

Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο  
Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών  
Τομέας Ι , Πολεοδομίας και Χωροταξίας  
Ακαδημαϊκό έτος 2012- 2013

Διάλεξη

**Ο ρόλος των έμφυλων σχέσεων στον σχεδιασμό της κατοικίας**  
**Παραδείγματα από το Μοντέρνο Κίνημα**

Επιβλέπουσα : Βαΐου Ντίνα

Φοιτήτριες : Αλεξάκη Όλγα – Νατάσσα 04107039, Γούβαλη Όλγα 04107046

## Περιεχόμενα

Εισαγωγικά .....	σελ. 1
1. Διαχωρισμοί φύλου στο χώρο της κατοικίας:	
Παραδείγματα από μη βιομηχανοποιημένες κοινωνίες του 20 <sup>ου</sup> αιώνα .....	σελ. 4
1.1. Άμεσοι διαχωρισμοί με υλικά και συμβολικά μέσα	
Το Μογγολικό Ger .....	σελ. 4
Οι Βερβερίνοι της Αλγερίας .....	σελ. 6
1.2. Σχέσεις με τον αρχηγό της οικογένειας και έμμεσοι διαχωρισμοί των φύλων	
Τα συγκροτήματα κατοικιών στο Μπαλί .....	σελ. 7
Οι κατοικίες των Γιακάν .....	σελ. 8
1.3. Όταν οι γυναίκες κατέχουν προνομακή θέση	
Οι σκηνές των Τουαρέγκ .....	σελ. 9
Οι κατοικίες των Ναβάχο στη Β. Αμερική .....	σελ. 11
2. Αντιλήψεις για το φύλο και σχεδιασμός της κατοικίας στο Μοντέρνο Κίνημα	
2.1. Τα εργονομικά πρότυπα και η αναπαραγωγή κοινωνικών προτύπων μέσα από αυτά .....	σελ. 12
2.2. Μεταλλαγές ενός γυναικείου χώρου: ο ερωτισμός του boudoir	
Το ιστορικό boudoir .....	σελ. 15
Το μοντέρνο boudoir .....	σελ. 19
Το boudoir στην οικία Muller, Adolf Loos .....	σελ. 19
Το boudoir στη Villa Savoye, Le Corbusier .....	σελ. 22
Το boudoir στο Maison de Verre, Pierre Chareau .....	σελ. 24
2.3. Η Κουζίνα της Φρανκφούρτης, χαρακτηριστικό παράδειγμα έμφυλης θεώρησης της κατοικίας...	σελ. 27
2.4. Η διαμόρφωση της κατοικίας πέρα από τα τυποποιημένα πρότυπα κατασκευής	
2.4.1. Παραδείγματα κατοικιών προορισμένων για γυναίκες χρήστες .....	σελ. 33
Schroder House, Gerrit Rietveld .....	σελ. 33
Farnsworth House, Mies Van der Rohe .....	σελ. 38
Villa Stein – de Monzie, Le Corbusier .....	σελ. 43
Perkins House, Richard Neutra .....	σελ. 49
2.4.2. Κατοικίες, δημιουργήματα γυναικών αρχιτεκτόνων .....	σελ. 54
Elsie de Wolfe (1865 – 1950) .....	σελ. 55
Eileen Gray (1878 – 1976) .....	σελ. 58
Συμπεράσματα .....	σελ. 64
Βιβλιογραφία .....	σελ. 67

Από τη δεκαετία του 1970 και μετά έχει παραχθεί σημαντική έρευνα και βιβλιογραφία που διερευνά τη σχέση του χώρου της κατοικίας με τις έμφυλες σχέσεις και ρόλους. Οι διαφορές ανάμεσα στο αρσενικό και το θηλυκό φύλο και η διαφορετική αντιμετώπιση του καθενός από αυτά, είναι ορατές σε κάθε περίοδο, κοινωνία και τόπο και έχουν οδηγήσει στην καθιέρωση κοινωνικών αντιλήψεων, παρά τις διαφοροποιήσεις και προόδους. Στον 20<sup>ο</sup> αιώνα, έχουν σημειωθεί μεγάλες οικονομικές και κοινωνικές μεταβολές, όπως και αλλαγές στα κοινωνικά ήθη, τη φύση της οικογένειας, των οικιακών εργασιών, την πρόσβαση των γυναικών στην αγορά εργασίας και τη δημόσια σφαίρα, όμως, η ανακύκλωση κοινωνικών και έμφυλων στερεοτύπων είναι παρούσα και εντοπίζεται με άμεσους ή έμμεσους τρόπους, στο σχεδιασμό του χώρου. Όπως προαναφέρθηκε, έχει παραχθεί μεγάλη έρευνα και βιβλιογραφία, κυρίως από τη δεκαετία του 1980 και μετά, για τους τρόπους με τους οποίους οι έμφυλοι διαχωρισμοί εκφράζονται με υλικά μέσα και τα ιδεολογικά και κοινωνικά όρια αποκτούν υπόσταση και για τη σχέση της αρχιτεκτονικής με το φύλο. Ο Mark Wigley, αναφέρει, ως ένδειξη για τον μακρύ, σε βάθος χρόνου, διαχωρισμό των δύο φύλων στο χώρο, τον Οικονομικό του Ξενοφώντα, κατά τον οποίο ο θεός καθιστά τη γυναίκα υπεύθυνη για τις εσωτερικές εργασίες και την οικία, ενώ τον άντρα αρμόδιο για κάθε εξωτερική εργασία. Το αντίθετο, όχι μόνο αποτελούσε διαφοροποίηση στις καθιερωμένες αντιλήψεις, αλλά επέφερε και τιμωρία (B. Colomina, 1992: σελ.327-389).

Ο Σταύρος Σταυρίδης, στο συνέδριο «Γυναίκες και Άνδρες στους χώρους της καθημερινότητας», αναφέρει ότι, σε αυτό το πλαίσιο έρευνας, ο χώρος της κατοικίας έπεται της κοινωνικής εμπειρίας και η κατοικία σχεδιάζεται και κατασκευάζεται με βάση ένα σύστημα χωρικών διακρίσεων και συσχετίσεων, το οποίο προσδίδει στην κατοικία κοινωνικό νόημα. Επίσης, οι δραστηριότητες μέσα σε μία κατοικία σημαδεύονται με έμφυλο πρόσημο, λόγω των δραστηριοτήτων που αποδίδονται σε κάθε φύλο στον κοινωνικό ιστό. Έτσι, ο χώρος της κατοικίας θεωρείται περισσότερο γυναικείος χώρος, καθώς το σύνολο των γυναικείων δραστηριοτήτων αντιστοιχίζεται με το χώρο της κατοικίας, ενώ των ανδρών με τη δημόσια σφαίρα (Σταυρίδης, Ε.Μ.Π., Πρακτικά Συνεδρίου, 11-12 Νοεμβρίου, 2005). Ο Leon Battista Alberti, αρχιτέκτονας και καλλιτέχνης της Αναγέννησης, θεωρεί ότι, προκειμένου να επιτυγχάνεται η τάξη και η αρμονία, αποδίδονται συμπεριφορές και χαρακτηριστικά στο κάθε φύλο και ορίζονται αντίστοιχες χωρικές ενότητες, ώστε να συνάδουν με τη “φύση” του κάθε φύλου. Βλέπει τις γυναίκες ως ταπεινές, ήρεμες και πιο αδύναμες, ενώ τους άνδρες ως προστάτες τους (Τροβά, 2008). Συγκεκριμένα, «Η γυναίκα όπως παραμένει έγκλειστη στο σπίτι, πρέπει να ελέγχει τα πράγματα με το να μένει στη θέση της, με παρατηρητικότητα και φιλόπονη φροντίδα. Ο άνδρας πρέπει να φυλάει τη γυναίκα, το σπίτι, την οικογένεια και την πατρίδα, αλλά όχι με το να μένει ακίνητος.» (B. Colomina, 1992: σελ.334).

*«Ο διαχωρισμός του χώρου της κατοικίας βάσει του φύλου είναι ένας από τους λιγότερο ορατούς τύπους διαχωρισμού. Πρόκειται για μία πραγματικότητα αθέατη, όχι μόνο επειδή οι τοίχοι του σπιτιού την κρύβουν από την κοινή θέα, αλλά και γιατί, λόγω του χαρακτήρα της ως “δεδομένη”, συχνά παραμένει ανεπίγνωστη στα ίδια τα άτομα που τη βιώνουν.»*

(Daphne Spain, 2008).

Η έμφυλη και η κοινωνική ταυτότητα διαχωρίζονται από το βιολογικό φύλο. Το βιολογικό φύλο έχει να κάνει με τα βιολογικά χαρακτηριστικά κάθε ατόμου. Η υπόσταση, όμως, οι αρμοδιότητες και η δύναμη που έχει καθένας και καθεμία μέσα στην κοινωνία καθορίζονται, όχι από τη βιολογία, αλλά σύμφωνα με κοινωνικούς κανόνες και αντιλήψεις, δημιουργώντας τις έμφυλες ταυτότητες, δηλαδή, τα κοινωνικά προσδιορισμένα χαρακτηριστικά του αρσενικού και του θηλυκού. Αυτά είναι που θα απασχολήσουν την εργασία μας και με τα οποία διερευνάται κατά πόσο επηρεάζεται και συνδέεται η αρχιτεκτονική στα πλαίσια της κατοικίας. Σύμφωνα με τον ορισμό της ιστορικού Joan W. Scott, «το κοινωνικό φύλο ή έμφυλη ταυτότητα (*gender*) είναι η κοινωνική κατηγορία που επιβάλλεται σε ένα βιολογικά έμφυλο σώμα» (Scott, Joan W., 1986). Το βιολογικό φύλο ενός ατόμου, λυπό, είναι γενετικά καθορισμένο, ενώ το κοινωνικό φύλο είναι πολιτισμικά και κοινωνικά κατασκευασμένο.

Η εργασία αντλεί από το πιο πάνω πλαίσιο προβληματισμού και έρευνας και έχει στόχο να διερευνήσει τα εξής ερωτήματα, που έχουν να κάνουν με τη σχέση του σχεδιασμού της κατοικίας και τους έμφυλους ρόλους:

- Σε ποιά βαθμό οι έμφυλες σχέσεις και οι κοινωνικοί διαχωρισμοί επηρεάζουν το σχεδιασμό της κατοικίας και κατά πόσο οι έμφυλες ταυτότητες είναι και ταυτότητες κατοίκησης;
- Οι κοινωνικές ιδέες και αντιλήψεις σχετικά με το φύλο έχουν μετατραπεί από κοινωνική γνώση σε ασυνείδητο πλαίσιο του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού και μέρος του λεξιλογίου του;
- Τα χωρικά χαρακτηριστικά, με τη σειρά τους, συμμετέχουν στην κατασκευή ή την ενίσχυση των έμφυλων διαχωρισμών;
- Πώς καταλήγει ο κάθε χώρος να έχει τη δική του έμφυλη ταυτότητα;

- Οι χώροι των κατοικιών και τα όριά τους δημιουργούν συνθήκες έμφυλων διαχωρισμών;
- Τελικά το αρχιτεκτονικό έργο είναι απαλλαγμένο από τα στερεότυπα κοινωνικών συμπεριφορών;

Για να προσεγγίσουμε τα ερωτήματα αυτά, εξετάζουμε μία σειρά παραδειγμάτων που στην εργασία οργανώνονται σε δύο κεφάλαια. Έτσι, στο κεφάλαιο 1, το κεντρικό θέμα που μας απασχολεί είναι ο τρόπος με τον οποίο μεταφέρονται οι κοινωνικοί και έμφυλοι διαχωρισμοί στις κατοικίες των μη βιομηχανοποιημένων κοινωνιών. Τα Μογγολικά Ger και οι κατοικίες των Βερβερίνων της Αλγερίας, αποτελούν περιπτώσεις όπου ο έμφυλος διαχωρισμός είναι άμεσος και πραγματοποιείται είτε με υλικά μέσα είτε με συμβολικά, οι γυναίκες θεωρούνται κατώτερες από τους άντρες και αποκλείονται από το δικαίωμα της γνώσης και της μόρφωσης. Στη βιβλιογραφία εντοπίζονται και κοινωνίες στις οποίες ο διαχωρισμός αυτός είναι έμμεσος και υπερκαλύπτεται από άλλου είδους οργάνωση των οικογενειών, όπως η σχέση με τον αρχηγό της οικογένειας, η ηλικία κ.λπ. Τέτοια παραδείγματα είναι οι κατοικίες των Γιακάν και τα συγκροτήματα κατοικιών στο Μπαλί. Μία ξεχωριστή ομάδα παραδειγμάτων αποτελούν οι περιπτώσεις στις οποίες οι γυναίκες έχουν μία προνομιακή θέση στην κατοικία, όπως στις κοινωνίες των Ναβάχο της Β. Αμερικής και των Τουαρέγκ της Αφρικής, όπου έχουν το δικαίωμα στη μόρφωση, πρόσβαση σε θρησκευτικά και εγκυκλοπαιδικά βιβλία, ακόμα και ρόλο στη λήψη αποφάσεων.

Σκοπός αυτής της ενότητας είναι να αναλυθούν οι τρόποι με τους οποίους διαφορετικές έμφυλες αντιλήψεις περνάνε στη διαμόρφωση των χώρων της κατοικίας. Οι περιπτώσεις των κοινωνιών του δεύτερου κεφαλαίου επιλέχθηκαν με βάση τη χαρακτηριστική διαμόρφωση των κατοικιών τους, ώστε να γίνεται ξεκάθαρο το θέμα της εργασίας, καθώς και η διαφορετικότητα ανάμεσα στους λαούς, οι αντιλήψεις του καθενός σχετικά με τα δύο φύλα και τα σημεία ομοιότητας ή διαφοροποίησης μεταξύ τους.



Το κεφάλαιο 2 αναφέρεται στους σχεδιασμούς του Μοντέρνου Κινήματος και εξετάζει τους τρόπους και τους χώρους μέσα από τους οποίους γίνονται αντιληπτά τα κοινωνικά στερεότυπα σε σχέση με το φύλο, ειδικότερα στο σχεδιασμό κατοικίας. Αρχικά, γίνεται αναφορά στα βιβλία εργονομίας, που χρησιμοποιήθηκαν ευρέως στην παραγωγή μαζικής κατοικίας. Το ερώτημα εδώ είναι τι είδους κοινωνικά πρότυπα και ιδέες σχετικά με τα δύο φύλα αντανακλούν οι απεικονίσεις σωμάτων και καθημερινών δραστηριοτήτων. Μετά το Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο και τις καταστροφές που επέφερε, παρουσιάστηκε μεγάλη ανάγκη για παραγωγή μαζικής κατοικίας με στόχο τη στέγαση μεγάλου αριθμού ατόμων. Για να επιτευχθεί αυτή η παραγωγή, οι αρχιτέκτονες βασίστηκαν σε εργονομικά πρότυπα και συγκεκριμένες κατασκευαστικές δομές. Σε συνδυασμό με τις κοινωνικές αντιλήψεις και τους καθιερωμένους έμφυλους ρόλους, προέκυψαν μοντέλα κατοικίας για διαφορετικά μεγέθη οικογενειών, χωρίς δυνατότητες προσαρμογής του σχεδιασμού στις ανάγκες συγκεκριμένων οικογενειών, μιας και οι μελλοντικοί κάτοικοι δεν ήταν γνωστοί.

Στη συνέχεια, διερευνάται μέσα από ποιούς χώρους γίνονται αντιληπτά τα κοινωνικά στερεότυπα πριν το Μοντερνισμό και ποιά η μετεξέλιξη των χώρων αυτών, προκειμένου να δημιουργηθεί ένα πρόσφορο έδαφος για την ανάλυση κατοικιών του Μοντερνισμού. Αναλύεται, λοιπόν, ένας βασικός γυναικείος χώρος της περιόδου πριν το μοντερνισμό, δηλαδή το *boudoir*, καθώς και η μεταφορά του στις μοντέρνες κατασκευές και η νοηματική εξέλιξή του στο χώρο. Αναφέρεται η κουζίνα της Φρανκφούρτης και γίνεται ο κοινωνικός σχολιασμός της. Έπειτα, παρουσιάζονται παραδείγματα κατοικιών της μοντέρνας περιόδου που ήταν προορισμένες για γυναίκες χρήστριες, περιπτώσεις στις οποίες ο αρχιτέκτονας παραβλέπει το στερεοτυπικό σχεδιασμό, δίνοντας έμφαση στην ατομικότητα της κατοικίας και εξετάζονται τα αποτελέσματα που προκύπτουν. Τέλος, παρουσιάζονται δύο σημαντικές γυναίκες της περιόδου πριν και κατά το μοντερνισμό, Elsie de Wolfe και Eileen Gray, αντίστοιχα. Οι δύο αυτές, γυναίκες, με πρώτη την Elsie de Wolfe, συνέβαλαν στην καθιέρωση των γυναικών στον τομέα της αρχιτεκτονικής, καθώς και στην εξέλιξη του χαρακτήρα του μοντερνισμού, δημιουργώντας έπιπλα και αντικείμενα και διαμορφώνοντας χώρους βασισμένους σε μία ξεχωριστή φιλοσοφία. Τα παραδείγματα κατοικιών του δευτέρου κεφαλαίου αποτελούν σημαντικά έργα του Μοντερνισμού, τα οποία, συνήθως, αναλύονται αποκλειστικά ως προς το αρχιτεκτονικό ενδιαφέρον που παρουσιάζουν. Στην εργασία μας, επισημαίνεται η συνεργασία του κάθε αρχιτέκτονα με τη γυναίκα πελάτισσα και ο βαθμός στον οποίο η κατοικία ανταποκρίνεται στις επιθυμίες και τις ανάγκες της και διερευνάται κατά πόσο διαφορετικές περιπτώσεις τέτοιας συνεργασίας έχουν διαμορφώσει χώρους με έμφυλο ή μη χαρακτήρα.

## 1. Διαχωρισμοί φύλου στον χώρο κατοικίας

### Παραδείγματα από μη βιομηχανοποιημένες κοινωνίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα

Ο διαχωρισμός των δύο φύλων σύμφωνα με τη σωματική ισχύ, τις δραστηριότητες που το κάθε ένα μπορεί να διεκπεραιώσει, τα δικαιώματα που έχει στη δημόσια σφαίρα και η δύναμη και η γνώση που μπορεί να αποκτήσει, είναι πεποιθήσεις οι οποίες αποτυπώνονται, είτε έμμεσα, είτε άμεσα και στο χώρο της κατοικίας. Σύμφωνα με τη Daphne Spain, στις βιομηχανοποιημένες κοινωνίες: «*«Ο διαχωρισμός του χώρου της κατοικίας με βάση το φύλο είναι ένας από τους λιγότερο ορατούς τύπους διαχωρισμού. Πρόκειται για μία πραγματικότητα αθέατη, όχι μόνο επειδή οι τοίχοι του σπιτιού την κρύβουν από την κοινή θέα, αλλά και γιατί, λόγω του χαρακτήρα της ως “δεδομένη”, συχνά παραμένει ανεπίγνωστη στα ίδια τα άτομα που τη βιώνουν.»* (Daphne Spain, 1992: 64). Σε ότι αφορά, όμως στις μη βιομηχανοποιημένες κοινωνίες, λόγω των διαφορετικών συνηθειών και του διαφορετικού τρόπου ζωής, ο διαχωρισμός αυτός είναι πιο έντονος. Στη συνέχεια, αναλύονται παραδείγματα κοινωνιών όπου ο διαχωρισμός γίνεται άμεσα και έντονα με υλικά αλλά και συμβολικά μέσα (Μογγολικό Ger, Βερβερίνοι της Αλγερίας), παραδείγματα όπου ο διαχωρισμός γίνεται ορατός αλλά με έμμεσο τρόπο (Συγκροτήματα κατοικιών στο Μπαλί, Κατοικίες των Γιακάν), αλλά και παραδείγματα κοινωνιών όπου η θέση των γυναικών είναι σε πιο προνομιακή θέση από τις προηγούμενες περιπτώσεις (Κατοικίες των Ναβάχο, Σκηνές των Τουαρέγκ).

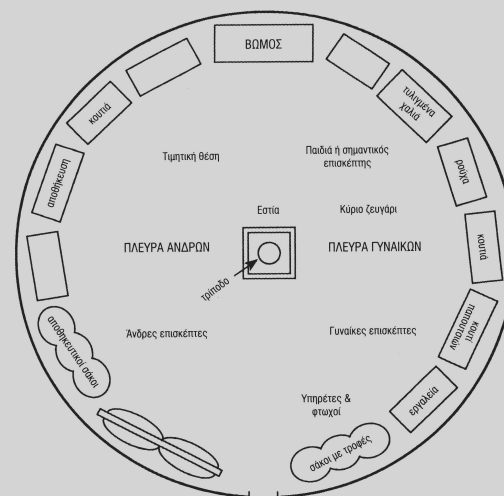
#### 1.1. Άμεσοι διαχωρισμοί με υλικά και συμβολικά μέσα

- Το Μογγολικό Ger

Τα Ger αποτελούν τις Μογγολικές νομαδικές σκηνές, οι οποίες έχουν την ίδια μορφή και διαρρύθμιση με τις αντίστοιχες νομαδικές σκηνές yurt στην Τουρκία και khega στο Αφγανιστάν.

Η μορφή τους είναι κυκλικού σχήματος με ένα μικρό άνοιγμα για είσοδο που καλύπτεται από ένα κομμάτι αποσπώμενης πόρτας, ενώ το δάπεδο είναι καλυμμένο από ένα είδος τάπητα.

Χαρακτηριστικό του συγκεκριμένου τύπου κατοικίας είναι το ότι όλα τα μέλη της οικογένειας έχουν τη δυνατότητα να κινούνται ελεύθερα σε όλο το χώρο, αλλά όταν πρόκειται για το γεύμα ή τον ύπνο οι θέσεις τους είναι καθορισμένες και δεν επιτρέπεται η αλλαγή. Η “παράβαση” αυτών των κανονισμών θεωρείται αμαρτία, τόσο για τους άντρες όσο και για τις γυναίκες. Η νομαδική σκηνή ger είναι συμβολικά χωρισμένη στα δύο. Η αριστερή πλευρά είναι ο χώρος των αντρών που θεωρείται τελετουργικά καθαρός, ενώ δεξιά είναι ο μiasμένος χώρος των γυναικών.



Το Μογγολικό Ger. Οι γυναίκες τοποθετούνται δεξιά της εστίας και οι άντρες αριστερά.

Πηγή: Daphne Spain, 1992

Στο γυναικείο χώρο βρίσκονται όλα τα αντικείμενα που παραπέμπουν στις θεωρούμενες ως γυναικείες εργασίες, όπως τα σκεύη μαγειρικής, τα αντικείμενα των παιδιών, τα αντικείμενα των αλόγων, αργαλειός κ.λπ., ενώ στον ανδρικό χώρο βρίσκονται όλα τα βιβλία και τα θρησκευτικά κείμενα, αφού οι άντρες μόνον επιτρέπεται να έχουν πρόσβαση στη γνώση και την εξουσία. Αντίθετα, η πρόσβαση των γυναικών στα παραπάνω θεωρείται κίνδυνος για την κοινωνική τάξη πραγμάτων.

Σύμφωνα με την Daphne Sprain, με τη σοσιαλιστική επανάσταση που έλαβε χώρα από το 1918 έως το 1921 στις μουσουλμανικές κοινωνίες της Ανατολής, έγιναν σημαντικές αλλαγές. Παρόλο, όμως, που οι αλλαγές αυτές ήταν αρκετά έντονες και γρήγορες σε ότι αφορά στις δομές της κοινωνίας, η δομή της σκηνής καθ' αυτής συνεχίζει να είναι η ίδια με ελάχιστες διαφορές. Για παράδειγμα, τα αντικείμενα στο γυναικείο χώρο έχουν πλέον αντικατασταθεί από άλλα αντικείμενα επειδή οι γυναικείες εργασίες έχουν αλλάξει με την πάροδο του χρόνου και την αλλαγή των καθημερινών συνηθειών. Παραδείγματος χάρη, ο εξοπλισμός των αλόγων, όπως τα χαλινάρια και η σέλα, αντικαθίστανται πλέον από ραπτομηχανές και πιο σύγχρονα εργαλεία καθημερινής χρήσης που διευκολύνουν τις γυναίκες στις εργασίες τους. Μεγάλο βήμα ήταν η μεταφορά των βιβλίων και των συγγραμμάτων στη γυναικεία μεριά στο συζυγικό, πλέον, κρεβάτι, γιατί με την επανάσταση εδραιώθηκε η μεγαλύτερη επικοινωνία και συνύπαρξη των δύο φύλων. Σε ότι αφορά στη θρησκευτική ζωή των νομάδων, κάθε ομοίωμα θεότητας έχει πλέον αντικατασταθεί από κάποιον ήρωα της επανάστασης. Ακόμα μία μεγάλη αλλαγή είναι η εισαγωγή ενός νέου, κοινού χώρου υγιεινής με νιπτήρα. Είναι, επομένως, φανερό η βελτίωση της θέσης των γυναικών και πιο σημαντική είναι η δυνατότητα πρόσβασής τους στα βιβλία και την απόκτηση γνώσης.



Η διαμόρφωση του εσωτερικού χώρου ενός σύγχρονου ger διατηρεί την ίδια φιλοσοφία με αυτή των παλαιότερων, με αλλαγές στα αντικείμενα και τα μέσα εξυπηρέτησης της καθημερινής ζωής.

Πηγή εικόνων: [www.google.com](http://www.google.com)



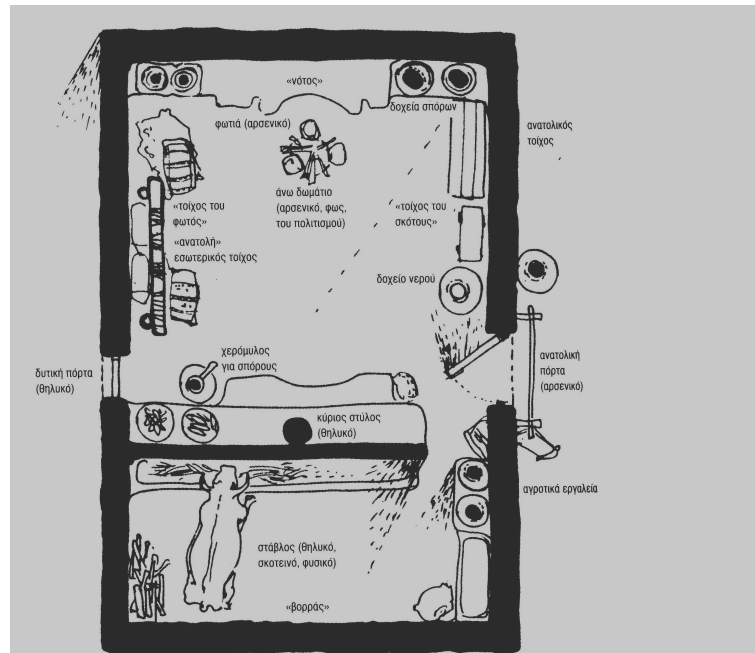
- Οι Βερβερίνοι της Αλγερίας

Ενώ στο Μογγολικό *ger* ο διαχωρισμός είναι συμβολικός, στις κατοικίες των Βερβερίνων στην Καμπίλια γίνεται με πραγματικά μέσα. Έτσι, λουπόν, υπάρχει ένας τοίχος που χωρίζει την παραλληλόγραμμη κατοικία σε δύο μέρη, το χώρο των γυναικών και αυτόν των αντρών. Η διάκριση αυτών των δύο χώρων είναι εμφανής καθώς ο ένας εκ των δύο είναι σε χαμηλότερο επίπεδο, πιο σκοτεινός και περιλαμβάνει το στάβλο, ενώ ο άλλος είναι σε υψηλότερο επίπεδο, πιο φωτεινός, και συνδέεται με την έννοια του πολιτισμού και της φώτισης. Τα δύο φύλα έχουν διαφορετικές εισόδους στην κατοικία. Η ανατολική είναι για τους άντρες, ενώ η δυτική και εμφανώς μικρότερου μεγέθους και σημασίας είναι για τις γυναίκες. Παρατηρώντας την εικόνα της κάτοψης μίας τέτοιας κατοικίας, παρατηρείται ότι στο σκοτεινό, φυσικό μέρος, στο βορρά, δεν υπάρχουν δραστηριότητες πέρα από την τοποθέτηση του στάβλου. Αντίθετα, στο νότο, που είναι ο χώρος του φωτός, εκτυλίσσονται όλες οι οικογενειακές δραστηριότητες στις οποίες όμως και πάλι υπάρχει αισθητός διαχωρισμός. Στην κάτω μεριά του περιορίζεται η κίνηση των γυναικών, ενώ οι άντρες κατέχουν το άνω δωμάτιο και τη φωτιά, διαχωρισμένοι με ένα χτιστό χώρισμα.

Στην κατοικία των Βερβερίνων είναι έντονες πολλές διπολικές αντιθέσεις και πολύ αισθητή η αντίληψη της κοινωνίας σχετικά με τη θέση της γυναίκας αποκλειστικά μέσα στο σπίτι και του άντρα στο δημόσιο χώρο. Ο Bourdieu ερμηνεύει την ύπαρξη διπόλων στην κατοικία των Βερβερίνων ως αντιδιαστολή της ιδιωτικής σφαίρας στην οποία ανήκουν οι γυναίκες και της δημόσιας σφαίρας στην οποία ανήκουν οι άντρες. Ακόμα και οι αντιθέσεις νερό-φωτιά, χαμηλό-ψηλό, φωτεινό-σκοτεινό, μαγειρεμένο-ωμό, δείχνουν τις αντιλήψεις γύρω από τη σχέση του κάθε φύλου με το σπίτι. «*Η παροιμία που λέει πως η γυναίκα κατοικεί σε δύο μόνο μέρη: το σπίτι και τον τάφο, εκφράζει γλαφυρά το βαθμό απομόνωσης των γυναικών στο σπίτι.*» (Bourdieu, 1971: 104).

Ακόμα, αναφέρει ότι: «*Η αντιδιαστολή μεταξύ ανυψωμένου και χαμηλού τμήματος αναπαράγει μέσα στον ίδιο τον χώρο του σπιτιού...την αντίθεση μεταξύ του θηλυκού και αρσενικού χώρου...από τη μία πλευρά έχουμε το ιδιωτικό χαρακτήρα του οικείου, της προσωπικής (οικογενειακής) ζωής, ενώ από την άλλη έχουμε το ανοιχτό πεδίο των κοινωνικών σχέσεων. Από τη μία πλευρά έχουμε τη ζωή των αισθήσεων και του συναισθήματος, από την άλλη τη ζωή των σχέσεων μεταξύ αντρών, τη ζωή του διαλόγου και της ανταλλαγής.*» (Bourdieu, Pierre, 1971: 100).

Ο Bourdieu χαρακτηρίζει το σπίτι ως μία αυτοκρατορία στο εσωτερικό μίας άλλης, όπου οι άντρες έχουν τον έλεγχο των γυναικών και του χώρου τους, αναδεικνύοντας έτσι και την ικανότητά τους να έχουν εξουσία στον κόσμο.



Η πλευρά των γυναικών (δύση) συνδέεται με το σκοτάδι και τη φύση, ενώ η πλευρά των ανδρών (ανατολή) με το φως και τον πολιτισμό. Πηγή: Daphne Spain, 1992.

Συνοψίζοντας, οι κατοικίες των Βερβερίνων έχουν ιδιαίτερη διαμόρφωση όπου εκφράζονται ξεκάθαρα στο χώρο οι έμφυλες σχέσεις. Είναι χώροι όπου μπορούν να ανιχνευθούν μεγάλες διαφορές, η μεγαλύτερη και βασικότερη των οποίων είναι ότι οι γυναίκες, όντας αποκλεισμένες από τη δημόσια σφαίρα, μετατρέπονται σε «εξάρτημα» του σπιτιού, με ρόλο υποτέλειας προς τους άντρες. Αυτό υποστηρίζεται από διάφορες ρουτίνες της καθημερινότητάς τους. Για παράδειγμα, με το πρώτο φως της ημέρας οι άντρες έχουν υποχρέωση λόγω παράδοσης να βγουν στο δημόσιο χώρο, αφού είναι συνδεδεμένοι με την ισχύ και την ελευθερία, ενώ οι γυναίκες παραμένουν στο σπίτι, ενώ ένας άντρας επισκέπτης δίνει στη γυναίκα, κατά την είσοδό του στο σπίτι, ένα χρηματικό ποσό ονομαζόμενο «θέα», το οποίο αποτελεί αποζημίωση για την είσοδό του στον ιδιωτικό αυτό χώρο.

## **1.2. Σχέσεις με τον αρχηγό της οικογένειας και έμμεσοι διαχωρισμοί των φύλων**

Στη βιβλιογραφία που μελετάει τη διαμόρφωση του χώρου της κατοικίας σε σχέση με το φύλο, εντοπίζονται και παραδείγματα κοινωνιών, στις οποίες δεν είναι αυτό το πρωτεύον ή το μόνο κριτήριο, αλλά έχουν σημαντική θέση και άλλοι παράγοντες όπως η ηλικία, η συγγένεια, ιεραρχικές σχέσεις των μελών με τον αρχηγό της οικογένειας κ.ά. Επίσης, καταγράφονται και περιπτώσεις στις οποίες παρατηρείται προνομιακή θέση των γυναικών, όπου, δηλαδή, δεν ζουν στη σκιά των αντρών ή περιορισμένες στο σπίτι. Τα παραδείγματα που παρουσιάζονται στη συνέχεια εικονογραφούν τέτοιες περιπτώσεις: τα συγκροτήματα κατοικιών στο Μπαλί, οι κατοικίες των Γιακάν, οι σκηνές των Τουαρέγκ, καθώς και οι Ναβάχο στη Β. Αμερική.

### ■ Τα συγκροτήματα κατοικιών στο Μπαλί

Σύμφωνα με τους Hildred και Clifford Geertz (1975), τα συγκροτήματα του Μπαλί δεν είναι τυχαία δομημένα το καθένα, αλλά συμβαδίζουν με ένα σύνολο συγκεκριμένων κανόνων οι οποίοι καθορίζουν με λεπτομέρειες τις διαστάσεις των κτιρίων, τις μεθόδους και τα υλικά κατασκευής, τη χρήση του κάθε κτιρίου, το χώρο που καταλαμβάνει το καθένα μέσα στο συγκρότημα, καθώς και το ποιος μπορεί και με ποιο τρόπο να χτίσει το κάθε κτίριο, ανάλογα με την κοινωνική του θέση και την ιδιότητά του. Επομένως, υπάρχει ένα πρότυπο το οποίο αποτελεί οδηγό για την κατασκευή του κάθε συγκροτήματος.

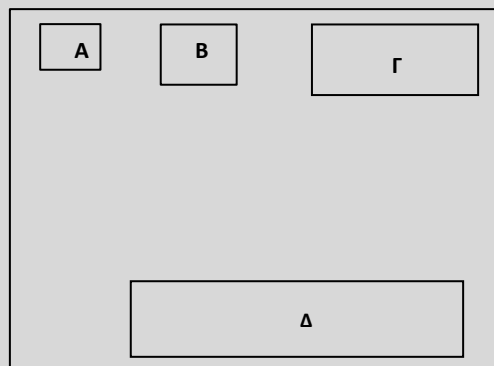
Πρόκειται για συγκροτήματα τα οποία φιλοξενούν πάνω από μία οικογένειες, όπου η καθμία έχει το δικό της χώρο. Κάθε οικογένεια μένει και κοιμάται στην αντίστοιχη κατοικία, ενώ το συγκρότημα περιλαμβάνει ναό για τις τελετουργίες, μαγειρείο και αποθήκες. Το χώρο που καταλαμβάνει η κάθε οικογένεια τον καθορίζει το ίδιο το μέγεθος και η ισχύς της. Όπως φαίνεται και στη εικόνα, για κάθε οικογένεια αντιστοιχεί ένας χώρος ύπνου, μία κουζίνα και ένα περίπτερο. Οι βασικές θρησκευτικές και αποθηκευτικές ανάγκες εξυπηρετούνται από κτίσματα κοινής χρήσης. Στο Μπαλί, οι γυναίκες μπορούν και συμμετέχουν σε πολιτικές και θρησκευτικές δραστηριότητες, έχουν επαφές με τη δημόσια σφαίρα και μάλιστα σε πολλές σημαντικές περιπτώσεις, όπως αναφέρεται παρακάτω, η παρουσία τους είναι απαραίτητη.



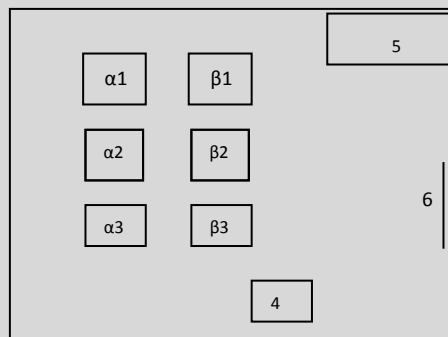
Για παράδειγμα, συνοδεύουν πάντα τον άντρα και συμμετέχουν στη λήψη αποφάσεων σε ότι αφορά στην οικογένεια. Επίσης οι άντρες δεν γίνεται να αποτελέσουν μέλος του συμβουλίου της κοινότητας αν δεν έχουν στο πλάι τους μία γυναίκα, είτε σύζυγο, είτε αδερφή, είτε μητέρα, είτε κόρη, γιατί οι γυναίκες είναι απαραίτητες για την προετοιμασία των προσφορών για το ναό. Παρόλα αυτά, ακόμα κι αν ο διαχωρισμός των δύο φύλων δεν είναι τόσο έντονος, παρατηρούμε ότι μόνο οι άντρες έχουν την πρόσβαση στην εξουσία, ενώ και εδώ οι γυναίκες, αν και σε καλύτερη θέση, αποτελούν συνοδευτικό στοιχείο.

#### ▪ Οι κατοικίες των Γιακάν

Η περίπτωση αυτή είναι ιδιαίτερα ξεχωριστή γιατί πρόκειται για μία κοινωνία των Φιλιππίνων η οποία προσηλυτίστηκε και ασπάστηκε το Ισλάμ, αλλά παρόλα αυτά διατήρησε τις παραδόσεις της φυλής και δεν ακολουθεί τα πρότυπα που προαναφέρθηκαν. Οι Γιακάν δεν είναι νομαδικός λαός, ασχολούνται κυρίως με την καλλιέργεια της γης και μένουν μόνιμα στο ίδιο μέρος. Οι κατοικίες χτίζονται διάσπαρτα μέσα στα χωράφια χωρίς, όμως, να δημιουργούν ομάδες ή χωριά. Η ιεραρχία των Γιακάν δεν είναι έντονη και η θέση των γυναικών είναι προνομιακή, συγκρίνοντάς την με τις ισλαμικές κοινωνίες, αλλά και με το παράδειγμα από το Μπαλί. Εδώ οι γυναίκες μπορούν να είναι και αυτές ιδιοκτήτριες αγροκτήματος και το σπίτι να χτιστεί είτε στο δικό τους είτε στου άντρα τους. Ένα ακόμα σημαντικό στοιχείο είναι ότι υπάρχει η δυνατότητα να πάρουν διαζύγιο και σε αυτή την περίπτωση, αν η γη είναι δική τους, τότε ο άντρας πρέπει να φύγει από το σπίτι και αντίστροφα.



