

■ ΑΜΦΙΠΡΟΣΩΠΑ



ΔΙΑΛΕΞΕΙΣ 2012

ΣΠΟΥΔΑΣΤΕΣ: ΔΗΜΗΤΡΑ ΤΟΥΡΗ

ΕΥΣΤΡΑΤΙΟΣ ΣΩΤΗΡΟΠΟΥΛΟΣ

ΤΟΜΕΑΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ : Δ. ΣΕΒΑΣΤΑΚΗΣ

Περιεχόμενα

Πρόλογος θέματος.....	3
Βίλλα των Μυστηρίων.....	6
Λειτουργικός και συμβολικός ρόλος του τύπου-ανάγνωση χώρων.....	9
Αντιληπτική αναγνωσιμότητα της οπτικής οργάνωσης.....	14
Η ζωγραφική στις ρωμαϊκές οικίες της Πομπηίας, ρυθμοί τοιχογραφικών διακοσμήσεων.....	18
Τοιχογραφίες στο δωμάτιο της Μύησης- εικονοκεντρική ανάλυση σκηνών.....	21
Συμπεράσματα.....	27
Τομή με την παράδοση-αναζήτηση νέων προτύπων.....	29
Η νεωτερικότητα της Modernite.....	31
Η Unite d'Habitation στη Μασαλλία.....	34
Το χρώμα και η πολυχρωματική αρχιτεκτονική.....	36
Ανάγνωση εσωτερικού τύπου-εφαρμογή κατασκευαστικού προτύπου.....	41
Συμβολισμός-συνειρμοί.....	45
Κριτική.....	47
Συμπεράσματα.....	49
Επίλογος.....	50
Σημειώσεις.....	52
Βιβλιογραφία.....	61

Η παρουσία και η επιβολή του ανθρώπου στο φυσικό χώρο, εντοπίζονται με ακρίβεια στις κατασκευές του. Ο χώρος κατακτάται μέσα από τη θεσμοθέτηση ορίων, με απώτερο στόχο την εξασφάλιση της παραγωγικής και νοηματικής συνέχειας του χρήστη και της κοινωνικής κατασκευής που τον περικλείει. Έτσι *η αρχιτεκτονική γίνεται η χειρονομία που ορίζει τον τόπο, που τον περιγράφει στο εξωτερικό του περιβάλλον**. Η δομή, η εξέλιξη και η δυναμική της εκάστοτε κοινωνίας αντικατοπτρίζονται και συμπυκνώνονται στα πλαίσια του δομημένου χώρου. Ο *σχεδιασμός παράγεται από τους νόμους που ορίζει η κοινωνική ανάπτυξη και τις ιεραρχημένες ανάγκες, που απορρέουν από τις ιστορικές νομοτέλειες της ίδιας της αναπτυξιακής διαδικασίας**, επομένως δεν μπορούμε να κάνουμε λόγο για ένα αυτόνομο πεδίο, αφού διέπεται από κανόνες και περιορισμούς, αναλυτικά αλλά και εμπειρικά εφαρμοσμένους.

Η σχέση που αναπτύσσει το άτομο με τον περιβάλλοντα χώρο είναι διαλεκτική*. Η συμπεριφορά που αναπτύσσει και εκδηλώνει, βιώνεται μέσα από τη χρήση του χώρου, που λειτουργεί ως ένα πεδίο αλληλεπιδράσεων και αλληλεξαρτήσεων. Ένα πεδίο που επιτρέπει στο άτομο να αναπτύξει παράλληλα με τις βιολογικές και έμφυτες καταβολές που τον διακρίνουν, και το γνωστικό-συγκινησιακό περιεχόμενο του εαυτού του, που θα του επιτρέψει να αποκτήσει την ταυτότητά του (να αναλύσει εμπειρικά την ύπαρξή του μέσα σε αυτόν).

Σε αυτήν την αμοιβαία σχέση συνυπολογίζονται παράμετροι που σχετίζονται με το βαθμό κοινωνικοποίησης του ατόμου και της ένταξής του μέσα στις δομές του εκάστοτε κοινωνικού συστήματος του οποίου αποτελεί οργανικό μέρος, στη συμμετοχή του, δηλαδή, στις κανονιστικές και λειτουργικές διαδικασίες και στις διάφορες κοινωνικές εξαρτήσεις που διαμορφώνονται στον κοινωνικό ιστό. Το κτισμένο περιβάλλον αποτυπώνει την κουλτούρα, την παιδεία και τις πολιτιστικές μεταβολές και μαρτυρά τον κοινωνικό του χαρακτήρα. Η κοινωνική φύση του ανθρώπου τον οδηγεί να διαμορφώσει το χώρο του μέσα από συλλογικές δραστηριότητες και σύμφωνα με τις αξίες των διαφορετικών κοινωνικών ομάδων στις οποίες ανήκει. *Αυτές οι αξίες και οι συμβολικές αναπαραστάσεις σε συσχετισμό με τις ιστορικο-κοινωνικο-οικονομικές μεταβλητές διαμορφώνουν τελικά τους παράγοντες κοινωνικής μεταβολής και δίνουν στο φυσικό χώρο την κοινωνική διάστασή του**.

Ο δομημένος χώρος ενσαρκώνει διαθέσεις και ταυτοποιείται από το ανθρώπινο στοιχείο. Ο Αλλάιν Ντε Μποττόν στο βιβλίο του με τίτλο η αρχιτεκτονική της ευτυχίας, κάνει λόγο για *ομιλούντα κτίρια, στα οποία προβάλλονται οι αξίες σύμφωνα με τις οποίες θέλουμε να ζούμε, και όχι απλά το πώς θέλουμε να φαίνονται τα πράγματα**. Η ανάγνωση του χώρου συμπλέει με συνειρμικές διαδικασίες και με αποδώσεις προσωπικών νοημάτων και συμβολισμών σε αυτόν. Οφείλουμε να συνυπολογίσουμε επίσης και ψυχομετρικές αναγνώσεις του χώρου. Έννοιες όπως το χρώμα, το φως, η θερμοκρασία του χώρου, τα υλικά επιδρούν στον οργανισμό μας και μπορούν να αξιολογηθούν ως συντακτικά κριτήρια στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό.

Ο αρχιτεκτονημένος χώρος, είναι ένας εικονικός και αφηγηματικός χώρος. Ο τρόπος με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε το χώρο γύρω μας συνδέεται, με σύνθετες αντιληπτικές διαδικασίες ανάγνωσης της εκάστοτε οπτικής οργάνωσης. Μια οπτική οργάνωση συγκροτείται από ένα σύνολο δομικών χαρακτηριστικών, που η ερμηνεία τους είναι σίγουρα πολυπλεγματική, αφού κάποια από αυτά αναδεικνύονται, κάποια υποτονίζονται και άλλα πάλι χαρακτηριστικά υπονοούνται. Οι όποιες ερμηνείες δομών σύνταξης του χώρου λοιπόν, εντάσσονται στα πλαίσια της διαλεκτικής σχέσης του ατόμου με το περιβάλλον (δομημένοι, αδόμητοι, ενδιάμεσοι χώροι).

Έχουμε αποκτήσει πλέον ένα αξιόλογου εύρους αρχείο αρχιτεκτονικών κατασκευών, στις οποίες διαγράφονται ταξινομημένες προθέσεις και συντακτικές δομές, που κρύβονται πίσω από τις συνθετικές επιλογές. Για να πιστοποιήσουμε την αξία μιας καινούριας κατασκευής, θα ανατρέξουμε στο αρχιτεκτονικό αρχείο του παρελθόντος, σε μια προσπάθεια επιβεβαίωσης των παρατηρήσεων μας. Θα πρέπει να μας θυμίζει μια προγενέστερη μορφή, προκειμένου να αναγνωρίσουμε την προβαλλόμενη αξία. Μέρος των κατακτήσεων στο χώρο της αρχιτεκτονικής που διενεργήθηκαν στο παρελθόν, εντοπίζουμε στο σημερινό δομημένο χώρο. Τα εκάστοτε αρχιτεκτονικά κινήματα κινήθηκαν είτε πάνω στη συνέχεια της παράδοσης και της εξέλιξής της, είτε στον αφορισμό της παράδοσης και στη ρήξη με το παρελθόν, όπως συμβαίνει και στην τέχνη. Όλα αυτά έχουν συνεισφέρει στη διαμόρφωση ενός λεξικού, που προσδιορίζει την αρχιτεκτονική γλώσσα. Το να προσεγγίζει κανείς τεκμήρια του παρελθόντος, μαρτυρά την προσπάθειά του να βρει την ταυτότητά του στο χώρο*. Αν και αποστασιοποιημένοι από το παρελθόν, μοιάζει να μας προσελκύει το κάλεσμα μιας εξιδανικευμένης εικόνας του παρελθόντος, που θα θέλαμε να εντοπίζουμε στο βιωματικό χώρο της σύγχρονης εποχής.

Το παρελθόν μπορεί να διατηρηθεί στην ψυχική ζωή, στο οποίο ανατρέχει κανείς επιλεκτικά, προκειμένου να επιτελέσει τη διαδικασία της αξιολόγησης και άσκησης κριτικής στο παρόν.*

Ο δομημένος χώρος όπως προαναφέραμε, είναι πολυδιάστατος, περικλείει και διεγείρει το άτομο με πολύμορφο και σφαιρικό τρόπο. Η αρχιτεκτονική καλύπτει ανάγκες που αφορούν την κατοίκηση, την εργασία, την επιμόρφωση, την υγεία, την μετακίνηση, την αναψυχή, γενικά τις δημόσιες και τις ιδιωτικές ανάγκες. Κάθε τομέας απαιτεί τη διενέργεια ειδικού τύπου συμπεριφοράς και διεκπεραίωσης ρόλων από το ανθρώπινο δυναμικό στο οποίο απευθύνεται. Το να ταυτοποιηθεί κανείς μέσα σε έναν κόσμο χαοτικά επιμελημένο, μοιάζει να απαιτεί ανώτερες ικανότητες ορθοφροσύνης*. Μια καλή βάση για την έναρξη αυτής της αναζήτησης θα λέγαμε πως αποτελεί η κατοικία. Το θεμελιώδες χαρακτηριστικό της εμπειρικής ύπαρξης για τον Heidegger* εκδηλώνεται στο γεγονός της κατοίκησης. Τα σπίτια στα οποία ζούμε είναι χώροι που φυλάσσουν θα λέγαμε την πιο ειλικρινή πλευρά του εαυτού μας. Με την εικόνα του σπιτιού έχουμε στα χέρια μας μια πραγματική αρχή ψυχολογικής ένταξης. Ο Gaston Bachelard στην « Ποιητική του χώρου γράφει»: *Επιστρέφοντας στο σπίτι επιστρέφουμε στην ψυχή μας, στην ψυχή που της αρέσει να φωλιάζει σε μυστικά δωματιάκια, σε συρτάρια, σε ερμάρια. Κάθε πλάσμα, μαζί και ο άνθρωπος, θέλει να αποτραβιέται στη γωνιά του,... στο οικείο, σχεδόν αόρατο κέλυφος που είναι ενσωματωμένο μέσα στο σπίτι.. Ο άνθρωπος βιώνει την καθημερινότητα και τον ψυχισμό του στο σπίτι....* Ο βαθμός οικειοποίησης του χώρου, επιτρέπει στον άνθρωπο να αφουγκραστεί το είναι του, να ανακαλύψει την ταυτότητά του, να θέσει τα όριά του και να διαμορφώσει τον οικείο γι' αυτόν ρυθμό.

Ακολουθώντας θα αναπτύξουμε δύο παραδείγματα οικιστικής αρχιτεκτονικής του παρελθόντος, που επιδέχονται πολύπλευρες ερμηνείες ως προς τον τρόπο απόδοσης των συμβολικών εικονογραφικών τεκμηρίων που ενσωματώνουν. Καθένα από αυτά τα τεκμήρια εμφανίζεται συνεπές ως προς τον τόπο και το χρόνο, και αφορούν πέρα από το τυπικό τους μέρος ή την εικονογραφική στρατηγική που εκφράζουν, και τις μορφικές και λειτουργικές ιεραρχήσεις, με τις οποίες συντάσσονται χωρικά, συντάσσοντας παράλληλα την αρχιτεκτονική γλώσσα.

Βίλλα των Μυστηρίων, Πομπηία

Στρέφουμε το ενδιαφέρον μας στη βίλλα των Μυστηρίων και στην Πομπηία, όπου σώζεται η εικόνα ενός οικισμού, όπως είχε διαμορφωθεί μέχρι το 79 μ.Χ.. Το πλήθος των αρχαιολογικών ανασκαφών και προγραμμάτων αποκαταστάσεων που διενεργήθηκαν και εξακολουθούν να λαμβάνουν χώρα, έφεραν στο φως μια πόλη θαμμένη κάτω από ηφαιστειακή τέφρα, ενώ η συμπαρατάξη θραυσμάτων που ορίζουν τον οικισμό, του προσδίδουν αναντίρρητα ένα χαρακτήρα αιώνιο. Η ηλικία και η φθορά προστατεύονται, έτσι ώστε να εξασφαλιστεί η συνέχεια ενός παλλόμενου ερειπίου.

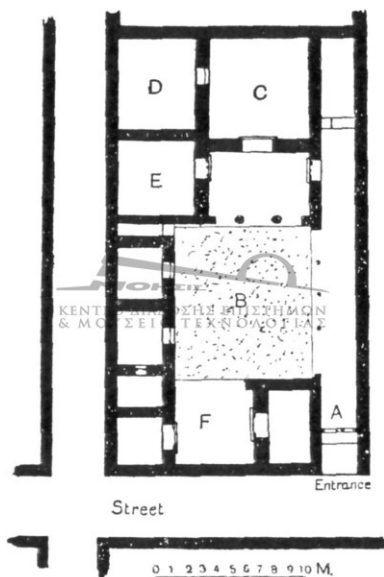
Ο Ρωμαίος ιστορικός Βιτρούβιος έγραψε τα Δέκα Βιβλία της Αρχιτεκτονικής μεταξύ 33-13 π.Χ. με τα οποία συλλέγει, οργανώνει και αναμεταδίδει την προϋπάρχουσα γνώση σε ένα βασικό εγχειρίδιο. Σε αυτά κάνει λόγο μεταξύ άλλων για την εκπαίδευση του αρχιτέκτονα, το περιεχόμενο της αρχιτεκτονικής, τη ρυθμολογία, την τυπολογία, την κτιριολογία, τις τεχνικές διακόσμησης και τη μηχανουργία. Οι τρεις βασικές συνιστώσες ενός αρχιτεκτονικού έργου κατά τον Βιτρούβιο προσανατολίζονται στη μέριμνα για αντοχή (*firmitas*), για ωφέλεια (*utilitas*) και για ομορφιά (*venustas*). Οι δύο πρώτοι στόχοι αφορούν στη στερεότητα και τη χρησιμότητα της κατασκευής, ενώ ο τρίτος αντλείται από το χάρισμα της Αφροδίτης (*Venus*)*. Οι κατασκευαστικές λεπτομέρειες και οι πρότυπες διατάξεις των χώρων, η επιλογή των υλικών και η διακόσμηση αναφέρονται σε άγραφους κανόνες, που θεωρούνται για την εποχή αυτονόητοι και αντικειμενικοί. Αυτοί είναι σχετικά στάσιμοι ή αν προκύπτουν μεταβολές, εξελίσσονται με πολύ αργούς ρυθμούς στο σύντομο χρονικό διάστημα της ανθρώπινης ζωής. Έτσι δύναται να παρουσιάσει στο έργο του ένα σύνολο παραδεκτών διαδικασιών και εικόνων, που είναι σε θέση να εξασφαλίσουν τη συνέχεια και τη συνοχή των μορφών και της ευρύτερης σημασίας που τους αποδίδουμε. Καταγράφει την αρχιτεκτονική παράδοση και πιστοποιεί, ως πεπειραμένος μάρτυρας την αρχιτεκτονική ταυτότητα, όπως την ορίζει η υλική πραγματικότητα της εποχής.

Στο κεφάλαιο που καταπιάνεται με την οικιστική αρχιτεκτονική αντλεί παραδείγματα από την Πομπηία, που παρουσιάζουν ομοιότητες ως προς τον τύπο κατασκευής που επικρατεί κατά τη ρωμαϊκή εποχή. Το πιο αντιπροσωπευτικό οίκημα, που παρουσιάζει επιπρόσθετα, εξελικτικές

αρχιτεκτονικές τάσεις και στρέφεται προς νέες κατευθύνσεις είναι αναμφίβολα η εντυπωσιακή βίλλα των μυστηρίων. Πρόκειται για μια πολυτελή αγροτική βίλλα, έξω από τα τείχη του οικισμού, βόρεια της πόλης Ercolano. Έλαβε το όνομά της από την εικονογραφική συνέχεια που απεικονίζει τις διάφορες φάσεις μιας τελετής μύησης στα Διονυσιακά Μυστήρια. Η **συνέπεια του τόπου** αποτελεί κριτήριο προσδιορισμού της ιστορικής συνέχειας του δομημένου περιβάλλοντος. Η διαδικασία συγκρότησης της κατοικίας στην Πομπηία είναι βιωματική. Η δομή της κάτοψης και του χώρου υπαγορεύονται από τις ανθρώπινες ανάγκες. Ο κυρίαρχος ρόλος της κατοικίας είναι η παροχή ενός **καταφυγίου** που προστατεύει τους χρήστες από την εξωτερική απειλή και τους παρέχει τη δυνατότητα της μόνωσής τους στο εσωτερικό, σε μια ασφαλή οπτική γωνία. Ακολουθεί ως κατασκευαστικό πρότυπο την ελληνική οικία*, προσαρμόζοντας τα χαρακτηριστικά της στις απαιτήσεις του τόπου.

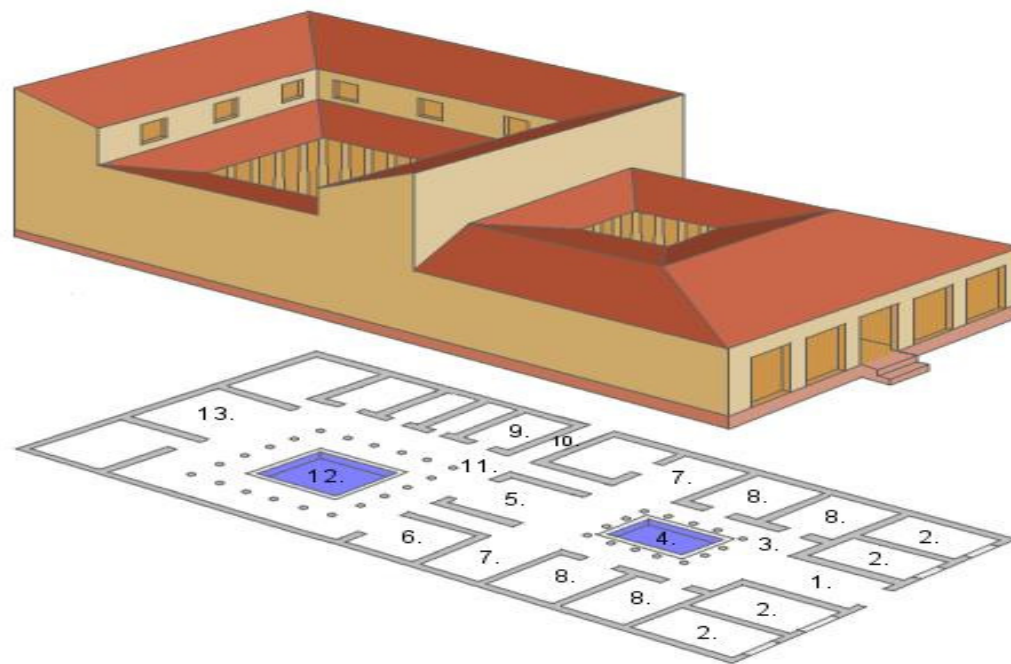
Η βίλλα των Μυστηρίων ήταν οίκημα αφιερωμένο στην αγροτική παραγωγή και κτίστηκε σε εύφορο και υγιεινό έδαφος. Διαιρείται σε δύο ζώνες, μια που αφορά την κατοίκηση αποκλειστικά και καλύπτει ανθρώπινες ανάγκες για ευρυχωρία, τάξη, προβλεψιμότητα και συνθετότητα, ενώ η δεύτερη περιοχή στέγαζε αγροτικές δραστηριότητες. Ο προσανατολισμός της έπαυλης είναι ανατολικά-δυτικά, όπως και μεγάλο μέρος των οικιών στο συγκεκριμένο πολεοδομικό τομέα. Το μπροστινό μέρος του κτιρίου αναπτύσσεται πάνω σε μια εξέχουσα από το έδαφος ορθογώνια βάση, η πρόσοψη της οποίας κοσμείται με τυφλά ανοίγματα, που στο εσωτερικό της περιλαμβάνει υπόγειους διαδρόμους. Το στοιχείο της υπερύψωσης επιβάλλεται ως κατασκευαστική λύση στο πρόβλημα που δημιουργούσε η κλίση του εδάφους. Επίσης, περιόριζε την ένταση του θορύβου που αναπτυσσόταν στο δρόμο. Η πρόσβαση στην έπαυλη γινόταν από την Ανώτερη οδό που περνούσε στα ανατολικά της*.

Η αρχαιότερη φάση της έπαυλης χρονολογείται στις αρχές του 2ου αι.π.Χ. Στη φάση αυτή είχε μάλλον τη μορφή μιας απλής οικίας της πόλης με κανονικές και μη πολυτελείς μορφές, αν και η θέση της ήταν πανοραμική και εξαιρετικής ομορφιάς, αφού προσέφερε θέα προς τη θάλασσα. Μετά την ίδρυση της αποικίας της Πομπηίας από τον Σύλλα το 80π.Χ., το κτήριο ανακαινίστηκε πλήρως. Αφού αυξήθηκε σε διαστάσεις και ανυψώθηκε, ώσπου να αποκτήσει τη μορφή μιας πολυτελούς προαστιακής έπαυλης, καλύφθηκε εξ ολοκλήρου με τοιχογραφίες του Β΄ Ρυθμού. Μετά τον σεισμό του 62μ.Χ. η έπαυλη φαίνεται ότι χάνει την κομψή και επιβλητική μορφή της αριστοκρατικής έπαυλης και δίνεται η εντύπωση ότι ο παλαιός ιδιοκτήτης την παραχώρησε σε κάποιον που είχε λιγότερη ανάγκη προβολής. Πράγματι η έπαυλη άρχισε σταδιακά να μετατρέπεται σε μια μεγάλη αγροικία παραγωγής οίνου και τα δωμάτιά της άλλαζαν χρήση.



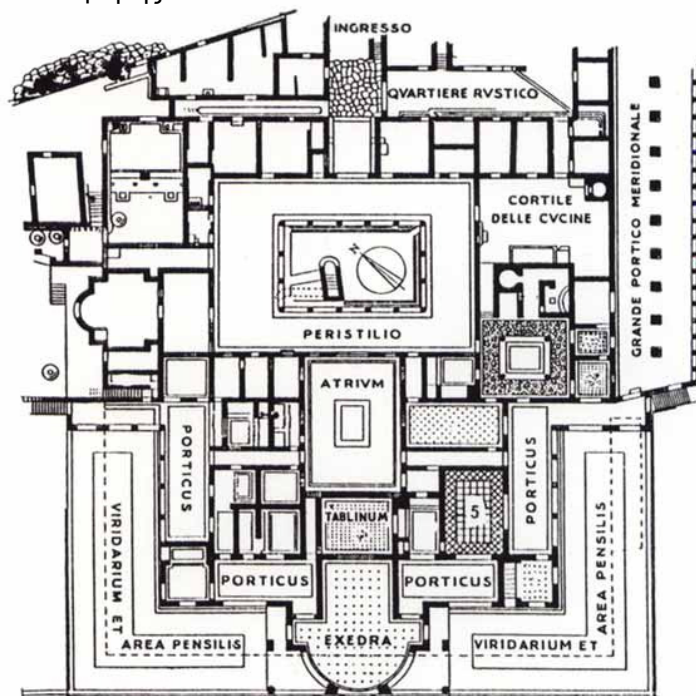
Κάτοψη οικίας της
Πιρήνης

- A) Πρόθυρο
- B) Αυλή
- C) Ανδρώνας με προθάλαμο
- D-E) Μεγάλα βοηθητικά δωμάτια



Τυπικό παράδειγμα κάτοψης και προοπτικής απεικόνισης του ιταλικού «Domus».

- 1) Vestibulum
- 2) Καταστήματα με άνοιγμα προς το δρόμο
- 3-4) Αίθριο και impluvium
- 5) Tablinum
- 6) Τρικλίνιο
- 7) Alae
- 8) Cubicula
- 11-12) Αυλή με περιστύλιο



Κάτοψη της έπαυλης των Μυστηρίων- αγροικία

Δεν διαθέτουμε επιβεβαιωμένες ενδείξεις σχετικά με το ποιος θα μπορούσε να είναι ο ιδιοκτήτης κατά το β΄ ήμισυ του 1ου αι.π.Χ. την περίοδο της μεγίστης ακμής της οικίας, αν και μερικοί κάνουν λόγο για τον Μ.Λίβιο Μάρκελλο. Πιθανότατα τα τελευταία χρόνια ήταν ιδιοκτησία των Ιστακιδών, μιας από τις πιο σημαντικές οικογένειες της Πομπηίας, όπως φαίνεται να υποδεικνύει ο εντοπισμός μιας σφραγίδας ενός δικηγόρου τους που φιλοξενήθηκε στην έπαυλη: του Ιστακιδού Ζώσιμου.

Λειτουργικός και συμβολικός ρόλος του τύπου-ανάγνωση χώρων

Ο τύπος της αγροικίας συμπυκνώνει τα πολιτισμικά ριζώματα των μορφών προγενέστερων οικιών και φέρει κοινωνικά και οργανωτικά στοιχεία που δίνουν εικόνα για τη δομή της κοινωνίας. Η ανάλυση της κάτοψης και η συνολική εικόνα της βίλλας, αποτελούν αρχεία αναγνώρισης και διαφύλαξης αρχών που εμπλουτίζουν την αρχιτεκτονική γλώσσα και εξασφαλίζουν τη συνέχειά της. Η ανάπτυξη της κάτοψης δεν ακολουθεί την πεπατημένη του τυπικού ιταλικού Domus. Η είσοδος οδηγεί απευθείας στο **περιστύλιο** που περιβάλλεται από ένα χαμηλό πέτρινο περιμετρικό τοίχιο. Η φύση αποτελεί μέρος της οικίας. Στις πρώτες κατοικίες οι κήποι χρησίμευαν για την καλλιέργεια φρούτων και λαχανικών, που εξυπηρετούσαν τις καθημερινές ανάγκες. Σταδιακά μετεξελίχθηκαν σε κήπους με διακοσμητικό χαρακτήρα και σε εστιακά σημεία της οικίας, με την προσθήκη περιστυλίων. Αναδείχθηκαν με την προσθήκη τοιχογραφιών στους περιμετρικούς τοίχους, που απεικόνιζαν φυσικές σκηνές. Με αυτόν τον τρόπο επιτύγχαναν μια αίσθηση μεγέθυνσης του χώρου πρασίνου. Επίσης, μπορούσε να συναντήσει κανείς παραστάσεις με κυνηγετικές σκηνές, με μάχες άγριων ζώων και σκηνές εξωτικών τοπίων, που προσέδιδαν στην αίσθηση φυσικότητας και σκηνογραφικής απόδοσης του χώρου. Στις πλούσιες οικίες, η πρόθεση ανάδειξης των κήπων εντείνεται με τη μέριμνα ειδικών διαμορφώσεων για φυτεύσεις καλλωπιστικών φυτών ή και με φαρμακευτικές ιδιότητες, με την προσθήκη γλυπτών, σιντριβανιών και επίπλων.



