

M O D

E R N

W

O

M

/

E

N

ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ ΚΡΗΤΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ

M O D
E R N
W O M
/ E N

Ε Ρ Ε Υ Ν Η Τ Ι Κ Η Ε Ρ Γ Α Σ Ι Α

ΜΟΝΤΕΡΝΟ "ΓΕΝΟΥΣ ΘΗΛΥΚΟΥ"

Πρωτοπορία και διαχρονικότητα στο έργο τεσσάρων γυναικών του Μοντερνισμού

ΤΟΜΑΡΑ ΑΓΑΘΗ & ΤΣΑΚΙΡΗ ΕΙΡΗΝΗ
ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ / ΑΜΑΛΙΑ ΚΩΤΣΑΚΗ

ΧΑΝΙΑ
2019



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	09
ΕΥΡΗΜΑΤΑ	
Γυναίκες στο Μοντέρνο	20
Eileen Gray	27
_ VILLA E.1027	38
_ ELLIPSE HOUSE	50
Charlotte Perriand	59
_ EQUIPMENT OF A DWELLING	68
_ MAISON AU BORD DE L'EAU	74
_ CUISINE ATELIER LE CORBUSIER, TYPE 1	80
Lilly Reich	89
_ THE DWELLING	98
_ VELVET AND SILK CAFE	106
_ ΔΙΕΘΝΗΣ ΕΚΘΕΣΗ 1929 ΒΑΡΚΕΛΩΝΗ & ΓΕΡΜΑΝΙΚΟ ΕΘΝΙΚΟ ΠΕΡΙΠΤΕΡΟ	114
_ THE DWELLING OF OUR TIME	122
_ ΕΣΩΤΕΡΙΚΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΣΥΝΘΕΣΗ	130
Lina Bo Bardi	139
_ GLASS HOUSE	148
_ VALERIA CIRELL HOUSE	158
_ THE SÃO PAULO MUSEUM OF ART (MASP)	166
ΕΡΜΗΝΕΙΑ	180
ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ	193
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	201



“Για το μεγαλύτερο μέρος της ιστορίας, ο Ανώνυμος είναι συνήθως γυναίκα.”

Virginia Woolf / Ένα δικό της δωμάτιο



1.1 Σκοπός

Σκοπός της εργασίας είναι η διερεύνηση του έργου τεσσάρων γυναικών αρχιτεκτόνων του Μοντερνισμού, επικεντρωμένη στις παρεκκλίσεις που τυχόν αυτό εμφανίζει ως προς τις μοντερνιστικές αρχές, μαζί με μια προσπάθεια ερμηνείας των παρεκκλίσεων αυτών, καθώς και της περιθωριοποίησης των τεσσάρων γυναικών αρχιτεκτόνων στην ιστορία της αρχιτεκτονικής.

1.2 Αντικείμενο

Αντικείμενο της εργασίας είναι το έργο τεσσάρων γυναικών αρχιτεκτόνων του μοντερνισμού. Από τη Lilly Reich και την κρυφή της παρουσία στα έργα του Mies Van der Rohe, στην περιθωριοποιημένη ιστορικά Ιταλίδα Lina Bo Bardi, καθώς και στις δύο πολύ σημαντικές και αμφιλεγόμενες ως προς τη σχέση τους με το έργο του Le Corbusier, Eileen Gray και Charlotte Perriand.

1.3 Βιβλιογραφική ανασκόπηση

Τα τελευταία χρόνια, έχει αναπτυχθεί σχετικό ενδιαφέρον για το έργο των γυναικών αρχιτεκτόνων, που έχει καταλήξει σε αξιόλογες μελέτες και εκδόσεις. Βιβλία αναφοράς για την παρούσα εργασία ήταν :

- _ Sellers Libby, "Women Design", Frances Lincoln, London, 2017
- _ Τουρνικιώτης Π., Ιστοριογραφία της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2002
- _ Espegel Carmen - Women Architects in the Modern Movement, Routledge, New York, 2018
- _ Rendell Jane, Penner Barbara, Borden Iain, "Gender space architecture, an interdisciplinary introduction", Routledge 1st edition, London, 1999
- _ Symposium 2018 - MoMoWo, Women's Creativity since the Modern Movement 1918-2018: Toward a new perception and reception, ZRC SAZU, France Stele Institute of Art History, ZRC Publishing House, 2018

2. ΜΕΘΟΔΟΣ

2.1 Μέθοδος - Συλλογή Ερευνητικού Υλικού

Η συλλογή του ερευνητικού υλικού πραγματοποιήθηκε μέσω βιβλιογραφικής και διαδικτυακής έρευνας.