Στα σκαριφήματα αυτά απεικονίζεται η οργάνωση ενός τυπικού συγκροτήματος κατοικιών στο Μπαλί. Στο επάνω σχέδιο φαίνονται οι χώροι που καταλαμβάνουν οι οικογένειες, ανάλογα με το μέγεθός τους και τον αριθμό των ατόμων που τις απαρτίζουν (Α, Β, Γ και Δ). Ο υπόλοιπος χώρος παραμένει κοινόχρηστος για όλες τις οικογένειες. Στο κάτω σχέδιο φαίνεται η οργάνωση του χώρου κάθε οικογένειας ξεχωριστά, ανάλογα με τα συγγενικά νοικοκυριά που την απαρτίζουν



#### Οικογενειακή αυλή

Νοικοκυριό α:

- α1. Καλύβα ύπνου
- α2. Περίπτερο
- α3. Κουζίνα

Νοικοκυριό β:

- β1. Καλύβα ύπνου
- β2. Περίπτερο
- β3. Κουζίνα

Χώροι κοινói για όλους:

- 4. Αποθήκη ρυζιού
- 5. Ναϊσκος
- 6. Αυλόπορτα

Τα σκαριφήματα έγιναν με βάση τις απεικονίσεις στο δοκίμιο της Darhne Spain, «Το Μογγολικό Ger και η Σκηνή των Τουαρέγκ».

Σε ότι αφορά στη γνώση και τη μόρφωση, οι γυναίκες έχουν κάθε πρόσβαση και μάλιστα μπορούν να τη διαχειριστούν και να την ελέγχουν όπως αυτές κρίνουν, αφού έχουν ακόμα και τη δυνατότητα να διδάσκουν το Κοράνι.

Ο εθνογράφος Wulff Inger, αναφέρει εντυπωσιασμένος το πόσο ξεχωριστή είναι αυτή η κοινωνία, η οποία να μεν είναι Μουσουλμανική, παρουσιάζει, όμως, απελευθερωμένες αντιλήψεις σχετικά με τη θέση της γυναίκας στην ιδιωτική και τη δημόσια σφαίρα και τη σημασία ύπαρξής της μέσα στην κατοικία. Πιο συγκεκριμένα, περιγράφει το χώρο ως ενιαίο, χωρίς χωρίσματα, να αποτελείται από τρία τμήματα: το βασικό κτίσμα, την κουζίνα και τη βεράντα. Το κυρίως κτίσμα είναι μονόχρωρο και χρησιμοποιείται εξίσου και από τα δύο φύλα, είτε είναι ένοικοι, είτε φιλοξενούμενοι. Υπάρχουν μεμονωμένες περιπτώσεις στις οποίες παρατηρούνται ενδεικτικά δωμάτια που διαχωρίζονται με τοίχους από μπαμπού, που όμως δεν αποκλίνουν από το βασικό ελεύθερο μοτίβο.

### 1.3. Όταν οι γυναίκες κατέχουν προνομιακή θέση

Από τα παραπάνω, είναι φανερός ο συσχετισμός μεταξύ του διαχωρισμού των χώρων της κατοικίας και της δύναμης του κάθε φύλου ανάλογα με την κοινωνική ιεραρχία. Παρακάτω, όμως, επιχειρούμε να περιγράψουμε περιπτώσεις κοινωνιών στις οποίες, αν και υπάρχει ανάλογος διαχωρισμός των χώρων της κατοικίας, η θέση των γυναικών είναι αρκετά υψηλή, γεγονός που αντικατοπτρίζει και την ανάλογα υψηλή κοινωνική της θέση.

#### ▪ Οι σκηνές των Τουαρέγκ

Η φυλή των Τουαρέγκ είναι επίσης μία εξισλαμισμένη, νομαδική φυλή στη Σαχάρα της Αφρικής, όπου αξιοσημείωτη είναι η υψηλή κοινωνική θέση των γυναικών και η δύναμη που

κατέχουν. Ο Δανός εθνολόγος Johannes Nicolaisen, καθώς και οι Hillier και Hanson, παρατηρούν ότι η σκηνή των Τουαρέγκ έχει συνήθως σχήμα βαρελιού και αποτελείται από τάπητες. Ο διαχωρισμός απουσιάζει είτε σε συμβολικό είτε σε πρακτικό επίπεδο. Παρόλα αυτά, ο εθνολόγος Nicolaisen παρατήρησε πως παρουσιάστηκε και ένας καινούργιος τύπος σκηνής σε σχήμα «Τ», στους Τουαρέγκ του Βορρά, ο οποίος είχε διαχωρισμένους χώρους γυναικών και αντρών. Κάτι τέτοιο το αποδίδει πιθανότατα στην επαφή των Τουαρέγκ με τους Άραβες, αφού οι ίδιοι οι Τουαρέγκ δεν έχουν τέτοια νοοτροπία. Αντιπροσωπευτικά παραδείγματα της νοοτροπίας των Τουαρέγκ, δηλαδή, του ενιαίου και αδιαχώριστου χώρου διαμονής είναι αυτοί του Κελ Αϊρ και του Κελ Γκερές.



Τυπική κατοικία Γιακάν Πηγή: [www.google.com](http://www.google.com)



Τυπική κατοικία Γιακάν Πηγή: [www.google.com](http://www.google.com)

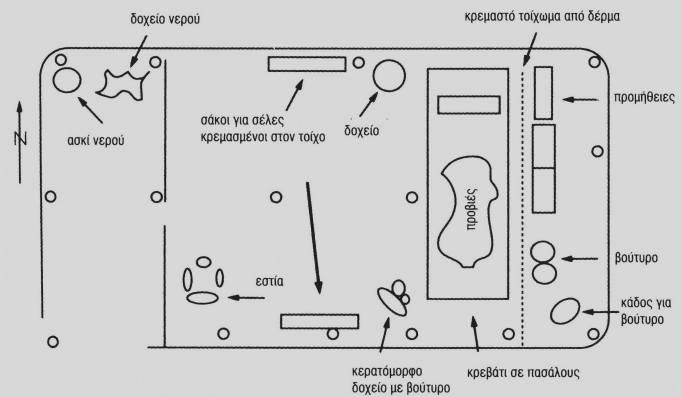
Οι άντρες φέρνουν εις πέρας εργασίες που απαιτούν μυική δύναμη (βοσκή, επιδρομές σε καραβάνια, εφοδιασμός σπιτιού κ.ά.), ενώ οι γυναίκες, με τη σειρά τους, αναλαμβάνουν τις καθημερινές ασχολίες του σπιτιού. Παρόλα αυτά, εδώ οι γυναίκες απολαμβάνουν σχεδόν αποκλειστικά δικαιώματα που σε άλλες περιπτώσεις κοινωνιών, είναι καθαρά αντρικά. Για παράδειγμα, είναι πολύ μικρός ο αριθμός των αντρών που γνωρίζουν γραφή και ανάγνωση, σε αντίθεση με το σύνολο των γυναικών, οι οποίες, ασχολούνται επιπλέον και με τη μουσική και τις τέχνες. Το πιο σημαντικό από όλα είναι ότι τα ζώα και κάθε κινητή περιουσία είναι ιδιοκτησία των γυναικών, ενώ παράλληλα έχουν δικαίωμα και στην κληρονομιά. Δεν επιβάλλεται η απομόνωση της γυναίκας και το να φοράει η γυναίκα μαντίλα. Αντίθετα, ο άντρας είναι αυτός που κρύβει το πρόσωπό του με την ενδυμασία του.

Όπως φαίνεται στην εικόνα, ο χώρος είναι ενιαίος, οι δραστηριότητες απλώνονται σε κάθε σημείο του και εμπλέκονται μεταξύ τους, ενώ ενδέχεται να διαχωρίζεται ένα είδος αποθηκευτικού χώρου. Σκεπτόμενοι πως η δραστηριότητα των αντρών Τουαρέγκ είναι κυρίως και για μεγάλο χρονικό διάστημα εκτός σπιτιού, καταλαβαίνουμε πως οι γυναίκες καταλήγουν να παίρνουν ακόμα και ηγετικό ρόλο στην κατοικία. Σε ότι αφορά στη ζωή μέσα στη σκηνή, δεν επιβάλλεται η απομόνωση των γυναικών σε συγκεκριμένους χώρους και τις ώρες που οι άντρες βρίσκονται στο σπίτι συνυπάρχουν σε ενιαίο και κοινόχρηστο χώρο. Δεν υπάρχουν ούτε πραγματικοί ούτε συμβολικοί διαχωρισμοί στη σκηνή. Στην κοινωνία των Τουαρέγκ ακολουθείται η μητρογονική γενεαλογική σειρά και οι γυναίκες κατέχουν υψηλή κοινωνική θέση (γεγονός που έρχεται σε αντίθεση τόσο με τους αραβικούς πληθυσμούς με τους οποίους έρχονται σε επαφή οι Τουαρέγκ, όσο και με άλλες φυλές Βερβερίνων, όπως προαναφέρθηκε). Τα παιδιά, ανεξάρτητα από το φύλο, έχουν δικαίωμα στην κληρονομιά από τους γονείς τους.



Σκηνή Τουαρέγκ

Πηγή: [www.google.com](http://www.google.com)



Κάτοψη τυπικής σκηνής Τουαρέγκ. Δεν παρατηρείται διαχωρισμός και ο χώρος είναι ενιαίος.

Πηγή: Daphne Spain, 1992.



- Οι κατοικίες των Ναβάχο στη Β. Αμερική

Η κοινωνία των Ναβάχο παρουσιάζει στο εσωτερικό της απουσία διαφοροποίησης, γεγονός που δείχνει την υψηλή θέση της γυναίκας μέσα σε αυτή. Από μία πρώτη σκοπιά, δίνεται η εντύπωση ότι πρόκειται για μία εξαιρετικά αμφιλεγόμενη πραγματικότητα: ενώ παρουσιάζεται διαχωρισμός μεταξύ των φύλων μέσα στην κατοικία (hogan), οι γυναίκες μπορεί να καταλαμβάνουν πολύ προνομιακές θέσεις. Καθένας αναλαμβάνει τον κυρίαρχο ρόλο σε διαφορετικά θέματα της καθημερινότητας. Αυτό αποτελεί στοιχείο κάθε κοινωνίας, όμως στην κάθε ξεχωριστή περίπτωση κοινωνίας το πρόβλημα προκύπτει από την κοινωνική αξιολόγηση κάθε δραστηριότητας, συνεισφοράς και αυτών που την επιτελούν. Στην περίπτωση των Ναβάχο, σύμφωνα με την Daphne Spain, ο ρόλος των δύο φύλων είναι ισότιμος και η κάθε δραστηριότητα έχει τη δική της αναγκαιότητα. Αυτή η εναλλαγή εξουσίας παίρνει χαρακτήρα αλληλοσυμπλήρωσης και ισορροπίας, πράγμα που γίνεται πιο ξεκάθαρο παρακάτω.

Πιο συγκεκριμένα, σύμφωνα με τη Daphne Spain, η κληρονομιά καθορίζεται με βάση τη γυναίκα, ενώ το μόνιμο κατοίκησης είναι καθαρά μητροτοπικό. Μάλιστα, οι Ναβάχο πιστεύουν ότι ο Πρώτος Άντρας και η Πρώτη Γυναίκα δημιούργησαν τον πολιτισμό, γεγονός που φανερώνει την υψηλή θέση των γυναικών στην κουλτούρα τους. Μπορούν να κατέχουν διάφορες κοινωνικές θέσεις, εκτός από αυτή του αρχηγού της φυλής, μπορούν να συμμετέχουν στα θρησκευτικά, στη μαγεία (χρησιμοποιώντας τη όπως αυτές επιθυμούν, είτε με καλό είτε με κακό σκοπό), ακόμα και να ασκήσουν τα καθήκοντα του σαμάνου στη φυλή. Σε πιο ιδιωτικό επίπεδο, οι γυναίκες λαμβάνουν αποφάσεις και θεωρείται ότι έχουν ηγετικό ρόλο.

Σύμφωνα με τους Kluckhohn Clayton και Dorothea Leighton, το σπίτι των Ναβάχο (Hogan) διαιρείται

με βάση συμβολικούς, ανάλογα με το φύλο διαχωρισμούς. Το πάτωμα συμβολίζει τη γη (θηλυκό), το ταβάνι τον ουρανό (αρσενικό), ενώ οι τέσσερις κολώνες που συμβάλλουν στη στήριξη συμβολίζουν τους στύλους που κρατούν τον ουρανό και είναι γυναικείες θεότητες (η Γυναίκα της Γης, του Νερού, του Καλαμποκιού και των Βουνών). Οι άντρες κατέχουν τη βορινή πλευρά και οι γυναίκες τη νότια πλευρά του Hogan, μαζί με τον αργαλειό και το μαγειρείο. Βλέπουμε, λοιπόν, πώς η πεποίθηση σχετικά με την Πρώτη Γυναίκα, τον Πρώτο Άντρα και τη συνεργασία τους αποτυπώνεται στην καθημερινότητά τους.

*Από τα παραπάνω καταλαβαίνει κανείς ότι «όταν οι έννοιες της κυριαρχίας και της υποταγής αντικαθίστανται από εκείνες του δυισμού και της συμπληρωματικότητας – και μάλιστα στο πρακτικό επίπεδο της καθημερινής ζωής, όπως συμβαίνει στην περίπτωση των Ναβάχο – οι διαχωρισμένες βάσει του φύλου κατοικίες δεν είναι απαραίτητο να συνδέονται με τη κατώτερη κοινωνική θέση των γυναικών όσο σε περιπτώσεις κατά τις οποίες ο διαχωρισμός αυτός προκύπτει από μία ιεραρχική αντίληψη της κοινωνίας.» (Daphne Spain, 1992: 62)*

Παραθέτοντας, λοιπόν, αυτά τα παραδείγματα, επιχειρήσαμε να δείξουμε εικόνες κοινωνιών με διαφορετικές αντιλήψεις σχετικά με τη θέση του κάθε φύλου, αλλά και περιπτώσεις στις οποίες ο έμφυλος διαχωρισμός είναι απών και τον τρόπο με τον οποίο η κάθε περίπτωση αποτυπώνεται στην κάτοψη και την οργάνωση της κατοικίας. Σε ότι αφορά στην κοινωνία και τις κατοικίες των Ναβάχο, αυτοί αποτελούν ξεχωριστή κατηγορία, καθώς ο διαχωρισμός ανάλογα με το φύλο δεν έχει συνέπειες υ π ο τ έ λ ε ι α ς α λ λ ά ρ ό λ ο υ ς π ο υ α λ λ η λ ο σ υ μ π λ η ρ ώ ν ο ν τ α ι και η κατοικίες τους αποτελούν χώρο συμβίωσης.

## 2. Αντιλήψεις για το φύλο και τον σχεδιασμό κατοικίας κατά το Μοντέρνο Κίνημα

Το Μοντέρνο κίνημα χαρακτηριζόταν από λιτότητα, καθαρές μορφές, απλά γεωμετρικά σχήματα και αντικατέστησε τις λεπτομέρειες και τα πλούσια μοτίβα του παρελθόντος. Μέσα σε ένα κλίμα αλλαγής, παρατηρήθηκε σταδιακή είσοδος των γυναικών στον τομέα, αρχικά της διακόσμησης και στη συνέχεια της αρχιτεκτονικής. Ενώ η μεγάλη ζήτηση απαιτούσε τυποποιημένους τρόπους κατασκευής και συγκεκριμένες κτιριακές προδιαγραφές και ενώ η διαμόρφωση της κατοικίας βάδιζε σύμφωνα με τις κοινωνικές αντιλήψεις για τις έμφυλες σχέσεις και συνεπώς το ρόλο των γυναικών στο σπίτι, αναζητήθηκε ένας διαφορετικός τρόπος σύλληψης και σχεδιασμού των κατοικιών. Υπάρχουν πολλά παραδείγματα κατοικιών, οι οποίες ενσωματώνουν νέους χώρους που ανταποκρίνονται στις επιθυμίες και τις ανάγκες των γυναικών που τους χρησιμοποιούν, αλλά και χώρους που έχουν τις ρίζες τους στο παρελθόν, όπως για παράδειγμα το boudoir, οι οποίοι συναντώνται στο Μοντερνισμό παραλλαγμένοι και προσαρμοσμένοι στα νέα δεδομένα σχεδιασμού. Παρακάτω, γίνεται μία ανάλυση τόσο των κανόνων σχεδιασμού και των αντιλήψεων που ισχύουν, όσο και προσπαθειών που έγιναν ώστε να ενθαρρυνθεί ένας πιο ελεύθερος τρόπος σκέψης και διαμόρφωσης των χώρων διαβίωσης του κάθε ατόμου ανάλογα με τις επιθυμίες και τις ανάγκες του.

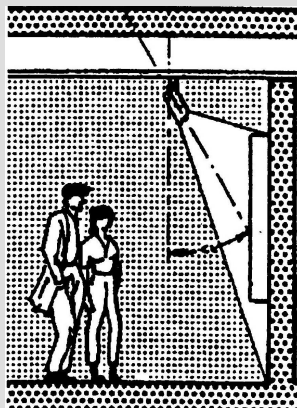
### 2.1. Τα εργονομικά πρότυπα και η αναπαραγωγή κοινωνικών προτύπων μέσα από αυτά

Κατά τον 20ο αι. και ιδιαίτερα στην περίοδο του Μεσοπολέμου, τα δεδομένα στην κοινωνία και την ευρωπαϊκή αρχιτεκτονική άλλαξαν. Σημειώθηκε στροφή προς το διαφορετικό, το εκσυγχρονισμένο. Αναζητήθηκαν νέες μέθοδοι κατασκευής, νέα υλικά και νέες μορφές. Οι μεγαλουπόλεις επεκτεινόταν και αναπτύσσονταν με γοργούς ρυθμούς και το

μοντέρνο κίνημα και οι τάσεις του απομάκρυναν την εκλεπτυσμένη και λεπτομερή διακόσμηση, φέρνοντας στο προσκήνιο απλές, καθαρές, γεωμετρικές μορφές. Αν και στην αρχή όλα αυτά τα στοιχεία αποδοκιμάστηκαν, μετά τον Α΄ Παγκόσμιο πόλεμο δημιουργήθηκαν οι κατάλληλες συνθήκες για την καθιέρωση του μοντερνισμού. Οι καθαροί σχεδιασμοί και οι απλές μορφές κυριάρχησαν στην κατασκευή. Από την άλλη, οι ρυθμοί ανάπτυξης απαιτούσαν τη μαζική παραγωγή με σκοπό την αποτελεσματικότητα και με την εξέλιξη των τεχνικών μέσων και της σχέσης του ανθρώπου με τις μηχανές αυτό διευκολύνθηκε κατά πολύ. Έτσι, λοιπόν, άρχισαν να γίνονται εκτενείς έρευνες σχετικά με τα ανθρωπομετρικά στοιχεία και την εργονομία, για την κατασκευή όσο το δυνατόν καλύτερων κτιρίων. Δύο προσωπικότητες που ασχολήθηκαν με αυτό ήταν ο Francesco di Giorgio Martini και ο Ernst Neufert.

Το πιο διαδεδομένο βιβλίο μέχρι και σήμερα, το οποίο συγκεντρώνει τυποποιημένες διαστάσεις και κανονισμούς για κάθε αρχιτεκτονική μορφή και στοιχείο, αποτελεί το βιβλίο «Οικοδομική και Αρχιτεκτονική Σύνθεση» του E.Neufert. Ο Neufert, προκειμένου να διευκολυνθεί η μαζική βιομηχανική παραγωγή, χρησιμοποίησε ένα θεωρούμενο μέσο σώμα (εικ.1), με σκοπό την αναλογική απεικόνισή του σε σχέση με τα αντικείμενα και το χώρο. Το βιβλίο του περιέχει χιλιάδες σκαριφήματα διαστασιολόγησης επίπλων, φερόντων οργανισμών, αρχιτεκτονικών στοιχείων κ.λπ. Το πρότυπο σώμα το οποίο χρησιμοποιεί, είτε είναι πιο αφαιρετικό, είτε πιο λεπτομερές στη σχεδίαση, παραπέμπει σε αντρική μορφή. Σε ότι αφορά στον τομέα της κατοικίας, ο Neufert δεν διαφέρει στον τρόπο σκέψης του από τις διαδεδομένες πεποιθήσεις σχετικά με τα χαρακτηριστικά και τη θέση του κάθε φύλου στην κοινωνία, ακόμα κι αν ο μοντερνισμός και ο διαφορετικός τρόπος σκέψης είναι αυτά που επικρατούν εκείνη την περίοδο.

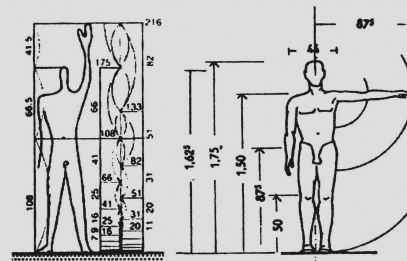
Στα σκαριφήματά του, η γυναίκα τοποθετείται στην κουζίνα να μαγειρεύει, στο μπάνιο να το καθαρίζει, να κάνει την καθαριότητα της οικίας, να σερβίρει το φαγητό, να πλένει και να απλώνει τα ρούχα, κ.λπ (εικ.2). Ο άντρας, από την άλλη, απεικονίζεται να κάνει το μπάνιο του, να κάθεται στο γραφείο του, στην πολυθρόνα του. Ακόμα και όταν εμφανίζεται να κάνει δουλειές, αυτές είναι εξωτερικού τύπου και πάντα σε συναναστροφή με άλλους ανθρώπους (εικ.3). Στις περιπτώσεις που βρίσκονται και τα δύο φύλα στο ίδιο σκίτσο, η γυναίκα βρίσκεται είτε σε πιο πίσω πλάνο σε σχέση με τον άντρα είτε καθιστή, γεγονός που έμμεσα δείχνει μία υποτέλεια ή μία ένδειξη αδυναμίας μπροστά στο ανδρικό φύλο (εικ.4). Η μοναδική περίπτωση στην οποία η γυναίκα φαίνεται ισάξια σε σχέση με τον άντρα, διαφορετικά ντυμένη και απελευθερωμένη, είναι το σκίτσο που εμφανίζει και τους δύο σε μία γκαλερί (εικ.5).



Εικ.5. Ένας άντρας και μία γυναίκα σε γκαλερί. Η εικόνα εμπεριέχεται στις εκδόσεις μετά το 1974.

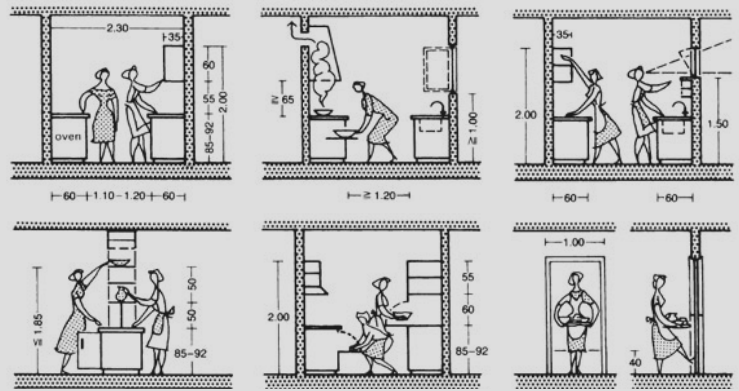
Πηγή: Σορβανή Νίκη, Δ.Π.Μ.Σ. 2008.

Η εικόνα αυτή τοποθετείται ξεχωριστά από τις υπόλοιπες, καθώς αποτελεί εξαίρεση σε σχέση με τις υπόλοιπες απεικονίσεις του βιβλίου του E. Neufert.



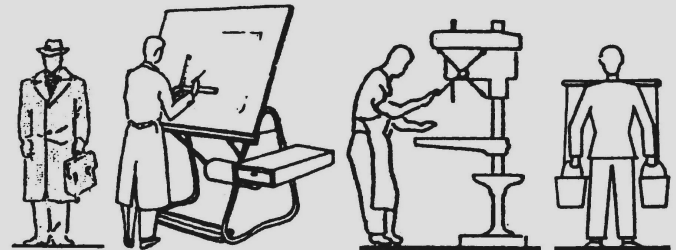
Εικ.1.

Πηγή: Σορβανή Νίκη, Δ.Π.Μ.Σ. 2008.



Εικ.2. Απεικόνιση της γυναίκας στις δραστηριότητες του σπιτιού.

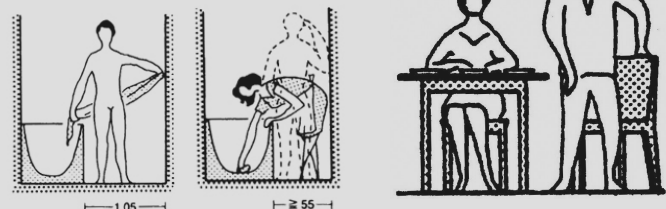
Πηγή: www.google.com



Εικ.3. Οι δραστηριότητες του άντρα αναφέρονται στη δημόσια σφαίρα και σε κοινωνικά επαγγέλματα. Πηγή: Σορβανή Νίκη, Δ.Π.Μ.Σ. 2008.

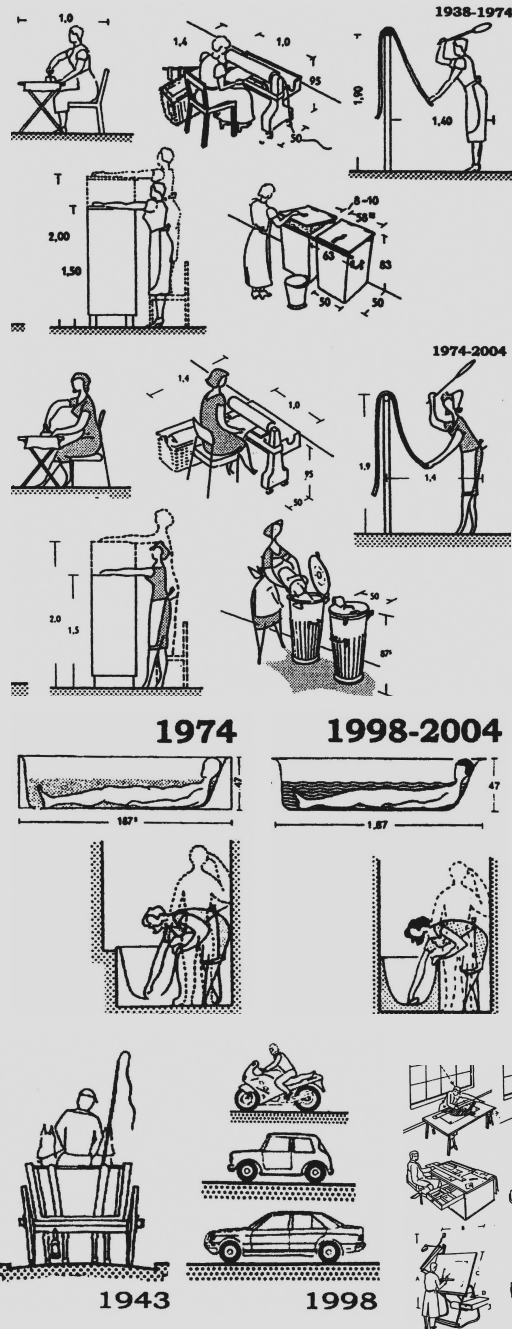
Εικ.4. (αριστερά και δεξιά) Η απεικόνιση της γυναίκας σε σχέση με τον άντρα.

Πηγή: Σορβανή Νίκη, Δ.Π.Μ.Σ. 2008.



Η πρώτη έκδοση του βιβλίου του Neufert ήταν το 1938 και η πιο πρόσφατη το 2004. Ανά τα χρόνια προστίθονταν κι άλλα πράγματα, άλλα άλλαζαν και άλλα αφαιρούνταν, ανάλογα με την εποχή. Για παράδειγμα, τα πρώτα σκαριφήματα απεικόνιζαν ως μεταφορικό μέσο την άμαξα, το οποίο στη συνέχεια αντικαταστάθηκε από το αυτοκίνητο και τη μηχανή. Ανάλογα, έχουν αλλάξει και οι ενδυμασίες των ανθρώπων. Παρόλα αυτά, ο τρόπος απεικόνισης της γυναίκας και του άντρα στα παραπάνω παραμένει σταθερός. Συμπεραίνει κανείς, λοιπόν, πόσο ισχυρά στο μυαλό του ανθρώπου είναι τα διάφορα κοινωνικά πρότυπα, αλλά και πόσο αυτά τονίζονται και διαιωνίζονται μέσα από την απεικόνιση της εργονομίας με αυτά τα μέσα. Πρόκειται για μία σχέση αλληλένδετη, όπου η κάθε πλευρά ενισχύει με τη σειρά της την άλλη. Δηλαδή, ενώ οι κοινωνίες εκσυγχρονίζονται και η νοοτροπία των ανθρώπων αλλάζει, περιπτώσεις εγγράφων και απεικονίσεων όπως στη συγκεκριμένη περίπτωση, ανακυκλώνουν παλιές πεποιθήσεις. Από την άλλη, η υποσυνείδητη εντύπωση παλαιότερων προτύπων στην καθημερινότητα των ανθρώπων δεν επιτρέπει την παρατήρηση και αλλαγή αυτών των απεικονίσεων.

Συνεπώς, υπάρχουν κατάλοιπα από περασμένες αντιλήψεις, κοινωνίες και ιστορικές περιόδους, τα οποία όμως ενισχύονται τόσο μέσω της αρχιτεκτονικής, αλλά από την άλλη ενισχύουν με τη σειρά τους βασικές κατευθύνσεις που ακολουθούνται στο σχεδιασμό μίας κατοικίας. Οι διαχωρισμοί των δύο φύλων στο σχεδιασμό της κατοικίας δεν είναι, λοιπόν, απαραίτητο να είναι εκούσιοι. Συχνά αποτυπώνουν παλαιότερες συνήθειες, μεθόδους και παραδόσεις.



Στις δύο πρώτες εικόνες απεικονίζεται μία γυναίκα να κάνει οικιακές δουλειές. Η πρώτη εικόνα αναφέρεται στις εκδόσεις του βιβλίου του E. Neufert κατά τα έτη 1938 – 1974, ενώ η δεύτερη κατά τα έτη 1974 – 2004. Οι εργασίες παραμένουν ίδιες, ενώ η εμφάνιση της γυναίκας παραμένει σχεδόν αναλλοίωτη.

Στις δύο επόμενες εικόνες παρατηρείται ότι με το πέρασμα των χρόνων οι αντιλήψεις σχετικά με το φύλο παραμένουν σταθερές. Τόσο στην έκδοση του 1974, όσο και σε αυτές των ετών 1998 – 2004, η γυναίκα απεικονίζεται να είναι υπεύθυνη για την καθαριότητα.

Στις δύο τελευταίες εικόνες, δεξιά παρατηρείται ότι με την πάροδο των ετών τα σκαριφήματα άλλαζαν ανάλογα με την πρόοδο της τεχνολογίας, αλλά ο ρόλος του άντρα παρέμενε ο ίδιος και αριστερά φαίνεται ότι, ακόμα και στην περίοδο του μοντερνισμού, το επάγγελμα του αρχιτέκτονα ήταν συνδεδεμένο με τον ανδρικό φύλο και η γυναίκες αντιμετώπιζαν δυσκολία στο να καθιερώσουν τη δράση τους στον τομέα αυτό.



## 2.2. Μεταλλαγές ενός γυναικείου χώρου: ο ερωτισμός του boudoir

Όπως αναφέρει η Anne Troutman, στις αρχές του 18<sup>ου</sup> αιώνα, στα αριστοκρατικά σπίτια εμφανίζεται το boudoir, μια ιδιαίτερη περιοχή που αποδίδεται στις γυναίκες και συνδέεται με τον ερωτισμό (Anne Troutman, 2005).

Ο ρόλος της οικειότητας και του ερωτισμού παραμένει κατά ένα μεγάλο μέρος αδιερεύνητος σε σχέση με την μοντέρνα αρχιτεκτονική και δυτική κουλτούρα. Συγκεκριμένα, ο ερωτισμός του χώρου είναι ένα θέμα πολυδιάστατο, σχετίζεται με το συναίσθημα και δύσκολα μπορεί να αναλυθεί ή κατηγοριοποιηθεί με ακαδημαϊκές μεθόδους. Θα μπορούσαμε να πούμε πως η ερωτική διάσταση της αρχιτεκτονικής είναι η ασυνείδητη, ενστικτώδης πλευρά της εμπειρίας μας από τον χώρο όπου βρισκόμαστε και τις μορφές που αντικρίζουμε, άμεσα και έμμεσα. Και όπως το ασυνείδητο, ο ερωτισμός στο χώρο είναι κρυπτογραφημένος και διφορούμενος, είναι μία εικονική κατάσταση που παράγει συναισθήματα μέσα από τα παιχνίδια της αντίληψης.

Στον συσχετισμό ερωτισμού και μοντέρνας αρχιτεκτονικής, το boudoir έχει εξέχουσα θέση. Κατά τις αρχές του εικοστού αιώνα, το boudoir αρχίζει να εξαφανίζεται από τον σχεδιασμό της κατοικίας, ώσπου να αναδυθεί εκ νέου, ως μία αισθητική ευαισθησία στην μοντέρνα κατοικία. Το αυστηρά οριοθετημένο boudoir με την αμιγή ερωτική ταυτότητα σταδιακά απορροφήθηκε, μεταμορφώθηκε σε έναν ενδιάμεσο εικονικό κόσμο χωρικών και οπτικών σχέσεων και εκφράστηκε από τον διάλογο δομημένου και κενού μέσα στο μοντέρνο σπίτι.

### Το ιστορικό boudoir

Το boudoir πρωτοεμφανίστηκε περίπου στο 1700 ως όρος που αναφέρεται σε ένα αμιγώς γυναικείο μέρος. Δεν είχε συγκεκριμένη θέση στον κτιριολογικό προγραμματισμό, όμως φιλοξενούσε ένα πλήθος δραστηριοτήτων για τις χρήστριες του, όπως διάβασμα, ξεκούραση και ονειροπόληση. Ήταν το περιβάλλον για τις ιδιαίτερες συνομιλίες, βεστιάριο και χώρος για λουτρό. Προερχόμενο από την γαλλική λέξη *bouder*, που σημαίνει συνοφρώνομαι-κατσουφιάζω, ήταν προορισμένο ως χώρος για την εκδήλωση συναισθημάτων. Στις γαλλικές αριστοκρατικές κατοικίες του δεκάτου ογδού αιώνα, με τον δημόσιο και μεγαλοπρεπή χαρακτήρα και τους αυστηρούς διαχωρισμούς, αυτό το καταφύγιο για γυναικεία περιποίηση ήταν φυσικό να προκύψει ως ανάγκη για διέξοδο από την επισημότητα. Η ονομασία του «τόπος συνοφρώωσης» ωστόσο, παραπέμπει σε μάλλον απαξιωτικό σχολιασμό και πιθανότατα να έχει δωθεί από τον άντρα κάτοικο του σπιτιού (Ed Lilley, *"The Name of the Boudoir"*, 1994).

Αρχικά το boudoir δεν ήταν ένα δωμάτιο, αλλά μεταβατικός χώρος. Συνήθως καταλάμβανε μία γωνία του υπνοδωματίου ή ήταν ένα συνδυετικό μικρό πέρασμα μεταξύ δύο μεγαλύτερων δωματίων. Χαρακτηριζόταν ως το γυναικείο ισοδύναμο του *escritoire*, του ανδρικού γραφείου με τα κλειδωμένα συρτάρια και τα μυστικά χωρίσματα. Καθώς ο αποκλειστικά ανδρικός χώρος μελέτης υπήρχε ήδη, θα μπορούσαμε να εικάσουμε ότι οι γυναίκες της αριστοκρατίας κατοχύρωσαν τον προσωπικό τους χώρο. Το boudoir ήταν ένας ημισκότεινος και κρυμμένος χώρος ανάμεσα στο κρεβάτι και τον τοίχο όπου φυλλάσσονταν τα πολύτιμα αντικείμενα, και αντιπροσώπευε τον εσωτερικό, οικείο κόσμο της γυναίκας.

Ο ερωτισμός των πρώτων boudoir αποπνέεται σε ένα ροκοκό πίνακα του Jean Honoré Fragonard (Goncourt Brothers, 1896), στον οποίο το κρεβάτι και ο διακοσμητικός του ουρανός αποδίδονται αιθέρια και ημιδιάφανα, και ανάμεσα στα καλύμματα του κρεβατιού διακρίνεται η υποψία ενός γυναικείου σώματος σε κατάκλιση. Το σύνολο δίνει την αίσθηση ενός απροσδιόριστου, μετέωρου κόσμου, όπου οι δύο διαστάσεις μπλέκονται με το βάθος, όλα υποδηλώνονται και τίποτα δεν είναι σαφώς ολοκληρωμένο (εικόνα 1).

Όπως στον πίνακα του Fragonard, το boudoir ήταν ένα αισθησιακό μέρος, με τις πτυχώσεις των υφασμάτων που αναρτώνταν, τις αντανακλάσεις των μορφών από τους καθρέπτες, ημιφωτισμένο και ατμοσφαιρικό, σχεδιασμένο για να αποπροσανατολίζει από την αίσθηση του χώρου και του χρόνου. Η πληθωρική του διακόσμηση έγινε συνώνυμη της θηλυκότητας και του αριστοκρατικού στύλ.

Η αρχιτεκτονική κατά την Αναγέννηση και μετά, χρησιμοποιήθηκε ως αφηγηματική δομή για ιστορίες πόθου, αγάπης και αποπλάνησης («*Hyernerotomachia Poliphili*», 1499)\* και ερωτικές νουβέλες που είχαν μεγάλη απήχηση στη Γαλλία του δέκατου όγδοου αιώνα όπως η «*La petite maison*» (Jean-Francois de Bastide, 1759). Σε τέτοια μυθιστορήματα το boudoir τοποθετείται με ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο.

Στην ερωτική νουβέλα του Jean-Francois de Bastide, «*La Petite Maison*»\*\*, 1758, η ερωτική αποπλάνηση συγγέεται με ένα αρχιτεκτονικό ηδονοβλεπτικό παιχνίδι που διαδραματίζεται στο boudoir με τις καθρεπτιζόμενες φιγούρες γυναίκα και άντρα. Η πλοκή κλιμακώνεται καθώς οι δύο ήρωες μετακινούνται διαδοχικά, σε πιο οικείους και προσωπικούς χώρους της κατοικίας. Προκύπτει έτσι το ερώτημα εάν ο πρωταγωνιστής καταφέρνει να σαγηνεύσει την ηρωίδα, ή το σπίτι του.

Χαρακτηριστικά, στην νουβέλα «*No Tommorrow*»\*\*\*, 1777, που αφηγείται την αποπλάνηση ενός άνδρα από την γυναίκα πρωταγωνίστρια, τα συναισθήματα του νεαρού άνδρα είναι τόσο έντονα, καθώς σκέφτεται πως εκείνη τον αναμένει στο boudoir της, που συνειδητοποιεί ότι δεν ήταν πλέον η γυναίκα το αντικείμενο της επιθυμίας του, αλλά το ίδιο το προσωπικό της δωμάτιο.

Το 1780 ο Nicolas Le Camus de Mézières στο σύγγραμμα του «*The Genius of Architecture: Or, the Analogy of That Art With Our Sensations*» περιγράφει τον ψυχολογικό αντίκτυπο που έχει ο σχεδιασμός των δωματίων του αριστοκρατικού σπιτιού και προσωποποιεί το boudoir σαν μία σκανδαλιστική γυναίκα: «*το boudoir είναι η κατοικία της τέρψης, εδώ εκείνη μοιάζει να αντανακλάται στα σχέδια της και να υποκύπτει στις κλίσεις της.. αυτό το δωμάτιο είναι μια γυναίκα μοδάτη που στολίζεται.. φωτισμένες και ρυθμικές οι μορφές που δεν προφέρονται.. όλα είναι προορισμένα για να προσφέρουν άνεση και ευχαρίστηση.. οι λεπτομέρειες έχουν γίνει έτσι ώστε να προσέχονται από κοντινή ματιά και να ικανοποιούν με την αρμονία τους.. το μόνο βάρος στο σύνολο του είναι ένα: αυτή η απόλαυση είναι χειροπιαστή.*»\*\*\*\*

\* Francesco Cologna ,1499, εκδόθηκε στη Βενετία, ανήκει στην πρώιμη αισθηματική λογοτεχνία και παρουσιάζει μια μυστηριώδη αλληγορία, κατά την οποία ο Poliphilio πολιορκεί την αγαπημένη του Polia μέσα σε ένα ονειρικό τοπίο.

