονική, την εκμηχάνιση και την αυτοματοποίηση, καθώς και την απαρχή του καταναλωτισμού. Η ταινία παρακολουθεί τη σχέση του κυρίου Hulot με την οικογένεια της αδελφής του, μιας τυπικής ανερχόμενης μεσοαστικής οικογένειας στη Γαλλία της εποχής, η οποία μένει σε μία υπερμοντέρνα κατοικία, εξοπλισμένη με την τελευταία λέξη της οικιακής τεχνολογίας και του design.

Στο *Playtime* ο κύριος Hulot, επισκέπτεται το σύγχρονο Παρίσι, στο οποίο χάνεται μαζί με ένα γκρουπ τουριστών από την Αμερική και καταλήγει να περιφέρεται στους ομοίομορφους και ομοιογενείς δρόμους της νέα πόλης και στα ομοιότροπα εσωτερικά των μοντέρνων κτηρίων, των οποίων οι λειτουργίες εναλλάσσονται χωρίς αυτά να διαφοροποιούνται. Τέλος στο *Traffic*, ο κύριος Hulot πραγματοποιεί οδικώς το ταξίδι από το Παρίσι στο Άμστερνταμ, με ένα ιδιαίτερο, πολυμορφικό και αυτοκινούμενο όχημα που έχει σχεδιάσει, το οποίο συμπυκνώνει τις δύο βασικότερες καταναλωτικές ανάγκες τις εποχές, την κατοικία και το αυτοκίνητο. Αποτελεί μία ταινία δρόμου, στην οποία πρωταγωνιστές είναι η εμβληματικότερη ίσως μηχανή της εποχής, το αυτοκίνητο.



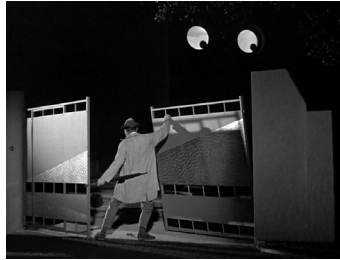


λο κύριος Hulot

Ο κύριος Hulot είναι ψηλός και λιγνός, συνήθως φοράει μία καμπαρντίνα, καπέλο, έχει στο στόμα του μία πίπα ακόμα και όταν δεν καπνίζει και συχνά κρατάει μία κλειστή ομπρέλα, ακόμα και όταν η μέρα είναι ηλιόλουστη. Η καμπαρντίνα που συνήθως φοράει, είναι σχετικά μικρή αναλογικά με τον σωματότυπό του και το παντελόνι του είναι πάντα πιο κοντό από ότι θα έπρεπε και αποκαλύπτοντας τις χαρακτηριστικές ριγές του κάλτσες. Όπως το ντύσιμό του, είναι ταυτόχρονα προσεγγμένο και ατημέλητο, έτσι και η κίνησή του μέσα στο χώρο είναι κάπως αντιφατική. Αν και κινείται με μεγάλους διασκελισμούς, σαρώνοντας συχνά διαγώνια το χώρο, το βάδισμά του έχει συγχρόνως κάτι αναποφάσιστο και διστακτικό. Κάποιες στιγμές, μετεωρίζεται ισορροπώντας ανάμεσα στις άκρες των δακτύλων του και τις φτέρνες του, ενώ άλλες φορές περπατάει ακροπατώντας, σαν σε μία προσπάθεια να μην αναστατώσει τον κόσμο από το ίδιο του το βάρος, σαν ένας flaneur της εποχής του. Έχει έντονη περιέργεια και ενδιαφέρον για τα πράγματα που συμβαίνουν ή υπάρχουν γύρω του, απολαμβάνει να τα παρατηρεί και να τα περιεργάζεται, ενώ ταυτόχρονα έχει μονίμως την τάση να αφαιρείται, με αποτέλεσμα να υποπίπτει σε γκάφες. Αν και στην ταινία *Mon Oncle*, εμφανίζεται να μένει σε μία φτωχή, λαϊκή γειτονιά σε ένα προάστιο του Παρισιού, η γενικότερη κίνηση, οι τρόποι και η συμπεριφορά του αποπνέουν μία αριστοκρατική ευγένεια, περασμένων –ακόμα και της δεκαετίας του '50– εποχών.

Ο χαρακτήρας του Tati εμφανίζει πολλές αναφορές και ομοιότητες με αυτόν του Charlot στις ταινίες του Charlie Chaplin. Πρόκειται εξάλλου, για δύο δημιουργούς με κοινή αφετηρία στην παντομίμα, με τις ταινίες τους να πραγματεύονται παρόμοιες θεματικές. Και οι δύο αυτοί χαρακτήρες, βρίσκονται αντιμέτωποι με τις αλλαγές που επιφέρει η τεχνολογία και η μηχανοποίηση στο κόσμο μέρος του οποίου αποτελούν και συνιστούν ταυτόχρονα ένα ζωντανό σχόλιο, με κυρίαρχο μέσο τους το χιούμορ και το σώμα τους. Όπως μάλιστα αναφέρει ο Lefebvre, η κωμική διάσταση του Charlot –και κατ' αντιστοιχία και του κυρίου Hulot– δεν προκύπτει τόσο από το σώμα του και τον χειρισμό του, αλλά από τη σχέση του σώματος με τον υλικό και

1  
2 3  
4



Ο χαρακτήρας του κυρίου Hulot, έχει σαφείς υφολογικές και στυλιστικές αναφορές στους αντίστοιχους χαρακτήρες του Charlie Chaplin (εικ.1) και του Buster Keaton (εικ.4). Και οι τρεις αυτοί χαρακτήρες χρησιμοποιούν ρούχα και αξεσουάρ από την ένδυση της αστικής τάξης, σε ασύμβατα προς τα σώματά τους μεγέθη και χρησιμοποιούν τα αντίστοιχα αντικείμενα με υπερβολή και έμφαση.

κοινωνικό του κόσμο.<sup>16</sup> Αφελείς και πνευματικά αθώοι, βρίσκονται σε έναν πολύπλοκο σύμπαν ανθρώπων και αντικειμένων, με καθορισμένες συμπεριφορές, τον οποίο αντιμετωπίζουν και οι δύο με την ίδια παιδική αφέλεια. Εκπλήσσονται, ανακαλύπτουν την πολυπλοκότητα και την ιδιαιτερότητα των αντικειμένων που περιεργάζονται και αισθάνονται αμήχανα μπροστά σε ξένες προς αυτούς συμπεριφορές και διαδικασίες, όπως ακριβώς συμβαίνει με τα παιδιά. Ο Charlot μάλιστα –συνεχίζει ο Lefebvre– καταφέρνει να αντιστρέψει την αρχικά αμήχανη στάση του απέναντι στα πράγματα, επιτυγχάνοντας έστω και στιγμιαία την «ήττα» τους. Είναι ξένοι σε έναν φαινομενικά γνωστό κόσμο, καθιστώντας το οικείο σε ανοίκειο και αποτυπώνοντας τελικά με αυτόν τον τρόπο τη συσχέτιση του κάθε ανθρώπου με το νέο και το πρωτόγνωρο.

Επιπλέον, η ταύτιση που επιχειρείται με τον μέσο άνθρωπο της εποχής τους, επιτυγχάνεται και στις δύο περιπτώσεις και μέσω της υιοθέτησης στυλιστικών στοιχείων της τότε αστικής τάξης. Το καπέλο, το μπαστούνι και το παντελόνι του Charlot, είναι στοιχεία δανεισμένα από την μικροαστική τάξη του Λονδίνου της εποχής και αντίστοιχα η καμπαρντίνα, το καπέλο, το παπιγιόν και η ομπρέλα του Tati, αποτελούν μία αναφορά στην αντίστοιχη αστική τάξη του Παρισιού. Με αυτόν τον τρόπο, οι χαρακτήρες μετατρέπονται –παρόλη την ιδιομορφία και την ιδιαιτερότητά τους– σε οικείες και γνώριμες φιγούρες, σε τύπους.

Πέρα όμως από τα κοινά τους στοιχεία, οι χαρακτήρες αυτοί συσχετίζονται μεταξύ τους και μέσω των αντιθέσεων που εμφανίζουν σε επίπεδο κίνησης, εμφάνισης και μανιερισμού. Οι μικρές και σπασμωδικές κινήσεις του μικρόσωμου Charlot, γίνονται μεγάλοι διασκελισμοί, σχεδόν άλματα από τον ψηλό κύριο Hulot, του οποίου τα ρούχα είναι λίγο πιο μικρά και πιο κοντά από όσο θα έπρεπε. Αντίθετα, ο Charlot φοράει μεγάλα παπούτσια, φαρδύ παλτό και υπερβολικά μακρύ παντελόνι και όταν δεν παλεύει με άλλα αντικείμενα που τον περιβάλλουν, αγωνίζεται να βολευτεί στα ίδια του τα ρούχα. Από την άλλη, ο κύριος Hulot φαίνεται να αισθάνεται άνετα μέσα στα δυσανάλογα κοντά ρούχα του, γεγονός που αντικατοπτρίζει και μια γενικότερη

---

16 Lefevre, Henri. *Critique of Everyday Life*. Great Britain: Bookcraft, 1991, σελ.10



διαφορά στη σχέση που έχει ο καθένας με το περιβάλλον του.

Αυτή η διαφορετική στάση, ίσως οφείλεται και στη διαφορετική ιστορικά περίοδο, στην οποία οι δύο χαρακτήρες αναφέρονται και από την οποία έχουν προκύψει, έχοντας μεταξύ τους μία χρονική απόσταση είκοσι χρόνων περίπου. Όπως ο Charlot στην ταινία *Modern Times* (*Μοντέρνοι Καιροί*), έτσι και ο κύριος Hulot στην ταινία *Mon Oncle*, δουλεύουν σε εργοστάσιο και ανήκουν στην εργατική τάξη. Ενώ όμως ο ένας βρίσκεται εντός της βιομηχανικής επανάστασης και ανάμεσα στους δύο Παγκόσμιους Πολέμους, ο Hulot ζει στη μεταπολεμική Ευρώπη. Μάλιστα, στην ταινία του Chaplin αποτυπώνεται ανάμεσα σε άλλα η φτώχεια, η ανεργία, ο καταναλωτισμός και η διαφορά των τάξεων. Ο Charlot, όπως δηλώνει και η προσφώνησή του<sup>17</sup>, ανήκει σε χαμηλή οικονομικά τάξη και παλεύει να επιβιώσει και να αποκτήσει ένα καλύτερο μέλλον. Ζει το «αμερικάνικο όνειρο» και ελπίζει σε μια σταθερή δουλειά που θα του εξασφαλίσει ένα σπίτι και έναν σταθερό μισθό για να συντηρεί μία οικογένεια. Στο πρόσωπό του αποτυπώνεται η αγωνία και η καθημερινή μάχη του κοινού ανθρώπου, του εργάτη της εποχής, να επιβιώσει και να φτιάξει ένα καλύτερο μέλλον για τον ίδιο και την οικογένειά του.

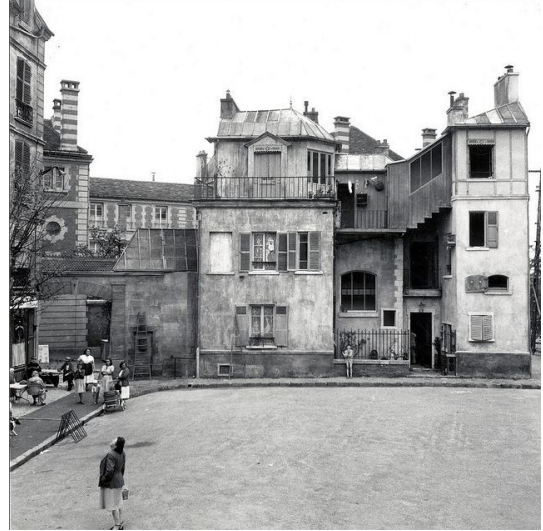
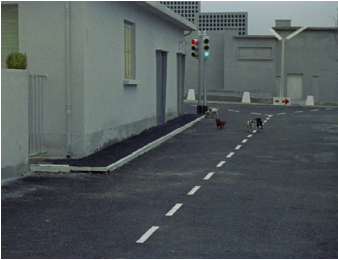
Ο Hulot από την άλλη, όπως λέει και η αδελφή του στην ταινία, είναι τόσο διαφορετικός γιατί δεν έχει και δεν επιδιώκει να έχει δουλειά και σπίτι.<sup>18</sup> Με τον δικό του τρόπο, αντιστέκεται στο πρότυπο του καταναλωτή, διαφοροποιώντας τον εαυτό του από το μέσο άνθρωπο της εποχής του, κάτι το οποίο τον διαφοροποιεί αισθητά από τον χαρακτήρα του Chaplin. Παρόλο που τα ρούχα του είναι σαν να μην του ανήκουν, δεν δείχνει να τα φοράει ώστε να προσποιηθεί κάτι διαφορετικό από αυτό που είναι, ούτε είναι μέρος μιας προσπάθειάς του να ανήκει κάπου αλλού. Εξάλλου, ο χαρακτήρας του κυρίου Hulot αντιπροσωπεύει την προηγούμενη –από την εποχή που αποτυπώνεται στην ταινία– κατάσταση, τον «παλιό» κόσμο. Με αυτή του την

17 Στα αγγλικά, ο χαρακτήρας του Chaplin αναφέρεται ως *Tramp*, το οποίο στα ελληνικά μεταφράζεται ως *Αλήτης*.

18 Ο Παναγιώτης Κονδύλης στο βιβλίο του *Η Παρακμή του Αστικού Πολιτισμού* (σελ.251) υποστηρίζει ότι «η νέα αντίληψη για το άτομο, με την οποία συναρτώνται σε ουσιαδή σημεία η νοοτροπία και ο τρόπος ζωής της μαζικής δημοκρατίας, στηριζόταν σε μία προγραμματική αντικατάσταση των αξιών της αυτοπειθαρχησης από τις αξίες της αυτοπραγμάτωσης».



Όταν η πλοκή της ταινίας μεταβαίνει από τον ένα κόσμο στον άλλο, παρεμβάλεται σχεδόν καθολικά το πλάνο της εικόνας 1. Η νεόδμητη συνοικία παρουσιάζεται έρημη από ανθρώπινη παρουσία [εικ.2-4, σε αντίθεση με τον πολύβουο δημόσιο χώρο της γειτονιάς του κυρίου Hulot. [εικ.5,6.



- 1
- 2
- 3 5
- 4 6
- 7



ιδιότητα, καλείται να ενσωματωθεί στον κόσμο της τεχνολογικής εξέλιξης χωρίς να χάσει την ταυτότητά του. Όπως ένα παιδί προσπαθεί να ενταχθεί σταδιακά στον κόσμο των «μεγάλων», έτσι και ο Hulot –ο άνθρωπος του 19ου αιώνα– εξερευνά και ανακαλύπτει μέσω του πειραματισμού τον νέο, άγνωστο για αυτόν, κόσμο της τεχνολογίας και της μηχανής.

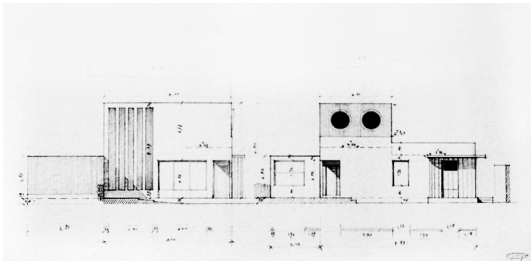
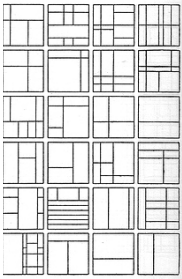
|Mon Oncle

Η ταινία όπως υπονοεί και ο τίτλος της, είναι ιδωμένη από την οπτική του μικρού Gerard και παρακολουθεί τη σχέση που έχει με τον εκκεντρικό του θείο, τον κύριο Hulot. Οι γονείς του, ο κύριος και η κυρία Arpel, ανήκουν στην ανερχόμενη μεσοαστική τάξη, με τον πατέρα να έχει διοικητική θέση στο εργοστάσιο πλαστικών ειδών *Plastac*, τη μητέρα του να είναι μία νοικοκυρά της εποχής της και ζουν σε ένα νεόδμητο προάστιο του Παρισιού, σε μία διώροφη μοντέρνα μονοκατοικία με κήπο και γκαράζ για το αυτοκίνητό τους. Αντίθετα, ο κύριος Hulot μένει σε ένα μικρό ρετιρέ, σε μία παλιά και λαϊκή γειτονιά, δεν εργάζεται και καλύπτει τις μετακινήσεις του με το ποδήλατο.

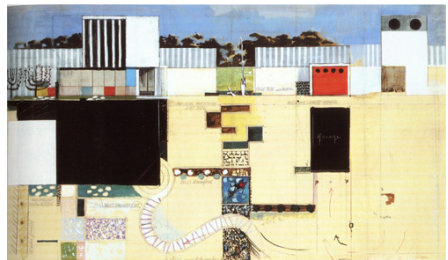
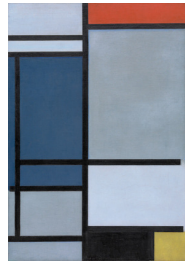
Αυτό που διαφοροποιεί την ταινία, από άλλες τόσο σύγχρονές της όσο και μεταγενέστερες, είναι ο πρωταγωνιστικός ρόλος που διαδραματίζει σε αυτήν ο χώρος. Μεγαλύτερη σημασία από την ίδια την πλοκή της ταινίας, έχει το περιβάλλον μέσα στο οποίο εξελίσσεται, με κομβικό ρόλο να έχει η σχέση του υφιστάμενου με το νέο που το αντικαθιστά.

Η ταινία εξελίσσεται σε δύο κόσμους: τη γειτονιά του κυρίου Hulot και την κατοικία των Arpel. Ο Hulot, ζει σε ένα μικρό διαμέρισμα, στον τελευταίο όροφο μίας «πολυκατοικίας» του 19ου αιώνα. Το κτήριο μοιάζει περισσότερο με ένα σύμπλεγμα κτηρίων και κατασκευών, διαφορετικών χρονικά φάσεων, τα οποία όμως παρουσιάζουν μία σχετική υφολογική ομοιογένεια. Ακόμα και επιμέρους τμήματα του κτηρίου που έχουν μία σχετική συνοχή, δε φαίνεται να έχουν κάποιο κεντρικό σχεδιασμό και τελικά κάποιο κανόνα ή τάξη. Η θέση των ανοιγμάτων είναι σχεδόν τυχαία –κάποια μάλιστα είναι στο επίπεδο του εσωτερικού δαπέδου– και τόσο οι διαστάσεις, το σχήμα όσο και το κούφωμα είναι κατά κανόνα διαφορετικά μεταξύ

- 1 2
- 3
- 4 5 6
- 7 8



Τα «παιχνίδια επιφανειών» [εικ.1 και οι πίνακες του Modriani [εικ.6, σε σχέση με το σχέδιο της κάτοψης του κήπου από τον Lagrange [εικ.8. Η μακέτα της κατοικίας Agrel στο περίπτερο της Γαλλίας στην 14η Biennale Αρχιτεκτονικής της Βενετίας [εικ.2,7. Προσχέδια του Lagrange για την κατοικία Agrel [εικ.3,4.