2.2 Ερμηνευτική μέθοδος

2.2.1 Υπόθεση εργασίας

Μέχρι τα τέλη του 19ου αιώνα, οι γυναίκες είχαν αρχίσει να συμμετέχουν στη μισθωτή εργασία, ως παράγοντας στην ανάπτυξη της καπιταλιστικής οικονομίας. Ωστόσο, οι υποσχέσεις της νέας αστικής κοινωνίας για ελευθερία, ίσα δικαιώματα και ευκαιρίες αφορούσαν μόνο στους άνδρες, κατόχους του χρήματος και της γνώσης. Στην αρχή του 20ου αιώνα, και με τη σχετική επιτυχία του γυναικείου κινήματος, άρχισαν να επιτυγχάνονται τα πρώτα βήματα προς την ισότητα των δύο φύλων¹. Οι γυναίκες κατάφεραν μία δυναμική είσοδο σε τομείς, που μέχρι τότε τους απαγορεύονταν² κοινωνικά και πολιτικά να συμμετέχουν, όπως σε αυτούς της εκπαίδευσης και της εργασίας. Στην Ευρώπη αυξάνονται σε αριθμό τα εκπαιδευτικά προγράμματα, που καθιερώθηκαν από κινήματα και ιδρύματα όπως το Arts and Crafts στα τέλη του 19ου αιώνα στη Βρετανία, το Weiner Werkstatte στην αρχή του 1900, και τη σχολή Bauhaus στη μεσοπολεμική Γερμανία, τα οποία θεωρητικά ενθάρρυναν ενεργά τις γυναίκες στο επάγγελμα.

Ιστορικά παρατηρούμε ότι οι πρώτες γυναίκες σχεδιάστριες, κατείχαν θέσεις ως επαγγελματίες στο σχεδιασμό εσωτερικών χώρων και εκθεσιακών περιπτέρων, υφαντουργικών προϊόντων και στην εκπαίδευση. Ωστόσο, παρόλη την άμεση εξέλιξη που επέδειξαν σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα, οι στερεοτυπικές αντιλήψεις της εποχής τους άργησαν να δώσουν χώρο στην ανάδειξη του έργου τους³. Η Julie Willis με αφορμή το “Rethinking Architectural History from a Gender Perspective”⁴ της Karen Kingsley, θέτει μια σειρά ερωτημάτων, μεταξύ των οποίων και το για ποιους λόγους η συνεισφορά των ελάχιστων γυναικών αρχιτεκτόνων του Μοντέρνου παραμένει αόρατη⁵, με δεδομένο το ότι η γυναικεία ματιά στην αρχιτεκτονική, ήταν ουσιαστικά κάτι πρωτοφανές για την καθολική ιστορία του

πολιτισμού⁶.

Ακόμα και σήμερα, αν ερωτηθεί κάποιος να ονοματίσει τους σημαντικότερους αρχιτέκτονες σε παγκόσμιο επίπεδο, θα καταλήγαμε με μια λίστα κυρίως ανδρικών ονομάτων. Το έργο των πρωτοπόρων της αρχιτεκτονικής του 20ου αιώνα, των πρώτων θεμελιωτών της νέας αρχιτεκτονικής και των μεταπολεμικών κριτικών του μοντερνισμού – χωρίς αμφιβολία είναι αξιοσημείωτο. Ωστόσο, δημιουργείται όλο και πιο έντονα η εντύπωση ότι αυτή η γένους αρσενικού, δυτικό - ευρωπαϊκή αφήγηση είναι ελλιπής, αφού οι ιστορίες των γυναικών δεν ήταν πάντα ορατές όσο των ανδρών και εξακολουθούν να υπάρχουν τυφλά σημεία στην ιστορία.