\*\* Paul J. Young (2008), σελ. 56

\*\*\* Vivan Denon, «*Le Point de Lendemain*», (1997), απόσπασμα από το βιβλίο της Anne Troutman, «*Negotiating Domesticity- spatial productions of gender in modern architecture*», 2005, σελ. 301

\*\*\*\* Anne Troutman, «*Negotiating Domesticity- spatial productions of gender in modern architecture*», 2005, σελ. 299

Στις γαλλικές νεοκλασικές επαύλεις, στα μέσα του 18<sup>ου</sup> αιώνα, το boudoir αλλάζει τοποθέτηση και αποτελεί μέρος μίας αλληλουχίας δευτερευόντων δωματίων που διατρέχουν παράλληλα τους μεγαλύτερους μη ιδιωτικούς χώρους της οικίας. Στην ουσία, ήταν κομμάτι ενός παράλληλου κόσμου ιδιωτικών δωματίων που συνέθεταν τη διπλή ζωή του αριστοκρατικού σπιτιού. Στο boudoir οδηγούσε ένας μικρός λαβύρινθος ή μια παρακαμπτήρια διαδρομή και ήταν τοποθετημένο μεταξύ του υπνοδωματίου ή μικρού σαλονιού και του βεστιαρίου. Η μοναδική του επίπλωση ήταν ένα ανάκλιτρο συνδυασμένο με ένα μικρό τραπέζι, συνήθως διέθετε τζάκι και συχνά ανοιγόταν σε κήπο. Τονίζοντας την αισθητική αμφισημία με την αυστηρή νεοκλασική οικία, οι τοίχοι ήταν καλυμμένοι με καθρέπτες και πίνακες ζωγραφικής με μυθολογική ή προερχόμενη από τη φύση θεματολογία, με περίτεχνες κορνίζες (Ed Lilley, 1994).

Το boudoir ως αποκλειστικά γυναικεία περιοχή, εμφανίστηκε και στις βρετανικές εξοχικές κατοικίες του 1870 (Daphne Spain, 1992). Τα εξοχικά μέγαρα κατασκευάστηκαν με τις αρχές του «ιδεώδους βικτοριανού εξοχικού», που απαιτούσε προσεκτική χωροθετική οργάνωση λόγω των πολυπληθών οικογενειών που θα φιλοξενούσαν, ξεχωριστές πτέρυγες για το προσωπικό, και δωμάτια με συγκεκριμένες χρήσεις κατά τη διάρκεια της ημέρας. Καθένα από τα δωμάτια περιγράφονταν από το φύλο για το οποίο προοριζόνταν, το σωστό προσανατολισμό και τη κατάλληλη επίπλωση. Από τα 27 δωμάτια ένα είναι προορισμένο μόνο για γυναίκες, το boudoir, ενώ έξι για άνδρες: βιβλιοθήκη, χώρος μπιλιάρδου, γραφείο, αναγνωστήριο, καπνιστήριο και το ιδιαίτερο δωμάτιο του κυρίου – το οποίο χρησιμοποιούσαν οι νεαροί κυρίως άνδρες όταν επιθυμούσαν. Αυτό το πλέγμα δωματίων αποτελούσε μία καθαρά οριοθετημένη ανδρική περιοχή όπου η είσοδος γυναικών γινόταν σπάνια. Οι γυναίκες δίσταζαν στην είσοδο της βιβλιοθήκης και δεν ήταν ποτέ ευπρόσδεκτες στο καπνιστήριο, καθώς το κάπνισμα θεωρούταν ανδρικό προνόμιο. Το δευτερεύον καθιστικό, προθάλαμος πριν τη τραπεζαρία, ήταν ένα «διαμέρισμα της κυρίας» στο οποίο οι γυναίκες αποσύρονταν μετά το δείπνο, και ορισμένες φορές ήταν σημείο συνάντησης με τους άνδρες. Το boudoir ήταν ξεχωριστό δωμάτιο σε επαφή με τη κρεβατοκάμαρα, όπου οι άντρες έμπαιναν κατόπιν ιδιαίτερης πρόσκλησης. Επίσης, το δωμάτιο πρωινού χρησιμοποιούσαν κυρίως από γυναίκες, αλλά ήταν ανοιχτό προς την οικογένεια και τους καλεσμένους και των δύο φύλων.



Εικόνα 1

Fragonard's lover's bed

Πηγή:  
wikigallery.org.pdf

Σε αυτόν τον ειδικό σχεδιασμό του εξοχικού μεγάρου, εντοπίζεται ένα ισχυρό ενδιαφέρον για τον περιορισμό της επαφής μεταξύ των φύλων, ενδιαφέρον που ενίσχυε τις κοινωνικά αποδεκτές για την εποχή συμπεριφορές των φύλων. Το Bearwood, ένα εξοχικό βικτοριανό συγκρότημα του 1874, θεωρήθηκε “αριστο”φωνα με τη *Darhne Sprain, 1992.ύργημα της βικτορία*“φωνα με τη *Darhne Sprain, 1992.νής εξειδίκευσης και απομόνωσης*” και “κοινωνιολογική ιδιοτροπία”, σύμφωνα με τη *Darhne Sprain, (1992)*.

Στα μέσα του 18ου αιώνα, το boudoir όχι μόνο είχε γίνει σύμβολο θηλυκότητας, αλλά και ο τόπος της γυναικείας πολιτικής επιρροής και πνευματικής δύναμης στην γαλλική αριστοκρατική κοινωνία. Η μελλοντική γυναίκα ένοικος καθοδηγούσε τους τεχνίτες για την διακόσμηση και την επίπλωση του. Επίσης ήταν υπεύθυνη για την ανάθεση των έργων ζωγραφικής σε ζωγράφους και γλύπτες. Αυτές οι γυναικείες καλλιτεχνικές επιλογές άσκησαν επιρροή και στις επίσημες τάξεις της εποχής. Από τη πλευρά της ιδιωτικότητας του boudoir, η φιλοσοφία αυτού του χώρου περισυλλογής, εξασφάλιζε ως κάποιο βαθμό ελευθερία από τα κοινωνικά και σεξουαλικά στερεότυπα της εποχής. «Όντας το κέντρο γυναικείων συζητήσεων πάνω σε ηθικά ζητήματα και στη σεξουαλική δυναμικότητα, το boudoir παρείχε τον φυσικό και ψυχολογικό χώρο για ανατροπή του παγιωμένου και άκαμπτου κοινωνικού συστήματος, εκ των έσω.», *Anne Troutman*.

Συνεπώς, το boudoir συνδύαζε διαφορετικούς ρόλους, λειτουργούσε ως σεξουαλικά φορτισμένος χώρος, και τόπος διανοητικών αναζητήσεων και διαλόγου, ήταν “η συνάντηση μυαλού και σώματος” (*Ed Lilley*). Ο όρος συνδέθηκε με την ελευθερία των γυναικών της αριστοκρατίας, που το χρησιμοποιούσαν για να συλλογιστούν και να μελετήσουν. Τα διάσημα πορτρέτα της *Madame de Pompadour* (του ζωγράφου *François Boucher*), και άλλων βασιλικών γυναικείων προσωπικοτήτων ήταν πορτρέτα γυναικείας δύναμης. Η *Mme de Pompadour*, επίσημη ερωμένη του Λουδοβίκου XV, υποκινούσε αφανώς τις πολιτικές αποφάσεις του Λουδοβίκου, και ήταν τέτοια η επιρροή της ώστε ο Αυστριακός διπλωμάτης *Wenzel Anton* της ζήτησε να μεσολαβήσει στις διαπραγματεύσεις που οδήγησαν στην Συνθήκη των Βερσαλλιών. Εικονιζόμενη μισοξαπλωμένη στο boudoir της, με πολυτελή περιβολή, κρατώντας ένα βιβλίο και έχοντας έκφραση στοχασμού, συμβολίζει την κοινωνική και πολιτική ισχύ των αριστοκρατικών γυναικών.



Mme de Pompadour

Πηγή: biography.com.jpg



Μετά την γαλλική επανάσταση και την άνοδο των μεσαίων στρωμάτων, αυτή η γυναικεία επικράτεια με τον ερωτικό και ταυτόχρονα πολιτικό χαρακτήρα, σταδιακά μεταβλήθηκε. Στις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα η πλούσια διακόσμηση έδωσε τη θέση της σε πιο ουδέτερα αντικείμενα, κυρίως οθωμανικής προέλευσης, και υιοθετήθηκαν τουρκο-αραβικά ονόματα για τα έπιπλα. Κατά τα μέσα του αιώνα, το περίπλοκο σχέδιο κάτοψης με τους αλληλένδετους χώρους διαδέχτηκε η κάτοψη των διακριτών χώρων και ζωνών. Το boudoir στις περιπτώσεις όπου επέζησε στο αστικό σπίτι, μετατράπηκε σε απομονωμένο χώρο, αποκολλημένο από τον κύριο κορμό της κατοικίας, και διακοσμήθηκε με εξοτικά αντικείμενα και υφάσματα. Επέστρεψε λοιπόν στον προγενέστερο του ρόλο, αυτόν του θηλυκού καταφυγίου, το οποίο η γυναίκα επισκεπτόταν για να διαβάσει αισθηματική λογοτεχνία.

### **Το μοντέρνο boudoir**

Στις αρχές του εικοστού αιώνα, το αριστοκρατικό boudoir επανεμφανίζεται στα έργα των μοντέρνων αρχιτεκτόνων που προορίζονταν για τους μεγαλοαστούς πελάτες τους. Άλλοτε σαν προσωπικός χώρος της γυναίκας του σπιτιού, η οποία πλέον είχε πρωταρχική θέση στη κατοικία και άλλοτε σαν αισθητική υποδήλωση. Παραθέτουμε τρία μοντέρνα boudoir, καθένα από τα οποία διαθέτει ξεχωριστά γνωρίσματα: το boudoir στην οικία Müller (Adolf Loos), το boudoir στην βίλλα Savoye (Le Corbusier) και το boudoir στο Maison de Verre (Pierre Chareau).

### **Το boudoir στην οικία Müller (1929 - 1930) του Adolf Loos**

Η κατοικία Müller στη Πράγα, έχει χαρακτηριστεί ως η πιο ολοκληρωμένη έκφραση της αντίληψης περί αρχιτεκτονικής του Loos και η επιτομή της εφαρμογής του Raumplan. Η ανάπτυξη της κάτοψης της αριστοκρατικής κατοικίας σε ένα επίπεδο, επαναπροσδιορίζεται από τον Loos σε τρισδιάστατη ανάπτυξη σε πολλαπλά επίπεδα.

Στην καρδιά της κατοικίας ο Loos τοποθετεί το boudoir, η αλλιώς Damenzimmer. Το Damenzimmer ή αλλιώς «δωμάτιο της οικοδέσποινας», είναι η μοντέρνα εκδοχή του αριστοκρατικού νεοκλασσικού boudoir, σε ένα μεσοαστικό σπίτι. Ο χαρακτηρισμός του ως ο χώρος της κυρίας του σπιτιού, η κεντρική και απαραίτητη παρουσία του μέσα στην κατοικία, η ακαθόριστη χρήση του, και οι επενδεδυμένες με ξύλο επιφάνειες, αποτελούν αναφορές στη σχέση με τον πρόγονο του, το boudoir. Αυτός ο χώρος δεν έχει συγκεκριμένη χρήση, ωστόσο οι εσοχές, τα εντοιχισμένα ράφια με βιβλία και το περιμετρικό χτιστό καθιστικό προσφέρονται για διάβασμα, ξεκούραση, συζητήσεις ιδιωτικού χαρακτήρα, και πιθανά μια ρομαντική συνάντηση. Παρόμοια με το boudoir στις νεοκλασσικές γαλλικές επαύλεις, έχει την ίδια εσωστρέφεια και την αυτόνομη παρουσία του στην κατοικία. Ωστόσο, δεν είναι πλέον περιφερειακό δωμάτιο ούτε μέρος αλληλουχίας δευτερευόντων δωματίων, αλλά καταλαμβάνει ζωτικό χώρο στο κέντρο του σπιτιού και αποτελεί πυρήνα της αρχιτεκτονικής σύνθεσης. Βρίσκεται σε ενδιάμεσο επίπεδο, στην τομή, ανάμεσα στο καθιστικό του ισογείου, την τραπεζαρία και τη βιβλιοθήκη, ως σημείο μιας σπειροειδούς ανοδικής διαδρομής.

Λόγω των πολλών διαφορετικών επιπέδων, το «δωμάτιο της οικοδέσποινας» είναι ένας κρυμμένος χώρος με θέα προς το καθιστικό χωρίς όμως να φαίνεται όποιος βρίσκεται μέσα. Το καθιστικό δεν άμεσα ορατό από το boudoir, εντούτοις, συνδέονται οπτικά μέσω ενός εσωτερικού συρόμενου παραθύρου, που επιτρέπει να ακούει κανείς τις ομιλίες στο καθιστικό χωρίς να γίνεται αντιληπτός. Σε αυτό το χώρο, το παράθυρο είναι η μόνη πηγή φωτός αλλά όχι και κάδρο για θέα, άρα το μάτι στρέφεται προς το εσωτερικό. Η μόνη εξωτερική θέαση που θα ήταν δυνατή από το damenzimmer, απαιτεί να ταξιδέψει το βλέμμα σε ολόκληρο το βάθος του σπιτιού, σε μια νοητή ευθεία από το κύριο καθιστικό ως το δωμάτιο μουσικής, το οποίο ανοίγει προς τον πίσω κήπο\*. Κατά συνέπεια, η θέαση προς το εξωτερικό περιβάλλον ταξιδεύει από μια θέαση του εσωτερικού. Το ιδιωτικό αυτό δωμάτιο μοιάζει με θεατρικό θεωρείο, τοποθετημένο πάνω από την είσοδο να εποπτεύει τους κοινωνικούς χώρους του σπιτιού. Ταυτόχρονα, με την εσωστρέφεια που του έχει προσδώσει ο Loos, προσφέρει την προστασία που χρειάζεται ένας προσωπικός χώρος. Καθώς οι εξωτερικοί του τοίχοι είναι εσωτερικές όψεις για το εσωτερικό του σπιτιού, το boudoir δίνει την αίσθηση πως είναι εκτεθειμένο και ταυτόχρονα έγκλειστο. Με τις σκάλες να το περιβάλλουν και και το κατώφλι του να είναι σκιασμένο, συνδυάζει το κοινόχρηστο με το ιδιωτικό, μοιάζει να είναι κρυμμένο σε κοινή θέα.

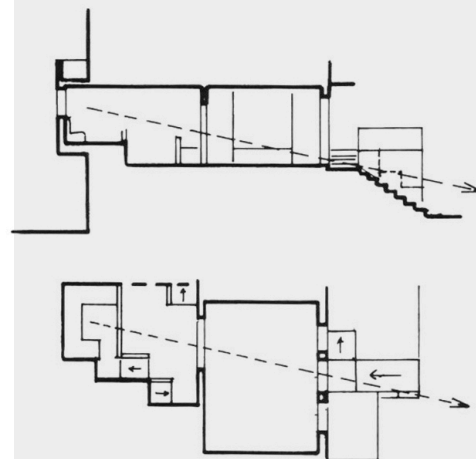
Όπως η Beatriz Colomina υποστηρίζει, το boudoir στην οικία Müller συμβολίζει όχι μόνο «την αρχιτεκτονική αναπαράσταση της θηλυκότητας», αλλά και «την εννοιολογική επικέντρωση της ερωτικής της παρουσίας στο Raumplan».\*\*

«Από μία μεταφορική σκοπιά, αυτή η ροή κίνησης σε διαδοχικά επίπεδα και η χωρική αμφισημία αντιπροσωπεύουν την κατάρριψη των δεσμευτικών και διαχωριστικών κοινωνικών δομών που διαφαίνονται από το σύστημα ζωνοποίησης της κατοικίας του 19<sup>ου</sup> αιώνα, και παράλληλα μοιάζουν με τους ρευστούς και δαιδαλώδεις χώρους της παλαιότερης κάτοψης»\*\*\* (Anne Troutman).

\* από το κείμενο της Beatriz Colomina με τίτλο «Οικιακή ηδονοβλεψία» στο βιβλίο «Από ποια πλευρά του τοίχου; Ζητήματα φυλών στο σχεδιασμό του χώρου», 2003.

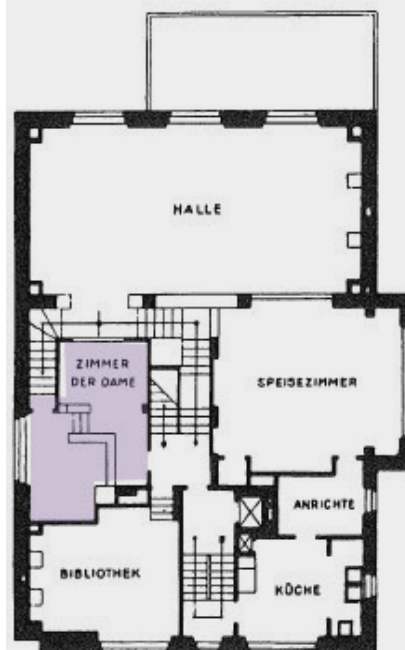
\*\* Beatriz Colomina, «The Split Wall: Domestic Voyeurism» από το βιβλίο «Sexuality and Space», Νέα Υόρκη: Princeton Architectural Space, 1992, σελ. 73-128

\*\*\* από το δοκίμιο της Anne Troutman, «The Modernist Boudoir and the Erotics of Space», «Negotiating Domesticity: Spatial Productions Of Gender In Modern Architecture», 2005, σελ. 309



οπτικές φυγές από το damenzimmer στην τομή και κάτοψη αντίστοιχα

πηγή: «απο ποιά πλευρά του τοίχου»



οικία Müller, κάτοψη ισογείου και ημιορόφου  
Πηγή: [www.architecturality.wordpress](http://www.architecturality.wordpress)

Παρόλο που ο Adolf Loos επέκρινε την χρήση διακόσμησης στην αρχιτεκτονική\*, την υποδήλωνε στην αρχιτεκτονική του χρησιμοποιώντας κουρτίνες, διαφορετικές υφές υλικών για τις επιφάνειες και την αλληλεπίδραση καθρεπτών και παραθύρων. Η επικάλυψη με ταπετσαρίες και γούνες στο υπνοδωμάτιο που σχεδίασε για τη σύζυγο του στην αρχή της σταδιοδρομίας του, το 1904, παραπέμπει σε παλαιότερο boudoir. Ο χώρος αυτός επισημαίνεται από τον Loos ως θηλυκός, καθώς ο οικιακός χαρακτήρας της επίπλωσης είναι ασύμφωνος με εκείνον του παρακείμενου «ανδρικού» χώρου, της βιβλιοθήκης, με τους ογκώδεις δερμάτινους καναπέδες. Οι τοίχοι του Damenzimmer στην κατοικία Müller δεν καλύπτονται από πολυτελή υφάσματα, εντυπωσιακούς καθρέπτες ή αισθησιακούς πίνακες, όμως υπάρχει το στοιχείο της διακόσμησης και των ανάγλυφων μοτίβων που δίνουν όμοια αίσθηση με το ιστορικό boudoir. Το διαφορετικό αυτό boudoir, είναι ένας πολυεπίπεδος χώρος, η συνάντηση ενός εξώστη, boudoir και σκάλας, όπου το αιθέριο, μαλακό εσωτερικό του 18<sup>ου</sup> έχει αντικατασταθεί από σκληρά και επίπεδα όρια, δάπεδο καλυμμένο με τάπητα, επενδεδυμένο κτιστό καθιστικό με φυτικά μοτίβα, έπιπλα από ξύλο με έντονες τις γραμμές του, και ξύλινα πανέλα και ράφια στο σύνολο των κάθετων επιφανειών. Μέσα από όλο αυτό το οπτικό περιβάλλον δημιουργείται μία οικεία και φιλόξενη ατμόσφαιρα, σε αντίθεση με το μοντέρνο λιτό εξωτερικό της κατοικίας.

Ο αρχιτέκτων εδώ, με το παράθυρο να κοιτάζει προς το εσωτερικό άλλου δωματίου και την υπερυψωμένη θέση, δίνει ιδιαίτερη σημασία στην εσωτερικότητα του χώρου που προορίζει για την γυναίκα. Το boudoir λειτουργεί διπλά, ως το κυριολεκτικό κέντρο και η συμβολική καρδιά της κατοικίας, ένας γυναικείος χώρος και ένας τρόπος να δημιουργείται ενδιάμεσος χώρος. Η πανοραμική θέση του ημί-φανερού αυτού χώρου και η ουσιαστική σύνδεση του με το Raumplan επιβεβαιώνει τον σημαντικό ρόλο της γυναίκας στην αρχιτεκτονική του Adolf Loos.

---

\*Σε δοκίμιο του Adolf Loos «Ornament and Crime», 1908, The Architecture of Adolf Loos, Βρετανικό Συμβούλιο Τεχνών, 1985, σελ.100

---



εσωτερικό του boudoir στην οικία Müller, με το παράθυρο να κοιτάει προς το καθιστικό

Πηγή: [www.architecturedesignprimer.wordpress.com](http://www.architecturedesignprimer.wordpress.com)



Η άλλη γωνιά του damenzimmer

πηγή: "απο ποια πλευρά του τοίχου"

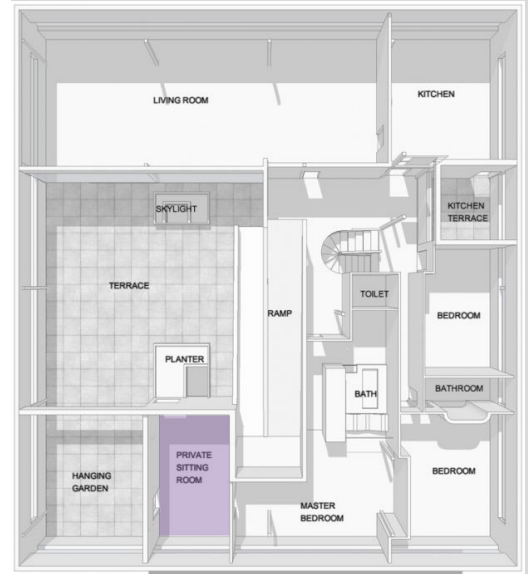
## Το boudoir στην βίλλα Savoye (1929-1931) του Le Corbusier

Η βίλλα Savoye θεωρείται πως συνοψίζει τα πέντε σημεία της αρχιτεκτονικής του Le Corbusier: την χρήση πιλοτής, την ελεύθερη κάτοψη και πρόσοψη, τα επιμήκη ανοίγματα και τη χρήση ράμπας. Παρά την αποκάλυψη του δομικού σκελετού και τα κατά μήκος της όψης παράθυρα, το κτίριο δεν είναι εκτεθειμένο στο εξωτερικό του. Η σχέση του με τη φύση έχει αντιστραφεί από το εξωτερικό περιβάλλον στον δικό του μικρόκοσμο, με το εσωτερικό αίθριο στο πρώτο επίπεδο. ( Kenneth Frampton, 1999)

Σε αντίθεση με τα υποφωτισμένα εσωστρεφή και πλούσια διακοσμημένα ιστορικά boudoir, το εσωτερικό που δημιουργεί ο Le Corbusier στη villa Savoye είναι εκτεθειμένο, ευήλιο, καλά αεριζόμενο και εν μέρει διαφανές. Το boudoir, οι κλίμακες, το υπνοδωμάτιο και το βεστιάριο, οι χώροι που πριν ήταν κρυμμένοι, έρχονται στο προσκήνιο, γίνονται όγκοι που οριοθετούνται από ελεύθερες καμπύλες στο χώρο, παίρνουν μέρος σε ένα παιχνίδι σκιάς και φωτός. Η ματιά περιηγείται μέσα στην ελεύθερη κάτοψη (plan libre) με τις κυκλικές μορφές, και δημιουργείται μια αίσθηση προσμονής και εξερεύνησης. Από την ίδια οπτική γωνία, αποκαλύπτονται ημι-αθέατοι χώροι και παραμένουν κάποιοι κρυμμένοι\*.

Αξίζει να προστεθεί πως οι προσωπικοί χώροι του ζεύγους de Savoye ήταν διαφορετικά χωροθετημένοι στα αρχικά σχέδια του Le Corbusier. Το υπνοδωμάτιο, το boudoir και η τουαλέτα προοριζόνταν να τοποθετηθούν ανάμεσα στους καμπύλους τοίχους της αυλής στο δώμα, ως μία σειρά ρευστών συγκοινωνούντων μικρών χώρων. Με αυτόν τον τρόπο θα ήταν “προστατευμένα” στο εσωτερικό του σπιτιού αλλά παράλληλα εκτεθειμένα στο εσωτερικό δώμα, σε κοινή θέα για τους κατοίκους. Στα τελικά σχέδια, η πτέρυγα προσωπικών χώρων βρίσκεται στον πρώτο όροφο σε σχήμα Γ, σε επαφή με το υπνοδωμάτιο του παιδιού ( Anne Troutman, 2005: 314).

\*Σύμφωνα με τον Alan Colquhoun, ο Le Corbusier στις κατοικίες που σχεδιάζε, μετασχημάτιζε, πιθανώς υποσυνείδητα, τους δευτερεύοντες συμπαγείς χώρους της γαλλικής αριστοκρατικής έπαυλης -boudoir, τουαλέτα, βεστιάριο, υπνοδωμάτιο- σε διακριτούς χώρους που έλκουν το ενδιαφέρον και ταυτοχρόνως, κρύβουν την λειτουργία τους ( Anne Troutman, 2005).



κάτοψη του δευτέρου ορόφου της villa Savoye

Πηγή: [www.architect.com](http://www.architect.com)



το boudoir ως συνάντηση της ράμπας, ημιστεγασμένης και υπαίθριας αυλής

Πηγή: [www.archdaily.com](http://www.archdaily.com) .jpg



Όπως και στο πρώτο ιστορικό boudoir, και εδώ το boudoir λειτουργεί ως μεταβατικός χώρος, μεταξύ του υπνοδωματίου και του στεγασμένου δώματος στο πρώτο επίπεδο. Το εσωτερικό του είναι απέριττο, το τζάκι έχει δώσει τη θέση του σε θερμαντικό σώμα και το περίτεχνο τραπέζι-κομοδίνο έχει απλοποιηθεί σε απλή ποδιά παραθύρου με θέα προς το αίθριο και οπτικές φυγές προς το άνω δώμα. Ο τοίχος που χωρίζει το boudoir από το αίθριο, έχει χρωματιστεί εσωτερικά έντονο μπλέ, ενισχύοντας την προοπτική του χώρου. Από το παράθυρο η θέα προς την εσωτερική αυλή και το καθιστικό είναι ένα παιχνίδι αντίληψης του έξω με το μέσα, του τι είναι κοντά και μακριά, μεγάλο και μικρό.

«Για τον Le Corbusier, το boudoir συμβόλιζε το τέλος του “εσωτερικού αρχιτεκτονικού περιπάτου” (*promenade architecturale*), από το οποίο θα μπορούσε κανείς να ατενίσει το μεγάλο καθιστικό στην άλλη πλευρά του αιθρίου, σαν να επρόκειτο για το σπίτι στην άλλη πλευρά του δρόμου» (Jacques Sbriglio, 1999: 116).

Από το boudoir απουσιάζουν στοιχεία που να υποδηλώνουν ερωτισμό, είναι ένα λιτό κουτί χωρίς γυναικεία αντικείμενα, χωρίς επίπλωση για να προσφέρει δυνατότητα οικειοποίησης. Ωστόσο μορφές με περισσότερο αισθησιασμό βρίσκονται στο λουτρό.

Η χρηστικότητα του λουτρού συνδυάζεται με την τέχνη της γλυπτικής, με αποτέλεσμα ένα καμπυλόμορφο διαχωριστικό να χρησιμεύει ως είδος υγιεινής και ως γλυπτό που ακολουθεί την καμπύλη του ανθρώπινου σώματος σε ξαπλωμένη στάση. Αυτό το κτιστό ανάκλιτρο με τα ψηφιδωτά γαλάζια πλακάκια, ακολουθεί σε γραμμή την ονομαζόμενη chaise longue του Le Corbusier, και διαχωρίζει το λουτρό από το υπνοδωμάτιο σε μία κυριολεκτικά ελεύθερη από τοίχο, κάτοψη. Μια υφασμάτινη κουρτίνα απομονώνει κατά βούληση το μπάνιο από το υπνοδωμάτιο, παραπέμποντας στις βαριές κυματιστές κουρτίνες του ιστορικού boudoir. Το λουτρό είναι επενδεδυμένο εξ ολοκλήρου με τα ίδια γυαλιστερά κεραμικά λευκά πλακάκια, τα οποία αντανακλούν το φως, εισερχόμενο από το μεγάλο άνοιγμα οροφής και τα επιμήκη παράθυρα που διατρέχουν την όψη του υπνοδωματίου.



το μιναλιστικό boudoir του Le Corbusier

Πηγή [www.google.com](http://www.google.com)



villa savoye- εξωτερική θέα του boudoir

Πηγή [www.archinect.com](http://www.archinect.com)



το λουτρό με έντονη την γλυπτικότητα

Πηγή [www.archinect.com](http://www.archinect.com)

Μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι το στοιχείο αισθησιασμού, οι ανθρωπομορφικές μορφές και η χωρική αμφισημία μεταξύ απόλυτα ιδιωτικού χώρου για τη προσωπική υγιεινή και συνάμα ανοικτού καθιστικού προς τη κρεβατοκάμαρα, δηλώνουν την σύνδεση με τους παλαιότερους προσωπικούς έμφυλους χώρους. Τα έμφυλα αυτά χαρακτηριστικά παρουσιάζονται έμμεσα, περνώντας από το πρίσμα της μοντέρνας αντίληψης για την υγιεινή, το φώς και τα χωρικά όρια. Ο Le Corbusier εξέφρασε με την λογική του «l' espace indicible – ανείπωτου χώρου»\* την ακτινοβολία της ίδιας της κατασκευής, με τρόπο ποιητικό και αφηρημένο, παρόμοιο με την ασαφή ονειρική αίσθηση που κατοικεί στο boudoir.

### **Το boudoir στο Maison de Verre (1932) του Pierre Chateau**

Το Dalsace House ή Maison de Verre (γυάλινο σπίτι), κατασκευάστηκε το 1928-1932 στο Παρίσι από τον Pierre Chateau και τον Bernard Bijvoet ως οικία και γυναικολογικό ιατρείο του δόκτωρα Dalsace και της συζύγου του Annie, ενσωματώνοντας τρεις χαρακτηριστικές αξίες: την αλήθεια της κατασκευής, τη διαφάνεια των μορφών και τη βιομηχανική αισθητική. Η κατοικία αυτή διαφοροποιείται από τις υπόλοιπες της εποχής της καθώς λειτουργεί διπλά ως προσωπικός χώρος του γιατρού και ως ιατρείο, και ενσωματώνει πρωτοπόρες τεχνολογίες. Τα υαλότουβλα που καλύπτουν όλη την έκταση της μπροστινής και πίσω όψης, δεν είχαν ξαναχρησιμοποιηθεί σε κάθετες επιφάνειες παρά μόνο για πλήρωση δαπέδου, ούτε είχε επιχειρηθεί η εκτεταμένη χρήση υαλοπετασμάτων και μεταλλικού φορέα στήριξης (Heynen Hilde- Gülsüm Baydar, 2005).

*Το σπίτι είναι προσθήκη σε ένα τετραόροφο κτίριο διαμερισμάτων του δεκάτου ογδόου, όπου διατηρήθηκε ο τέταρτος όροφος, κατεδαφίστηκαν όλοι οι υπόλοιποι και το έργο κτίστηκε υποβαθμίζοντας τον εναπομείναν όροφο. Η χρήση μεταλλικού σκελετού ελευθερώνει την κάτοψη από σταθερά όρια και τα υαλότουβλα που καλύπτουν ολόκληρη την πρόσοψη αφήνουν τον φυσικό φωτισμό να διαχέεται σε όλο τον χώρο, χωρίς όμως να περνά η ματιά του εξωτερικού παρατηρητή. Το θάμπό, φιλτραρισμένο φώς της ημέρας δημιουργεί μία σουρεαλιστική έννοια του χρόνου και χώρου μέσα στο διπλού ύψους καθιστικό, και στους ιδιωτικούς χώρους. Την γυάλινη όψη διατρέχει μια οριζόντια ζώνη παραθύρων που ανοίγουν προς την θέα.*

*Η αίθουσα αναμονής των ασθενών και η αίθουσα εξέτασης τοποθετούνται στο μεγάλο ενιαίο ισόγειο με διπλό ύψος, ενώ οι ιδιωτικοί στο δεύτερο και τρίτο επίπεδο. Προκειμένου να μην αποκαλύπτονται οι ιδιωτικοί χώροι των άνω ορόφων στις επισκέπτριες ασθενείς, ο αρχιτέκτων εφηύρε ένα σύστημα μηχανικών προσαρτημάτων που κινούνταν κατά τη διάρκεια της μέρας και απέκοπταν ορισμένους χώρους, όπως για παράδειγμα η περιστρεφόμενη γυάλινη επιφάνεια που αγκαλιάζει το κεντρικό κλιμακοστάσιο. Επίσης το ισόγειο χωρίζεται ως επί το πλείω με αδιαφανή πετάσματα που διαχέουν τον φυσικό φωτισμό, προστατεύουν τις πελάτισσες του γραφείου από τα βλέμματα των ενοίκων και απομονώνουν τον ιατρικό χώρο.*

---

\*Le Corbusier, “New World of Space”, Paris, 1948

Οι χώροι της οικίας κατανέμονται καθ' ύψος ανάλογα με το ποιός τους χρησιμοποιούσε. Το ισόγειο θεωρείται ο δημόσιος χώρος που φιλοξενεί την γυναικολογική κλινική, περιοχή όπου κυριαρχούσε η παρουσία του γιατρού. Ο τρίτος όροφος είναι αντίθετα, ο απόλυτα ιδιωτικός-παρασκηνιακός με τα υπνοδωμάτια όλης της οικογένειας, και μπορεί να θεωρηθεί η πιο γυναικεία πλευρά. Η συμβολή ιδιωτικού και κοινόχρηστου χώρου είναι ο δεύτερος όροφος, που συνδυάζει χώρους διημέρευσης ανατολικά, το εν μέρει δημόσιο, με απόλυτα ιδιωτικούς στα δυτικά. Στεγάζει το ανδρικό γραφείο και το μικρό καθιστικό δυτικά, και παράλληλα την κουζίνα, τη τραπεζαρία και το boudoir της Annie Dalsace, ανατολικά. Οι ιδιωτικοί χώροι είχαν την δυνατότητα θέασης προς τα κάτω, σαν από θεατρικό εξώστη. Το μεγάλο ύψος του καθιστικού επέτρεπε την περίοπτη και επιτηρητική ματιά των ενοίκων από πάνω προς τα κάτω, και όχι το αντίθετο, για να ενισχύεται η προστασία της ιδιωτικότητας.

Το boudoir είναι ένα μπλέ δωμάτιο με δύο εισόδους, μία από το γραφείο του συζύγου και μία μέσω αναδιπλωμένης μεταλλικής σκάλας που αιωρούνταν και οδηγούσε στο υπνοδωμάτιο του ζεύγους ακριβώς από πάνω. Η σκάλα μπορούσε να διπλώνει και να κρύβεται στο πάχος της οροφής όταν δεν την χρησιμοποιούσαν. Σε αυτή την ένωση θηλυκού boudoir-υπνοδωματίου αντιπαρά τίθεται η σύνδεση αρσενικού γραφείου-κλινικής στο ισόγειο με αντίστοιχη πτυσσόμενη μεταλλική σκάλα. Η σύνδεση με το διπλανό γραφείο του άνδρα γινόταν με ελαφρά όρια, πόρτες που αναδιπλώνονταν και έτσι ενοποιούσαν την προσωπική περιοχή της γυναίκας με του άντρα. Μέσα στο boudoir της, η κ. Dalsace περνούσε τις ιδιωτικές της ώρες διαβάζοντας στο ανάκλιτρο και συγγράφοντας. Όταν χρειαζόταν κάτι, ειδοποιούσε την οικιακή βοηθό με το εσωτερικό κουδούνι, και χρησιμοποιούσε τον ανελκυστήρα δίσκων φαγητού\*. Οι καθρέπτες, τα παράθυρα και τα μεταλλικά πανέλα ανακατηύθυναν το φως και τη θέα μέσα από αντανακλάσεις και ημιδιαφάνειες.

\* πηγή [www.architectuul.com](http://www.architectuul.com)

Όλοι οι χώροι της κατοικίας εμπλέκονται στο παιχνίδι της μεταμόρφωσης, είτε μέσω της αλλαγής φωτισμού κατά τη διάρκεια της μέρας, είτε με τα μετακινούμενα έπιπλα. Ο διαχωρισμός εσωτερικά υλοποιείται με κινητά χωρίσματα, υάλινα και μεταλλικά πανέλα που αναδιπλώνονται, σύρονται, είτε περιστρέφονται. Με τους πολλαπλούς μηχανισμούς που διαθέτει, ολόκληρο το οίκημα μοιάζει να είναι μία μεγάλη μηχανή. Οι καθρέπτες στρέφονται αποκαλύπτοντας μια κυλινδρικό χώρο φύλαξης πετσετών και στη προσωπική τουαλέτα του dr. Dalsace, μια σειρά γυάλινων συρόμενων πανέλων που εσωκλείουν τα είδη υγιεινής. Ο Chateau πρόσεξε σχολαστικά τον διαχωρισμό ιδιωτικού και κοινόχρηστου, απόλυτης και μειωμένης διαφάνειας, κίνησης και στάσης\*\*.



πρόσψη του "γυάλινου σπιτιού" με την αδιαφάνεια που άγνητε το φως να διαχέεται, και εξωτερικά έμοιαζε με θεατρικό παρασκήνιο

Πηγή [www.architectuul.com](http://www.architectuul.com)



η επιβλητική θέα από τον ημιόροφο

Πηγή [www.untappedcities.com](http://www.untappedcities.com)



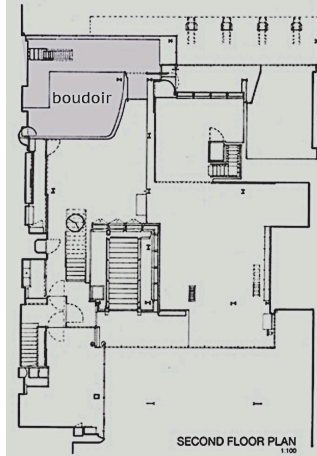
εσωτερική θέα από το καθιστικό

Πηγή [www.architectuul.com](http://www.architectuul.com)

Ως τμήμα των παρασκηνίων του σπιτιού, στην πτέρυγα των προσωπικών χώρων των γονέων, το boudoir έχει σαφή ιδιωτικό χαρακτήρα. Η κυρία Dalsace, ελέγχοντας με τη σκάλα και τα κάθετα πετάσματα την πρόσβαση στον προσωπικό της χώρο, αποκλείοντας μάλιστα από αυτόν ακόμα και τον ίδιο τον κύριο Dalsace αν το επιθυμούσε, ήταν σε θέση να διαπραγματευτεί το ζήτημα των συζυγικών σεξουαλικών σχέσεων. Είχε επομένως την δυνατότητα να μην υποδυθεί έναν από τους παραδοσιακούς ρόλους του φύλου της, εάν εκείνη ήθελε (Sarah Wiggelsworth, 1998 :282).