τους. Το τελικό αποτέλεσμα μοιάζει να έχει προκύψει από διαδοχικές προσθήκες και επεμβάσεις που παρακολουθούν τις μεταβαλλόμενες ανάγκες των χρηστών του και υλοποιούνται με ίδια μέσα και ευτελή, ετερόκλητα υλικά. Έτσι, σε κάποιον αρχικό όγκο προστίθεται ένας όροφος και μία εξωτερική σκάλα πρόσβασης, ένα άνοιγμα χτίζεται και ο μικρός ακάλυπτος που προκύπτει, οικειοποιείται από κάποιον από τους κατοίκους.

Ο εσωτερικός χώρος του κτηρίου όμως απουσιάζει χαρακτηριστικά. Η μόνη έμμεση αναφορά σε αυτόν, γίνεται κατά τη διάρκεια της σεκάνς που παρακολουθεί την πορεία του κυρίου Hulot από δρόμο μέχρι το διαμέρισμά του και αντίστροφα, όπου και αποκαλύπτεται μέρος της ανορθόδοξης εσωτερικής διαρρύθμισης. Αυτή η απουσία όμως, αντισταθμίζεται από τη ζωντάνια που επικρατεί στον περιβάλλοντα του κτηρίου χώρο. Η γειτονιά στην οποία βρίσκεται το σπίτι του Hulot, στην πραγματικότητα ένα μικρό προάστιο του Παρισιού, το Saint-Maur, εμφανίζεται ως μία αρχετυπική κατά κάποιο τρόπο, λαϊκή συνοικία του 19ου αιώνα, με έντονα χαρακτηριστικά γειτονιάς. Οι άνθρωποι γνωρίζονται μεταξύ τους, συναντούνται στο δρόμο και κοντοστέκονται για να χαιρετηθούν, παιδιά παίζουν, ανάμεσά τους αδέσποτοι σκύλοι τρέχουν, μία πολύβουη υπαίθρια αγορά βρίσκεται σε εξέλιξη, το καφέ έχει τραπεζάκια στο δρόμο και οι θαμώνες διαβάζουν τις εφημερίδες τους και συνομιλούν.

Γενικά, η ανθρώπινη παρουσία είναι διαρκής, ακόμα και όταν οι άνθρωποι απουσιάζουν. Εμφανίζεται είτε ως μία ζαρντιέρα έξω από ένα παράθυρο, είτε ως αφίσα στο τοίχο ενός σπιτιού. Ακόμα και τα ίδια τα κτήρια και οι κατασκευές της περιοχής, με τα εμφανή σημάδια της φθοράς, εξαιτίας της χρήσης και του χρόνου, ή οι δρόμοι και οι κοινόχρηστοι χώροι βρώμικοι και πολυκαιρισμένοι, η ανθρώπινη δραστηριότητα υπαινίσσεται.

Στον αντίποδα αυτής της εικόνας βρίσκεται το νεόδμητο προάστιο, όπου ζει η οικογένεια των Arpel, το οποίο αποτελείται από μικρούς γκριζους πρισματικούς όγκους, με συμμετρικά γεωμετρικά ανοίγματα. Οι κατοικίες έχουν περίκλειστες αυλές, περιφραγμένες με ψηλούς, αδιαπέραστους οπτικά τοίχους, οι δρόμοι είναι καθαροί και καλοφτιαγμένοι, όμως παρουσιάζονται ερημικοί. Σε αντιδιαστολή με το δημόσιο



Το εσωτερικό της κατοικίας των Αγγελ σε αντιπαραβολή με τον χώρο διημέρευσης της κατοικίας Villa Church (Le Corbusier στο Ville-d'Avray, Γαλλία, 1927).

χώρο της λαϊκής συνοικίας, δεν υπάρχει καμία ένδειξη ζωής στην περιοχή, ούτε καν υπονοείται.

Η κατοικία των Arpel είναι ένα διώροφο κτήριο, με κήπο και γκαράζ και μπορεί να ειδοθεί ως μία καρικατούρα κτηρίων του μοντέρνου κινήματος. Σχεδιάστηκε από τον συνεργάτη του Tati, Jacques Lagrange<sup>19</sup> στα πρότυπα των κατοικιών του Μοντέρνου Κινήματος και του Διεθνούς Στυλ και αποτελεί –όπως δηλώνει και ο ίδιος– ένα κολλάζ τυπικών στοιχείων των κτηρίων αυτών<sup>20</sup>: καθαρές επιφάνειες, γεωμετρικά στοιχεία, μεγάλα υαλοστάσια, μεταλλικά στοιχεία, καθαρά χρώματα.

«Η αρχιτεκτονική είναι το επιδέξιο, σωστό και θαυμαστό παίξιμο των όγκων που συμπλέκονται κάτω από το φως. Τα μάτια μας είναι φτιαγμένα για να βλέπουν τις μορφές στο φως. Η σκιά και το φως αποκαλύπτουν τις μορφές. Οι κύβοι, οι κώνοι, οι σφαίρες, οι κύλινδροι ή οι πυραμίδες είναι οι μεγάλες πρωτογενείς μορφές που αποκαλύπτονται καλύτερα στο φως. Η εικόνα τους μας γίνεται σαφής και απτή, χωρίς να μας αφήνει αμφιβολία. Γι' αυτό ακριβώς είναι ωραίες μορφές, οι πιο ωραίες μορφές. Όλοι συμφωνούν σε αυτά, το παιδί, ο άγιος και ο μεταφυσικός. Είναι η ίδια η προϋπόθεση των πλαστικών τεχνών.»<sup>21</sup>

Το εσωτερικό της κατοικίας, ακολουθεί τις αντίστοιχες σχεδιαστικές αρχές. Βασικό του χαρακτηριστικό είναι η ενιαία κάτοψη, για την οποία η κυρία Arpel αισθάνεται περήφανη και δεν παραλείπει να αναφέρει επανειλημμένα στις φίλες της πως «όλα επικοινωνούν». Στον ενιαίο κεντρικό χώρο μεγάλου ελεύθερου ύψους, της τραπεζαρίας και του καθιστικού, δεσπόζει μία ελεύθερη και οστεώδης σκάλα προς τον όροφο της κατοικίας. Ο χώρος είναι δυσανάλογα μεγάλος και επιπλωμένος ελάχιστα, με όλα τα έπιπλα σχεδιασμένα με λιτές γεωμετρικές γραμμές και κατασκευασμένα από καινούργια για την εποχή υλικά, όπως μέταλλο, γυαλί και πλαστικό. Σε άμεση επαφή με τον χώρο αυτό, βρίσκεται το χώρος της κουζίνας και το δωμάτιο του Gerard με το μπάνιο του.

19 Ο Jacques Lagrange ήταν Γάλλος ζωγράφος και συνεργάστηκε με τον Tati ως σκηνογράφος στις περισσότερες από τις ταινίες του. Και οι δύο του γονείς ήταν αρχιτέκτονες με αποτέλεσμα να έχει έρθει σε επαφή με την μοντέρνα αρχιτεκτονική της εποχής του.

20 Bellos, David. *Jacques Tati*. London: The Harvill Press, 2001, σελ.207

21 Le Corbusier, *op.cit.*, σελ.16



Η οικογένεια εμφανίζεται να χρησιμοποιεί το εσωτερικό της κατοικίας ελάχιστα, παρά μόνο σε κάποιες χαρακτηριστικές εξαιρέσεις, στις οποίες θα γίνει αναφορά στη συνέχεια. Ο κήπος του σπιτιού είναι ο χώρος που κυρίως εξελίσσεται η ζωή των κατοίκων, είτε για το μεσημεριανό τους φαγητό, για να παρακολουθήσουν τηλεόραση το βράδυ, είτε για να υποδεχθούν τους φίλους τους. Ουσιαστικά πρόκειται για μία δισδιάστατη επιφάνεια, η οποία οργανώνεται σε κανάβο από μικρά στηθαία. Τα φατνώματα του κανάβου, γεμίζουν με χαμηλή φύτευση, χαλίκια και νερό, αποδίδοντας μία σχεδόν ζωγραφική διάσταση που θυμίζει πίνακες του Piet Mondrian ή τα παιχνίδια με τις επιφάνειες που έκανε ο Le Corbusier στην εργασία του για το *Modulor*.<sup>22</sup> Η αυστηρή γεωμετρία της κάτοψης του κήπου, διαταράσσεται μόνο από την καμπύλη της πλακοστρωμένης διαδρομής από την εξώπορτα στην είσοδο του σπιτιού. Οι υπόλοιπες διαδρομές μέσα στον κήπο, ορίζονται από σημειακά πατήματα που οδηγούν σε πλατώματα καθιστικών. Ο κήπος του μοντέρνου, αποτελεί μία εξέλιξη του γαλλικού γεωμετρικού κήπου και μία ορθολογική προσέγγιση και ανασύνθεση της φύσης.

Σε μία άκρη του κήπου, κοντά στην είσοδο και το δρόμο, βρίσκεται ο μικρός πρισματικός όγκος του γκαράζ, με την όψη του μάλιστα, να αποτελεί μία μικρογραφία τμήματος της όψης της κυρίως κατοικίας. Την τρίτη διάσταση στον κήπο αποδίδουν σημειακά, τα γεωμετρικού σχήματος φυτά, τα έπιπλα του κήπου και το χαρακτηριστικό δυσανάλογα μεγάλο μεταλλικό ψάρι-συντριβάνι που προβάλλει μέσα από την υδάτινη επιφάνεια.

Η μετάβαση στην ταινία ανάμεσα στους δύο αυτούς κόσμους, γίνεται πάντα μέσω ενός σταθερού πλάνου, όπου αυτοί οι δύο στιγμιαία συναντιούνται. Ένας πέτρινος μισογκρεμισμένος μαντρότοιχος και μία εγκαταλειμμένη και ερειπωμένη παλιά κατοικία, λειτουργούν ως πύλη προς το νέο κόσμο, που προβάλλει στο δεύτερο επίπεδο της εικόνας. Αυτό είναι και το μόνο σημείο της ταινίας που αποτυπώνεται η μεγάλης κλίμακας οργανωμένη δόμηση κατοικιών, που όμως αποτέλεσε έναν από τους βασικούς προβληματισμούς του Μοντέρνου Κινήματος. Σε αντίθεση με

22 Διάφορες εκδοχές από τα *Παιχνίδια Επιφανειών* υπάρχουν στο Le Corbusier, *Le Modulor*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση, 1971, σελ.92



την περιοχή όπου βρίσκεται η κατοικία των Arpel, η οποία και αφορά σε μεμονωμένες μονοκατοικίες κοινωνικών τάξεων με ανώτερα εισοδήματα, σε αυτό το πλάνο εμφανίζονται επαναλαμβανόμενα, πολύωροφα πρίσματα κοινωνικών ή εργατικών κατοικιών.

Η παρουσίαση των δύο αυτών κόσμων γίνεται με σαφώς κάποια υπερβολή, η οποία όμως είναι συνεπής και με τη γενικότερη χιουμοριστική διάθεση της ταινίας, ενώ παρουσιάζονται εξίσου ουτοπικοί, καθώς για παράδειγμα στον παλιό οι άνθρωποι μετακινούνται κυρίως με τα πόδια, με ποδήλατα, τροχήλατες άμαξες και άλογα, με τα αυτοκίνητα είναι ελάχιστα και στον καινούργιο υπάρχουν μηχανές και αυτοματισμοί που δεν υφίστανται την εποχή που απεικονίζεται. Καθώς πρόκειται για μία ταινία που –και εξαιτίας της εμπλοκής του Tati με την παντομίμα– έχει χαρακτηριστικά βωβού κινηματογράφου, οι ήχοι και τη μουσική υποκαθιστούν την έλλειψη των διαλόγων.<sup>23</sup> Έτσι, η παλιά συνοικία αποτυπώνεται ηχητικά πολύβουη και γεμάτη από τους ήχους της καθημερινής της ζωής, σε απόλυτη συμμετρία με την εικόνα της, ενώ όλες οι σκηνές που εκτυλίσσονται σε αυτή ντύνονται μουσικά από τους ήχους τζαζ μελωδιών. Αντίθετα, η μουσική απουσιάζει εντελώς στον νέο κόσμο, όπου και επικρατεί ησυχία. Αποτέλεσμα είναι, ο παραμικρός ήχος να πολλαπλασιάζεται και εντείνοντας την γυμνότητα των χώρων να αντηχεί. Στον μοντέρνο κόσμο, κυριαρχεί ο βόμβος των μηχανών –ο μόνος ήχος του νέου κόσμου που, εξαιτίας του στοιχειώδους ρυθμού του, προσομοιάζει σε μουσική–, ο ηλεκτρικός ήχος των συσκευών, ο μηχανικός της κίνησης των αυτοματισμών και η φασαρία που προκαλούν τα εργοτάξια, εντείνοντας την αντίθεση της ζωντάνιας με την οποία αποτυπώνονται ο δύο διακριτές εποχές. Αντίστοιχη είναι και η προσέγγιση της μοντέρνας πόλης στο *Playtime*, μόνο που σε αυτήν απουσιάζει χαρακτηριστικά ο παλιός κόσμος και μόνο

---

23 Ο Σταύρος Σταυρίδης στο βιβλίο του *Η Συμβολική Σχέση με τον Χώρο* (σελ.157) υποστηρίζει ότι «όπως και η μυρωδιά έτσι και ο ήχος χρωματίζει το χώρο, μπορεί να τον μεταμορφώνει, να επεμβαίνει στην εικόνα του φορτίζοντάς την με νέο περιεχόμενο. Μια κρίσιμη ιδιαιτερότητα της συμβολικής του ήχου είναι ότι περιλαμβάνει δύο κοινωνικά οριοθετημένες περιοχές που έχουν σαφή ρόλο και προσδιορισμένα κίνητρα στη χρήση τους, την ομιλία και τη μουσική». Στην περίπτωση της ταινίας του Tati και δεδομένης της απουσίας διαλόγων, η μουσική και οι ήχοι του περιβάλλοντος αναλαμβάνουν εξολοκλήρου αυτόν το *χρωματισμό*.



Στα πρώτα πλάνα του *Batir* (1930) εμφανίζονται εργάτες να κατεδαφίζουν ένα πολυώροφο πέτρινο κτίσμα (πάνω). Αρχαιοελληνικοί κίονες (κάτω) χρησιμοποιούνται ως κάδοι απορριμμάτων στην έκθεση που επισκέπτεται ο κύριος Ηυλιότ στο *Playtime*, ενώ σε δεύτερο πλάνο εμφανίζεται το λογοπαίγνιο «thru-out greek style».





στιγμιαία εμφανίζονται –και μάλιστα σε αντανakλάσεις των γυάλινων επιφανειών των κτηρίων του Παρισιού– κάποια ιστορικά τοπώσημά του.

Η τελευταία όμως σκηνή της ταινίας *Mon Oncle*, όπου ο κύριος Arpel με τον Gerard αφήνουν τον κύριο Hulot στο αεροδρόμιο, είναι μία σκηνή συμφιλίωσης και αισιοδοξίας. Ο μικρός Gerard πλησιάζει τον μέχρι τότε απόμακρο πατέρα του και ο νέος κόσμος αποκτά επιτέλους μουσική, κόσμος εμφανίζεται και τον έχει κατακλείσει και μοιάζει σαν να επήλθε η αποδοχή της νέα μοντέρνας κατάστασης.

η σχέση με το παρελθόν | αντικατάσταση

Προς το τέλος της ταινίας, ένα συνεργείο κατεδαφίζει μία παλιά πέτρινη κατοικία, ενώ ο κύριος Arpel περνά από μπροστά με το καινούργιο του, αστραφτερό αυτοκίνητο πηγαίνοντας τον κύριο Hulot στο αεροδρόμιο για το Παρίσι. Επίσης, όπως προαναφέρθηκε, καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, η μετάβαση από τον παλιό στο καινούργιο κόσμο, γίνεται μέσω ενός πλάνου όπου μοντέρνοι πρισματικοί όγκοι, μοιάζουν σαν να αναδύονται από τα κατάλοιπα μιας μισογκρεμισμένης πέτρινης κατοικίας. Αυτή η σκηνή αναπαριστά τη σχέση του μοντέρνου με την παράδοση.

«Τα αριστουργήματα του παρελθόντος μας δείχνουν ότι κάθε γενιά είχε τον δικό της τρόπο σκέψης, τις αντιλήψεις της, την αισθητική της και ότι, για να στηρίζει τη φαντασία της, δεν άφηνε έξω κανένα από τα τεχνικά μέσα της δικής της εποχής. Η δουλική αντιγραφή του παρελθόντος σημαίνει ότι καταδικάζομαστε στο ψέμα, ότι αναγορεύουμε το 'ψεύτικο' σε κατευθυντήρια αρχή, αφού η εφαρμογή της σύγχρονης τεχνικής σε ένα ξεπερασμένο ιδεώδες καταλήγει μονάχα σε ένα ομοίωμα χωρίς ίχνος ζωής. Αναμιγνύοντας το 'ψεύτικο' με το 'αληθινό', όχι μόνο δεν πετυχαίνουμε καμία εντύπωση συνόλου και δε μεταδίδουμε την αίσθηση της καθαρότητας του ύφους, αλλά και καταλήγουμε σε μια πλαστή ανασύσταση που το μόνο που καταφέρει, είναι η δυσφήμιση των αυθεντικών υλικών μαρτυριών που τόσο πασχίζουμε να περισώσουμε.»<sup>24</sup>



Ο Giedion θεωρούσε ότι ο 19ος αιώνας χρησιμοποίησε τους προηγούμενούς του ως μία δεξαμενή μορφών και σχημάτων από τα οποία κανείς είχε την ευχέρεια να επιλέξει κατά βούληση και να τα χρησιμοποιήσει ως κάλυμμα, σε μία προσπάθεια διαφυγής από τον πραγματικό χρόνο και αναζήτησης καταφυγίου σε προγενέστερες –ασφαλείς για αυτόν– εποχές.<sup>25</sup> Το μοντέρνο αντιμετώπισε το παρελθόν του όχι ως μια νεκρή ανάμνηση ή ένα «χρήσιμο λεξικό», αλλά ως ζωντανό στοιχείο, μέσα από το οποίο έχει προκύψει το σήμερα και άρα ως κάτι που συνεχίζει να υπάρχει μέσω αυτού. Ο Le Corbusier σεβόταν την παράδοση και τα μνημεία του παρελθόντος και μάλιστα υπερασπιζόταν την ακεραιότητά τους και πρότεινε την ανάδειξη και διαφύλαξή τους, απομακρύνοντας από τον περίγυρό τους πρόχειρες κατασκευές και εντάσσοντας τα μνημεία με ιστορική αξία σε επιφάνειες πρασίνου, εξασφαλίζοντάς τους ένα «αξιοπρεπές περιβάλλον»<sup>26</sup>.

Οι αρχιτέκτονες του μοντέρνου εξάλλου χρησιμοποίησαν το παρελθόν ως πηγή έμπνευσης και αναφοράς –σε επίπεδο τόσο δομών όσο και διατάξεων– όπως για παράδειγμα ο Le Corbusier για τη La Tourette, επηρεάστηκε από τα γαλλικά μοναστήρια του 12ου αιώνα ή ο J. L. Sert επανεισαγάγε το αίθριο στις εργατικές κατοικίες στο Chimbote του Περού. Εν γένει και σε αντίθεση με την πρακτική του 19ου αιώνα –όπως την περιγράφει ο Giedion– και ως απάντηση στον πόλεμο των στυλ, το μοντέρνο «αποποιήθηκε τις μορφές του παρελθόντος, δίνοντας μεγαλύτερη σημασία στη λειτουργικότητα, στην απλοποίηση και σχηματοποίηση των μορφών, αλλά και ιδίως στον κοινωνικό χαρακτήρα της αρχιτεκτονικής και της πολεοδομίας»<sup>27</sup>.