Περιστύλιο, στη βίλλα των Μυστηρίων

Κήπος με περιστύλιο,
οικία των Βεττίων

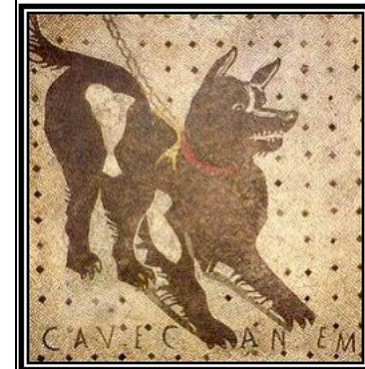


Στην τυπική οικία της Πομπηίας συνήθως το πρώτο πράγμα που θα συναντήσουμε είναι το *prothyrum* ένα είδος στενού διαδρόμου στην είσοδο της οικίας και σε πολλές περιπτώσεις συναντούμε τον προθάλαμο, γνωστό με το όνομα **vestibulum** ή *fauses* (λαιμός) στον κεντρικό άξονα του αίθριου και του σπιτιού. Σε κάποιες περιπτώσεις υπήρχαν τοιχογραφίες ή ψηφιδωτά στο δάπεδο του προθαλάμου που άλλοτε καλωσόριζαν τους επισκέπτες, και άλλοτε προειδοποιούσαν τους ανεπιθύμητους επισκέπτες ή τους τυχόν κλέφτες. Ο χώρος οριοθετείται. Αυτός ο στενός διάδρομος ορίζει τη μόνωση των μελών της οικογένειας από το εξωτερικό περιβάλλον και ταυτόχρονα είναι το άνοιγμα που καλεί το έξω προς το εσωτερικό*.

Από το περιστύλιο οδηγούμαστε στο **αίθριο**, το κεντρικό σημείο του σπιτιού, που είναι και το πιο αντιπροσωπευτικό γνώρισμα της ρωμαϊκής οικίας. Ουσιαστικά πρόκειται για την τυπική ελληνική αυλή, με τη διαφορά ότι είναι στεγασμένη, ίσως λόγω του ψυχρότερου κλίματος που απαντάται στην Ιταλία συγκριτικά με τον ελλαδικό χώρο. Διακρίνονται πέντε διαφορετικοί τύποι ρωμαϊκού αίθριου* στο βιβλίο του Βιτρούβιου, ανάλογα με τον τρόπο καλύψεως, το τοσκανικό, το κορινθιακό, το τετράστυλο, το *atrium displuviatum* και το *atrium testudinatum*, όπου και παραθέτει τις σωστές μετρικές αναλογίες των μέσων στήριξης και τον τρόπο σύνδεσής τους. Το αίθριο οφείλει το όνομά του στο μαύρο χρώμα, που αποκτούσαν τα δοκάρια της στέγης, λόγω του καπνού της εστίας. Λειτουργούσε ως φωταγωγός για τη διάχυση του φωτός και τον αερισμό του εσωτερικού. Ήταν επίσημος χώρος υποδοχής επισκεπτών και πελατών, αλλά το αξιοποιούσαν περιστασιακά και οι ιδιοκτήτες. Οι τοίχοι γύρω από το αίθριο, συνήθως καλύπτονταν με εικονογραφικές διακοσμήσεις, άλλοτε απλές ως πλαίσια και άλλοτε πιο περίτεχνες. Οι διακοσμητικές παρεμβάσεις συμβάλλουν στην αίσθηση ευχαρίστησης από τον αποδέκτη της εικόνας. Προσφέρει μια αίσθηση ικανοποίησης και αξιοπρέπειας στους ιδιοκτήτες, υποδεικνύει τη μόρφωση των μελών και την κοινωνική τους θέση.



Εγχάρακτη διακόσμηση στον προθάλαμο της οικίας του Φαύνου



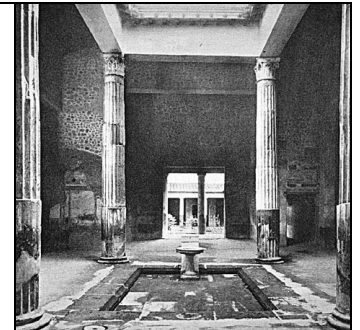
Μωσαϊκό στον προθάλαμο, οικία των Βεττίων



Άποψη του αίθριου, με το impluvium, βίλλα των Μυστηρίων

Στο δάπεδο του αίθριου κατασκεύαζαν μια αβαθή δεξαμενή ορθογωνίου σχήματος (impluvium), που συγκέντρωνε τα νερά της βροχής, τα οποία στραγγίζονταν σε υπόγειες κινστέρνες και προσέδιδε την αίσθηση μεγαλείου στην ελκυστικότητα του δωματίου. Συνήθως υπήρχε και δεύτερο αίθριο που χρησίμευε, όπως και το πρώτο ως κόμβος επικοινωνίας καταμερισμού των κινήσεων, ενώ στο πίσω μέρος μπορούσε να υπάρχει και υπαίθριος διάδρομος σε κήπο. Αίθριο και κήπος αποτελούν κέντρα-τόπους μέσα στην ευρύτερη περιοχή της κατοικίας, που λειτουργούν ως σημεία εγγύτητας ή απόστασης. Είναι περιοχές που εμπεριέχουν στοιχεία εξωστρέφειας και οι διατάξεις τους στο χώρο υποδηλώνουν μια ακολουθία, μια συνέχεια, διαχέοντας τις κινήσεις στο εσωτερικό της οικίας. Όταν κοιτά κανείς προς τα πάνω, βλέπει μια εικόνα του ουρανού, μια άχρονη στιγμή. Είναι χώροι που οικειοποιούν τις αρχέγονες εμπειρίες του ανθρώπου (ψυχολογική διάσταση του χώρου).

Ο J.K.Birksted στο βιβλίο του με τίτλο Le Corbusier and the Occult, γράφει για την casa del Noce στην Πομπηία: «η περιγραφική διαδοχή περιλαμβάνει τρεις στιγμές. Ένας μυητικός, μικρός σύντομος χώρος επιτρέπει μια στιγμή παύσης, αντανάκλασης και προετοιμασίας. Αυτός ο μεταβατικός χώρος επιτυγχάνει μια ιδιαίτερη λειτουργία στην αλληλουχία, πετυχαίνει μια απελευθέρωση του νου, για να δομήσει μια συγκεκριμένη πνευματική κατάσταση, μια κατάσταση δεκτικότητας. Ένας δεύτερος, μεγαλύτερος χώρος άφιξης ακολουθεί. Ενώ ο μυητικός προθάλαμος είναι ένας πραξιακός χώρος, ο δεύτερος, το αίθριο, είναι χώρος ύπαρξης. Βρισκόμαστε στο αίθριο. Ενώ το vestibule δεν εγγυάται καμία περιγραφή πέρα από τη λειτουργία του ως πέρασμα, το αίθριο μαρτυρά επιπρόσθετα και την δομική κατασκευή του, δίνοντάς μας μια λεπτομερή περιγραφή της στήριξης και της οροφής. Όμως και οι δύο χώροι παραμένουν ενδιάμεσοι για κάτι πιο πέρα. Ενώ το μυητικό vestibule είναι το κατώφλι φυσικής μετάβασης, το αίθριο είναι χώρος ψυχικής μετάβασης, ένα πνευματικό κατώφλι. Ο τρίτος και τελευταίος χώρος είναι αυτός της λαμπρότητας του κήπου, τονισμένου με περιστύλιο για να τονιστεί το πλάτος του. Αυτός ο χώρος φωταψίας, η κλίμακα της περιγραφικής αλληλουχίας, παραμένει ένας χώρος φαντασιακής επιθυμίας». Αποδίδει λοιπόν συμβολικό ρόλο στον τύπο της κάτοψης της ρωμαϊκής οικίας.



Εξελληνισμένο τετράστυλλο αίθριο, Οικία των Αργυρών Γάμων



Impluvium, οικία του Φαύνου

Μεταξύ του αίθριου και του περιστυλίου υπάρχει ένα είδος ανοιχτού χώρου υποδοχής πελατών ή γραφείου του οικοδεσπότη (tablinum). Το tablinum στη βίλλα είναι εξωραϊσμένο με διακοσμήσεις του τρίτου ρυθμού, σε μαύρο φόντο και εικονίζουν αιγυπτιακές φιγούρες και μινιατούρες που αφορούν στη λατρεία του Διονύσου. Συνήθως σε αυτά τα δωμάτια φυλάσσονταν τα οικογενειακά αρχεία και σεντούκια με τους οικογενειακούς πόρους και σε κάποιες περιπτώσεις εκτίθονταν προτομές προγόνων. Σε κάποιες ρωμαϊκές οικίες έχουν βρεθεί ράφια με αφιερώματα σε θεούς για την εστία, γνωστά ως larraria. Τα ανοιχτά δωμάτια σε κάθε πλευρά του αίθριου δεξιά και αριστερά, αποτελούν τα λεγόμενα φτερά (alae) ήταν διατεταγμένα συμμετρικά και χρησιμοποιούνταν από την οικογένεια για θρησκευτικές τελετές και έθιμα σχετικά με την παράδοσή τους. Γίνεται φανερό, πως οι αρχιτεκτονικές δομές και σε οικιστικό επίπεδο, προσαρμόζονται στις θρησκευτικές αντιλήψεις της εποχής και του τόπου, από εξωαρχιτεκτονικά πεδία δηλαδή, σε παραλληλία με την παράδοση.

Γύρω από το αίθριο εκτείνονταν τα διάφορα υπνοδωμάτια γνωστά με το όνομα **cubicula** μικρών ως επί των πλείστων διαστάσεων χώρων που προορίζονταν για τον ύπνο κυρίως, αλλά μπορεί να είχαν και επί μέρους λειτουργίες, ανάλογα με τις ανάγκες των ιδιοκτητών, όπως για παράδειγμα για ιδιωτικές συναντήσεις, γραφείο ή και βιβλιοθήκες. Η επίπλωσή τους ήταν ελάχιστη, ένα κρεβάτι και ένα σεντούκι συνήθως, και ενίοτε εντοπίζουμε ζωγραφικές διακοσμήσεις στους τοίχους που περικλείουν το δωμάτιο. Στην περίπτωση της βίλλας των Μυστηρίων κάποια cubicula αποκτούν πιο περίπλοκη μορφή με την δημιουργία προθαλάμων, που λειτουργούν ως διαχωριστικοί διάδρομοι. Οι εσωτερικές διακοσμήσεις περιλαμβάνουν εικόνες σε πλαίσια και αφορούν σε σκηνές θυσιών και τοιχογραφίες του Διονύσου, με ένα σάτυρο και μια μαινάδα σε χορευτική κίνηση και προετοιμάζουν το έδαφος για την είσοδο στο δωμάτιο της μύησης με τις περίτεχνες τοιχογραφίες των Διονυσιακών μυστηρίων τις οποίες αναπτύσσουμε σε ξεχωριστή ενότητα.



Άποψη του tablinum μέσα από το αίθριο σε πομπηιανή οικία



larrarium



Cubiculum, ρωμαϊκή βίλλα στο Boscoreale, κοντά στην Πομπηία

Στη νότια πλευρά του συγκροτήματος εντοπίζουμε τα λουτρά και το μαγειρείο: το λουτρικό συγκρότημα είναι διαρθρωμένο γύρω από ένα τετράγωνο μικρό αίθριο και διέθετε apodyterium, tepidarium, laconicum κ' caldarium, αν και τη στιγμή της έκρηξης τα λουτρά ήταν εκτός λειτουργίας. Το εξαιρετικά ευρύχωρο μαγειρείο, με μια υπαίθρια κεντρική αυλή, είναι εξοπλισμένο με μεγάλο πάγκο για την όπτηση της τροφής και την παραγωγή υδρατμών καθώς και δύο φούρνους. Στον ίδιο χώρο υπήρχε ένα οικιακό ιερό. Στη βόρεια πλευρά του περιστυλίου, μέσω ενός διαδρόμου, φτάνει κανείς στο torcaliarium, το εργαστήριο συστροφής του μούστου και παραγωγής οίνου. Στον χώρο αυτό βρέθηκαν δύο πιεστήρια και μάλιστα ένα από αυτά αποκαταστάθηκε. Στο εξωτερικό, στη βόρεια πλευρά, κατασκευάστηκε ένα τεράστιο κελάρι με πολυάριθμα πήλινα δοχεία τοποθετημένα ως ένα ύψος μέσα στο έδαφος, τα λεγόμενα dolia, καθένα από τα οποία περιείχε περίπου 200 λίτρα κρασιού*.

Ένα από τα ωραιότερα δωμάτια της έπαυλης ήταν αναμφίβολα η μεγάλη αψιδωτή εξέδρα, που ανοιγόταν στα δυτικά, καθώς η θέα στο συγκεκριμένο σημείο ήταν μαγευτική, χάρη στα τρία παράθυρα, που ανοίγονταν στον ημικυκλικό τοίχο. Πρόκειται για ένα εξ' ολοκλήρου νέο στοιχείο της οικίας, καθώς κάνουμε λόγο για καμπύλες δομές και για ανοίγματα με σημαντικές διαστάσεις. Το ρωμαϊκό σπίτι διασπά την απομόνωση που το χαρακτήριζε μέχρι τότε και στρέφεται προς τα έξω, προς τη θέαση της φύσης και του κόσμου, μέσω αρχιτεκτονικών δομών. Η διαλεκτική της οικίας με το έξω αλλάζει και αυτή η αλλαγή αποτυπώνεται δομικά. Γνωρίζουμε πως οι ρωμαϊκές οικίες ήταν γενικά σκοτεινές, με ελάχιστα ανοίγματα, για την προφύλαξη της ιδιωτικότητας των ιδιοκτητών, οι οποίοι επιθυμούσαν την απομόνωση από το εξωτερικό περιβάλλον. Συναντούμε κυρίως απλούστατες, αδιάρθρωτες προσόψεις κατά μήκος του δρόμου, στενομέτωπο σχήμα και πλήθος εσωτερικών χώρων, προσαρμοσμένων στις ανάγκες των ιδιοκτητών, βάσει της αρχής της λιτότητας. Ο κάτοικος της Πομπηίας αντιμετωπίζει την κατοικία του με μετριοπαθή θα λέγαμε στάση. Για αυτόν η κατοικία είναι ένα κλειστό προς τα έξω σύστημα, είναι η εστία που του επιτρέπει τη μόνωσή του μέσα σε αυτήν.



Εξωτερικός διάδρομος,,
Torcaliarium, dolia



Αξονομετρική απεικόνιση της
βίλλας με την εξέδρα

Η **εικόνα** που λαμβάνει κανείς για τις Πομπηιανές προσόψεις των οικιών είναι σχετικά αδιάφορη, αφού η *οργάνωση του δομημένου χώρου δεν προσανατολίστηκε ακόμα προς την αυτονόμησή μιας συνολικής αντιμετώπισης, αλλά διατήρησε σταθερά τις σχέσεις εξάρτησης που συνέδεαν τη δραστηριότητα αυτή με εξω-αρχιτεκτονικά πεδία**. Η εικόνα της βίλλας των Μυστηρίων με την εξέδρα και το πλήθος ανοιγμάτων είναι σίγουρα διαφορετική, ίσως λόγω της επιρροής που δέχτηκε από την ανερχόμενη αστικοποίηση της περιοχής που διεκόπη αιφνιδιαστικά με την έκρηξη του ηφαιστείου, όμως αποτελεί και αυτή παράδειγμα αυτόνομης αντιμετώπισης της κατοίκησης.

Αντιληπτική αναγνωσιμότητα της οπτικής οργάνωσης των δομών σύνταξης χώρου

Στην Πομπηία επικρατούν οι ισόγειες διατάξεις και το συμμετρικό σε κάτοψη σχέδιο. Ο Βιτρούβιος επισημαίνει πως το πιο σημαντικό για τον αρχιτέκτονα, είναι να αφιερώσει χρόνο για τη μελέτη των ακριβών αναλογιών ενός κτιρίου με αναφορά σε ένα κυρίαρχο μέρος, το οποίο χρησιμοποιεί ως μοτίβο. Μέσω υπολογισμών αποφασίζει για τη συμμετρία και τις αναλογίες και ακολούθως παίρνει υπόψη τη φύση του τόπου και την καλαισθησία του οικοδομήματος, έτσι ώστε οι μετέπειτα προσθήκες και μετατροπές να ακολουθούν σωστές αρχές και να μην αποπροσανατολίζουν από το συνολικό αποτέλεσμα συμμετρίας και ορθότητας και ο ιδιοκτήτης να μην αμφιβάλλει για την ευρυθμία του κτιρίου. Για τη **συμμετρία**, σημειώνουμε πως ως έννοια υποδηλώνει μια αίσθηση τάξης, ομορφιάς και τελειότητας (Weyl, 1952), από το συν+μέτρον, που σημαίνει ιδίου μέτρου ή σε αναλογία. Ο Βιτρούβιος υποστηρίζει ότι οι αρχές της συμμετρίας οφείλονται στην αναλογία*. Όλα τα στοιχεία συνεργάζονται με τέτοιο τρόπο, ώστε να προσδίδουν στο όλον ένα αίσθημα πληρότητας, σταθερότητας και αρμονίας. Οι αναλογίες, η κλίμακα, ο συνδυασμός των πλήρων και των κενών, η



Άποψη εξωτερικού, οικία
του χειρουργού

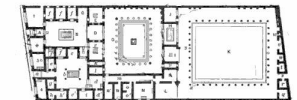
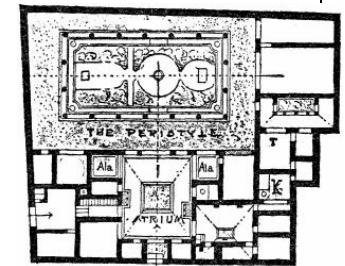


Fig. 130.—Plan of the house of the Fount.		
A. Faucos of Tuscan atrium.	1, J. Dining rooms.	c, c'. Alls of terrace styli atrium.
B. Tuscan atrium.	K. Second peristyle.	c. Staircases.
C. C. Alls.	L. Large room used as wine-cellar.	d, d'. Sleeping rooms.
D. Tablinum.	M. Kitchen.	e, e'. Bath.
E, F. Dining rooms.	N. Bedroom.	f. Garden's room.
G. First peristyle.	O. Vestibule.	g. Domestick's room.
H. Enclava with mosaic of the battle of Alexander.	A. Tetrapylon atrium.	h. Broad niche for three statues i.e. Shops.

Κατόψεις της οικίας των Βεττίων και της οικίας του Φαύνου στην Πομπηία

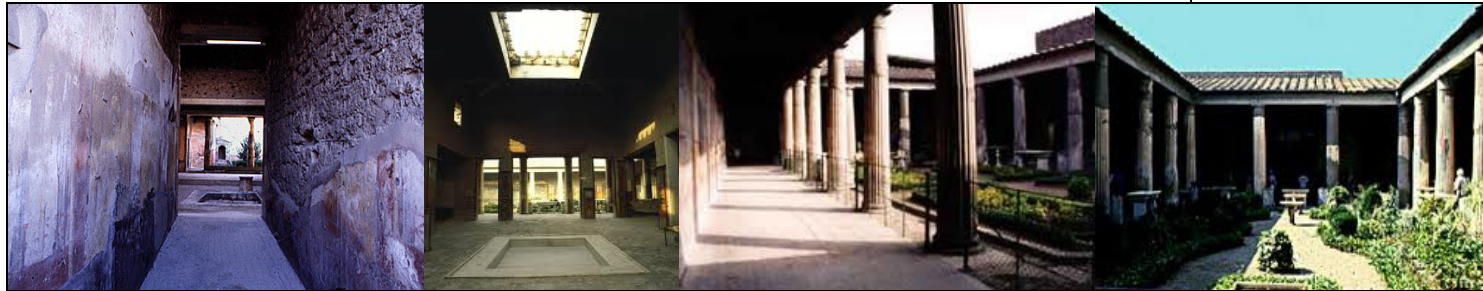
(τάση για συμμετρία, ισορροπημένες διατάξεις, ιεραρχία, αξονικότητα)

ρυθμική επανάληψη στοιχείων, όπως τα cubicula και οι ημιυπαίθριοι χώροι, καθώς και η ιεράρχηση των όγκων, συμβάλλουν στην οπτική ισορροπία. Η ιεραρχία σχετίζεται με την ταξινόμηση οπτικών στοιχείων σύμφωνα με ένα σύνολο ήδη διαμορφωμένων κριτηρίων, που χρησιμοποιούνται ως μέσα απεικόνισης του οπτικού σκοπού μεμονωμένα ή συνδυαστικά, προκειμένου να αναδειχθεί το οπτικά δεσπόζον, το αίθριο και η αυλή, στην περίπτωση μας. Συντελείται μια ουσιαστική οργάνωση του χώρου, με στοιχεία που αναδεικνύονται και άλλα που υποχωρούν και κάθε ένα από αυτά έχει ένα καλά καθορισμένο επίπεδο στο οποίο ανήκει. Η ιεραρχική διάταξη των στοιχείων στην κάτοψη, παρατηρείται, στη συγκρότηση των δωματίων γύρω από το αίθριο, με περίπου ίδιο μέγεθος και τη διαδοχή των κλειστών και ανοιχτών χώρων. Η ιεραρχία γενικότερα μπορεί να υποδηλώνει ανισότητα, κατάταξη ή διαβάθμιση. Η χρήση της ιεραρχίας είναι δυνατό να επαυξήσει την αναγνωσιμότητα της εκάστοτε οπτικής οργάνωσης και μπορεί να εμπεριέχει κοινωνικές προεκτάσεις. Για παράδειγμα, οι πολυπλοκότερες ιεραρχικές διατάξεις που συναντούμε σε αυτήν την οικία, καταδεικνύουν καλύτερη κοινωνική θέση των ιδιοκτητών. Οπτικά αλλά και εμπειρικά αυτό το αίσθημα της τάξης και της αταραξίας που υποβάλλουν ποιοτικά χαρακτηριστικά όπως η συμμετρία και η ιεραρχία, αντανakλά μια αίσθηση πληρότητας, καθαρότητας και ασφάλειας. Η βίλλα των μυστηρίων αποπνέει στιβαρότητα με τη γερή βάση που την θεμελιώνει και οι δομές διατάσσονται με τέτοιο τρόπο, ώστε να αναδεικνύεται η συμμετρία* και η ισορροπία, για την οποία μιλά ο Βιτρούβιος. Έντονη είναι επίσης, η αίσθηση της αξονικότητας, της ειδικής διάταξης των στοιχείων γύρω από έναν νοητό άξονα που καθορίζει την οπτική αποτελεσματικότητα της αξονικής οργάνωσης. Μπορεί να δίνει την αίσθηση λεπτότητας ή επιβλητικότητας, να είναι χαλαρής δομής ή τυπική, να είναι ενδιαφέρουσα ή μονότονη.

Πέρα από τη μορφολογική ανάγνωση της λειτουργίας του χώρου, απαιτείται και μια ερμηνεία για την κοινωνική αισθητική της συμβολικής παρουσίας του κτιρίου, για τα χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής που διερευνούνται στα πλαίσια ψυχο/κοινωνικών μελετών. Τα υλικά, το χρώμα, η ακουστική, ο φωτισμός του χώρου, αποτελούν στοιχεία που επιδέχονται ερμηνείας, αφού βρίσκονται σε αλληλεπίδραση με τον άνθρωπο. Έχει σημασία να αναφέρουμε τις ποιότητες του φωτός*, που ορίζουν διαδοχικά οι χώροι της οικίας. Μπαίνοντας στο εσωτερικό του σπιτιού, από ένα σχετικά μικρού ανοίγματος διάδρομο, ο χώρος είναι σκοτεινός. Κατευθυνόμενοι αξονικά οδηγούμαστε στην περίστυλη αυλή, που επιτρέπει την διάχυση περισσότερου φυσικού φωτός, το οποίο περιορίζεται στο αίθριο και ακολούθως διασχίζουμε το tablinum, που περιορίζει περισσότερο το φως για να καταλήξουμε στην εξέδρα με τα μεγάλα ανοίγματα, που μας ξαναφέρνουν κοντά στον έντονο φυσικό φωτισμό. Χώροι που άλλοτε περιορίζονται και άλλοτε

διευρύνονται συντονίζονται με τις οπτικές ικανότητες του περιηγητή, ενώ η διαδοχικότητα του φωτός, η εναλλαγή των δομών και των εικονογραφήσεων με τη χρωματική τους κλίμακα που του αποκαλύπτονται, δημιουργούν ένα σκηνογραφικό επίπεδο απόδοσης ψυχολογικών εντάσεων, με το μυστηριακό κλίμα που τροφοδοτούν. (Η φωτεινότητα μπορεί να υπαινίσσεται την πραότητα και η σκοτεινότητα να εγείρει ένα είδος ανησυχίας).

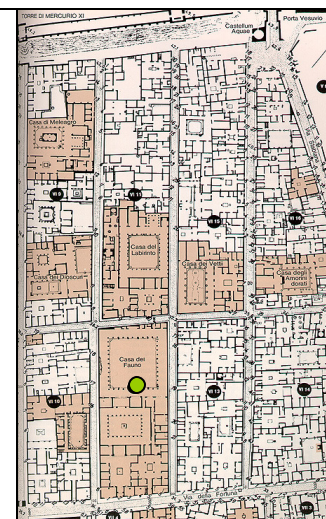
Οικία των Βεττίων



Κοινωνιο-ψυχολογικές ερμηνείες που αντανακλώνται στην κάτοψη

Ο Βιτρούβιος κάνει λόγο για τις αρχές, σύμφωνα με τις οποίες πρέπει να τοποθετηθεί ένα δωμάτιο στην κάτοψη, ανάλογα με το βαθμό οικειότητας που εγείρει και τις δημόσιες και προσωπικές ανάγκες των χρηστών. Τα άτομα παρουσιάζουν διαθέσεις για αποκλειστική χρήση σε ένα χώρο. Τα ιδιωτικά δωμάτια είναι αυτά, στα οποία κανείς δεν έχει το δικαίωμα να εισέλθει χωρίς άδεια ή πρόσκληση, όπως τα υπνοδωμάτια, οι αίθουσες φαγητού, οι χώροι υγιεινής και οι λοιποί χώροι για τέτοιους σκοπούς. Οι κοινοί χώροι είναι αυτοί που επιτρέπουν την είσοδο όλων των μελών, χωρίς πρόσκληση, όπως οι αυλές των εισόδων, τα περιστύλια και τα cavaedia. Η εδαφικότητα, μέσω της ιδιοποίησης του χώρου παίρνει τη μορφή του κοινωνικού ρυθμιστικού παράγοντα, σε επίπεδο μικροκοινωνίας. Διευρύνοντας το πεδίο αναγνωσιμότητας μας για φαινόμενα που σχετίζονται με την εκδήλωση τάσεων εδαφοκυριαρχίας και υπεράσπισης του χώρου που οικειοποιούνται από τα άτομα, θα παρατηρήσουμε πως το γεγονός πως ο οικισμός της Πομπηίας είναι τειχισμένος με περιμετρικό τείχος εξυπηρετεί τέτοιου είδους κατευθύνσεις, πέρα από τους θρησκευτικούς κανόνες (όπως συμβαίνει και με τα μοναστήρια). Η πόλη αμύνεται με αυτόν τον τρόπο από το εξωτερικό περιβάλλον, όπως και οι εξωτερικοί τοίχοι των οικιών με τα ελάχιστα ανοίγματα γίνονται ο τελικός προστάτης των περιφερειακών αναγκών.