Το θέμα της ισότητας των δύο φύλων, είναι ένα ζήτημα που έχει λάβει διάφορες μορφές ατομικής και κοινωνικής έκφρασης, μέσα σε μια πληθώρα καταστάσεων κοινωνικής συμπεριφοράς και δεοντολογίας, με βασικό χαρακτηριστικό του, τον υποβιβασμό του γυναικείου φύλου. Μπορούμε να αναρωτηθούμε, σε μια εποχή που η ισότητα των δύο φύλων θεωρείται περισσότερο κατοχυρωμένη, αν η συζήτηση για τη θέση των γυναικών στην αρχιτεκτονική τείνει να φτάσει σε ένα πιο ολοκληρωμένο συμπέρασμα.

Στην εισαγωγή του Gender Space Architecture των Jane Rendell, Barbara Penner και του Iain Borden σημειώνεται πως η έρευνα πάνω στο φύλο και στην αρχιτεκτονική ξεκίνησε στα τέλη της δεκαετίας του 1970 κυρίως από γυναίκες με φανερό πολιτικά φεμινιστική προσέγγιση. Επίσης, επισημαίνεται ότι το 1992 δημοσιεύτηκε ο τόμος της Beatriz Colomina, ο οποίος αποτελούσε την πρώτη συλλογή αρχιτεκτονικών έργων υπό το πρίσμα του φύλου, το οποίο συνέδεσε με τομείς που σχετίζονταν με τις αρχιτεκτονικές μελέτες -όπως η ανθρωπολογία, η ιστορία της τέχνης, η γεωγραφία, η ψυχανάλυση και η φιλοσοφία⁷. Πλέον, αρκετοί ακαδημαϊκοί κλάδοι έχουν αναπτύξει εκτεταμένες μεθοδολογίες που λαμβάνουν υπόψη το φύλο και τη φεμινιστική πολιτική. Σε ένα επιστημολογικό πεδίο κατ’ εξοχήν «μεταϊχμιακό», όπως αυτό της αρχιτεκτονικής, η οποία αιωρείται σε ένα πρώτο επίπεδο ανάμεσα στις τέχνες και τις επιστήμες και σε ένα δεύτερο ανάμεσα στις κοινωνικές επιστήμες και τις τεχνολογικές, η εισαγωγή της παραμέτρου του φύλου αποτελεί ένα διεπιστημονικό

1 Sellers L., “Women Design”, Frances Lincoln, London, 2017, σ. 8

2 Στο “Ένα δικό σου δωμάτιο” (1929) η Virginia Woolf, εικάζει ότι ο Shakespeare είχε μια αδελφή, ισάξια σε ταλέντο και ευφυΐα, της οποίας η μοίρα διαφέρει ριζικά. Αυτή η φανταστική γυναίκα δεν καταφέρνει να γράψει ούτε μία λέξη και πεθαίνει μόνη, βυθισμένη στον κόσμο της μη έχοντας καταφέρει να εκφράσει ποτέ τη μεγαλοφυΐα της. Εάν είχε βρει τα μέσα και τις συνθήκες να δημιουργήσει, υποστηρίζει η Woolf, θα είχε φτάσει στα ίδια επίπεδα απόδοσης με τον “αθάνατο” αμφιθαλή της.

3 Sellers L., “Women Design”, Frances Lincoln, London, 2017, σ. 7

4 Kingsley Karen, “Rethinking Architectural History from a Gender Perspective”, in Thomas Dutton (ed), Voices in Architectural Education: Cultural Politics and Pedagogy, New York: Bergin & Garvey, 1991, σ. 251

5 Willis Julie, “Invisible contributions: The problem of history and women architects”, Architectural Theory Review, Volume 3, 1998 - Issue 2, σ58

6 Willis Julie, “Invisible contributions: The problem of history and women architects”, Architectural Theory Review, Volume 3, 1998 - Issue 2, σ58

7 Jane Rendell - Barbara Penner - Iain Borden - Gender space architecture, an interdisciplinary introduction, Routledge 1st edition, London 1999, σελ. 6

ζήτημα, εξίσου αιωρούμενο⁸ γράφει η Βάνα Τεντοκάλη. Ακόμη, κάνει τη διαπίστωση⁹ ότι η επίλυση του “γυναικείου ζητήματος” έχει ως ορόσημο τη φράση “η γυναίκα δεν γεννιέται” της Simone de Beauvoir, συγγραφέας και φεμινίστρια η οποία έγραψε το 1949, “καμμία βιολογική, ψυχολογική ή οικονομική μοίρα δεν προσδιορίζει τη θέση που κατέχει σήμερα στην κοινωνία το ανθρώπινο θηλυκό. Είναι ο πολιτισμός σαν σύνολο που παράγει αυτό το πλάσμα, κάτι ανάμεσα σε αρσενικό και ευνούχο, που ονομάζεται θηλυκό”¹⁰.