## |ανοικοδόμηση

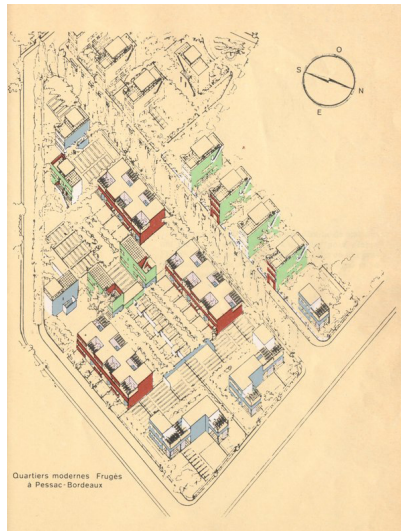
Μπορεί κεντρικό θέμα της ταινίας να μην αποτελεί η μεγάλη κλίμακα κτηρίων κατοικίας, όμως από την πρώτη κιόλας σκηνή της ταινίας γίνεται αναφορά στην έντονη ανοικοδόμηση που επικρατούσε –όπως αναλύθηκε και παραπάνω– στην Ευρώπη.

<sup>25</sup> Giedion, Sigfried, *op.cit.*, σελ. xliii

<sup>26</sup> Le Corbusier, *op.cit.*, σελ.94

<sup>27</sup> Κανδύλης, Γιώργος. *Επίμετρο*, στο «Η Χάρτα των Αθηνών», σελ.126

Ο οικισμός Frugès στην ταινία *Architecture d'aujourd'hui* (1930) και το γενικό αξονομετρικό σχέδιο του οικισμού.



Τα ονόματα μάλιστα των συντελεστών της ταινίας και οι τίτλοι αρχής της, αναγράφονται χαρακτηριστικά στην πινακίδα ενός πολύβουου εργοταξίου, με τις οικοδομικές εργασίες να εξελίσσονται γύρω της.

Τα εργοτάξια αποτέλεσαν ένα προσφιλές αντικείμενο κινηματογράφησης της περιόδου. Υπάρχει πληθώρα σκηνών που αποτυπώνουν όλη τη διαδικασία ανέγερσης νέων οικοδομών, καθώς πέρα από την απτή και πρακτική διάστασή της, η διευρυμένη οικοδομική δραστηριότητα συμβόλιζε την αναγέννηση, την μετάβαση σε μία νέα κατάσταση, σε έναν νέο καλύτερο κόσμο.

Στο πλαίσιο της προώθησης του αρχιτεκτονικού περιοδικού *Architecture d'aujourd'hui*, ο Le Corbusier γύρισε τρεις μικρού μήκους ταινίες, μία από τις οποίες –το *Batir* (1930)<sup>28</sup>– καταγράφει τις εργασίες σε ένα τέτοιο εργοτάξιο. Ο Le Corbusier, όπως και οι άλλοι αρχιτέκτονες του μοντέρνου, πίστευαν στον εξορθολογισμό της πόλης και της οικοδομής και κατά προέκταση έβλεπε το εργοτάξιο ως ένα υπαίθριο εργοστάσιο. Μάλιστα οραματιζόταν ότι «τα εργοτάξια δε θα φουτρώνουν πια σποραδικά, ούτε θα εμφανίζουν προβλήματα που περιπλέκονται όταν συσσωρεύονται, (...) θα είναι απέραντα.»<sup>29</sup> Ήδη στο εργοτάξιο του *Batir*, οι εργάτες εμφανίζονται να διαχειρίζονται τα νέα δομικά υλικά (χάλυβα και σκυρόδεμα) καθώς και μηχανήματα για τη διαμόρφωσή τους.

Από την περίοδο μετά τον Α' Παγκόσμιο και έκτοτε, οι κατοικίες και τα οικιστικά προγράμματα που σχεδιάστηκαν ή και κατασκευάστηκαν χωρίζονται σε δύο γενικές κατηγορίες: αυτές που προορίζονταν για την αστική τάξη και τις εργατικές κατοικίες. Οι γενικές σχεδιαστικές αρχές παρόλα αυτά ήταν κοινές, σε συνέπεια της άποψης που επικρατούσε στο μοντέρνο κίνημα για μία ενιαία αντιμετώπιση της αρχιτεκτονικής, καθώς και για ισονομία στο δικαίωμα της κατοικίας. Οι ιδέες και αρχές του μοντέρνου σε πολεοδομικό επίπεδο, δεν εφαρμόστηκαν παρά μόνο σε μικρή έκταση και κατά κύριο λόγο σε οικιστικά προγράμματα που υλοποιήθηκαν από –συνήθως– σύμπραξη αρχιτεκτόνων σε διάφορες περιοχές της Ευρώπης.

28 Planum, the Journal of Urbanism. "*Batir* (1930)". Vimeo. 2013. Web. 8 September 2014. <<http://vimeo.com/67792107>>

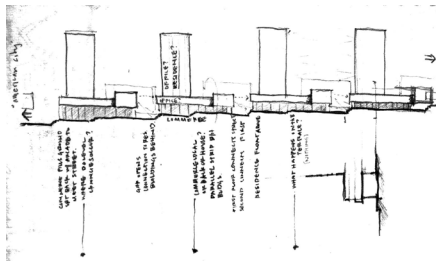
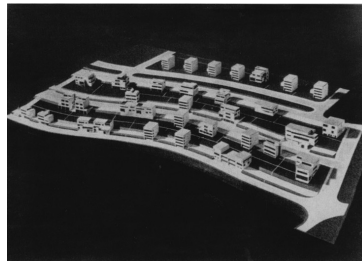
29 Le Corbusier. *Για μια Αρχιτεκτονική*, σελ.193



1 2  
3 4  
5 6  
7 8



Οι κατοικίες των καθηγητών και το κτήριο των εστίων στη σχολή του Bauhaus [εικ. 1,2]. Ο οικισμός Weissenhof στη Στουτγκάρδη [εικ. 3,4] και ο οικισμός Baba [εικ. 5,6]. Γενική άποψη και σκαρίφημα από την Sarcelles στα περίχωρα του Παρισιού [εικ. 7,8].

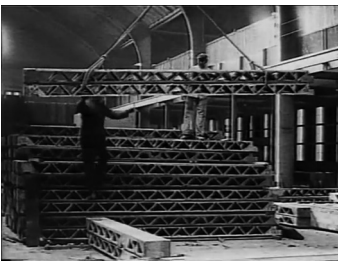


Το 1924 με πρωτοβουλία του Henry Frugès, ιδιοκτήτη εργοστασίου ζάχαρης κατασκευάστηκε σε μικρή απόσταση από αυτό, στο Pessac –μία περιοχή κοντά στο Bordeaux της Γαλλίας– ένας οικισμός κατοικιών για τους εργαζόμενους στο εργοστάσιο. Οι αρχιτέκτονες Le Corbusier και Pierre Jeanneret σχεδίασαν περίπου 150 χαμηλού κόστους κατοικίες από οπλισμένο σκυρόδεμα, από τις οποίες τελικά κατασκευάστηκαν περίπου 50. Ήταν το πρώτο μεγάλης κλίμακας έργο που ανέλαβε ο Le Corbusier και κατασκευάστηκε, στο οποίο του δόθηκε η δυνατότητα να εφαρμόσει αρκετές από τις αρχές που διατύπωσε λίγα χρόνια νωρίτερα στο *Vers un Architecture*, όπου μάλιστα ισχυριζόταν και το εξής:

«Κανείς δεν αρνείται σήμερα την αισθητική που εκπροσωπούν οι δημιουργίες της σύγχρονης βιομηχανίας. Όλο και περισσότερο οι κατασκευές, οι μηχανές, φτιάχνονται με αναλογίες, παιξίματα όγκων και υλικά τέτοια που καθιστούν πολλές από αυτές αληθινά έργα τέχνης. Καθώς περιέχουν τον αριθμό, δηλαδή την τάξη. Εντούτοις, οι άνθρωποι της ελίτ, που ανήκουν στον κόσμο της βιομηχανίας και των επιχειρήσεων και ζουν, συνεπώς, σε αυτήν την αρρενωπή ατμόσφαιρα, μέσα στην οποία δημιουργούνται έργα αναμφισβήτητα ωραία, θεωρούν ότι απέχουν από κάθε αισθητική δραστηριότητα. Έχουν άδικο, αφού συγκαταλέγονται στους πιο δραστήριους δημιουργούς της σύγχρονης αισθητικής. Ούτε οι καλλιτέχνες ούτε οι βιομήχανοι το αντιλαμβάνονται. Το στυλ μιας εποχής βρίσκεται στην τρέχουσα παραγωγή και όχι, όπως πιστεύουν οι περισσότεροι, σε προϊόντα διακοσμητικών προθέσεων, που είναι απλώς περιττά και επιπλέον παρεμποδίζουν την πνευματική λειτουργία που διαμορφώνει τα στοιχεία ενός στυλ.»<sup>30</sup>

Την ίδια περίοδο το 1926, η Σχολή του Bauhaus μεταφέρεται στο Dessau όπου και κατασκευάζεται το εμβληματικό κτήριο της Σχολής, καθώς και μια σειρά περιφερειακών κτηρίων, ανάμεσα στα οποία και οι κατοικίες των καθηγητών της σχολής. Η Deutscher Werkbund πραγματοποίησε μία σειρά από εκθέσεις μέχρι να κλείσει από τους Ναζί το 1938, με την πρώτη το 1914 στην Κολωνία. Το 1927 στην Στουτ-

30 Απόσπασμα της *Προκήρυξη του I' Esprit Nouveau* που παραθέτει ο Le Corbusier στο *Για μία Αρχιτεκτονική*, σελ.69



Στο *Die Häuserfabrik der Stadt Frankfurt* (1930) παρουσιάζεται η κατασκευή προκατασκευασμένων στοιχείων από οπλισμένο σκυρόδεμα, καθώς και η μεταφορά των έτοιμων πλέον δομικών στοιχείων στο εργοτάξιο και η τελική τους τοποθέτηση. Η τυποποίηση και η προκατασκευή εφαρμόστηκαν στο πρόγραμμα ανοικοδόμησης της Φρανκφούρτης με επικεφαλής τον Ernst May.



γάρδη, στο πλαίσιο της έκθεσης μάλιστα, απευθύνοντας πρόσκληση σε διάφορους αρχιτέκτονες της Ευρώπης, κατασκευάστηκε ο οικισμός στο Weissenhof<sup>31</sup>. Ανάμεσα σε αυτούς τους αρχιτέκτονες ήταν οι Ludwig Mies van der Rohe, J.J.P. Oud, Walter Gropius, Bruno Taut, Mart Stam, Peter Behrens, Hans Scharoun, Le Corbusier και Pierre Jeanneret.

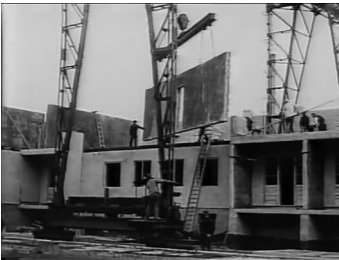
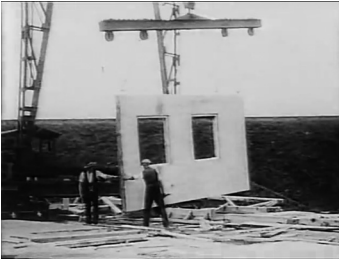
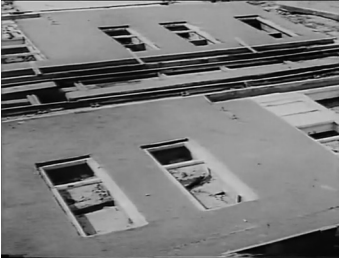
Το 1926 ανατίθεται από το κράτος στον Ernst May η ανοικοδόμηση μίας περιοχής έξω από τη Φρανκφούρτη, ενώ το 1932 το παράρτημα της Werkbund στην Βιέννη υλοποιεί τον αντίστοιχο οικισμό, ως πρότυπο του «μοντέρνου τρόπου κατοίκησης». Την ίδια χρονιά, το παράρτημα στην Τσεχοσλοβακία του Γερμανικού Werkbund το οποίο είχε ιδρυθεί ήδη από το 1913, κατασκευάζει τον οικισμό του Baba στην Πράγα, με χρηματοδότηση ιδιωτών. Αντίστοιχες οικιστικές πρωτοβουλίες, συσχετίζονται να κατασκευάζονται και μετά τον Β' Παγκόσμιο, όπως για παράδειγμα ο οικισμός Sarcelles στα περίχωρα του Παρισιού, την ίδια μάλιστα εποχή με την ταινία του Tati.

η σχέση με τη βιομηχανία | η βιομηχανία ως πρότυπο για την αρχιτεκτονική

Η βιομηχανία και οι μηχανές της αποτέλεσαν –όπως προαναφέρθηκε– πρότυπο καλής και εύρυθμης λειτουργίας και η αρχιτεκτονική, όντας σε αναζήτηση βάσης και προτύπων οικειοποιήθηκε πολλά από τα στοιχεία τους. Επιπλέον, ήταν αδιανόητο για τους αρχιτέκτονες της εποχής, το γεγονός πώς ενώ υπήρχαν πλέον τόσα καινούργια υλικά και τεχνικές στη διάθεσή τους, ο κόσμος να εξακολουθεί να κατασκευάζει για παράδειγμα τα σπίτια του από πέτρα. «Η κατοικία οφείλει να ανταποκρίνεται στα υψηλά τεχνολογικά επιτεύγματα της εποχής μας» ισχυρίζεται ο Teige και «όχι να κατασκευάζει τα σπίτια του 19ου αιώνα, που έχουν μεγαλύτερη συγγένεια με τα κάστρα του Μεσαίωνα»<sup>32</sup>. Με την βιομηχανική επανάσταση τα φυσικά δομικά υλικά –το ξύλο και η πέτρα– αντικαθίστανται σταδιακά από τεχνητά «τσιμέντο και ασβέστης, μορφοποιημένος σίδηρος, κεραμικά, μονωτικά υλικά, σω-

31 Αρκετά από τα κτήρια καταστράφηκαν από τους βομβαρδισμούς του Β' Παγκοσμίου Πολέμου.

32 Teige, Karel, *op.cit.*, σελ.177



ληνώσεις, κιγκαλεριά, στεγανωτικά, κ.λπ., κ.λπ.»<sup>33</sup> και μαζί με αυτά επαναπροσδιορίζονται οι μέθοδοι κατασκευής.

«Η αρχιτεκτονική ασφικτιά μέσα στις συνθήξεις. Επιμένουν στη χρήση χοντρών τοίχων, που άλλοτε κάλυπταν μια ανάγκη, ενώ τώρα αρκούν λεπτά πετάσματα από γυαλί ή τούβλα για να είναι ασφαλές ένα ισόγειο που βρίσκεται κάτω από πενήντα ορόφους.»<sup>34</sup>

Οι μοντερνιστές θεώρησαν ότι η λύση στο πρόβλημα της κατοικίας θα ήταν η βιομηχανοποίηση της κατασκευής, ανάμεσα σε αυτούς και ο Mies van de Rohe, ο οποίος θεωρεί «την βιομηχανοποίηση της οικοδομής ως το βασικό ζήτημα της δόμησης της εποχής μας. Αν επιτευχθεί αυτή η βιομηχανοποίηση, τότε τα κοινωνικά, οικονομικά, τεχνικά, ακόμα και αισθητικά ζητήματα μπορούν εύκολα να επιλυθούν»<sup>35</sup>

Έτσι, η τυποποίηση των προϊόντων στη βιομηχανία ήταν ένα από αυτά τα στοιχεία, που είχε ως αποτέλεσμα τη γρήγορη, οικονομική, αξιόπιστη και μαζική παραγωγή, και εξυπηρετούσε αντίστοιχες απαιτήσεις της οικοδομικής της εποχής του μεσοπολέμου. Εξαιτίας της μεγάλης και άμεσης ζήτησης κατοικιών, η μελέτη και η αναγωγή των διαμερισμάτων σε τύπους μείωνε κατά πολύ το κόστος της κατασκευής, ενώ η τυποποίηση τόσο των κατοικιών όσο και των δομικών στοιχείων τους, μείωνε αντίστοιχα τον απαιτούμενο χρόνο, παρέχοντας έτσι τη δυνατότητα για την ενσωμάτωση σε αυτές περισσότερων παροχών, αυξάνοντας την ποιότητα του τελικού «προϊόντος».

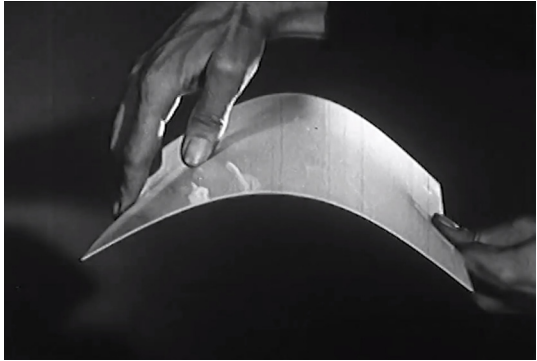
«Αν ξεριζώσουμε από την καρδιά και το νου τις ακλόνητες αντιλήψεις περί κατοικίας και εξετάσουμε το ζήτημα από κριτική και αντικειμενική σκοπιά, θα φτάσουμε στην κατοικία εργαλείο, την τυποποιημένη κατοικία, που θα είναι προσιτή σε όλους, υγιής, ασυγκρίτως υγιέστερη από την παλιά (και από ηθικής πλευράς) και όμορφη, με την αισθητική των εργαλείων που συνοδεύουν την ύπαρξή μας.»<sup>36</sup>

33 Le Corbusier, *op.cit.*, σελ.189

34 *ibid.*, σ.71

35 Mies van der Rohes, Ludwig. *Industrial Building*, 1924

36 Le Corbusier, *op.cit.*, σελ.193



Στην μικρού μήκους ταινία *Plastics* του 1944, παρουσιάζεται η εξέλιξη της τεχνολογίας και της βιομηχανίας πλαστικών ειδών, καθώς και η πληθώρα των εφαρμογών του υλικού, το οποίο χρησιμοποιήθηκε από την κατασκευή αλεξίπτων, μέχρι και παιδικών παιχνιδιών.



Την ίδια εποχή προωθήθηκε και η προκατασκευή των δομικών στοιχείων των κατασκευών. Στο μικρού μήκους ντοκιμαντέρ με τον χαρακτηριστικό τίτλο *Die Häuserfabrik der Stadt Frankfurt* (Εργοστάσιο Κατοικιών της Πόλης της Φρανκφούρτης |1930)<sup>37</sup> καταγράφεται όλη η διαδικασία παραγωγής προκατασκευασμένων οικοδομικών στοιχείων, από τη φάση του καλουπώματος μέχρι την τελική τους τοποθέτηση στο εργοτάξιο. Αρχικά σε ένα μεγάλο υπόστεγο οι εργάτες, αφού διαμορφώσουν τα απαραίτητα καλούπια και τοποθετήσουν τους οπλισμούς, προκατασκευάζουν δομικά στοιχεία από σκυρόδεμα, όπως τοίχους, πλάκες και δοκάρια. Το ξεκαλούπωμα ακολουθεί η μετακίνηση με γεραμούς και η συγκέντρωση των έτοιμων στοιχείων μέχρι τη μεταφορά τους στο εργοτάξιο. Εκεί γερανοί και πάλι μετακινούν τα στοιχεία στο επιθυμητό σημείο, όπου τα παραλαμβάνουν εργάτες, εκτελώντας την τελική τους τοποθέτηση και τις όποιες επιπλέον εργασίες απαιτηθούν. Όπως και νωρίτερα η Deutscher Werkbund, αναζητούσε τη νέα, ελκυστική αισθητική των γερμανικών βιομηχανικών προϊόντων, έτσι και οι αρχιτέκτονες της εποχής επιδόθηκαν στη μελέτη τύπων κατοικίας, τυποποιώντας τις ανάγκες των χρηστών.