Σε κοινωνικό επίπεδο, ο Βιτρούβιος επισημαίνει πως άνθρωποι του καθημερινού μόχθου δεν χρειάζεται να έχουν στις οικίες τους αυλές, αίθρια ή γραφεία, μιας και συνήθως εκπληρώνουν τα δημόσια καθήκοντά τους πηγαίνοντας σε άλλους, από το να έρχονται αυτοί στα σπίτια τους. Όσον αφορά αυτούς που ασχολούνται με την παραγωγή στην εξοχή, πρέπει να έχουν πάγκους και μαγαζιά στην είσοδο με αποθήκες, κρύπτες και σιταποθήκες οπότε χρειάζονται δωμάτια στις συγκεκριμένες οικίες, προκειμένου να φυλάσσουν τα προϊόντα τους σε καλές συνθήκες, αντί να εστιάζουν στην οπτική ομορφιά. Για τους καπιταλιστές και τους αγρότες του δημοσίου πρέπει να κατασκευάζονται πιο άνετα και μεγαλόπρεπα σπίτια, ασφαλή κατά των ληστειών, για συνηγόρους και δημόσιους ομιλητές, ακόμα πιο άνετα και καλαίσθητα για να μπορούν να στεγάσουν συναντήσεις, για ανθρώπους που ανήκουν σε γραφεία και ειρηνοδικεία, που έχουν κοινωνικές υποχρεώσεις απέναντι στους πολίτες αντιστοιχούν πιο μεγάλες αυλές, αίθρια και είσοδοι, σε βασιλικό ρυθμό με φυτεύσεις και περιπάτους σε μια έκταση μέσα στην οικία, κατάλληλη προς την αξιοπρέπεια που αποπνέει ο ρόλος τους. Χρειάζονται ακόμα βιβλιοθήκες, πινακοθήκες και βασιλικές, σε ένα στυλ όμοιο με αυτό των μεγάλων δημοσίων κτιρίων, καθώς δημόσιες συνελεύσεις όπως και ιδιωτικές νομικές ακροάσεις πριν τη διαιτησία τους, πολύ συχνά λαμβάνουν χώρα στα σπίτια τέτοιων αντρών. Παρατηρούμε πως η κοινωνική θέση των κατοίκων της Πομπηίας, λαμβάνεται υπόψη ως κριτήριο στο σχεδιασμό και την εσωτερική οργάνωση της κατοικίας. Κάθε κατοικία κτίζεται για οικογένειες με ορισμένη κοινωνική θέση, η οποία αντικατοπτρίζεται στην κάτοψη. Έχουν εντοπιστεί πλούσιες οικίες που ενίοτε καλύπτουν ολόκληρο οικοδομικό τετράγωνο, όπως η οικία του Φαύνου.



● Πολεοδομική θέση της οικίας του Φαύνου

Αν τα σπίτια σχεδιάζονται με βάση αυτές τις αρχές για να περικλείουν διαφορετικές τάξεις ανθρώπων, με ευπρέπεια, δεν θα υπάρχει πλέον δωμάτιο για κριτική, μιας και θα διευθετούνται με άνεση και τελειότητα για να καλύπτουν κάθε σκοπό. Βιτρούβιος

Η ζωγραφική στις Ρωμαϊκές οικίες της Πομπηίας, ρυθμοί τοιχογραφικών διακοσμήσεων

Οι ανασκαφές που διεξήχθησαν στην Πομπηία, έφεραν στο φως τοιχογραφικές διακοσμήσεις του εσωτερικού και έδωσαν δείγμα για την τέχνη της εποχής. Η μελέτη τους αποκαλύπτει εικονογραφικές στρατηγικές που τροφοδοτήθηκαν από το ευρύτερο κοινωνικο-οικονομικό και θρησκευτικό περιβάλλον, μέσα στο οποίο εφαρμόστηκαν. Αποτελούν εικονογραφικά τεκμήρια του παρελθόντος που δεν περιορίζονται ως διακοσμητικά μόνο μέσα καθώς, συναρchiτεκτονούν, συνκρίζονται το κτιριακό κέλυφος, όπως είδαμε προηγουμένως. Η ζωγραφική γίνεται υποκείμενο με λειτουργικό και συμβολικό ρόλο. Συντελεί στην ανάγνωση του χώρου και της ρυθμολογίας του κτιρίου. Έτσι πέρα από τον αφηγηματικό χαρακτήρα του τύπου της κάτοψης, εντοπίζουμε ίσως με ποιο emphatic τρόπο τον αφηγηματικό χαρακτήρα και τη δυναμική του τύπου του εικονογραφικού περιεχομένου. Στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό, η διακόσμηση και η χρήση του χρώματος λειτουργούν ως αισθητικά στοιχεία, με ψυχολογικές και κοινωνικές προεκτάσεις. Διακρίνονται τέσσερις διαφορετικοί τύποι διακόσμησης τοιχοποιίας με τη χρήση χρωμάτων.

-Ο πρώτος τύπος (ο λεγόμενος οικοδομικός ή *style a incrustation*) φαίνεται να έχει ελληνιστική την καταγωγή. Σ' αυτόν με ελαφρό ανάγλυφο, σχηματίζονται πάνω στα επιχρίσματα ψευδείς ορθοστάτες, ισόδομη τοιχοποιία, έγχρωμες ορθομαρμαρώσεις κτλ. Στενό γείσο με οδόντες μπορούσε να διαμορφώνει την πάνω απόληξη του τοίχου (παράδειγμα η οικία του Φαύνου στην Πομπηία). Κατά τον Βιτρούβιο, τα ορθογώνια στοιχεία της διακοσμήσεως ονομάζονταν άβακες. Ο τύπος αυτός είναι πολύ γνωστός και στην Ανατολή κατά την ρωμαϊκή εποχή (Δήλος, Πριήνη, κ.α.). Κάνουμε λόγο για μίμηση των κατασκευαστικών δομών των επιφανειών. Η σύνταξη αυτής της δομής αποτυπώνεται ως εικόνα και ενισχύει την οριοθέτηση των εσωτερικών δομών.



Οικία του Φαύνου



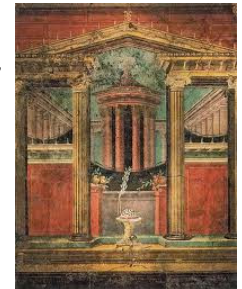
House of Sallust

-Στον δεύτερο τύπο (τον λεγόμενο αρχιτεκτονικό) η διακόσμηση δεν περιορίζεται σε μιμήσεις επενδύσεων, αλλά με την βοήθεια της προοπτικής προσπαθεί να δώσει την ψευδαίσθηση αρχιτεκτονικών συνθέσεων σε δύο ή περισσότερα επίπεδα στο βάθος του τοίχου. Δίνουν την ψευδαίσθηση πως είναι ανοιχτές στον εξωτερικό κόσμο και λειτουργούν ως παράθυρα μιας διαλεκτικής σχέσης μεταξύ του θεατή και του θέματος που απεικονίζεται. Τα θέματα των προοπτικών αυτών απεικονίσεων είναι κιονοστοιχίες ή τόξα ή ακόμα κυκλικοί ναΐσκοι, και υπάρχει μια προσπάθεια ρεαλιστικής αποδόσεως κατασκευαστικών στοιχείων (έπαυση των μυστηρίων στην Πομπηία). Φανταστικά τοπία δίνουν την αίσθηση του φυσικού χώρου. Κιονοστοιχίες σε πρώτο επίπεδο, μορφές που χάνονται στο βάθος ακολουθούν. Τα θέματα του δεύτερου τύπου μπορεί να είναι μυθολογικά, ηρωικά ή θρησκευτικά και η ανάγνωσή τους μπορεί να αποκαλύπτει μηνύματα στο θεατή. Θεατρική έμπνευση αποτυπώνεται μέσα από σκηνογραφικές διακοσμήσεις.



Βίλλα των Μυστηρίων

Villa Publius
Fannius Synistor,
κοντά στην
Πομπηία



-Ο τρίτος τύπος (ο οποίος λέγεται Αλεξανδρινός) ήλθε στην Ιταλία μετά την κατάκτηση της Αιγύπτου. Σε αυτόν χρησιμοποιούνται πάλι στοιχεία αρχιτεκτονικά σε προοπτικές απεικονίσεις, αλλά χωρίς καμία προσπάθεια ρεαλισμού και δημιουργίας ψευδαισθήσεως βάθους. Ο χώρος εγκαταλείπεται. Η λειτουργία των τοιχογραφιών είναι καθαρά διακοσμητική. Απλά χρωματισμένοι τοίχοι πλαισιώνονται από κίονες. Οι κίονες γίνονται εξαιρετικά λεπτοί και όλα τα στοιχεία πλουτίζονται με λεπτομέρειες σχεδιασμένες με μεγάλη λεπτότητα. Όλα παίρνουν τον χαρακτήρα του φανταστικού και πολλές φορές προστίθενται παραστάσεις προσώπων ή τοπία, με μονόχρωμο βάθος (οικία Cecilio Giocondo π.χ.). Τα χρώματα που επικρατούν είναι το υδαρές πράσινο και το χρυσό κίτρινο. Είναι γνωστός και με το όνομα ψευδο-αιγυπτιακός, λόγω της απεικόνισης αιγυπτιακών στοιχείων, όπως λωτούς, μικρά αστέρια, ροζέτες, χρωματιστές κορδέλες, λεπτομέρειες νεκρής φύσης, κήποι με βούρλα και κομψά πτηνά.



Οικία Cecilio Giocondo



Villa of Cicero

-Στο τέταρτο στυλ (*style ornamental*) όλη η επιφάνεια του τοίχου γίνεται μια σύνθεση απλώς διακοσμητική. Καμία διάκριση δεν υφίσταται μεταξύ των αρχιτεκτονημάτων και των θεμάτων που υποτίθεται ότι απεικονίζονται σε πίνακες. Τα αρχιτεκτονικά στοιχεία δεν ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα. Υπάρχει μια διάθεση δημιουργίας σκηνικού εξαιρετικά διακοσμητικού με ζωηρές αντιθέσεις που θυμίζουν το μπαρόκ (οικία των Βεττίων). Συχνά παριστάνονται εξωτικά ή φιλοσοφικά θέματα, αλλά εντοπίζονται και απεικονίσεις της καθημερινής ζωής ή και καινούριες αναφορές σημαντικών γεγονότων (συμπλοκή που έλαβε χώρα στο Αμφιθέατρο). Η χρήση του τέταρτου ρυθμού ήταν ένδειξη πλούτου και εντοπίστηκε σε πλούσιες οικίες εμπόρων της Πομπηίας.



Οικία των Βεττίων,
Ixion room

Καταλήγουμε πως η εικονογράφηση προσανατολίστηκε σε δύο κυρίως κατευθύνσεις, είτε προς την κατάκτηση του χώρου, με τη μέριμνα για την απόδοση της τρίτης διάστασης, είτε προς την στίξη και την χρωματική «σήμανση» του χώρου. Οι ιστορίες που αποτυπώνονται, άλλοτε ακολουθούν διακοσμητική και άλλοτε διδακτική-αλληγορική κατεύθυνση. Πολλές φορές συμβαδίζουν με τη λειτουργία του χώρου, τον οποίο πλαισιώνουν. Έτσι, στα τρικλίνια μπορεί κανείς να εντοπίσει θέματα με νεκρές φύσεις, στα πιο ιδιαίτερα δωμάτια, μυστικιστικές ή ερωτικές σκηνές και στα περιστύλια σκηνές από το φυσικό κόσμο.

Η τοποθέτηση του χρώματος συμβάλλει στη ζωγραφική απόδοση των θεμάτων που εικονίζονται, συμμετέχοντας στην αφήγηση, με τη δημιουργία χρωματικών επιπέδων. Ο Βιτρούβιος γράφει για την παρασκευή τους και τον τόπο που τα εντοπίζει κανείς. Μιλά για το μίνιο, τη χρυσόκολλα, το κυανό, το μωβ, την ώχρα, την κόκκινη ώχρα, την πράσινη κιμωλία, το βερμιγιόν (το λαμπερό κόκκινο), το χρυσό, το ασημί, το λευκό και το μαύρο μεταξύ άλλων.

Τοιχογραφίες στο δωμάτιο της Μύησης στη βίλλα των Μυστηρίων- εικονοκεντρική ανάλυση σκηνών

Η βίλλα των μυστηρίων έχει εξελιχθεί σε πεπειραμένο μάρτυρα, σε φύλακα μιας ταυτότητας. Οι τοιχογραφίες της μύησης αποτελούν εικονογραφικά τεκμήρια, συμβολικών προεκτάσεων. Η λατρεία προς το Διόνυσο, μαρτυρά τη στενή σχέση που έχει ο κάτοικος της Πομπηίας με τις θρησκευτικές* αλλά και τις κοινωνικές του πεποιθήσεις. Προωθούνται σκέψεις σχετικές με τα όρια, το ανίσχυρο και το μεγαλειώδες. Οι μεταφυσικές ανησυχίες καθίστανται αληθοφανείς και ελκυστικές και συσχετίζονται με συγκεκριμένες ωφέλιμες ψυχικές καταστάσεις και ενθάρρυνση να τις καλλιεργήσουμε εσωτερικά. Η επιλογή του θέματος υποδηλώνει μια έλξη προς την διαδικασία της ιεροτελεστίας. Μαρτυρείται η πίστη στη διαδικασία της ανθρώπινης μετάβασης σε ανώτερα επίπεδα. Η επίτευξη της ωρίμανσης, της μετάβασης προϋποθέτει την απώλεια ενός σημαντικού παράγοντα, αυτού της παιδικής αθωότητας. Συνεπώς η πνευματική ανάταση δεν μπορεί να επιτευχθεί χωρίς προσωπικές θυσίες. Η πορεία για την απόκτηση της βελτιωμένης εκδοχής του εαυτού μας, εγείρει αισθήματα φόβου και ανασφάλειας, δημιουργεί ψυχολογικές συγκρούσεις. Ο χώρος ενσαρκώνει διαθέσεις, υποβάλλοντας μια ποιητική και μυστηριώδη ατμόσφαιρα (η υπόστασή μας συνδέεται και μεταβάλλεται ανάλογα με τη θέση μας στο χώρο). Οι απεικονίσεις σε έντονο κόκκινο φόντο αποπνέουν κομψή αισθαντικότητα και δίνουν ένα ρυθμικό αποτέλεσμα. Η εικονογράφηση θέτει το σκηνικό προσέγγισης μιας διανοητικής κατάστασης, που σηματοδοτείται από πληρότητα και από ζωτικότητα. Προστατεύει μια συγκεκριμένη διάθεση και δίνει πρόσβαση σε ένα εύρος συναισθηματικών δομών.

Το τελετουργικό αναπτύσσεται σε 10 σκηνές, που καλύπτουν περιμετρικά τις δομικές επιφάνειες του εσωτερικού. Μπαίνοντας στο δωμάτιο της μύησης η πρώτη εικόνα που αποκομίζουμε είναι η αναπαράσταση μνημειωδών φιγούρων που μοιάζουν να κινούνται ρυθμικά στο χώρο. Στέκονται σε «έδαφος», σε μια χρωματική ζώνη-βάση που προβάλλεται σαν χώρος στα μάτια του θεατή. Η τοποθέτηση των κιόνων μαρτυρά



την προσπάθεια από την πλευρά του καλλιτέχνη να δώσει την αίσθηση του βάθους. Η άνω χρωματική ζώνη, δίνει την αίσθηση του μαρμάρινου γείσου (απομίμηση). Σημειώνουμε, πως η είσοδος στο δωμάτιο γινόταν μέσω μιας στενής πόρτας και τα ανοίγματα ήταν λιγοστά. Η εικόνα γίνεται λοιπόν μέρος της δομικής οργάνωσης του χώρου, ενορχηστρώνεται με άλλα λόγια από τον συνθέτη-ζωγράφο, μέσω της ιεράρχησής της, στο σύνολο της δομής. Το μυστικιστικό της περιεχόμενο δεν απευθύνεται σε πολλούς χρήστες και στεγάζεται σε έναν επίσης, μυστικιστικό χώρο, αφού η θέα του δωματίου ήταν

περιορισμένη. Η ανάγνωσή τους προϋποθέτει την ενεργοποίηση της οπτικής και αντιληπτικής εμπειρίας, την αποκωδικοποίηση (ερμηνεία) της εικόνας πρωτίστως και την κωδικοποίησή (έκφραση ιδεών) της σε δεύτερο βαθμό. Το ένδυμα του κτιρίου, περικλείει ένα μήνυμα και διαφυλάσσει ένα ιδεώδες. Η ιδέα του μύθου εξυπηρετεί την ερμηνεία κοινωνικών και ψυχολογικών φαινομένων. Οι όποιες προσπάθειες ερμηνείας του εικονογραφικού κειμένου ωστόσο, δεν μπορούν να θεωρηθούν επακριβείς.

Σκηνή 1: Η αφήγηση ξεδιπλώνεται από αριστερά προς τα δεξιά, αμέσως μετά την είσοδο του επισκέπτη στο δωμάτιο μέσω μιας πόρτας. Η έναρξη της ιεροτελεστίας σηματοδοτείται αμέσως μετά την είσοδο από την ίδια πόρτα (νοητά) μιας νεαρής κοπέλας, που δείχνει να προετοιμάζεται να περάσει από κάποιο όριο. Η στάση του σώματος υποδηλώνει αίσθηση αναμονής. Ο ζωγράφος δίνει έμφαση στον τρόπο απεικόνισης του πέπλου μέσω της κίνησης του χεριού της κοπέλας, για να καταστήσει σαφές στον θεατή πως πρόκειται για μια νύφη. Προσπαθεί δηλαδή να μας αποκαλύψει την ταυτότητά της κοπέλας. Το βλέμμα της είναι στραμμένο προς ένα γυμνό αγόρι που διαβάζει έναν πάπυρο και φοράει σανδάλια (ίσως πρόκειται για μια νεαρή θεότητα, που διαβάζει τους κανόνες της τελετής). Στο κέντρο η ιέρεια κρατάει έναν τυλιγμένο πάπυρο που συμβολίζει το «δικαίωμα» της να προσθέσει το όνομα της υποψήφιας στη λίστα με αυτούς που μυήθηκαν με επιτυχία. Μια ακόμα γυναικεία μορφή κινείται προς τα δεξιά κρατώντας ένα κλαδί από δάφνη.



Σκηνή 2: Στο κέντρο της σύνθεσης μια ιέρεια με καλύπτρα και στεφάνι από μυρτιά σε καθιστή στάση φαίνεται να αφαιρεί την επικάλυψη από μια τελετουργική κάλαθο που βαστάζει μια άλλη ιέρεια. Το καλάθι ίσως να περιέχει δάφνη, φίδι ή πέταλα λουλουδιών. Μια ακόμα στεφανωμένη συνοδός ρίχνει το νερό του εξαγνισμού σε μια λεκάνη, στην οποία η ιέρεια θα βουτήξει ένα κλαδί. Η σκηνή ολοκληρώνεται με την παρουσία του Σιληνού με γερασμένη όψη ο οποίος παίζει λύρα στηριζόμενος σε μία στήλη, αδιαφορώντας για το γεγονός πως ο χιτώνας του έχει γλιστρήσει από το σώμα του (η παρουσία μουσικών οργάνων προσδίδει λυρική διάθεση στη διαδικασία ερμηνείας του θεατή της μυστικής βοής των εικονιζόμενων γεγονότων).

Σκηνή 3: Η εικόνα συμβολίζει την διαδικασία της κατάβασης. Ένας νεαρός σάτυρος παίζει αυλό ενώ μια νύμφη δίπλα του ταΐζει μια αίγα. Η απεικόνιση ίσως είναι αναγωγή στη στενή σχέση του ανθρώπου με την φύση. Αντιπροσωπεύει μια μετατόπιση από το συνειδητό ανθρώπινο κόσμο στον ασυνείδητο των ζώων. Η μουσική υποβάλλει μια ψυχολογική κατάσταση που είναι απαραίτητη για την αναγέννηση του ανθρώπου. Η νεαρή κοπέλα παίρνει στάση αμυντική απέναντι σε αυτό που θα ακολουθήσει, τείνοντας το χέρι της, ως όριο αποστασιοποίησης από αυτό που βλέπει.. Η κίνηση αποδίδει την ανησυχία και την ταραχή της κοπέλας και εντείνεται από την ήρεμη θέση των άλλων προσώπων που απεικονίζονται στη σκηνή.

Αξίζει να σημειώσουμε πως ο ζωγράφος, έχει λάβει υπόψιν τις γωνίες που ορίζουν οι τοίχοι του δωματίου, στην αφήγησή του. Έτσι, προσανατολίζει τις κινήσεις και τα βλέμματα των προσώπων, βάσει της οργάνωσης του χώρου και εξασφαλίζει τη συνέχεια της αφήγησης.



Σκηνή 4: Εδώ μας δίνεται μια πρόγευση αυτού που θα ακολουθήσει. Ο Σιληνός κοιτάζει επικριτικά την κοπέλα, φέροντας ένα ασημένιο δοχείο μπροστά στο πρόσωπο ενός νεαρού ο οποίος σκύβει για να δει το περιεχόμενο και μοιάζει γοητευμένος από αυτό που βλέπει (ή πίνει απευθείας από το δοχείο). Ένας ακόμη νεαρός στο βάθος κρατάει ψηλά μια θεατρική μάσκα. *Η σκηνή αποτελεί μια πράξη της μαντικής. Ο νεαρός σάτυρος βλέπει τον εαυτό του στο μέλλον. Αυτό προϋποθέτει το θάνατο της αθωότητας της παιδικής ηλικίας στοιχείο που εγείρει φόβο και δέος. Ίσως το κύπελλο περιέχει τον Κυκεώνα τοξικό ποτό που έπιναν οι συμμετέχοντες σε ορφικά- διονυσιακά μυστήρια.*



Σκηνή 5: η τοιχογραφία βρίσκεται στο κέντρο του δωματίου και αποτελεί ταυτόχρονα το επίκεντρο των τελετουργικών. Ο Διόνυσος απλώνεται στην αγκαλιά της μητέρας του της Σεμέλης. Η Σεμέλη είναι ενθρονισμένη, ως ένδειξη της ιεροσύνης της, αφού αντιπροσωπεύει τη Μεγάλη Μητέρα, την υπέρτατη (ήταν η θνητή κόρη του Κάδμου και της Αρμονίας). Κατά μια άλλη άποψη, πρόκειται για την Αριάδνη, τη θνητή ερωμένη του Διονύσου. Αν δεχτούμε αυτή την ερμηνεία, τότε η εικόνα της ένωσης του Θεϊκού με το θνητό στοιχείο, λειτουργεί ως φορέας ελπίδας από την πλευρά των γυναικών για τη συμμετοχή στο τελετουργικό της μύησης. Ο Διόνυσος φοράει ένα στεφάνι από κισσό και δεν δείχνει νηφάλιος. Διακρίνουμε το σκήπτρο του, με το θύρσο*, δεμένο με κίτρινη κορδέλα. Ένα σανδάλι έχει φύγει από το πόδι του Διονύσου. Δίνεται έμφαση στην προστατευτικότητα της γυναίκας απέναντι στο Διόνυσο.

Σκηνή 6: η υποψήφια, φορώντας κάλυμμα και κρατώντας ένα αντικείμενο, επιστρέφει από το ταξίδι της νύχτας. Το τι έχει συμβεί είναι μυστήριο για μας. Η κοπέλα αναδύεται όπως ένα έμβρυο κατά τη γέννησή

του, από ένα σκοτεινό κόσμο σε ένα φωτεινό. Το καλυμμένο αντικείμενο που κρατάει στο χέρι της βρίσκεται μέσα σε λίκνο. Πολλοί υποστηρίζουν πως περιέχει έναν φαλλό. Στη δεξιά πλευρά εντοπίζουμε μια φτερωτή θεότητα, ίσως την Αιδώ. Το προτεταμένο χέρι της δείχνει πως είτε απορρίπτει, είτε αποτρέπει κάτι. Κοιτάζει προς τα αριστερά και φαίνεται προετοιμασμένη να χτυπήσει με το μαστίγιο την κοπέλα. Η χρήση του χρώματος επιτείνει την αντίθεση των γυμνών μερών από τα καλυμμένα. Πίσω της διακρίνονται δύο γυναικείες φιγούρες. Αυτή στο βάθος κρατάει ένα πιάτο με πευκοβελόνες, πάνω από το κεφάλι της κοπέλας και η άλλη κρατά ένα ραβδί, περασμένο ανάμεσα στη μορφή που βρίσκεται χαμηλά.



Σκηνή 7: το θέμα της σκηνής σχετίζεται με τα βασανιστήρια που προαπαιτούνται για να ολοκληρωθεί η διαδικασία της μεταμόρφωσης και να κορυφωθεί η ιεροτελεστία. Παραδομένη η νεαρή στην αγωνία της, νιώθει την απειλή του μαστιγίου πίσω στην πλάτη της. Εξαντλημένη, δέχεται παρηγοριά από μια γυναίκα, που την αγκαλιάζει και κοιτάζει τη φτερωτή μορφή, σαν να την ικετεύει να σταματήσει τα βασανιστήρια. Στα δεξιά, μια γυμνή γυναίκα, χτυπά εορταστικά κύμβαλα και μια άλλη πρόκειται να δώσει στη γυναίκα, ένα θύρσο, που συμβολίζει την επιτυχή έκβαση της ιεροτελεστίας.

Σκηνή 8: παρακολουθούμε ένα δρώμενο που διενεργείται μετά την ολοκλήρωση του μυστηρίου της μύησης. Η νεαρή έγινε πλέον γυναίκα και προετοιμάζεται για τη νυφική τελετή με τη βοήθεια συνοδού. Μπροστά τους στέκεται, ένας νεαρός έρωτας, που κρατά έναν καθρέφτη. Τόσο η νύφη, όσο και η αντανάκλασή της στον καθρέφτη, κοιτάζουν-απευθύνονται προς τα εμάς.

Σκηνή 9: Ο Έρως, γιος του Κρόνου, θεός της αγάπης εικονίζεται στη σκηνή της αφήγησης, και η παρουσία του δείχνει να επιβραβεύει το αποτέλεσμα της διαδικασίας.

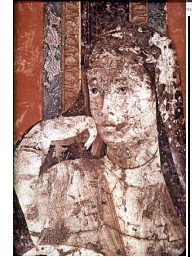
Σκηνή 10: η μητέρα της νύφης, ερωμένη της βίλλας ή η νύφη η ίδια, φοράει ένα δαχτυλίδι.

Αν είναι η ίδια κοπέλα, που ξεκίνησε το δραματικό τελετουργικό ως πεισματάρικο κορίτσι, δείχνει να έχει ωριμάσει ψυχολογικά. Αν πάλι πρόκειται για την ερωμένη της βίλλας, καθώς δείχνει μεγαλύτερη ηλικιακά από τη νύφη που προηγείται, η θέση της στο χώρο και η απεικόνισή της στην τελευταία σκηνή, μαρτυρούν το ρόλο της στην αφήγηση, που δεν είναι άλλος από την εποπτεία της ιεροτελεστίας. Την ίδια λοιπόν στιγμή που ο χώρος ιεραρχεί την αποτύπωση των σκηνών, η εικονογράφηση συντάσσει εικόνες με ρυθμό και συνέχεια που συν-δομούν το χώρο.

Η αίθουσα της μύησης αποτελεί ένα σημείο του σπιτιού που καθορίζει αποφασιστικά σε τι είναι ικανός να πιστέψει ο χρήστης. Είναι ο χώρος που επιβεβαιώνει την αφοσίωση στη λατρεία του Θεού Διόνυσου. Προσεγγίζουμε το θείο με βάση τις αναπαραστάσεις στους τοίχους, όπου έχουμε έναν Θεό που «πεθαίνει» και «αναγεννιέται».

[Η ελληνική λέξη για την τελετή* σημαίνει μεταξύ άλλων την ωρίμανση, την αλλαγή επιπέδου. Οι ιεροτελεστίες αφορούσαν στις διαδικασίες της ανθρώπινης ενηλικίωσης. Αυτή η ηλικιακή φάση αποτελεί ορόσημο της ίδιας της ψυχολογικής εξέλιξης, μέσα από τα στάδια της ζωής. Συχνά ένα δράμα συμβαίνει κατά τη διάρκεια ενός δρώμενου, όπου συναντούμε κίνηση, αυτή εξυπηρετεί συγκεκριμένο σκοπό και εγείρει συναισθηματικές καταστάσεις. Το δράμα μπορεί να περιλαμβάνει μια προσομοίωση του θανάτου και της αναγέννησης, όπου ο παλιός εαυτός πεθαίνει και γεννιέται ο νέος.]