Η Jane Rendell γράφει πως τα τελευταία είκοσι χρόνια, οι κλάδοι της αρχιτεκτονικής ιστορίας και του σχεδιασμού έχουν αλλάξει. Συγκεκριμένα αναφέρει, από τη μία πλευρά, η φεμινιστική αρχιτεκτονική ιστορία έχει αναπτυχθεί για την ανάκτηση του έργου των γυναικών αρχιτεκτόνων αγκαλιάζοντας το ρόλο της θεωρίας, ειδικά της κριτικής και της θεωρίας του φύλου, για την ερμηνεία των αρχιτεκτονικών εικόνων ιστορικά, ενώ από την άλλη πλευρά, οι γυναίκες στην αρχιτεκτονική πρακτική συνεχίζουν να βρίσκονται στο μεταίχμιο μεταξύ αυτών που παραμένουν ουδέτερες και αυτών που ορίζουν της φεμινιστικές τους προθέσεις¹¹.

Σύμφωνα με τη Libby Sellers το να αποδεχούμε την ουδετερότητα του φύλου στην αρχιτεκτονική αποτελεί μία παραδοχή με την οποία “διακινδυνεύεται να αγνοηθεί η προκατάληψη που έχει δεχθεί το γυναικείο φύλο και εξακολουθεί να δέχεται στον κλάδο παγκοσμίως”¹². Επομένως, ο αποκλεισμός των γυναικών από το αρχιτεκτονικό επάγγελμα και την εκπαίδευση, πέρα από ένα ιστορικό πρόβλημα, αποτελεί μία διαφορετική αφετηρία για τις γυναίκες που ασκούν το επάγγελμα του αρχιτέκτονα τώρα;

Στην αρχιτεκτονική, οι ισχυρισμοί του Μοντέρνου Κινήματος περί καθολικότητας, έρχονται αντιμέτωποι με αξιώσεις που αφορούν τα σημαίνοντα που καθορίζουν την ταυτότητα¹³. Η κατανόηση του φύλου ως πολιτισμική κατασκευή, οδηγεί στο ερώτημα του πως οι εκάστοτε πολιτισμοί έχουν επηρεάσει την αρχιτεκτονική¹⁴, ενώ η έμφαση στον παράγοντα του φύλου ως βιολογικό χαρακτηριστικό δημιουργεί την υπόθεση ότι το φύλο - ως

σημαινόμενο- πιθανώς επηρεάζει τη φύση του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού¹⁵. Ο χώρος και ο τόπος στο πιο πάνω πλαίσιο δεν εξαντλείται στην υλική του υπόσταση ή στα γεωμετρικά του χαρακτηριστικά. Περιλαμβάνει και συνδιαμορφώνεται από ένα ιδιαίτερο σύνολο, έναν αστερισμό, κοινωνικών σχέσεων, που λειτουργούν και αλληλεπιδρούν σε μια συγκεκριμένη τοποθεσία (Lefebvre 1974)¹⁶. Το ενδιαφέρον μας λοιπόν, επικεντρώνεται στη βάση και στις απαρχές του προκείμενου διαλόγου του γυναικείου φύλου με την αρχιτεκτονική, στις πρώτες γυναίκες αρχιτέκτονες της Μοντέρνας εποχής.

Στην παρούσα εργασία θα χρησιμοποιήσουμε τις παραπάνω θεωρίες για την ερμηνεία των ευρημάτων μας.