«Να μελετάς το σπίτι ενός κοινού ανθρώπου, το σπίτι του καθενός, είναι σαν να ξαναβρίσκεις τις ανθρώπινες βάσεις, την ανθρώπινη κλίμακα, την τυπική ανάγκη, την τυπική λειτουργία, την τυπική συγκίνηση. Ναι! Είναι κεφαλαιώδες, είναι το παν.»<sup>38</sup>

Φυσικά, το ζήτημα της κατοικίας δεν εντοπίστηκε μόνο από τους αρχιτέκτονες της εποχής, αλλά και από κατασκευαστικές εταιρίες, οι οποίες όμως δεν είχαν τις «ευαισθησίες» των αρχιτεκτόνων απέναντι στους τελικούς χρήστες, αποσκοπώντας αποκλειστικά στο οικονομικό όφελος. Έτσι, το CIAM για παράδειγμα, είχε ως σκοπό του τη διαφύλαξη της μοντέρνας αρχιτεκτονικής απέναντι στον ανταγωνισμό των μεγάλων κατασκευαστικών εταιριών της εποχής και την αντιμετώπιση μέσα από τη συλλογικότητα προβλημάτων που ο ανεξάρτητος αρχιτέκτονας δεν ήταν σε θέση.<sup>39</sup>

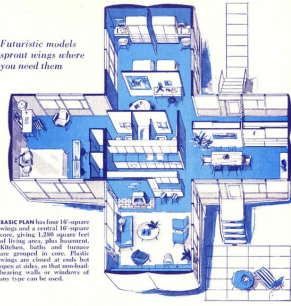
37 Planum, the Journal of Urbanism. "Häuserfabrik der Stadt Frankfurt (1930)". Vimeo.2013. Web. 8 September 2014. <<http://vimeo.com/67820286>>

38 Le Corbusier, *op.cit.*, σελ.IV

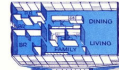
39 Giedion, Sigfried, *op.cit.*, σελ.696



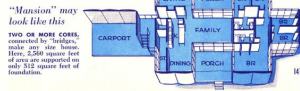
*Futuristic models  
sprout wings where  
you need them*



**BASIC PLAN** has four 18'-square wings and a central 18'-square core, giving 1,200 square feet of living space, plus basement. Bathrooms, closets and bedrooms are grouped in core. Plastic wings are placed at ends for space of entry, so that two-headed living, work or study area of any type, can be used.



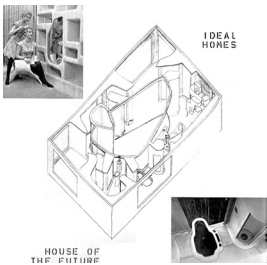
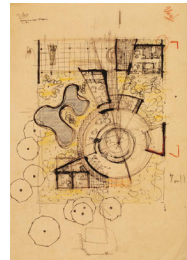
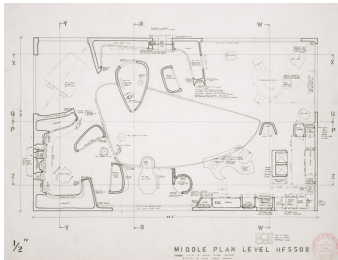
**"Conventional" plan** is a T shape. RECTANGULAR HOUSE (left), arranged much like present ones, could be made by attaching double wings to each side of a double core. This gives 1,500 square feet of living area, plus large 10'-by-12' cellar above or below ground.



**"Mansion" may look like this** TWO OR MORE CORES, connected by "halls", make any size house. Here, 2,500 square feet of core can support the rest: 3,112 square feet of foundation.



- 1
- 2 5
- 3 4
- 6 7
- 8



To *House of the Future* (1957) της εταιρίας Monsanto σχεδιασμένο από τους Marvin Goody και Richard Hamilton |εικ.1-5, το *Maison en Plastique* (1955) των Lionel Schein και René-André Coulon |εικ.7 και το *House of the Future* (1956) σχεδιασμένο από τους Peter and Alison Smithson -δύο από τους βασικότερους εκπρόσωπους του μοντέρνου κινήματος στη Βρετανία- για την έκθεση Daily Mail Home Exhibition |εικ.6,8, είναι κατοικίες κατασκευασμένες αποκλειστικά από πλαστικό.

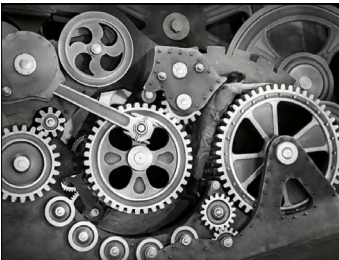
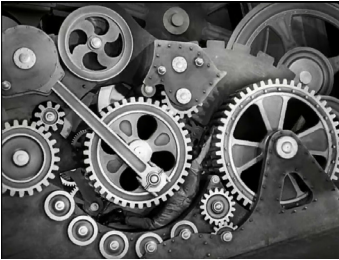
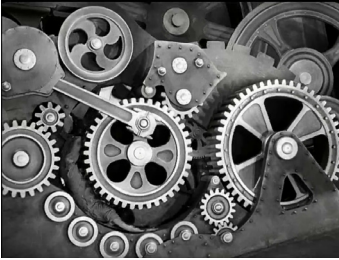
Νέα υλικά - το πλαστικό

Η ραγδαία ανάπτυξη των επιστημών και της βιομηχανίας μετά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, ανάμεσα σε άλλα, συνετέλεσε στην τεχνολογική εξέλιξη, στον πειραματισμό και την εφαρμογή νέων υλικών και τεχνικών. Ο κύριος Arpel εργάζεται ως υψηλόβαθμος διοικητικός υπάλληλος στο εργοστάσιο πλαστικών ειδών *Plastac*, όπου και προσλαμβάνει –για ένα μικρό χρονικό διάστημα– τον κύριο Hulot στο τμήμα της παραγωγής. Η επιλογή του πλαστικού από τον Tati δεν είναι τυχαία, καθώς κατά τη δεκαετίες του '50 και του '60 –όπως ο χάλυβας και το σκυρόδεμα νωρίτερα– το πλαστικό είναι ίσως το υλικό που χαρακτηρίζει τη δεδομένη εποχή περισσότερο από κάθε άλλο, συμπυκνώνοντας κατά κάποιο τρόπο ολόκληρη τη μυθολογία της. Από το 1900 που παράχθηκε το πρώτο πλαστικό, ο βακελίτης, πληθώρα άλλων μορφών πλαστικού κατασκευάστηκαν, η τεχνολογία του εξελίχθηκε και η χρήση του εξαπλώθηκε σε ένα ευρύτατο πεδίο εφαρμογής.

Πρόκειται για ένα αμιγώς τεχνητό υλικό, στο οποίο ο Barthes αναφέρεται ως «κάτι περισσότερο από ουσία», αναγνωρίζοντάς του τη «μεταστοιχείωση της ύλης» και ανάγοντάς το τελικά σε «ιδέα της ατέρμονης μετατροπής»<sup>40</sup>. Όπως οι επισκέπτες της έκθεσης που περιγράφει ο Barthes μαγεύονται από την επίδειξη της μετατροπής μιας ορυκτής ακατέργαστης ύλης, μέσω μηχανών σε ένα υλικό με άπειρες θεωρητικά δυνατότητες και εφαρμογές, έτσι και η εποχή εγγράφει στο πλαστικό τη δύναμη της μηχανής, της τεχνολογίας και τελικά του ανθρώπου απέναντι στη ίδια τη φύση.

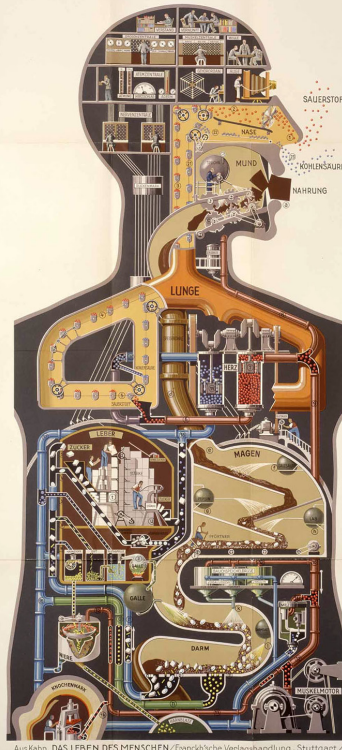
Η πλαστικότητα του –όπως φανερώνει και το όνομα που δόθηκε σε αυτή την κατηγορία υλικών– είναι αντίστοιχη με αυτήν του σκυροδέματος, χωρίς όμως το ειδικό βάρος, τη μονολιθικότητα και τη στιβαρότητα που χαρακτηρίζει το δεύτερο. Όμως και τα δύο υλικά, χρησιμοποιήθηκαν και ευνόησαν –λόγω των αντίστοιχων χαρακτηριστικών τους– την τυποποίηση και την προκατασκευή. Το πλαστικό εφαρμόστηκε τόσο σε μεγάλες κλίμακες –για την κατασκευή αυτοκινήτων ή και δομικών στοιχείων– όσο και σε μικρές κλίμακες οικιακών αντικειμένων, σε αντίθεση με το σκυρόδε-

40 Barthes, Roland. *Μυθολογίες Μάθημα*. Μτφ. Χατζηδήμου Κ., Ράλλη Ι. Αθήνα: Κέδρος, σελ.152



Ο Charlot στο *Modern Times* (1936) παρασείρεται από τον κινούμενο ιμάντα, με αποτέλεσμα να βρεθεί στο εσωτερικό της γιγάντιας μηχανής, αποτελώντας έστω και στιγμιαία εξάρτημά της. Το 1926 ο Fritz Kuhn φαντάζεται τον άνθρωπο ως βιομηχανικό παλάτι.

## Der Mensch als Industriepalast



Aus Kohn, DAS LEBEN DES MENSCHEN / Francksche Verlagshandlung, Stuttgart 1926



μα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το *Monsanto House of the Future* (1957)<sup>41</sup>, που παρουσιάστηκε ως έκθεμα στην Disneyland της Καλιφόρνια. Κατασκευασμένο από την εταιρία χημικών Monsanto, αποτελούσε μία πρόταση προκατασκευασμένης κατοικίας, εξολοκλήρου κατασκευασμένης από πλαστικά παράγωγα. Ο φέρον οργανισμός, το κέλυφος, τα διάφανα στοιχεία του, αλλά και το σύνολο του σταθερού και κινητού εξοπλισμού ήταν από πλαστικό. Ταυτόχρονα, η οργάνωση των λειτουργιών και οι σχεδιαστικές του αρχές, δεν απείχαν από τις αντίστοιχες του μοντέρνου κινήματος, ενώ σύμφωνα με τις επιταγές και τα οράματά του εφαρμόστηκαν σε αυτό τεχνολογικά συστήματα και αυτοματισμοί εξυπηρέτησης, υγιεινής αλλά και ελέγχου των συνθηκών του περιβάλλοντος μέσα σε αυτό.

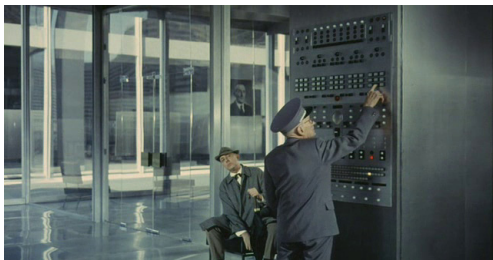
Η απομυθοποίηση του ως υλικό, οφείλεται κατά τον Barthes ακριβώς στο ότι είναι ένα οικιακό υλικό. «Είναι το πρώτο μαγικό υλικό που καταδέχεται την πεζότητα, αλλά ακριβώς γιατί η πεζότητα είναι ο πιο θριαμβευτικός του λόγος ύπαρξης: για πρώτη φορά το τεχνητό αποβλέπει στο συνηθισμένο και όχι στο σπάνιο»<sup>42</sup>. Στην απομυθοποίησή του συνέβαλε και το ευρύτατο φάσμα εφαρμογών του πλαστικού –από ολόκληρες κατοικίες μέχρι σκεύη κουζίνας– καθώς και το εύρος της κλίμακας που είχαν αυτές οι εφαρμογές. Στην ταινία, από τη μία εμφανίζονται οι πολύπλοκες εγκαταστάσεις της βιομηχανίας *Plastac* που παράγει μεγάλες ποσότητες πλαστικών σωληνώσεων και από την άλλη οι καλεσμένοι της κυρίας Arpel της προσφέρουν πλαστικά λουλούδια, τονίζοντας πόσο καλύτερα είναι από τα πραγματικά.

### |η μηχανή

Με τον όρο μηχανή εννοούμε κάθε «σύνθετο εργαλείο που επιτρέπει την αποτελεσματικότερη αξιοποίηση της ανθρώπινης δύναμης», επαυξάνοντας, μετατρέποντας ή αντικαθιστώντας την, με βασικό χαρακτηριστικό τη συντονισμένη λειτουργία των επιμέρους τμημάτων της. Μηχανές επινοούσε ο άνθρωπος ήδη από την αρχαιότητα και έκτοτε σταδιακά τις εξέλιξε σε πιο σύνθετες και πολύπλοκες κατασκευές, με

41 Expolounge. "House of the Future (1957)" You Tube. 17 May 2009. Web. 16 June 2014. <<http://youtu.be/VowfYuhx1-o>>

42 Barthes, Roland, *op.cit.*, σελ.154



Ο κύριος Hulot ταλαιπωρείται από τους αυτοματισμούς της κουζίνας του μοντέρνου σπιτιού στο *Mon Oncel*, ο θυρωρός στο *Playtime* αδυνατεί να διαχειριστεί την πληθώρα των κουμπιών στον πίνακα ενδοεπικοινωνίας του κτηρίου, ενώ την ίδια στιγμή στο σπίτι του μέλλοντος της εταιρίας Monsanto, η ζωή γίνεται ευκολότερη με το πάτημα ενός κουμπιού στον κεντρικό πίνακα ελέγχου της κατοικίας.

όλο και περισσότερες εφαρμογές. Κατά την περίοδο της βιομηχανικής επανάστασης –όπως προαναφέρθηκε– παρατηρήθηκε μια διευρυμένη ανάπτυξη μηχανικών κατασκευών και εφαρμογή τους αρχικά στην αναπτυσσόμενη βιομηχανία και στη συνέχεια στην καθημερινή ζωή.

Η αποδοτικότητα, αποτελεσματικότητα και η εύρυθμη λειτουργία των μηχανών αυτών, αποτέλεσε πρότυπο ακόμα και για την αρχιτεκτονική. Ο Le Corbusier γράφει χαρακτηριστικά στο *Για μία Αρχιτεκτονική*:

«το σπίτι είναι μια μηχανή για να κατοικείς. Λουτρό, ήλιος, ζεστό νερό, κρύο νερό, επιθυμητή θερμοκρασία, συντήρηση τροφίμων, υγιεινή, και η ανάλογη ομορφιά. Η πολυθρόνα είναι η μηχανή για να κάθεται (...). Οι νιπτήρες είναι μηχανές για να πλένεται.»<sup>43</sup>

Εννοιολογικά, όπως οι μηχανές έτσι και η κατοικία για τον Le Corbusier όφειλε να αποτελείται αποκλειστικά από μη περιττά στοιχεία, απαλλαγμένη από διακόσμηση, με τις επιμέρους λειτουργικές ενότητες της να επιτελούν τις αντίστοιχες προκαθορισμένες λειτουργίες και τελικά να λειτουργούν συντονισμένα και εύρυθμα, προάγοντας και εξυπηρετώντας τη ζωή μέσα σε αυτήν. Επιπλέον, κυριολεκτικά αυτή τη φορά, η κατοικία έπρεπε να εξοπλιστεί με μηχανές και τεχνολογία αντίστοιχη με αυτή των εργαστηρίων και των εργοστασίων της εποχής. Στη διάλεξή του στο ΕΜΠ το 1933 στο πλαίσιο του 4ου CIAM με τίτλο *Αέρας, Φως, Νερό* προασπίζεται την εφαρμογή και στις κατοικίες «ψηκτρών, ανεμιστήρων, μηχανημάτων καταγραφής» και άλλων αντίστοιχων τεχνολογιών. Στο ίδιο κείμενο επικαλείται την επίσκεψή του στις εγκαταστάσεις της καπνοβιομηχανίας Παπαστράτου, όπου ο ιδιοκτήτης του αναφέρει ότι την άνεση του «διευθετημένου αέρα (...) μπορεί να την προσφέρει στο εργοστάσιο στις εργάτριές του, αλλά δεν μπορεί να την προσφέρει στα σπίτια τους, ούτε καν στο δικό του»<sup>44</sup>.

Η υπερμοντέρνα κατοικία των Arpel διαθέτει συστήματα αυτοματισμού, όπως και το σπίτι του μέλλοντος της εταιρίας Monsanto. Αρκετές λειτουργίες της κατοικίας

43 Le Corbusier, *op.cit.*, σελ.73

44 Le Corbusier. *Κείμενα για την Ελλάδα Φωτογραφίες και Σχέδια*. Μτφ. Παλλαντίου Λ. Αθήνα: Άγρα, 1992, σελ.142



Οι τίτλοι αρχής της ταινίας *Trafic* (1971) προβάλλονται πάνω σε εικόνες από τη γραμμή παραγωγής βιομηχανίας αυτοκινήτων, ενώ στο *Modern Times* (1936) ο *Charlot*, αφού έχει παρασυρθεί στο εσωτερικό της μηχανής στην οποία εργάζεται, εξακολουθεί να επαναλαμβάνει τις μηχανικές κινήσεις της εργασίας του.

εκτελούνται αυτόματα και ελέγχονται από απόσταση, όπως η κεντρική είσοδος, το συντριβάνι της αυλής και ο εξοπλισμός της κουζίνας. Δύο από τις χαρακτηριστικότερες σκηνές της ταινίας, αφορούν σε αυτοματισμούς του σπιτιού. Στην πρώτη ο κύριος Hulot προσπαθεί να πάρει ένα ποτήρι από το ντουλάπι της κουζίνας, το οποίο όμως δυσκολεύεται να ανοίξει. Στην προσπάθειά του βρίσκεται αντιμέτωπος με τους διάφορους αυτοματισμούς που υπάρχουν στο χώρο. Πατώντας διάφορα κουμπιά, ενεργοποιεί και ανοιγοκλείνει διάφορους μηχανισμούς, μέχρι να συνειδητοποιήσει ότι το επίμαχο ντουλάπι ανοίγει με ανιχνευτή κίνησης. Στη δεύτερη το ζεύγος Arpel εγκλωβίζεται στο γκαράζ εξαιτίας της καινούργιας αυτόματης πόρτας που λειτουργεί με αισθητήρα κίνησης.