Με την τοποθέτηση του σε άμεση σχέση με το υπνοδωμάτιο, και την αποκλειστικά γυναικεία χρήση του, συμπεραίνουμε ότι το boudoir της Annie Dalsace έχει μεταφερθεί αυτούσιο από τις γαλλικές αριστοκρατικές κατοικίες μέσα σε μία κατά τα άλλα απόλυτα μοντέρνα και εξελιγμένη τεχνολογικά κατοικία. Όμως, αυτό το αισθησιακό boudoir αποκτά νέες προσβάσεις και δυνατότητες, επικοινωνεί με το ανδρικό γραφείο και αποτελεί κρυφό παρατηρητήριο του κάτω ορόφου. Ο αρχιτέκτων Pierre Chateau εισήγαγε καινοτόμες δομικές λύσεις, την αισθητική λιτότητα, και τον πρωτοεμφανιζόμενο σχεδιασμό αρχιτεκτονικών μηχανισμών σε μία κατοικία που εμπεριέχει σαφή τον παραδοσιακό διαχωρισμό ανδρικού και γυναικείου χώρου. Επομένως, όσον αφορά τον ιδιωτικό χώρο του boudoir, η τεχνολογία του πρώιμου 20ου αιώνα και το πρωτοπόρο πάντρεμα χώρου κατοικίας με χώρο εργασίας, συναντά την επανατοποθέτηση ιστορικών έμφυλων χώρων στη κάτοψη.

Μελετώντας την σταδιακή εξέλιξη του boudoir, συμπεραίνουμε πως οι γυναικείες αρχές του συναισθήματος και του αισθησιασμού, ήταν τα γνωρίσματα που διαμόρφωναν τον αισθησιακό του διάκοσμο, την πολύ προσωπική του χρήση, τον ατμοσφαιρικό και εσωστρεφή του χαρακτήρα. Αυτές οι αρχές αργότερα ενσωματώθηκαν χωρικά και αρχιτεκτονικά, και αυτή η εξέλιξη συνδέεται πιθανόν με την εναλλαγή ρόλων των γυναικών μέσα στο χρόνο και την πιθανή επιρροή των γυναικείων αρχών στο λειτουργικά ευέλικτο μοντέρνο σπίτι.



maison de verre  
κάτοψη του δευτέρου  
ορόφου, της ιδιωτικής  
σφαίρας

Πηγή  
[www.archdaily.com](http://www.archdaily.com)



το boudoir της Annie  
Dalsace που  
συγκεντρώνει στοιχεία  
γυναικείου ερωτισμού με  
την οικεία επίπλωση και  
τα ελαφρά χωρίσματα

Πηγή "Negotiating  
Domesticity"



η Annie Dalsace διαβάζει  
στο boudoir της- το  
προσωπικό της ενδιαφέρον  
για τον σχεδιασμό της  
κατοικίας συνέβαλε στο να  
δημιουργηθεί ένας χώρος  
προορισμένος για το γούστο  
της

[www.archdaily.com](http://www.archdaily.com)



### 2.3. Η Κουζίνα της Φρανκφούρτης, χαρακτηριστικό παράδειγμα έμφυλης θεώρησης της κατοικίας

Μετά το τέλος του πρώτου Παγκόσμιου Πολέμου, οι γερμανικές πόλεις αντιμετώπιζαν σοβαρή οικιστική ανεπάρκεια, έλλειψη στοιχειωδών υποδομών-αποχέτευσης, ύδρευσης και ηλεκτρισμού, και υποβάθμιση του βιοτικού επιπέδου. Προκειμένου να αντιμετωπιστούν τα πολεοδομικά και κοινωνικά προβλήματα, αρχιτέκτονες από την Σοβιετική Ένωση, την Ολλανδία, τη Γερμανία την Ελβετία και την Αυστρία, κλήθηκαν να σχεδιάσουν μαζικά οικιστικά προγράμματα.

Ο Δήμος της Φρανκφούρτης με επικεφαλής τον αρχιτέκτονα Ernst May (1885-1970), ξεκίνησε την κατασκευή εργατικών κατοικιών με πρωτοφανείς ρυθμούς, υλοποιώντας ένα 10ετές κατασκευαστικό πρόγραμμα. Ο Ernst May επέλεξε να επεκτείνει την περιοχή κατοικίας στην περιαστική πράσινη ζώνη βοειοδυτικά της Φρανκφούρτης, και να την συνδέσει με την πόλη μέσω ηλεκτροκίνητων τράμ, λεωφορείων και τρένων. Η ονομαζόμενη Römerstadt μελλοντική κηπούπολη, θα παρείχε νέες θέσεις εργασίας στην γειτνιάζουσα βιομηχανική ζώνη και στις μονάδες τοπικού εμπορίου, συντεχνίες τεχνιτών, σχολεία, νοσοκομεία και δικηγορικά γραφεία. Επίσης, για να ανυψωθεί το πολιτιστικό επίπεδο του πληθυσμού και να ελαχιστοποιηθεί ο μόχθος του εργατικού νοκοκυριού, τέθηκε ο στόχος της δημιουργίας θεσμών συλλογικής εξυπηρέτησης, όπως βρεφικοί σταθμοί, ημερήσια σπίτια για παιδιά, βιβλιοθήκες, κεντρικά πλυντήρια και κεντρική παροχή ζεστού νερού. Ανάμεσα στο αστικό κέντρο και τα προάστια χωροθετήθηκαν και χρήσεις αναψυχής, αθλητικά γήπεδα και αγροκτήματα εντατικής καλλιέργειας.

Συνολικά, το Γενικό Κατασκευαστικό Σχήμα βασιζόταν στην δημιουργία μιας αυτόνομης πόλης, όπου οι κάτοικοι θα εξασφάλιζαν τις καθημερινές τους ανάγκες και θα απαλείφονταν οι αντιπαραγωγικές και κουραστικές μετακινήσεις για την εργασία. Για την παραγωγή φτηνών και ποιοτικών μονάδων κατοικίας, έπρεπε να υιοθετηθούν μέθοδοι ανάλογες με αυτές που χρησιμοποιεί η βιομηχανία στην παραγωγή υλικών αγαθών μαζικής κατανάλωσης\*.

Την εποχή εκείνη παράλληλα, έκανε την εμφάνιση του στην Ευρώπη και Αμερική, το φεμινιστικό ιδεατό της «Νέας Γυναίκας»(New Woman). Ήταν ένας όρος που περιέγραφε την γυναίκα που εργαζόταν και διεκδικούσε να λαμβάνει ανώτερη εκπαίδευση, να είναι οικονομικά ανεξάρτητη και αυτόνομη. Η Νέα Γυναίκα επεδίωκε τη συμμετοχή στα δημόσια δρώμενα και δικαίωμα ψήφου και εμπλεκόταν με την πολιτική. Στην περίοδο 1890 με 1920, εμφανίζονταν γυναίκες που έμπαιναν σε κλειστά μέχρι τότε επαγγέλματα, όπως αθλήτριες, καλλιτέχνες, εργαζόμενες σε εργοστάσια κλωστοϋφαντουργείας, νέες κοπέλες μέσων στρωμάτων, που λάμβαναν ανώτερη εκπαίδευση και κοινωνικές μεταρρυθμίστριες. Ομάδες γυναικών οργάνωναν εμπορικούς συλλόγους, κέντρα εθελοντισμού και βοήθειας απόρων, και λέσχες γυναικών. Σε αυτές, οι γυναίκες συζητούσαν τα προβλήματα της πόλης, των φτωχών, της υγιεινής, και πολιτικά ζητήματα. Επιχειρούσαν δηλαδή, σε μια πρώιμη φάση, να δηλώσουν την παρουσία τους στην δημόσια σφαίρα και να δραπετεύσουν από τον ιδιωτικό χώρο του εγκλεισμού τους.

\*Στο κεφάλαιο αυτό έχουν αντληθεί τα ιστορικο-κοινωνικά στοιχεία από το άρθρο της Ελένης Πορτάλιου από τα πρακτικά του Συνεδρίου «Γυναίκες και Άνδρες στους Χώρους Καθημερινότητας», (Νοέμβριος 2005, ΕΜΠ).

Η Frank A. Pattison, πρόεδρος μιας τέτοιας λέσχης, γράφει σε άρθρο της\* «Η λέσχη των γυναικών ενσαρκώνει το ιδανικό της κοινωνικής και αστικής χρησιμότητας των γυναικών» (Βρυχέα Άννη, 2003). Με το παρουσιαστικό της συχνά να θυμίζει ανδρικό στύλ και την κοινωνική της συμπεριφορά να απέχει από αυτή της μητέρας και νοικοκυράς, η Νέα Γυναίκα πυροδότησε τον αρνητικό σχολιασμό από συντηρητικές ομάδες.

Καθώς οι γυναίκες με τον εναλλακτικό τρόπο ζωής αμφισβητούσαν τους συμβατικούς έμφυλους ρόλους, θεωρήθηκαν πως έτειναν προς την ανηθικότητα. Ήταν τέτοια η εναντίωση από την συντηρητική κοινή γνώμη και τους εκκλησιαστικούς κύκλους, ώστε η γερμανική σοσιαλδημοκρατική κυβέρνηση αποφάσισε να εφαρμόσει μια κρατική πολιτική που ονομάστηκε «επανεένταξη των γυναικών στο σπίτι».

Η εφαρμογή της ισότητας των φύλων στο Σύνταγμα αναιρέθηκε και επανεμφανίστηκε η ιδέα των «χωριστών σφαιρών» (Λαδά Σάσα, 2003). Οι χωριστές σφαίρες ήταν ένα ιεραρχικό κοινωνικό στήριγμα που συγκροτούταν από την πόλη, την κυρίαρχη δημόσια ανδρική σφαίρα της παραγωγής, και το σπίτι, την υποδεέστερη ιδιωτική γυναικεία σφαίρα της αναπαραγωγής. Αυτή η διαίρεση ανδρών και γυναικών σε διακριτούς κύκλους δραστηριότητας επανεισήχθηκε για να περιοριστεί η δράση της γυναίκας στον δημόσιο χώρο. Στα πλαίσια αυτού του προγράμματος, οι αντιπρόσωποι του κράτους και η φιλελεύθερη πτέρυγα του γυναικείου κινήματος διαμόρφωσαν ένα ιδεώδες νοικοκυριού, ως «επαγγελματικό χώρο των γυναικών», που έ χρηζε αντίστοιχης έρευνας με αυτή που γινόταν για τον επαγγελματικό χώρο των ανδρών, όσον αφορά την παραγωγικότητα και την τυποποίηση.

Ιδρύθηκε η Ομοσπονδία Λεσχών των Γερμανιδών (Bund Deutscher Frauenvereine) που προωθούσε την μεταρρύθμιση του νοικοκυριού, και με την συνεργασία της με το κράτος, συνέβαλε στην αλλαγή της εκπαιδευτικής πολιτικής. Στο σχολικό πρόγραμμα προστέθηκε το υποχρεωτικό μάθημα οικιακής οικονομίας για τα κορίτσια, και ιδρύθηκαν επαγγελματικά γυμνάσια θηλέων, στα οποία εκπαιδεύονταν για υπηρετικά επαγγέλματα όπως ράφτρες, πλύστρες, οικιακές βοηθοί και φύλακες νηπιαγωγείων.

Σε αυτό το κοινωνικό υπόβαθρο, πραγματοποιήθηκε και το νέο πρότυπο κουζίνας στην κοινωνική κατοικία. Ο στόχος που είχε τεθεί ήταν ο περιορισμός του οικιακού μόχθου, με το νέο νοικοκυριό να απαιτεί λιγότερο χρόνο, να είναι πιο ενδιαφέρον και να αποδεσμεύει ελεύθερο χρόνο για τις νοικοκυρές.

Απαραίτητες προϋποθέσεις για κάθε εργατική κατοικία, βάσει των αναγκών του ατόμου ήταν ο ηλιασμός, ο αερισμός και οι εγκαταστάσεις υγιεινής σε κάθε κατοικήσιμη ενότητα, η θερμομόνωση, η ηχομόνωση και η ασφάλεια της ιδιοκτησίας. Με αυτά τα δεδομένα και με καταλύτη την αρχιτεκτονική σκέψη του μοντέρνου κινήματος, επικράτησε η έννοια της “ελάχιστης κατοικίας”. Το όριο του “ελάχιστου” δίνεται από το ελάχιστο του φωτός, του αερισμού και του χώρου που έχει ανάγκη ο άνθρωπος για την πλήρη ανάπτυξη των αναγκών και των δραστηριοτήτων του. Για την ανταπόκριση σε αυτό το μοντέλο σχεδιασμού της κατοικίας αναζητήθηκαν η τυποποίηση και η χρησιμοποίηση standards, ώστε να επιτυγχάνεται η μέγιστη απόδοση, με τη μικρότερη δαπάνη σε μηχανικές και ανθρώπινες δυνάμεις, χρόνο, υλικά και χρήματα.

\*Η Frank A. Pattison, πρόεδρος της ένωσης του κλάμπ γυναικών New Jersey στο The American City, Σεπτέμβριος 1909, τόμος Ι, σελ. 129.

Ο Ernst May στην ομιλία του στο δημαρχείο (Ιανουάριος του 1929, διάλεξη στην Καταστατική Συνέλευση της Διεθνούς Ένωσης Κατοικίας)\* δήλωνε «*Η κάτοψη θα πρέπει να γίνεται με τρόπο τέτοιο που επιτρέπει στους ενοίκους να κάνουν την εργασία τους με τη μίνιμουμ προσπάθεια, ώστε να βρίσκουν χρόνο για πράγματα μεγαλύτερης σημασίας: για τη συντήρηση του σώματος και του πνεύματος και την εκπαίδευση των παιδιών*».

Ο May παρουσίασε δύο τύπους κατοικιών, ο ένας εκ των οποίων συνέθετε συγκροτήματα των έξι κατοικιών, σε ζεύγη που τοποθετούνται σε 3 επίπεδα, είτε σε σειρά είτε καθ' ύψος. Κάθε κατοικία αποτελούνταν από 2 δωμάτια, λουτρό, μικρό αποθηκευτικό χώρο και την πλήρως εξοπλισμένη κουζίνα της Φρανκφούρτης. Προηγουμένως στη Γερμανία και σε άλλες χώρες, το τυπικό εργατικό σπίτι είχε 2 δωμάτια, όπου το ένα, η τραπεζαρία-κουζίνα λειτουργούσε ως χώρος διημέρευσης και εκεί οι ένοικοι μαγειρεύαν, γευμάτιζαν και ξεκουράζονταν. Αυτός ο μικρός χώρος λόγω του μαγειρέματος ήταν συνήθως υγρός και ζεστός, ενώ το δεύτερο δωμάτιο ως πιο επίσημο, άνοιγε σε ειδικότερες περιστάσεις, όπως ένα κυριακάτικο δείπνο. Στον καινούργιο τύπο κατοικίας του May, η κουζίνα και το καθιστικό ήταν διαχωρισμένα, και επικοινωνούσαν με μία συρόμενη πόρτα με γυάλινα πανέλα, με σκοπό να περιορίζονται οι οσμές του μαγειρέματος στον χώρο της κουζίνας. Η τυποποίηση της κάτοψης οδήγησε στην τυποποίηση της κατασκευής των επιμέρους, κουφωμάτων, θερμαντικών σωμάτων, επίπλων, συνδέσμων και οπωσδήποτε της κουζίνας.

Το σχεδιασμό της κουζίνας της Φρανκφούρτης ανέλαβε το 1925 η Margarete Schütte-Lihotzky (1897–2000), η μόνη γυναίκα αρχιτέκτων στην ομάδα του Ernst May, που εργαζόταν για τον Adolf Loos όταν ήταν επικεφαλής της Υπηρεσίας της Φρανκφούρτης. Η κουζίνα ήταν σχεδιασμένη για ιδιαίτερα χαμηλό προϋπολογισμό- ο δήμος είχε περιορίσει το κόστος της κάθε κουζίνας σε ενάμιση μισθό μέσου εργάτη, η απόσβεση του οποίου θα γινόταν μέσω του ενοικίου. Επίσης, ψυγείο δεν προβλεπόταν αφού θεωρούταν περιττή πολυτέλεια σε ένα μέρος που σπανίως είχε υψηλές θερμοκρασίες.



φωτογραφία της  
Margarete  
Schütte-Lihotzky

Πηγή  
www.google.com

---

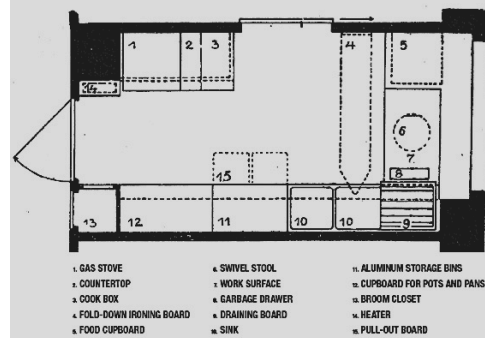
\*Σημειώσεις μαθήματος “Εισαγωγή σε Θέματα Φύλου και Χώρου”, άρθρο της Ελένης Πορτάλιου, ΕΜΠ.

Τα σημεία αναφοράς του Lihotzky ήταν μακριά από την οικιακή σφαίρα: την ενέπνευσαν τα μαγειρεία πλοίων, η τροχηλατή κουζίνα-τραπεζαρία των τρένων, και το βαγόνι γεύματος. Η κάτοψη της υπολογίστηκε επιστημονικά στα 1,9x3,44 μ<sup>2</sup> σύμφωνα με τις μελέτες χρόνου-κινήσεως του Frederick Winslow Taylor, για την πλήρη εξοικονόμηση τετραγωνικών και χρόνου. Η Lihotzky τοποθέτησε εργονομικά τη κουζίνα φυσικού αερίου, τον βιομηχανικό μεταλλικό νεροχύτη, και τα εντοιχισμένα ντουλάπια με υάλινες όψεις στη βέλτιστη σχέση μεταξύ τους, τακτοποιημένα ώστε να υπηρετούν τη συνήθη σειρά εργασιών για τη παρασκευή των γευμάτων και το καθάρισμα που ακολουθεί. Η νέα κουζίνα παρέπεμπε σε βιομηχανική κατασκευή, πρακτικά ήταν η πραγματοποίηση της κουζίνας ως μηχανή. Οι υπολογισμοί προέβλεπαν την χωρομετρημένη χρήση της από έναν μόνο ενήλικα και πράγματι ήταν υπερβολικά μικρή για να δουλέψουν μέσα της δύο άτομα.

Η αντίληψη της Lihotzky περί αποδοτικότητας και εξοικονόμησης χρόνου συνοψίζεται από τα λόγια της στην εφημερίδα η "Νέα Φρανκφούρτη"(1927): «Το πρόβλημα της εκλογίκευσης της δουλειάς της νοικοκυράς είναι εξίσου σημαντικό για όλες τις κοινωνικές τάξεις. Οι γυναίκες της μεσαίας τάξης, που συνήθως κάνουν τις δουλειές χωρίς οικιακή βοήθεια, αλλά και οι γυναίκες της εργατικής τάξης, που συχνά εργάζονται ταυτόχρονα, κουράζονται σε υπερβολικό βαθμό, με αποτέλεσμα το άγχος που βιώνουν να έχει συνέπειες στην δημόσια υγεία, συνολικά.»\*

Ο στόχος επομένως της Lihotzky ήταν να περιορίσει την ώρα που δαπανούσαν οι εργάτριες στο μη-παραγωγικό νοικοκυριό και να υπάρξει πλεόνασμα χρόνου για εργασία στα εργοστάσια. Για τις γυναίκες μεσαίων στρωμάτων, επεδίωκε να ανακουφιστούν από τον φόρτο εργασίας και να αυξήσουν τα ενδιαφέροντα τους, άρα και την κοινωνική τους θέση.

Η Lihotzky δημιούργησε τον πρόδρομο των σύγχρονων εντοιχισμένων κουζινών, το σχέδιο της γνώρισε μεγάλη απήχηση και βγήκε στη μαζική παραγωγή. Το δημοτικό συμβούλιο της Φρανκφούρτης εγκατέστησε 10.000 προκατασκευασμένες κουζίνες σε νεόκτιστα διαμερίσματα της εργατικής τάξης.



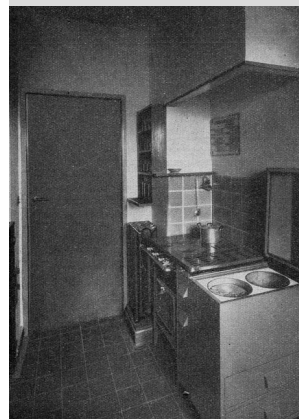
κάτοψη πρότυπης κουζίνας

Πηγή [www.google.com](http://www.google.com)



άποψη της κουζίνας από την είσοδο

Πηγή [www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com)



άποψη προς την είσοδο

φωτογραφία που εκδόθηκε στο περιοδικό "Das Werk" το 1927, από το αρχείο της Grete Lihotzky, Βιέννη, Πανεπιστήμιο Εφαρμοσμένων Τεχνών

Η επιτυχία του συγκεκριμένου σχεδίου έγκειται στο γεγονός ότι η Lihotzky έδωσε στην εξυγχιονισμένη κουζίνα, καταναλωτική αξία. Δημιούργησε έναν προκατασκευασμένο θαλαμίσκο, η τοποθέτηση του οποίου γινόταν με γερανό στο χώρο της κουζίνας, και πανομοιότυπες μονάδες διέθετε ο Κατάλογος της Φρανκφούρτης.

Όπως χαρακτηριστικά σχολιάζει η Susan R.Henderson στο δοκίμιο της «Μια Επανάσταση στη Γυναικεία Σφαίρα, Η Grete Lihotzky και η Κουζίνα της Φρανκφούρτης»(1996),\* ερευνήθηκε κάθε πλευρά του σχεδιασμού του νοικοκυριού για να δημιουργηθούν αποδοτικές και ευχαριστημένες νοικοκυρές: το χρώμα λάμπρυνε τον κόσμο των νοικοκυρών, κάνοντας πιο υποφερτές τις οικιακές δουλειές, κατασκευάστηκαν σμαλτωμένες επιφάνειες για εύκολο καθάρισμα και η επίπλωση περιόριζε τη σκόνη σε δύσκολα προσπελάσιμα σημεία. Οι καταναλώτριες, θα μπορούσαν να γευτούν μέρος αυτής της αποδοτικότητας και να προμηθευτούν αντικείμενα από την σειρά επίπλων κουζίνας, στον Κατάλογο της Φρανκφούρτης.

Η εμπορική προπαγάνδα επεκτεινόταν και από την υπηρεσία κοινής ωφέλειας της Φρανκφούρτης, που προωθούσε προγράμματα επίδειξης οικοσυσκευών που λειτουργούν με γκάζι, και των νέων τεχνικών μαγειρέματος. Οι διαφημίσεις οικιακών συσκευών δελείαζαν τις νέες γυναίκες να γίνουν μοντέρνες καταναλώτριες, και προέβαλαν το στερεότυπο της ευτυχισμένης νοικοκυράς.

Πέρα από την οικιακό εξυγχιονισμό, κρίθηκε αναγκαία και η εκπαίδευση των γυναικών στο πλαίσιο της άσκησης του παραδοσιακού τους ρόλου. Οργανώθηκαν σεμινάρια οικοκυρικής εκπαίδευσης και εγκαταστάθηκαν στα σχολεία μικρογραφίες της κουζίνας της Φρανκφούρτης και «εργαστήρια ραπτικής και πλυσίματος», προκειμένου να κατανοούν οι νέες την κοινωνική τους θέση και να προετοιμάζονται ως μελλοντικές σύζυγοι για την ανάληψη καθηκόντων.

«Ένα κορίτσι εκπαιδευόμενο στην κουζινούλα της Φρανκφούρτης θα μπορούσε να κινηθεί μέσα στον νέο κόσμο των οικισμών της Φρανκφούρτης με πλήρη εμπιστοσύνη στις δεξιότητες της για το σπίτι» (άρθρο της Susan R.Henderson).

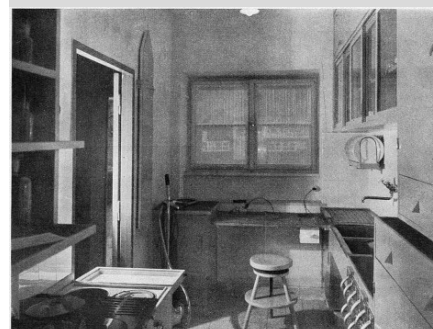


Abb. 7. Küche, ausgestellt von der „Aktienbau-Gesellschaft für kleine Wohnungen“. Photos: Dr. P. Wolff, Frankfurt a. M. Die neue Wohnung und ihr Innenausbau.

η κουζίνα ενός από τα 10.000 νοικοκυριά στα οποία εγκαταστάθηκαν

φωτογραφία που εκδόθηκε στο περιοδικό "Das Werk" το 1927, από το προσωπικό αρχείο της Grete Lihotzky, Βιέννη, Πανεπιστήμιο Εφαρμοσμένων Τεχνών



διαφημιστικό έντυπο για τις αρετές της νέας πρακτικής κουζίνας

Πηγή [www.google.com](http://www.google.com)

\*Alice T. Friedman, 2006, απόσπασμα από το βιβλίο "Women And the Making of the Modern House: A Social and Architectural History"



Διαπιστώνουμε ότι ενώ η εκλογίκευση και συστηματοποίηση των δραστηριοτήτων στην κουζίνα είχαν μελετηθεί για την αποφόρτιση της νοικοκυράς, ωστόσο ο σαφής διαχωρισμός με το καθιστικό, και το εξαιρετικά μικρό μέγεθος οδηγούσαν σταδιακά στην απομόνωση της γυναίκας ενόικου στην προσωπική της επικράτεια, την κουζίνα. Μέσα στην κατοικία, η σφαίρα της γυναίκας εμποδιζόταν να εισβάλλει στην ηρεμία των άλλων σφαιρών, για να μην διαταράσσει με τις θορυβώδεις δραστηριότητες την ισορροπία του υπόλοιπου σπιτιού, να παρέχει το σπίτι θαλπωρή και γαλήνη, και να αποτελεί καταφύγιο από τον δημόσιο ανταγωνιστικό κόσμο, που θεωρούταν ο κόσμος του συζύγου. Εφόσον από την παιδική ηλικία, η εκπαίδευση κατηύθυνε τα κορίτσια στην ενασχόληση με τα οικιακά και αποθάρρυνε τον επαγγελματικό προσανατολισμό, ο εγκλεισμός στην ιδιωτική σφαίρα παρουσιαζόταν ως μονόδρομος και ως η ηθικά αποδεκτή κοινωνική συμπεριφορά. Παράλληλα, οι κρατικοί φορείς προωθούσαν την μαζική εμπορευματοποίηση της κουζίνας ως μηχανή και διαμόρφωναν καταναλωτικά πρότυπα για τον οικιακό εξοπλισμό. Η εκπαίδευση, τα μέσα ενημέρωσης και οι κυβερνητικοί φορείς, τροφοδοτούσαν το παγιωμένο στερεότυπο της παραδοσιακής νοικοκυράς, με αποτέλεσμα να ενισχύεται η ταύτιση της γυναικείας ταυτότητας με την οικογενειακή εστία άρα και αποσύνδεση της από τη δημόσια ζωή. Οι ρόλοι των φύλων καθορίζονταν χωρικά ώστε τα άτομα να λειτουργούν σύμφωνα με προδιαγεγραμμένες πορείες επαγγελματικής και κοινωνικής ανέλιξης, και να αποφεύγεται η κοινωνική ανατροπή.

## 2.4. Η διαμόρφωση της κατοικίας πέρα από τα τυποποιημένα πρότυπα κατασκευής

Όπως προαναφέρθηκε, μέσα από εργονομικά πρότυπα που έχουν καθιερωθεί, δημιουργήθηκε μία μορφή κάτοψης και ένα σύνολο χώρων, τα οποία συνθέτουν μία τυπική κατοικία για έναν συμβατικό τρόπο ζωής. Αυτός ο τύπος κατοικίας, όμως, έγειρε ερωτήματα σχετικά με το κατά πόσο εξυπηρετεί τις ανάγκες και τις επιθυμίες του κάθε ξεχωριστού ατόμου, αλλά και σχετικά με το πώς αποτυπώνει κοινωνικές αντιλήψεις σχετικά με τα δύο φύλα. Παρακάτω, λοιπόν, παρατίθενται παραδείγματα κατοικιών προορισμένων για γυναίκες χρήστες, αλλά και παραδείγματα κατοικιών που είναι σχεδιασμένες από γυναίκες αρχιτέκτονες, τα οποία απέχουν από τα συμβατικά σχεδιαστικά πρότυπα και προσανατολίζονται στη δημιουργία χώρων που ταιριάζουν στην προσωπικότητα και την ιδιοσυγκρασία του ατόμου που τους χρησιμοποιεί.

### 2.4.1. Παραδείγματα κατοικιών προορισμένων για γυναίκες χρήστριες

#### The Schroder House, Gerrit Rietveld

Η οικία Schroder σχεδιάστηκε από τον αρχιτέκτονα Gerrit Rietveld σε συνεργασία με την Truus Schroder, για την οποία προοριζόταν.

Η Truus γεννήθηκε το 1889 στην Ολλανδία και ανήκε σε μεσαίας τάξης, καθολική οικογένεια. Έλαβε υψηλή μόρφωση, αναπτύσσοντας, έτσι, πολύ καλή κριτική ικανότητα, αγάπη για τα βιβλία και τις τέχνες. Αργότερα, σπούδασε φαρμακευτική με την οποία όμως δεν ασχολήθηκε τελικά, ενώ έχασε από μικρή τη μητέρα της, γεγονός που οδήγησε στην στενή σχέση που είχε με την αδερφή της An, η οποία επηρέασε τη στροφή της προς τη φιλοσοφία, τη λογοτεχνία και την αρχιτεκτονική.

Το 1911, παντρεύτηκε το δικηγόρο Frits Schroder, εγκαταστάθηκαν στην Ουτρέχτη και απέκτησαν τρία παιδιά, δύο κορίτσια και ένα αγόρι. Ζούσαν σε ένα ευρύχωρο διαμέρισμα, δίπλα στο γραφείο του Schroder. Οι σχέσεις των δύο δεν πήγαιναν και τόσο καλά, καθώς είχαν μεγάλες διαφορές στον τρόπο σκέψης και στις πεποιθήσεις τους. Ο Frits ήταν πιο ορθολογιστής και έβλεπε τα πράγματα όπως είναι στην πραγματικότητα, ενώ η Truus είχε μία πιο θεωρητική προσέγγιση της ζωής και έβλεπε τα πράγματα όπως θα έπρεπε να είναι. Η αδερφή της, An, είχε παντρευτεί έναν γιατρό στο Άμστερνταμ και ως κριτικός τέχνης και συγγραφέας, γνώρισε την αδερφή της σε έναν μεγάλο κύκλο καλλιτεχνών και ανθρώπων του πνεύματος, που ταίριαζαν περισσότερο στη ζωή που εκείνη είχε ονειρευτεί. Η Truus έλαβε μεγάλη καλλιτεχνική και διανοητική έμπνευση από το περιβάλλον αυτό, που ερχόταν σε αντίθεση με το σκοτεινό, επίσημο, στυλιζαρισμένο διαμέρισμά της στην Ουτρέχτη.



Πηγή: [www.google.com](http://www.google.com)

Η αταίριαστη ζωή των δυο συζύγων συνεχίστηκε και μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, ώσπου ο Frits, προκειμένου να ευχαριστήσει τη γυναίκα του, της πρότεινε να τροποποιήσει ένα δωμάτιο μόνο για εκείνη, σύμφωνα με τη δική της επιλογή. Η Truus δέχτηκε και έτσι ο σύζυγός της πρότεινε τον Gerrit Rietveld, τον οποίο είχε γνωρίσει μέσα από τη δουλειά του. Από τότε, λοιπόν, ο Rietveld έγινε ο συνεργάτης της Truus Schroder.

Το δωμάτιο της Truus ήταν ένας τελείως διαφορετικός χώρος από το υπόλοιπο σπίτι. Αποτελούσε έναν νέο τρόπο ζωής και εμπειρίας της καθημερινότητας. Ο Rietveld χαμήλωσε το ταβάνι ώστε να δημιουργήσει έναν πιο φιλόξενο για κατοίκηση χώρο, μείωσε τους χρωματισμούς του δωματίου στα βασικά χρώματα, απομακρύνοντας κάθε εξεζητημένο σχέδιο και πλούσιο ύφασμα που παρέπεμπαν σε υψηλής τάξης ζωή και έδωσε έμφαση στο φυσικό φως και την επίπλωση σύμφωνα με δικά του σχέδια, τα οποία προέκυψαν ύστερα από μακροχρόνια και λεπτομερειακή ανάλυση της στάσης και των αναγκών του σώματος.

Μετά το θάνατο του άντρα της, το 1923, η Schroder, αποφάσισε να αναθέσει στο φίλο και εραστή της, πλέον, Rietveld τη διαμόρφωση του σπιτιού της. Είχε σκοπό να μείνει σε διαμέρισμα για έξι χρόνια μέχρι τα παιδιά της να τελειώσουν το σχολείο και να μετακομίσει στο Άμστερνταμ, όμως βρήκε ένα οικόπεδο που ενέπνευσε τόσο αυτή, όσο και τον Rietveld και έτσι αποφάσισαν να δημιουργήσουν εκεί την κατοικία της. Ο δρόμος Prins Hendriklaan αποτελούνταν από μία σειρά ομοίων κτιρίων, με ομοιόμορφες προσόψεις από σκούρα τούβλα, ώστε να προκύπτει μία αρμονική όψη της οδού. Ο Rietveld σχεδίασε την οικία Schroder έτσι ώστε να διαθέτει δύο κύριες όψεις: μία στενή προς την κύρια οδό και μία μεγάλη που κοιτούσε προς τα αγροκτήματα και τα δέντρα. Η πρώτη όψη τοποθετεί το κτίριο στην κλίμακα της γειτονιάς και της αστικής ζωής, ενώ στη δεύτερη βρίσκεται η βασική είσοδος και ο κήπος, ο οποίος περιφράζεται, δίνοντας μία αίσθηση ζωής στην ύπαιθρο. Η κατοικία, λοιπόν, ήδη από το εξωτερικό της, με την αντίθεση της αστικής εικόνας και αυτής της υπαίθρου, δίνει την ελευθερία επιλογής και εμπειρίας της καθημερινής ζωής.



Ο Gerrit Rietveld και Truus Schroder.

Πηγή: [www.google.com](http://www.google.com)



Η Truus Schroder το 1925.

Πηγή: [www.google.com](http://www.google.com)



Το δωμάτιο της Truus στην οδό Biltstraat, στην Ουτρέχτη, το 1925.

Πηγή: Alice T. Friedman, 1998.



Ο Rietveld σχεδίασε το σπίτι σύμφωνα με τις ανάγκες κατοίκησης που περιέγραψε και εξήγησε σε αυτόν η Truus. Η τελευταία, έδωσε έμφαση σε ένα σπίτι στο οποίο γονείς και παιδιά θα βρίσκονταν μαζί και όπου θα λάμβαναν χώρα συζητήσεις και δραστηριότητες που θα ελευθέρωναν το πνεύμα και το μυαλό. Συγκεκριμένα αναφέρει: «Σκέφτηκα ότι θα ήταν πολύ καλό για τα παιδιά να ζουν σε μία ατμόσφαιρα όπως αυτή, όπως και το να έχουν τον Rietveld ανάμεσά τους αρκετά συχνά. Για να κερδίσουν αυτή την εμπειρία. Για να ακούσουν αυτές τις συζητήσεις. Στην πραγματικότητα, για να συμμετάσχουν στην ανταλλαγή ιδεών. Ήμουν πολύ ευχαριστημένη που τα παιδιά θα είχαν την ευκαιρία να μοιραστούν κάτι τέτοιο.» και προσθέτει: «Δεν έγιναν πρωταρχικά σχέδια...Ο Rietveld έφτιαξε σκαριφήματα πάνω στο σχέδιο του οικοπέδου δείχνοντας τις βασικές διαστάσεις. Η επόμενη ερώτηση ήταν: πώς θα ήθελες να ζήσεις; Λοιπόν, ήμουν κάθετη στο να μη μείνω στο ισόγειο. Ποτέ δεν είχα ζήσει έτσι και θεώρησα την ιδέα πολύ περιοριστική. Ο Rietveld χάρηκε και εμπνεύστηκε από αυτό, ιδιαίτερα λόγω της υπέροχης θέας. Έτσι, ξεκινήσαμε με το να σχεδιάσουμε τον επάνω όροφο, επειδή τα υπνοδωμάτια είναι απαραίτητα. Ένα δωμάτιο για τα δύο κορίτσια και ένα δωμάτιο για το αγόρι – στην πραγματικότητα, έτσι ξεκινήσαμε με το σχεδιασμό των δωματίων. Και όσο για το πού θα τα τοποθετούσαμε, όλοι μας μαζί, φυσικά...» (Συνέντευξη της Truus Schroder από τους Lenneke Buller και Frank Den Oudsten, 1982: σελ. 93).



Η όψη του κτιρίου σε σχέση με την αλληλουχία των υπόλοιπων κτιρίων και το εσωτερικό του επάνω ορόφου.

Πηγή:

[www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)

[www.inhabitat.com](http://www.inhabitat.com)

αντίστοιχα)

Η οικία Schroder τόσο εξωτερικά όσο και εσωτερικά έρχεται σε αντίθεση με τα υπόλοιπα κτίρια της γειτονιάς, τα οποία στοιχίζονται το ένα δίπλα στο άλλο. Η αυστηρή μορφή και η αλληλουχία πορτών και παραθύρων «σπάνε» στο τέλος του δρόμου από τη φρέσκια, παιχνιδιάρικη και μοντέρνα όψη της οικίας Schroder. Τα υλικά που χρησιμοποιήθηκαν για την κατασκευή της είναι το μπετόν, το μέταλλο, το ξύλο, το γυαλί. Γίνεται εναλλαγή των χρωμάτων κόκκινο, κίτρινο, μπλε, μαύρο και άσπρο, η οποία ακολουθεί την ίδια φιλοσοφία και στο εσωτερικό του σπιτιού, δίνοντας, έτσι, μια συνέχεια στην κατασκευή. Στους εσωτερικούς χώρους, δημιουργούνται τόσο στις κάθετες επιφάνειες όσο και στην οροφή και το δάπεδο τετράγωνοι σχηματισμοί διαφόρων χρωμάτων, οι οποίοι δίνουν ένα πρωτότυπο ύψος στην οικία, αλλά ταυτόχρονα επισημαίνουν και τους χώρους στους οποίους μπορεί να χωριστεί ο όροφος με την παρεμβολή των κάθετων πανέλλων. Η Truus Schroder θυμάται: «Υπήρχε μία φαρδιά, άσπρη ρίγα στο πάτωμα, κοντά στο κλιμακοστάσιο. Και όταν τα παιδιά γυρνούσαν από το σχολείο, τους έλεγα: προσέξτε, το πάτωμα είναι καθαρό! Έτσι, αυτά πάντα πηδούσαν πάνω από τη λευκή ρίγα, γιατί διαφορετικά θα λερωνόταν. Δεν μου άρεσε που τους το έλεγα αυτό. Τα παιδιά αργότερα μου είπαν ότι δεν τα πείραζε καθόλου. Θεωρούσαν αρκετά διασκεδαστικό το να έχουν ένα δάπεδο και να πρέπει να πηδήξουν από πάνω.» (Συνέντευξη, σελ.71) Τέτοιο χρωματισμοί και σχήματα εκλαμβάνονται με διαφορετικό τρόπο μέσα από τη σκοπιά ενός παιδιού, οπότε επιτεύχθηκε μία από τις ανάγκες της Truus, δηλαδή αυτή του να δημιουργηθεί ένα ευχάριστο για τα παιδιά της περιβάλλον.