Στα μυστήρια όλων των εποχών και όλων των θρησκειών οι άνθρωποι επιδιώκουν τη βοήθεια του θεού ή των θεών. Και την επιδιώκουν από την στιγμή που μπόρεσαν να συλλάβουν την ιδέα των πανίσχυρων θεών και του υπερβατικού τους κόσμου. Τα μυστήρια εμφανίζονται σε ένα αρκετά αναπτυγμένο πολιτιστικό στάδιο του ανθρώπου. Η σύλληψη της έννοιας των θεών, των πνευμάτων και ενός υπερβατικού κόσμου που υπάρχει πέρα από τις αισθητές δυνατότητες του ανθρώπου, αποτελούν την αναγκαία προϋπόθεση για την ύπαρξη των μυστηρίων.



Συμπεράσματα: Περιηγηθήκαμε στην αμφίπλευρη ανάγνωση της ρωμαϊκής οικίας. Η γενική αίσθηση που αποκομίζουμε είναι πως η κατοικία για τον πολίτη της Πομπηίας αποτελεί ένα καταφύγιο που συστεγάζει τις ανθρώπινες ανάγκες, μαζί με τη θρησκεία, το πολιτιστικό επίπεδο της εποχής, την κοινωνική θέση και το φυσικό κόσμο. Η διαλεκτική με το εξωτερικό περιβάλλον σχετίζεται με τη μόνωση από αυτό, σε έναν ζωτικό και ζωηρό εσωτερικό κόσμο, που καλλιεργεί διαθέσεις. Την εικόνα της εξωτερικής κρυπτότητας της οικίας-καταφυγίου διαδέχεται η εικόνα του περιστυλίου και ακολούθως του αίθριου εσωτερικά, ανοικτών δηλαδή, χώρων που υποδέχονται τους χρήστες. Οι λιτές προσόψεις αντιπαραβάλλονται με τις περίτεχνες εσωτερικές διακοσμήσεις. Η κρύα τοπική πέτρα ντύνεται με τοιχογραφίες με λαμπερά χρώματα. Η αλήθεια του υλικού καλύπτεται από την «αναλήθεια» της σκηνής που εικονίζεται. Ο εσωτερικός χώρος λειτουργεί ως πεδίο που αφηγείται ιστορίες, αλλά συγχρόνως δομεί και ιεραρχεί μέσα από συμβολικό χαρακτήρα αλλά και μέσα από την χρωματική πλαστική διάρθρωση των εικονογραφικών αποτυπώσεων. Το ίδιο ισχύει και για τον τύπο της κάτοψης, πέρα από το λειτουργικό και κατασκευαστικό της ρόλο. Μέσα από την ανάγνωση της λειτουργίας αυτών των χαρακτηριστικών ως υποκείμενα καταλήγουμε πως λειτουργούν ως ισοδύναμες-παράλληλες δομές σύνταξης του χώρου. Η αντίληψη του χώρου σχετίζεται με την ανάγκη για συμμετρία, ισορροπία, την ιεράρχηση των δομών και την αίσθηση αξονικότητας. Ο αρχιτεκτονικός τύπος είναι στην ουσία ένας νοητικός μηχανισμός*. Έτσι οι προβαλλόμενες αξίες αποτυπώνονται στην κατασκευή μορφοπλαστικά και λειτουργούν ως δομές σύνταξης του χώρου, που στηρίζονται πάνω στην παράδοση και εξασφαλίζουν τη συνέχειά της. Ακολουθούν το παράδειγμα της αρχαίας ελληνικής οικίας, όπου οι χώροι οργανώνονται γύρω από την αυλή. Η προσέγγιση του τύπου αποκαλύπτει δομικές σχέσεις με την ιστορία που προσαρμόζονται στις ιδιαιτερότητες του τόπου (η αυλή στεγάζεται- αίθριο, αντί για βωμούς-φτερά και larraria). Ιστορικός τύπος που έχει επιβιώσει διαχρονικά και λειτούργησε ως στοιχείο επανάχρησης είναι η οργάνωση της κατοικίας γύρω από έναν ανοιχτό χώρο, το αίθριο, αυτό το εσωτερικό κενό που στεγάζει συλλογικές δραστηριότητες της κοινοτικής ζωής, παραμένοντας ωστόσο, ιδιωτικός χώρος. Στο εσωτερικό μας αποκαλύπτεται η κρυφή διάσταση, η εσωτερικότητα της δομής. Η δομή αποκτά την προσωπικότητά μέσα από ποικίλες εκφράσεις και περικλείει το χρήστη. Του επιτρέπει να επικοινωνήσει με τις αρχετυπικές φόρμες, να διαφυλάξει την ασφάλεια και την ακεραιότητά του, τη μόνωσή του, την ίδια την ελευθερία του. Του παρέχει μια θέση ανάμεσα στη γη και τον ουρανό, μια διάσταση όπου μπορεί να βιώσει την ύπαρξή του εμπειρικά.

Η ρωμαϊκή αρχιτεκτονική στην Πομπηία* ακολούθησε τα ελληνικά κλασικά πρότυπα και τα μετεξέλιξε, αποδίδοντας νέες μορφοπλαστικές και κατασκευαστικές ιδιότητες στους αρχιτεκτονικούς τύπους, λαμβάνοντας υπόψιν τις παραγωγικές και κοινωνικές ανακατατάξεις που συντελέστηκαν μέχρι πριν την έκρηξη του ηφαιστείου, και την ολοκληρωτική ανακοπή της εξελικτικής πορείας του οικισμού. Οι όποιες εξελικτικές κοινωνικό-οικονομικές μεταβολές, αφομοιώθηκαν και προσαρμόστηκαν στις δομικές απαιτήσεις, με ήπιο τρόπο και εξασφάλισαν τη συνέχεια της παράδοσης.

Τι γίνεται όμως στην περίπτωση που η φιλοσοφία, το ρεύμα της εποχής μετεωρίζεται ανάμεσα στο παρελθόν και στο μέλλον και δεν μπορεί να ενσωματωθεί μέσα στα πλαίσια της γενικευμένης κατάστασης που ορίζεται από την παράδοση; Όταν το κοινωνικό αίτημα πρεσβεύει την ανάγκη για αλλαγή, όταν συντελείται μια εκρηκτική και μαζική παραγωγική επιτάχυνση, η διατύπωση του χώρου και του αρχιτεκτονικού λεξικού, σίγουρα διευρύνονται, ώστε να κάνουμε λόγο για διατύπωση και εφαρμογή μιας εικονογραφικής στρατηγικής με διαφορετικό προσανατολισμό. Η αφηγηματική εικονογραφία του χώρου δεν μπορεί να είναι η ίδια, αφού η δυναμική των δομών επαναπροσδιορίζεται. Ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός καλείται να καλύψει τις νέες κοινωνικές ανάγκες με άμεσο και αποτελεσματικό τρόπο. Μέσα σε ένα τέτοιο κλίμα, πως διατυπώνονται οι νέες μορφοπλαστικές ιδιότητες σύνταξης χώρου, τι χαρακτηριστικά αποδίδονται σε αυτές, τι εκφράζουν;

(Κάνοντας λοιπόν ένα ιστορικό άλμα, δημιουργούμε το σκηνικό για την ανάπτυξη του δεύτερου οικιστικού παραδείγματος, αυτού της Unite d' habitation του Λε Κορμπυζιέ, στη Μασαλλία)

Τομή με την παράδοση- αναζήτηση νέων προτύπων

Το 17ο αι. είχε επέλθει το τέλος της πίστης σε ένα καθολικό πρότυπο ομορφιάς και αποδοχής. Το κλίμα ήταν τέτοιο που έγειρε τον προβληματισμό σχετικά με τον τελικό κριτή της αισθητικής έκφρασης των κτιρίων. Πλέον δεν υπήρχε στυλ που να μην επιδέχεται κριτική, ούτε μέτρο οπτικής συναίνεσης. Ο Καρλ Φρήντριχ Σίνκελ υποστήριζε: « να μετατρέψεις κάτι χρήσιμο, πρακτικό, λειτουργικό, σε κάτι όμορφο- αυτό είναι το καθήκον της αρχιτεκτονικής». Σε αυτή την ατμόσφαιρα έρχεται να προστεθεί η Γαλλική Επανάσταση το 1789, η Βιομηχανική Επανάσταση και οι Διεθνείς Βιομηχανικές Εκθέσεις. Τα τεχνολογικά επιτεύγματα επέφεραν σημαντικές αλλαγές σε επίπεδο κατοίκησης και διαδραμάτισαν σημαντικό ρόλο στην αξιολόγηση της κατοικίας, στην παραγωγή και την τυποποίηση της μορφής της. Νέα οικιστική ανάγκη ήταν η μαζική στέγαση των πληθυσμιακών ομάδων που συσσωρεύονταν στα μεγάλα βιομηχανικά και αστικά κέντρα, νομιμοποιώντας την ανάγκη για παρασκευή κατοικιών με φτηνό κόστος, που θα προσέφεραν άνεση και θα εξασφάλιζαν την υγιεινή. Η φιλοσοφία της εποχής που προωθείται είναι: «χωρίς κατοικία δεν υπάρχει οικογένεια, χωρίς οικογένεια δεν υπάρχει ηθική, χωρίς ηθική δεν υπάρχει άνθρωπος, χωρίς άνθρωπο δεν υπάρχει πατρίδα και τελικά δεν μπορεί να υπάρξει βιομηχανία, πρόοδος και μέλλον*». Οι μηχανικοί κατασκευάζουν νέα κτίρια από σίδηρο, χάλυβα, γυαλί και τσιμέντο, προσελκύουν το ενδιαφέρον και προκαλούν δέος με τις γέφυρες, τα υπόστεγα σιδηροδρόμων, τα υδραγωγεία και τις προβλήτες τους. Έδιναν προτεραιότητα στην ορθότητα και την ειλικρίνεια της κατασκευής και διατείνονταν πως μέτρο αξίας οφείλουν να αποτελούν οι λειτουργικές αρχές. Ήδη από το 1907 έχει ιδρυθεί στη Γερμανία, ο σύνδεσμος των Γερμανών πρωτοποριακών αρχιτεκτόνων, γνωστός με το όνομα Deutscher Werkbund με επικεφαλής τον Muthesius. Βασικός στόχος του Συνδέσμου ήταν να συνδέσει επιτυχώς τη μαζική παραγωγή, που μέχρι τότε είχε κερδίσει έδαφος στην ανθρώπινη συνείδηση ως μια



Διεθνής Έκθεση
Λονδίνου, Crystal
Palace, 1851
Σελίδα καταλόγου
επιτίπων, 1906



Εργατικός Οικισμός
Μυλούζης-
Familistere de Guise



Γέφυρα στο
Φορθ, Σκωτία, 1928

θετική συνέπεια, με αισθητικά και ποιοτικά κριτήρια σχεδιασμού. Το νέο κατασκευαστικό υλικό είναι το σιδηρομπετόν ήδη από το 1903. Σε πολιτικό και κοινωνικό επίπεδο διαδραματίστηκαν ο πρώτος παγκόσμιος πόλεμος, η ρωσική επανάσταση και η άνοδος δικτατορικών καθεστώτων στον ευρωπαϊκό χώρο. Η λήξη του πολέμου άφησε πίσω του καταστροφές, ερείπια και ισοπέδωση τόσο σε χωρικό επίπεδο (οικοδομικές καταστροφές), όσο και σε οικονομικό, κοινωνικό, ψυχολογικό και ηθικό και έτσι συνειδητοποιήθηκε με τον πλέον ξεκάθαρο τρόπο, η ζωτική ανάγκη για ολοκληρωτικές και ουσιαστικές αλλαγές, για μια δυναμική ανανεωτική πνοή, απαλλαγμένη από τα δεσμά του παρελθόντος, για δημιουργία φορέων νέων μηνυμάτων με περιεχόμενο (συμβολισμοί).

Η διερεύνηση των μοντέλων κατοίκησης του 19ου αιώνα με τις επιτυχημένες και αποτυχημένες εφαρμογές σε επίπεδο εργατικών κατοικιών, οι νέες τεχνολογίες, τα νέα υλικά, οι κατασκευαστικές λύσεις που πρότειναν οι μηχανικοί, η αναζήτηση ενός ενιαίου στυλ, έθεσαν τις βάσεις για το Μοντέρνο Κίνημα του 20ού αιώνα με αδιαμφισβήτητο τρόπο και στη σύνταξη μιας καινούριας αρχιτεκτονικής παράδοσης και ταυτότητας.



Αίθουσα κατασκευής αεροστροβίλων της AEG, Βερολίνο 1908, Peter Behrens



Εργοστάσιο της βιομηχανίας Fagus στο Alfeld, Gropius-Meyer, 1913

Η νεωτερικότητα της Modernite

«Μια υδατογραφία του Paul Klee με το όνομα Angelus Novus απεικονίζει έναν άγγελο να εξετάζει πως θα κινηθεί μακριά από κάτι που κοιτάζει επίμονα. Τα μάτια του κοιτούν έντονα, το στόμα του είναι ανοιχτό, τα φτερά του είναι ανοιγμένα. Με αυτόν τον τρόπο εικονίζει κανείς τον άγγελο της ιστορίας. Το πρόσωπό του είναι στραμμένο προς το παρελθόν. Εκεί όπου εμείς αντιλαμβανόμαστε μια αλυσίδα γεγονότων, αυτός διακρίνει μια καταστροφή που συσσωρεύει συντρίμμια και τα εκτοξεύει μπροστά στα πόδια του. Ο άγγελος θα ήθελε να μείνει, να ξυπνήσει τους νεκρούς, και να μαζέψει ότι έχει γκρεμιστεί. Όμως μια θύελλα φυσάει από τον παράδεισο, τον έχει πιάσει από τα φτερά με τόση βιαιότητα που ο άγγελος δεν μπορεί πλέον να τα κλείσει. Η θύελλα τον σπρώχνει ακαταμάχητα προς το μέλλον, προς το οποίο έχει γυρισμένη την πλάτη, ενώ σωρός ερειπίων πριν από αυτόν μεγαλώνει προς τον ουρανό. Αυτή η θύελλα είναι αυτό που αποκαλούμε πρόοδος».

Walter Benjamin*



Paul Klee, Angelus Novus,
υδατογραφία, 1920

Το Μοντέρνο κίνημα αντιπροσωπεύει μια κοινωνική και αισθητική καινοτομία, που χρησιμοποιεί μέρος της τεχνολογίας και απορρίπτει τις αρχές της συνέχειας και της παράδοσης, προκειμένου να διαμορφώσει το παρόν και το καινούριο (Back from challenge of the Modern Movement, M.Henket, σελ. 9). Η τέχνη της αρχιτεκτονικής είναι σύνθετη και αντιφατική και δεν εξυπηρετείται πλέον από τις πεζές και ποιητικές τοποθετήσεις της αρχαιότητας, ωστόσο κουβαλά μεγάλο φορτίο από το παρελθόν, στο οποίο αντιτίθεται με ορμητισμό προκειμένου να απαλλαγεί από το βάρος και τα αδιέξοδα που προηγήθηκαν. Ο σχεδιασμός είχε άμεση ανάγκη από κάθαρση. Στόχευε ειδικά στη βελτίωση των κτιρίων και των κατοικιών μέσω της καλύτερης τοποθέτησής τους, ώστε να εξασφαλίζονται καλύτερες συνθήκες ηλιασμού, ευρύτερη θέα, ικανοποιητικοί υπαίθριοι χώροι και να προσαυξάνεται η αίσθηση της ελευθερίας του ατόμου. Η αλληλεγγύη φαίνεται να ανακτά ισχύ απέναντι σε μια ανταγωνιστική κοινωνία και να λειτουργεί

ως κοινωνική δέσμευση. Διαμορφώνονται νέα ψυχολογικά κίνητρα, όπως το πνεύμα της ομάδας. Ο χώρος αποκτά νέα αίσθηση και η μοντέρνα εποχή περιστρέφεται γύρω από τον άξονα της μηχανικής αισθητικής και χαρακτηρίζεται από την έκρηξη της δημιουργικής επιτάχυνσης. Ο Berthold Lubetkin υποστηρίζει το 1951 πως «η διαύγεια της μορφής, η κατασκευαστική αγνότητα και η αισιοδοξία για το μέλλον, πηγάζουν από την πλευρά του πολιτισμού μας, αντί για μια απολογία μια πρόκληση, αντί για απόγνωση πίστη, αντί για καπρίτσια λόγος». Πηγή έμπνευσης είναι τα επιχειρήματα, δίνεται έμφαση στη ρητότητα της έκφρασης. Οι αρχιτέκτονες της Μοντέρνας ήθελαν τα κτίριά τους να μιλάνε για το μέλλον, που υποσχόταν ταχύτητα και τεχνολογία, δημοκρατία και επιστήμη. Ζητούσαν από την αρχιτεκτονική να στηρίξει έναν τρόπο ζωής που τους γοήτευε. Η τυποποίηση της κατοικίας που υποστήριζε προήλθε από τα κτιριολογικά προγράμματα που είχαν ευδοκιμήσει μετά τη Βιομηχανική Επανάσταση, καθώς εξυπηρετούσαν την οικονομία και την ταχύτητα της κατασκευής. Ο ρασιοναλιστικός σχεδιασμός περιλαμβάνει φυσική πολυλειτουργική διεκπεραίωση και συμμετέχει στις λειτουργικές απαιτήσεις ακόμη και κατά τη διάρκεια της κατασκευής, επιτρέποντας μελλοντικές προσαρμογές. Ανέδειξε ως κατασκευαστικό πρότυπο την πολυκατοικία και πολλά παραδείγματα της μοντέρνας αρχιτεκτονικής των δεκαετιών του 1920 και 1930 εξακολουθούν να είναι επίκαιρα. Ο Walter Gropius στηρίζει την άποψη πως το μοντέρνο κίνημα «επιτρέπει σε κάποιον να αντιμετωπίσει ένα πρόβλημα βάσει των ιδιαίτερων συνθηκών, όχι ως έτοιμο δόγμα ή στυλιστική φόρμουλα, αλλά μέσα από μια στάση στα προβλήματα της γενιάς μας, που είναι αμερόληπτη, αυθεντική και ελαστική (Apollo in the Democracy, The Cultural Obligation of the Architect, Mc Graw Hill, New York, 1968).

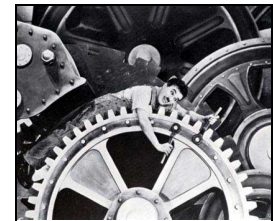
Καλλιτεχνικά κινήματα που έθεσαν το σκηνικό για την ανάδυση του μοντέρνου κινήματος ήταν ο Κυβισμός, ο Ορφισμός, Ο Σουπρεματισμός, το De Stijl, ο Φουτουρισμός και ο Πουρισμός.



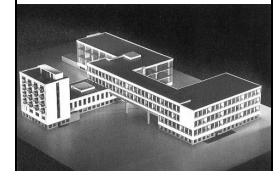
(Από αριστερά: still life with a bottle of rum, Pablo Picasso, 1911- Robert Delaunay, 1934 – Supremus No.58, Kasimir Malevich – Composition with Yellow, Blue and Red, 1937-1942, Piet Mondrian – Forces of the Street, Umberto Boccioni, 1911 – Still Life with Dishes, Ozenfant, 1920)

Το μοντέρνο κίνημα χαρακτηρίστηκε ως **δυναμικό**, προοδευτικό, **εκφραστικό** και αποτυπώθηκε με ποικίλους τρόπους, που χειρίστηκαν πλήθος αρχιτεκτόνων. Το ήθος του νέου πνεύματος υπαγορευόταν από τους μηχανικούς. Πηγή έμπνευσης είναι η μηχανή, τα βιομηχανικά κατασκευάσματα, όπως τα αυτοκίνητα, τα σιλό, τα αεροπλάνα, τα ατμόπλοια, τα νέα υλικά και οι νέες κατασκευαστικές μέθοδοι. Η οριστική ρήξη με το νεοκλασικισμό κορυφώνεται τη δεκαετία του 1920. Παρότι σαν κίνημα εκφράστηκε με πολυφωνία, εντοπίζεται κάποια ενοποιητικά στοιχεία-θέσεις, που μπορούν να θεωρηθούν ως ενιαία γνωρίσματα στη μοντέρνα αρχιτεκτονική. Ομαδοποιώντας τα καταλήγουμε στις ακόλουθες προτάσεις: αποσύνδεση από τον ιστορισμό των μορφών, χωρίς αυτό να σημαίνει απαραίτητα άρνηση της παράδοσης, στη μελέτη της κατοικίας σαν να είναι μηχανή, στον ορθολογισμό της οργάνωσης και της αξιοποίησης των νέων υλικών, καθώς οι προκατασκευασμένες δομές και η τυποποίηση των μορφών προσφέρουν οικονομία και ταχύτητα της κατασκευής, και στο έντονο ενδιαφέρον για το δυναμισμό και την κίνηση της μορφής. Αποκτούν ιδιαίτερη σημασία έννοιες όπως η διαφάνεια* και η λειτουργικότητα*. *Ο όγκος και η επιφάνεια καθορίζονται από την κάτοψη, η κάτοψη είναι ο γεννήτορας. Πλέον εικονογραφικά τεκμήρια αποτελούν οι κατόψεις και οι επιφάνειες και παραπέμπουν σε εικόνες από σιλό σιτηρών και κτιρίων αμερικανικών εργοστασίων.* Μια άλλη στάση της Μοντέρνας είναι η απουσία του χρώματος, που δηλώνεται με τη χρήση του λευκού χρώματος κυρίως. Το λευκό εκφράζει την καθαρότητα της μορφής, την άρνηση κάθε προηγούμενης αρχιτεκτονικής μνήμης, για να γεννηθεί ένας νέος τρόπος ζωής και το κτίριο ως μηχανή. Ο Adolf Loos υποστήριζε την άποψη πως, το λευκό χρώμα θέτει ζητήματα ηθικής, προκειμένου ο άνθρωπος να μπορέσει να ανακαλύψει την απλότητα στην κατασκευή καλλίμορφων και λιτών κτισμάτων.

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 κεφαλαιώδεις, είναι το παν. Άξια η περίοδος που αγγέλεται, κατά τη διάρκειά της, ο άνθρωπος θα εγκαταλείψει το πομπώδες, διατέίνεται το 1923 ο Λε Κορμπυζιέ, στο μανιφέστο του με τίτλο Για μια Αρχιτεκτονική. Οι κατοικίες πρέπει να αντανakλούν το μέλλον, να είναι λιτές, ασκητικές, χωρίς διακοσμητικές επιβαρύνσεις. Πίστευε πως ο σύγχρονος άνθρωπος είχε ανάγκη από το «κελί» του, όπως οι μοναχοί στα μοναστήρια, το οποίο όφειλε να παρέχει φυσικό φωτισμό, ζέστη και θέα προς τον ουρανό.



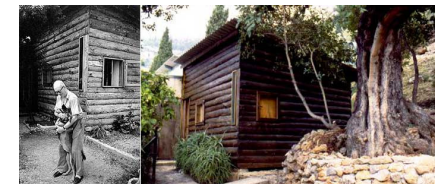
Charlie Chaplin
in his modern
times, 1936



Bauhaus



Η λευκή
αρχιτεκτονική



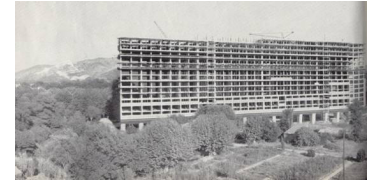
Le Corbusier's
Cabannon in
Roquebrune Cap St.
Martin

Η Unite d'habitation στη Μασσαλία, 1952

Αντανακλά το αποκορύφωμα της έρευνας του Λε Κορμπυζιέ σχετικά με τη στέγαση και την κοινωνική συμβίωση. Το έργο αυτό ολοκληρώθηκε ύστερα από τα ταξίδια του το 1907, στα οποία είχε εστιάσει στις ατομικές και στις συγκεντρωτικές σχέσεις, όπως αναπτύσσονταν κατά τη μοναστηριακή ζωή στα μοναστήρια του όρους Άθω και Έμας. Στόχος του για τη Unite ήταν η εξασφάλιση της ατομικής ιδιωτικότητας των χρηστών, όπως συμβαίνει σε ένα μοναστηριακό κελί για κάθε μέλος του συγκροτήματος σε συνδυασμό με την προσφορά μαζικών δραστηριοτήτων, σε μια προσπάθεια δημιουργίας διαπροσωπικών σχέσεων κατά την καθημερινή ζωή, όπως συμβαίνει σε ένα μικρό χωριό. Κάθε διαμέρισμα είναι ακουστικά ξεχωριστά τοποθετημένο σε άμεση επαφή με τις γεωγραφικές ιδιαιτερότητες που προσφέρει η τοποθεσία του συγκροτήματος, με τη θέα προς τη θάλασσα και τους γειτονικούς ορεινούς όγκους. Έτσι προστατεύεται η ατομικότητα των χρηστών και τονίζεται η αντίθεση μεταξύ αστικής και ιδιωτικής ζωής. Ο Charles Jencks γράφοντας για τη Unite αναφέρει πως *η αίσθηση της προστασίας και της ατομικότητας είναι τόσο έντονη που μπορεί να συγκριθεί με την αίσθηση που δίνεται όταν στέκεται κανείς σε μια σπηλιά (σελ. 248-249) Κι όμως η συνολική αίσθηση δεν έχει να κάνει με σπηλιά ή με μοναστήρι, αλλά κυρίως με το να βρίσκεται κανείς σε ένα γιγαντιαίο πλοίο που πλέει μέσα στις κομματιασμένες θάλασσες από πράσινο και σε προάστια που απλώνονται άτακτα.* Η παρουσία και η ένταξή της στο τοπίο είναι έντονη κατά την οπτική ανάγνωση. Αποπνέει δύναμη ως βαριά δομή, με τολμηρή γλυπτική και επιθετικό περίγραμμα. Για πρώτη φορά εντοπίζονται μεταπολεμικά αρχιτεκτονικά στοιχεία όπως η σύνθετη άρθρωση, η οπτική ελάφρυνση του όγκου και η τρισδιάστατη πρόσοψη.

Αναλογίες-διαστάσεις

Ο Λε Κορμπυζιέ μεταχειρίζεται τη δύναμη της αναλογίας, μέσα από μια κατά μέτωπον λειτουργική απλότητα, που την μεγαλοποιεί το αποτέλεσμα πλαστικότητας. Ολόκληρη η κατασκευή έχει προέλθει από 15 βασικές διαστάσεις. Εφαρμόζει τις διαστάσεις του Modulor, που συνδέονται μεταξύ τους με απλές αρμονικές αναλογίες. Το συνειρμικό αποτέλεσμα είναι η αίσθηση πληρότητας και αξιοπρέπειας που εμπνέει κάθε κατασκευαστικό στοιχείο. Αυτά συνεργάζονται και η τοποθέτησή του



Απόψεις της Unite
Ο κτιριακός όγκος μοιάζει να ξεφυτρώνει ανάμεσα στο πράσινο



Unite d'habitation,
Berlin

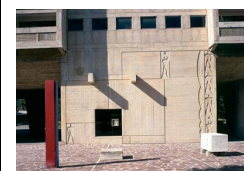
ενός δικαιολογεί την τοποθέτηση του άλλου, το καθένα καταλαμβάνει το χώρο του, υποδηλώνοντας μια πιο ισότιμη σχέση. Συνεχιστής της παράδοσης των Da Vinci και Βιτρούβιου, το μοντέλο του Λε Κορμπυζιέ είχε να κάνει με τις σωστές αναλογίες ενός κτιρίου. Γενικές διαστάσεις μήκους 137 μέτρων, ύψους 50 μέτρων και πλάτους 24,5 μέτρων και προοριζόταν για την κατοίκηση 1200-2000 ενοίκων.