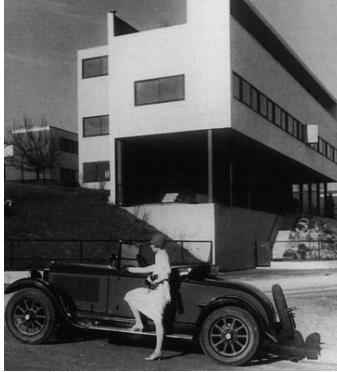
|το αυτοκίνητο

Γύρω στα 1900 ο Henry Ford, μηχανικός στη βιομηχανία της εταιρίας Edison Illuminating Company, διαβλέποντας στο αυτοκίνητο δημοκρατικές δυνατότητες και θέτοντας σε εφαρμογή την κεκτημένη μέχρι τότε γνώση και μελέτες όπως αυτή του Frederick W. Taylor, ανέπτυξε μία θεωρία παραγωγής, βασικό στοιχείο της οποίας ήταν η εξέλιξη της γραμμής παραγωγής (assembly line). Έτσι, το αυτοκίνητο –που μέχρι τότε αποτελούσε αποκλειστικό προνόμιο των ευκατάστατων κοινωνικών τάξεων– μέσω της μαζικής παραγωγής που εξασφαλιζόταν από την γραμμική συναρμολόγησή του, έγινε προσίπο σε ένα ευρύτερο μέρος της κοινωνίας. Τον Οκτώβριο του 1908, παράγεται το μοντέλο T το πρώτο φτηνό αυτοκίνητο μαζικής παραγωγής, αυξάνοντας το αγοραστικό του κοινό και κατά συνέπεια της πωλήσεις, επιδεικνύοντας την υπεροχή και τις δυνατότητες της εφαρμογής της γραμμής παραγωγής στη βιομηχανία, αποτελώντας σημείο καμπής στην γιγάντωσή –ανάμεσα σε άλλες– της βιομηχανίας αυτοκινήτων. Στη μεταπολεμική για παράδειγμα Γαλλία, η οικονομική άνθιση ήταν άμεσα συνυφασμένη με την εκμηχάνιση και της αυτοκινητοβιομηχανίας της.<sup>45</sup>

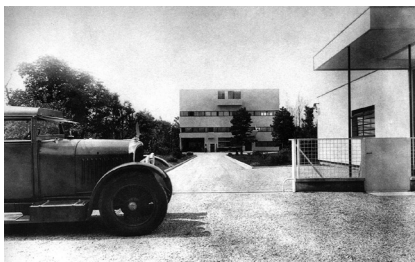
Η κινούμενη γραμμή παραγωγής και ο αντίκτυπος που αυτός ο τρόπος εργασίας είχε

45 Ross, Kristin. *Fast Cars, Clean Bodies, Decolonization and the Reordering of French Culture*. Cambridge: MIT Press, 1996, σελ.19

«Το αυτοκίνητο είναι μία μηχανή για βολτα. Το αεροπλάνο είναι μία μηχανή για πτήση. Το σπίτι είναι μία μηχανή για ζωή.» Εικόνες από το *Architecture d'aujourd'hui* (1930) με τις αντίστοιχες λεζάντες τους, από τον Le Corbusier [εικ.3,4,7, 5,6 «Tout communique»



1  
3 2  
4  
5  
6 7



στο ανθρώπινο δυναμικό, αποτυπώνεται με τον καλύτερο ίσως τρόπο στην ταινία *Modern Times* (1936) του Charlie Chaplin. Η ταινία παρακολουθεί τη ζωή ενός εργαζόμενου στην βιομηχανία της εποχής, που εξαιτίας των μηχανικών, επαναλαμβανόμενων κινήσεων που καλείται να κάνει κατά τη διάρκεια της εργασίας του, μετά το πέρας της εξακολουθεί να αντιλαμβάνεται τον κόσμο γύρω του ως μία γραμμή παραγωγής και να εντοπίζει σε άσχετα αντικείμενα βίδες που πρέπει να ρεγουλάρει. Η ταινία αποτελεί ένα γενικότερο σχόλιο στην προέλαση του μηχανοκρατούμενου πολιτισμού, με χαρακτηριστικότερη την σκηνή που ο Chaplin παρασύρεται από τον κινούμενο ιμάντα και καταλήγει στο εσωτερικό της μηχανής, όπου και εμπλέκεται στη μηχανική της λειτουργία ως μέρος του συστήματός της από γρανάζια.

Εξαιτίας όμως του Ford το αυτοκίνητο εισβάλει στην καθημερινή ζωή, εισάγοντας στην κοινή συνείδηση την κίνηση, την ταχύτητα, τον χρόνο και τη δύναμη που ενυπάρχουν σε αυτό. Το αυτοκίνητο προωθήθηκε ως ο «φίλος του ανθρώπου», εξομαλύνοντας τον φόβο και το δέος που προκαλούσαν μέχρι τότε οι περίεργες, ογκώδεις μηχανές. Ο σύζυγος, οποίος μέσα στην οικογένεια είχε το ρόλο «αυτού που δουλεύει», όφειλε να είναι μηχανοκίνητος και του άξιζε να έχει ένα «μεγάλο φίλο», το αυτοκίνητο, ενώ αντίστοιχα η γυναίκα θα είχε πολλούς μικρούς, τις οικιακές ηλεκτρικές συσκευές.<sup>46</sup>

Όπως προαναφέρθηκε ο F. T. Marinetti στο ιδρυτικό μανιφέστο του Φουτουρισμού (1909), πλέκει το εγκώμιο του αυτοκινήτου, στηρίζοντας ουσιαστικά σε αυτό ολόκληρη την ιδεολογία του Φουτουρισμού, ενώ ο Lefebvre αναφέρεται σε αυτό ως το «αντικείμενο επιτομή» ή το «άρχον αντικείμενο», αποτυπώνοντας με αυτόν τον τρόπο την αναγωγή του σε σύμβολο του μοντέρνου τρόπου ζωής και της προόδου. Για τον Barthes το αυτοκίνητο είναι «ο καθεδρικός ναός της εποχής του (1957), που όπως ο ναός αποτελεί την υπέρτατη δημιουργία της εποχής του, σχεδιασμένη με πάθος από άγνωστους καλλιτέχνες και που καταναλώνεται ως εικόνα –αν όχι ως αντικείμενο– από το σύνολο του πληθυσμού τους ιδιοποιείται ως καθαρά μαγικό αντικείμενο.»<sup>47</sup>

46 *ibid.*, σελ.26

47 Barthes, Roland. *The New Citroen*, Myrthologies, 1957

Η κυρία Arple κάνει ένα διεξοδικό μπάνιο τον Gerard αφού έχει επιστρέψει από το παιχνίδι του και στο διαμορφωμένο δώμα μίας κατοικίας του Le Corbusier, δύο κοπέλες και ένας άντρας κάνουν τη γυμναστική τους στο *Architecture d'aujourd'hui* (1930).





Το αυτοκίνητο εκτελεί την πλέον ενσωματωμένη στις ιδεολογίες της ελεύθερης αγοράς δραστηριότητα, τη μετατόπιση.<sup>48</sup> Η κίνηση ως στοιχείο της εποχής και κατά προέκταση ο χρόνος, όπως αυτά εισήχθησαν από τη μηχανή, τη γραμμή παραγωγής και το αυτοκίνητο, αποτέλεσαν την έμπνευση για κινήματα της τέχνης όπως ο Ντανταϊσμός, ο Σουρεαλισμός και ο Κυβισμός, αλλά και την αρχιτεκτονική. Ο Le Corbusier εικονογραφεί το *Για μία Αρχιτεκτονική* με υπερωκεάνια, αεροπλάνα και αυτοκίνητα και τα χρησιμοποιεί ως πρότυπα σχεδίασης και αισθητικής. Το αυτοκίνητο μάλιστα το αντιπαραβάλλει με αρχαιοελληνικούς ναούς, υποστηρίζοντας ότι και τα δύο –ετερόκλητα μεν– κατασκευάσματα του ανθρώπου, είναι προϊόντα χρόνουβόρου πειραματισμού με σκοπό την ανεύρεση ενός λειτουργικού τύπου. Ο Παρθενώνας –συνεχίζει– είναι το αποτέλεσμα της ολοκλήρωσης αυτής της διαδικασίας και το τέλειο πρότυπο, ενώ το αυτοκίνητο είναι ένα παράδειγμα εν εξελίξει. Κατά αντιστοιχία, πιστεύει ότι πρέπει να αναζητηθεί το πρότυπο της κατοικίας καθώς όπως το αυτοκίνητο είναι μία μηχανή μετακίνησης και υπόκειται σε λειτουργικούς και εργονομικούς κανόνες, έτσι και η κατοικία είναι μία μηχανή κατοίκησης.

«Πρέπει να πλησιάσουμε στη θεμελίωση προτύπων για να αντιμετωπίσουμε το πρόβλημα της τελειότητας.»<sup>49</sup>

Επιπροσθέτως, σε πολεοδομικό επίπεδο, η ανάπτυξη των μαζικών μέσων μεταφοράς αλλά κυρίως η διάδοση της χρήσης του αυτοκινήτου, συνέβαλε καταλυτικά στην ιδεολογία και οργάνωση των πόλεων, μειώνοντας τις αποστάσεις και τον απαιτούμενο χρόνο των μετακινήσεων. Έτσι, η οργάνωση των πόλεων σε ζώνες διακριτών λειτουργιών έγινε εφικτή εξαιτίας ακριβώς αυτής της εφαρμογής της τεχνολογίας. Για το λόγο αυτό, όπως αναφέρει στο ίδιο βιβλίο, καθώς θεωρούσε το αυτοκίνητο υπεύθυνο για την αλλαγή αυτή στον τρόπο σκέψης, προσέγγισε τους επικεφαλής των αυτοκινητοβιομηχανιών Peugeot, Citroen και Voisin με την πρόθεση να τους γνωστοποιήσει τα πολεοδομικά του σχέδια και πιθανόν να βοηθήσουν στην πραγμάτωσή τους.

48 Ross, Kristin, *op.cit.*, σελ.22

49 Le Corbusier. *Για μια Αρχιτεκτονική*, σελ.116



Το Παρίσι από ψηλά, όπως αποτυπώνεται στην ταινία *Le Ballon Rouge* [1956 (πάνω)] μοιάζει με την γειτονιά του κυρίου Hulot, αλλά και με τις φτωχογειτονιές του Sterney στο *Housing Problems* [1935 (αριστερά)].

|καθαρότητα, υγεία και υγιεινή

Ένα από τα βασικότερα προβλήματα που αντιμετώπιζαν οι άνθρωποι στις κατοικίες της εποχής, ήταν οι συνθήκες υγιεινής και διαβίωσης. Αυτό οφειλόταν –όπως αναλύθηκε προηγουμένως– στη δυσμενή οικονομική κατάσταση του πληθυσμού, στη συσσώρευσή του στα αστικά και βιομηχανικά κέντρα χωρίς αυτά να έχουν τις απαραίτητες υποδομές που θα υποστήριζαν την αυξανόμενη ζήτηση και την παρηκμασμένη υφιστάμενη κατάσταση των πόλεων και των κτηρίων της. Επιπλέον, κανόνες στοιχειώδους υγιεινής που σήμερα θεωρούνται αυτονόητοι, δεν ήταν εξίσου διαδεδομένοι και εφαρμοσμένοι στις κατώτερες κυρίως κοινωνικές τότε τάξεις. Η κατάσταση επιδεινώθηκε με τη γενικότερη μόλυνση των πόλεων, λόγω είτε των βιομηχανικών αποβλήτων είτε της ίδιας της συσσώρευσης των κατοίκων και της απουσίας υποδομών. Εξαιτίας όλων αυτών, η υγεία του γενικού πληθυσμού επιδεινώθηκε δραματικά κατά την περίοδο αυτή, ενώ το ποσοστό της θνησιμότητας στην Ευρώπη έφτασε μέχρι και το 20%. Ο Le Corbusier στη χάρτα των Αθηνών, αναφέρει χαρακτηριστικά:

«Αυτό που κάνει ένα σπίτι τρώγλη είναι η εσωτερική του κατάσταση, αλλά η αθλιότητα της τρώγλης επεκτείνεται έξω με τους στενούς, σκοτεινούς δρόμους και την παντελή έλλειψη των πράσινων χώρων (...). Η δαπάνη μιας οικοδομής που έχει ανεγερθεί εδώ και αιώνες έχει αποσβεστεί εδώ και καιρό τώρα. Ωστόσο, ανεχόμαστε να τη θεωρεί ακόμα διαπραγματεύσιμο εμπόρευμα αυτός που την εκμεταλλεύεται ως κατοικία. Μόλο που η κατοικήσιμη αξία της είναι μηδαμινή, εξακολουθεί να παρέχει σημαντικό εισόδημα, ατιμώρητα και εις βάρος του ανθρώπου. Θα καταδικάζαμε ένα χασάπη που πουλάει σάπιο κρέας, ο νόμος όμως επιτρέπει να υποχρεώνονται οι φτωχοί να μένουν σε σάπιες κατοικίες. Για να πλουτίσουν μερικοί εγωιστές, ανεχόμαστε να επιβαρύνεται συντριπτικά το σύνολο με τρομακτική θνησιμότητα και κάθε λογής αρρώστιες.»<sup>50</sup>

Μελετώντας και καταγράφοντας την κατάσταση της εργατικής τάξης στη Αγγλία το 1845, ο Engels σημειώνει μεταξύ άλλων ότι τα πολυπληθή διαμερίσματα επιδει-

50 Le Corbusier. *Η Χάρτα των Αθηνών*, σελ.48



νώνουν τις αρρώστιες και συντελούν στη γρηγορότερη και μαζικότερη εξάπλωσή τους, ενώ η προσωπική υγιεινή καθίσταται ανέφικτη ελλείψει υποδομών, χρημάτων και στοιχειώδους εξοπλισμού των κατοικιών. Η Γαλλική Εταιρεία Υγιεινής σε στατιστική της έκθεση το 1905 καταγράφει ότι σε ορισμένες συνοικίες του Παρισιού η θνησιμότητα εξαιτίας της φυματίωσης ανέρχεται σε ποσοστό 7 με 10 της εκατό και συσχετίζει άμεσα την θνησιμότητα σε το ποσοστό των παραθύρων σε κάθε διαμέρισμα.<sup>51</sup>

Η κατάσταση που περιγράφει ο Engels, δε φαίνεται να έχει αλλάξει προς το καλύτερο τουλάχιστον μέχρι την περίοδο του μεσοπολέμου. Στην μικρού μήκους ταινία *Housing Problems*<sup>52</sup> του 1935, που προωθούσε της νεοανεγειρόμενες τότε κατοικίες στην περιοχή, αποτυπώνει την κατάσταση που επικρατούσε σε μία τυπική βιομηχανική πόλη στα περίχωρα του Λονδίνου. Το Stepney –κυρίως εξαιτίας στις μικρής αξίας γης κατά τον 19ο αιώνα και της εγγύτητας στο Λονδίνο– αναπτύχθηκε ραγδαία από ένα μικρό μεσαιωνικό χωριό σε πόλη, με την μαζική εγκατάσταση ασθενών οικονομικά εργατών, που απασχολούνταν στις βιομηχανίες του Λονδίνου. Η ταινία κατέγραφε εικόνες της γειτονιάς και των κτηρίων, επικεντρώνοντας στα προβλήματα που επιβεβαιώνονταν και από τις καταγραφές και μαρτυρίες των ίδιων των κατοίκων.

Τα κτήρια, πρόχειρα φτιαγμένα και με ευτελή υλικά, παρουσιάζουν έντονες φθορές λόγω της ανεπαρκούς ή ανύπαρκτης συντήρησης, με προβλήματα στη στατική τους επάρκεια. Οι κατοικίες δεν έχουν παροχή νερού ή αποχέτευση, υπάρχουν κοινόχρηστες τουαλέτες και οι κάτοικοι προμηθεύονται νερό από δημόσιες βρύσες που βρίσκονται στο δρόμο. Κατά κανόνα, αυτοί οι υποτυπώδεις χώροι υγιεινής δε διαχωρίζονται από τους υπόλοιπους χώρους διημέρευσης των κατοικιών, ενώ το ίδιο ισχύει και για τους χώρους προετοιμασίας του φαγητού, στους οποίους μάλιστα δεν υπάρχει χώρος αποθήκευσης και φύλαξης των τροφίμων. Ο φωτισμός και ο αερισμός των κατοικιών είναι επίσης ανεπαρκής, γεγονός που επιδεινώνεται από την

51 Teige, Karel, *op.cit.*, σελ.53

52 British Commercial Gas Association. "Housing Problems (1935)". Vimeo. 12 October 2010. Web. 8 September 2014. <<http://vimeo.com/4950031>>



πυκνή δόμηση και την ατμοσφαιρική ρύπανση στις συνοικίες αυτές, ενώ ελλείπει καθαριότητας οι κάτοικοι συμβίωναν με έντομα και ποντίκια.<sup>53</sup>

Έτσι, ένα από τα πρωταρχικά ζητήματα που έθεσε το μοντέρνο ήταν η δημιουργία υγιεινών χώρων διαβίωσης, ως απαίτηση και δικαίωμα του κάθε ανθρώπου ανεξαρτήτως οικονομικής ή κοινωνικής κατάστασης. Στην επίτευξη αυτού συνέβαλαν καταλυτικά τόσο η ενεργοποίηση των κρατικών μηχανισμών, με την κατασκευή και την εξάπλωση δικτύων αρχικά γκαζιού, παροχής νερού και αποχέτευσης και στη συνέχεια η δημιουργία σταθμών ηλεκτρικού ρεύματος καθώς και δικτύων διανομής του, αλλά και της βιομηχανίας με την εξέλιξη νέων δομικών υλικών.

Το μοντέρνο προτείνει την αντιμετώπιση του προβλήματος, αρχικά σε επίπεδο χωροταξικό, διαχωρίζοντας τις λειτουργίες και οργανώνοντάς τις σε διακριτές μεταξύ τους περιοχές. Η βιομηχανία απομακρύνεται από τα αστικά κέντρα και τοποθετείται στα περίχωρα, ενώ μεταξύ των νέων βιομηχανικών αυτών ζωνών και των περιοχών κατοικίας, παρεμβάλλονται το δυνατόν εκτενέστεροι χώροι πρασίνου. Οι χώροι αυτοί, πέρα από περιοχές υπαίθριων δραστηριοτήτων, λειτουργούν ως φίλτρο που καθαρίζει τον μολυσμένο αέρα των βιομηχανικών περιοχών, προστατεύοντας με αυτόν τον τρόπο τους χώρους διαβίωσης.

Οι ίδιες οι κατοικίες –ανεξάρτητα από το μέγεθός τους και αν αυτό είναι εφικτό– περιβάλλονται από ιδιωτικό κήπο ή εντάσσονται σε ευρύτερες υπαίθριες διαμορφώσεις, παραλαμβάνουν καλούς προσανατολισμούς και εξοπλίζονται με μεγάλα υαλοστάσια, ώστε να επιτυγχάνεται ο σωστός αερισμός και ηλιασμός των διαμερισμάτων.

«Η υγεία του καθενός εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από την υποταγή του στις 'φυσικές συνθήκες'. Ο ήλιος, που κυβερνάει την ανάπτυξη όλων, θα πρέπει να μπαίνει σε κάθε σπίτι για να σκορπίζει τις ακτίνες του, γιατί χωρίς αυτές η ζωή μαραίνεται. Ο αέρας είναι καλής ποιότητας όταν υπάρχει πράσινο, και θα

53 Στη συνέχεια της ταινίας *Housing Problems*, παρουσιάζονται τα πλεονεκτήματα των νέων οικοδομών, που η ταινία προωθεί. Γρήγορη και στέρεη κατασκευή από προκατασκευασμένα στοιχεία πλήρωσης από οπλισμένο σκυρόδεμα, επί μεταλλικού φέροντα σκελετού, επαρκής ηλιασμός και αερισμός των εσωτερικών χώρων, ηχομόνωση και κυρίως κουζίνες εξοπλισμένες με συσκευές γκαζιού, ζεστό νερό και ιδιωτικής χρήσης χώρους υγιεινής.