Το αποτέλεσμα ήταν μία κατοικία μικρών διαστάσεων, 6.5x10 μέτρα, η οποία περιλάμβανε ένα στούντιο, μία βιβλιοθήκη, ένα δωμάτιο υπηρεσίας και μία κουζίνα στο ισόγειο, ενώ στον όροφο βρίσκονταν τα δωμάτια και ένας μεγάλος χώρος που χρησίμευε ως σαλόνι και χώρος συγκέντρωσης. Στο ισόγειο, τα δωμάτια είναι μικρά και χωρισμένα από σταθερούς τοίχους, σε αντίθεση με τον όροφο, ο οποίος αποτελεί έναν ενιαίο χώρο κατοίκησης, με μεταβλητά ξύλινα χωρίσματα, τοποθετημένα έτσι ώστε να δημιουργούνται ιδιωτικοί χώροι, ανάλογα με τις ανάγκες των ενοίκων. Για να συμβαδίσει το κτίριο με την αρχιτεκτονική των υπόλοιπων γύρω κτιρίων, ο επάνω όροφος χαρακτηρίστηκε ως «σοφίτα» στα σχέδια που προορίζονταν για την έγκριση της ανοικοδόμησης. (Alice T. Friedman, 1998) «Όταν ο Rietveld έφτιαξε ένα σκαρίφημα των δωματίων τον ρώτησα: μπορούν να φύγουν και αυτοί οι τοίχοι; Και εκείνος απάντησε: με μεγάλη μου ευχαρίστηση, ας φύγουν και αυτοί οι τοίχοι! Ακόμα ακούω τον εαυτό μου να ρωτάει αν μπορούν να φύγουν οι τοίχοι και έτσι καταλήξαμε στον ενιαίο μεγάλο χώρο.» (Συνέντευξη, σελ.56). Η επιδίωξη της Schroder ήταν να ζήσει τη ζωή της πολύ κοντά στα παιδιά της και αυτή ήταν η βάση σχεδιασμού της κατοικίας αυτής.

Ο Rietveld και η Truus εξαρχής συνειδητοποίησαν ότι έχουν κοινές απόψεις, νοοτροπία και όραμα, οπότε ταίριαζαν και ως συνεργάτες αλλά και ως σύντροφοι. Δημιούργησαν μαζί ένα σπίτι που έδινε την ελευθερία επιλογής και μετατροπής του χώρου κατοίκησης ανάλογα με τις εκάστοτε ανάγκες και τη διάθεση του κάθε ατόμου.



Ο επάνω όροφος της οικίας Schroder με τα μεγάλα υαλοστάσια στο χώρο διημέρευσης, που ενοποιούν το εξωτερικό με το εσωτερικό. Στην εικόνα φαίνεται και η καρέκλα η οποία αποτελεί σχέδιο του αρχιτέκτονα.

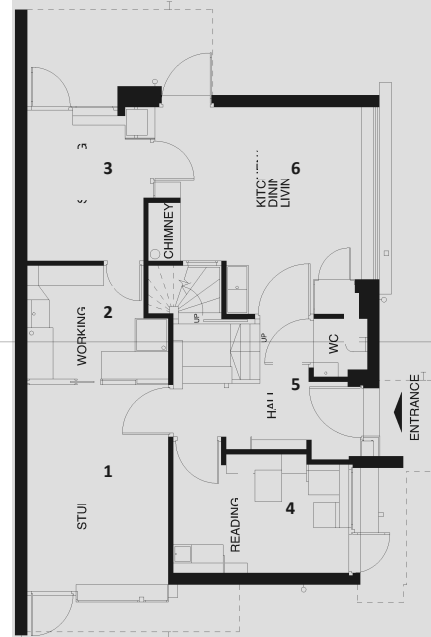
Πηγή: [www.archdaily.com](http://www.archdaily.com)

Τα πάντα, ακόμα και η χρήση και ο συνδυασμός των χρωμάτων, είχαν την απόλυτη έγκριση της Truus. Όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά της οικίας, η ομοιομορφία του εξωτερικού με το εσωτερικό, η μεγαλύτερη έμφαση στον επάνω όροφο και την ενότητά του, ήταν σύμφωνα με την επιθυμία της πελάτισσας. Κατά την είσοδο στην οικία, ο επισκέπτης συναντά αντικείμενα μικρής κλίμακας που παραπέμπουν στην παιδική ηλικία και το σχολείο: ένας μικρός διάδρομος, τέσσερα ντουλάπια για τα πανωφόρια των ενοίκων (ένα μεγάλο και τρία μικρότερα ώστε να ταιριάζουν στο μέγεθος των ατόμων) και τέσσερα συνηθισμένα δωμάτια. Ευθεία, στο βάθος, βρίσκεται το κλιμακοστάσιο και ένα πλατύσκαλο με ένα παγκάκι, ένα έπιπλο για το τηλέφωνο και μία σειρά από μικρά συρταράκια. Ανεβαίνοντας στον πάνω όροφο, ο επισκέπτης δεν περιμένει την απότομη αλλαγή ύψους και ατμόσφαιρας. Εδώ, ο χώρος είναι μεγάλος και ενιαίος, αποπνέοντας ελευθερία, γεμάτος φως και χρώμα. Όπως προαναφέρθηκε, ο κάρναβος του χώρου είναι φανερός. Τα μεγάλα υαλοστάσια ενοποιούν το εξωτερικό περιβάλλον με το εσωτερικό, ενώ οι δύο όψεις προσφέρουν εναλλαγή αστικής και μη θέας. Στο κάθε «υπνοδωμάτιο» του ορόφου υπήρχαν αποθηκευτικά ντουλαπάκια, νιπτήρας και ένα μικρό ηλεκτρικό κουζινάκι, το οποίο θεωρούσε απαραίτητο η Truus, ώστε ο καθένας να μπορεί να φτιάχνει ότι θέλει να φάει. Ένα άλλο στοιχείο που φρόντισε ο Rietveld ήταν ο σχεδιασμός των επίπλων της κατοικίας. Είχε ξεκινήσει τον πειραματισμό σχετικά με το σχεδιασμό επίπλων από το 1918, με την πρώτη του καρέκλα, μελετώντας το σώμα και το πώς αυτό στέκεται ή είναι καθιστό. Έτσι, τα έπιπλα που σχεδίασε για την οικία Schroder είναι τόσο διακοσμητικά και μοντέρνα όσο και λειτουργικά. Για τον κυρίως χώρο κατοίκησης ο αρχιτέκτονας σχεδίασε ένα έπιπλο για την αποθήκευση των εργαλείων ραπτικής, ένα φωνόγραφο και έναν προτζέκτορα για ταινίες σχετικά με την τέχνη, αλλά και ταινίες των σοβιετικών σκηνοθετών που αντανακλούσαν την αφοσίωση τόσο του Rietveld όσο και της Truus στο ότι ο κινηματογράφος αποτελούσε μέσο για τη διεύρυνση των οριζόντων.

Συνδυάστηκαν επιτυχώς η νιότη, η ζωντάνια και η αφέλεια των παιδιών (ετών έξι, έντεκα και δώδεκα), με την ηθική και την πειθαρχία της μητέρας. Τόσο ο αρχιτέκτονας όσο και η πελάτισσά του, είδαν το σπίτι ως έναν καμβά, στον οποίο μπορούσαν να πειραματιστούν και να δημιουργήσουν ένα αποτέλεσμα ιδανικό για τον τρόπο ζωής της συγκεκριμένης γυναίκας και οικογένειας\*. Και οι δύο τους είχαν ως όραμα να δημιουργήσουν τέχνη η οποία να είναι τόσο απελευθερωτική όσο και όμορφη\*\*. Η κυρία Schroder αναφέρει για το σπίτι: «Αυτό το σπίτι αποπνέει μία μεγάλη αίσθηση αληθινής χαράς. Αυτό είναι κάτι που έχω στη φύση μου αλλά σε αυτό το σπίτι ενισχύεται ακόμα πιο πολύ. Και είναι ξεκάθαρα ζήτημα αναλογιών και φωτός. Το εξωτερικό και το εσωτερικό φως. Το βρίσκω πολύ σημαντικό ένα σπίτι να έχει ατμόσφαιρα που να εμπνέει και να υποστηρίζει τη χαρά της ζωής.» (Συνέντευξη, σελ.93).

\*Και αυτή η οικία, όπως και άλλες της δεκαετίας του '20, εκφράζει ένα μεταπολεμικό πνεύμα, αφού αναζητήθηκαν νέα υλικά, νέες μορφές, αλλά και μία νέα φιλοσοφία ζωής.

\*\*Συγκεκριμένα ο Rietveld αναφέρει το 1932 στο άρθρο του «New Functionalism in Dutch Architecture» για το σχεδιασμό του: «Η μεγαλύτερη αλλαγή που έγινε στην αρχιτεκτονική τελευταία είναι η απελευθέρωσή της, ο διαχωρισμός της από την πλαστική διάσταση...Η αρχιτεκτονική γίνεται περιβάλλον. Αυτό συμβαίνει γιατί η αρχιτεκτονική έγινε λιγότερο βαριά, αλλά ταυτόχρονα περισσότερο λειτουργική και ανθρώπινη. Το κτίριο δεν είναι πλέον κάτι που υπάρχει ή στέκεται από μόνο του. Υπάρχει σε άμεση σχέση με τον άνθρωπο...» (Gerrit Rietveld, 1932: σελ. 39). Μπορούμε να πούμε ότι ο Rietveld έχει μεταφέρει στο έργο του στοιχεία του κινήματος De Stijl, αφού είναι ορατή η αποκάλυψη της διαδικασίας κατασκευής μέσα από τη μορφή, καθώς και η ισορροπία ανάμεσα στο σύνολο και τα μέρη που το απαρτίζουν.



Schroder House, ισόγειο:

1. Στούντιο
- 2 κ' 3 Δωμάτιο Υπηρεσίας
4. Βιβλιοθήκη
5. Είσοδος
6. Κουζίνα

Πηγή: [www.archdaily.com](http://www.archdaily.com)



Schroder House, πρώτος όροφος:

7. Δωμάτιο κοριτσιών
8. Λουτρό
9. Δωμάτιο της Τρους
10. Δωμάτιο αγοριών
11. Πλατύσκαλο
12. Καθιστικό/Τραπεζαρία

Πηγή: [www.archdaily.com](http://www.archdaily.com)

## The Farnsworth House, Ludwig Mies Van der Rohe

Η οικία Schroder βοήθησε στο να δημιουργηθεί μία μοντέρνα συνείδηση ότι το σπίτι χτίζεται σύμφωνα με τις ανάγκες του κάθε ατόμου και με έναν μεγαλύτερο σκοπό κατά νου. Ο Rietveld σχεδίασε ένα λειτουργικό σπίτι, αρκετά διαφορετικό από τα συμβατικά σπίτια της εποχής, το οποίο μέχρι και σήμερα αποτελεί πρωτότυπο δείγμα. Ακολούθησε με συνέπεια τις υποδείξεις της Truus και επιχειρήσε να καλύψει όλες τις ανάγκες της ως μητέρα και ως γυναίκα, αφού δημιούργησε ενοποιημένο εσωτερικό χώρο με σκοπό την επαφή της Truus με τα παιδιά, αλλά διατήρησε και την ιδιωτικότητά της ως γυναίκα με χώρους στους οποίους μπορούσε να κοινωνικοποιηθεί με άτομα του κύκλου της και χωρίζοντας την κρεβατοκάμαρά της με σταθερά χωρίσματα. Η ύπαρξή της φαίνεται έντονα σε όλο το κτίριο, το οποίο αποτελεί ένα ιδιαίτερο κατόρθωμα που αναδεικνύει τη φύση της μοντέρνας γυναίκας, πλέον, ως καλά μορφωμένη, οικονομικά ανεξάρτητη και απασχολημένη με ζητήματα σχετικά με τη δουλειά, την οικογένεια και το σπίτι. Άλλωστε, και ο Rietveld\*, αλλά και η Truus ενίσχυναν το Ολλανδικό φεμινιστικό κίνημα και δημοσίευαν άρθρα τους στο περιοδικό «The Working Woman». Τέλος, σε ότι αφορά στο Schroder House, αυτό όχι μόνο κατέρριψε τα σύνορα μεταξύ των γενεών, αλλά και συνέβαλε στην αναθεώρηση των κοινωνικών σχέσεων μέσα από την μη συμβατική κατασκευή του. Κατέρριψε, επίσης, τους όρους της παραδοσιακής κατασκευής της κατοικίας μίας οικογένειας και αποτέλεσε μία νέα πρόταση κατασκευής της κατοικίας, ανάλογα κάθε φορά με την ανάγκη του χρήστη\*\*.

Η οικία Farnsworth ξεκίνησε να χτίζεται το 1945 και τελείωσε το 1951. Αρχιτέκτονας ήταν ο Ludwig Mies Van der Rohe. Η Edith Farnsworth ήταν νευρολόγος, 42 ετών και ανύπαντρη. Έχοντας συγκεντρώσει ένα αξιοσημείωτο κεφάλαιο, άρχισε να σκέφτεται το ενδεχόμενο να αποκτήσει ένα απλό εξοχικό σπίτι όπου θα περνούσε τα σαββατοκύριακά της. Πολύ πριν συναντήσει και γνωρίσει τον Mies είχε αναπτύξει μεγάλο ενδιαφέρον για τις τέχνες και την ευρωπαϊκή κουλτούρα. Ξεκίνησε, λοιπόν, μαθήματα αγγλικής λογοτεχνίας στο Πανεπιστήμιο του Σικάγο, βιολί και συνέχισε τις σπουδές της, πάνω στο μουσικό όργανο, στη Ρώμη. Το 1927 και αφού είχε κάνει πολλά ταξίδια στις ευρωπαϊκές χώρες, επέστρεψε στην Αμερική, έχοντας πλέον αναπτύξει και μεγάλο ενδιαφέρον για την αρχιτεκτονική, λόγω των βιωμάτων της. Μετά από ένα γεύμα σε φιλικό σπίτι, όπου και γνώρισε τον Mies, άρχισε να μελετάει τα προηγούμενα έργα του και διαμόρφωσε την άποψη ότι πρόκειται για έναν αρχιτέκτονα του οποίου η λιτότητα τον απέκρυψε από τη δημοσιότητα και του οποίου οι δουλειές κατευθύνονταν από το προσωπικό του όραμα, αν και αυτό δεν της ήταν ακόμα ξεκάθαρο. Στη συζήτηση που είχαν στο τραπέζι, ανέφερε τις σκέψεις της σχετικά με το εξοχικό που ήθελε να αποκτήσει και ζήτησε τη γνώμη του για τον αρχιτέκτονα που θα μπορούσε να επιλέξει για το έργο αυτό. Τότε εκείνος της είπε ότι θα το ήθελε πάρα πολύ να αναλάβει ο ίδιος την κατοικία αυτή. Η Edith ενθουσιάστηκε πολύ με την προθυμία και τον ενθουσιασμό που έδειξε ο αρχιτέκτονας.

---

\*Ο Rietveld, σύμφωνα με την Alice T. Friedman στο βιβλίο της *Women and the making of the Modern House* και τη βιογραφία του στον ιστότοπο του μουσείου Van Gogh, υπήρξε εκφραστής φεμινιστικών ιδεών και έδωσε ιδιαίτερη προσοχή στη γυναικεία φύση.

\*\*Η οικία Schroder είναι ανοιχτή στο κοινό από το 1987.



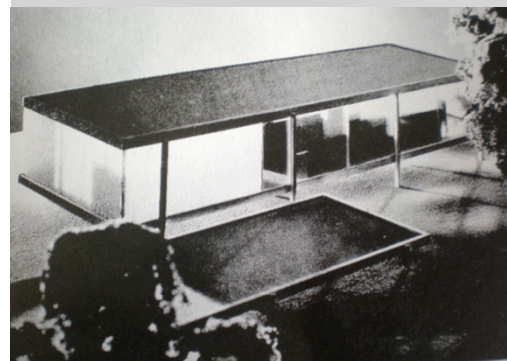
Έτσι, ξεκίνησαν οι εκδρομές των δύο τους στο Πλανο του Illinois, στο οικόπεδο, το οποίο βρισκόταν δίπλα στην όχθη του ποταμού Fox, περιτριγυρισμένο μόνο από βλάστηση και ψηλά δέντρα. Αρχισαν οι δύο τους να έχουν περισσότερες επαφές και στην πόλη και οι σχέσεις τους ήταν αρκετά καλές. Η Edith είχε ονειρευτεί ένα απλό σπίτι, μικρό και περιορισμένων οικονομικών απαιτήσεων, για ένα άτομο, που θα της χάριζε γαλήνη και ηρεμία από την πιεσμένη καθημερινότητά της ως γιατρός. Συνεπώς, έχοντας πλήρη και ολοκληρωμένη άποψη των απαιτήσεων για το σπίτι της, περίμενε από τον αρχιτέκτονα να σεβαστεί τις επιδιώξεις της. Δεν βρήκε, όμως, ανταπόκριση σε αυτό και σύντομα συνειδητοποίησε ότι ο Mies την έβλεπε ως μέσο για να γίνει διάσημος μέσα από το δημιούργημά του, το οποίο είχε ήδη οραματιστεί, αγνοώντας τις ανάγκες της πελάτισσάς του. Στην ουσία, χρειαζόταν έναν πλούσιο εργοδότη και μία ευκαιρία για δουλειά που θα τον απογειώναν\*.

Το 1947, έγινε μία έκθεση στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης στη Νέα Υόρκη, στο οποίο παρουσιάστηκε για πρώτη φορά το πρόπλασμα της οικίας Farnsworth, και προκάλεσε μεγάλο θαυμασμό. Η Edith ένιωθε πολύ υπερήφανη και χάρηκε πιστεύοντας ότι το σπίτι της θα ήταν τόσο ωραίο: *«Ήταν το κεντρικό θέμα της έκθεσης και ένιωθα χαρούμενη καθώς γύριζα με το τρένο στο Σικάγο, σκεπτόμενη πως το έργο μας θα μπορούσε να γίνει το πρότυπο για καινούρια και σημαντικά στοιχεία στην αμερικανική αρχιτεκτονική.»* (Farnsworth, “Memoirs”, κ.11). Παρόλα αυτά, φαίνεται πως δεν είχε κατανοήσει πλήρως τις προθέσεις του αρχιτέκτονα, αφού τα σχέδια εμφάνιζαν τις γυάλινες επιφάνειες ως τοίχους και δεν υπήρχε καμία αναπαράσταση του εσωτερικού της οικίας και των λεπτομερειών. Επρόκειτο, λοιπόν, για μία περίπτωση ασυνήθιστου αρχιτέκτονα, πελάτη και έργου. Ο Mies, έχοντας να κάνει με μία εξοχική κατοικία, θεώρησε ότι ήταν η ευκαιρία του να πειραματιστεί και να δημιουργήσει κάτι έξω από τους συμβατικούς κανόνες, αφού και η χρήση του σπιτιού θα γινόταν για να απομακρυνθεί το άτομο από την καθημερινότητα. Ένα σπίτι, δηλαδή, τελείως απαλλαγμένο από κάθε είδους προγραμματισμό.



Η Edith Farnsworth και ο Ludwig Mies Van der Rohe.

Πηγή: [www.google.com](http://www.google.com)



Το πρόπλασμα που παρουσιάστηκε στην έκθεση του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης, στη Νέα Υόρκη, το 1947.

Πηγή: Alice T. Friedman, 1998.

\*Ο Mies Van der Rohe ήταν σπουδαίος αρχιτέκτονας, αρχικά ως ένας από τους δασκάλους του Bauhaus, που είχε δημιουργήσει πολλά έργα, όμως τα περισσότερα από αυτά παρέμεναν στα χαρτιά. Έτσι, είδε την κυρία Farnsworth ως απάντηση στις προσευχές του (Alice T. Friedman, 1998).



Η κατασκευή του Farnsworth House προκάλεσε πολλά αμφιλεγόμενα σχόλια και υπήρξε θέμα σχολιασμού για πολλά χρόνια. Η Edith αντιμετώπιστηκε με ιδιαίτερο τρόπο τόσο από το κοινό όσο και από τον αρχιτέκτονα. Το φύλο βλέπουμε σε αυτή την περίπτωση ότι οδήγησε τον αρχιτέκτονα να θεωρήσει αρχηγό και οδηγό τον εαυτό του, βάζοντας σε δεύτερη μοίρα τις ανάγκες και τις προτιμήσεις της πελάτισσάς του. Από την άλλη, εκείνη την εποχή, υπήρχαν στερεότυπα για τη γυναίκα του '40 στη Δύση, τα οποία δεν ακολουθούσε η Edith, παρόλο που σκοπός της ήταν να αποκτήσει ένα απλό και συνηθισμένο σπίτι στην εξοχή. Τότε, τονίζονταν το πόσο σημαντικό είναι μία γυναίκα να ασχολείται με την οικογένεια και τα παιδιά, καθώς και το ότι μία γυναίκα που ξεπερνά τα 25 χρόνια, αν δεν έχει κάνει οικογένεια, είναι σαν να έχει χάσει ένα μεγάλο τμήμα της ενήλικης ζωής της (σύμφωνα με μία έρευνα που πραγματοποιήθηκε το 1957 και δημοσιεύτηκε από το περιοδικό «Americans View Their Mental Health») (Alice T. Friedman, 1998). Οι γυναίκες ενθαρρύνονταν από τα μέσα ενημέρωσης και τον τύπο να επιδιώκουν τη δημιουργία οικογένειας σε καινούριες μονοκατοικίες κατά προτίμηση στην εξοχή, με το σκεπτικό ότι οι κατοικίες στην πόλη έχουν περιορισμένο χώρο παιχνιδιού και το εξωτερικό περιβάλλον παραμονεύει πολλούς κινδύνους για ένα παιδί, επομένως η μητέρα θα έπρεπε να έχει την προσοχή της στραμμένη συνεχώς σε αυτό. Έτσι, σύμφωνα με την Alice Friedman, στο βιβλίο του Benjamin Spock, «Common Sense Book of Baby and Child Care», τα σπίτια των προαστίων προσφέρουν περισσότερες δραστηριότητες στα παιδιά και μεγαλύτερη ελαστικότητα στο χρόνο των γυναικών.

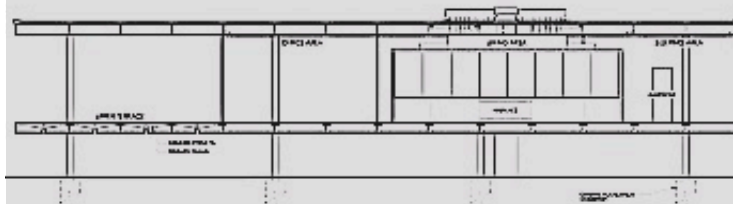


Στην επάνω εικόνα φαίνεται η είσοδος της κατοικίας και στην επόμενη η άποψή του ως προς το φυσικό περιβάλλον, από ψηλά.

Πηγή εικόνων: [www.google.com](http://www.google.com)

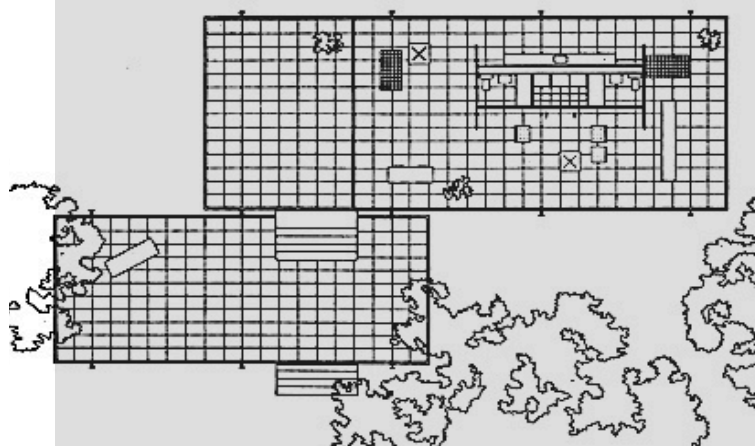
Στην κατοικία Farnsworth, ο Mies εφαρμόζει το ρητό του «το λιγότερο είναι περισσότερο», εννοώντας πως με τη λιτότητα και την καθαρότητα στις μορφές επιτυγχάνεται καλύτερο αισθητικό αποτέλεσμα. Το κτίσμα στηρίζεται σε οκτώ μεταλλικές κολώνες, βαμμένες άσπρες, δύο μεταλλικές επιφάνειες που χρησιμεύουν ως δάπεδο και οροφή και υαλοστάσια που παίρνουν το ρόλο κάθπτων επιφανειών πλήρωσης. Το σπίτι με τη μορφή που έχει θυμίζει ένα είδος καταφυγίου μέσα στη φύση. Αυτό συμβαίνει γιατί ο γυάλινος κύβος μοιάζει με αδιάσπαστο κέλυφος, αφού τα μόνα ανοίγματα είναι η μικρή είσοδος και δύο μικρά παράθυρα χαμηλά τοποθετημένα στον ακριβώς απέναντι «τοίχο». Τα πάντα είναι ορατά μέσα στον γυάλινο κύβο, ενώ σύμφωνα με περιγραφές ατόμων που έχουν βρεθεί στην οικία Farnsworth, παρατηρείται το εξής: ο παρατηρητής μέσα από την κατοικία μπορεί και βλέπει στιδήποτε υπάρχει στο εξωτερικό περιβάλλον, αλλά παρόλα αυτά κάθε στοιχείο του φαντάζει μακρινό, σαν στοιχείο μίας ζωγραφικής σύνθεσης τοπίου. Από την άλλη, ένας παρατηρητής που βρίσκεται έξω από την οικία μπορεί και βλέπει τα πάντα μέσα σε αυτή. (Alice T. Friedman, 1998). Ενώ, λουπόν, ο εσωτερικός γυάλινος τοίχος μετατρέπεται σε πλαίσιο πίνακα ζωγραφικής, από την εξωτερική οπτική γωνία αυτό αντιστρέφεται. Αυτό οφείλεται στο ότι το σπίτι αποτελείται απλά από ένα και μοναδικό δωμάτιο διαστάσεων 23,50x8,50 μέτρων. Το μόνο χώρισμα που διαθέτει είναι ένας ξύλινος πυρήνας στον οποίο υπάρχει η κουζίνα, το τζάκι και τα δύο μπάνια. Οι υπόλοιποι χώροι κατοίκησης μένουν ενωμένοι και ελεύθεροι, μεγενθύνοντας έτσι την όραση και την ακοή, καθώς τα αντικείμενα αλλάζουν κλίμακα σε ένα τέτοιο περιβάλλον. Τα έπιπλα που θέλησε να δημιουργήσει και να τοποθετήσει στην κατοικία ο Mies απορρίφθηκαν από την Edith, η οποία, ήδη δυσαρρεστημένη με το αποτέλεσμα και τη συνεργασία της με τον αρχιτέκτονα, θέλησε να επιλέξει μόνη της τον τρόπο επίπλωσης, καθώς αρνούσαντο το καινοτόμο στυλ του και προτιμούσε έναν πιο συντηρητικό τρόπο διακόσμησης.

Η Edith Farnsworth, όντας 42 ετών και μη έχοντας οικογενειακή ζωή, θεωρούνταν εκκεντρικό άτομο. Άλλωστε εκείνη την εποχή, οποιοσδήποτε ήταν κάποιας προχωρημένης ηλικίας και ήταν ελεύθερος θεωρούνταν ή ομοφυλόφιλος ή διαταραγμένος νοητικά. Μπορεί η Edith να ήταν μία πετυχημένη γιατρός, το γεγονός, όμως, ότι συνεργάστηκε με άντρα αρχιτέκτονα και ήταν ελεύθερη μετέφερε τη συνεργασία από το δίπολο πελάτης-αρχιτέκτονας στο δίπολο άντρας-γυναίκα. Ποιος από τους δύο και σε τι βαθμό θα είχε τον κύριο λόγο στη λήψη των αποφάσεων για την κατοικία; Μπορούσε ο άντρας να κατανοήσει την ανάγκη για ιδιωτικότητα μίας μεγάλης αλλά ελεύθερης γυναίκας; Κατά πόσο μία πετυχημένη γυναίκα θα μπορούσε να καθοδηγήσει έναν γνωστό αρχιτέκτονα σύμφωνα με τις ανάγκες και τις δικές τις επιθυμίες; Γεννήθηκαν στο ευρύ κοινό ερωτήματα σχετικά με το πώς διατηρείται η ιδιωτικότητα και η σεξουαλικότητα μέσα σε ένα γυάλινο σπίτι και κατά πόσο αυτό αποτελεί βιώσιμο χώρο ή απλά ένα αρχιτεκτονικό γλυπτό μέσα σε ένα ιδανικό περιβάλλον. Μετά από ένα σύνολο αρνητικών σχολίων για την κατοικία του, ο Mies εξομολογείται σε μία συνέντευξή του το 1959: «Νιώθω ότι έχουν παρεξηγήσει το σπίτι. Βρισκόμουν στο σπίτι από το πρωί μέχρι το βράδυ. Δεν είχα συνειδητοποιήσει πόσο χρωματιστή είναι η φύση στην πραγματικότητα. Αλλά χρειάζεται προσοχή στο εσωτερικό του σπιτιού να χρησιμοποιηθούν ουδέτερα χρώματα, επειδή υπάρχουν οι εξωτερικοί χρωματισμοί. Αυτοί συνέχεια αλλάζουν, πράγμα που είναι πολύ όμορφο.» (Interview with Mies Van der Rohe, "The Listener", 621).



Στις τρεις πρώτες εικόνες φαίνονται οι τομές της οικίας Farnsworth και στην τελευταία η κάτοψή της.

Πηγή εικόνων: [www.google.com](http://www.google.com)



Δυστυχώς, η Edith Farnsworth ήταν τελείως δυσαρεστημένη και μετά από πολλές συγκρούσεις οι σχέσεις των δύο ψυχράθηκαν τελείως. Μέχρι την άνοιξη του 1951 είχε σταματήσει κάθε επικοινωνία μεταξύ τους. Μετά από αρκετά δικαστήρια, η Edith δικαιώθηκε και πλήρωσε λιγότερα χρήματα τον αρχιτέκτονα. Παρ' όλη τη δυσαρέσκειά της, έμεινε στο σπίτι για είκοσι χρόνια, προσπαθώντας να διαμορφώσει την οικία όσο μπορούσε στα μέτρα της και στον τρόπο ζωής που επιθυμούσε. Μεγάλος αριθμός ατόμων πήγαινε έξω από το σπίτι είτε από απλή περιέργεια, είτε ως θαυμαστής του έργου, γεγονός που διατάρασσε την ηρεμία της ενοίκου και καταπατούσε τα δικαιώματά της ως προς την ιδιωτικότητα\*. Έτσι, η Edith άρχισε να εκφράζει έντονη διαμαρτυρία και παρατηρήσεις για την κατοικία: *«Η αλήθεια είναι ότι μέσα σε αυτό το σπίτι από γυάλινους τοίχους, νιώθω σαν απειλούμενο ζώο, πάντα σε επιφυλακή. Μένω πάντα άγρυπνη. Ακόμα και το θράδυ... Σπάνια ηρεμώ και χαλαρώνω... Δεν έχω κάδο απορριμμάτων κάτω από το νεροχύτη μου. Ξέρετε γιατί; Γιατί μπορεί κανείς να δει όλη την κουζίνα απέξω και τα απορρίμματα θα μπορούσαν να χαλάσουν τη φυσική εικόνα. Οπότε τον κρύβω στο ντουλάπι πιο κάτω από το νεροχύτη. Ο Mies μιλάει για «ελεύθερο χώρο», αλλά ο χώρος του είναι εντελώς καθορισμένος. Δεν μπορώ να τοποθετήσω ούτε μία κρεμάστρα ρούχων χωρίς να σκεφτώ το πόσο αυτό επηρεάζει το εξωτερικό περιβάλλον. Κάθε μεταβολή της θέσης των επίπλων μεταβάλλεται σε μεγάλο πρόβλημα, επειδή το σπίτι είναι διάφανο, σαν μία ακτινογραφία.»* (Joseph A. Barry, 1953, σελ. 270). Επιπρόσθετα, διαμαρτυρόταν ότι το σπίτι είχε ένα μπάνιο και για τους επισκέπτες, το οποίο, όμως, ήταν εκτεθειμένο στη δημόσια θέα, καθώς και ότι οι φιλοξενούμενοι ήταν υποχρεωμένοι να κοιμούνται στον καναπέ ή σε κάποιο στρώμα στο πάτωμα.

Με την ευκαιρία αυτή άρχισαν να δημοσιεύονται και άρθρα από περιοδικά που ήταν κατά του Μοντερνισμού, τα οποία κατηγορούσαν τη φιλοσοφία του Mies Van der Rohe «το λιγότερο είναι περισσότερο». (Alice T. Friedman, 1998).

Η περίπτωση της οικίας Farnsworth είναι τελείως διαφορετική από την περίπτωση της οικίας Schroder. Εδώ, ο αρχιτέκτονας δεν έλαβε υπόψη του καμία από τις επιθυμίες και τις ανάγκες της γυναίκας πελάτισσας, υποβαθμίζοντας έτσι τη θέση της και εξυπηρετώντας τα δικά του ενδιαφέροντα. Η οικία αυτή, αν και αποτελεί ακόμα και σήμερα σημαντικό σταθμό της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, δεν αντανakλά ούτε στο ελάχιστο την προσωπικότητα της Edith Farnsworth, όπως γίνεται για παράδειγμα στο Schroder House. Ο Mies Van der Rohe, στάθηκε στο γεγονός ότι η συγκεκριμένη γυναίκα δεν έχει οικογενειακή ζωή και βρήκε την ευκαιρία να πειραματιστεί σχετικά με τη μορφή και τα υλικά. Δεν έλαβε υπόψη του τις ανάγκες και τις πιθανότητες που θα έπρεπε να καλύψει, όπως έναν πιθανό σύντροφο της Edith, τις προσωπικές στιγμές της, τις ενδεχόμενες ανάγκες αποκλεισμού από το εξωτερικό περιβάλλον. Αναμφίβολα το Farnsworth House αποτελεί αξιοσημείωτο παράδειγμα αρχιτεκτονικής σύνθεσης. Ο αρχιτέκτονας του όμως αμέλησε την Edith ως προσωπικότητα. Η τελευταία, μάλιστα, στις αρχές της δεκαετίας του '70 μετακόμισε στην Ιταλία και αναφέρει χαρακτηριστικά: *«Θα προτιμούσα να μετακομίσω όπως κάνουν οι περισσότερες γυναίκες στην «Παλιά Γειτονιά» της Tripoli, σκεπασμένη με χειροποίητες κουβέρτες, με μόνο μία τρύπα από την οποία να μπορούν να με δουν. Το καλύτερο από όλα είναι ο κόσμος απέξω να μην ξέρει καν πού βρίσκεται αυτή η τρύπα.»* (Farnsworth, "Memoirs", ch.14).

\*Εκτός από τη διατάραξη της ιδιωτικής ζωής της κυρίας Farnsworth, η κατοικία παρουσίαζε συνεχώς ηλεκτρολογικές και υδραυλικές βλάβες. Συγκεκριμένα, ένας υδραυλικός της περιοχής, βλέποντας ότι όλα τα υδραυλικά ήταν συγκεντρωμένα μέσα σε έναν μη προσεγγίσιμο σωλήνα, χαρακτήρισε το έργο ως «My Mies-conception», λογοπαίγνιο που σημαίνει «η λάθος κατανόησή μου», γελοιοποιώντας έτσι το έργο του Mies Van der Rohe. Οι ηλεκτρολόγοι υποστήριζαν ότι τα ηλεκτρολογικά έπρεπε να τοποθετηθούν από την αρχή (Alice T. Friedman, 1998).

## Villa Stein – de Monzie, Le Corbusier

Η Villa Stein – de Monzie σχεδιάστηκε από τον αρχιτέκτονα Le Corbusier το 1926 και τελείωσε το 1928. Η κατοικία αυτή αποτελεί για τον Le Corbusier μία ευκαιρία για να δείξει πώς η μοναδική δομή του νοικοκυριού, συνδυασμένη με την αφοσίωση των πελατών στη μοντέρνα αρχιτεκτονική, την τέχνη και τη θρησκεία, δημιουργεί ένα πλαίσιο μέσα από το οποίο ο ίδιος θα μπορούσε να αναπτύξει μία νέα προσέγγιση σχετικά με το σχεδιασμό της κατοικίας. (Alice T. Friedman, 1998).

Οι Stein ήταν τέσσερις, ο Michael, η γυναίκα του Sarah και τα αδέρφια του Leo και Gertrude. Όλοι τους ήταν κοινωνικοί, αγαπούσαν τις συζητήσεις, αγαπούσαν το γράψιμο και τις τέχνες. Η μεγαλύτερη πηγή πληροφοριών για τη ζωή τους είναι τα δικά τους γράμματα προς τους φίλους τους. Οι Stein χαρακτηρίζονταν από ενεργητικότητα και επρόκειτο για καινοτόμους στη συλλογή και την αξιολόγηση έργων τέχνης. Ο Michael και η Sarah συνήθιζαν να γνωρίζουν πολλούς διανοούμενους και καλλιτέχνες μέσα από τους κύκλους με τους οποίους συναναστρέφονταν και έδιναν προσοχή στις δημιουργίες τους\*. Η μεγάλη αφοσίωσή τους σε αυτόν τον τρόπο ζωής τους, τους συνέδεσε με έναν ευρύ κύκλο φιλιών, κυρίως με γυναίκες, οι οποίες λάμβαναν στη ζωή τους το ρόλο είτε επισκέπτη, είτε συντρόφου και φίλου. Γι' αυτό και το σπίτι τους αποτελούσε μέρος συγκέντρωσης διανοούμενων ανθρώπων και στη συνέχεια αποτελούσε και μικρή έκθεση τέχνης, κάθε Σάββατο. Το ζεύγος αυτό, χαρακτηρίζεται από τη

έντονη και δυναμική προσωπικότητα της Sarah και την πνευματικότητά της. Ήταν συνεπείς συλλέκτες των έργων του Matisse και μάλιστα εκείνος είχε δημιουργήσει και τα πορτραίτα τους. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έδειξαν και για την Ιαπωνική τέχνη. Το 1908, η Sarah έπεισε τον Matisse να ανοίξει τη δική του σχολή τέχνης. Η Sarah, ως προσωπικότητα, πάντα είχε το πάνω χέρι λόγω της δυναμικότητάς της, ενώ ο Michael ήταν πιο χαμηλών τόνων και ασχολούνταν κυρίως με τη διαχείριση των οικονομικών της οικογένειας. Μεγάλο ενδιαφέρον έδειχναν και για την υγεία και την άσκηση του σώματος, καθώς και για την αυτό-πειθαρχία.