Μορφοπλαστικοί τύποι

Στο πρόβλημα της μορφής παίρνει σαφή αντίθετη θέση σε κάθε ιστορική στυλιστική αναφορά, απορρίπτοντας τις διακοσμητικές τέχνες. Προσπαθεί να λύσει το πρόβλημα χρησιμοποιώντας τις βασικές γεωμετρικές μορφές με ορθές γωνίες, επίπεδες επιφάνειες, κύβους, κυλίνδρους και σφαίρες, ως αναφορά στην πουριστική οργάνωση των στοιχείων στη ζωγραφική του. Επιλέγει να χρησιμοποιεί αρχιτεκτονικά μέσα που δίνουν ένα αίσθημα καθαρότητας και ορθολογισμού, όπως είναι τα pilotis (ελεύθερα δηλαδή στηρίγματα στο ισόγειο, που φέρουν το βάρος του κτιρίου και προσφέρουν τη δυνατότητα καλού αερισμού της κτιριακής κατασκευής), η ελεύθερη κάτοψη, οι ζώνες ανοιγμάτων απορρίπτοντας τα ανοίγματα-οπές στις προσόψεις, η επίπεδη (βατή) στέγη και οι ελεύθερες-γυάλινες προσόψεις για πλήρη φωτισμό, προτείνει τον σκελετό τύπου Domino, χρησιμοποιεί ως κατασκευαστικό υλικό το σκυρόδεμα, το υλικό της τεχνολογικής εποχής που αντανάκλα την ταχύτητα, την οικονομία και στην ενισχυμένη εκδοχή την κτηνώδη δύναμη.

Ανθρωπομορφική εικόνα του κτιρίου- ρυθμός στις προσόψεις

Η συνήθεια της εξίσωσης των αντικειμένων και δομικών στοιχείων με έμβια όντα έχει τις ρίζες της στο ρωμαίο συγγραφέα Βιτρούβιο, που εξίσωσε τους κλασσικούς ρυθμούς με ένα θεϊκό αρχέτυπο της ελληνικής μυθολογίας. Η εικόνα του κτιρίου της Unite παραπέμπει σε ανθρωπομορφικά στοιχεία, όπου οι πυλώνες στο ισόγειο αντιστοιχούν σε πόδια ή σπονδυλική στήλη που στηρίζουν το τεχνητό έδαφος. Στο εσωτερικό υπάρχουν υπηρεσίες όπως ο κλιματισμός και τα υδραυλικά- όλα με ανοιχτή πρόσβαση ανάμεσα στο δέρμα από μπετόν. Η χρήση της ανθρωπομορφικής μεταφοράς υπογραμμίζει τη σκληρή αισθητική, του ανεπεξέργαστου γυμνού μπετόν. Οι ατέλειες φωνάζουν κατευθείαν από όλα τα μέρη της κατασκευής. Το εκτεθειμένο μπετόν, οι

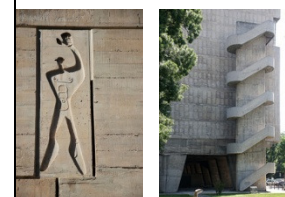


*Nature morte à la pile
d'assiettes et au livre, 1920*



Βίλλα Σαβουά, Πουασί,
1929-1930

Ατελιέ του ζωγράφου, 1922
skeleton for Domino House,
1914-15



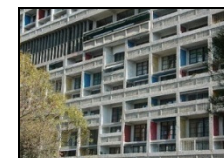
ενώσεις από τις σανίδες, οι ίνες και οι ρόζοι του ξύλου, παρομοιάζονται με τα σημάδια εκ γενετής και τις ρυτίδες των ανθρώπων, καθώς τα ψεγάδια είναι ανθρώπινα, στοιχεία του εαυτού μας και της καθημερινότητας μας. Αυτό που έχει σημασία είναι να πάει κανείς πιο μακριά, να ζήσει, να στοχεύσει ψηλά και να παραμένει πιστός. Ο Λε Κορμπυζιέ ανάγει το μπετόν σε ανθρώπινες αξίες όπως η αξιοπρέπεια και η αλήθεια, χωρίς να αγνοεί την ασχήμια και την σκληρότητα του υλικού. Η αντίθεση είναι αυτή που επιφέρει την ομορφιά του κτιρίου. Κινείται συνειδητά ανάμεσα στο βαρετό και το έντονο, ανάμεσα στο ακριβές και το τυχαίο, ανάμεσα στη σκληρότητα και τη φινέτσα. Έτσι δικαιολογεί την πολυχρωμία των προσόψεων. Οι πλευρές των εξωστών είναι βαμμένες σε διάφορους χρωματισμούς δίνοντας την εντύπωση ενός λαμπερού μωσαϊκού και ρυθμικής εμφάνισης του συνόλου. Φωτεινά και σκούρα τετράγωνα εναλλάσσονται σε σταθερό ρυθμό και ακολουθώντας αντιστρέφονται και εμφανίζονται με διπλή ταχύτητα. Οι όψεις είναι ελεύθερες από το φέροντα σκελετό, πληρώνονται με γυαλί και έχουν σκίαστρα (τύπου brise-soleil) από μπετόν αρμέ, ένθετα στις όψεις.



Η πυλωτή-πόδια στηρίζει τον όγκο -κορμό

Το χρώμα και η πολυχρωματική αρχιτεκτονική της Unite

Το χρώμα αναμφίβολα αποτελεί μέσο που χειρίζεται η αρχιτεκτονική και η σημασία του έχει εδραιωθεί στην ιστορία της αρχιτεκτονικής. Η λειτουργία του χρώματος και η χρήση του έχουν μελετηθεί ευρέως στο πεδίο της ζωγραφικής, της εμπειρικής αισθητικής και της αντιληπτικής ψυχολογίας. Η οπτική εμφάνιση οφείλει την ύπαρξή της στη φωτεινότητα και το χρώμα. Τα μάτια μας έχουν την ικανότητα να διαχωρίζουν περιοχές με διαφορετική φωτεινότητα και χρώμα και να θέτουν με αυτόν τον τρόπο τα οπτικά όρια των σχημάτων των αντικειμένων (σχέση χρώματος-σχήματος). *Μελέτες του Rorschach* και των μαθητών του, έδειξαν ότι μια χαρούμενη διάθεση συμβάλλει σε αποκρίσεις πάνω στο χρώμα, σε αντίθεση με άτομα με μελαγχολικές διαθέσεις, που αντιδρούν πιο συχνά βάσει σχήματος.* [Στην πρώτη περίπτωση εντάσσονται άτομα δεκτικά προς τα εξωτερικά ερεθίσματα και γενικά θεωρείται πως αυτά τα άτομα είναι ευαίσθητα, ασταθή, ανοργάνωτα, δέχονται εύκολα επιρροές και είναι επιρρεπή σε συγκινησιακές εκρήξεις, ενώ στη δεύτερη εντάσσονται άτομα πιο εσωστρεφή, που ασκούν έντονο έλεγχο πάνω στις παρορμήσεις και τηρούν μια πεζή και απαθή στάση σε σχέση με τα εξωτερικά ερεθίσματα (οι παρατηρήσεις προήλθαν από την παρακολούθηση ασθενών σε ψυχιατρική κλινική).

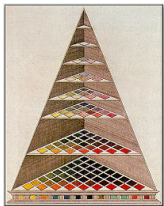


Τρισδιάστατη, πολύχρωμη πρόσοψη

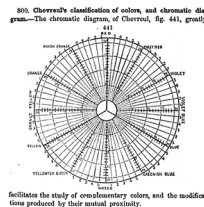
Ωστόσο, η συγκεκριμένη μελέτη δεν προσέφερε καμία θεωρητική εξήγηση όσον αφορά στην αντιληπτική συμπεριφορά και στην προσωπικότητα]. Ακολουθώντας ο Ernest Schachtel συσχέτισε την εμπειρία του χρώματος με την εμπειρία του συναισθήματος και της συγκίνησης. Και στις δύο περιπτώσεις τείνουμε να είμαστε παθητικοί δέκτες ερεθισμάτων. Μια συγκίνηση δεν είναι το προϊόν του ενεργούς οργανωτικού νου. Προϋποθέτει ένα είδος ανοίγματος και δεκτικότητας (που ένα καταθλιμμένο άτομο για παράδειγμα, μπορεί να μην διαθέτει). Η συγκίνηση μας ερεθίζει με τον ίδιο τρόπο που μας ερεθίζει και το χρώμα, σε αντιδιαστολή με το σχήμα που απαιτεί πιο ενεργή απόκριση (ανίχνευση αντικειμένου, εγκατάσταση δομικού σκελετού, συσχέτιση μερών προς το όλον). Αντί όμως να μιλάμε για αποκρίσεις σε χρώμα και σε σχήμα, μπορούμε να διαχωρίσουμε με πιο σωστό τρόπο μια παθητικά δεκτική στάση σε οπτικά ερεθίσματα, η οποία ενθαρρύνεται τόσο από το χρώμα όσο και από το σχήμα, από μια ενεργή στάση, η οποία επικρατεί στην αντίληψη σχήματος, που ισχύει το ίδιο και για το χρώμα.

Στα γραπτά του Kant διαβάζουμε: «Στη ζωγραφική, στη γλυπτική και όντως σε όλες τις οπτικές τέχνες, στην αρχιτεκτονική, στην κηπευτική, στο βαθμό που είναι καλές τέχνες, το σχέδιο είναι ουσιώδες, διότι το σχέδιο αποτελεί το θεμέλιο καλαισθησίας μόνο από την απόλαυση που προέρχεται από το σχήμα και όχι από τη διασκέδαση της αίσθησης. Τα χρώματα, τα οποία διαφωτίζουν τη διάταξη των περιγραμμάτων, ανήκουν στον ερεθισμό. Μπορεί να ζωογονούν την αίσθηση του αντικειμένου, αλλά δεν μπορούν να το κάνουν άξιο διαλογισμού και ωραίο. Συχνά μάλλον περιορίζονται από τις απαιτήσεις του ωραίου σχήματος και ακόμα και εκεί που ο ερεθισμός είναι αποδεκτός, εξευγενίζονται μόνο από το σχήμα».

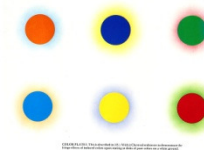
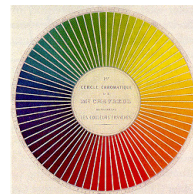
Όταν συνειδητοποιήθηκε πως το χρώμα προσδιοριζόταν από τρεις τουλάχιστον διαστάσεις, δηλαδή, τη χροιά, τη φωτεινότητα και τον κορεσμό, τότε εισήχθησαν τα τρισδιάστατα μοντέλα. Οι πρώτοι διαχωρισμοί που διατυπώθηκαν αφορούσαν την ένταση της φωτεινότητας και της σκοτεινότητας. Το 1772 ο J.H. Lambert επινόησε τη χρωματική πυραμίδα. Τα χρώματα αλληλενεργούν όταν παρατίθενται το ένα δίπλα στο άλλο. Το πιο κυρίαρχο ανάμεσα στα φαινόμενα αλληλενέργειας, είναι η χρωματική αντιπαραβολή (θεωρία του Chevreul). Οι αρχές της χρωματικής αρμονίας είναι η χρωματική δεσπόζουσα, η χρωματική επανάληψη και η χρωματική αντίθεση.



Χρωματική πυραμίδα του J.H. Lambert



Χρωματικό διάγραμμα από τον Chevreul



Τα χρώματα έχουν σίγουρα μια εκφραστική δύναμη, αλλά κανείς δε γνωρίζει σίγουρα το πώς επέρχεται αυτή η έκφραση. Πιστεύεται ευρέως πως η έκφραση βασίζεται σε συνειρμικές διαδικασίες. Έτσι, το κόκκινο χρώμα χαρακτηρίζεται ως διεγερτικό, καθώς παραπέμπει στο χρώμα του αίματος και θυμίζει φωτιά και επανάσταση. Το πράσινο από την άλλη φέρνει στο νου την αναζωογονητική θύμηση της φύσης και το μπλε είναι δροσιστικό σαν το νερό. Βέβαια η θεωρία του συνειρμού δεν είναι περισσότερο διαφωτιστική εδώ από ότι σε άλλες περιπτώσεις. Η εντύπωση του χρώματος είναι μια διαδικασία αυθόρμητη και άμεση, οπότε δεν μπορεί να ερμηνευτεί ως απλά μια αισθητή διαδικασία μέσω της μάθησης. *Έντονη φωτεινότητα, υψηλός κορεσμός και οι χροιές μακρού κύματος δόνησης παράγουν διέγερση. Ένα φωτεινό αμιγές κόκκινο είναι πιο ενεργό από ένα υποτονισμένο γκριζωπό μπλε.* Αλλά δεν έχουμε πληροφορίες για το τι επιφέρει στο νευρικό σύστημα η έντονη ενέργεια φωτός ή γιατί το μήκος κύματος των δονήσεων θα πρέπει να έχει σημασία. Ορισμένα πειράματα που έχουν διεξαχθεί, έχουν δείξει ένα είδος σωματικής απόκρισης στο χρώμα. Ο Fere κατέληξε πως *η μουική δύναμη και η κυκλοφορία του αίματος, αυξάνονται με το έγχρωμο φως στην αλληλουχία από το μπλε, δια του πράσινου, κίτρινου, πορτοκαλί και κόκκινου.* Αυτό μπορεί να συμφωνεί με τις ψυχολογικές παρατηρήσεις σχετικά με τα αποτελέσματα που προκαλούν αυτά τα χρώματα, ωστόσο δεν είναι σίγουρο αν έχουμε να κάνουμε με μια δευτερεύουσα συνέπεια της αντιληπτικής εμπειρίας ή με μια πιο άμεση επίδραση της ενέργειας του φωτός στο νευρικό σύστημα, ως προς την κινητική συμπεριφορά και την κυκλοφορία του αίματος. Ο νευρολόγος Kurt Goldstein* διαπίστωσε πως, *ο όλος οργανισμός μέσω διαφορετικών χρωμάτων μεταστρέφεται προς τον έξω κόσμο ή αποτραβιέται από αυτόν και συγκεντρώνεται προς το κέντρο του οργανισμού.* Συμπέρανε επίσης, *πως τα χρώματα με μακρά μήκη κύματος αντιστοιχούν σε μια επεκτατική αντίδραση, ενώ τα βραχεία μήκη κύματος συμβάλλουν στη συστολή.* Αυτή η φυσική αντίδραση βρίσκει το παράλληλό της στα σχόλια του Kandinsky σχετικά με την εμφάνιση των χρωμάτων. Ισχυρίστηκε ότι ένας κίτρινος κύκλος αποκαλύπτει «μία κίνηση που εξαπλώνεται από το κέντρο προς τα έξω, πράγμα το οποίο προσεγγίζει σχεδόν καταφανώς το θεατή», σε αντίθεση με έναν μπλε κύκλο που «αναπτύσσει μια ομόκεντρη κίνηση (όπως το σαλιγκάρι που κρύβεται στο κελυφός του) και απομακρύνεται από το θεατή».

Το χρώμα ιδιαίτερα σε μια σύνθεση μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να επιφέρει ισορροπία και να δημιουργήσει ένα αίσθημα τάξης, ενώ και η χρωματική αρμονία προσφέρει θετικά στην αντίληψη που διαμορφώνουμε για ένα έργο. Ακολουθώντας, παρουσιάζουμε μερικούς χρωματικούς συνειρμούς που διατυπώθηκαν από το Itten* το 1973.

κόκκινο: δραστικό, δονούμενο, ενεργοποιημένο, **μπλε:** παθητικό, κρύο, αποτραβηγμένο, **πράσινο:** ζωική ανάπτυξη, νεανικότητα, ευδιαθεσία, **πορτοκαλί:** εορταστικό, ζεστό, χαρούμενο, **ιώδες:** μυστήριο, μοναξιά, σκοτάδι, **κίτρινο:** φωτεινό, αιθέριο, εύθυμο

Ο Mondrian στο βιβλίο του με τίτλο *Le Neoplasticisme, principe general de l' equivalence plastique*, σχετικά με τη χρήση του χρώματος στην αρχιτεκτονική, γράφει « το μέλλον του νεοπλαστικισμού και της συνειδητοποίησής του στη ζωγραφική έγκειται στην χρωμοπλαστική της αρχιτεκτονικής. Ελέγχει και το εσωτερικό και το εξωτερικό ενός κτιρίου και δίνει έκφραση στις αναλογίες του κτιρίου με οπτικό τρόπο μέσα από το χρώμα. Ο Theo van Doesburg έγραψε ότι, «η νέα αρχιτεκτονική εμπεριέχει το χρώμα ως οργανικό συστατικό, ως απευθείας εκφραστικό στοιχείο των σχέσεων του με το χρόνο και το χώρο. Χωρίς το χρώμα, αυτές οι σχέσεις δεν ζουν στην πραγματικότητα, δεν είναι ορατές».

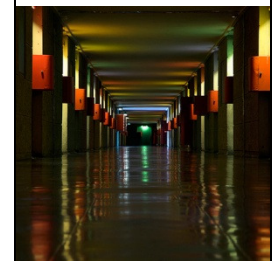


Ο Λε Κορμπυζιέ έκανε σαφή διάκριση ανάμεσα στο χρώμα στο εσωτερικό και στο χρώμα στο εξωτερικό του κτιρίου της Unite. Κατά τη γνώμη του το εξωτερικό έπρεπε να ακτινοβολεί την ενότητα της γεωμετρικής φόρμας. Τα τμήματα της φόρμας γίνονταν ορατά, μέσω της επίδρασης του φωτός και της σκιάς, που ξεχώριζε καλύτερα μέσα από μια μονοχρωματική μεταχείριση. Η κυρίαρχη φόρμα αυτής της μεταχείρισης, είναι να βάψεις έναν τοίχο με ασβέστη. (*The architectonic colour, polychromy in the purist architecture of Le Corbusier*, Jan de Heer, σελ 95). Η πολυχρωμία που εφάρμοσε ο Λε Κορμπυζιέ, στο εσωτερικό και στο εξωτερικό της Unite στη Μασαλλία, προήλθε από τους χρωματικούς πειραματισμούς που εφάρμοσε σε προγενέστερη κτιριακή κατασκευή και συγκεκριμένα στο εργοστάσιο Duval στη Saint Die, το 1950. Μέχρι τότε είχε εφαρμόσει το χρώμα με διαφορετικούς σκοπούς (πουριστική περίοδος) ώστε να λειτουργεί σε σχέση με τη φόρμα του κτιρίου. Οι μελέτες με ομάδες χρωμάτων, οι κοινές αντιμετωπίσεις αυτών των ομάδων και η σύνδεση των συμπλεγμάτων σε επαναλαμβανόμενα μοτίβα εφαρμόστηκαν για πρώτη φορά στη Unite. Αυτά τα μοτίβα τα εφάρμοσε στις εισόδους των διαμερισμάτων σε κάθε όροφο.

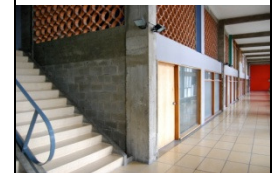
Οι διάδρομοι φωτίζονται από μια πηγή φωτός πάνω από την πόρτα εισόδου. Η πόρτα περιβάλλεται από ξύλινο πλαίσιο. Πλαίσιο και πόρτα είναι βαμμένα στο ίδιο χρώμα. Οι υπόλοιποι τοίχοι γύρω από το διάδρομο είναι από γκρίζο μπετόν, το ταβάνι είναι βαμμένο σε τόνους του λευκού και τα πατώματα των διαδρόμων είναι βαμμένα με λαμπερά μαύρα. Για τους ορόφους χρησιμοποίησε 7 χρώματα με σειρά από πάνω προς τα κάτω, μπλε, πράσινο, κίτρινο, πορτοκαλί, κόκκινο, βιολετί και γαλάζιο. Για τις κύριες πόρτες χρησιμοποίησε κόκκινο, πορτοκαλί, κίτρινο, πράσινο και μπλε σε πιο ανοιχτούς τόνους και για τα βασικά χρώματα της τυπολογίας των διαμερισμάτων χρησιμοποίησε ακόμη πιο ανοιχτά, όπως το ροζ, το ανοιχτό κίτρινο, ανοιχτό πράσινο και ανοιχτό μπλε. Στη μια πλευρά του διαδρόμου, μπορεί να υπήρχε μια κόκκινη πόρτα, με μια πράσινη πόρτα στην απέναντι πλευρά, έτσι υπήρχαν πάντα δύο διαφορετικά χρώματα απέναντι το ένα από το άλλο. Σαν αποτέλεσμα της αντανάκλασης του φωτός πάνω στις πόρτες, δημιουργούνταν ένα συναρπαστικό μοτίβο από πολύχρωμο φωτισμό. Στην πλευρά του διαδρόμου με τις σκάλες και το ασανσέρ, επέτρεψε τα χρώματα στις πόρτες εισόδου των διαμερισμάτων να αναπτύσσονται σε σειρά, παρά το γεγονός ότι η σειρά διακοπτόταν από τους χώρους για τις σκάλες. Απλά συνέχιζαν να υφίστανται μετά τη διακοπή. Επιπρόσθετα σε εκείνη την πλευρά του διαδρόμου, υπήρχε μια ακανόνιστη σύνδεση μεταξύ του χρώματος της μπροστινής πόρτας με το χρώμα του διαμερίσματος.

Η εξωτερική πλευρά στη Unite κυριαρχείται από γυμνό μπετόν, ενώ σημαντικό συστατικό στην εμφάνιση των όψεων αποτελούν οι πολύχρωμες επιφάνειες στις πλευρές των εξωστών. Είναι ενδιαφέρον να αναφέρουμε πως είχε γίνει λάθος στις μετρήσεις και στην επένδυση των προσόψεων, ανάμεσα στα μπαλκόνια και στα διαμερίσματα, έτσι ο Λε Κορμπυζιέ αξιοποίησε την πολυχρωμία για να καλύψει την κατάσταση. Πρόκειται για την τεχνική του καμουφλάζ, που ήταν γνωστή από τη δεκαετία του 20, για τη διόρθωση της γεωμετρίας. Η σειρά που χρησιμοποίησε για τη Unite προέκυψε από τη χάρη της άνισης σημασίας των χρωμάτων και της συγκεκριμένης τοποθέτησης στο χώρο του φάσματος.

Η δυνατότητα ανταλλαγής των χρωμάτων μέσω της αντιπαραβολής ανήκει στον πουρισμό και στην πουριστική αρχιτεκτονική πολυχρωμία και όχι σε αυτή τη μεταπολεμική προσέγγιση. Η επιλογή των χρωμάτων, ο διακανονισμός τους σε σειρές και η αμοιβαία αντιμετώπιση ποικίλων σειρών έδωσε τη δυνατότητα σχεδίασης αρμονιών και αντιθέσεων.



Φως και χρώμα
στους
διαδρόμους



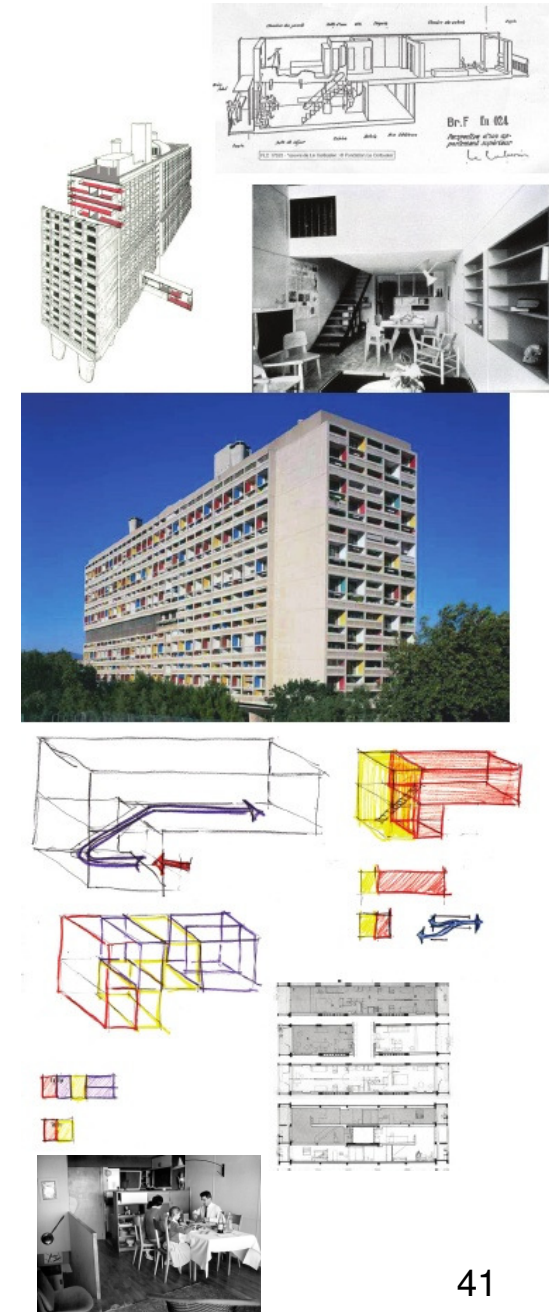
Χρώματα στο
κλιμακοστάσιο



Ρυθμός
χρωμάτων στις
προσόψεις

Ανάγνωση του εσωτερικού τύπου - εφαρμογή κατασκευαστικού προτύπου

Η Unite αντιπροσωπεύει έναν ναό της οικογενειακής ζωής. Δημιουργεί διαμερίσματα διαμπερή με πρωινό και απογευματινό ήλιο με διώροφη οργάνωση των χώρων τους, έτσι ώστε να δώσει στους εργάτες και στους υπαλλήλους μεσαίου ή κατώτερου εισοδήματος ένα διώροφο «σπιτάκι» ενταγμένο στον τεράστιο όγκο ενός μεγάλου σπιτιού. Η πολυκατοικία οργανώνεται σαν μια μικρή πόλη με όλη την απαραίτητη υποδομή της, αφού παρέχει καταστήματα, «δρόμους», χώρους ψυχαγωγίας κλπ. Κεντρικό σημείο σε κάθε διαμέρισμα αποτελεί η κουζίνα, ώστε η μητέρα να είναι σε θέση να κατευθύνει τις οικιστικές σχέσεις. Τα παιδικά υπνοδωμάτια μικρού μεγέθους, είναι τοποθετημένα μακριά από το δωμάτιο των γονέων, παρέχοντας ψυχολογική και ακουστική ιδιωτικότητα. Το έντονο ηλιακό φως της Μεσογείου φωτίζει το εσωτερικό στο βάθος, και ο εξωτερικός εξώστης δίνει την αίσθηση μεγαλύτερου χώρου. Με την παροχή 23 διαφορετικών τύπων διαμερισμάτων, ο Λε Κορμπυζιέ δείχνει να λαμβάνει υπόψιν στο σχεδιασμό τον πλουραλισμό της αστικής ζωής. Σε 8 διπλούς ορόφους οργανώνονται 337 κατοικίες, που εξυπηρετούνται με τρεις πυρήνες κλιμακοστασίων και ανελκυστήρων. Οι οριζόντιες προσβάσεις γίνονται με «εσωτερικούς δρόμους». Το διαμέρισμα εισχωρεί σαν συρτάρι στον φέροντα οργανισμό με το χαρακτήρα των προκατασκευασμένων μονάδων-κυττάρων, προσφέροντας ακεραιότητα και ανεξαρτησία σε όλα τα διαμερίσματα. Οι φέρουσες πλάκες κατασκευάζονται ανά τρία πατώματα. Πάνω σε αυτό το σκελετό τοποθετούνται τα διαμερίσματα σε τρία προκατασκευασμένα τμήματα και ενισχύονται με δευτερεύοντα σκελετό δοκών από χάλυβα για τη στήριξη των εσωτερικών ορόφων ανεξάρτητα από το φέροντα σκελετό του οικοδομήματος. Ο Le

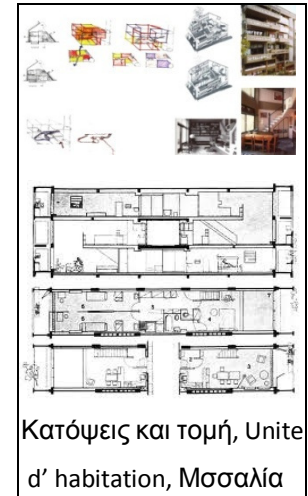


Corbusier περιγράφει την κατασκευή αυτών των μερών ως μπουκάλια που τοποθετούνται σε οποιαδήποτε θέση μέσα στην κάβα. Υπάρχουν 213 διαμερίσματα των 98 τετραγωνικών μέτρων έκαστο, διώροφα τυπολογίας bottom-up, με διώροφο ύψος στο καθιστικό. Η σύνδεση των διαμερισμάτων γίνεται με τη λογική των δύο διώροφων που εισχωρούν το ένα μέσα στο άλλο από άκρη σε άκρη σε τρία επίπεδα, εκατέρωθεν μιας κεντρικής οδού. Δημιουργείται έτσι ένα πάνω και ένα κάτω διαμέρισμα και τα δύο προσβάσιμα από την κεντρική οδό-διάδρομο. Τα διαμερίσματα καταλαμβάνουν όλο το πλάτος της πολυκατοικίας, έτσι εξασφαλίζεται η διαμπερότητα με προσανατολισμό από την ανατολή προς τη δύση. Έχουν σχεδιαστεί 23 παραλλαγές, έτσι έχουμε κατοικίες για εργένηδες, για ανύπαντρα ζευγάρια και για οικογένειες με έως 8 παιδιά. Τα υπόλοιπα είκοσι είναι μεγαλύτερα, ενώ υπάρχουν 79 μικρότερα του βασικού τύπου καθώς και 26 μονά, που δεν επαναλαμβάνουν όμως τη χαρακτηριστική τομή του κτιρίου και βρίσκονται στη νότια πλευρά ή απέναντι από το χώρο αναμονής των ανελκυστήρων.