Η Charlotte Perriad φωτογραφημένη στη Chaise Longue σχεδιασμένη από την ίδια σε συνεργασία με τον Le Corbusier. Αντίστοιχα ο κύριος Hulot εξοργίζει τον κύριο Arpei, όταν ανατρέπει τον πράσινο καναπέ για να κοιμηθεί τελικά, σε ανάλογη θέση με αυτή που έχει η Perriad.



έπρεπε να είναι καθαρός, χωρίς αδρανή σκόνη ούτε βλαβερά αέρια.»<sup>54</sup>

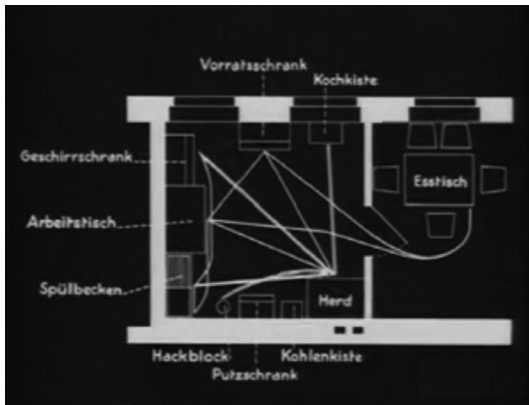
Οι ιδιωτικοί χώροι υγιεινής, παύουν να αποτελούν αποκλειστικό προνόμιο των πιο ευκατάστατων οικονομικά τάξεων και ανεξάρτητα από το μέγεθος της κατοικίας, γίνονται αναπόσπαστο κομμάτι τους. Οι κουζίνες απομονώνονται από τους χώρους ύπνου και τους χώρους διημέρευσης των κατοικιών και εξοπλίζονται με σύγχρονες συσκευές φύλαξης και προετοιμασίας του φαγητού. Τα διαμερίσματα αποκτούν θέρμανση και ζεστό νερό, με τις παροχές αυτές όχι μόνο να βελτιώνουν τη διαβίωση των ενοίκων, αλλά και να διαμορφώνουν τις συνήθειές τους, την ατομική τους καθαριότητα και υγιεινή.

Η νέα αυτή συνθήκη, σε πλήρη αντίθεση με την προγενέστερη κατάσταση που επικρατούσε, οδήγησε ακόμα και σε υπερβολές. Στην ταινία του Tati, η κυρία Arpel με ένα πανί στο χέρι καθαρίζει μανιωδώς και με κάθε ευκαιρία τις ήδη καθαρές επιφάνειες του σπιτιού –την εξώπορτα την ώρα που την ανοίγει, το αυτοκίνητο καθώς αυτό κινείται, τον χαρτοφύλακα του κυρίου Arpel πριν του τον παραδώσει– αποτυπώνοντας την εμμονή της εποχής με την καθαριότητα, διατηρώντας το σπίτι υπέρ του δέοντος καθαρό και τακτικό, σε σημείο που αυτό μοιάζει να μην κατοικείται καν. Μία από τις λίγες σκηνές που διαδραματίζονται στο εσωτερικό του σπιτιού, καταγράφει μία αυτόματη ηλεκτρική σκούπα που καθαρίζει το πάτωμα του σαλονιού. Ο μικρός Gerard και ο κύριος Hulot, για ακόμα μία φορά δυσκολεύονται να συμμορφωθούν. Ο Gerard συνεχώς δέχεται τις συστάσεις της μητέρας του να πλυθεί, να μη λερώσει το σπίτι, να μαζέψει τα πράγματά του, ενώ χαρακτηριστική είναι η σκηνή που η μητέρα του κάνει ένα πολύ διεξοδικό μπάνιο, μετά από μία βόλτα του στην παλιά συνοικία. Ο κύριος Hulot αντίστοιχα, προκαλεί την έκρηξη του κυρίου Arpel όταν αυτός επιστρέφοντας ένα βράδυ σπίτι, βρίσκει τον Hulot να κοιμάται στον αναποδογυρισμένο καναπέ, έχοντας πριν αναστατώσει όλη τη διαρρύθμιση του καθιστικού και της τραπεζαρίας, προσπαθώντας να οικειοποιηθεί τον χώρο.

«Δεν πρόκειται πλέον για την παραδοσιακή εμμονή της νοικοκυράς, με το να είναι όλα τα πράγματα στη θέση τους και όλα να είναι καθαρά. Αυτό είχε ηθικές

54 Le Corbusier, *op.cit.*, σελ.49

Running the household  
more efficiently  
through a new kind of  
building design.



Στη ταινία *Die Frankfurter Küche* (1926) καταγράφεται η διαδικασία προετοιμασίας του φαγητού στις υφιστάμενες κουζίνες, σε αντιστοιχία με τις μέριμνες που έχουν ληφθεί στο σχεδιασμό της πρότυπης Κουζίνας της Φρανκφούρτης. Χαρακτηριστικό της διαδικασίας που ακολούθησε η Schütte-Lihotzky κατά τη μελέτη και το σχεδιασμό, αποτελούν τα κινούμενα διαγράμματα που αποτυπώνουν τις κινήσεις και τις διαδρομές που απαιτούν ανάλογες εργασίες στους αντίστοιχους χώρους.

In this diagram, the  
animated line shows the  
countless times the  
housewife goes back and  
forth during the day.  
(approximately 90 meters)

Now the total length of  
the work process is just  
8 meters.



προεκτάσεις, το σημερινό είναι λειτουργικό. Όλα πρέπει να επικοινωνούν, με όλα τα άλλα.»<sup>55</sup>

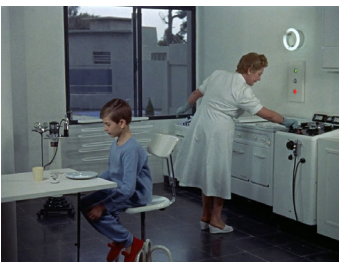
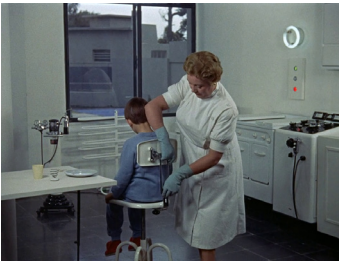
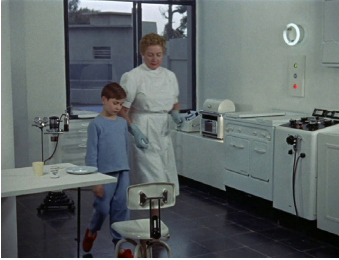
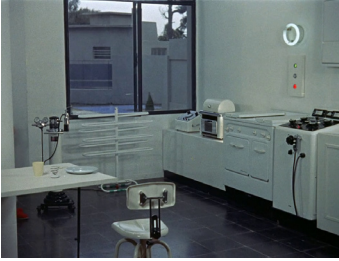
Πέρα από την κυριολεκτική της αυτή σημασία, η καθαριότητα χρησιμοποιήθηκε από το μοντέρνο κίνημα και με την έννοια της καθαρότητας, λαμβάνοντας διάφορες προεκτάσεις και πεδία εφαρμογής, όπως το αισθητικό, το λειτουργικό, το ηθικό, το ιστορικό, κ.ο.κ. (Καθαρές, γεωμετρικές γραμμές, σχήματα και στερεά, έλλειψη διακοσμητικών στοιχείων, πολεοδομική οργάνωση σε ζώνες διακριτών λειτουργιών, κ.λπ.)

### Ιορθολογισμός

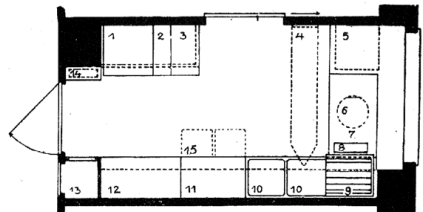
Ο χώρος της κατοικίας που επηρεάστηκε περισσότερο από κάθε άλλο είναι αυτός της κουζίνας, στον οποίο αποκρυσταλλώθηκε η ιδεαλιστική διάσταση που αποδόθηκε στην τεχνολογία, ως ορθολογικό και ρυθμιστικό μέσο κοινωνικής αλλαγής. Ο επανασχεδιασμός της συνέπεσε χρονικά με τη γενικότερη αλλαγή στην ισορροπία της σχέσης μεταξύ ανδρών και γυναικών, με τη χειραφέτηση των δεύτερων και τη διαμόρφωση της νέας αστικής κουλτούρας. Οι γυναίκες αποκτούσαν δικαιώματα αντίστοιχα με αυτά των ανδρών, όπως για παράδειγμα στη Βαϊμάρη, όπου το Σύνταγμα ανακήρυξε τις γυναίκες ισότιμα μέλη της κοινωνίας και τους παραχωρούσε δικαίωμα ψήφου. Επιπλέον, οι δουλειές του σπιτιού δεν αφορούσαν πλέον μόνο το υπηρετικό προσωπικό ή τις γυναίκες των κατώτερων οικονομικά τάξεων, αλλά τη σύγχρονη γυναίκα και έτσι οι αντίστοιχοι χώροι μεταλλάχτηκαν από χώρους δουλείας, σε χώρους εργασίας.

Σε αυτό το νέο πλαίσιο της ισότητας, –θα μπορούσε κανείς να πει πως– όπως η τεχνολογία εισήλθε στον κόσμο των ανδρών διευκολύνοντας την καθημερινότητά τους με την εκμηχάνιση της εργασίας τους και τη διάδοση των αυτοκινήτων στη μετακίνησή τους, αντίστοιχα στο γυναικείο κόσμο έγινε με τον οικιακό εξοπλισμό. Οι μοντερνιστές πίστευαν ότι η πραγματική ισότητα μπορούσε να επιτευχθεί μέσα από την ελάφρυνση του όγκου δουλειάς που απαιτούσε η συντήρηση ενός νοικοκυριού,

55 Baudrillard, Jean. *Le system des objects*. Paris: Gallimard, 1968, σελ.41



Στο μουσείο εφαρμοσμένων τεχνών και μοντέρνας τέχνης στη Βιέννη MAK, έχει ανακατασκευαστεί και εκτίθεται σε μόνιμη βάση, ένα ακριβές αντίγραφο πραγματικών διαστάσεων της Κουζίνας της Φρανκφούρτης.



- 1 GAS STOVE
- 2 COUNTERTOP
- 3 COOK BOX
- 4 FOLD-DOWN IRONING BOARD
- 5 SWIVEL STOOL
- 6 WORK SURFACE
- 7 GARBAGE DRAWER
- 8 DRAINING BOARD
- 9 ALUMINUM STORAGE BINS
- 10 CUPBOARD FOR POTS AND PANS
- 11 BROOM CLOSET
- 12 HEATER

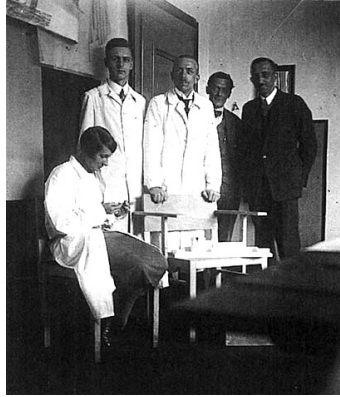
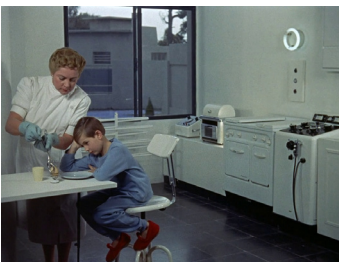
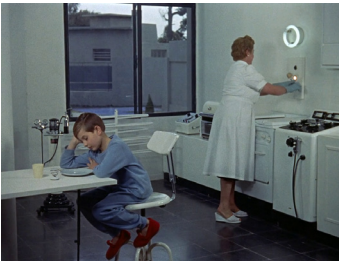
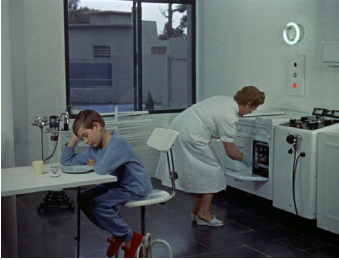
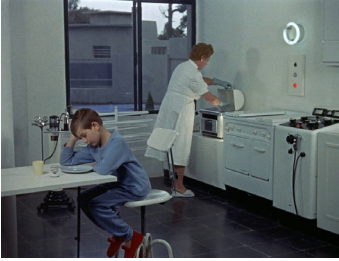
η οποία θα γινόταν εφικτή όχι μόνο με τον νέο εξοπλισμό και τις εγκαταστάσεις, αλλά και μέσω της ορθολογιστικής και εργονομικής οργάνωσης του βασικού χώρου εργασίας, δηλαδή της κουζίνας.

Στο οικιστικό πρόγραμμα της Νέας Φρανκφούρτης το 1926, ο επικεφαλής Ernst May συμπεριέλαβε στην ομάδα εργασίας του μεταξύ άλλων και την Margarete (Grete) Schütte-Lihotzky, την πρώτη γυναίκα αρχιτέκτονα από την Αυστρία. Η Lihotzky –σαφώς επηρεασμένη από το Τειλορισμό<sup>56</sup> και τις μελέτες της Christine Frederick<sup>57</sup>– πραγματοποίησε μία εκτενή μελέτη πάνω στις εργασίες στο χώρο της κουζίνας, μέσω καταγραφής κινήσεων και του χρόνου που αυτές απαιτούσαν, συνεντεύξεων και διαγραμμάτων. Με βάση τα πορίσματα της μελέτης αυτής, με πρότυπο τις (compact) κουζίνες των τραιίνων και εφαρμόζοντας τις σύγχρονες απόψεις περί υγιεινής, εργονομίας και λειτουργικότητας, σχεδίασε σε συνεργασία με τον May την Κουζίνα της Φρανκφούρτης –όπως αυτή έγινε γνωστή– η οποία και εγκαταστάθηκε σε όλα τα διαμερίσματα που κατασκευάστηκαν στο αντίστοιχο οικιστικό πρόγραμμα. Σχεδιάστηκαν τρεις τύποι κουζίνας, σε αντιστοιχία με τα διαφορετικά μεγέθη διαμερισμάτων, με κάθε κουζίνα να είναι εξοπλισμένη ανάμεσα σε άλλα, με σκαμπό εργασίας, ρυθμιζόμενο φωτιστικό οροφής, παράθυρο για φυσικό φωτισμό και αερισμό, φούρνο γκαζιού, κάδο απορριμμάτων και πτυσσόμενη σιδερώστρα. Νέα, εύκολα στο καθάρισμα και συνεπώς περισσότερο υγιεινά υλικά χρησιμοποιήθηκαν για τις επιφάνειες εργασίας και τα σκεύη αποθήκευσης των τροφίμων. Ο Τύπος 1, ο πιο γνωστός και ευρύτερα εφαρμοσμένος τύπος κουζίνας που σχεδί-

---

56 Ο Frederick Winslow Taylor, ο οποίος εργαζόταν σε εργοστάσιο παραγωγής χάλυβα ως μηχανικός, παρατήρησε προβλήματα στη ροή της εργασίας (workflow) στο εργοστάσιο. Με αφορμή αυτή του την παρατήρηση, ανέπτυξε μία μεθοδολογία μελέτης και καταγραφής των ανθρώπινων κινήσεων -για παράδειγμα μέσα σε ένα εργοστάσιο ή ένα κατάστημα- από την οποία μπορούσαν να εξαχθούν συμπεράσματα σχετικά με τη βέλτιστη χωροθέτηση των επιμέρους χώρων εργασίας, της συσχέτισής τους καθώς και τη θέση μέσα στο χώρο των αντικειμένων. Το 1911 δημοσίευσε το βιβλίο *The Principles of Scientific Management*, όπου καταγράφονται αυτές οι αρχές.

57 Η Christine Frederick εφάρμοσε για πρώτη φορά τη μέθοδο παρακολούθησης και καταγραφής των εργασιών του Taylor και αφορούσαν στις εργασίες του σπιτιού. Διατηρούσε στήλη σε γυναικείο περιοδικό, όπου και δημοσίευε τους πειραματισμούς και τα συμπεράσματά της, που στη συνέχεια συγκεντρώθηκαν και δημοσιεύθηκαν στο βιβλίο *New Housekeeping: Efficiency Studies in Home Management*.



Η Grete Schütte-Lihotzky με συνεργάτες από το πρόγραμμα ανοικοδόμησης της Φρανκφούρτης. Τόσο αυτοί, όσο και οι μαθητές της Σχολής του Bauhaus (κάτω) εμφανίζονται να φορούν λευκές ρόμπες εργασίας.



ασε η Lihotzky, προσαρμοζόταν σε δωμάτιο διαστάσεων μόλις 1.90X3.40 μέτρων, το οποίο διαχωριζόταν από το υπόλοιπο διαμέρισμα με μία συρόμενη πόρτα. Η διαστάσεις του, ανταποκρίνονταν στη γενικότερη απαίτηση της εποχής για μικρού μεγέθους κατοικίες, γεγονός που τις καθιστούσε οικονομικές και προσιτές στην εργατική τάξη, χωρίς όμως εξαιτίας αυτού να υστερούν σε λειτουργικότητα ή παροχές.

Στην κουζίνα της οικογένειας Arpel, εξελίσσεται μία από τις χαρακτηριστικότερες και καυστικότερες σκηνές της ταινίας του Tati και αφορά στην προετοιμασία από την κυρία Arpel ενός γεύματος για τον μικρό Gerard. Η κυρία Arpel ντυμένη με λευκή εργαστηριακή ρόμπα και γαλάζια γάντια κουζίνας, χειρίζεται το φαγητό με μία αποστειρωμένη λαβίδα και περνάει ένα αυγό πριν το σερβίρει από ακτίνες Β (που σύμφωνα με την πεποίθηση της εποχής, θα ήταν μία συνήθης τακτική στο μέλλον, για την αποστείρωση του φαγητού).

Όλος ο εξοπλισμός της κουζίνας, αλλά και ο τρόπος με τον οποίο η κυρία Arpel εργάζεται μέσα σε αυτήν αναφέρονται τόσο στην «μανία» της εποχής για καθαριότητα και αποστείρωση, όσο και στην αντιμετώπιση του χώρου της κουζίνας ως του πλέον εξορθολογισμένου δωματίου της κατοικίας. Κατά την περίοδο αυτή, όπου η οργάνωση και η λειτουργία των βιομηχανιών αποτέλεσε πρότυπο για την αρχιτεκτονική και οι αρχιτέκτονες προσέγγιζαν το αντικείμενό τους με επιστημονικότητα επηρεασμένοι από την εξέλιξη και την αυξανόμενη αποδοχή των υπόλοιπων επιστημών –της φυσικής, της χημείας και της ιατρικής–, ο Teige ισχυρίζεται ότι «η σύγχρονη κουζίνα έχει γίνει ένα πρότυπο εργαστήριο. Είναι το πιο καλοσχεδιασμένο και εξορθολογισμένο δωμάτιο του σπιτιού». Χαρακτηριστικό είναι ότι οι αρχιτέκτονες της εποχής εν ώρα εργασίας συνήθιζαν να φοράνε λευκές ρόμπες –όπως η κυρία Arpel στην κουζίνα της– τονίζοντας με αυτόν τον τρόπο την ορθολογική και επιστημονική προσέγγιση του αντικειμένου της αρχιτεκτονικής.