Το 1908, η Sarah ασπάστηκε το Χριστιανισμό, τον οποίο συνέδεε με την αγάπη της για τον Matisse, λέγοντας ότι και τα δύο ενέπνεαν ψυχική γαλήνη, αισιόδοξη και ζωντανή σκοπιά του κόσμου και ανακούφιση από το άγχος της καθημερινής ζωής. Η Sarah χαρακτηριζόταν από πολλές αρετές: νοιαζόταν για την υγεία και την οικογένειά της, ήταν δεκτική και ανοιχτή απέναντι σε αισθητικές και πνευματικές εμπειρίες, καλός ακροατής και συμβουλάτορας, καθώς και σίγουρη για τις πεποιθήσεις της. Ο Michael, παρόλο που δεν ασπάστηκε το Χριστιανισμό, είχε έμφυτη χαρά στη ζωή του και αισιοδοξία και αποδεχόταν καθετί που του πρόσφερε το περιβάλλον του. Αποτελούσε το πρότυπο μοντέρνου άντρα σύμφωνα με τις πεποιθήσεις του Le Corbusier, καθώς ήταν αφιερωμένος στην τέχνη και τη σωματική άσκηση, στα αυτοκίνητα και τη νέα τεχνολογία και αρκετά ευκατάστατος ώστε να μπορεί να έχει στη διάθεσή του τα πιο πρόσφατα προϊόντα των εμπόρων, των καλλιτεχνών και των αρχιτεκτόνων του Παρισιού.

---

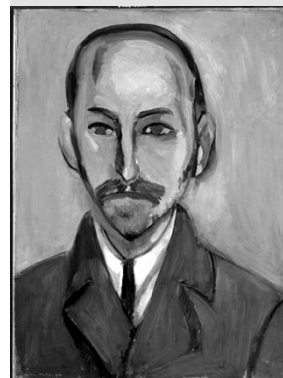
\*Ο καθένας από τους τέσσερις Stein είχε προτίμηση σε κάποιον συγκεκριμένο καλλιτέχνη: ο Michael και η Sarah στον Matisse, η Gertrude στον Picasso και ο Leo στον Cezanne. Έτσι, ο καθένας τους ανέπτυξε την προσωπική του κρίση και οπτική γωνία. Ενώ η Gertrude και ο Leo θεωρούσαν τους εαυτούς τους ισάξιους με τους λογοτέχνες και τους καλλιτέχνες του κύκλου τους και επιδόθηκαν στο να δημιουργήσουν και οι ίδιοι, ο Michael και η Sarah έτειναν στο να αναγνωρίζουν τα ταλέντα των υπολοίπων και να τα ενθαρρύνουν (Alice T. Friedman, 1998).



Η Sarah απέκτησε έναν νέο κύκλο γνωριμιών όταν ασπάστηκε το Χριστιανισμό, από όπου γνώρισε τη Gabrielle de Monzie. Σύντομα, συνειδητοποιήσαν ότι οι αντιλήψεις τους και η νοοτροπία τους ήταν απόλυτα συμβατές, γεγονός που εδραίωσε τη φιλία τους. Από το 1917 μέχρι το 1922, οι σχέσεις τους εξελίχθηκαν ακόμα περισσότερο και μετά το διαζύγιο με το σύζυγο και πολιτικό Anatole de Monzie, η Gabrielle στηρίχθηκε στην καθοδήγηση και τη στήριξη του Michael. Το 1923, όντας κουρασμένοι από την κατάσταση στο Παρίσι, λόγω του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, αποφάσισαν να μετακομίσουν σε μία πιο ήρεμη περιοχή και ανέθεσαν το σχεδιασμό της κατοικίας τους στον Le Corbusier. Συγκεκριμένα, σύμφωνα με την Alice T. Friedman, ο Michael αναφέρει, το 1918, σε ένα από τα γράμματά του στο γιο του Allan που εργαζόταν στον Ερυθρό Σταυρό: «*Το Παρίσι είναι συνωστισμένο και πολύ ακριβό. Ούτε η Sally ούτε εγώ είμαστε καλά όσο μένουμε εδώ. Νομίζω ότι ξεπεράσαμε την όρεξη για αστική ζωή πλέον.*» Και οι τέσσερις τους είχαν αγάπη για τη μοντέρνα αρχιτεκτονική, οπότε οι πελάτες του αρχιτέκτονα, τον βρήκαν απόλυτα σύμφωνο με τις πεποιθήσεις, τις μη συμβατικές ιδέες τους σχετικά με την οικογένεια και το φύλο και με τις επιθυμίες τους σχετικά με το σχεδιασμό της κατοικίας τους. Έτσι, μία κατοικία στην οποία θα κυριαρχούσε η παρουσία του γυναικείου φύλου αμέσως απέκτησε μορφή στο μυαλό του.



Πηγή: [www.google.com](http://www.google.com)



Michael Stein, πορτραίτο από τον Matisse.

Πηγή: [www.google.com](http://www.google.com)



Sarah Stein, πορτραίτο από τον Matisse.

Πηγή: [www.google.com](http://www.google.com)



Gabrielle de Monzie, πορτραίτο από τη Sarah Stein.

Πηγή: Alice T. Friedman, 1998.



Ο Le Corbusier τους μίλησε για μία κατοικία διαμορφωμένη όπως οι ίδιοι τη θέλουν, απομακρυσμένη από το θόρυβο και το άγχος της πόλης, σε μία περιοχή που θα ενθάρρυνε έναν πιο υγιή τρόπο ζωής\*. Για τον Le Corbusier, το μοντέρνο σπίτι ήταν μία «μηχανή κατοίκησης», ένα καταφύγιο. Οι πελάτες του συνειδητοποίησαν αμέσως την ικανότητά του να αναγνωρίσει τις ανάγκες τους για απομόνωση και ξεκούραση και να τις εντάξει μέσα στα πλαίσια της μοντέρνας αρχιτεκτονικής του επιτυχώς. Ήταν διατεθειμένος να εντάξει έναν επαρχιακό τρόπο ζωής μέσα σε ένα κομψό περιβάλλον κατοίκησης.

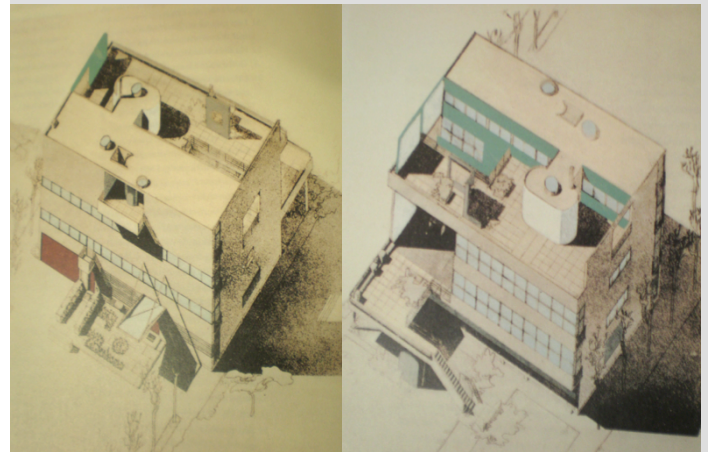
Η ιδιαιτερότητα σχετικά με τη διαδικασία κατασκευής της κατοικίας είναι ότι ο αρχιτέκτονας πρώτα δημιούργησε και τελειοποίησε τα σχέδια και στη συνέχεια έψαξε να βρει το ιδανικό οικόπεδο μέσα στο οποίο θα την τοποθετούσε. Έτσι, η κατοικία σήμερα βρίσκεται πάνω στο λόφο ανάμεσα στο Vaucresson και το Graches, αποπνέοντας απομόνωση, περιφραγμένη με φυτά, ενώ ταυτόχρονα είναι και κοντά στις γειτονικές κατοικίες.

---

\*Οι Stein γνώριζαν τον αρχιτέκτονα από πολύ πριν, όταν το όνομά του ακόμα ήταν Charles-Edouard Jeanneret, καθώς η δραστηριότητά του εκτυλισσόταν σε έναν κύκλο που το ζεύγος γνώριζε πολύ καλά. Είχαν, μάλιστα, μελετήσει κάποια από τα έργα του και τον θεωρούσαν αρκετά ενδιαφέροντα. Ένα από αυτά ήταν η οικία Citrohan, πρότυπο για μαζική παραγωγή, καθώς και η εφημερίδα «L' esprit nouveau», η οποία είχε ιδρυθεί από τον ίδιο και τον Ozenfant το 1920.

---

Κανείς φτάνει στην κατοικία από έναν μακρύ και ευθύ δρόμο, ο οποίος καταλήγει στην πόρτα του γκαράζ και σε έναν προαύλιο χώρο στον οποίο μπορεί το αυτοκίνητο να κάνει μία στροφή και να αφήσει τους επιβάτες ακριβώς έξω από την είσοδο. Το κτίριο περιβάλλεται από σκουρόχρωμα, ψηλά δέντρα. Η μπροστινή όψη του είναι τελείως επίπεδη και λευκή, με δύο σειρές από συνεχή παράθυρα που μοιάζουν με ταινίες. Η ομοιογένεια και η επίπεδη επιφάνεια της όψης δίνει την εντύπωση μίας μνημειώδους ύπαρξης στο χώρο. Η πίσω όψη, στον κήπο, χαρακτηρίζεται από μία διαμόρφωση με επίπεδα τα οποία χαρακτηρίζει ο ίδιος ο αρχιτέκτονας ως «ταράτσες», οι οποίες είναι προσβάσιμες τόσο από τον κήπο όσο και από το εσωτερικό της κατοικίας. Στο δώμα, υπάρχει ένας φωταγωγός, ένας εξώστης που προσφέρει θέα, καθώς και χώρος διαμορφωμένος για υπαίθρια άσκηση και ηλιοθεραπεία. Το επίπεδο αυτό παρομοιάζεται από την Alice T. Friedman με το κατάστρωμα ενός υπερωκεάνιου κρουαζιερόπλοιου.



Οι δύο βασικές όψεις της κατοικίας.

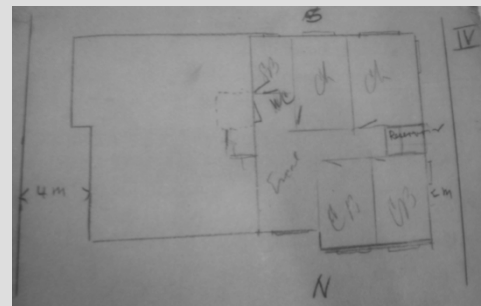
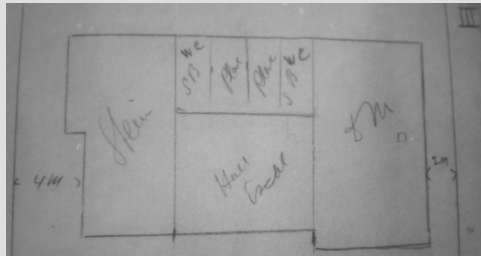
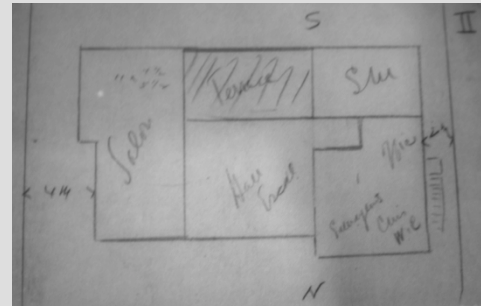
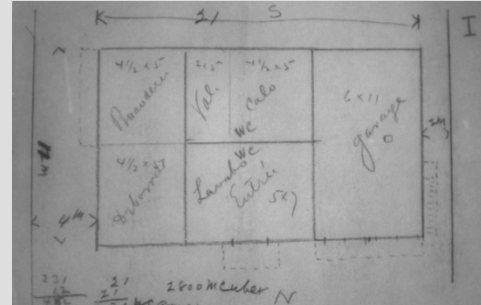
Πηγή: Alice T. Friedman, 1998.

Ο Le Corbusier κατάφερε να δημιουργήσει έναν αξιόλογο χώρο κατοίκησης, στον οποίο κυριαρχεί η τάξη, αλλά και ένα σύνολο από διαδρόμους και περάσματα, μέσα από τα οποία γίνεται η αναγνώριση όλων των χώρων. Αυτό ο ίδιος το χαρακτηρίζει ως «promenade architecturale», δηλαδή αρχιτεκτονικό περίπατο (Alice T. Friedman, 1998). Από την είσοδο και μέσα από το χώρο υποδοχής, ο επισκέπτης οδηγείται διαμέσου του σαλονιού στον επάνω όροφο με μία κυκλική σκάλα. Εδώ βρίσκεται αντιμέτωπος με ένα μεγάλο παράθυρο που από τη μία πλευρά «βλέπει» στην ταράτσα, ενώ μπροστά του υπάρχει ένας καμπύλος κύκλος που χρησιμεύει ως όριο στον κενό χώρο που δημιουργείται πάνω από το χώρο υποδοχής. Παραπέρα, διακρίνεται ο τοίχος της τραπεζαρίας και η θέα στον κήπο. Μέσα από την εναλλαγή των χώρων και τη διαδρομή που έχει δημιουργήσει ο αρχιτέκτονας, ο επισκέπτης φτάνει, μέσα από μία άλλη σκάλα, στην ιδιωτική ζώνη κατοίκησης, για να καταλήξει παραπάνω στο δώμα.

Οι πελάτες του Le Corbusier είχαν ζητήσει εξαρχής το σπίτι να δημιουργηθεί έτσι ώστε να το μοιράζονται εξίσου τέσσερα άτομα: το ζεύγος Stein και η de Monzie με την κόρη της\*. Ο αρχιτέκτονας θέλησε, λοιπόν, να φτιάξει τέσσερις ισάξιες σουίτες, χωρίς να υποβαθμίζει το παιδικό δωμάτιο και να δίνει έμφαση στο δωμάτιο των ενηλίκων. Επίσης, του ζητήθηκε να φτιάξει κοινούς χώρους εστίασης, όπως το σαλόνι και η τραπεζαρία. Η κατοικία ως έργο του αρχιτέκτονα κυμαίνεται μεταξύ συμμετρίας και ιδιομορφίας, τόσο στην κάτοψη όσο και στην τομή.

Οι Stein και η de Monzie έμειναν απόλυτα ικανοποιημένοι με το αποτέλεσμα και ένιωθαν ότι η καθημερινότητά τους είχε ομορφύνει. Όπως αναφέρει ο Michael στην αδερφή του στο γράμμα του την άνοιξη του 1929: «Όλα εδώ είναι ωραία. Ξεκουραζόμαστε και δεν έχουμε κρεμάσει ούτε μία φωτογραφία. Οι τελευταίοι εργάτες έφυγαν σήμερα. ..Ελπίζω να έρθεις σύντομα για να δεις τις τριανταφυλλίες μας. Ο αέρας εδώ είναι υπέροχος. Μυρίζει σαν πραγματική εξοχή. Με το να είμαστε τόσο ψηλά αναπνέουμε τον αέρα του ωκεανού που δεν έχει ακουμπήσει το έδαφος...Το Terrasses έχει μετατραπεί σε παράδεισο παλιών φίλων στα προάστια της πόλης.»

\*Τα δύο αδέρφια Gertrude και Leo Stein έζησαν μαζί στο Παρίσι από το 1903 μέχρι το 1914, όταν ο Leo επέστρεψε μόνιμα στην Καλιφόρνια, ενώ η Gertrude συνέχισε να ζει στο Παρίσι για το υπόλοιπο της ζωής της.



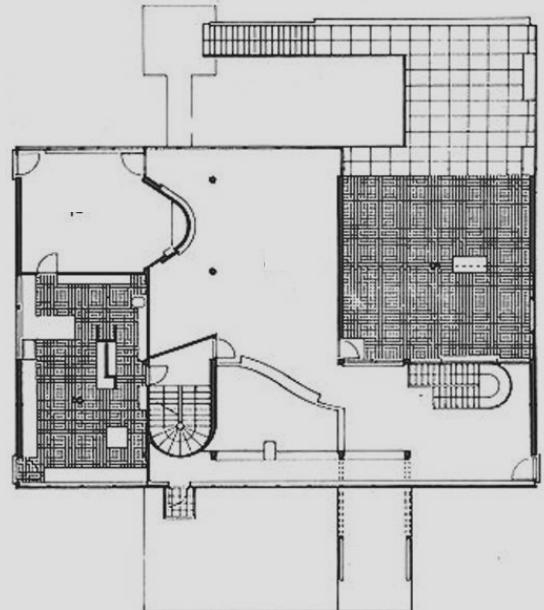
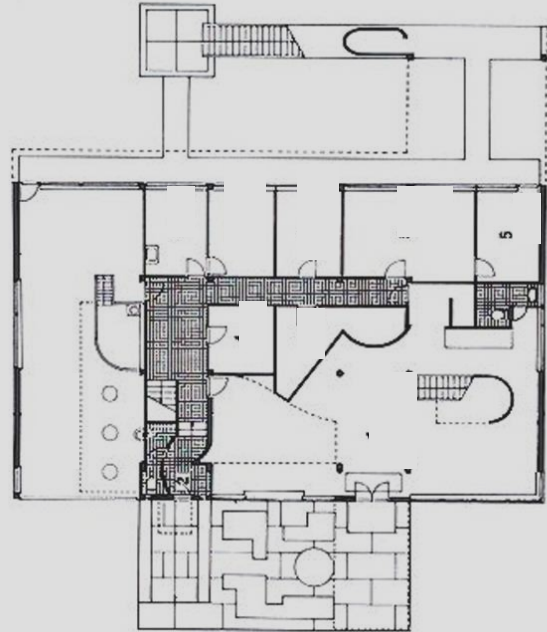
Τα αρχικά σκίτσα της κατοικίας από τον Le Corbusier.

Πηγή: Alice T. Friedman, 1998.

Η κατοικία συμβάδιζε απόλυτα, τόσο εξωτερικά όσο και στην εσωτερική διαρρύθμισή της, με τη νοοτροπία και την ιδιοσυγκρασία των ενοίκων. Η ισχυρότερη προσωπικότητα και ταυτόχρονα το άτομο που καθοδηγούσε κατά κύριο λόγο τον αρχιτέκτονα ήταν η Sarah. Καθώς, όμως, οι πεποιθήσεις και των τριών ήταν παρόμοιες, το σπίτι εμπεριέχει τη γαλήνη που χρειάζονταν και που αποπνέει ο Matisse, τη λιτότητα που υποστηρίζει ο χριστιανισμός, καθώς και διαθέτει χώρο για σωματική άσκηση που θεωρούνταν αναγκαία από τους ενοίκους.

Αν και απόλυτα ικανοποιημένοι με το σπίτι τους, οι ένοικοι δεν δέχτηκαν να τοποθετήσουν τα έπιπλα του αρχιτέκτονα στους χώρους. Αντίθετα, επέλεξαν τα δικά τους, παρόλο που ο αρχιτέκτονας δεν τα ενέκρινε, λόγω του σκούρου και καταθλιπτικού χρώματός τους. Παρόλα αυτά, δεν εξέφρασε καμία ένσταση, αλλά σε κάθε φωτογράφιση του σπιτιού προτιμούσε να δείχνει τους χώρους άδειους.

Ο Le Corbusier βρήκε στο πρόσωπο του Michael τον ιδανικό πελάτη, τόσο από οικονομική άποψη όσο και λόγω των κοινών απόψεών τους. Η Villa Stein-de Monzie πληρούσε τις προσδοκίες όλων των μελών που την κατοίκησαν. Αν και φαινόταν ότι ο Michael ήταν αυτός που διέθετε τα χρήματα και ως άντρας ήταν πιο κοντά στον Le Corbusier, δόθηκε μεγάλη έμφαση στην εξασφάλιση μίας καλής ζωής για τις γυναίκες της οικίας και εισακούστηκαν πλήρως οι απαιτήσεις τους. Άλλωστε, δεν επρόκειτο για συμβατικές μητέρες-συζύγους, αλλά για γυναίκες με ιδιαίτερη ιδιοσυγκρασία, ανοιχτούς ορίζοντες, που δεν αρκούσαν στο συμβατικό σχέδιο μίας απλής κατοικίας.



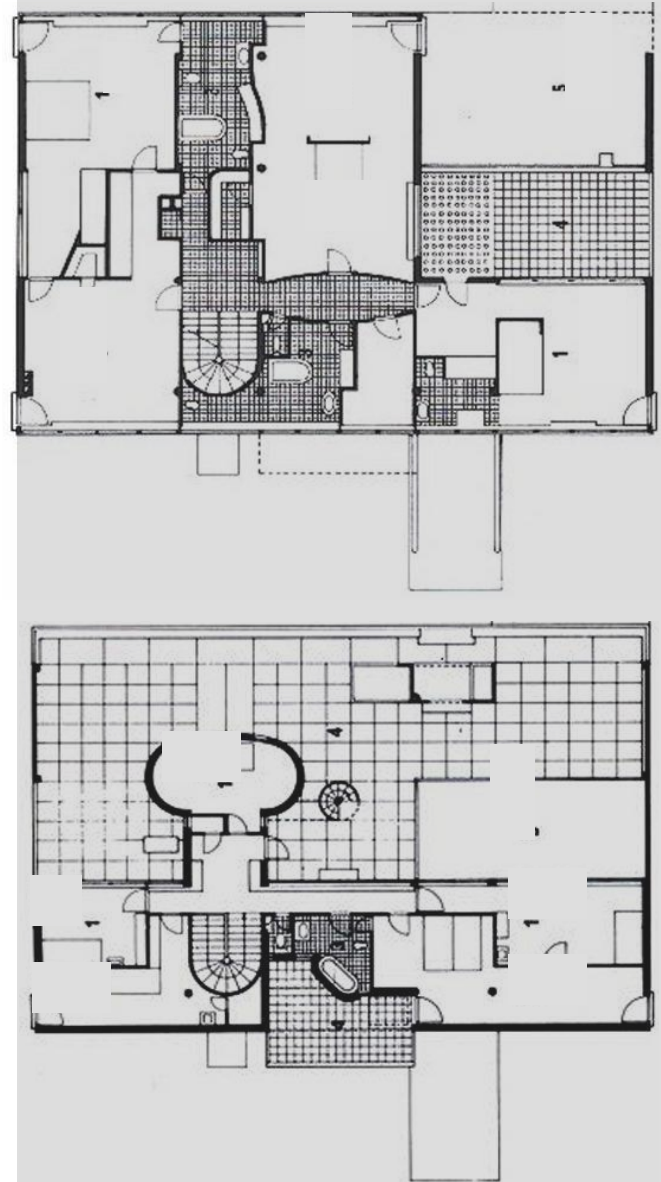
Βέβαια, κάποια οράματα του Le Corbusier σχετικά με τις καθημερινές τους δραστηριότητες δεν ταίριαζαν τόσο στην ηλικία των μελών, όπως για παράδειγμα ο 82 μέτρων διάδρομος που προοριζόταν να υπάρχει στην ταράτσα για τρέξιμο\*.

Όπως και στα προηγούμενα παραδείγματα κατοικιών, σημαντικό ρόλο στο σχεδιασμό της Villa Stein-de Monzie, έπαιξε η ιδιοσυγκρασία του αρχιτέκτονα, καθώς και η προσπάθεια κατανόησης των επιθυμιών και προτιμήσεων των γυναικών. Έτσι, η Villa Stein-de Monzie αποπνέει την κουλτούρα, το δυναμισμό αλλά και την ηρεμία ψυχής των δύο γυναικών σε μεγάλο βαθμό, διατηρώντας ταυτόχρονα και τη λειτουργικότητα του χώρου και το κυριότερο από όλα εξασφαλίζει τη σημαντικότερη ανάγκη που παρουσιάζουν οι συγκατοίκοι: το να ζουν ταυτόχρονα στον ίδιο χώρο, αλλά να μπορούν να έχουν την ιδιωτικότητα και την προσωπική τους ζωή ανά πάσα στιγμή.

---

\*Η Villa Stein - de Monzie αποτελεί ένα από τα κορυφαία έργα του Le Corbusier και ίσως το μεγαλύτερο. Κατάφερε να δείξει μέσα από αυτό το έργο ότι οι μορφές και τα υλικά μπορούν να χρησιμοποιηθούν έτσι ώστε να αναδείξουν ένα μεγάλο έργο, υψηλού κόστους. Σε ότι αφορά στην de Monzie, θεωρείται θερμή υποστηρίκτρια της μοντέρνας αρχιτεκτονικής. Αν δεν ήταν εκείνη, ίσως σήμερα να μην υπήρχε αυτό το δημιούρημα.

---



Κάτοψη τρίτου και τέταρτου ορόφου (μαζί με το δώμα).

Πηγή: en.wikiarquitectura.com



### The Constance Perkins House, Richard Neutra

Η οικία Perkins βρίσκεται στην περιοχή Pasadena της California και πρόκειται για έργο του αρχιτέκτονα Richard Neutra, προορισμένο για την Constance Perkins.

Η Perkins ήταν κόρη ενός πολυάσχολου γιατρού και μίας υπερπροστατευτικής μητέρας. Τα βιώματά της και ο τρόπος που μεγάλωσε την έκαναν μοναχικό άτομο αλλά αρκετά δημοφιλές στο περιβάλλον του σχολείου, άτομο που δεν συμβιβαζόταν αλλά παραδόξως σοϊκή και με μία νότα δυστυχίας και μελαγχολίας στη ζωή της. Σε αντίθεση με τον αδερφό της, ανατράφηκε με αρκετή αυστηρότητα και όλοι είχαν υψηλές απαιτήσεις από εκείνη. Μεγαλώνοντας, απέκτησε ενδιαφέρον για τις τέχνες και την αρχιτεκτονική. Μετά από διαφωνίες με τους γονείς της, τελικά κατάφερε να γραφτεί στο Πανεπιστήμιο του Ντένβερ στα μαθήματα τέχνης. Παρόλα αυτά, οι γονείς της δεν δέχτηκα να χρηματοδοτήσουν τις σπουδές της και έτσι αναγκάστηκε να τις εγκαταλείψει. Κατέληξε να διδάσκει σε δημοτικό σχολείο στο Ντένβερ, χωρίς, όμως, να την ευχαριστεί το επάγγελμά της. Αρπάζοντας κάθε ευκαιρία για να απομακρυνθεί από το Ντένβερ, η Perkins άρχισε να ταξιδεύει και να διευρύνει τους ορίζοντές της στη Νέα Υόρκη, τον Καναδά, το Μεξικό, αλλά και στην Ευρώπη. Κάθε φορά, όμως, έπιανε δουλειά ως δασκάλα και μετέδιδε στους μαθητές της τις εμπειρίες της από αυτά τα ταξίδια. Μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο και τον εθελοντισμό της στον Ερυθρό Σταυρό, η Perkins αναγκάστηκε να γυρίσει, το 1945, στον τόπο της για να φροντίσει τον άρρωστο πατέρα της. Εκεί, έλαβε μία θέση και πάλι στον Ερυθρό Σταυρό, στο Oakland Hospital. Ο θάνατος

του πατέρα της αποτέλεσε μεγάλο πλήγμα για τη ζωή της και σκεπτόμενη την ευτυχισμένη περίοδο μαζί του, όταν είχε αναλάβει τη φροντίδα του, όπου και ήρθαν πολύ κοντά ο ένας στον άλλο, συνειδητοποίησε ότι δεν ήταν δύσκολο να βρει την ευτυχία ξανά. Αποφάσισε, λοιπόν, να δημιουργήσει το δικό της σπίτι, το οποίο θα σηματοδοτούσε το ξεκίνημα μίας νέας ζωής.

Οι απαιτήσεις της Perkins ήταν πολλές, δεν ήθελε να ζήσει σε ένα οποιοδήποτε σπίτι, αλλά σε αυτό που θα πληρούσε κάθε απαίτησή της και θα ήταν το μόνο μέρος που θα θεωρούσε αποκλειστικά δικό της χώρο. Ενώ αρχικά θεωρούσε τον Neutra εγωκεντρικό χαρακτήρα, μετά από τη συμβολή του σε μία διάλεξή της σχετικά με την αρχιτεκτονική της Δύσης στο Occidental College, τον εκτίμησε και ενδιαφέρθηκε για το έργο του\*. Η οικία Perkins ήταν κάτι τελείως διαφορετικό για τον αρχιτέκτονα σε σχέση με τα υπόλοιπα έργα του. Η πελάτισσα αυτή τη φορά είχε ιδιαίτερες απαιτήσεις. Ο Neutra έδειξε ξεχωριστό ενδιαφέρον εξαρχής για την πρόκληση αυτή που του είχε ανατεθεί. Η σχέση τους ως αρχιτέκτονας-πελάτης εξελίχθηκε αρκετά επιτυχής, λόγω της συνεχούς παρέμβασης της Perkins στα σχέδια και της προθυμίας του Neutra να ενσωματώνει σε αυτά τις προτάσεις της. Αυτό συνέβαινε γιατί η θέση της Perkins ως καθηγήτρια τέχνης ενέπνεε στον αρχιτέκτονα μία εμπιστοσύνη και ένα καλλιτεχνικό επίπεδο από την πλευρά της. Από την άλλη, η Perkins, διέκρινε στον αρχιτέκτονα ένα καλλιτεχνικό ταπεραμέντο και έναν αέρα σιγουριάς και ταλέντου, λόγω της επίσημης υπόστασής του και της πνευματικής του υπεροχής. (Alice T. Friedman, 1998).

---

\*Ο Neutra ασχολούνταν κυρίως με έργα προορισμένα για πελάτες μεσαίας οικονομικής δυνατότητας, υποστηρίζοντας ότι για να γίνει αρχιτεκτονική δεν χρειάζεται πλούτος, αλλά είναι δυνατό μέσα από απλά μέσα και οικονομικές μεθόδους να φτάσει κανείς σε ένα εξαιρετικό αποτέλεσμα. Ο ίδιος αναφέρει: «Το μέλλον της σύγχρονης αρχιτεκτονικής δεν εξαρτάται από τους πλουσίους, αλλά από αυτούς της μεσαίας τάξης. Γιατί είναι εκείνοι που μπορούν να πρωτοτυπούν και να έχουν φαντασία και που θεωρούν πιο σημαντική την ομορφιά και όχι την επίδειξη.» (Margaret Stovall, 1960: 257).



Η Perkins, αποκομμένη στα σαράντα της χρόνια για πρώτη φορά οριστικά από την οικογένειά της και ξέροντας καλά τι ακριβώς επιθυμεί, αποφάσισε πως η κατοικία της δεν ήθελε να θυμίζει κάτι το οικογενειακό, αλλά να τονίζει τις επιλογές της στη ζωή: είχε επιλέξει την καριέρα και όχι την οικογένεια και το γάμο, είχε επιλέξει τη μοναχική ζωή και όχι τη συμβίωση με άλλους και κυρίως είχε επιλέξει να αφιερώσει τη ζωή της ολοκληρωτικά στην τέχνη, τα βιβλία και το τοπίο της Ν. Καλιφόρνιας. Γι' αυτό και από την αρχή της ανοικοδόμησης της κατοικίας είχε κάνει ξεκάθαρο στον Neutra ότι θέλει ο χώρος όπου θα ζει να σφύζει από πράσινο και εξωτικά φυτά.

Πιο συγκεκριμένα, είχε στείλει στον Neutra ολόκληρη την αυτοβιογραφία της, περιγράφοντας με λεπτομέρειες τη ζωή της, καθώς και λίστα με ό,τι της αρέσει και ό,τι δεν της αρέσει. Κατά βάση, ήθελε το σπίτι της να είναι συνδυασμός τοπίου και τέχνης, με πυρήνα το στούντιο, στο οποίο θα εργαζόταν πάνω στο αντικείμενο που αγαπούσε. Η κεντρική ιδέα της κατοικίας ήταν η δημιουργικότητα και η εργασία και όχι η οικογένεια και οι σχετικές δραστηριότητες. Επίσης, ζήτησε ένα μικρό χώρο στον οποίο να μπορούσε να εκθέσει τη μικρή συλλογή από έργα τέχνης που διέθετε. Μία μικρή κατοικία με εργαστήριο και χαμηλό κόστος κατασκευής, λοιπόν, ήταν ακριβώς η πρόκληση που περίμενε ο αρχιτέκτονας για να εργαστεί για έναν πνευματικά και αισθητικά ανεπτυγμένο πελάτη και ταυτόχρονα να πειραματιστεί και να δοκιμάσει τις ικανότητές του στο μοντέρνο σχεδιασμό και την προσαρμογή του έργου στις επιθυμίες του πελάτη.



Στην πρώτη εικόνα φαίνεται το εξωτερικό της κατοικίας, με τη λιτό χαρακτήρα του. Στην επόμενη φωτογραφία απεικονίζεται η πισίνα, που αποτελεί βασικό στοιχείο της κατοικίας, ενώνοντας το εξωτερικό με το εσωτερικό περιβάλλον και παραπέτοντας σε τροπικό τοπίο, σε συνδυασμό με την πλούσια φύτευση.

Πηγή: Alice T. Friedman, 1998  
[www.google.com](http://www.google.com)

*Η οικία Perkins χτίστηκε πάνω σε έναν λόφο στην Pasadena της Καλιφόρνια. Η πρώτη εντύπωση δεν είναι ενός έργου που προσελκύει την προσοχή. Η απλή όψη του και η πυκνή φύτευση που το περιβάλλει, παραπέμπουν σε λιτή κατοικία. Καθώς πλησιάζει κανείς στην είσοδο και συνεχίζει προς το εσωτερικό τού αποκαλύπτεται ο ιδιαίτερος χώρος και η πρωτοτυπία του. Τα γενικά χαρακτηριστικά της κατοικίας είναι οι καθαροί και ανοιχτοί χώροι, τα μεγάλα υαλοστάσια, το φως και η αίσθηση ότι αποτελεί καταφύγιο για τον ένοικο. Το σαλόνι καταλήγει σε μία πρωτότυπη πισίνα, της οποίας το επίπεδο είναι ίδιο με αυτό του δαπέδου και το νερό βρίσκεται ελάχιστα υποβαθμισμένο – η Perkins ήθελε η πισίνα να δίνει την αίσθηση λίμνης, γι' αυτό και είναι περιτριγυρισμένη από πλούσια θλάση. Το όριο μεταξύ εξωτερικού και εσωτερικού γίνεται μέσω μιας μεγάλης τζαμαρίας, έτσι ώστε και να διαχωρίζεται ο χώρος αλλά ταυτόχρονα και να ενοποιείται αποπνέοντας ελευθερία. Η θέα του σπιτιού είναι όμορφη, με απομακρυσμένα, χιονισμένα βουνά και κατάφυτες συνοικίες. Η ένοικος αισθάνεται πως βρίσκεται σε ένα εξωτικό μέρος, μακριά από την πόλη, στον προσωπικό της χώρο όπου μπορεί να εμπνευστεί και να δημιουργήσει – ακριβώς αυτό που είχε ανάγκη η Perkins.*

Η πρώτη επικοινωνία μεταξύ της Perkins και του Neutra έγινε τον Ιούλιο του 1952, οπότε και του ανακοίνωσε την επιθυμία της. Ο σχεδιασμός και η κατασκευή της κατοικίας της ήταν για την ίδια το πρώτο ανεξάρτητο κατόρθωμα στη ζωή της. Το σπίτι αυτό αντιπροσώπευε τη μελλοντική ζωή της και σκόπευε να αφιερώσει όλη της την ενέργεια στην κατασκευή του. Ο Neutra, ως αρχιτέκτονας, αφοσιώθηκε και στο έργο και στην πελάτισσά του, επιδεικνύοντας μεγάλη υπομονή και συνεργασία. Διάβασε και κατανόησε την αυτοβιογραφία της, τα βιώματά της, τις ανάγκες της και επιχείρησε να φτιάξει την κατοικία όσο το δυνατόν ιδανικότερη για την Perkins. Οι ξεχωριστές προτιμήσεις της τελευταίας σε σχέση με τις υπόλοιπες γυναίκες πελάτισσες φάνηκαν από τη λίστα της, ονομαζόμενη «Likes and Dislikes», δηλαδή «πράγματα που μου αρέσουν και που δεν μου αρέσουν». Ακόμα και στις πιο μικρές λεπτομέρειες ήταν απόλυτα σχολαστική, όπως για παράδειγμα στην διευκρίνισή της τα ντουλάπια φύλαξης των πετσετών, των σαπουνιών κ.λπ. να έχουν κάποιο εξαερισμό. Σχεδόν τίποτα δεν αφέθηκε στην τύχη. Ο Neutra μέτρησε μέχρι και το ύψος της και το ύψος στο οποίο φτάνει το χέρι της.

Ο Neutra παρουσίασε τα πρωταρχικά σχέδια της κατοικίας τον Οκτώβριο του 1953 και η Perkins απάντησε θετικά (Alice T. Friedman, 1998). Είχε, παρόλα αυτά, ενστάσεις με το σχέδιο της πισίνας, το οποίο δεν την ικανοποιούσε. Η Perkins έγραψε με τακτ σε



Στην πρώτη φωτογραφία απεικονίζεται το στούντιο της Constance Perkins και στη δεύτερη η κουζίνα της.  
Πηγή: Alice T. Friedman, 1998.

*Συγκεκριμένα, γράφει στη λίστα: «Ως υλικό εσωτερικού χώρου, μου αρέσει το φυσικό ξύλο αν έχει ελαφριά και φυσική μορφή. Οι βαμμένες ή με ταπετσαρία επιφάνειες είναι αποδεκτές. Μου αρέσουν τα πλακάκια. Η πλαστική επίστρωση μου αρέσει στον πάγκο της κουζίνας και στο μπάνιο. Γενικά, δεν με ενδιαφέρουν τα υπόλοιπα είδη πλαστικού. Μου αρέσουν τα υφάσματα όταν χρησιμοποιούνται κατάλληλα. Όχι χρωματιστές πινελιές! Οι αντιθέσεις στα υλικά και οι απλές μορφές είναι υπέροχες...Τα αγαπημένα μου χρώματα είναι το κίτρινο, το χρώμα της μουστάρδας, το καφέ, το πράσινο και το χρυσό...Είμαι αλλεργική στα αφηρημένα τετράγωνα και στις έντονες γωνίες που χρησιμοποιεί ο Wright. Μου αρέσει η τόλμη αλλά όχι η επιτηδευμένη δραματοποίηση». Επίσης, κάνει κατανοητό ότι θέλει: «χώρους αποθήκευσης σε σημεία όπου χρησιμοποιούνται αντικείμενα, όχι τοποθετημένους σε κεντρική θέση, ράφια εύκολα προσβάσιμα, συρόμενες παρά ανοιγόμενες πόρτες όπου είναι εφικτό, μόνωση, όχι περσίδες, όχι χώρος μπάρμπεκιου, όχι χτυπήματα πόρτας» (Perkins, "Likes and Dislikes").*

γράμμα της στο γιο του Neutra, Dion, ο οποίος τον βοήθησε: « Πιστεύω ότι είναι καταπληκτική ιδέα, αλλά όχι για μένα και για το σπίτι μου. Πιστεύω ότι από την άποψη των υλικών, δεν θα εντάσσεται στο χώρο από τη στιγμή που δεν θα χρησιμοποιήσω ανοξείδωτο χάλυβα, γυαλισμένο χρώμα και τα σχετικά στο υπόλοιπο σπίτι. Επίσης, κατά τη γνώμη μου, χρειάζεται ένα πιο αφηρημένο σχήμα για να παραπέμψει στη σουρεαλιστική μορφή της φύσης και παρόλο που μου αρέσουν αυτά τα σχήματα, εδώ προτιμώ κάτι πιο φιλόξενο και που να με ηρεμεί. Επίσης, θέλω η πισίνα να είναι κοντά στο επίπεδο του δαπέδου και το επίπεδο του νερού πιο χαμηλά από το επίπεδο του δαπέδου. Θέλω το υλικό να είναι σε αρμονία και όχι σε αντίθεση με το χώρο και την υπόλοιπη εικόνα να την ολοκληρώνει το φως». (Perkins, “Likes and Dislikes”).