2.2.2 Ερμηνευτικά εργαλεία

Η ερμηνεία επιχειρείται μέσω της διερεύνησης του διαλόγου που το έργο των τεσσάρων δημιουργών αναπτύσσει με τις αρχές του μοντέρνου κινήματος στην αρχιτεκτονική. Γίνεται προσπάθεια να αναδειχθεί η συμβολή των γυναικών στη διαμόρφωση συγκεκριμένων πτυχών της αρχιτεκτονικής σκέψης, ενώ ταυτόχρονα και παράλληλα αναδεικνύονται οι γυναίκες ως αντικείμενα μελέτης. Το έργο των τεσσάρων γυναικών εξετάζεται βάσει των κειμένων από σύγχρονους σε αυτές ιστοριογράφους¹⁷ και θεωρητικούς της αρχιτεκτονικής (Bruno Zevi, Leonardo Benevolo, Sigfried Giedion, Henry-Russell Hitchcock, Reyner Banham) που συντάσσονται με το πνεύμα του Μοντέρνου.

Η εν λόγω ερμηνευτική μέθοδος επιλέχθηκε σε μια προσπάθεια να τεκμηριωθεί η σύνδεση της σχεδιαστικής ταυτότητας της κάθε μιας με το Μοντέρνο και να διαπιστωθεί σε ποια σημεία διαφοροποιούνται από τις αρχές του, δημιουργώντας τη δική τους αρχιτεκτονική άποψη. Οι τομείς της αρχιτεκτονικής, της αρχιτεκτονικής εσωτερικών χώρων, των εκθέσεων και των επίπλων αποτέλεσαν το πεδίο δράσης περισσότερο ή λιγότερο κάθε μιας εκ των τεσσάρων γυναικών υπό μελέτη.

8 Τεντοκάλη Βάνα, “Ανιχνεύοντας το φύλο στο χώρο”, “Tracing gender in space”, pp. 152-164, International Conference: Gendering Transformations, University of Crete, Gender in Social Sciences, Undergraduate Program for Gender and Equality Issues, Rethymnon Crete

9 Τεντοκάλη Βάνα, “Η κοινωνική δόμηση της ταυτότητας των δύο φύλων” περιοδικό Σύγχρονα Θέματα, τ.45, Ιούνιος 1991

10 De Beauvoir S., “The Second Sex”, Pan Books, London, (Πρώτη έκδ. 1947) 1998, σ. 295

11 Rendell J., Penner B., Borden I., “Gender space architecture, an interdisciplinary introduction”, Routledge 1st edition, London, 1999, σ. 226

12 Sellers L., “Women Design”, Frances Lincoln, London, 2017, σ. 7

13 White Deborah, “Masculine Construction : Gender in the twentieth - century architectural discourse”, Διδακτορική Διατριβή, University of Adelaide, School of Architecture and Urban Design, October 2001)

14 Sellers L., “Women Design”, Frances Lincoln, London, 2017, σ. 7

15 Τεντοκάλη Βάνα, Μουτσόπουλος Θανάσης, από την παρουσίαση του μαθήματος “Θεωρίες αποδόμησης του χώρου και του φύλου”, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2013-1014

16 Βαΐου Ντίνια, “Ταυτότητες/Ετερότητες γυναικών στην πόλη”, περιοδικό 1νδικτος, τ.21, Νοέμβριος 2006

17 Αναφερόμαστε στον ορισμό όπως αναλύεται από τον Π. Τουρνικιώτη: “Ιστοριογραφία: το γράψιμο της ιστορίας, η γραμμένη ιστορία.[...]μετά από τα μέσα του 19ου αιώνα- που δικαίως θεωρείται ο αιώνας της ιστορίας- η λέξη ιστοριογραφία δεν χαρακτηρίζει πια μόνο το ίδιο το ίδιο το γράψιμο, αλλά επεκτείνεται στο σώμα της γραμμένης ιστορίας και δηλώνει τα διάφορα συγκροτημένα σύνολα ιστορικών έργων [...]. Με άλλα λόγια, η λέξη δηλώνει το σύνολο των ιστοριών που αναφέρονται σε μια συγκεκριμένη χρονική ή θεματολογική ενότητα και, κατ’ επέκταση, τη γνώση ή την ευρύτερη εποπτεία και τη μελέτη ενός τέτοιου συνόλου. (Ιστοριογραφία της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής, σ. 13)