Αστικές χρήσεις-πολυλειτουργικότητα συγκροτήματος

Στον έβδομο και στον όγδοο όροφο στεγάζονται εμπορικές δραστηριότητες παροχής τροφής (οπωροπωλείο, κρεοπωλείο, ιχθυοπωλείο, αρτοποιείο, κάβα ποτών και φαρμακείο), ταχυδρομείο, ξενοδοχείο και εστιατόριο. Στην πιο ήσυχη πλευρά του «εμπορικού δρόμου» προς το τέλος στεγάζονται αρχιτεκτονικά γραφεία, κομμωτήρια κλπ. Η τοποθέτηση τέτοιου περιεχομένου χρήσεων, έχει δεχθεί κριτική για το γεγονός ότι είναι αποκομμένες από το επίπεδο του δρόμου, χωρίς ζωτική λειτουργία. Τα καταστήματα έμειναν αχρησιμοποίητα για μεγάλο διάστημα, αλλά αυτό είχε να κάνει κυρίως με το γεγονός ότι βάσει πολιτικής τα καταστήματα έπρεπε να αγοράζονται και όχι να νοικιάζονται, έτσι το ρίσκο για έναν κάτοχο μικρής οικονομικής εκμετάλλευσης ήταν μεγάλο. Αργότερα αξιοποιήθηκαν δίνοντας την εναλλακτική να αποφύγουν οι κάτοικοι το στρίμωγμα της αγοράς και να μπορούν να κινηθούν ελεύθερα σε έναν ήρεμο, αστικό χώρο, άμεσα προσεγγίσιμο, συμβάλλοντας στην κοινοτική ταυτότητα.

Από πολεοδομικής άποψης τοποθετεί το οικοδομικό σώμα ελεύθερα στο διαθέσιμο οικόπεδο με υπερύψωση λόγω της έντονης κλίσης του εδάφους, σε απόσταση όμως από το δρόμο και φροντίζει για τη διαμόρφωση των υπαίθριων χώρων με μονοπάτια, ενώ τα οχήματα ακολουθούν διαφορετική διαδρομή. Προβλέπει τη δυνατότητα σχεδιασμού



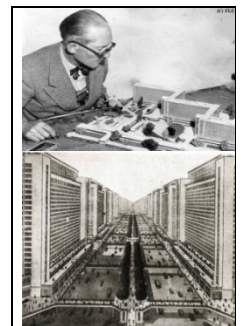
χώρων στάθμευσης. Σκοπός του αρχιτέκτονα ήταν η δημιουργία μιας μικρογραφίας της κοινωνίας με αυτόνομη δράση, που θα προσέφερε ταυτόχρονες ευκαιρίες για ηρεμία και απομόνωση με τη δυνατότητα της καθημερινής κοινωνικής επαφής, προωθώντας έννοιες όπως η αρμονία, ο αλληλοσεβασμός και η ενότητα. Ήθελε να δημιουργήσει ένα φωτεινό κτίριο (Radiant city), που θα έδινε και θα λάμβανε ενέργεια από το ανθρώπινο δυναμικό του.

Αντιμετώπιση κατοικίας-πνεύμα κατοίκησης

Ο κοινωνικός χαρακτήρας της Unite είναι προφανής. Δεν πρέπει να παραλείψουμε πως αποτελούσε ένα ολοκληρωμένο πρόγραμμα κατοίκησης, στα πλαίσια των ευρύτερων προγραμμάτων ανοικοδόμησης, που προέκυψαν ως ανάγκη ύστερα από τη λήξη του Δεύτερου Παγκόσμιου Πολέμου με τις καταστροφικές συνέπειες που επέφερε. Γέννημα των ιστορικών και κοινωνικών αναγκών και αποτέλεσμα της έκφρασης του οράματος περί ενός νέου πνεύματος σε επίπεδο κατοίκησης. Είναι ένα από τα πιο ενδιαφέροντα πειράματα που έγιναν για την επίλυση του οικιστικού προβλήματος με φθινό κόστος παραγωγής και ποιότητα στην κατοικία χαμηλού εισοδήματος. Σημειώνουμε πως ο Le Corbusier διεξήγαγε σε γενικότερο επίπεδο μελέτες διάρκειας 25 χρόνων, πάνω στο ζήτημα της δημιουργίας πρότυπων μορφών κατοικίας και την ιδανική ακτινοβόλα πόλη.

η Ville Radieuse του Le Corbusier

Στη Λαμπρή Πόλη, Ville Radieuse, ένα σχεδιασμό που πραγματοποιήθηκε στις αρχές του 1920-30, ο Le Corbusier είχε προτείνει ότι η ιδανική πόλη στην εποχή της μηχανής δεν θα ήταν συγκεντρωτική, αλλά θα αποτελούσε μία θεωρητικά απεριόριστη μονάδα, οργανωμένη σε ένα κατακόρυφο γεωμετρικά κάρναβο ουρανοξυστών. Αυτοί οι γυάλινοι πύργοι, όπως οι πυλωτές και οι άξονες πρόσβασης θα σηκώνονταν πάνω από το επίπεδο της επιφάνειας, απελευθερώνοντας το χώρο από κάτω, και εξασφαλίζοντας στο εξής «*τις ευεργετικές συνθήκες του ήλιου, του ελεύθερου χώρου και του πρασίνου*». Δε θα υπήρχε πλέον ταξικός διαχωρισμός: Η ελίτ και η εργατική τάξη θα έμεναν σε παρόμοια διαμερίσματα και θα μοιράζονταν τις ίδιες κοινοτικές, ψυχαγωγικές και εκπαιδευτικές υπηρεσίες. Κάτω από τον ουτοπικό σχεδιασμό του Le Corbusier για τη Ville Radieuse, όπως και σε άλλες υλοποιημένες αστικές πρωτοβουλίες του, ενυπήρχε η κυρίαρχη πεποίθηση ότι μέσα σε ένα καλά



Le Corbusier
μακέτα και
σχέδιο για τη
Λαμπρή Πόλη

οργανωμένο περιβάλλον: **άνθρωπος, φύση και μηχανή μπορούσαν να βιώσουν σε αρμονία**, και ότι ο αρχιτέκτονας θα μπορούσε να δώσει υπόσταση σε αυτή τη νέα κοινωνία.

Στη συγκεκριμένη περίπτωση συνδυάζεται η εμπειρία των προηγούμενων ετών γύρω από το θέμα της κατοικίας με τον πολεοδομικό σχεδιασμό. Για την υλοποίηση του έργου συνεργάστηκε με ομάδα τεχνοκρατών. Επιδίωκε μέσα από τις μελέτες του να δημιουργήσει σχεδιαστικά πρότυπα, που να αποτελούν πηγή έμπνευσης για την προώθηση υιοθέτησης μιας νέας φιλοσοφίας στον τρόπο ζωής του ανθρώπου. Μέσα στην εποχή της μηχανής αναζητά την έκφραση με αρχιτεκτονικά στοιχεία σχεδιασμού την ιδανική πόλη. Αυτή η διαδικασία βέβαια, προϋποθέτει τον επαναπροσδιορισμό των ανθρώπινων αναγκών, και σε επίπεδο συλλογικής κατοίκησης. Η κατοικία αντιμετωπίζεται πλέον ρητά ως ένα χρηστικό εργαλείο στα χέρια του αρχιτέκτονα. Υπέρμαχος των λειτουργικών διατάξεων για άνεση στους χώρους, θεωρούσε πως η αρχιτεκτονική είναι η τέχνη που πλησιάζει το πλατωνικό μεγαλείο, τη μαθηματική τάξη, το διαλογισμό, την αρμονία, στοιχείων δηλαδή που εγείρουν συγκινησιακές καταστάσεις.

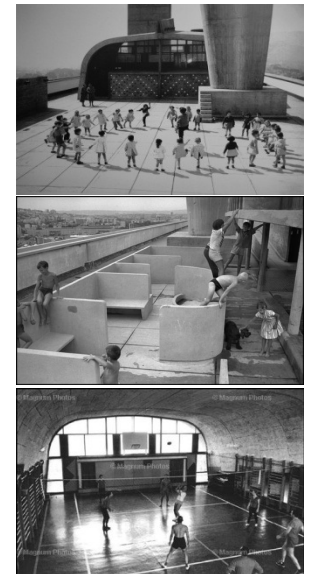
Λειτουργικός και συμβολικός ρόλος στην οροφή της Unite

Η ταράτσα του κτιρίου παρουσιάζει στοιχεία αυστηρότητας και μονολιθικότητας, η τοποθέτηση των όγκων γίνεται αμφιθεατρικά και περιλαμβάνει γυμναστήριο, κολυμβητήριο, πισίνα για παιδιά, χώρο για διεξαγωγή θεατρικών παραστάσεων, διάδρομο για περίπατο, πύργο των ανελκυστήρων, δεξαμενές νερού και καμινάδες εξαερισμού.

Ο Λε Κορμπυζιέ μεταδίδει οπτικά μηνύματα μέσα από αυτή την κατασκευή, κυρίως μέσα από τη διαμόρφωση της στέγης. Κάθε στοιχείο έχει τοποθετηθεί στο χώρο με μια emphatic χειρονομία. (Χρησιμοποιεί τρεις διαφορετικές τεχνικές αντίδρασης: την αινιγματική εικονογραφία ενός ασχημάτιστου αγριότοπου, το αόρατο του “repousoir”, που το εξωτερικεύει ως εικόνα και την αίσθηση της ορατής παρουσίας της κεντρικής αρχιτεκτονικής εικόνας). Καμπύλες από μπετόν και βράχοι γύρω από την πισίνα, έχουν τοποθετηθεί έτσι ώστε να παραπέμπουν στους περιμετρικούς ορεινούς όγκους του τοπίου. Οι μορφές είναι ικανές να λειτουργήσουν ως αφηγηματικά μέσα και αποκτούν διαχρονική αξία. « Ο άχρονος χώρος τοποθετεί το θεατή σε μια ιδανική κατάσταση σύγχυσης και ακολούθως, την άρνηση του χώρου, ενώ αντιθέτως, η ιδανική σύγχυση καταστρέφεται από τη συναίσθηση του χρόνου», υποστήριξε ο George Abraham*. Ο χώρος επιτρέπει στον παρατηρητή να προβάλλει νοήματα



Σκίτσο του Λε Κορμπυζιέ για την ακτινοβόλα Πόλη



Οροφή-κοινωνικός χώρος συλλογικών δραστηριοτήτων

στο τοπίο, αναπτύσσοντας τη φαντασία του, όπως συμβαίνει με τα όνειρα, χωρίς όμως να επιβάλλεται από τον αρχιτέκτονα σχεδιαστικά, επιτρέποντάς του δηλαδή ένα βαθμό ανάμειξης με τα κατασκευασμένα κελύφη (ενεργητική ή παθητική στάση). *Η συνολική αίσθηση αποπνέει ηρωισμό, σαν να βρίσκεται κανείς σε έναν ελληνικό ναό.* Απελευθερωμένος κανείς από την κίνηση και τη ρύπανση, μπορεί να απολαύσει τη θέα της Μεσογείου.

Συμβολισμός-συνειρμοί:κάθε σχήμα είναι «σημαίνον», δηλαδή και μόνο με το ότι γίνεται αντιληπτικά ορατό, αντικατοπτρίζει μια σταθερή θέση που αφορά ορισμένα θέματα. Κι αυτό εξηγείται μέσω της θέσης πως *η μορφή προχωρά πάντοτε πέρα από την πρακτική λειτουργία των πραγμάτων και πως μέσα από το σχήμα της εκάστοτε μορφής μπορούν να αποδοθούν οπτικά οι έννοιες της στρογγυλότητας, της αιχμηρότητας, της αρμονίας ή της ασυμφωνίας, της δύναμης ή της ευθραυστότητας.* Κάθε σχήμα αποκτά και μόνο οπτικά ένα είδος ταυτότητας με διακριτά χαρακτηριστικά, που εκφράζει μια οπτική ιδέα, την οποία αντιλαμβάνεται και εξελίσσει το άτομο κατά τη διάρκεια της ζωής του. Με αυτό τον τρόπο ερμηνεύονται συμβολικά σαν εικόνες της ανθρώπινης κατάστασης. Ο Τζον Ράσκιν κάνοντας λόγο για την ευγλωττία της αρχιτεκτονικής, υποστηρίζει πως *τα κτίρια μπορεί να μιλάνε για δημοκρατία ή αριστοκρατία, ευθύτητα ή αλαζονεία, καλωσόρισμα ή απειλή, συμπάθεια για το μέλλον ή λαχτάρα για το παρελθόν.* Όλα τα σχεδιασμένα αντικείμενα αποπνέουν μια αίσθηση των ψυχολογικών και ηθικών διαθέσεων που υποστηρίζουν. *Το να περιγράφει κανείς ένα κτίριο ως όμορφο, σημαίνει κάτι παραπάνω από μια αισθητική συμπάθεια, υπονοεί μια έλξη προς τον τρόπο ζωής που προωθεί ή ίδια η κατασκευή και δημιουργεί μια αίσθηση ανάτασης.* Ο εξωτερικός αισθητός κόσμος, εκπέμπει ερεθίσματα στο άτομο, τα οποία ερμηνεύει με σχετική ευκολία σε κοινωνιο-ψυχολογικό επίπεδο. Γλωσσικά αποδίδονται τα φαινόμενα αυτά με τη χρήση των μεταφορών και των συνειρμικών διαδικασιών. (Ο H.Hertzberger γράφει, « Όλοι έχουν την τάση να βιώνουν τα υπερμεγέθη κτίρια, με μεγάλες αποστάσεις από την ανθρώπινη κλίμακα, ως καταπιεστικά, και πράγματι όλα τα ολοκληρωτικά καθεστώτα, έχουν δείξει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για κτιριακές διαστάσεις που προκαλούν δέος με εκλεκτικιστικές τάσεις στον κατασκευαστικό ρυθμό σε πολλές περιπτώσεις,



Οροφή, δομές και
συμβολισμοί

σε μια κατευθυνόμενη προσπάθεια ανάδειξης των κλασσικών ιδεών της αρχαιότητας. Βέβαια, αυτή η θέση δεν ισχύει σε όλες τις περιπτώσεις των μεγάλων κτιρίων, όπου τα διάφορα κλασικιστικά στοιχεία μπορεί να είναι φιλικά προς τους χρήστες και να εκφράζουν αναμφισβήτητα δημοκρατικές προθέσεις. Αντιστρέφοντας λοιπόν την κατάσταση ενός ισχύοντος πλαισίου, η αρχιτεκτονική μπορεί επίσης να αποκτήσει ένα διαφορετικό νόημα»).

Βέβαια, στην περίπτωση των συμβολισμών και των συνειρμών όλα είναι σχετικά, καθώς ο καθένας από μας αντιλαμβάνεται τα οπτικά ερεθίσματα που δέχεται με διαφορετικό τρόπο και τα ερμηνεύει σε προσωπικό επίπεδο με την προσμέτρηση πληθώρας γνωστικών και ψυχολογικών παραμέτρων. Όταν βλέπουμε ή εγκλιματιζόμαστε σε ένα κτίριο το ερμηνεύουμε μέσα από αναφορές, δηλαδή, μέσα από παραπομπές και αφύπνιση μνημών από το γενικότερο πλαίσιο όπου κατά το παρελθόν, έχουμε δει τα ίδια, τα αντίγραφα ή τα πρότυπά τους. Επικοινωνούμε με αυτά βάσει συνειρμών και τα συνδέουμε με ιστορικές και προσωπικές καταστάσεις της οπτικής μας εμπειρίας. Η φύση των συνειρμών είναι αυθαίρετη και ασκούμε κριτική στάση απέναντι σε κτίρια, αντικείμενα, χώρους και τους γύρω μας γενικότερα. Η ικανότητα αυτή αναπτύσσεται μέσα από κοινωνικές διαδικασίες εκμάθησης του χώρου, που έχουν εδραιωθεί ιστορικά σε κοινωνικό επίπεδο. Το περιβάλλον διαδραματίζει ρόλο στη διαμόρφωση της ταυτότητας. Ο άνθρωπος από την άλλη δίνει αξία σε τόπους όπου οι εξωτερικές αξίες τις οποίες πρεσβεύει και σέβεται ενθαρρύνουν, υπενθυμίζουν και ενισχύουν τις εσωτερικές. Οι χώροι στους οποίους ζούμε ενσαρκώνουν διαθέσεις.

Η όποια οπτική έκφραση εμπεριέχει ένα εκφραστικό νόημα. Μόλις ανοίξουμε τα μάτια μας στις δυναμικές ιδιότητες που μεταδίδουν τα αντικείμενα, αναπόφευκτα τους αποδίδουμε και ένα προσωπικό νόημα. Ο R. Arnheim σημειώνει πως *όλες οι αντιληπτικές ιδιότητες έχουν κάποια γενικότητα. Οι δυναμικές ιδιότητες (προσπάθεια, συστροφή, επέκταση, υποχωρητικότητα) δεν περιορίζονται σε όσα βλέπει το μάτι, είναι δομικές ιδιότητες, τις αισθάνεται κανείς στον ήχο, την αφή, στις μυϊκές αισθήσεις και στην όραση και είναι άρρηκτα συνδεδεμένες με τη φύση του ανθρώπινου νου. Έτσι ορίζουμε την έκφραση ως έναν τρόπο οργανικής ή ανόργανης συμπεριφοράς, που εντοπίζεται στη δυναμική εμφάνιση αισθητών αντικειμένων. Οι δομικές ιδιότητες αυτών των τρόπων επεκτείνονται πέρα από το χώρο των εξωτερικών αισθήσεων, καθώς χρησιμοποιούνται μεταφορικά για να προσδιορίσουν έναν άπειρο αριθμό μη αισθητηριακών φαινομένων, όπως για παράδειγμα, το χαμηλό ηθικό, το υψηλό κόστος ζωής, τη διαφάνεια ενός επιχειρήματος, το συμπαγές της αντίστασης κλπ. Η θεώρηση του Lipps περί της ενσυναίσθησης*, σχεδιάστηκε προκειμένου να εξηγήσει γιατί βρίσκουμε*

έκφραση ακόμα και σε άψυχα αντικείμενα, όπως για παράδειγμα στους κίονες ενός ναού. (Ο Max J.Friedlander παρατήρησε ότι ένας κίονας αποκτά έμβιες ικανότητες, πάσχει, στηρίζει υπομονετικά και νικηφόρα το υπερκείμενο βάρος και πως η ελαφριά διόγκωση του περιγράμματος εκφράζει μια δυναμική ένταση, δίνει την αίσθηση της πίεσης και της αντίστασης. Το αν θα βιώσει ή όχι την αρχιτεκτονική αυτή έκφραση ο παρατηρητής, εξαρτάται από το εάν καταγράφονται αυτές οι δυναμικές ιδιότητες στο νου του).

Οι άνθρωποι αναγνωρίζουν τα κτίρια μέσω χαρακτηριστικών, όπως η ένταση, η μοναδικότητα, το επίπεδο ορατότητας, η σημασία του κτιρίου για την κοινότητα, το ενθουσιάζουν στη μνήμη τους. Είναι πλέον σαφές πως η όποια ανάγνωση του χώρου, εμπεριέχει την προσέγγιση του τύπου, την αναγνώριση των μορφοπλαστικών του ιδιοτήτων με τη σύμμεξη συμβολικών και συνειρμικών διαδικασιών αντίληψης από την πλευρά του ατόμου. Τα κτίρια εξάλλου, σχεδιάζονται από ανθρώπους και απευθύνονται σε αυτούς και στις όποιες λειτουργικές και εκφραστικές προθέσεις, που ορίζουν την αναγκαιότητα της κατασκευής. Το άτομο είναι δυναμικό ον και είναι αυτή η δυναμική που αντανάκλαται στις νέες δομές. Η πίστη στις ανεξάντλητες προοπτικές που ορίζουν τους χώρους ως τόπους που είναι σε θέση να διαφυλάσσουν ιδεώδη σε κάθε χρονική στιγμή.

Κριτική: “Αν κάτι λείπει από το συγκρότημα της Unite αυτό σχετίζεται με την έλλειψη δημόσιων περιοχών και πολιτικού χώρου, που υποδεικνύονται σε μια αυτόνομη μονάδα τέτοιας φύσης και μπορεί να εντοπιστεί στους ουτοπικιστές προκατόχους του 19ου αιώνα. Η διεκπεραίωση του έργου υπέστη σοβαρές πιέσεις με την εμπλοκή πολλών παραγόντων. Για παράδειγμα κάποιοι αρχιτέκτονες κατηγορούσαν τον Λε Κορμπυζιέ πως θα απομορφοποιούσε το γαλλικό τοπίο, ενώ κάποιοι γιατροί υποστήριζαν πως η Unite θα παρήγαγε τρελούς” (Charles Jencks).

Σήμερα αποτελεί σημείο αναφοράς μέσα στην πόλη, έχει επιβιώσει μέσα στο χρόνο, με μικτές χρήσεις κατοίκησης και επαγγελματικών χώρων με κοινόχρηστες λειτουργίες. Εξακολουθεί να είναι ένας ζωντανός οργανισμός που εξελίχθηκε με την εισαγωγή και υλοποίηση νέων χρήσεων. Ανακηρύχθηκε μνημείο από το 1986. Η επιτυχία της επανάληψης αποδίδει νέα προσωπικότητα στο κτίριο, και αποδεικνύει την επιθυμία διαλόγου με το παρελθόν. Αποτελεί μια επιτυχημένη εφαρμογή μνημειακής αρχιτεκτονικής, με μηχανιστική γεωμετρικότητα, τεχνικές ποιότητες αλλά και αισθαντικότητα. Εξακολουθεί να αποτελεί σύμβολο, ένα γεγονός που συγκινεί αποτελεσματικά τις αισθήσεις μας και διεγείρει το ανθρώπινο πνεύμα. Ο τύπος πρότυπο της unite εφαρμόστηκε σε πέντε πόλεις, μεταξύ αυτών και στο Βερολίνο...

Κριτική του Μοντέρνου Κινήματος : Η στάση της Μοντέρνας έγινε μόδα. Η εποχή έθρεψε αντιφάσεις. Η κατασκευαστική γλώσσα του βιομηχανικού πολιτισμού, απομάκρυνε το άτομο από την ουσία της κατοίκησης. Η νεωτερική προσέγγιση της κατοικίας μετέτρεψε το φυσικό κόσμο σε αντικείμενο στα χέρια της τεχνικής και αντικειμενοποίησε το ανθρώπινο υποκείμενο. Δημιούργησε ένα περιβάλλον που απέκοψε τον άνθρωπο από τις φυσικές του καταγωγές, από τη φυσική του εστία.

Ο τοπικισμός με τα ιδιαίτερα πολιτισμικά και γεωγραφικά του χαρακτηριστικά, υπήρξε ο πιο σημαντικός παράγοντας άσκησης κριτικής της νέας φιλοσοφίας. Η εφαρμογή της εκάστοτε αρχιτεκτονικής δομής-προτύπου σε οποιοδήποτε τόπο, έγειρε τον προβληματισμό της αντίφασης, της ασυνέπειας της αρχιτεκτονικής με τον τόπο (εργολαβικός μοντερνισμός). Στο τέλος της δεκαετίας του '50 επήλθε κρίση στον νεωτερισμό, νοούμενης ως ευρύτερης ιστορικής εμπειρίας. Έχουμε λοιπόν τον Λε Κορμπυζιέ και το Παρεκκλήσι τής Ροσάν, όπου ο δάσκαλος δεν διστάζει να αμφισβητήσει τα δικά του Πέντε σημεία για την αρχιτεκτονική, δημιουργώντας ένα μοναδικό έργο γεμάτο μεσογειακές αναμνήσεις και συμβολικά αιτήματα που επαναπροτείνονται, καταδεικνύοντας, ταυτόχρονα, ότι η αρχιτεκτονική δεν μπορεί να είναι απλώς και μόνο «το υπέροχο και σοφό παιχνίδι των όγκων κάτω από το φως». Το παρεκκλήσι και τη μονή τής Τουρέτ, κοντά στη Λυών, ίσως την τελευταία εκδοχή μιας ουτοπικής συλλογικότητας που πραγματοποιείται σε ένα κτίριο, το οποίο ανακαλεί συνεχώς την Ιστορία, μέσω της επαναπρότασης ενός γνωστού αρχιτεκτονικού τύπου (την Τσερτόζα τής Εμα, στη Φλωρεντία).

(Ο Τσαρλς Τζένκς, με τη δημοσίευση του βιβλίου του The language of Post-Modern Architecture, το 1977 πρότεινε να υπερβούμε άπαξ διά παντός την αρχιτεκτονική εμπειρία τού Μοντέρνου, να την εγκαταλείψουμε εντελώς).



La Chapelle de Notre Dame du Haut Ronchamp by Le Corbusier.
Photograph: Alamy



Μονή της Τουρέτ,
1952

Συμπεράσματα για Unite: Ο τύπος της κατοικίας αφορά τη μεσαία κλίμακα, η κατοίκηση οργανώνεται πάνω στο αίτημα για κοινωνική συμβίωση, χωρίς ωστόσο να παραβιάζεται η αρχή της ιδιωτικότητας, που εξακολουθεί να λειτουργεί ως απαραβίαστη συνθήκη στο ζήτημα της κατοίκησης. Η κατοικία μελετάται και οργανώνεται σαν μέρος του πολεοδομικού, κοινωνικού σχεδιασμού, ώστε να μπορούμε να κάνουμε λόγο για συνολική αντιμετώπιση της κατοικίας. Η Μοντέρνα οικία-συγκρότημα συστεγάζει τον άνθρωπο με την τεχνολογία, του προσφέρει θέα(επενδύσεις όψεων με γυαλί) και νέα διαλεκτική με το φυσικό εξωτερικό κόσμο, από τον οποίο έχει πάρει τις αποστάσεις του, αφού η ιδέα της μηχανής φαντάζει πιο ελκυστική για αυτόν (όπως γενικά πιστεύεται, χωρίς ωστόσο να ανταποκρίνεται πάντα στην πραγματικότητα).. Μιλάμε πλέον για εξοπλισμό της κατοικίας, «η πολυθρόνα είναι μια μηχανή για να κάθεται». Ο κάτοικος της Unite διεκδικεί την ελευθερία του μέσα από την αναζήτηση για ισότητα, αλλά προστατεύει παράλληλα την ατομικότητά του. Ο πλουραλισμός της κοινωνίας του, αντικατοπτρίζεται στον πολυλειτουργικό σχεδιασμό. Εικονογραφικά τεκμήρια είναι οι κατόψεις, η διαχείριση του χρώματος και η συνολική εικόνα του συγκροτήματος. Η Unite μιλά για τη Δημοκρατία, την ισότητα, την επιστήμη και το μέλλον. Η εικόνα της στιβαρής δομής και του ξεκάθਾਰου περιγράμματος αντανακλούν το δυναμισμό της σύγχρονης βιομηχανίας και πηγάζουν από το νέο-ηρωικό πνεύμα της εποχής. Χρησιμοποιούνται τύποι, που αφορούν στην γεωμετρικότητα των δομών, την απομάκρυνση του τυχαίου και του περιττού από τη συνολική εικόνα. Για τον Κορμπυζιέ τύπος δεν μπορεί να νοηθεί, αν δεν υπακούει σε αναλογίες. Οργανώνει τη Unite με τέτοιο τρόπο ώστε να εξασφαλίζει την εσωτερική και την εξωτερική τάξη. Η όλη σύνθεση δείχνει να ισορροπεί και να είναι συνεπής με τις ανάγκες της νέας εποχής. Ο τύπος εξειδικεύεται και αποκτά νέες μορφοπλαστικές ιδιότητες, που εκφράζονται με την κατάλληλη σύζευξη των δομών, των υλικών και των χρωμάτων, ώστε να είναι εύγλωττα. Οι συμβολισμοί είναι έντονοι, τους συναντούμε στα υλικά, στην διαμόρφωση της οροφής και στη συνολική εμφάνιση του κτιρίου, σφραγίζοντας το σύγχρονο φαντασιακό. Τα οπτικά- μηνύματα, οι συμβολισμοί, αποτυπώνονται στη δομή, απευθύνονται σε ευρύτερο κοινό, έτσι προκύπτει η εξωστρέφεια των δομών σύνταξης του χώρου, η εξωστρέφεια του χρώματος, αφού η εικόνα του κτιρίου ως κοινωνικής κατασκευής όφειλε να αφηγείται την αλήθεια που αναζητούσε η εποχή. (ειλικρίνεια κατασκευαστικών μεθόδων, ειλικρίνεια υλικών κλπ).