Ο Neutra πρότεινε στην πελάτισσά του να κάνει κάποια σχέδια για το σχήμα που θα επιθυμούσε και μετά από αρκετούς πειραματισμούς έφτασαν στο τελικό αποτέλεσμα\*. Για να τονιστεί η ιδιαιτερότητα της Perkins ως πελάτισσα, αλλά και η υπομονή και ο επαγγελματισμός του Neutra, αξίζει να αναφερθεί ότι μία από τις λίστες της περιείχε σαράντα-τρεις επιθυμίες τις οποίες ο αρχιτέκτονας συμπεριέλαβε στο σύνολό τους στο σπίτι.

Η Perkins μετακόμισε στο σπίτι το Δεκέμβριο του 1955. Παρατηρώντας φωτογραφίες τραβηγμένες την περίοδο της ολοκλήρωσης της κατασκευής βλέπουμε ότι υπάρχει η αίσθηση ενός κενού στην κατασκευή, το οποίο, όμως, εξαφανίζεται καθώς η φύτευση γίνεται πυκνή και αγκαλιάζει κατάλληλα την όλη κατοικία. Τότε φαίνεται η πρόθεση τόσο



Η κάτοψη της οικίας Perkins. Τονίζεται το ιδιαίτερο σχήμα της πισίνας και ο τρόπος με τον οποίο εναρμονίζεται με το ορθοκανονικό σύστημα της υπόλοιπης κάτοψης.

Πηγή: [www.google.com](http://www.google.com)



Ο εξωτερικός χώρος της κατοικίας και στο βάθος ο χώρος του καθιστικού. Πηγή: [www.google.com](http://www.google.com)

Η είσοδος στο σπίτι γινόταν μέσω σκαλοπατιών τα οποία κατέληγαν σε ένα ξύλινο deck και ένα ημιδιαφανές χώρισμα που απέκρυπτε τον εξώστη και τον κήπο που υπήρχαν από πίσω. Η πόρτα της εισόδου άνοιγε κατευθείαν στο χώρο του καθιστικού, της κουζίνας και του εργαστηρίου, στα οποία χρησιμοποιούνται τα χρώματα καφέ, κίτρινο και πορτοκαλί, ενώ το μάτι σταματούσε στο τέλος του χώρου, στον εξωτερικό χώρο και την πισίνα, με τα φυτά να κρύβουν τη διπλανή οικία, δίνοντας την αίσθηση της απομόνωσης. Το σπίτι διέθετε και έναν ξενώνα, ο οποίος είχε διαφορετική, ανεξάρτητη είσοδο, σε αντίθεση με τα αρχικά σχέδια στα οποία ταν ενταγμένος στον υπόλοιπο χώρο.

της Perkins όσο και του Neutra να δώσουν έμφαση στη σχέση κτίριο-περιβάλλον, η οποία θέλησαν να είναι αρμονική. Το σπίτι φαινόταν όλο και πιο απομονωμένο από τα υπόλοιπα κτίσματα, γεγονός που άρεσε στην Perkins και με την προσθήκη όλο και περισσότερων επίπλων, χαλιών και έργων τέχνης, ο χώρος γέμισε και φαινόταν όλο και πιο κατοικημένος. Η Perkins ήταν πολύ ευγνώμων στον αρχιτέκτονα και πολύ ευχαριστημένη από τη δουλειά του. Τον Απρίλιο του 1955 του έγραψε: «*Η πραγματοποίηση των ονείρων μου είναι κάτι το υπέροχο, κάτι που χρωστάω σε σένα και δεν μπορώ να το περιγράψω με λόγια.*» (Constance Perkins, letter to Richard Neutra, 1955, Neutra Archive).

Με αφορμή την κατοικία του Mies Van der Rohe, The Farnsworth House, η οποία έγειρε στις αρχές του '50 ερωτήματα και διαμαρτυρίες σχετικά με την εκτενή χρήση υαλοστασίων και την καταπάτηση της ιδιωτικότητας του ατόμου, η Perkins αναφέρει για την οικία της: «*Δεν υπάρχει πρόβλημα με την ιδιωτικότητα χάρη στην τοποθεσία του οικοπέδου... Η πτώση του φωτός στο συμπαγές γυαλί αλλάζει το χρωματισμό και τη διαφάνειά του κατά τη νύχτα, με αποτέλεσμα να επιτρέπει σε κάποιον να δει έξω και όχι μέσα... Η θέα ποτέ δεν γίνεται κουραστική. Αυτό οφείλεται κατά ένα μέρος στον προσανατολισμό του σπιτιού και στο σχεδιασμό των γυάλινων επιφανειών ώστε η όψη του εσωτερικού και εξωτερικού περιβάλλοντος να αλλάζει καθώς αλλάζει ο εξωτερικός φωτισμός και η πτώση των ακτίνων. Προσωπικά το απολαμβάνω περισσότερο νωρίς το πρωί κατά την ανατολή του ήλιου και αργά το βράδυ.*» (Perkins, letter to Creighton).

Για την Perkins, «*πραγματικός αρχιτέκτονας είναι αυτός που επιδέξια χειρίζεται την κατασκευή ώστε να ικανοποιεί τις προσωπικές λειτουργικές ανάγκες του πελάτη, όσο σημαντικές και να είναι. Είναι αυτός που, κάνοντας αυτό, δημιουργεί ταυτόχρονα και ένα έργο τέχνης. Το σπίτι μου δεν είναι απλά η μηχανή διαβίωσής μου, αλλά το περιβάλλον μου. Το να ζεις συμπεριλαμβάνει το να σκέφτεσαι και να αισθάνεσαι παράλληλα με τη μηχανική ύπαρξη. Το να ζεις είναι ένας τρόπος ζωής. Για να νιώθεις γεμάτος χρειάζεται ένα περιβάλλον που να κεντρίζει κάθε αίσθηση που έχει ένας άνθρωπος, ένα περιβάλλον που είναι προορισμένο να δώσει καθοδήγηση σε μία οργανωμένη σκέψη.*» (Perkins, letter to Creighton). Όλα αυτά τα διέκρινε στο Neutra, ο οποίος ανταποκρίθηκε στις προσδοκίες της, δημιουργώντας το σπίτι που εκείνη ονειρεύτηκε.



Constance Perkins, 1953.

Πηγή: Alice T. Friedman, 1998.

\*Η πισίνα, πλέον, με την ύπαρξη της φύτευσης γύρω της, αποτελεί το πιο αξιοσημείωτο στοιχείο της οικίας. Η αρμονική μορφή της έρχεται σε αντίθεση με την κάθετη και καθαρή μορφή του δοκαριού που επεκτείνεται στην ευθεία του τοίχου και «πατάει» μέσα στην πισίνα, μέσω μίας κολώνας, γεγονός που προσδίδει στο φυσικό τοπίο μία δυναμικότητα. Η πλευρά της πισίνας, με την πράσινη φύτευση, τη λευκή πέτρα και το στοιχείο του νερού μετατρέπεται σε νησιώτικο τοπίο, δίνοντας ταυτόχρονα την αίσθηση περιπέτειας στη ζούγκλα (Alice T. Friedman, 1998).



Για αρκετά χρόνια μετά την ολοκλήρωση του έργου, ο Neutra την επισκεπτόταν και είχαν αναπτύξει μία πολύ φιλική σχέση. Η απόλυτη επιτυχία του έργου στο οποίο συνέβαλαν και οι δύο εξίσου, οφείλεται τόσο στην κατανόηση του ενός και του άλλου, αλλά και στην αλληλοεκτίμηση και τα κοινά ενδιαφέροντα\*.

Συνοπτικά, το έργο του Neutra είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτύπωσης της προσωπικότητας και του τρόπου ζωής μίας γυναίκας στο κτίριο, χωρίς τη συμβατική και παραδοσιακή οργάνωση των χώρων σχετικά με την «τυπική γυναίκα» της σύγχρονης εποχής. Είναι μία κατοικία η οποία έχει δημιουργηθεί ειδικά για να εξυπηρετεί τον τρόπο ζωής της γυναίκας χρήστη και να αναδεικνύει την δυναμικότητα και την ανεξαρτησία της. Αποτελεί παράδειγμα χώρου ο οποίος ακόμα και με την απουσία του αντρικού φύλου, αποδεικνύει ότι μπορεί να είναι αυτοτελής και ακόμα και να αποτελέσει ορόσημο στην πορεία της αρχιτεκτονικής. Όταν πέθανε η Perkins, το Μάιο του 1991, το σπίτι δόθηκε στη βιβλιοθήκη και πινακοθήκη Huntington, όπου είχε εργαστεί εθελοντικά τα τελευταία χρόνια της ζωής της. Μέσα από το σπίτι της ήλπιζε ότι η επόμενη γενιά θα γνωρίσουν την έντονη αίσθηση ευχαρίστησης και τη σωστή τάξη που μπορούν να προσδώσουν οι μοντέρνες κατοικίες σε αυτούς που ζουν σε αυτές.

#### **2.4.2. Κατοικίες, δημιουργήματα γυναικών αρχιτεκτόνων**

Σε αυτή την ενότητα, θεωρήθηκε σκόπιμο να παρουσιαστεί και η διακοσμήτρια Elsie de Wolfe, η οποία ξεκίνησε την επαγγελματική της δραστηριότητα από το 1905, παρόλο που δεν ανήκει στο μοντέρνο κίνημα. Ο λόγος είναι ότι η συγκεκριμένη γυναίκα έδινε προσωπική, μοναδική χροιά στους χώρους τους οποίους διαμόρφωνε και αποτέλεσε την αρχή για την είσοδο των γυναικών στον τομέα της διακόσμησης. Στη συνέχεια, αναλύεται το έργο και η ιδιοσυγκρασία της αρχιτέκτονα και διακοσμήτριας Eileen Gray, η οποία συνέβαλε σε μεγάλο βαθμό στη μοντέρνα αρχιτεκτονική, ενώ δίνεται ιδιαίτερη σημασία στην κατοικία της E1027. Θεωρείται σκόπιμο να αναφερθεί ότι ο λόγος που γυναίκες, όπως οι παραπάνω, περιορίστηκαν κυρίως σε δραστηριότητες στο χώρο της διακοσμητικής και του σχεδιασμού αντικειμένων και επίπλων, είναι ότι δεν ήταν εύκολο και κοινωνικά αποδεκτό εκείνη την περίοδο να επεκταθούν στο χώρο της αρχιτεκτονικής σε ότι αφορά στην αρχιτεκτονική σύνθεση και κατασκευή.

---

\*Και οι δύο τους είχαν επιρροές από το περιοδικό της εποχής Arts and Architecture του John Entenza, που εκδόθηκε πρώτη φορά το 1910. Το περιοδικό ανταποκρίνεται στις απόψεις τους, καθώς δίνει έμφαση στο αισθητικό περιβάλλον, μέσα από άρθρα του σχετικά με τη ζωγραφική, τη γλυπτική, την αρχιτεκτονική, καθώς και τη μουσική τον κινηματογράφο, την κεραμική, το σχεδιασμό επίπλων.



### Elsie de Wolfe (1865 – 1950)

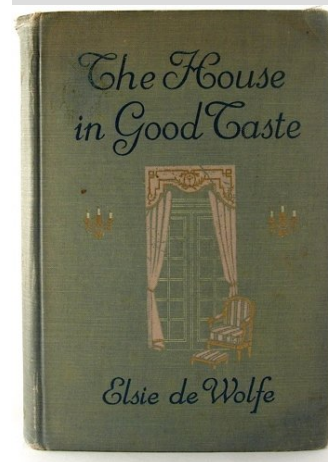
Η Elsie de Wolfe ήταν αμερικανή ηθοποιός και η πρώτη της επαφή με τη διακόσμηση ήταν το 1890, όταν ανέλαβε, χωρίς αμοιβή, τη διακόσμηση του διαμερίσματος που μοιραζόταν με την ηθοποιό Elisabeth Marbury. Το 1905, εγκατέλειψε την ηθοποιία συνειδητοποιώντας πως θέλει να ασχοληθεί επαγγελματικά με τη διακόσμηση. Από εκείνη τη στιγμή, λοιπόν, εισήλθε σε έναν διαφορετικό κύκλο ανθρώπων, η πλειοψηφία των οποίων ήταν γυναίκες. Έμαθε να καταλαβαίνει τις γυναικείες επιθυμίες και μετέφερε όσα μάθαινε στη διακόσμησή της. Ενέργησε στην περίοδο που είχε τεθεί το θέμα της σχέσης της γυναίκας με το μοντερνισμό και τη δημόσια σφαίρα και όταν το εσωτερικό μίας κατοικίας αποτύπωνε την οικονομική και κοινωνική τάξη, καθώς και την ισχύ του ανδρικού φύλου.

Σε μία φράση στο βιβλίο, *The House In Good Taste*, που έγραψε η Elsie de Wolfe το 1913, αναφέρει: «Αυτό το αμερικανικό σπίτι είναι πάντα σπίτι μίας γυναίκας: ένας άντρας μπορεί να χτίσει και να διακοσμήσει μία όμορφη κατοικία, αλλά είναι στο χέρι της γυναίκας να το μετατρέψει σε σπίτι για εκείνον. Το σπίτι εκφράζει την προσωπικότητα της κυρίας. Οι άντρες είναι πάντα επισκέπτες στα σπίτια μας, όση χαρά και αν βρίσκουν σε αυτά.» Η φράση της αυτή, αλλά και η έντονη δραστηριότητά της, καθιέρωσαν το επάγγελμα της διακοσμήτριας. Από το 1870, οι γυναίκες ασχολούνταν με αυτόν τον τομέα, μόνο που τώρα έγινε η δυναμική μεταφορά τους από την κατοικία στη δημόσια σφαίρα και τους χώρους που έως τότε θεωρούνταν καθαρά ανδρικοί. Αυτό, αποτέλεσε μεγάλο βήμα για την ιστορική μετάβαση από τον 19ο αιώνα στον μοντέρνο 20ο και, όπως αναφέρει η Penny Sparke, μπορεί η διακόσμηση να αποτελούσε κλάδο που αναφερόταν κυρίως στα πλούσια στρώματα της κοινωνίας, αλλά οι γυναίκες άρχισαν να βιώνουν έντονα τον μοντερνισμό, απέκτησαν σημαντικό ρόλο στην εξέλιξή του και διευρύνθηκαν οι οριζόντες τους (Brenda Martin, Penny Sparke, 2003). Το γεγονός αυτό, ήταν και το κλειδί για την μετάβαση στο πλήρες, πλέον, μοντέρνο κίνημα, όπου η δράση τόσο των ανδρών όσο και των



Η Elsie de Wolfe.

Πηγή: [www.google.com](http://www.google.com)



Το βιβλίο της Elsie de Wolfe, «The House in Good Taste».

Πηγή: [www.google.com](http://www.google.com)

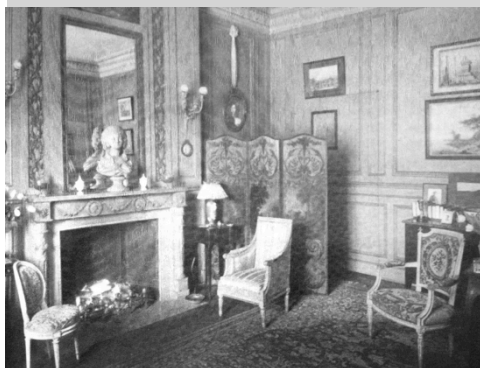
γυναικών αποτελούσε σημαντικό βήμα για την αρχιτεκτονική. Από τη διακοσμητική ξεκίνησαν τη δραστηριότητά τους και γυναίκες όπως η Eileen Gray και η Charlotte Perriand.

Η ζωή, αλλά και η δραστηριότητα της Elsie de Wolfe, ήταν συνδεδεμένες με τις γυναικείες αξίες και αυτό μεταφερόταν άμεσα στη δουλειά της. Οι διακοσμητικές της κατευθύνσεις και τα χαρακτηριστικά της, αποτέλεσαν τη γενική φιλοσοφία και το ήθος της εσωτερικής διακόσμησης, την πρώιμη περίοδο του 20ου αιώνα. Η Elsie de Wolfe είχε πολύ καλό γούστο και συνεπώς ήταν πολύ επιθυμητή στον κύκλο των πλουσίων και στα υψηλά κοινωνικά στρώματα. Η πρώτη της δουλειά, από την οποία γνώρισε και τις περισσότερες γυναίκες, μελλοντικές πελάτισσές της, ήταν η διακόσμηση των χώρων του Colony Club, ενός τόπου συγκέντρωσης γυναικών στη Madison Avenue της Νέας Υόρκης, που ήταν σχεδιασμένος από τον αρχιτέκτονα Stanford White. Βλέποντας τη δουλειά της, πολλές γυναίκες θέλησαν να της αναθέσουν τη διακόσμηση των κατοικιών τους, όπως και έγινε. Η Elsie de Wolfe, εκτός από τη διακόσμηση των κατοικιών των κυριών από το Colony Club και άλλων μέσα από τον κύκλο της, ανέλαβε και ένα έργο, το οποίο ήταν πολύ διαφορετικό από τα υπόλοιπα. Το 1910, μαζί με τις Anne Morgan και Anne Vanderbilt (δύο πελάτισσές της), ξεκίνησαν ένα φιλανθρωπικό έργο ώστε να ενθαρρύνουν τις εργαζόμενες γυναίκες της Νέας Υόρκης να κάνουν διακοπές εκτός πόλης\*.

\*Η ιδέα ήταν να συμμετάσχουν σε μία διαδικασία αποταμίευσης χρημάτων που θα τους επέτρεπε να κάνουν διακοπές σε εξοχικά σπίτια που πρόσφερε η φιλανθρωπική οργάνωση. Έτσι η Επιτροπή Διακοπών σύντομα επεκτάθηκε σε Σύλλογο Αποταμιεύσεων για Διακοπές και το 1913 εισήγαγαν και ένα Club για γυναίκες παραθερίστριες. Έτσι, διαμορφώθηκαν κατάλληλα τρεις κατοικίες στα προάστια της Νέας Υόρκης, με πολύ χαμηλό νοίκιο (Brenda Martin, Penny Sparke, 2003).



Χρησιμοποιούσε παστέλ χρώματα (γκρι, άσπρο, ροζ, φυσικό, σε όλες τις αποχρώσεις τους), ξύλο σε μορφή είτε επίπλου, είτε πανέλου, είτε επικάλυψης των τοίχων, μάρμαρο στο τζάκι, διαμόρφωση των καθισμάτων σε ένα δωμάτιο έτσι, ώστε να εξυπηρετούνται οι συναθροίσεις. Σε κάθε δωμάτιο, ανάλογα με τη χρήση του, τόνιζε τη λειτουργικότητά του και έπλεκε τη βολή με την παράδοση και το μοντέρνο. Όλοι οι χώροι της απέπνεαν τάξη, ευαισθησία, αισθητική, σε συνδυασμό με στοιχεία του παρελθόντος. Παρόλο που δεν υπήρχε το στοιχείο της τεχνολογικής προόδου, η δουλειά της ήταν μία καινοτομία γιατί άνοιγε στις γυναίκες έναν κόσμο που οδήγησε στην αλλαγή και τη μοντέρνα περίοδο.



Δωμάτιο από την οικία της Anne Morgan, διακοσμημένο από την Elsie de Wolfe.

Πηγή: Brenda Martin, Penny Sparke, 2003.



Χώρος από την οικία της Elsie de Wolfe.

Πηγή: Brenda Martin, Penny Sparke, 2003.

Η de Wolfe, ανέλαβε να διαμορφώσει το εσωτερικό των τριών κατοικιών, οι οποίες χρησιμοποιήθηκαν ως παραθεριστικές. Περιείχαν υπνοδωμάτια, τραπεζαρία και χώρο υποδοχής, ενώ περιγράφονται στο βιβλίο της Elsie de Wolfe ως κομψά διακοσμημένοι χώροι, με έντονη την ύπαρξη της οξιάς.

Η γενικότερη δράση και διακοσμητική τάση της Elsie de Wolfe ήταν διαφορετική από των ανδρών. Ενώ οι άνδρες αρχιτέκτονες χρησιμοποιούσαν λιτές μορφές και έπιπλα σχεδιασμένα από τους ίδιους, εκείνη χρησιμοποιούσε τα ήδη υπάρχοντα αντικείμενα και έπιπλα, τα οποία εμπλούτιζε με υφάσματα υψηλής ραπτικής και χρώμα, ενώ κάλυπτε τους τοίχους με ζωγραφιές και μοτίβα, καθώς και με ζεστά υλικά, κυρίως ξύλο. Όλοι οι χώροι της απέπνεαν μία θηλυκή σεξουαλικότητα και μία θεατρικότητα\*\*. Σε κάθε χώρο που διακοσμούσε προσέδιδε μοναδικό χαρακτήρα. Η ιδιαιτερότητά της, όμως, είναι ότι το πετύχαινε αυτό χρησιμοποιώντας συγκεκριμένα στοιχεία, τα οποία επαναλάμβανε στους χώρους και τα προσαρμοζε στο εκάστοτε περιβάλλον.

Η Elsie de Wolfe δημιούργησε ένα στυλ στην περίοδο ανάμεσα στη μετα-Αναγέννηση και τον προ-Μοντερνισμό, το οποίο μπορεί να μην εντάσσεται στα πλαίσια του μοντέρνου σχεδιασμού σε ότι αφορά στα περιβάλλοντα τα οποία δημιουργούνταν, αλλά εντάσσεται στο μοντέρνο ως φιλοσοφία καινοτομίας των χώρων της κατοικίας και τονισμού της γυναικείας ταυτότητας μέσα από τη διαφοροποίηση των χώρων από αυτούς των ανδρών.

Η μέθοδος διακόσμησης της de Wolfe ήταν ο συνδυασμός των επί μέρους στοιχείων ενός χώρου και η προσαρμογή του κάθε χώρου ανάλογα με την ιδιοσυγκρασία της κάθε πελάτισσας. Όπως αναφέρει η Penny Sparke, οι μεταγενέστεροι μοντερνιστές δυσκολεύτηκαν να κατανοήσουν ότι ο ρόλος της de Wolfe ανάμεσα στον καθαρά γυναικείο κύκλο γνωριμιών στον οποίον κινήθηκε ταίριαζε απόλυτα στις ανάγκες και τις επιθυμίες που εμφανίστηκαν. Για την ακρίβεια, θεωρήθηκε ότι δρούσε καθαρά για την ελίτ της κοινωνίας, αναπαρήγαγε παλαιωμένες μεθόδους

---

\*\*Σύμφωνα με την Penny Sparke η Elsie de Wolfe είχε σχεδιάσει και θεατρικά σκηνικά, γεγονός το οποίο επηρέασε την διακοσμητική της μέθοδο.

---



Το κρεβάτι της κυρίας Crocker, σε ρυθμό Λουδοβίκου XVI, από την Elsie den Wolfe. Συμπεριλαμβάνεται στο «*The House in Good Taste*».

Πηγή: Brenda Martin, Penny Sparke, 2003.



Το κρεβάτι της κυρίας Payne Whitney, σε πράσινες αποχρώσεις, με μοτίβα σε σχήμα φύλλων, από την Elsie den Wolfe. Συμπεριλαμβάνεται στο «*The House in Good Taste*».

Πηγή: Brenda Martin, Penny Sparke, 2003.



Το κρεβάτι της κυρίας Frederick Havemeyer, με κινέζικα μοτίβα, από την Elsie den Wolfe. Συμπεριλαμβάνεται στο «*The House in Good Taste*».

Πηγή: Brenda Martin, Penny Sparke, 2003.

διαμόρφωσης των χώρων και χαρακτηρίστηκε παράλογη. Με την πάροδο του χρόνου, όμως, η μελέτη της ιστορίας της αρχιτεκτονικής έδειξε ότι η Elsie de Wolfe είναι μία από τις γυναίκες οι οποίες έδειξαν ιδιαίτερη φροντίδα σε ένα καθαρά γυναικείο κοινό, στις ανάγκες τους, στη δημιουργία ενός περιβάλλοντος με την ταυτότητά τους και στην αναβάθμιση της ζωής τους. Παρόλο που η δουλειά της δεν είχε μοντέρνα στοιχεία, το σκεπτικό διακόσμησης των χώρων ήταν πολύ μοντέρνο και η νοοτροπία της βασιζόταν στη γνώση της γυναικείας ταυτότητας (Brenda Martin, Penny Sparke, 2003).

### Eileen Gray (1878 – 1976)

Η Eileen Gray καταγόταν από την Ιρλανδία και ήταν αρχιτέκτονας, σχεδιάστρια επίπλων και μία από τους πρωτοπόρους του Μοντέρνου Κινήματος. Ο ζωγράφος πατέρας της, της έδωσε την ευκαιρία να ταξιδέψει μαζί του στην Ιταλία και την Ελβετία, ενθαρρύνοντας την καλλιτεχνική της στροφή. Σπούδασε πάνω στη ζωγραφική και τις Καλές Τέχνες στην Ιρλανδία και μετά το 1900 στο Παρίσι. Το 1902, εγκατέλειψε τη συμβατική ζωή και εισήλθε στη λεσβιακή κοινότητα και τους υψηλής κοινωνικής τάξης κύκλους. Το 1905, εγκαταστάθηκε στο Λονδίνο και ενδιαφέρθηκε ιδιαίτερα για την επεξεργασία του ξύλου λάκκα, με το οποίο ασχολήθηκε και στο Παρίσι, όπου μετακόμισε το 1906. Μετά τον πόλεμο, της δόθηκε η πρώτη της δουλειά, δηλαδή να διακοσμήσει ένα διαμέρισμα στην οδό de Lota. Η δουλειά της χαρακτηρίστηκε καινοτόμος και την καταξίωσε, γεγονός που την ώθησε στο να ανοίξει το δικό της κατάστημα, με όνομα Jean Desert, στο οποίο

πουλούσε τα δικά της έργα, αλλά και αυτά πολλών φίλων της καλλιτεχνών.

Το 1924, γνωρίζοντας τον αρχιτέκτονα Jean Badovici, από τη Ρουμανία, επηρεάστηκε και αποφάσισε να ασχοληθεί και εκείνη με την αρχιτεκτονική. Μάλιστα, μαζί σχεδίασαν την κατοικία E1027, στην οποία συγκατοίκησαν και η οποία θα αναλυθεί με λεπτομέρεια παρακάτω. Μία ακόμα σημαντική κατοικία, την οποία σχεδίασε και επίπλωσε η Gray είναι η *Tempe a Pailla*, στο Menton (1927). Μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, η δράση της σταμάτησε, παρόλα αυτά τα έργα της παρέμεναν μεγάλης σημασίας. Μάλιστα, δύο από τα έπιπλα τα οποία είχε σχεδιάσει στο παρελθόν, η καρέκλα *bibendum* και το τραπέζι E1027, της ζητήθηκαν ώστε να περάσουν στην παραγωγή και εκείνη δέχτηκε. Έτσι, κατέληξαν να είναι από τα πιο κλασικά έπιπλα της εποχής. Πολλά από τα υπόλοιπα έπιπλά της αγοράστηκαν από θαυμαστές της τέχνης και της δουλειάς της, όπως ο Yves Saint Laurent, ο οποίος είχε αγοράσει την πολυθρόνα της, *Dragons*. Όλα τα έπιπλά της χαρακτηρίζονταν από απλές γραμμές και υλικό, με μιμιμαλιστικό στυλ, ώστε να δίνουν μία μοντέρνα πνοή στο χώρο, ο οποίος προοριζόταν για μία νέα κοπέλα που ήθελε να ζήσει τη ζωή της με καλαισθησία και εναλλακτικό τρόπο.



Eileen Gray (1878 – 1976)

Πηγή: [www.google.com](http://www.google.com)



Η κατοικία E1027, σύμφωνα με την Katarina Bonnevier, είναι αποτέλεσμα της γενικότερης, μη συμβατικής ιδιοσυγκρασίας της και των πεποιθήσεών της. Από τα 24 της χρόνια, ακολούθησε τον ομοφυλοφιλικό τρόπο ζωής και η καθημερινότητα και η δράση της ήταν γεμάτες ιδιαιτερότητες, διαταράσσοντας την καθιερωμένη τάξη πραγμάτων, σύμφωνα με τα κοινωνικά πρότυπα (Brenda Martin, Penny Sparke, 2003). Η κριτικός Lynne Walker αναφέρει στη συλλογή της, *Women's Places*, σχετικά με την Eileen Gray ότι «στα δημοσιευμένα έργα της Eileen Gray, η ομοφυλοφιλία της και η αμφιφυλοφιλία της, έχουν εντοπιστεί, αλλά δεν έχουν αναλυθεί. Είναι λιγότερο σημαντικές οι σεξουαλικές δραστηριότητές της, σε σχέση με το να αναλυθεί ο βαθμός και ο ρόλος που έπαιξαν οι επιλογές της στη ζωή και το έργο της» (Lynne Walker, *Architecture and Reputation*, σελ.104). Αυτό που προσπαθεί να εξηγήσει είναι, ότι η επιλογή της Gray να εγκαταλείψει στα 24 της χρόνια τη συμβατική ζωή μίας γυναίκας, με τον γάμο και την πιθανή μητρότητα, ώστε να ακολουθήσει έναν άλλο τρόπο ζωής, αποτυπώνεται σε αυτό το κτίριο. Η Gray, βλέπει το κτίριο σαν ένα δημιουργήμα που παραμένει ανοιχτό στο πώς το εκλαμβάνει και το ερμηνεύει κανείς, όπως, δηλαδή πιστεύει πως πρέπει να ισχύει και για το φύλο. Η Eileen διαφωνεί με τα στερεότυπα που ισχύουν για το κάθε φύλο και για την εικόνα η οποία έχει καθιερωθεί στις ζωές και το μυαλό των ανθρώπων. Θεωρεί ότι ο τρόπος με τον οποίο εκλαμβάνεται το κάθε φύλο είναι υποκειμενικός και ανοιχτός. Πηγαίνει ενάντια στις νόρμες, οι οποίες καθιερώνουν κάτι ως σωστό και φυσικό. Επομένως, επιλέγει ο



η καρέκλα Bibendum



η καρέκλα Serpent



ο καναπές Pirogue Boat



η διαμόρφωση του καθιστικού στο διαμερίσμα της οδού Lota, στο Παρίσι



το τραπέζι E1027,

όλα σχεδιασμένα από την Eileen Gray.

Πηγή: [www.google.com](http://www.google.com)

Η καρέκλα Bibendum, αποτελεί ένα από τα πιο φημισμένα και καινοτόμα έπιπλα του 20ου αιώνα και, όπως φαίνεται από το σχέδιό της, είναι προορισμένη για να προσφέρει άνεση. Αποτελείται από δύο κυλίνδρους, οι οποίοι τοποθετημένοι ο ένας πάνω στον άλλο σε ημικυκλικό σχήμα, θυμίζουν μισό λάστιχο αυτοκινήτου, ενώ εδράζονται πάνω στο κυρίως κάθισμα. Τα πόδια της καρέκλας είναι από μέταλλο, κυλινδρικής διατομής. Το υλικό της καρέκλας είναι το δέρμα, ενώ το όνομά της είναι εμπνευσμένο από τη μασκώτ των ελαστικών αυτοκινήτων Michelin. Η καρέκλα ήταν προορισμένη για την εκατομμυριούχο Madame Mathieu Levy, η οποία ανέθεσε στην Gray τη διαμόρφωση του διαμερισμάτος της στην οδό de Lota, στο Παρίσι. Η διαδικασία κράτησε τέσσερα χρόνια (1917-1921), κατά τη διάρκεια των οποίων η σχεδιάστρια δημιούργησε την καρέκλα αυτή, τα φωτιστικά, τα έπιπλα, τα σχέδια των εσωτερικών τοίχων και τα χαλιά. Κάποια από τα υπόλοιπα έπιπλα που σχεδίασε, ήταν το Pirogue Boat Sofa και η καρέκλα Serpent.

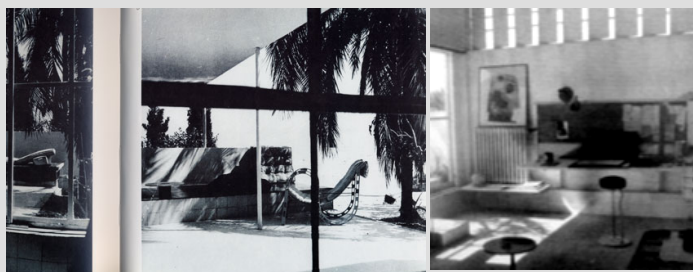


σχεδιασμός της να αποτυπώνει ακριβώς τις πεποιθήσεις της. Στην κατοικία E1027, τοποθετεί το κλιμακοστάσιο στο κέντρο της κατασκευής με τη μορφή κλειστού πυρήνα, τον οποίο ονομάζει «ντουλάπα» (closet). Η «ντουλάπα» αποτελεί αρχιτεκτονική μεταφορά της ομοφυλοφιλίας. Ο αρχιτέκτονας Henry Urbach στο δοκίμιό του «Closets, Clothes, disClosure», διακρίνει ότι, όπως σε μία τυπική ντουλάπα κρύβει κανείς προσωπικά του αντικείμενα έτσι ώστε να μην είναι εκτεθειμένα στους επισκέπτες της οικίας και χαλάσουν την αισθητική του χώρου, έτσι και η μεταφορική ντουλάπα στη συγκεκριμένη περίπτωση χρησιμεύει στο να κλείσει τις ετεροφυλικές αντιλήψεις και νοοτροπία και να αφήσει να εκφραστούν οι ιδέες που υποστηρίζει η Gray (Henry Urbach, 1996). Συγκεκριμένα, η έκφραση "coming out of the closet" σημαίνει ότι το ομοφυλόφιλο άτομο δηλώνει δημόσια τη σεξουαλική του ταυτότητα. Από την άλλη, ο κριτικός αρχιτεκτονικής Aaron Betsky, υποστηρίζει, με τη σειρά του, ότι η ονομασία ντουλάπα, αποτελεί στοιχείο απόκρυψης. Καθώς το 19ο αιώνα το να έχει κάποιος ομοφυλοφιλικές τάσεις ήταν κάτι το ανεπίτρεπτο και η ελευθερία έκφρασής του ήταν αδύνατη, τον 20ο αιώνα, η λεσβιακή τάση της Gray αποτελούσε προσωπικό χαρακτηριστικό της, το οποίο αποκάλυπτε και σύμφωνα με το οποίο πορευόταν. Επομένως, η «ντουλάπα», συμφωνεί ο κριτικός, αποτελεί το χώρο μέσα στον οποίο τοποθέτησε αρχές και πεποιθήσεις που ήθελε να αποκόψει από τη ζωή της (Aaron Betsky, 1997).



Tempe a Pailla. Eileen Gray.

Πηγή: [www.google.com](http://www.google.com)



Αριστερά, ο εξωτερικός χώρος της Tempe a Pailla, με την αναδυλούμενη καρέκλα σε σχήμα «S», σχεδιασμένη από την Eileen Gray.

Δεξιά, ο εσωτερικός χώρος του καθιστικού της Tempe a Pailla.

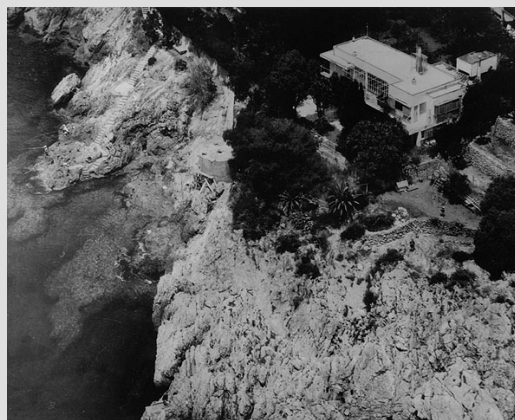
Πηγή: [www.google.com](http://www.google.com)

Ένα ακόμα σημαντικό έργο της, ήταν η κατοικία Tempe a Pailla, στο Menton, όπως προαναφέρθηκε, την οποία επίτιωσε. Ήταν μία πρωτότυπη δουλειά, χτισμένη πάνω στη φιλοσοφία ενός πλοίου. Η Gray δημιούργησε πολλά επίπεδα που θύμιζαν καταστρώματα για τη θέα, οι μορφές και τα σχήματα ήταν μακρόστενα, υπήρχαν διάφοροι χώροι αποθήκευσης, εξώστες και μεγάλα υαλοστάσια, ώστε οι φίλοι της να μπορούν να θαυμάσουν τη θέα. Η κατοικία, όμως, είχε ένα περίεργο χαρακτηριστικό: έμοιαζε σαν να μπορεί να χωριστεί στη μέση, καθώς οι πιο προσωπικοί χώροι, όπως τα υπνοδωμάτια, βρίσκονταν στο πίσω μέρος της οικίας, έχοντας θέα προς τα απομακρυσμένα βουνά και χαρίζοντας ηρεμία και ιδιωτικότητα. Επομένως, η κατοικία ήταν χωρισμένη στη δημόσια και την ιδιωτική πλευρά της. Για τους υπαίθριους χώρους, λοιπόν, χρησιμοποίησε τα ίδια υλικά που χρησιμοποίησε και στους εσωτερικούς, όπως για παράδειγμα την επίστρωση του δαπέδου. Συγκεκριμένα, στην οικία Tempe a Pailla, στο υπνοδωμάτιο, δημιούργησε ένα κυκλικού σχήματος άνοιγμα, το οποίο άνοιγε και έκλεινε τόσο ώστε να μπαίνει, κάθε φορά, όσο φως επιθυμούσε στο δωμάτιο, δίνοντας πολλές φορές την αίσθηση της έκλειψης.

Η κατοικία E1027 αποτελεί ένα σύνολο από αλληγορίες, οι οποίες συνδέονται με την προσωπική ζωή και το χαρακτήρα της Eileen Gray. Η αρχιτεκτονική της κρύβει και αποκαλύπτει ταυτόχρονα, θέλει να υποβάλλει τον επισκέπτη σε μία διαδικασία εξερεύνησης και αναγνώρισης του χώρου, θέλει να προβάλλει ένα μυστήριο. Πηγαίνει ενάντια στον κονφορμισμό και στοχεύει στο να ξυπνήσει ένα όραμα σε έναν κόσμο όπου το ανδρικό στοιχείο υπερέχει. Δίνει ονόματα στους χώρους της και χρησιμοποιεί φράσεις με σκοπό να προωθήσει έναν διαφορετικό τρόπο σκέψης και κατανόησης του σχεδιασμού της.

Η Gray κάνει κριτική απέναντι στους αρχιτέκτονες οι οποίοι δίνουν έμφαση στο εξωτερικό του κτιρίου σε βάρος του εσωτερικού του. Πιστεύει ότι το εσωτερικό είναι αυτό που πρέπει να διατάζει το εξωτερικό και όχι να είναι η τυχαία απόρροια της όψης του κτιρίου. Επίσης, θεωρεί ότι τα επιμέρους στοιχεία ενός κτιρίου θα πρέπει να ενσωματώνονται και να αποτελούν ένα στοιχείο με τη δομή του (Eileen Gray, Jean Badonici, «Description»).

Τα υλικά και τα επιμέρους στοιχεία που χρησιμοποιούσε η Gray για τη διαμόρφωση των εσωτερικών χώρων προέρχονταν από λεπτομερειακή μελέτη και σχεδιασμό. Το κάθε έπιπλο ήταν ιδανικό για τη θέση την οποία καταλάμβανε στο χώρο, τα υλικά έρρεαν σε συνέχεια ανάμεσα στις κατακόρυφες και τις οριζόντιες επιφάνειες, το φως κατευθυνόταν ανάλογα με τις προθέσεις της. Επεδίωκε πάντα να συγγεί τον εσωτερικό με τον εξωτερικό χώρο, ενώ ταυτόχρονα και να τους διαχωρίζει.