2.2.3 Συγκρότηση εργασίας

Η εργασία συγκροτείται με βάση το έργο κάθε μιας από τις τέσσερις γυναίκες αρχιτέκτονες που επελέγησαν για μελέτη. Πρόκειται περί πρωτοπόρων γυναικών του μοντερνισμού που παρότι κινήθηκαν στο πνεύμα του, το έργο τους εμφανίζει διαφοροποιήσεις και ήταν πρόσφορο για την εξαγωγή συμπερασμάτων όπως απορρέει από το σκοπό της εργασίας. Τα κεφάλαια συγκροτούνται ως εξής:

- A_ Εισαγωγή-Σκοπός-Μέθοδος
- B_ Ευρήματα
 - Γυναίκες στο Μοντέρνο - Σύντομο εισαγωγικό
 - B1_ Eileen Gray
 - B2_ Charlotte Perriand
 - B3_ Lilly Reich
 - B4_ Lina Bo Bardi
- Γ_ Ερμηνεία
- Πηγές - Βιβλιογραφία

Το έργο κάθε μιας εκ των αρχιτεκτόνων διαρθρώνεται στις εξής υπο-ενότητες μελέτης:

- i. συνοπτικό βιογραφικό και χρονολόγιο της ζωής και του έργου της
- ii. οι αρχιτεκτονικές καταβολές, οι σπουδές και οι σχεδιαστικές επιρροές.
- iii. ανάλυση των σημαντικότερων από τα έργα για τα οποία θεωρείται αρχιτέκτονας του μοντερνισμού
- iv. συσχετισμός του έργου κάθε μίας με το Μοντέρνο κίνημα ως προς τις ταυτίσεις που την εντάσσουν στο πλαίσιο του, αλλά και ως προς τις διαφοροποιήσεις που την καθιστούν πρωτοπόρο
- v. η επαγγελματική συνεργασία κάθε μίας με άνδρες ομοτέχνους της, με σκοπό να διαπιστωθούν τα σημεία τομής στο έργο της και κατά πόσο επηρεάστηκε ή επηρέασε τη συνεργασία.

2.2.4 Ερωτήματα

Η παρούσα εργασία θα επιχειρήσει να απαντήσει στα παρακάτω ερωτήματα:

_Που εντοπίζεται η θέση της γυναίκας στο Μοντέρνο κίνημα;

_Σε τι βαθμό υπάρχει συνέπεια στη σχεδιαστική τους ταυτότητα ως προς το Μοντέρνο κίνημα; Επηρέασαν την αρχιτεκτονική της εποχής τους μέσα από το έργο τους;

_Σε ποιους επιμέρους τομείς σχεδιασμού επικεντρώνονται οι σχεδιαστικές διαφοροποιήσεις από τις μοντερνιστικές αρχές; Διακρίνεται κοινή προσέγγιση στις απαντήσεις τους;

_Στη διάρκεια της επαγγελματικής τους δραστηριότητας, υπήρξε αρχιτεκτονική σύνδεση με άνδρες ομοτέχνους τους; Βάσει αυτών των τομών επηρεάστηκαν ή επηρέασαν αρχιτεκτονικά;

_Γιατί οι γυναίκες του Μοντέρνου κινήματος παραμένουν περιθωριοποιημένες στην αρχιτεκτονική ιστορία, ενώ συμμετείχαν ενεργά στην επαγγελματική πρακτική της αρχιτεκτονικής;

_Πότε ξεκίνησε ο διάλογος της αρχιτεκτονικής με το φύλο;Υπάρχει διαφορά στην αρχιτεκτονική προσέγγιση των δύο φύλων; Πώς εντάσσεται το φύλο στην αρχιτεκτονική σήμερα;





Παράλληλα με την εδραίωση του μοντερνισμού, επιτρέπει η πρόσβαση στην εκπαίδευση των γυναικών στην αρχιτεκτονική, αντανakλώντας τη στάση της “νέας κοινωνίας”. Ο αριθμός των εκπαιδευτικών ιδρυμάτων, τα οποία δέχονταν τις γυναίκες αυξήθηκε. Ωστόσο, παρά τη δήλωσή τους για ισότητα των δύο φύλων, δεν κατάφεραν να σπάσουν τα στερεότυπα και τις προκαταλήψεις των προηγούμενων ετών, που παρήγαγαν μία μυωπική εικόνα των δυνατοτήτων των γυναικών ως αρχιτέκτονες. Τα δικαιώματά των σπουδαστριών, σε πρώτο επίπεδο, ήταν ασαφή και οι επιλογές για επαγγελματική κατάρτιση περιορίζονταν σε τομείς σχετικούς με τη διακόσμηση¹.