Η νέα μυθολογία της κατοίκησης

Όπως παρατηρεί ο Benjamin τα κτήρια και η κατασκευή τους, απασχολούσαν τον άνθρωπο από την απαρχή της ιστορίας του. Πολλές μορφές τέχνης έχουν έρθει και έχουν παρέλθει, όμως η ανάγκη του ανθρώπου για κατάλυμα είναι διαρκής και αιώνια.<sup>58</sup> Η προστασία από τα φυσικά φαινόμενα, η ανάγκη για μία «στέγη πάνω από το κεφάλι» αποτελούσε ανέκαθεν βασική και πρωταρχική ανάγκη του ανθρώπου, αντίστοιχη με αυτή της τροφής και της ένδυσης. Η τέχνη του κτίζειν, δε σταμάτησε να εφαρμόζεται ποτέ και συνεχώς να εξελίσσεται και να προσαρμόζεται στις νέες απαιτήσεις, αλλά και τεχνολογικές δυνατότητες της εκάστοτε εποχής. Σε αντιστοιχία με τον Benjamin θα μπορούσε να ειπωθεί πως, πολλοί τύποι κτιρίων έχουν έρθει και έχουν παρέλθει, όμως η κατοικία υπήρξε πάγια ανάγκη του ανθρώπου και είναι η πλέον διαχρονική και διαρκής οικοδομική του δραστηριότητα.

Πλέον αυτού, το σπίτι εξυπηρετεί την έμφυτη ανάγκη του ανθρώπου για εστία, δηλαδή για ένα σημείο αναφοράς, εκκίνησης και καταφυγίου, ενώ για αρκετές κοινωνότητες αποτελούσε ενδεικτικό στοιχείο της οικονομικής και κοινωνικής θέσης του ιδιοκτήτη του. Μέτα όμως από τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο και έκτοτε, καθιερώνεται σταδιακά στη συνείδηση των Ευρωπαίων και ως καταναλωτικό προϊόν, το οποίο ως τέτοιο υπακούει σε κανόνες διαφήμισης και προώθησης. Το φορντιστικό εξάλλου καταναλωτικό πλαίσιο, το οποίο διέπει κατά πολλούς τη σύγχρονη κοινωνία και οικονομία, στηρίζεται σε δύο εμπορεύματα στην «τυποποιημένη κατοικία, ως τον προνομιούχο χώρο ιδιωτικής κατανάλωσης και το αυτοκίνητο, ως το μεταφορικό μέσο συμβατό με τον διαχωρισμό κατοικίας και εργασίας»<sup>59</sup>.

Κατά τον Lefebvre, βασικό ζήτημα στην εκμοντέρνιση της Ευρώπης ήταν ο βίαιος τρόπος με τον οποίο αυτή έγινε, σε αντίθεση με την αντίστοιχη διαδικασία που έλαβε χώρα στην Αμερική και την ομαλότητα, σταδιακότητα και «ορθολογικότητα» που αυτή είχε λόγω διάρκειας και των ευνοϊκών συγκυριών που επικρατούσαν εκεί. Στην Ευρώπη αυτό έγινε απότομα και κυρίως με την εισροή της αμερικάνικης κουλ-

58 Benjamin, Walter. *The World of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Trans. Underwood J.A. London: Penguin Books – Great Ideas, 2008, σελ.34

59 Ross, Kristin, *op.cit.*, σελ.4



Η σύγχρονη νοικοκυρά ως πρωταγωνίστρια της μικρού μήκους ταινίας *Design for Dreaming* (1956). Την ίδια χρονιά ο Richard Hamilton στο πλαίσιο της έκθεσης *This Is Tomorrow* που πραγματοποιήθηκε στο Λονδίνο, δημιούργησε με την τεχνική του collage από εικόνες περιοδικών της εποχής το έργο του *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*.

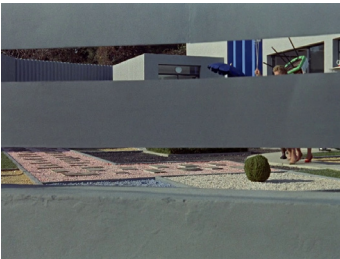


τούρας που συνόδευσε το μεταπολεμικό σχέδιο Μάρσαλ<sup>60</sup>. Σε μεγάλο ποσοστό αυτό έγινε είτε μέσω μαζικής εισαγωγής καταναλωτικών προϊόντων –όπως οικοσκευές και αυτοκίνητα– καθώς την περίοδο που η Ευρώπη ταλανιζόταν από τους αλληπάλληλους πολέμους, η αμερικάνικη βιομηχανία αναπτυσσόταν απρόσκοπτα, είτε του αμερικάνικου κινηματογράφου, καθώς αντίστοιχα αναπτυσσόταν και η βιομηχανία του Hollywood με την παραγωγή πλήθους ταινιών που αποτύπωναν το αμερικάνικο όνειρο. Έτσι, μια περίοδο γενικευμένης στέρσης και καταπίεσης, διαδέχθηκε ένας καταγιοσμός πολύχρωμων εικόνων ευημερίας, που υιοθετήθηκε άκριτα και αβίαστα.

Την αρχή του 20ου αιώνα των αναταραχών, της αβεβαιότητας και της ανέχειας, διαδέχθηκε ο ενθουσιασμός μιας νέας αρχής ενός κόσμου απαλλαγμένου από τα προγενέστερα προβλήματα. Ταυτόχρονα, σχηματίστηκε μία νέα κοινωνική τάξη –η μεσοαστική– η οποία αναζητούσε την ταυτότητα και το χαρακτήρα της. Στην ανάδυση αυτής της τάξης προσδίδει ο Lefebvre την μετατόπιση μεγάλου μέρους του ενδιαφέροντος της κοινωνίας έκτοτε στην καθημερινή ζωή (everyday life) και τον κομβικό της ρόλο στη διαμόρφωση του χαρακτήρα της. Διαμορφωτής προτύπων και φορέας αυτής ήταν ο κινηματογράφος, η τηλεόραση, οι εκθέσεις, τα περιοδικά –που άρχισαν σε εκείνη την περίοδο να εκδίδονται μαζικά, καλύπτοντας τα αντίστοιχα πεδία της καθημερινότητας (περιοδικά αυτοκινήτων, γυναικεία, ποικίλης ύλης, κ.α.)– και η διαφήμιση. Η τελευταία –έμμεση ή άμεση– χρησιμοποίησε όλα τα προηγούμενα και αποτελούσε το βασικό εργαλείο των κλάδων της συνεχώς γιγαντούμενης βιομηχανίας –και ειδικότερα των αυτοκινήτων, των ηλεκτρικών ειδών και των χημικών προϊόντων– ως μέσο προώθησης των αντίστοιχων νέων προϊόντων της.

---

60 Με τον όρο σχέδιο Μάρσαλ εννοείται η οικονομική ενίσχυση κρατών της ευρωπαϊκής ηπείρου, αποκύημα της εξωτερικής πολιτικής των Η.Π.Α. μετά τη λήξη του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου και της αντίληψης ότι η επικράτηση του κομμουνισμού θα αποτελούσε κίνδυνο για τα συμφέροντα και των Ηνωμένων Πολιτειών. Πηγή: Wikipedia

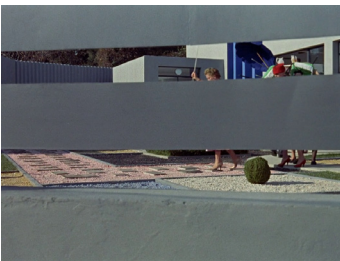


Ενδεικτικό παράδειγμα τέτοιου είδους προπαγάνδας είναι η μικρού μήκους πρωθητική ταινία –που πραγματοποιήθηκε υπό την αιγίδα της εταιρίας General Motors– Design for Dreaming<sup>61</sup> (1956). Στην ταινία η πρωταγωνίστρια μεταφέρεται σαν σε όνειρο στην έκθεση αυτοκινήτων της εταιρίας (General Motors Motorama) όπου παρουσιάζονται όλα τα καινούργια μοντέλα γυαλιστερά και απαστράπτοντα, ως αντικείμενα πόθου του πλήθους που έχει κατακλείσει την αίθουσα. Στη συνέχεια η πρωταγωνίστρια μεταφέρεται στην υπερσύγχρονη και υπερμοντέρνα κουζίνα της, η οποία εξοπλισμένη με αυτοματισμούς (push button magic) μειώνουν κατά πολύ τον κόπο και το χρόνο που το μαγείρεμα απαιτεί, αποδίδοντας αρκετό ελεύθερο χρόνο στη γυναίκα για άλλες δραστηριότητες. Έτσι, η γυναίκα πρότυπο εξαντλείται όχι από τις οικιακές υποχρεώσεις της, αλλά από την ενασχόλησή της με το τένις, το γκολφ και την ηλιοθεραπεία. Ταυτόχρονα με όλα τα παραπάνω, η γυναίκα πρότυπο επιφορτίζεται ως σύμβολο της μόδας, καθώς καθ' όλη την ταινία –ακόμα και κατά τη διάρκεια που εκτελεί τις δουλειές του σπιτιού– φορά αέρινα φορέματα, κοσμήματα και γόβες, ενισχύοντας με αυτόν τον τρόπο την απομάκρυνσή της εικόνας της από αυτήν της δουλειάς των οικιακών.

Οι ταινίες του Tatí, σχολιάζουν αυτή την εισροή και υιοθέτηση –κυρίως αμερικάνικων– προτύπων τόσο άμεσα όσο και έμμεσα. Στο La Poste en Amerique –όπως προαναφέρθηκε– αποτυπώνεται αυτή η επιρροή πληροφοριών και προτύπων και η τάση για μιμητισμό και στο Playtime ο κύριος Hulot –εκτός του ότι μπλέκεται με ένα γκρουπ Αμερικάνων τουριστών, γίνονται αντίστοιχες αναφορές ακόμα και σε γλωσσικά δάνεια. Ο David Bellos ισχυρίζεται ότι στην ταινία Mon Oncle, το σχόλιο αυτό ενυπάρχει ήδη στον τίτλο, καθώς υφίσταται στη γαλλική γλώσσα το ιδίωμα του θείου από την Αμερική –με συμφραζόμενα αντίστοιχα με τα ελληνικά– το οποίο αντιτίθεται στο πρότυπο του Γάλλου θείου στο πρόσωπο του κυρίου Hulot.<sup>62</sup>

61 USAutoIndustry. "Design for Dreaming 1956." You Tube. General Motors Motorama. 29 September 2009. Web. 16 June 2014. <[http://youtu.be/4\\_ccAf82RQ8](http://youtu.be/4_ccAf82RQ8)>

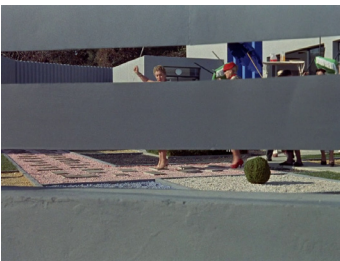
62 Bellos, David, *op.cit.*, σελ.205



Το ζεύγος Arpei καθώς και ο κοινωνικός τους κύκλος, εμφανίζονται να έχουν υιοθετήσει πρότυπα αντίστοιχα με αυτά που προαναφέρθηκαν, όμως να έχουν αναπτύξει μία εμμονική προσήλωση σε αυτά, σε σημείο που οι εμμονές αυτές να κατευθύνουν την ζωή τους, για αυτούς αντί αυτών. Έτσι, αν και φαινομενικά παράδοξο ο κύριος Hulot αποτελεί –μέσα στην εκκεντρικότητά του– το στοιχείο της λογικής, αντιμετωπίζοντας τα πράγματα αν και με αφέλεια, σε πιο πραγματική και πραγματιστική διάσταση από ότι οι φερόμενοι ως πολίτες της εποχής τους, αναδεικνύοντας με αυτόν τον τρόπο, η δύναμη του χρήστη έναντι των αντικειμένων, ακόμα και των χωρικών διατάξεων. Αυτό αποτελεί μία μορφή απάντησης στους επικριτές της τεχνολογίας –αλλά και του μοντέρνου– στρέφοντας το πρόβλημα όχι στο ίδιο το εργαλείο, αλλά στον τρόπο που αυτό χρησιμοποιείται, αποδίδοντάς του τελικά απόλυτα δημοκρατικές δυνατότητες και προεκτάσεις. Έτσι, στην άκριτη και αβίαστη υιοθέτηση προτύπων, ο Tati μοιάζει να αντιπείνει μια σταδιακότερη και συνεπώς ομαλότερη διαδικασία οικειοποίησης, παρόλο που στην ταινία του δεν εμφανίζεται αυτή η διαδικασία να ολοκληρώνεται.

Η ταινία Mon Oncle –όπως και το μεταγενέστερο Playtime– θεωρείται εν γένει ως ένα καυστικό σχόλιο προς το μοντέρνο κίνημα, που κατακρίνει την τυποποίηση και ομογενοποίηση του χώρου και κατά προέκταση των ίδιων των χρηστών του και το μοντέρνο ως το διαμορφωτή του blasé τρόπου ζωής και του blasé τύπου ανθρώπου. Όμως η ταινία περισσότερο αποτυπώνει την μετάβαση από την προπολεμική στην μεταπολεμική Γαλλία της δεκαετίας του '60 και με εργαλείο της το χιούμορ και την υπερβολή, σχολιάζει την τότε ανερχόμενη μεσοαστική τάξη, τις εμμονές της εποχής καθώς και τη διαστρέβλωση στη χρήση του μοντέρνου και της τεχνολογίας ως μέσο κοινωνικής ανάδειξης και καταξίωσης.

Στις αρχές του 20ου αιώνα και μέχρι το πέρας του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, οι αρμόδιες υπηρεσίες της Ευρώπης δεν ήταν έτοιμες να αντιμετωπίσουν τα τεράστια προβλήματα της ανοικοδόμησης και την οικοδομική εν γένει των πόλεων, που παρουσιάστηκαν σε πρωτοφανή κλίμακα τότε.





«Μια τεράστια, ολική μεταβολή κατακυριεύει τον κόσμο: ο μηχανοκρατούμενος πολιτισμός εγκαθίσταται μέσα στην αταξία, την προχειρότητα και τα ερείπια»<sup>63</sup>

Η απάντηση που πρότεινε το μοντέρνο σε αυτό ήταν η συσπείρωση των διορατικών ανθρώπων και ο σχηματισμός ομάδων εργασίας, που από κοινού θα προσέγγιζαν τα προβλήματα και θα αναζητούσαν λύσεις. Μία τέτοια ομάδα –ανάμεσα σε άλλες– ήταν και κατά την ιδρυτική της διακήρυξη το CIAM, όπου η λέξη congress που περιέχεται στο όνομά της χρησιμοποιήθηκε με την έννοια της συλλογικής εργασίας και της σύμπραξης. Με αυτή του τη δομή το CIAM στόχευε στην αντιμετώπιση των προβλημάτων που δεν μπορούσαν να επιλυθούν μεμονωμένα και ατομικά.<sup>64</sup>

Η μοντέρνα αρχιτεκτονική θεώρησε υποχρέωσή της να θεραπεύσει τα κοινωνικά και οικονομικά προβλήματα που προέκυψαν από τη βιομηχανική επανάσταση και τους πολέμους. Οι αρχιτέκτονες θεώρησαν πώς επιλύοντας προβλήματα του περιβάλλοντος και εξορθολογίζοντας τους χώρους του ανθρώπου, θα μπορούσαν να βελτιώσουν και τις κοινωνικές συνθήκες, ακόμα και να εξομαλύνουν τις ταξικές συγκρούσεις. Η διάχυτη πεποίθηση της εποχής για ισονομία στην απόκτηση κατοικίας, για κοινές σχεδιαστικές αρχές και ενιαίο τρόπο αντιμετώπισής της, ανεξάρτητα από την οικονομική κατάσταση και την κοινωνική θέση, είχαν καταρχάς κοινωνική στόχευση. Η τυποποίηση και η προκατασκευή, πρωταρχικό στόχο είχαν τη μείωση του κόστους κατασκευής και κατά συνέπεια τη δυνατότητα μέριμνας και εγκαταστάσεων σε αυτές, που μέχρι τότε θεωρούνταν αποκλειστικό προνόμιο των λίγων. Η χωροθέτησή τους καθώς και η γενικότερη πολεοδομική προσέγγιση των πόλεων, στόχευαν στην βελτίωση των συνθηκών σε αυτές και θεωρούνταν εργαλείο κοινωνικού μετασχηματισμού. Συμπερασματικά, το μοντέρνο προσπάθησε να λειτουργήσει ως «ρυθμιστής» της ραγδαίας και άναρχης οικοδομικής ανάπτυξης –καθώς και των προεκτάσεων που αυτή είχε– και να αποτρέψει μέσω της αρχιτεκτονικής<sup>65</sup> την «την επανάσταση στην οποία οδηγείται η κοινωνία από τις επιβλαβείς συνέπειες που

63 Le Corbusier, *op.cit.*, σελ.2

64 Giedion, Sigfried, *op.cit.*, σελ.696

65 Σύμφωνα με το δίλημμα που έθεσε ο Le Corbusier «Αρχιτεκτονική ή Επανάσταση» στο *Για μία Αρχιτεκτονική*.

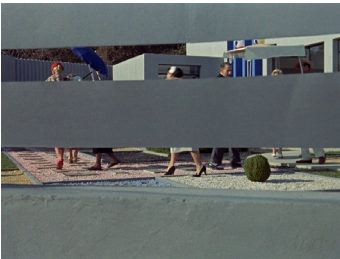


έχει επιφέρει στις πόλεις η πρώτη εποχή του 'μηχανοκρατούμενου πολιτισμού'». <sup>66</sup> Επιπλέον, σύμφωνα με τον Lefebvre, το Bauhaus και κατά προέκταση το μοντέρνο κίνημα, κατάφερε να εκσυγχρονίσει την κατοικία με την εποχή της, γεφυρώνοντας το χάσμα που προϋπήρχε μεταξύ βιομηχανοποίησης και αστικοποίησης, χώρου εργασίας και κατοικίας. Κατά τον ίδιο, έως το Bauhaus υπήρχε μία ασυμμετρία στην θεώρηση της κατοικίας, η οποία έγινε εντονότερη και περισσότερο αισθητή κατά τη «μοντέρνα εποχή». Το σπίτι έτεινε να προσεγγίζεται μέχρι τότε κατά κανόνα με νοσταλγική διάθεση και ρομαντισμό και να ερμηνεύεται μέσα από λαογραφικό, εθνολογικό ή ανθρωπολογικό πλαίσιο. Μελετητές της εποχής όπως ο Bachelard απέδιδαν στην κατοικία οντολογική υπόσταση, ανθρωπολόγοι ταξίδευαν ανά το κόσμο μελετώντας και καταγράφοντας τον τρόπο κατοίκησης σε οικισμούς όπως οι Bororo ή οι Dogon, ή αρχιτέκτονες όπως ο Amos Rapoport αποτύπωναν τα ιγκλού των Εσκιμών ή τις καλύβες στην Κένυα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της ασυμμετρίας αυτής είναι κατά τον Lefebvre η περίπτωση της κατά τα άλλα υπερβιομηχανοποιημένης Ιαπωνίας, όπου ταυτόχρονα οι παραδοσιακές συνοικίες και ο παραδοσιακός τρόπος ζωής διατηρούνταν ανέπαφα και ακμάζοντα, παρόλη την ιδεολογική τους απόσταση από τους «μοντέρνους» χώρους εργασίας.