Η κατοικία E1027.

Πηγή:  
[www.google.com](http://www.google.com)

*Το πιο αξιοσημείωτο, όμως, δημιούργημά της είναι η κατοικία E1027\*, στη γαλλική Ριβιέρα, την οποία σχεδίασε το 1924, σε συνεργασία με το φίλο της και αρχιτέκτονα Jean Badonici και της οποίας ο σχεδιασμός είναι αρκετά αμφιλεγόμενος. Η ονομασία της κατοικίας πρόκειται για τα κωδικοποιημένα ονόματα των δύο αρχιτεκτόνων\*\*. Το E1027, βρίσκεται πενήντα μέτρα μακριά από τη μεσογειακή ακτή, σε ένα βραχώδες οικόπεδο. Η εικόνα του αποπνέει ζωτικότητα και έχει σχεδιαστεί με σκοπό να προβάλλει ένα μη συμβατικό τρόπο ζωής, ενώ δόθηκε φροντίδα σε κάθε λεπτομέρεια στο σχεδιασμό της κατοικίας.*

*Η κατοικία E 1027, έχει δύο ορόφους τους οποίους η Gray είχε ονομάσει «rez-de-chaussee haute» και «rez-de-chaussee bas», δηλαδή, επάνω ισόγειο και κάτω ισόγειο, αντίστοιχα. Η κατοικία είναι γεμάτη λεπτομέρειες, σχεδιασμένες με ιδιαίτερη προσοχή η καθεμία, από τους τοίχους, τα δάπεδα, τον κήπο, τα έπιπλα, τα παράθυρα, τις υφές και τα υλικά, μέχρι τα ονόματα των χώρων, τις επιγραφές και τα χρώματα. Παρατηρείται μία συνέχεια ανάμεσα στα επίπεδα, μία ροή των υλικών από τον τοίχο στο δάπεδο και αντίστροφα, ένα παιχνίδι που δίνει κίνηση στο χώρο. Η είσοδος στο κτίριο γίνεται από το επάνω επίπεδο, ενώ η πρόσβαση στο κάτω επίπεδο είναι δυνατή μόνο από τον επάνω όροφο. Στον κάτω όροφο, βρίσκεται η pilotis, το δωμάτιο υπηρεσίας, το δωμάτιο του κηπουρού, η τουαλέτα και ένας ξενώνας, ενώ στο πάνω επίπεδο βρίσκεται η κουζίνα, το καθιστικό, το οποίο ξεχωρίζει από όλους τους υπόλοιπους χώρους γιατί στηρίζεται στην pilotis, η κρεβατοκάμαρα, το μπάνιο, μία δεύτερη τουαλέτα καθώς και ένα αμφιλεγόμενο boudoir.*

\*Ο Le Corbusier είχε εντυπωσιαστεί από το σχεδιασμό της κατοικίας αυτής και έχτισε ένα εξοχικό σπίτι λίγο πιο πέρα. Δημιούργησε, μάλιστα, μία σειρά από τοιχογραφίες για την E1027, ύστερα από επιθυμία του Badonici τις οποίες, όμως, δεν ενέκρινε καθόλου η Gray, πιστεύοντας πως διασπούσαν την συνέχεια των επιπέδων των τοίχων.

\*\*E: Eileen, 10: J, είναι το δέκατο γράμμα της αλφαβήτου, 2: B, 7: G.

Το βασικότερο χαρακτηριστικό σύμφωνα με το οποίο σχεδίαζε τις κατοικίες της η Gray, ήταν το φως του ήλιου. Γι' αυτό και η θέση των δωματίων ήταν ανάλογη με το πόσο φως ήθελε να εισέρχεται στο κάθε ένα από αυτά. Η αρχιτεκτονική της Gray παρουσιάζει εναλλαγές ανάμεσα στο εμφανές, το κρυμμένο, το επιφανειακό, το έμμεσο και το άμεσο, δημιουργώντας ασαφή εντύπωση και κατανόηση του χώρου. Η σχεδιάστρια πιστεύει πως τα διακοσμητικά στοιχεία πρέπει να αποτελούν ενιαίο σώμα με τη δομή του κτιρίου και να μην είναι δυνατός ο διαχωρισμός τους. Η επένδυση των τοίχων είναι για εκείνη ότι και τα ρούχα για το σώμα. Αναδεικνύει το χαρακτήρα του ατόμου που κατοικεί το κτίριο και δίνει σε αυτό τον προσωπικό, μοναδικό του ύφος.

Η Eileen Gray κατέχει σημαντικό ρόλο στην ιστορία της θέσης των γυναικών στην αρχιτεκτονική. Ενδιαφέρθηκε στο να προάγει ένα διαφορετικό τρόπο αντίληψης, στο να ελευθερώσει το πνεύμα και τη σκέψη και δημιούργησε χώρους οι οποίοι είχαν αμφιλεγόμενη και υποκειμενική ερμηνεία, όπως ακριβώς θα έπρεπε να ερμηνεύεται και το κάθε φύλο. Διαφώνησε με τις στερεοτυπικές ιδέες σχετικά με τις γυναίκες και τους άντρες, καθώς και με τον τρόπο που τα κοινωνικά πρότυπα και οι έμφυλες σχέσεις αποτυπώνονται στην αρχιτεκτονική και συγκεκριμένα στο χώρο της κατοικίας, υποστηρίζοντας ότι το κάθε άτομο πρέπει να ερμηνεύεται ως ξεχωριστή οντότητα, ανεξαρτήτου φύλου.

Οι γυναίκες συνήθως είναι περιορισμένες στο να διακοσμούν το δικό τους χώρο μέσα σε ένα κτίριο το οποίο είναι χτισμένο από άντρες. Το αξιοσημείωτο με την Eileen Gray είναι ότι δεν περιορίζεται στο συνηθισμένο, αλλά επεκτείνεται σε μεγαλύτερα και πιο ολοκληρωμένα έργα.



Το αμφιλεγόμενο, κοινόχρηστο boudoir, με το κρεβάτι και την καρέκλα Bibendum, της κατοικίας E1027. Πηγή: [www.google.com](http://www.google.com)

Το καθιστικό της E1027 καταλαμβάνει τον μισό επάνω όροφο, ενώ από εκεί γίνεται και η είσοδος στην οικία. Μία από τις πιο ριζοσπαστικές ενέργειες της Gray, ήταν η τοποθέτηση ενός κρεβατιού στο καθιστικό. Δημιουργείται η αμφισημία του χώρου, σχετικά με το αν προορίζεται για τους επισκέπτες ή αν αποτελεί χώρο ζωτικό για τον ένοικο της κατοικίας. Τελικά, το καθιστικό έχει μάλλον τη μορφή ενός boudoir που συνδυάζει τον ιδιωτικό χαρακτήρα, αλλά και το δημόσιο χαρακτήρα ενός χώρου προορισμένου να φιλοξενήσει κόσμο. Αντιθέτως, ιστορικά, το boudoir έχει καθαρά γυναικεία χαρακτήρα και προορίζεται για καθαρά γυναικεία χρήση και ιδιωτικότητα, αντιτιθέμενο με τον αποκλειστικά ανδρικό χώρο της βιβλιοθήκης. Η Gray, τόσο στο boudoir του Monte Carlo, όσο και σε αυτό της E1027, επιδιώκει να προσδώσει έναν ασαφή χαρακτήρα και ένα σύνολο ποικίλων δραστηριοτήτων που μπορούν να λάβουν χώρα εκεί. Κατά τη δική της ερμηνεία, το boudoir εδώ είναι το πιο οικείο και το πιο δημόσιο τμήμα της κατοικίας. Ο αμφιλεγόμενος, αυτός, σχεδιασμός, στοχεύει να δείξει ότι το φύλο δεν αποτελεί παράμετρο στη συγκεκριμένη περίπτωση. Όπως αναφέρει η Katarina Bonnevier, η επανάληψη παίζει σημαντικό ρόλο στην καθιέρωση στερεοτύπων. Έτσι και στο σχεδιασμό, η επανάληψη στη φιλοσοφία σχεδιασμού, καθιστά κάτι φυσικό και αυτονόητο. Η Gray θέλησε να αντιτεθεί σε αυτό και να υποστηρίξει μέσα από το έργο της ότι το φυσικό στο σχεδιασμό είναι υποκειμενικό.

Μία ακόμα ιδιομορφία του καθιστικού είναι ότι, πίσω από το κρεβάτι, υπάρχει ένα ντους τοποθετημένο σε μία εσοχή, το οποίο χωρίζεται στοιχειωδώς από τον υπόλοιπο χώρο, με ένα χώρισμα χαμηλού ύψους, αλλά παρόλα αυτά κρύβεται καθώς το χώρισμα είναι βαμμένο στο ίδιο χρώμα με τον τοίχο που βρίσκεται από πίσω του. Υπάρχει μία σύγχυση υπαρκτού – μη υπαρκτού στο χώρο, καθώς το ντους δεν φαίνεται, αλλά οι ήχοι από το νερό δίνουν την αίσθηση ότι πρόκειται για έναν ενιαίο χώρο. Στο καθιστικό, τοποθετείται μαύρα πλακάκια σε εσοχή μέσα στο λευκό δάπεδο, ώστε να αποτελούν ένα ενιαίο, αδιάσπαστο επίπεδο, τα οποία συνεχίζονται και μέσα σε ένα τετράγωνο πλαίσιο, στον τοίχο πίσω από το κρεβάτι. Ο υπόλοιπος χώρος είναι λευκός. Γύρω από το χώρο του καθιστικού υπάρχει μία ζώνη εξώστη, ο οποίος έχει τη μορφή στοάς, λόγω των υποστυλωμάτων και χωρίζεται από τον εσωτερικό χώρο με μία σειρά υαλοστασίων. Αυτά, μπορούν να διπλωθούν στην άκρη του εξώστη, δημιουργώντας, έτσι έναν ενιαίο χώρο εσωτερικό και εξωτερικό ταυτόχρονα. Η Gray ήθελε να υπάρχει ροή ανάμεσα στο εσωτερικό και το εξωτερικό, γι' αυτό και δημιουργούσε λεπτά όρια μεταξύ τους. Μάλιστα, ο καινοτόμος σχεδιασμός της πολλές φορές αντέστρεφε τους ρόλους του κάθε χώρου. Στην κατοικία E1027, επίπλωσε τον εξώστη με ένα τραπέζι, καρέκλες, έναν τάπητα και ένα φωτιστικό, δείχνοντας ότι το εσωτερικό και το εξωτερικό τυλίγονται το ένα γύρω από το άλλο με αφηρημένο τρόπο (Eileen Gray, Jean Badovici, L' Architecture Vivante, σελ.39).



Το καθιστικό της E1027, αλλά και η γενική στρατηγική σχεδιασμού της κατοικίας, αντιστέκονται στον απλό διαχωρισμό του ιδιωτικού από το δημόσιο. Όχι μόνο αντιστρέφουν τον εσωτερικό με τον εξωτερικό χώρο που έχουν τη θηλυκή και αρσενική ταυτότητα, αντιστοίχως, αλλά πετυχαίνουν την εναλλαγή τους. Η Sylvia Lavin αναφέρει για το σπίτι ότι «προσφέρει πρόσβαση σε έναν τρόπο ζωής έξω από τους κανόνες της πολιτισμένης συμπεριφοράς και της συμβατικής αρχιτεκτονικής» (Sylvia Lavin, Colomina's web, σελ.187). Η Gray επιχείρησε να δημιουργήσει με ευαισθησία, βασισμένη στη γνώση και τις σταθερές απόψεις ζωής. Η κατοικία E1027, ανάλογα με τις πολιτιστικές συνθήκες, έχει χαρακτηριστεί και φεμινιστική κριτική της συμβατικής αρχιτεκτονικής. Το σίγουρο είναι, ότι αποτελεί μεγάλη καινοτομία για τη μοντέρνα αρχιτεκτονική και έναν διαφορετικό τρόπο προσέγγισης της κατοικίας. Ενσωματώνει στο πλαίσιο της στοιχεία του παρελθόντος, όπως το boudoir, παραλλαγμένα έτσι ώστε να φαίνονται καθαρά μοντέρνα, παρουσιάζει αλληγορίες και μυστήριο που οδηγούν τον επισκέπτη σε έναν πιο ελεύθερο τρόπο σκέψης, ενώ ταυτόχρονα δημιουργούν ένα περιβάλλον διασκεδαστικό όσο και ήρεμο για να ζήσει κανείς. Αποτελεί ένα πολυτελές έργο, στο οποίο η Gray επεδίωκε να δημιουργήσει μία ατμόσφαιρα εσωτερικής αρμονίας, με την απλότητα της μοντέρνας ζωής, χρησιμοποιώντας τα στοιχεία της σύγχρονης τεχνολογίας (Eileen Gray, Jean Badovici, 1929).

*Η Gray χρησιμοποιεί στην κατοικία της και λέξεις και φράσεις οι οποίες είναι προκλητικές και εμπεριέχουν μία αίσθηση χιούμορ. Για παράδειγμα, στην είσοδο, υπάρχει ένα φωτιστικό με σχήμα που παραπέμπει σε φαλλικό σύμβολο, κάτω από το οποίο υπάρχει, με στένσιλς, η επιγραφή «defense de fure», δηλαδή, απαγορεύεται να γελάσετε. Επίσης, στο κτίριο, υπάρχουν δύο εισοδοί και για να οδηγηθεί ο επισκέπτης στη σωστή είσοδο, η οποία είναι η βασική, η Gray χρησιμοποιεί το σήμα «απαγορεύεται η είσοδος», ώστε να του υποδείξει το δρόμο.*

*Η δευτερεύουσα είσοδος οδηγεί στους πιο ιδιωτικούς χώρους της οικίας. Κατά την είσοδο στο καθιστικό, υπάρχει στον τοίχο η φράση «entrez lentement», που σημαίνει μπειτε αργά, δίνοντας θεατρικότητα στο χώρο. Μία ακόμα φράση που υπάρχει στον τοίχο πάνω από το κρεβάτι, στο καθιστικό, λέει «invitation au voyage», δηλαδή, πρόσκληση στο ταξίδι. Αυτό έχει πολλαπλή σημασία. Πρώτα από όλα, επιδιώκει να μετατρέψει την επίσκεψη σε μία εμπειρία. Επίσης, κάνει αναφορά στο ποίημα του Charles Baudelaire «l' invitation au voyage», ο οποίος εξέφραζε σε αυτό τις ελεύθερες ιδέες του σχετικά με την ομοφυλοφιλία και τη διαφορετική κατανόηση του κάθε φύλου. Τέλος, επιχειρεί να κάνει τον επισκέπτη να αισθανθεί τουρίστας που ζει την παριζιάνικη ζωή (Brenda Martin, Penny Sparke, 2003).*

*Το κλιμακοστάσιο της κατοικίας έχει σχήμα σπирάλ και βρίσκεται κρυμμένο, ενώ κανείς μπορεί να το διακρίνει μόνο από το δώμα. Διατρέχει κατακόρυφα όλη την κατοικία και καταλήγει στον ξενώνα του κάτω ορόφου. Παρόλο που σε πολλά κτίρια το κλιμακοστάσιο αποτυπώνεται στις όψεις ή αποτελεί βασικό, εμφανές στοιχείο στο εσωτερικό τους, η Gray επιλέγει να το αποκρύψει μέσα σε έναν πυρήνα, ο οποίος χαρακτηρίζεται ως «ντουλάπα», επειδή υπάρχει μία πόρτα η οποία ανοίγει στο κλιμακοστάσιο και επιτρέπει την κίνηση μέσω αυτού. Ο κλειστός αυτός χώρος, αποτελεί έναν κρυφό πυρήνα, τον οποίο πρέπει να ανακαλύψει κάποιος για να τον χρησιμοποιήσει. Στο εσωτερικό του υπάρχουν εσοχές στους τοίχους που αποτελούν αποθηκευτικούς χώρους. Η πόρτα, η οποία ανοίγει στο κλιμακοστάσιο, από τη μία είναι καμουφλαρισμένη με την ίδια ταπεταρία που είναι καλυμμένος ο τοίχος, από την άλλη αποκαλύπτεται από το πόμολο και το χώρισμα ανάμεσα σε αυτήν και τον τοίχο, όπως μία ντουλάπα, η οποία πρέπει να είναι προσβάσιμη αλλά να μην είναι κυρίαρχο στοιχείο του χώρου. Δίπλα ακριβώς στην πόρτα, υπάρχει ένα πέρασμα, το οποίο οδηγεί σε ένα δεύτερο, κρυφό boudoir. Έτσι, ανοίγοντας την πόρτα, δημιουργείται ένα νέο όριο που κρύβει αυτό το πέρασμα. Ένα ακόμα στοιχείο που σηματοδοτεί την ύπαρξη την πόρτας σε εκείνο το σημείο, είναι η απουσία επίπλων και αντικειμένων προς χρήση στο χώρο μπροστά της.*

*Όπως προαναφέρθηκε, δίπλα στην πόρτα του κλιμακοστασίου, υπάρχει ένας διάδρομος, ο οποίος οδηγεί σε ένα κρυφό boudoir, το οποίο αποτελεί ταυτόχρονα και στούντιο για την εργασία της Gray. Ο χαρακτήρας του, τελείως αντίθετος με αυτόν του καθιστικού – boudoir. Αποκόπτεται από τον υπόλοιπο χώρο με ένα κάθετο χώρισμα, ενώ και εδώ ο χώρος εμφανίζει ποικιλία χρήσεων. Υπάρχει ένα κρεβάτι με τον από πίσω τοίχο να είναι καλυμμένος με γούνα, μία γωνία εργασίας, ένα μπαρ και πλούσιο φωτισμό. Ακόμα, διαθέτει έναν ιδιωτικό εξώστη, ο οποίος δεν επικοινωνεί με τον άλλο εξώστη. Πίσω από το κρεβάτι, υπάρχει άλλο ένα μπάνιο, καθώς και μία εξωτερική σκάλα, η οποία δίνει πρόσβαση στα εξωτερικά επίπεδα του κήπου. Η Gray φρόντισε να κρύψει καλά το χώρο αυτό από τα μάτια των επισκεπτών και ακόμα και το πέρασμα βρίσκεται στην απόληξη του καθιστικού. Βέβαια, μπορεί να κινηθεί την περιέργεια κάποιου για το τι βρίσκεται πέρα από εκείνο το σημείο. Αυτό παραλληλίζεται από πολλούς με τη λεσβιακή της ταυτότητα. Δηλαδή, αν δύο γυναίκες κρατούνται από το χέρι και περπατούν, μπορεί να μην είναι απλώς φίλες και αυτός που ξέρει να διαβάσει τη γλώσσα του σώματος μπορεί να το κατανοήσει (Martin, Penny Sparke, 2003). Μέσα από το δωμάτιο αυτό, υπάρχουν τρεις πιθανές έξοδοι: η μία από το καθιστικό, η μία από το μπάνιο και η άλλη από τον κήπο. Η Gray φρόντισε να τις αποκρύψει καλά, κάνοντας ακόμα και την έξοδο από το δωμάτιο μία ανακάλυψη και καθιστώντας το ακόμα πιο δυσπρόσιτο. Γενικά, στην αρχιτεκτονική της, οι πόρτες είναι κρυμμένες και διακριτικές, ενώ τα παράθυρα είναι μεγάλα και ενοποιούν το έξω με το μέσα.*

Όπως έδειξε η μελέτη των παραδειγμάτων που παρουσιάσαμε, οι κοινωνικοί και έμφυλοι διαχωρισμοί αποτυπώνονται με άμεσους ή έμμεσους τρόπους στην αρχιτεκτονική των κατοικιών και τη διαμόρφωση των χώρων τους σε διαφορετικά κοινωνικά και πολιτισμικά συστήματα. Οι ανισότητες μεταξύ ανδρών και γυναικών σε σχέση με τις δραστηριότητες που αντιστοιχούν σε κάθε φύλο, είναι αυτές που κατέτασσαν ιστορικά τις γυναίκες στην οικιακή σφαίρα. Έτσι, οι γυναίκες ταυτίστηκαν με την ιδιωτική σφαίρα, τον περιορισμό του σπιτιού, ενώ οι άντρες με την παραγωγή, το δημόσιο χώρο και τη συμμετοχή στα κοινωνικά δρώμενα και τη λήψη αποφάσεων (Λαδά Σάσα- Βάνα Τεντοκάλη, 1989). Αυτό, στον τομέα της κατοικίας, φαίνεται πιο έντονα στις μη βιομηχανοποιημένες κοινωνίες, αλλά δεν σημαίνει ότι στις σύγχρονες κοινωνίες απουσιάζει. Στις σύγχρονες κοινωνίες, παρόλο που οι γυναίκες δεν ζουν υπό αντίστοιχες συνθήκες, ο διαχωρισμός τους και η υποβάθμισή τους σε σχέση με τους άντρες, γίνονται με έμμεσους και λιγότερο φανερούς τρόπους.

Αναζητώντας αρχές σχεδιασμού που δίνουν έμφυλο πρόσημο σε χώρους της κατοικίας, συνειδητοποιούμε ότι υπάρχουν συγκεκριμένοι χώροι, οι οποίοι εξαρχής είναι καθορισμένοι έτσι, ώστε να χρησιμοποιούνται από ένα φύλο, όπως η βιβλιοθήκη στις κατοικίες πριν το μοντερνισμό που ήταν ιδιαίτερος χώρος των ανδρών, το boudoir και το καθιστικό (drawing room) που προοριζόνταν για γυναίκες κ.λπ. Σύμφωνα με την Βάσω Τροβά (2005) ο αρχιτέκτονας διαχειρίζεται ζητήματα εποπτείας, προσδιορίζοντας θέσεις κλειδιά με έμφυλες ταυτότητες. Από τη στιγμή που αυτό το πολύπλοκο, τελικά, όριο κατασκευάζεται, μετατρέπεται το ίδιο σε μηχανισμό παραγωγής υποκειμένων.

Η αναπαραγωγή κοινωνικών αντιλήψεων, σχετικά με τα δύο φύλα, στο σχεδιασμό των κατοικιών μετατρέπει τις ιδέες και τις έννοιες σχετικά με τα έμφυλα χαρακτηριστικά σε καθιερωμένο λεξιλόγιο της αρχιτεκτονικής της κατοικίας.

Αυτό, σε συνδυασμό με τις ανάγκες μαζικής παραγωγής και στέγασης, οδήγησε στην κατασκευή των βιβλίων εργονομίας. Η “βιβλιοθήκη” προκαθορισμένων μεγεθών, τυπολογιών και χώρων συμβάλλει στη συνέχιση του παραπάνω φαινομένου, τοποθετώντας και πάλι τις γυναίκες στο οικιακό πλαίσιο και ιδιαίτερα σε χώρους οικιακών εργασιών.

Η κουζίνα της Φρανκφούρτης, ως εργονομικό πρότυπο κουζίνας, προοριζόταν για ένα σύνολο εργατικών κατοικιών, δημιουργήθηκε για να καλύπτει πρακτικές ανάγκες της καθημερινότητας και να βελτιστοποιήσει την αποδοτικότητα του νοικοκυριού. Εντούτοις, η απομόνωση των γυναικών νοικοκυρών στον ιδιωτικό μικρόκοσμο, διαιώνιζε τη γυναικεία ταυτότητα στις πατριαρχικές κοινωνίες και τους στερούσε τη δυνατότητα επαγγελματικής ανέλιξης, οικονομικής χειραφέτησης και συνειδητής επιλογής εναλλακτικού τρόπου ζωής.

Στο διάστημα 18<sup>ου</sup> με 20<sup>ο</sup> αιώνα, ο σχεδιασμός και η διακόσμηση του boudoir αντικατοπτρίζουν την άνθιση, υποτίμηση και διαπραγμάτευση της γυναικείας επιρροής και μας προσφέρουν στοιχεία για την καθημερινή ζωή των γυναικών ενοίκων. Το ιστορικό boudoir παλινδρομούσε από έναν αισθησιακό χώρο για προσωπικές συζητήσεις και γυναικείο καλλωπισμό, σε ένα απαγορευμένο σημείο συνάντησης ερωτικού χαρακτήρα. Η σημασία αυτού του χώρου εκτιμάται από σημαντικούς αρχιτέκτονες της μοντέρνας περιόδου, οι οποίοι αναγνωρίζουν την υπόσταση του γυναικείου φύλου όπως και του αρσενικού και ως ένδειξη αυτής της αναγνώρισης φροντίζουν να διατηρούν αυτό το χώρο, είτε με τα αυτούσια χαρακτηριστικά του, είτε ως μετεξέλιξη του παλαιότερου boudoir, μέσα στις κατοικίες που σχεδιάζουν. Στην οικία Muller, για παράδειγμα, ο Loos διατηρεί το ιστορικό boudoir, ενώ, από την άλλη, ο Le Corbusier το διαμορφώνει ως χώρο που σηματοδοτεί το τέλος ενός αρχιτεκτονικού περιπάτου στο εσωτερικό της κατοικίας.



Κατά τον Μοντερνισμό, τα προγράμματα κατοικίας περιείχαν ένα σύνολο αντιλήψεων για τη σχέση των φύλων. Οι αντιλήψεις για το νοικοκυριό και η ιδέα του σπιτιού ως καταφύγιο, σε σχέση με την ανάπτυξη του καπιταλισμού και την οργάνωση των σχέσεων παραγωγής, διαμόρφωναν την αυστηρή διάκριση ιδιωτικού-δημοσίου. «Ο ρόλος των γυναικών ως κινητό και απαραίτητο εξάρτημα της ιδανικής κατοικίας» (Αννη Βρυχέα, 2003: σελ.301) του 19<sup>ου</sup> αιώνα, εν μέρει αποκρυσταλλώνεται στη σύγχρονη κοινωνία με την είσοδό τους στην αγορά εργασίας και τη δημόσια ζωή. Παρόλα αυτά, το μοντέλο κατοίκησης που ταυτίζει τη διαχείριση των οικιακών εργασιών με τη γυναικεία φύση, επιβιώνει ως σήμερα, με αποτέλεσμα οι γυναίκες να μην απαλλάσσονται από τον προγενέστερο ρόλο τους, εφόσον υιοθετούν έναν νέο, αλλά να προσπαθούν να ισορροπήσουν μεταξύ του παρελθόντος και των νέων δεδομένων στην καθημερινή τους ζωή.

Η ανάλυση των κατοικιών στο κεφάλαιο 2.4 αποσκοπεί στο να φανεί ότι με έναν διαφορετικό τρόπο σκέψης και μεγαλύτερη προσοχή στην ιδιοσυγκρασία και τις ανάγκες του μελλοντικού κατοίκου, μπορεί να προκύψει μία όμορφη και λειτουργική κατοικία, ακόμα και μη ακολουθώντας τους τυποποιημένους κανόνες. Ο Richard Neutra και ο Gerrit Rietveld, για παράδειγμα, κατανόησαν και θέλησαν να εξερευνήσουν τη γυναικεία ψυχή, με σκοπό τη δημιουργία μίας κατοικίας πέρα από τα συνηθισμένα πρότυπα σχεδιασμού. Ο Mies Van der Rohe, από την άλλη, παρέβλεψε την αναγκαιότητα της ικανοποίησης της γυναικείας πελάτισσας, δημιουργώντας ένα αρχιτεκτονικό έργο σύμφωνα με τις δικές του επιθυμίες, παρά μία κατοικία. Τέλος, η Elsie de Wolfe, ως διακοσμήτρια και καινοτόμος του προμοντερνισμού, έδωσε μεγάλη ώθηση στην πορεία των γυναικών στον τομέα αρχιτεκτονικής και στη συνέχεια, η Eileen Gray, καθιέρωσε το δικό της προσωπικό στυλ στη μοντέρνα εποχή.

Όλα αυτά τα παραδείγματα, δείχνουν ότι ο προβληματισμός σχετικά με τους έμφυλους διαχωρισμούς και την έκφρασή τους στη δημόσια και την ιδιωτική σφαίρα, ανέκαθεν υπήρχε και γίνονταν προσπάθειες αλλαγής κάποιων παλαιωμένων αντιλήψεων, είτε από γυναίκες, είτε από άνδρες του πνεύματος και με έναν πιο ανοιχτό τρόπο σκέψης. Δόθηκε έμφαση στο πώς μπορεί ένας αρχιτέκτονας να απεγκλωβιστεί από τα καθιερωμένα πρότυπα κατασκευής και να σχεδιάσει μία κατοικία απελευθερωμένη από διαχωρισμένους χώρους με έμφυλες ταυτότητες, που αποπνέει ομοιογένεια, ισορροπία και έχει ολοκληρωμένο χαρακτήρα. Η έκφραση ή όχι ενδιαφέροντος και προβληματισμού σχετικά με τη φύση των δύο φύλων, τους έμφυλους ρόλους, τα στερεότυπα της κοινωνίας και τη μεταφορά τους στην αρχιτεκτονική, οδηγεί, τελικά, σε ανάλογα αποτελέσματα σχεδιασμού.

Συμπερασματικά, τα άτομα δεν φέρουν ακριβώς τις ταυτότητες που βιολογικά τους αποδόθηκαν, αλλά ταυτοποιούνται διαρκώς μέσα από τις διαδικασίες που τα ορίζουν, είτε επιβεβαιώνουν κάποια χαρακτηριστικά τους, είτε τα τροποποιούν. Όταν, όμως, οι αντιλήψεις για το διαχωρισμό των φύλων συνεχίζονται μέσα στους αιώνες, η αλλαγή της ταυτότητας των ατόμων γίνεται πιο περίπλοκη. Ακόμα, η εμπειρία, η χρήση και η κατανόηση του χώρου της κατοικίας, καθώς και τα ζητήματα και οι κατευθύνσεις σχεδιασμού, επαναπροσδιορίζονται μέσα από την κατασκευή έμφυλων ταυτοτήτων, αλλά και μέσα από άλλα κοινωνικά και πολιτισμικά χαρακτηριστικά, όπως η σεξουαλικότητα, η εθνότητα κ.λπ.

Η αρχιτεκτονική κατασκευή δεν είναι “αθώα”, αλλά κρύβει μηχανισμούς και διαχειρίζεται το σώμα και το μυαλό των ατόμων με συγκεκριμένους τρόπους κάθε φορά, μεταφέροντας παγιωμένες ιδέες και στερεότυπα. Η ίδια ακριβώς, όμως, φύση της, τής δίνει τη δυνατότητα και να τα ανατρέπει. Στο σχεδιασμό της κατοικίας αποτυπώνονται κοινωνικά πρότυπα και έμφυλες σχέσεις, οι οποίες τον καθοδηγούν, και, από την άλλη, όσο ο σχεδιασμός αναπαράγει τα ίδια πρότυπα και αρχές, δαιμονίζει και ενισχύει με τη σειρά του τις ίδιες αντιλήψεις. Μπορεί όμως να συμβάλει και στην αλλαγή των αντιλήψεων αυτών δημιουργώντας ένα διαφορετικό λεξιλόγιο και διαμορφώνοντας περιθώρια για διαφορετικές σχέσεις και τρόπους κατοίκησης.

1. Βαρίκα Ε., 1984, «**Αόρατη εργασία και Επιδεικτική κατανάλωση**», Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου Ιστορίας Νεοελληνική Πόλη Οθωμανικές Κληρονομίες και Ελληνικό Κράτος.
2. Βάσω Τροβά, 2008, «**Από ποια πλευρά του τοίχου; Ζητήματα φυλών στο σχεδιασμό του χώρου**- κείμενα των Daphne Spain, Beatriz Colomina, Christopher Wilson, Mark Wigley», Βόλος, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Διατμηματικό Πρόγραμμα Σπουδών για Θέματα Φύλου και Ισότητας
3. Βρυχέα Άννη, 2003, «**Η γυναίκα ως απαραίτητο εξάρτημα της ιδανικής κατοικίας για τον άντρα εργάτη**», από το βιβλίο «**Κατοικία και Κατοίκηση**», Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
4. Λαδά Σάσα- Βάνα Τεντοκάλη, 1989, «**Το φύλο ως παράμετρος στην οργάνωση του χώρου**» (ένα μάθημα στο τμήμα Αρχιτεκτόνων του Α.Π.Θ.), Δελτίο Συλλόγου Αρχιτεκτόνων
5. Λαδά Σάσα, 1984, «**Το ιδανικό σπίτι: Ο ρόλος της κατοικίας στην κατά φύλο διαίρεση του χώρου**», στο *Η Αριστερά Σήμερα*.
6. Λαδά Σάσα, 2003, «**Φύλο και Χώρος: Αρχικές Προσεγγίσεις και Νέα Ερωτήματα ή Μεταξύ Ορατών και Αοράτων**», εισήγηση στο συνέδριο με θέμα «Το Φύλο, Τόπος Συνάντησης των Επιστημών».
7. Λυκογιάννη Ρούλα – Χατζηβασιλείου Σαλώμη, 2005, Σημειώσεις μαθήματος 4ου εξαμήνου «**Εισαγωγή σε Θέματα Φύλου και Χώρου**», Τομέας II, Ε.Μ.Π.
8. Μαρνελάκης Γ., 2003, «**Μεταλλαγές των ιδεών για την έννοια του φύλου**», αδημοσίευτο άρθρο (υπό έκδοση στο Γ. Μαρνελάκης, «*Γεωγραφίες των Σωμάτων: Σεξουαλικότητα, Φύλο και Αστικός χώρος*», Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
9. Ντίνα Βαΐου- Γιώργος Μαρνελάκης, «**Γυναίκες και Άνδρες στους Χώρους Καθημερινότητας**», Πρακτικά Συνεδρίου 11 – 12 Νοεμβρίου 2005 (Κτίριο Τσοίτσα, Αμφιθέατρο 4ου ορόφου), σημειώσεις μαθήματος 4ου εξαμήνου «**Φύλο και Χώρος**», Τομέας II, Ε.Μ.Π.
10. Σορβανή Νίκη, 2008, «**Μήπως πρέπει να κάψουμε το Neufert;**», Δ.Π.Μ.Σ. Αρχιτεκτονική Σχολή Ε.Μ.Π., επιβλέπων: Σταυρίδης Σταύρος.

11. «**Φύλο και χώρος – Δημόσιος και Ιδιωτικός χώρος**», επιλογή κειμένων: Ντ. Βαΐου.
12. Alan Colquhoun, 1981, άρθρο «**Displacements of Concepts in Le Corbusier**», «**Essays in Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change**», Cambridge, εκδόσεις Μ.Ι.Τ.
15. Alice T. Friedman, 1998, «**Women And the Making of the Modern House: A Social and Architectural History**», Harry N. Abrams, Inc.
16. Beatriz Colomina, 1992, «**Sexuality and Space**», New Jersey, Princeton Papers on Architecture, Princeton Architectural Press.
17. Brenda Martin- Sparke Penny, 2003, «**Women’s Places: Architecture and Design 1860-1960**» , Λονδίνο, εκδόσεις Taylor and Francis Routledge.
18. Bordin, Ruth Birgitta Anderson, 1993 «**Alice Freeman Palmer: The Evolution of a New Woman**», University of Michigan Press
19. Boys J., 1984, «**Υπάρχει μία φεμινιστική ανάλυση της αρχιτεκτονικής;**», στο «*Build Environment*», μετάφραση: Ντ. Βαΐου, Σ. Λαδά.
20. Christopher Wilson, άρθρο «**Το Maison de Verre και το βλέμμα**» που συμπεριλαμβάνεται στο βιβλίο «*Negotiating Domesticity*».
21. Daphne Spain, 1992, «**From Parlour to Great Room**», απόσπ. από το «*Gendered Spaces*», Chapel Hill and London: The University of North Caroline Press.
22. Diana Argest, Patricia Conway (managing editor) , Leslie Kanes Weisman, 1996, «**Sex of Architecture**», Harry N. Abrams, Inc.
23. Duncan McCorquodale, Katerina Riiedi, Sarah Wigglesworth, 1996, «**Desiring Practices, Architecture, Gender and the Interdisciplinary**», Black Dog Publishing Limited.

24. E. Neufert, 2004, «**Οικοδομική και Αρχιτεκτονική Σύνθεση**», εκδ. Μόσχος Γκιούρδας.
25. Ed Lilley, Ιούνιος 1994, «**The Name of the Boudoir**», Journal of the Society of Architectural Historians, τόμος 53, σελ. 193-198, University of Bristol
26. Geertz Hildred and Clifford Geertz, 1975, «**Kinship in Bali**», Chicago: University of Chicago Press , σελ.49.
27. Goncourt Brothers, 1888-1896, «**Journal des Goncourt**», Paris, Bibliothèque-Charpentier
28. Heynen Hilde- Gülsüm Baydar, 2005, «**Negotiating Domesticity: Spatial Productions Of Gender In Modern Architecture**», Λονδίνο, εκδόσεις Taylor and Francis Routledge.
29. Jacques Sbriglio, 1999, «**Le Corbusier: The Villa Savoye**», Basel, Birkhauser.
30. Kenneth Frampton, 1999, «**Μοντέρνα Αρχιτεκτονική- Ιστορία και Κριτική**», Αθήνα, εκδόσεις Θεμέλιο.
31. Kluckhohn Clyde and Dorothea Leighton, 1946, «**The Navajo**», New York: Anchor Books, σελ. 180 – 183.
32. M. Foucault, 1987, «**Χώρος, Γνώση και Εξουσία**», στο M. Foucault, «*Εξουσία, Γνώση και Ηθική*», Αθήνα: Ύψιλον.
33. Nicolaisen Johannes, 1963, «**Ecology and the Culture of the Pastoral Tuareg**», Copenhagen: National Museum of Copenhagen, σελ. 391.
34. Paul J. Young , 2008, «**Seducing the Eighteenth- Century French Reader-Reading, Writing, and the Question of Pleasure**», Bodmin, Cornwall, εκδόσεις MPG Books Ltd.
35. Pierre Bourdieu, 1971, «**The berber House**», κεφ. 18 στο Mary Douglas (επ.), 1974, «*Rules and meanings: The Anthropology of Everyday Knowledge*», Harmondsworth: Penguin. Ortner Sherry, 1974, «*Is Female to Male as Nature is to Culture?*», στο Michelle Z. Rosaldo and Louise Lamphere (επ.), «*Women, Culture and Society*», σ.σ. 67 – 68, Stanford Cal.: Stanford University Press.



36. Rose Gilroy, Roberta Woods, 1994, «**Housing Women**», εκδ. Routledge.
37. Sarah Wiggelsworth, οκτώβριος 1998, άρθρο “**Maison de Verre : sections through an in-vitro conception**”, The Journal of Architecture
38. Susan R.Henderson, 1996, «**Μια Επανάσταση στη Γυναικεία Σφαίρα, Η Grete Lihotzky και η Κουζίνα της Φρανκφούρτης**» στο Colley D.Danze E. Henderson C. eds «*Architecture and Feminism*», USA, Princeton Architectural Press.
39. Wulff Inger, 1982, «**Habitation among the Yakan, a Muslim people in the Southern Philippines**», στο K. G. Izikowitz and P. Sarensen (επ.), «*The House in East and Southeast Asia*», σ. σ. 137 – 150, London: Curzon Press.

### Ιστότοποι

- [www.google.com](http://www.google.com)
- [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)
- [www.archdaily.com](http://www.archdaily.com)
- [www.inhabitat.com](http://www.inhabitat.com)
- [www.ehistory.osu.edu](http://www.ehistory.osu.edu)
- [www.nybooks.com](http://www.nybooks.com)
- [www.architectuul.com](http://www.architectuul.com)
- [www.untappedcities.com](http://www.untappedcities.com)
- [www.architecturality.wordpress.com](http://www.architecturality.wordpress.com)
- [www.archinect.com](http://www.archinect.com)
- [en.wikiarquitectura.com](http://en.wikiarquitectura.com)