Ένα από αυτά τα εκπαιδευτικά ιδρύματα ήταν το Bauhaus. Όπως ανέφερε ο ιδρυτής του Walter Gropius, το Bauhaus αφορούσε στην απόλυτη ισότητα και στο μανιφέστο της σχολής έχει καταγραφεί ότι “κάθε έντιμο πρόσωπο ανεξαρτήτως ηλικίας ή φύλου [...] θα γίνεται δεκτό στη σχολή”². Το Bauhaus ήταν από τις πρώτες σχολές αρχιτεκτονικής, η οποία δέχθηκε τις γυναίκες στο πρόγραμμά της. Την πρώτη χρονιά μάλιστα οι γυναίκες ήταν 84 έναντι των 79 ανδρών. Η αντικειμενική αλήθεια είναι, πάντως, ότι το Bauhaus δεν ήταν ο παράδεισος της ισότητας που ο Gropius αρχικά ευαγγελίζονταν³. Χαρακτηριστικό είναι το σχόλιο του για τις γυναίκες, σύμφωνα με το οποίο δεν μπορούν να σκεφτούν σε τρεις διαστάσεις. Ανησυχώντας για το γεγονός ότι ο αριθμός των γυναικών φοιτητών θα έβλαπτε την αξιοπιστία του σχολείου, ο Gropius αργότερα έβαλε ένα όριο στον αριθμό εισακτέων φοιτητριών. Επιπλέον, δεν τους δόθηκε το δικαίωμα να συμμετέχουν σε τμήματα όπως ο βιομηχανικός σχεδιασμός, η μεταλλουργία, η τυπογραφία, η αρχιτεκτονική. Οι γυναίκες υποχρεώνονταν να ακολουθήσουν τομείς όπως η υφαντουργία και η κεραμική. Ενώ οι περισσότεροι δάσκαλοι και καλλιτέχνες που συνδέονται με το Bauhaus ήταν άντρες, το Bauhaus χαρακτηρίζεται και από σημαντικές γυναίκες, όπως η Anni Albers, η Marianne Brandt, η Lucia Moholy και η Gunta Stölzl.

1. Εικόνες από την έκθεση Designing Modern Women 1890–1990, The Museum of Modern Art, New York, 2013-14, Juliet Kinchin (Curator)

1 Lynne Walker, “Women and Architecture”, Gender space architecture, Women’s Places : Architecture and Design 1860-1960, edit : Brenda Martin - Penny Sparke, σ. 249

2 “Any person of good repute, without regard to age or sex, whose previous education is deemed adequate by the Council of Masters, will be admitted, as far as space permits.” April 1919. The administration of the Staatliche Bauhaus in Weimar: Walter Gropius.

3 Sellers L., “Women Design”, Frances Lincoln, London, 2017, σ. 45-46

Όπως έγραψε η Gwendolyn Wright⁴, οι γυναίκες στην αρχή του 20ού αιώνα ήταν μία εμφανής μειονότητα με ένα περιορισμένο πεδίο διαθέσιμων θέσεων εργασίας⁵. Η ιδιότητα του “γένους θηλυκού αρχιτέκτονα” στην Ευρώπη ή στις ΗΠΑ σήμαινε μία ασταθής πηγή εισοδήματος. Οι περισσότερες θέσεις εργασίας αφορούσαν στο σχεδιασμό του εσωτερικού χώρου κατοικιών και καταστημάτων. Περισσότερο από οποιοδήποτε προηγούμενο αρχιτεκτονικό κίνημα, ο μοντερνισμός επικεντρώθηκε στην απλότητα ενός ακατέργαστου και μη διακοσμημένου υλικού.

Η περίοδος μεταξύ του πρώτου κύματος φεμινισμού στη δεκαετία του 1920 και του δεύτερου κύματος της δεκαετίας του 1970 αποτελεί την ενεργή περίοδο του μοντέρνου κινήματος και συμπίπτει με τη συμμετοχή του γυναικείου φύλου στην αρχιτεκτονική παραγωγή.