Η μοντέρνα αρχιτεκτονική, εντοπίζοντας αυτό τον αναχρονισμό στην αντιμετώπιση της κατοικίας σε μία περίοδο μάλιστα έντονων γενικευμένων αλλαγών και εξελίξεων, προσπάθησε να επαναφέρει την κατοικία σε συγχρονισμό με την εποχή της και τους προοδευτικούς κλάδους της κοινωνίας και μάλιστα ενισχύοντας την ηθικής διάστασή της. Αυτό είχε επιπλέον ως στόχο, την επαφή και εξοικείωση του πληθυσμού με την τεχνολογία, απαγκιστρώνοντας την κοινωνία από παρωχημένες αντιλήψεις και συνήθειες του παρελθόντος και στρέφοντάς την αντίληψή της προς το μέλλον. Ο Benjamin αναγνώριζε στην αρχιτεκτονική τη δυναμική της εκπαίδευσης των μαζών μέσω της επαφής της με αυτήν και τη συμφιλίωση της κοινωνίας με τις

---

66 Σημαιοφορίδης, Γιώργος. «Το Παράδοξο Εκρεμμές», στο *Η Χάρτα των Αθηνών*, σελ.7



συνεχείς αλλαγές της σύγχρονης εποχής.<sup>67</sup>

Γέρα των παραπάνω, το Μοντέρνο Κίνημα και οι εκφραστές του αναζήτησαν και επιδίωξαν τη δημιουργία ενός ιδεολογικού και κατά προέκταση κανονιστικού πλαισίου αρχών και θέσεων, που στόχευε στην δομική οργάνωση της αρχιτεκτονικής παραγωγής και του αρχιτεκτονικού χώρου, με απότερο σκοπό τη βελτίωση της ίδιας της κοινωνίας. Αυτό μάλιστα έγινε σε μία εποχή όπου δεν υπήρχε αντίστοιχο προηγούμενο και ίσως δεν έχει υπάρξει έκτοτε. Ακόμα, η κριτική που δέχθηκε και εξακολουθεί να δέχεται, αφορά σε μεγάλο ποσοστό το αισθητικό κομμάτι της ιδεολογίας και εξ αυτού και οι όποιες αντιπροτάσεις περιορίζονται –κατά κύριο λόγο– στα πλαίσια του στυλ και της μορφολογίας, ή απλά της απόρριψης των αρχών. Φυσικά, η εφαρμογή των ιδεών του μοντέρνου δεν αποτελεί από μόνη της πανάκεια και αυτό είχε ως αποτέλεσμα να υπάρξει και πληθώρα παραδειγμάτων «κακής» αρχιτεκτονικής. Γεγονός όμως είναι ότι ως κανονιστικό πλαίσιο, καθώς και ως τρόπος εργασίας, το μοντέρνο εξακολουθεί να εφαρμόζεται, να εξελίσσεται και να προσαρμόζεται στις εκάστοτε κοινωνικές, τεχνολογικές, οικονομικές, κ.α. συνθήκες, αποδεικνύοντας ακόμα και μέσα από αυτή του την ιδιότητα, την αξία και τη διαχρονικότητα των ιδεών του.

### Επίλογος

Συνοψίζοντας, το θέμα που πραγματεύεται η συγκεκριμένη εργασία, δηλαδή η κατοικία στο μοντέρνο κίνημα και η μυθολογία της κατοίκησης όπως αυτή εμφανίζεται να σχηματοποιείται κατά τη δεκαετία του '60 και αποτυπώνεται στην ταινία του Jacques Tati *Mon Oncle*, αποτελεί μία προσέγγιση ουσιαστικά της ίδιας της σύγχρονης κοινωνίας. Η εργασία αυτή, εντοπίζει στην αρχή του 20ου αιώνα την περίοδο διαμόρφωσης της δομής της σύγχρονης κοινωνίας, όπως τη γνωρίζουμε και τη βιώ-

---

67 «Πώς μπορεί κανείς να σκέφτεται αναχρονιστικά, κατοικώντας τα δωμάτια των Le Corbusier και J.J.P. Oud;» στο Benjamin, Walter. "Surrealism – The Last Snapshot of the European Intelligentsia." *Reflections*. New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1978.

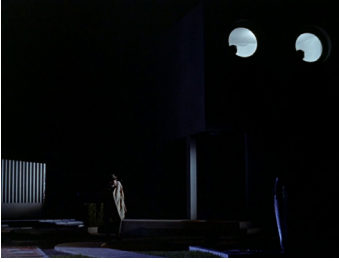
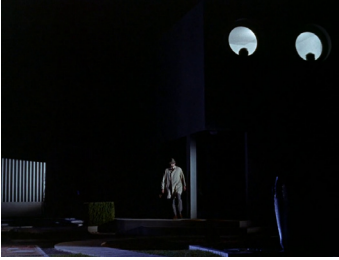
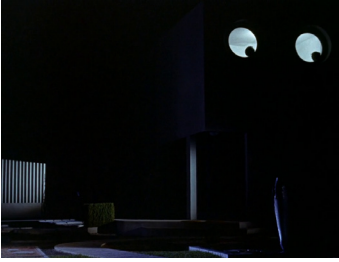
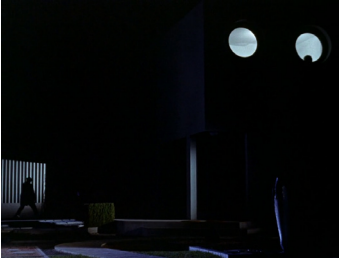
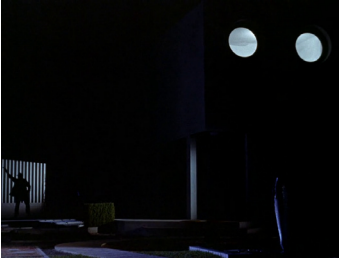


νομε μέχρι και σήμερα, γεγονός που καθιστά το θέμα που προσεγγίζει καθόλα επίκαιρο. Η συσχέτιση, για παράδειγμα, του ανθρώπου και της καθημερινότητας του με την –συνεχώς εξελισσόμενη– τεχνολογία είναι ένα ζήτημα συνεχές, καθώς παρόλη την εξοικείωσή μας πλέον με αυτήν, οι ρυθμοί με τους οποίους αυτή εξελίσσεται συχνά δεν ταυτίζονται με αυτούς της εξέλιξης της κοινωνίας. Επιπλέον, η έννοια της τεχνολογίας πλέον δεν περιλαμβάνει αποκλειστικά μηχανές και αυτοματισμούς, όπως συνέβαινε στην περίοδο που εξετάστηκε σε αυτή την εργασία. Έκτοτε, η κατασκευή των τρανζίστορ και στην συνέχεια των υπολογιστών, καθιστούν τόσο την ίδια την τεχνολογία συγκριτικά πολυπλοκότερη, όσο και τη σχέση των χρηστών της με αυτήν. Παρόλα αυτά, η εργασία προσέγγισε τη συσχέτισή τους σε μία αρκετά ίσως πρωτογενή φάση της τεχνολογίας και μέσα από την επιρροή που η τεχνολογία και η χρήση των μηχανών είχε στον πιο κοινό χώρο του ανθρώπου, την κατοικία.









## βιβλιογραφία | ειδική βιβλιογραφία

- /// Banham, Reyner. *Θεωρία και Σχεδιασμός την Πρώτη Μηχανική Εποχή*. Μτφ. Λιακατάς Ι. Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις ΕΜΠ, 2008.
- /// Barthes, Roland. *Μυθολογίες Μάθημα*. Μτφ. Χατζηδήμου Κ., Ράλλη Ι. Αθήνα: Κέδρος.
- /// Barthes, Roland. *The New Citroen*, in *Mythologies*, 1957
- /// Bellos, David. *Jacques Tati*. London: The Harvill Press, 2001.
- /// Benjamin, Walter. *The World of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Trans. Underwood J.A. London: Penguin Books – Great Ideas, 2008.
- /// Frampton, Kenneth. *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και Κριτική*. Μτφ. Ανδρουλάκης Θ., Παγκάλου Μ. Επιμ. Κούρκουλας Α. Αθήνα: Θεμέλιο, 1999.
- /// Giedion, Sigfried. *Mechanization takes Command. A contribution to anonymous history*. The Norron Library: New York, 1948.
- /// Giedion, Sigfried. *Space, Time and Architecture, the Growth of a New Tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 2008.
- /// Gombrich, E.H. *Το Χρονικό της Τέχνης*. Μτφ. Κασδαγλή Λ. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2006.
- /// Gropius, Walter. "Housing Industry." *The Scope of Total Architecture*. New York: Collier Books, 1962.
- /// Κονδύλης, Παναγιώτης. *Η Παρακμή του Αστικού Πολιτισμού*. Αθήνα: Θεμέλιο, 2000.
- /// Λάββας, Γιώργος Π. *19ος - 20ος αιώνας Σύντομη Ιστορία της Αρχιτεκτονικής*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 1986.
- /// Le Corbusier. *Για μια Αρχιτεκτονική*. Μτφ. Τουρνικιότης Π. Αθήνα: Εκκρεμές, 2004.
- /// Le Corbusier. *Η Χάρτα των Αθηνών*. Μτφ. Κουρσεμένος Σ. Αθήνα: Ύψιλον Βιβλία, 2003.
- /// Le Corbusier. *Κείμενα για την Ελλάδα Φωτογραφίες και Σχέδια*. Μτφ. Παλλαντίου Λ. Αθήνα: Άγρα, 1992.
- /// Lefevre, Henri. *Critique of Everyday Life*. Great Britain: Bookcraft, 1991.
- /// Lefevre, Henri. *The Production of Space*. Trans. Nicholson-Smith D. Oxford: Blackwell Publishing, 2001.
- /// Marinetti, F.T. "The Founding and Manifesto of Futurism." *Documents of 20th century Art: Futurist Manifestos*. Trans. Brain Robert, Flint R.W., Higgitt J.C., Tisdall Carolina. Ed.

Umbro Apollonio. New York: Viking Press, 1973.

/// Ross, Kristin. *Fast Cars, Clean Bodies, Decolonization and the Reordering of French Culture*. Cambridge: MIT Press, 1996.

/// Σταυρίδης, Σταύρος. *Η συμβολική σχέση με το χώρο*. Αθήνα: Εκδόσεις Κάλβος, 1990

/// Συλλογικό Έργο. "CIAM's La Sarraz Declaration (1928)." Trans. Bullock Michael. *Programs and Manifestoes on 20th century Architecture*. Cambridge: The MIT Press, 1971.

/// Teige, Karel. *The minimum Dwelling*. Trans. Dluhosch E. Cambridge: MIT Press, 2002.

/// The International Congress for Modern Architecture (CIAM-2). Analysis of the Fundamental Elements of the Problem of "The Minimum House". Report by Le Corbusier, Jeanneret Pierre. 2nd Congress at Frankfurt am Main, 1929.

#### Γενική βιβλιογραφία

/// Αγγελοπούλου, Ιωάννα. *Πειραματικά Κελιά Κατοίκησης. Η Αρχαιολογία του Μέλλοντος*. Διπλ. Εργ. ΔΠΜΣ Αρχιτεκτονική-Σχεδιασμός του Χώρου, κατ'Α: Σχεδιασμός-Χώρος-Πολιτισμός. ΕΜΠ, 2009.

/// Adorno, Theodor W., και Horkheimer, Max. *Η διαλεκτική του διαφωτισμού*. Μτφ. Αναγνώστου, Λ. Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος, 1996

/// Arendt, Hannah. *Η Ανθρώπινη Κατάσταση*. Μτφ. Λυκιαρδόπουλος, Γ. και Ροζάνης, Σ. Αθήνα: Εκδόσεις Γνώση; 2009.

/// Benjamin, Walter. "Surrealism – The Last Snapshot of the European Intelligentsia." *Reflections*. Trans. Tephcott Edmund. New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1978.

/// Borden, Iain. "Playtime: Tativille and Paris." *The Hieroglyphics of Space: Reading and Experiencing the Modern Metropolis*. Ed. Leach Neil. London: Routledge, 2002.

/// Giedion, Sigfried. *Weissenhof Housing Settlement*. Stuttgart: 1927

/// Gropius, Walter. *Sociological Premises for the Minimum Dwelling of Urban Industrial Populations*, 1929.

/// Lamster, Mark, Ed. *Architecture and Film*. New York: Princeton Architectural Press, 2000.

/// May, Ernst. "Flats for Subsistence Living (1929)." *Die Wohnung Fur Existenzminimum*. Frankfurt am Main: Englert & Schlosser, 1930.

- /// Meyer, Hannes. "Buildings, 1928." *Hannes Meyer. Buildings, Projects and Writings*. Trans. Stephenson D.Q. Teufen AR/Schweiz: Artur Niggli Ltd, 1965.
- /// Sennett, Richard. *Η τυραννία της οικειότητας*. Μτφ. Μέρτικας Γ. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1999.
- ||| Άρθρα, περιοδικά, κατάλογοι εκθέσεων και αναρτήσεις σε διαδικτυακούς τόπους
- /// Βενετσάνου Ο. και Μπαζαίου Ν. επ. Αφιέρωμα: Αρχιτεκτονική-Χώρος-Κινηματογράφος. *Αρχιτέκτονες*, Περιοδικό του ΣΑΔΑΣ-ΠΕΑ, τεύχος 53, περίοδος Β, Σεπτ./Οκτ. 2005.
- /// Banham, Reyner. "A Home is Not a House." *Art in America* Number two, April 1965.
- /// Loos, Adolf. *Ornament and Crime*. Βιέννη: 1910.
- /// Kinchin, Juliet and O'Connor Aidan. *Counter Space. Design and the Modern Kitchen*. Κατάλογος Έκθεσης του MoMa. Νέα Υόρκη: 2011.
- /// Μαρτινίδης, Πέτρος. "Η Κατοικία Είναι Αλλού." *Ουτοπία* ,Τεύχος 19 Ιαν.-Φεβ. 1996: σελ.151-159.
- /// Rosenbaum, Jonathan. "Tati's Democracy: An Interview and Introduction." *Film Comment* May June 1973.
- /// Σωτηροπούλου, Τζίνα. «Ευρωπαϊκή νεωτερικότητα: απειλή ή υπόσχεση;». *Καθημερινή*, 27.07.2014
- /// van Doesburg, Theo. "Stuttgart Weibenhof 1927, Die Wohnung: The Dwelling, The Famous Werkbund Exhibition" *Het Bouwbedriff* Volume 4, No.24 November 1927: 556-559.
- /// *Modernity, Promise or Menace?*. Κατάλογος Γαλλικής Συμμετοχής στην 14η Διεθνή Έκθεση Αρχιτεκτονικής στη Βενετία, 2014.
- /// *Modernist Architecture. A Database of Modernist Architectural Theory*. <<https://modernistarchitecture.wordpress.com>>
- /// "Mon Oncle: An Architectural Film." *Architecture and Morality*. 15 June 2014. <<http://architectureandmorality.blogspot.gr/2006/04/mon-oncle-architecture-film.html>>
- /// "The Sociohistoric Mission of Modernist Architecture. The Housing Shortage, The Urban Proletariat, an The Liberation of Woman." <<http://rosswolfe.wordpress.com/2011/09/20>>



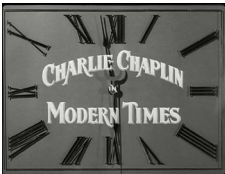
Μεγάλου μήκους ταινίες



### Mon Oncle |1958

σκηνοθεσία: Jacques Tati

διάρκεια: 117 λεπτά



### Modern Times |1936

σκηνοθεσία: Charlie Chaplin

διάρκεια: 87 λεπτά



### Jour de Fête |1949

σκηνοθεσία: Jacques Tati

διάρκεια: 70 λεπτά



### Les Vacances de Monsieur Hulot |1953

σκηνοθεσία: Jacques Tati

διάρκεια: 83 λεπτά



### Playtime |1967

σκηνοθεσία: Jacques Tati

διάρκεια: 115 λεπτά



### Trafic |1971

σκηνοθεσία: Jacques Tati

διάρκεια: 96 λεπτά

Γαινίες μικρού μήκους



### One Week |1920

σκηνοθεσία: Edward F. Cline και Buster Keaton  
 διάρκεια: 25 λεπτά



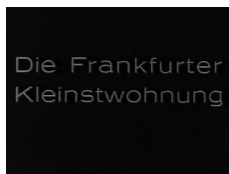
### The Electric House |1922

σκηνοθεσία: Edward F. Cline και Buster Keaton  
 διάρκεια: 23 λεπτά



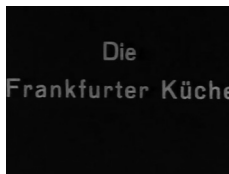
### Le Ballon Rouge |1956

σκηνοθεσία: Albert Lamorisse  
 διάρκεια: 34 λεπτά



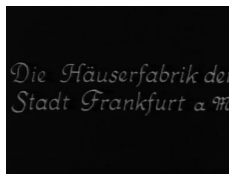
### Die Frankfurter Kleinstwohnung (Minimum Housing) |1930

σκηνοθεσία: Paul Wolff  
 κείμενο: Ernst May  
 διάρκεια: 5'14"  
 link: <http://vimeo.com/67820174>



### Die Frankfurter Küchen (The Frankfurt Kitchen) |1930

σκηνοθεσία: Paul Wolff  
 κείμενο: Ernst May  
 διάρκεια: 7'43"  
 link: <http://vimeo.com/67820175>



### Die Häuserfabrik der Stadt Frankfurt |1930

σκηνοθεσία: Paul Wolff  
 κείμενο: Ernst May  
 διάρκεια: 11'03"  
 link: <http://vimeo.com/67820286>



### Architecture d'aujourd'hui |1930

σκηνοθεσία: Pierre Chenal  
 κείμενο: Pierre Chenal και Le Corbusier  
 διάρκεια: 18'05"  
 link: <http://vimeo.com/67793221>





### Batir |1930

σκηνοθεσία: Pierre Chenal  
 κείμενο: Pierre Chenal και Le Corbusier  
 διάρκεια: 12'33"  
 link: <http://vimeo.com/67792107>



### Housing Problems |1935

σκηνοθεσία: Arthur Elton και Edgar Anstey  
 παραγωγή: British Commercial Gas Association  
 διάρκεια: 14'34"  
 link: <http://vimeo.com/4950031>



### Plastics |1944

σκηνοθεσία: -  
 παραγωγή: Young America Films, Inc.  
 διάρκεια: 14'43"  
 link: <https://www.youtube.com/watch?v=MKKFe4Y-9EA>



### Design for Dreaming |1956

σκηνοθεσία: William Beaudine  
 παραγωγή: General Motors Corporation  
 διάρκεια: 9'19"  
 link: [https://www.youtube.com/watch?v=4\\_ccAf82RQ8](https://www.youtube.com/watch?v=4_ccAf82RQ8)



### House of the Future |1957

σκηνοθεσία: -  
 παραγωγή: Monsanto Chemical Company - Plastic Division  
 διάρκεια: 8'27"  
 link: <https://www.youtube.com/watch?v=VowfYuhx1-o>



### American Look |1958

σκηνοθεσία: -  
 παραγωγή: General Motors Corporation - Chevrolet Division  
 διάρκεια: 28'01"  
 link: [https://www.youtube.com/watch?v=OpJclALlu\\_Q](https://www.youtube.com/watch?v=OpJclALlu_Q)



### Seeing the Digital Future |1961

σκηνοθεσία: Robert Wilmot  
 παραγωγή: AT&T  
 διάρκεια: 15'44"  
 link: <https://www.youtube.com/watch?v=avHo0-qU8xo>

\_\_\_\_\_