Το Μοντέρνο κίνημα είχε ανάγκη αιτιολόγησης της δημιουργίας του άλλωστε και βρήκε διέξοδο μέσα από την εμφατική δήλωση της παρουσίας και κυριαρχίας των εφαρμογών του στο χώρο. Η διατήρηση της Unite ως μνημείο, υποσυνείδητα προσελκύει την ιδέα της συνέχειας της ζωής στο χρόνο, δημιουργώντας την ελπίδα για το ανέφικτο, για την αιώνια ύπαρξη.

Το άτομο αντιπροσωπεύει ένα ανοιχτό σύστημα συλλογής πληροφοριών, τις οποίες επεξεργάζεται και τις μετουσιώνει σε εσωτερικό επίπεδο, μέσω αισθητηριακών διαδικασιών. Έτσι η έκφραση ενσωματώνεται στη δομή και αποτυπώνεται στους διάφορους αρχιτεκτονικούς ρυθμούς που εμφανίστηκαν ιστορικά. Η ερμηνεία του αρχιτεκτονικού έργου, μπορεί να οδηγήσει στην κατανόηση των συμβολισμών και της αισθητικής, ως στοιχείου μιας βαθύτερης κοινωνικής και ψυχολογικής λειτουργίας και όχι μόνο ως στοιχείου διακοσμητικής τάξης. Οι δομικές σχέσεις μορφοποίησης του χώρου, που διατυπώθηκαν ιστορικά, δεν αποτελούν μια σταθερά, αλλά επαναπροσδιορίζονται και επαναδιατυπώνονται, ακολουθώντας τη δυναμική του σύνθετου κοινωνικού περιβάλλοντος στα πλαίσια του οποίου αποκτούν την ταυτότητά τους. Με αυτή την έννοια η ζωγραφική, το χρώμα, είναι δομές, είναι υποκείμενα, είναι απόληξη των βαθύτερων πολιτισμικών διεργασιών, που συντελούνται στις ποικίλες ιστορικές μορφοποιήσεις.

Οι δύο αρχιτεκτονικοί προσανατολισμοί που προσεγγίσαμε, ακολούθησαν διαφορετικές εικονογραφικές στρατηγικές, που λειτούργησαν ως διαρθρωτικά μέσα και προήλθαν από τη σύμπλεξη του αρχιτεκτονικού, του εικονικού και του αφηγηματικού χώρου. Αυτές οι στρατηγικές λειτούργησαν με προσαρμοστικό τρόπο απέναντι στις εξελικτικές, παραγωγικές και κοινωνικές ανασυγκροτήσεις της κάθε εποχής και απέκτησαν διακριτά χαρακτηριστικά που ανταποκρίθηκαν σε διαφορετικά αιτήματα. Η εικόνα, το χρώμα ακολουθεί και αντιλαμβάνεται τη χωρική διάρθρωση, γίνεται συντακτικός τύπος στη διατύπωση της αρχιτεκτονικής γλώσσας. Η εσωτερικότητα των δομών γίνεται το μέσο αφήγησης της ευρύτερης πολιτιστικής και εθνικής διάρθρωσης. Η εικόνα και το χρώμα δεν αντιμετωπίζονται ως ένα είδος επιθέματος, αλλά ως μια συλλειτουργούσα δομική, κοινωνική και εκφραστική αξία.

Η αρχιτεκτονική είναι σε θέση να συλλάβει πρόσκαιρες και άτολμες τάσεις, να τις ενισχύσει και να τις παγιώσει, με αποτέλεσμα να μας προσφέρει μια πιο μόνιμη πρόσβαση σε ένα εύρος συναισθηματικών δομών, που σε άλλη περίπτωση θα βιώναμε τυχαία και περιστασιακά. Το παρελθόν μας έχει κληροδοτήσει αποδείξεις, εικονογραφικά τεκμήρια, στήλες, εγχάρακτες πλάκες, πάπυρους, χειρόγραφα, έντυπα.... Ο Άλντο Ρόσι ισχυρίστηκε πως, "η σύναψη σχέσης με τα αρχιτεκτονικά έργα τού παρελθόντος είναι απαραίτητη, αφού η Ιστορία αποτελεί θεμέλιο στοιχείο, ως υλικό τής αρχιτεκτονικής. Τα αρχιτεκτονικά έργα τής Ιστορίας συγκροτούν την ίδια την αρχιτεκτονική". Το παρελθόν αποτελεί τη μαρτυρία ενός

μορφολογικού σχήματος. Το πλάσιμο της μορφής αποτελεί και τον πυρήνα της συνθετικής λύσης. Ο τύπος αποτελεί μορφοπλαστική σταθερά και προσεγγίζεται μέσω της ιστορίας. Οι μορφοπλαστικές και τυπολογικές αναζητήσεις οφείλουν να αναπτύσσουν διαλεκτικές δομικές σχέσεις με την ιστορία. Η φύση του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού, συναρτάται με την παραγωγική οργάνωση, αλλά και με πνευματικές εμπειρίες της ζωγραφικής και του λόγου-της οργάνωσης των νοημάτων και των εννοιών. Η φύση του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού δεν είναι αυθαίρετη, έχει διατηρήσει τις ρίζες του μέσα στο κέλυφος της αρχιτεκτονικής παράδοσης. Αν δεν κατανοήσουμε και δεν εμβαθύνουμε στην προηγούμενη αρχιτεκτονική εμπειρία, δεν θα είμαστε σε θέση να επανακωδικοποιήσουμε, να επανερμηνεύσουμε και να ανανεώσουμε τα κληροδοτήματά της. Η συνάντηση του αρχιτεκτονικού τύπου με τον τόπο οφείλει να λειτουργεί ως διαπραγματευτική αξία. Ο τόπος είναι η θεμελίωση, η αρχιτεκτονική προδιάθεση, που ουσιαστικά πρέπει να υποδεικνύει την αρχιτεκτονική γλώσσα, την εικονογραφική ή χρωματική στίξη, την οργανωτική απόφαση.

Κάθε εποχή έχει τη σπουδαιότητά της. Στη σύγχρονη εποχή, το εύρος των επιλογών μας, μας αφήνει «ελεύθερους» να καθορίσουμε ότι συγκεκριμένα αρχιτεκτονικά στοιχεία δίνουν περισσότερο ή λιγότερο επαρκείς απαντήσεις στις αναδυόμενες αλλά και υποβόσκουσες ψυχολογικές μας ανάγκες. Ο άνθρωπος επιθυμεί την αλλαγή, αλλά δεν είναι ικανός να ακμάσει ομοιόμορφα σε οποιοδήποτε χώρο βρεθεί, αγωνίζεται να αναπτυχθεί και να εξελιχθεί, ενίοτε προσκαλεί την πρόκληση και την τάση για περιπέτεια και εξερεύνηση του κόσμου. Τα κτίριά μας αντανakλούν την αλήθεια της εποχής μας. Αν έχουμε ανάγκη από νέα δεδομένα, τότε η αυθεντικότητα, ο σεβασμός στο ανθρώπινο στοιχείο και στις γεωγραφικές και πολιτιστικές ιδιαιτερότητες των τόπων και η διαλεκτική σχέση με τους τύπους του αρχιτεκτονικού παρελθόντος, είναι στοιχεία που θα αφομοιώσουν την αλλαγή ως οργανικό κομμάτι της ιστορίας.

Σημειώσεις

βλ. Ζητήματα θεωρίας στον αστικό σχεδιασμό, Δ. Γεωργούλης
βλ. «Κτίζειν, Κατοικείν, Σκέπτεσθαι», Martin Heidegger, μετάφραση Γ. Ξηροπαίδης

Η αμοιβαία σχέση του ανθρώπου με το φυσικό και δομημένο περιβάλλοντα χώρο, έχει απασχολήσει τομείς της κοινωνιολογίας και της ψυχολογίας ευρέως. Έχουν διατυπωθεί θεωρίες, με κυρίαρχο παράγοντα το ίδιο το άτομο στην αλληλεπίδραση του με το περιβάλλον (ατομοκεντρικές) και θεωρίες που δίνουν προτεραιότητα στο περιβάλλον (συμπεριφοριστικές). Ωστόσο τα πορίσματα και των δύο κατευθύνσεων καταθέτουν στοιχεία σχετικά με την ανθρώπινη συμπεριφορά στο χώρο. Στην πρώτη περίπτωση, εξετάζονται και αναλύονται έννοιες όπως ανάγκη, κίνητρο, ικανοποίηση, ευχαρίστηση μέσα από μια αντιληπτική διαδικασία ανάγνωσης του χώρου και έννοιες όπως ο προσωπικός χώρος, η εδαφοκυριαρχία, η ιδιωτικότητα και ο συνωστισμός, ερευνούνται με την προσμέτρηση βιολογικών και ψυχολογικών παραμέτρων, ενώ στη δεύτερη υποβαθμίζονται οι ψυχικές και υποκειμενικές διαδικασίες, εστιάζοντας στον τρόπο εκδήλωσης της συμπεριφοράς. Όλες οι σχετικές μελέτες πάντως καταλήγουν στην αναγνώριση κοινών βασικών σχέσεων και εξαρτήσεων του ατόμου με το περιβάλλον ως σύνθετο κοινωνικο-χωρικό φαινόμενο (βλ. Σήλια Νικολαΐδου, και « Η Κοινωνική οργάνωση του αστικού χώρου», 1993, Πάνος Ι. Κοσμόπουλος, «Περιβαλλοντική Κοινωνική Ψυχολογία».

Αλλαίν ντε Μποττόν, «Η αρχιτεκτονική της ευτυχίας», εκδόσεις Πατάκη, σελ.93
βλ. Ζητήματα θεωρίας στον αστικό σχεδιασμό, Δ. Γεωργούλης

Ο Π. Τουρνικιώτης γράφοντας για την αρχιτεκτονική στη σύγχρονη εποχή, υποστηρίζει πως ανατρέχουμε στο παρελθόν, για να εξορκίσουμε το φόβο του αύριο, ζητάμε έναν πατέρα για να στέκεται δίπλα μας και να μας δίνει μια ταυτότητα.

Σίγκμουντ Φρόυντ, « Ο Πολιτισμός πηγή δυστυχίας», 1930, μτφρ. Γ. Βαμβαλής, 1994, σελ. 23

Η ορθοφροσύνη είναι στον κόσμο το πράγμα το καλύτερα μοιρασμένο, γιατί ο καθένας βρίσκει πως είναι τόσο καλά εφοδιασμένος με ορθοφροσύνη, ώστε εκείνοι που ακόμα ικανοποιούνται δυσκολότατα σε κάθε άλλο πράγμα, δεν έχουν τη συνήθεια να ποθούν περισσότερη απ' όση έχουν..... Κι έτσι η ποικιλία των γνώμών μας δεν προέρχεται από το ότι άλλοι είναι περισσότερο και άλλοι λιγότερο λογικοί, παρά μονάχα από το ότι οδηγούμε τις σκέψεις μας από δρόμους διαφορετικούς και δεν προσέχουμε όλοι μας τα ίδια πράγματα....(Rene Descartes, Discours de la Methode, 1637, Λόγος περί της μεθόδου, μτφρ. Χριστόφορος Χρηστίδης, Παπαζήσης, Αθήνα, 1976)

βλ. The Poetic Space, Gaston Bachelard, 1958

Σύμφωνα με το Βιτρούβιο, Ομορφιά υπάρχει «όταν το έργο έχει ευχάριστη και κομψή εμφάνιση και τα μέλη του είναι έμμετρα διαμορφωμένα βάσει σωστών αναλογικών σχέσεων “Ten Books of Architecture”

βλ. Μαθήματα της Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής, Χ. Μπούρας, πρώτος τόμος σελ. 355-363

(Στα δυτικά υπήρχε επίσης μια σπουδαία αρτηρία που με αφετηρία την Πύλη του Ηρακλείου κατέληγε στην Οπλοντίδα).

Κατά τον φιλόσοφο E. Levinas, η μόνωση που προσφέρει η κατοικία, σχετίζεται με την εκδίωξη του άλλου και με τη ριζικοποίηση του χωρισμού. Τα ασφαλισμένα παράθυρα από τη μια και η έλξη του έξω, αποτελούν ισότιμες εκδοχές του σπιτιού.

βλ. “Ten Books of Architecture”, Vitruvius, κεφ.ν

βλ. Εισαγωγή στη θεωρία της αρχιτεκτονικής, μια ιστορική επισκόπηση, Π. Τουρνικιώτης, σελ. 13

βλ. Οπτική Σύνταξη, Εμμανουήλ Βακαλό, 1988

Ο φιλόσοφος Πλωτίνος ισχυρίζεται ότι «το οπτικά ωραίο συνίσταται στη συμμετρία των μερών μεταξύ τους και με το όλον». Στις **συμμετρικές διαδικασίες** περιλαμβάνονται η μετατόπιση, η περιφορά, ο κατοπτρισμός και ο ολισθαίνων κατοπτρισμός. *Στη φύση συμμετρία απαντάται σε μορφές μεγάλης σταθερότητας, στις οποίες η κατανάλωση ενέργειας έχει ελαχιστοποιηθεί. Σε όλες τις βαθμίδες, από τις ομάδες των βαρέων μετάλλων ως τους γαλαξίες, η συμμετρική οργάνωση είναι αποτέλεσμα της τάσης που έχει η φύση να επωφελείται από όλες τις δυνατές επιλογές που παρέχει ο χώρος. Τόσο η «θεωρία της σχετικότητας» του Αϊνστάιν, όσο και η θεωρία των κβάντα είναι άμεσα εξαρτημένες από τις αρχές της συμμετρίας. Από την αρχαιότητα ήδη οι άνθρωποι χρησιμοποίησαν συμμετρικές διατάξεις στην αναπαράσταση αντικειμένων λατρείας, την τιμή και το κύρος. Η μελέτη των φυτικών ή ζωικών μορφών αποκαλύπτει τη σχέση της συμμετρίας με την εξέλιξη.*

Αναλογία: ως έννοια ορίζεται σε ποσοστό, σε σχέση ανάμεσα σε δύο διαφορετικά μέρη και ως ομοιότητα. Η αναλογία υπήρξε ιδιαίτερα σημαντικός μετρικός παράγοντας σχεδιασμού κτιρίων και αντικειμένων κατά την εποχή της Αναγέννησης, καθώς οι αναλογίες των σχεδιασμένων μορφών, όφειλαν να αντανakλούν την κοσμική τάξη. Ο Βιτρούβιος προηγουμένως είχε συνδέσει τις αναλογίες του ανθρώπινου σώματος με αρχιτεκτονικά μεγέθη. Αναλογίες συναντούμε στη φύση, στη μουσική κλπ. Ο αρχιτέκτων Alberti είχε σημειώσει ότι «θα πρέπει να δανειζόμαστε όλους μας τους Κανόνες για την τελειοποίηση των αναλογιών μας, από τους μουσικούς, που είναι οι μεγαλύτερες αυθεντίες σε αυτό το είδος των αριθμών και όλων εκείνων των πραγμάτων μέσα από τα οποία η φύση καταξιώνεται ως η τελειότερη και η πληρέστερη». Έτσι έχουμε αριθμητικές, γεωμετρικές και αρμονικές αναλογίες (αρμονικός μέσος, χρυσή τομή κλπ).

. βλ. Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής, Χ. Μπούρας, πρώτος τόμος σελ. 432 , κα

ι www.pompeii.org.uk για ρυθμούς τοιχογραφικών διακοσμήσεων.

Τα σταφύλια μετά τον τρύγο απλώνονταν μέσα σε μια λεκάνη, το λεγόμενο *plamentum*, όπου τα πολτοποιούσαν με τα πόδια, και ο παραγόμενος χυμός ήταν ο πιο περιζήτητος, καθώς και τα κουκούτσια και τα κοτσάνια δεν πολτοποιούνταν κι έτσι το κρασί ήταν εξαιρετικά γλυκό. Στη συνέχεια ο μούστος περισυλλεγόταν κάτω από ένα πιεστήριο, το λεγόμενο *plegum*, όπου πιεζόταν κατ'επανάληψη από βαριά στελέχη.

Γενικές πληροφορίες για περαιτέρω χώρους που εντοπίζονται στις ρωμαϊκές οικίες και αποσπάσματα από τον

Βιτρούβιος: Οι αίθουσες φαγητού (τρικλίνια) πήραν το όνομά τους λόγω της επίπλωσής τους με τρεις κτιστούς «καναπέδες» στις πλευρές των τοίχων γύρω από ένα χαμηλό τετραγωνικής διατομής τραπέζι κατασκευασμένων συνήθως από ξύλο. Συχνά διακοσμούσαν με τοιχογραφίες και ελκυστικά ψηφιδωτά δάπεδα και προσέφεραν θέαση στο αίθριο ή και στο περιστύλιο. Η κουζίνα (*culina*) ήταν συνήθως ένα μικρό σκοτεινό δωμάτιο με κακό κλιματισμό αφού δεν υπήρχαν καμινάδες και ο καπνός από τους φούρνους διαχεόταν μέσα στο δωμάτιο. Οι κανόνες των παραπάνω σημείων θα ισχύουν όχι μόνο για την πόλη, αλλά και στην ύπαιθρο, με τη διαφορά πως στην πόλη το αίθριο βρίσκεται κοντά στην είσοδο, ενώ στην εξοχή πρώτα συναντάμε τα περιστύλια και ακολουθούν τα αίθρια περιστοιχισμένα από πλακοστρωμένες κιονοστοιχίες ανοιχτές προς την παλαιίστρα και τις διαδρομές.

. Πολλές φορές προς τις πλευρές των δρόμων υπήρχαν χώροι που χρησίμευαν ως καταστήματα ή εργαστήρια με ανεξάρτητη είσοδο από την οικία που μπορούσαν να νοικιάζονται, ενώ στις περιπτώσεις που εντοπίζεται άνοιγμα προς το σπίτι, τότε χρησιμοποιούνταν από τους ιδιοκτήτες για κοινή χρήση. Μαζί με το στενό διάδρομο που οδηγούσε στο εσωτερικό της οικίας, λειτουργούσαν, επίσης, ως διαχωριστικό σύνορο από το θόρυβο και τις μυρωδιές του δρόμου. Η ποικιλία των εσωτερικών χώρων, επιτρέπει την διεκπεραίωση πολυλειτουργικών διεργασιών. Έτσι, η ρωμαϊκή οικία δεν είναι μόνο το καταφύγιο της οικογένειας, αλλά μπορεί επίσης να στεγάζει εμπορικές, οικονομικές και εργασιακές δραστηριότητες, συμβάλλοντας ενίοτε στο οικογενειακό εισόδημα. Η απομόνωση στο εσωτερικό ορίζεται από τη διάταξη των χώρων ως μια επιλεκτική διαδικασία από τα ίδια τα άτομα. Η μέριμνα για την κάλυψη των αναγκών είναι σε θέση να παράγει χώρο. Ο Maslow αναφέρει πως πριν οι ανάγκες εξ' αναπτύξεως ή ανώτερες ανάγκες αποκτήσουν σπουδαιότητα για τη σχεδίαση (οπτική και τεχνική), οι συγκεκριμένες βασικές ανάγκες πρέπει να ληφθούν υπόψιν (ανώτερες ανάγκες είναι τα αιτήματα για ομορφιά, τελειότητα, τάξη, απλότητα και χάρη).

Βιτρούβιος: Πρέπει επίσης να μεριμνήσουμε για τον ευνοϊκό φωτισμό, κάτι που είναι σαφώς πιο εύκολο στην περίπτωση των ιδιοκτησιών στην εξοχή, μιας και σε αυτές τις οικίες δεν εμπλέκονται γειτονικοί τοίχοι, ενώ στις πόλεις οι ψηλοί τοίχοι και ο περιορισμένος χώρος εμποδίζουν το φως και κάνουν τις οικίες σκοτεινές. Σημειώνει πως παράθυρα οφείλουν να εγκαθίστανται σε αίθουσες φαγητού, σε διαδρόμους, εκεί που υπάρχουν διαβαθμίσεις ύψους και κλίμακες. Στις κατοικίες της Πομπηίας τα ανοίγματα είναι ελάχιστα και σπάνια εμφανίζονται διώροφες διατάξεις. Επικρατεί η οριζόντια ανάπτυξη των όγκων. Ο φωτισμός εισέρχεται στην οικία μέσω των ανοιγμάτων της στέγης και αποκτά ποιότητες με τις διαβαθμίσεις του. Ο Βιτρούβιος στο βιβλίο του αναφέρεται στον προσανατολισμό που οφείλουν να έχουν τα εκάστοτε δωμάτια σε μια οικία. Συγκεκριμένα σημειώνει πως οι χειμερινές αίθουσες φαγητού και οι χώροι υγιεινής πρέπει να έχουν νοτιοδυτικό προσανατολισμό, καθώς χρειάζονται το απογευματινό φως, που αφήνει μια πιο απαλή ζέστη. Τα υπνοδωμάτια και οι βιβλιοθήκες, πρέπει να εκτίθενται στην ανατολή, καθώς η χρήση τους προϋποθέτει το πρωινό φως και επιτρέπεται η διατήρηση των βιβλίων. Αίθουσες φαγητού για την Άνοιξη και το Φθινόπωρο με προσανατολισμό προς την ανατολή, και τραπεζαρίες για το καλοκαίρι πρέπει να τοποθετούνται στο βορά, το ίδιο ισχύει για χώρους έκθεσης εικόνων, και εργαστήρια ζωγραφικής.

Οι θρησκευτικές πρακτικές αποτελούν ένα μείγμα δημόσιας και ιδιωτικής αφοσίωσης και προκατάληψης, και συχνά έφτασαν σε ακραία επίπεδα συμβολισμού, προκειμένου να απαλλαχθούν τα άτομα από την κακοτυχία και το κακό μάτι. Οι αρχαίες θρησκείες των τοπικών πληθυσμών, συνδέονταν γενικά με τελετουργικά που αφορούσαν τη φύση και την ευφορία, αργότερα τροφοδοτήθηκαν η λατρεία του Ηρακλή, του Βάκχου και της Αφροδίτης, της θεάς της ευφορίας και της αφθονίας (Venus Pompeiana και Venus Physica). Επίσης λάτρευαν τον Απόλλωνα, το Δία και τη Μινέρβα, ενώ έξω από το λιμάνι του ποταμού Σάρνου, στήθηκε ιερό προς τιμήν του Ποσειδώνα. Η θρησκεία του αυτοκράτορα ήταν ευρέως διαδεδομένη, ενώ δημόσια ιερά κτίστηκαν μέσα στην πόλη για την εναπόθεση αφιερωμάτων προς τιμήν των προστατών αυτής. Οι Πομπηιανοί είχαν αποδώσει το σεισμό του '62, σε έκρηξη θεικής οργής απέναντι στη στάση ζωής των ίδιων των πολιτών και αποσκοπούσαν στην ανάκτηση της καλής θέλησης των θεών. Συχνές επαφές με την Ανατολή έφεραν στο προσκήνιο, ιεροτελεστίες προς τιμήν της θεάς Ίσιδας και της Κυβέλης, καθώς προέβαλλαν θεωρίες λύτρωσης και υπόσχονταν τη συνέχεια της ζωής μετά το θάνατο. Η θρησκευτική φύση των κατοίκων αντανακλάται στα *Iarraria*, αφιερωματικούς χώρους. Οι προστατευτικές θεότητες του σπιτιού, ήταν αρχικά τα πνεύματα των προγόνων της οικογένειας. Κυκλοφορούσαν πλήθος ομοιωμάτων θεοτήτων και φυλαχτών, με πιο αντιπροσωπευτικό το σχήμα του φαλλού. Ο φαλλός θεωρείτο η αρχέγονη θετική δύναμη στη φύση, άρα και το πιο αποτελεσματικό φυλαχτό απέναντι στο κακό μάτι και προασπίζεται την υγεία και την ευημερία. Αναπαράγονταν με κάθε πιθανό τρόπο, στη ζωγραφική και σε κρεμαστά κοσμήματα και τα βλέπει κανείς στους τοίχους των σπιτιών, στις εισόδους καταστημάτων, σε σιντριβάνια και στο εσωτερικό οικιών. Οι ρίζες των πιστεύω στην Πομπηία στηρίζονταν κυρίως στο φόβο και τη δεισιδαιμονία, αφού στήριζαν τη ζωή τους στη φύση και τις μεταβολές της. Το αίσθημα ανασφάλειας που δημιουργεί η φύση εξουδετερώνεται κατά ένα μέρος από την προσκόλληση στην οικογένεια, στην οποία ασκείται αυστηρή πειθαρχία, μέσα σε ένα πατριαρχικό πλαίσιο (ο πατέρας είχε το δικαίωμα αφαίρεσης της ζωής της συζύγου και των παιδιών του).

Το αίσθημα της πολιτικής ευθύνης για την ανάδειξη των πολιτικών εκπροσώπων ήταν ιδιαίτερα έντονο. Έχουν διασωθεί επιγραφές και πολιτικά κείμενα, στις προσόψεις κτιρίων, που λειτουργούσαν ως μέσο πολιτικής προπαγάνδας, για την προσέλκυση ψηφοφόρων. Το πολιτικό μήνυμα ήταν το ακόλουθο, <<να είστε προσεκτικοί, να είστε έτοιμοι και να πείσετε τους υπόλοιπους να ψηφίσουν>>. Η ζωή της πόλης και οι δραστηριότητες, διεξάγονταν από τρία δημοτικά κτίρια που βρέθηκαν στη νότια πλευρά του Forum, ενώ η εφαρμογή της δικαιοσύνης διεξαγόταν στη βασιλική. Οι γυναίκες δεν ψήφιζαν, φαίνεται όμως πως έπαιζαν κομβικό ρόλο για το αποτέλεσμα, καθώς είχαν σημαντικό αριθμό επαφών και πλήθος κοινωνικών γνωριμιών. Η δομή της οικονομίας στηρίζεται στην αγροτική παραγωγή, με την καλλιέργεια σιτηρών, αμπελώνων και ελαιώνων. Τα εδάφη στην ευρύτερη περιοχή γύρω από το Βεζούβιο, παρά την επικινδυνότητα της γεωγραφικής τους θέσης, είναι ιδιαίτερα εύφορα και ευνοούν τέτοιου είδους καλλιέργειες. Ιδιαίτερα ανθισμένες ήταν και οι εμπορικές δραστηριότητες που ενίσχυαν την τοπική οικονομία. Είχαν στηθεί εργαστήρια επεξεργασίας μαλλιού για την ένδυση, κεραμικών και μαρμάρων, χρυσοχοεία, σιδεράδικα, επιπλοποιεία, ξυλουργεία και εργαστήρια όπου γραφείς-τεχνίτες, σχεδίαζαν μεταξύ άλλων, πανό για τις εκλογικές διαδικασίες κλπ. Υπήρχαν επίσης αρτοποιεία, ταβέρνες για γρήγορο φαγητό (Thermopolium) και χώροι φιλοξενίας των επισκεπτών από τις γύρω περιοχές. Πλήθος γυρολόγων συνέρρεαν στην Πομπηία, για να πουλήσουν τα αγαθά τους στην αγορά, 55

κοντά στο αμφιθέατρο και στις πύλες του οικισμού. Η Πομπηία αποτελούσε ένα φημισμένο θέρετρο κατά τους ρωμαϊκούς χρόνους. Κοινό θέμα συζήτησης στην Πομπηία ήταν ο έρωτας. Συναισθήματα, πάθη, η ποιητική της αγάπης, το σεξ, η ομοφυλοφιλία και τα πορνεία αποτελούσαν μέρος της καθημερινής ζωής και όχι πηγές προκαταλήψεων. Η ιδέα περί ανηθικότητας εμφανίζεται ιδιαίτερος υποβαθμισμένη. Ο έρωτας και το σεξ θεωρούνταν πρακτικές της φύσης στην ανθρώπινη ζωή και ενθαρρύνονταν από την εύνοια της θεάς Αφροδίτης. Αριθμούνται 42 πορνεία στην Πομπηία με νεαρές γυναίκες από κάθε μέρος της Αυτοκρατορίας. Κάθε ένα από αυτά ειδικευόταν σε συγκεκριμένη ερωτική τεχνική. Δωμάτια για σεξουαλικές συναντήσεις στεγάζονταν σε πολλές ταβέρνες, σε κοινά λουτρά και σε σπίτια. Ο νόμος επέτρεπε ελευθεριότητα στον αγοραίο έρωτα, ούτως ώστε να περιορίζονται περιστατικά μοιχείας.

Ο **θύρσος** ήταν ένα μακρό ευθύγραμμο ραβδί φυσικής προέλευσης, και είναι κλαρί από κάποιο φυτό, ίσως από μάραθο, με φουντωτό άνθος στην κορυφή του. Ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί την λέξη «*Νάρθηξ*» ως συνώνυμο του θύρσου, είναι όμως μεταγενέστερος όρος. Συχνά απεικονίζεται δεμένος με κορδέλα ή πλεγμένος με αμπελόφυλλα. Στην κορυφή είναι στεφανωμένος με κισσό, αμπελόφυλλα, ή με ένα κουκουνάρι ήμερου πεύκου. Το μήκος του θύρσου κυμαίνεται σημαντικά, από 30 εκατοστά μέχρι δύο μέτρα.

{Ο «Θεϊκός θάνατος» και η «αναγέννηση», συμβολίζουν τις περιοδικές λειτουργίες της Φύσης, τις καταστροφές, τις εναλλαγές ζωής και θανάτου της. Σταδιακά ο Διόνυσος από Θεός του τρύγου και του οίνου, θα μεταβληθεί σε Θεό των γυναικών, η λατρεία των οποίων ήταν «οργιαστική». Οι Μαινάδες ή Θυϊάδες γνωστές και ως Βάκχες αποτελούσαν τις ιέρειες του Διόνυσου, οι οποίες ήταν γυναίκες αφιερωμένες στο Θεό Διόνυσο, και αποτελούσαν το ιερατείο της διονυσιακής λατρείας}. **Βασικό στοιχείο στην τέλεση των μυστηρίων ήταν ο κύκλος των μυημένων.** Αλλά έως ένα βαθμό συμμετείχαν και μη μυημένοι διαφορετικά δεν θα υπήρχε συνέχεια στα μυστήρια. Εκεί μπορούσαν να λάβουν μέρος μόνο όσοι πετύχαιναν μετά από προετοιμασίες δοκιμασιών και υποσχέσεων (π.χ περί εχεμύθειας) και μόνο τότε γίνονταν δεκτοί στο χώρο των μυημένων. Στους χώρους εκείνους που υπήρχε εξωτερική και εσωτερική λειτουργία ιδιαίτερη έμφαση δινόταν στην ψυχική ανύψωση του ανθρώπου προς την πνευματική του ολοκλήρωση και τελειοποίηση μέσω του καθαρμού και του εξαγνισμού, για να κατακτήσει ο μυημένος με την ψυχή του την αγάπη και την πνευματική ελευθερία. Το κυριότερο μέρος από την εξωτερική μύηση ήταν οι καθαρμοί και οι εξαγνισμοί, όπου το μέρος αυτό των Μυστηρίων ονομαζόταν καθάρσια ή και καθαρμοί.

Ο Γάλλος εκπρόσωπος του Διαφωτισμού Αντουάν Κρισοστόμ Κατραμέρ ντε Κινσί, υποστήριζε πως, "η λέξη **“τύπος”** δεν παρουσιάζει τόσο την εικόνα ενός πράγματος προς τέλεια αντιγραφή ή προς τέλεια απομίμηση, όσο την ιδέα ενός στοιχείου που πρέπει να χρησιμεύσει ως κανών στο μοντέλο. [...] Το μοντέλο, νοούμενο σε σχέση με τη διαδικασία πραγματοποίησης της τέχνης, είναι ένα αντικείμενο που πρέπει να επαναληφθεί ως έχει. Ο τύπος, αντιθέτως, είναι ένα αντικείμενο, σύμφωνα με το οποίο καθένας μπορεί να συλλάβει έργα που δεν θα μοιάζουν ουδόλως μεταξύ τους. Τα πάντα είναι ακριβή και δεδομένα στο μοντέλο, τα πάντα είναι λίγο-πολύ ασαφή στον τύπο".

Γενικά στοιχεία για τον οικισμό: Πρόκειται για μια από τις αρχαίες πόλεις της Καμπανίας στην Ιταλία, η οποία ιδρύθηκε τον 6ο αιώνα π.Χ. από τους Όσκους, (λαός των κεντρικών Απεννίνων), οι οποίοι ήρθαν σε επαφή με τους Έλληνες της Κύμης και της Νεάπολης, υπό την απειλή του Ετρουσκικού λαού. Το 425 π.Χ. οι Σαμνίτες υπέταξαν τους Όσκους και εγκαταστάθηκαν στην Πομπηία. Οι επιρροές που δέχτηκε η πόλη ήταν ελληνορωμαϊκές με την εγκατάσταση Ελλήνων αποίκων στην περιοχή αρχικά, ενώ αργότερα κατελήφθη από τα ρωμαϊκά στρατεύματα του Σύλλα. Γνωρίζουμε πως το 62 μ.Χ. η πόλη υπέστη καταστροφικές συνέπειες από σεισμό, ωστόσο ανοικοδομήθηκε και επεκτάθηκε με ταχείς ρυθμούς, ενώ μόλις 17 χρόνια αργότερα καταστράφηκε ολοσχερώς με την έκρηξη του ηφαιστείου του Βεζούβιου στις 24 Αυγούστου το 79 μ.Χ. μαζί με τις γειτονικές πόλεις όπως το Ηράκλειο, η Οπλοντίς και οι Σταβίες. Η ηφαιστειακή τέφρα κάλυψε τα πάντα, δημιουργώντας άριστες συνθήκες διατήρησης των ερειπίων, τα οποία με τη σειρά τους αποτελούν σημαντικά κριτήρια της καθημερινής ζωής στην Πομπηία κατά τους ελληνορωμαϊκούς χρόνους. Οι πρώτες ανασκαφές έγιναν το 1748 (D. Fontana, G. Fiorelli, Maiuri). Η Πομπηία ήταν μια πλούσια πόλη, 20.000 περίπου κατοίκων, οργανωμένη σε περίπου ιπποδάμειο σύστημα με οχυρώσεις (εξωτερικός περίβολος τριών χιλιομέτρων περικλείει έκταση 63 εκταρίων) και κεντρικούς δρόμους που οδηγούν στις 8 πύλες της πόλης, ενώ το κέντρο της απαρτίζεται από αγορές, ναούς, ελληνοπρεπείς στοές και δημόσια κτίρια. Δεν λείπουν εγκαταστάσεις όπως το αμφιθέατρο, το θέατρο και η παλαιστρά, και οι πολυτελείς επαύλεις που έχτισαν ευκατάστατοι Ρωμαίοι στους λόφους. Ο πολεοδομικός σχεδιασμός θυμίζει σύγχρονα ρυμοτομικά σχέδια πόλεων, που συγκολλούνται το ένα δίπλα στο άλλο, ανάλογα με τις διατιθέμενες οικοπεδικές εκτάσεις και τους γενικούς δρόμους της περιοχής, ευθύγραμμους κατά βάσει πλάτους 6-8 μέτρων. Συγκροτείται μια παραδοσιακή μορφή κοινωνικής οργάνωσης. Εφαρμόζονται μοντέλα σχετικά απλά, που προσαρμόζονται εύκολα στις ιδιαιτερότητες του φυσικού περιβάλλοντος. Στον πολεοδομικό σχεδιασμό εντοπίζεται το κέντρο, ως δημόσιος και θρησκευτικός πυρήνας με σαφείς προθέσεις ανάδειξης. Η κατοικία επεκτείνεται κατά μήκος αξόνων που οδηγούν στο κέντρο. Η παραδοσιακή μορφή του οικισμού, ακολουθεί στο ιστορικό γίνεσθαι μια πορεία ανάπτυξης κατά στάδια, με βάση το κέντρο και τις τοπογραφικές και κλιματολογικές αναγκαιότητες. Ενίοτε παίζουν ρόλο οι εκάστοτε κοινωνικές και οικονομικές μεταβολές.

Διαφάνεια: ως έννοια έχει πολλαπλές ερμηνείες. Πρόκειται για ιδιότητα ορισμένων υλικών σωμάτων να αφήνουν το φως να διαπερνά τη δομή τους, όπως ο αέρας, το νερό, το γυαλί. Με τη μεταφορική χρήση του όρου, σημαίνει καθαρότητα, ανυποκρισία, τη «γυμνή» αλήθεια και την εντιμότητα. Όταν συναντάται η διαφάνεια ως όρος στην αρχιτεκτονική, συνδέεται με έννοιες όπως είναι η αλληλοδιείσδυση, η συγχρονικότητα, ο χωροχρόνος, η υπέρθεση, η διήθηση και η αμφιταλάντευση. Διαφάνεια σε μια ευρύτερη προσέγγιση που περιλαμβάνει τις προαναφερόμενες έννοιες, σημαίνει την ταυτόχρονη αντίληψη διαφόρων χωρικών θέσεων. Βάσει αυτής της προσέγγισης ο χώρος είναι σε θέση να διευρύνεται και να διακυμαίνεται γενικότερα μέσω μιας συνεχούς ενεργοποίησης. –Διαφάνεια στην τέχνη εκφράζεται μέσα από τον Κυβισμό και υποδηλώνει την τρίτη διάσταση- Η έννοια της διαφάνειας στην αρχιτεκτονική αναφέρεται κατά κύριο λόγο στην ιδιότητα των υλικών να είναι διαφανή και διαδόθηκε μέσω της χρήσης του γυαλιού και τις μεταλλικές κατασκευές, σε μια προσπάθεια σύνδεσης του εσωτερικού με τον εξωτερικό χώρο. Ένα ακόμα χαρακτηριστικό που συνδέεται με τα διαφανή υλικά είναι και η τάση να υψώνονται τα κτίρια πάνω από το έδαφος σαν οικοδομική μάζα στηριζόμενα με Pilotis και χρησιμοποιώντας γυάλινες επιφάνειες στους ισόγειους χώρους, σε μια προσπάθεια να φανεί πως ο όγκος του κτιρίου αιωρείται από το έδαφος. Η διαφάνεια σε ένα κτίριο επιτρέπει τη θέαση μερών του εσωτερικού του που βρίσκονται πίσω από μια διαφανή επιφάνεια, με αποτέλεσμα να επιτυγχάνεται η ταυτόχρονη αντίληψη ενός τμήματος. Μεταφορική διαφάνεια συναντάμε σε έργα του Le Corbusier στις αρχές της δεκαετίας του 1920, με κοινή αντίληψη με εκείνη των ζωγράφων του κυβισμού (βίλλα Garches). Σε αυτήν την περίπτωση στοιχεία όπως γραμμές και επιφάνειες διακόπτονται σε ένα σημείο και ξαναβγαίνουν σε ένα άλλο χωρίς να αλλοιώνονται οπτικά, αλλά αντιθέτως δείχνουν να διατηρούν την ενότητά τους, Η αίσθηση της διείσδυσης και της συνύπαρξης των δομικών στοιχείων (τοίχοι, μπαλκόνια κλπ.) μπορεί να επιτευχθεί με την κατάλληλη διευθέτηση των επιφανειών τους. Οι πολλαπλές όψεις του αντικειμένου δεν χάνουν την αυθυπαρξία τους ωστόσο. Η αρχή της διαφάνειας στην οργάνωση των στοιχείων παρουσιάζεται και στις κατόψεις του F.L. Wright. Είναι επίσης χαρακτηριστική για τις προσόψεις και άλλων κτιρίων της μοντέρνας αρχιτεκτονικής.

Λειτουργικότητα: ένας από τους πιο βασικούς στόχους του νέου κινήματος στην αρχιτεκτονική είναι ο φονξιοναλισμός, η λειτουργικότητα δηλαδή, της εκάστοτε κατασκευής. Ο L. Sullivan είχε προωθήσει την άποψη πως «η μορφή ακολουθεί τη λειτουργία». Ο ιστορισμός του 19^{ου} αιώνα και η νεογοθτική αρχιτεκτονική της περιόδου του ρομαντισμού, που προηγήθηκαν της νέας τάσης, έφεραν στο προσκήνιο την ανάγκη για λειτουργικότητα μεταξύ άλλων. Ο Άγγλος Pugin ήδη από το 1812 διατύπωσε την άποψη, *πως σε ένα κτίριο δεν υπάρχει τίποτε, που να μην είναι απαραίτητο για την άνεση, την κατασκευή και τον προορισμό του. Η μικρότερη λεπτομέρεια πρέπει να υπηρετεί ένα σκοπό και η οικοδομική οφείλει να προσαρμόζεται στα υλικά που χρησιμοποιούνται.* Τα επιτεύγματα των μηχανικών είχαν επίσης σαν πρωταρχικό σκοπό τη λειτουργικότητα, η χρησιμότητα και την πρακτικότητα των κατασκευών τους. Το νέο μέτρο αξίας αποτελούν οι λειτουργικές αρχές με τη γενική διατύπωση «form follows function». Οι λειτουργικές κατασκευές σε συμβολικό επίπεδο, περικλείουν μια ηθική σημασία, καθώς η χρήση και παρουσίαση των υλικών κατά τη διαδικασία της δημιουργίας της μορφής αποκαλύπτεται με ειλικρίνεια. Η κρίση που είχε προηγηθεί και αφορούσε στο αδιέξοδο που

είχαν οδηγήσει αρχιτεκτονικοί ρυθμοί του εκλεκτικισμού και του κλασικισμού, καταλήγοντας σε μια αρχιτεκτονική χωρίς σκοπό, οδήγησε στην αναγνώριση της ανάγκης για αρμονική σχέση μεταξύ μορφής και λειτουργίας. Αυτή η επιθυμία για ειλικρίνεια μορφολογική, κατασκευαστική και λειτουργική, θα οδηγήσει μαζί με τις οργανωτικές αλλαγές στην κάτοψη και τις όψεις και σε μια πιο έντιμη και συνεπή κατασκευαστική έκφραση. Για παράδειγμα, τα φέροντα, τα φερόμενα και τα οριζόντια στοιχεία σε ένα κτίριο θα επιδιώκεται πλέον να φαίνονται εσωτερικά και εξωτερικά, προκειμένου να φανεί ο ρόλος της λειτουργίας τους στην κατασκευή. Μέσα σε αυτό το πνεύμα ανανέωσης εκδίδει ο Le Corbusier το βιβλίο του με τίτλο “Vers une architecture”, που γίνεται μανιφέστο της φονξιοναλιστικής κίνησης, βασισμένο στην ορθολογιστική κατασκευαστική σκέψη των μηχανικών.

Ρυθμός: σημαίνει τη διατεταγμένη επαναφορά ή ροή σχετικών μεταξύ τους στοιχείων. Έχει να κάνει με τη διαδοχικότητα και επανεμφάνιση του εκάστοτε φαινομένου, οπτικού και όχι μόνο και αντανakλά τις ήδη διαμορφωμένες ανθρώπινες προσδοκίες που σχετίζονται με το χώρο που περιβάλλει το άτομο. Τα ρυθμικά ερεθίσματα εμφανίζουν μια δυναμική, όσον αφορά στην ικανότητα διέγερσης συγκινησιακών ανταποκρίσεων και αντιστρόφως, καθώς είναι σε θέση να ασκούν επιρροή στη σκέψη των συναισθημάτων πάνω στη μορφή, μιας και οι κινήσεις έκφρασης εμπεριέχουν το στοιχείο του ρυθμού, άρα είναι ρυθμικές. Ο ρυθμός διαπερνά την ύπαρξη κάθε πράγματος που έχει ζωή. Σε βάθος χρόνου έχει καταστεί από τα πιο σημαντικά κριτήρια σχεδιασμού- σε επίπεδο αρχιτεκτονικής, έτσι κάνουμε λόγο για διαφορετικούς αρχιτεκτονικούς ρυθμούς και στυλ. Ο ρυθμός παράγεται από τη δυναμική δράση των αναλογιών πάνω σε ομοιόμορφα ή στατικά κρατήματα οπτικών διαστημάτων, έτσι έχουμε διαφορετικά είδη ρυθμών, όπως κανονικό, στατικό, παρατακτικό και προοδευτικό. Δίνει οπτική ταυτότητα στο περιβάλλον και πρόκειται για μια κατάσταση ισορροπίας, προερχόμενη είτε από συμμετρίες, απλές ή και σύνθετες, είτε από λεπτές εξισορροπήσεις. Επιστρέφοντας στον αρχιτεκτονικό ρυθμό, αναφέρουμε πως οι εκάστοτε περιορισμοί, όπως κλιματικοί, οικονομικοί, η διαθεσιμότητα υλικών κλπ. Είχαν ως αποτέλεσμα τη δημιουργία ιδιαίτερων τοπικών αρχιτεκτονικών χαρακτηριστικών, με εντάσεις, διακυμάνσεις και ενίοτε οπισθοχωρήσεις. Ενδεικτικά, αναφέρουμε τον κλασσικό ρυθμό, που στην ιστορία της δύσης, αναδείκνυε το στοιχείο της ομορφιάς, της ευμορφίας, της τάξης και της μεγαλοπρέπειας και προέβαλλε το κλασσικό ιδεώδες. Ολόκληρες πόλεις απέκτησαν στυλιστική ενότητα που εκτεινόταν διαδοχικά σε πλατείες, στο δημόσιο και ιδιωτικό βίο. Η ποικιλία στους αρχιτεκτονικούς ρυθμούς αποτελεί φυσικό επακόλουθο της πολύμορφης φύσης των εσωτερικών αναγκών μας. Σε ένα αρχιτεκτονικό στυλ, όλα τα στοιχεία έχουν παγιωμένο ρόλο, που όταν συνδυάζονται ακολουθούν συγκεκριμένους κανόνες. Έτσι ένα αρχιτεκτονικό στυλ αντιπροσωπεύει ένα είδος επίσημης γλώσσας θα λέγαμε, εκφράζοντας ένα συγκεκριμένο νόημα. Ο κατασκευαστικός ρυθμός ενός έργου προκύπτει από την αναγνώριση των χρήσεων, τις οποίες προορίζεται να καλύψει τόσο στο παρόν όσο και στο μέλλον.

Ο Βάλτερ Μπέντιξ Σένφλις Μπένγιαμιν (Walter Bendix Schönflies Benjamin, 15 Ιουλίου 1892 — 27 Σεπτεμβρίου 1940) ήταν Γερμανοεβραϊός Μαρξιστής και κριτικός της λογοτεχνίας, δοκιμιογράφος, μεταφραστής, και φιλόσοφος. Συνδέονταν κατά καιρούς με την Σχολή της Φρανκφούρτης για την κριτική θεωρία και επηρεάστηκε επίσης από τα γραπτά ενός νεότερου συγχρόνου, του Μπέρτολτ Μπρεχτ, που ανέπτυξε την κριτική αισθητική και τον διαλεκτικό υλισμό, και τον *Gershom Scholem*, που θεμελίωσε την σύγχρονη, ακαδημαϊκή μελέτη της Καββάλα και του Ιουδαϊκού μυστικισμού. Τις τελευταίες δεκαετίες, το ενδιαφέρον για το έργο του αυξήθηκε δραματικά, κάνοντάς τον έναν από τους πιο σημαντικούς στοχαστές του εικοστού αιώνα σχετικά με την λογοτεχνία και την σύγχρονη αισθητική εμπειρία. Ως κριτικός της κοινωνίας και του πολιτισμού, ο Μπένγιαμιν συνδύασε ιδέες προερχόμενες από τον ιστορικό υλισμό, τον *γερμανικό ιδεαλισμό*, και τον εβραϊκό μυστικισμό σε ένα έργο που αποτέλεσε μια καινοφανή συνεισφορά στον *Δυτικό Μαρξισμό* και στην αισθητική θεωρία. Ως φιλόλογος διανοούμενος, έγραψε τα πιο σημαντικά του δοκίμια για τον Κάρολο Μπωντλαίρ μετάφρασε την έκδοση *Tableaux Parisiens* από τα *Άνθη του κακού* αλλά και το *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο* του Μαρσέλ Προυστ. Το έργο του αναφέρεται ευρέως στις ακαδημαϊκές και λογοτεχνικές σπουδές, και συγκεκριμένα τα δοκίμιά του *Το έργο του Μεταφραστή* και το *Το έργο τέχνης στην εποχή της μηχανικής αναπαραγωγής*. Επηρεασμένος από τον *Μπαχόφεν*, ο Μπένγιαμιν δημιούργησε τον όρο "ενορατική αντίληψη" για την αισθητική τέχνη μέσω της οποίας ο πολιτισμός θα ανακτούσε την χαμένη εκτίμησή του για τον μύθο

Johannes Itten (1888-1967): Ελβετός εξπρεσιονιστής ζωγράφος, σχεδιαστής, συγγραφέας, καθηγητής και θεωρητικός που σχετίστηκε με τη σχολή του Bauhaus. Μαζί με το Γερμανό –Αμερικανό ζωγράφο Feininger και το Γερμανό γλύπτη Gerhard Marcks, υπό την καθοδήγηση του Γερμανού αρχιτέκτονα Walter Gropius, αποτέλεσαν ηγετικό προσωπικό στη σχολή της Βαϊμάρης.

Τον όρο «**ενσυναίσθηση**» ή «εμβίωση» εισηγήθηκε ο Robert Vischer (1873) και τον καθιέρωσε ο Theodor Lipps (1903 - 1906) και οι οπαδοί του H.S. Langfeld και Vernon Lee (Violet Paget). [...Empathy is ... nothing other than ... the inward side of imitation...] (Η ενσυναίσθηση είναι η εσωτερική πλευρά της μίμησης αναφέρει ο Lipps, 1903) πιστεύοντας ότι αποτελεί την κινητήρια δύναμη του όλου συστήματος. Ο όρος εισήχθηκε για να εξηγήσει τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε τις φαινομενικά αντικειμενικές τοπικές ποιότητες, όπου τα ανθρώπινα αισθήματα προβάλλονται σε άψυχα αντικείμενα. Συνεχίζοντας, ο Lipps σημείωσε πως η αντίληψη της έκφρασης περιέχει δραστηριότητες δυνάμεων.

Ο **R.Banham** συμπεραίνει ότι η αρχιτεκτονική αποτελεί μια πολιτισμική ερμηνεία-αν όχι επιλογή-του κατασκευάζειν. Ο Louis Kahn γράφει πως είναι άξιο προσοχής, ότι μπορεί η τάξη να είναι το ίδιο πράγμα για όλους, και οι σχεδιάσεις τόσο διάφορες.

Βιβλιογραφία

Ten Books of Architecture, Vitruvius, μεταφρασμένο από Morris Hicky Morgan
Academicearth. Org: Houses and Villas of Pompeii, Yale History Lecture, Diana E.E. Kleiner
Academicearth. Org: Exploring Special Subjects of Pompeian Walls, Yale History Lecture, Diana E.E. Kleiner
ερμηνεία τοιχογραφιών επίσης, από James W. Jackson στο <http://www.art-and-archaeology.com/timelines/rome/empire/vm/villaofthemysteries.html>
www.the-romans.co.uk
www.pompeii.org
Μαθήματα ιστορίας της αρχιτεκτονικής, Χαράλαμπος Θ. Μπούρας, 1999
Εισαγωγή στη θεωρία της αρχιτεκτονικής, μια ιστορική επισκόπηση, Παναγιώτης Τουρνικιώτης, 2008
Η Αρχιτεκτονική στη σύγχρονη εποχή, Π. Τουρνικιώτης, εκδ. FUTURA (κεφ. 1.2, σελ.55)
Κατοίκιση και Κατοικία, διερευνώντας τα όρια της αρχιτεκτονικής, Άννη Βρυχεία
Θεωρία και Σχεδιασμός την Πρώτη Μηχανική Εποχή, Reyner Banham, πανεπιστημιακές εκδ. Ε.Μ.Π.
Σύντομη ιστορία της αρχιτεκτονικής, 19ος-20ος αιώνας, Γιώργος Π. Λάββας
The Poetics of space, Gaston Bachelard, 1958
Κτίζειν, κατοικείν, σκέπτεσθαι, Martin Heidegger μετάφραση Γιώργος Ξηροπαίδης
Τέχνη και οπτική αντίληψη, Rudolf Arnheim
Gestalt psychology and artistic form, , Rudolf Arnheim, 1961
Ernest G.Schachtel, On color and affect, Psychiatry, τόμος 6, 1943 (σελ. 393-409)
Charles Fere, "Sensation at mounement", Paris, 1900
Kurt Goldstein, "Some expiramental observations concerning the influence of colours on the function of the organism", Therapy and Rehabil....τόμος 21 (σελ. 147-151)
Herman Rorschach, Psychodiagnostics, New York, 1942
John Ruskin, The Elements of drawing in three letters to beginners, New York, 1889
Wassily Kandinsky, "Concerning the spiritual in art", New York, 1946
Ζητήματα θεωρίας στον αστικό σχεδιασμό, Δημήτρης Γεωργούλης
Οπτική σύνταξη, Βακαλό Εμμανουήλ, 1988
Η κοινωνική οργάνωση του αστικού χώρου Νικολαΐδου Σήλια, 1993
The Architectonic Colour, Polychromy in the Purist architecture of Le Corbusier, Jan de Heer OIO publishers (σελ.
Piet Mondrian, "Plastic art and Pure plastic art, New York, 1945
Piet Mondrian, «Le Neoprasticisme, principe general de l' equivalence plastique»
Back from Challenge of the Modern Movement, H.Henket, E.M.Π. (σελ. 18, 74-79, 283-285, 362-367)
Le Corbusier and the continual Revolution in Architecture, Charles Jencks(σελ. 220-227, 248-259)
Le Corbusier and the Occult, J.K.Birksted (σελ. 162-163)
Για μια αρχιτεκτονική, Λε Κορμπυζιέ, 2005 μτφρ. Π.Τουρνικιώτης, εκδ. ΕΚΚΡΕΜΕΣ
Η αρχιτεκτονική της ευτυχίας, Allain De Botton, εκδ. ΠΑΤΑΚΗ (σελ. 58-59-72-76-106)