Στο πλαίσιο αυτό, συναντάμε γυναίκες αρχιτέκτονες, οι οποίες ξεπέρασαν την συνθήκη που τις δέσμευσε με τη διαμόρφωση της εικόνας του εσωτερικού χώρου. Σύμφωνα με την Deborah Fausch, ένα κυρίαρχο στοιχείο τους είναι η έμφαση στην υλικότητα της αρχιτεκτονικής, την οποία συνδέει με το σώμα και τη θηλυκότητα⁶. Ένα ακόμα στοιχείο είναι η έννοια της λειτουργικότητας που εντοπίζεται στα έργα των πρωτοπόρων γυναικών, αρχικά στο εσωτερικό των κατοικιών. Η γνωστή Frankfurt Kitchen, το πρωτότυπο της ενσωματωμένης κουζίνας που σήμερα επικρατεί στον δυτικό κόσμο, σχεδιασμένη από τη Margarete Lihotzky και οι πολυλειτουργικοί χώροι της κατοικίας E.1027 της Eileen Gray είναι δύο παραδείγματα της περιόδου αυτής.

«Ο σχεδιασμός - το design - του 20ού αιώνα ήταν εμφανώς διαμορφωμένος και ενδυναμωμένος από τη δημιουργικότητα των γυναικών, ως μούσες της νεωτερικότητας και διαμορφωτές ενός νέου τρόπου ζωής, καθώς και ως σχεδιαστές, εκπρόσωποι και εκπαιδευτικοί. Αυτή η έκθεση, που αντλείται εξ ολοκλήρου από τη συλλογή του MoMA, γιορτάζει την ποικιλομορφία και τη ζωτικότητα της προσέγγισης μεμονωμένων καλλιτεχνών στον σύγχρονο κόσμο, από τις παλλόμενες παραστάσεις της Loie Fuller στην αλλαγή του αιώνα, μέχρι τα γραφιστικά της April Greiman που παράγει σε υπολογιστή το 1980 εγκαινιάζοντας τον πρώιμο ψηφιακό σχεδιασμό. Τα κυριότερα σημεία της έκθεσης περιλαμβάνουν

την πρόσφατα συντηρημένη κουζίνα της Charlotte Perriand από το έργο κατοικιών Unité d’Habitation σε συνεργασία με τον Le Corbusier (1952), έπιπλα και σχέδια των Lilly Reich, Eileen Gray, Eva Zeisel, Ray Eames, Lella Vignelli και Denise Scott Brown. Υφάσματα από την Anni Albers και την Eszter Haraszty. Κεραμικά από την Lucy Rie. Μια έκθεση αφισών ψυχεδελικής μουσικής, της δεκαετίας του 1960 από την γραφίστρια Bonnie Maclean και μια επιλογή από αφίσες και γραφιστικό υλικό από την περίοδο του punk. Η “γωνία γραφιστικών της γκαλερί εξερευνά πρώτα τον μεταβαλλόμενο ρόλο και την απεικόνιση της “Νέας Γυναίκας” μέσα από μια επιλογή από αφίσες που δημιουργήθηκαν μεταξύ 1890 και 1938.”»

Ο Walter Benjamin, στο δοκίμιο “Surrealism, the last snapshot of the European Intelligentsia” του 1929, αντιδράει στους “τόσο αγνούς και ασηπτικούς χώρους, τόσο αντικειμενικούς” όσο αυτούς που σχεδίαζε ο Le Corbusier⁸ την περίοδο εκείνη. Η δέσμευση που παρατηρούμε στα περισσότερα από τα σχέδια των γυναικών την περίοδο της νεωτερικότητας, είναι να δημιουργήσουν ένα κατοικήσιμο και βιώσιμο περιβάλλον, χωρίς να αποστασιοποιούνται από το “πιθάρι του Διογένη”, το οποίο για τους μοντερνιστές ήταν η κορυφή όχι μόνο του μοντερνισμού αλλά και της ίδιας της αρχιτεκτονικής, αναζητώντας την καταγωγική σχέση με την κατοίκηση⁹.

Για να κατανοήσουμε την ανάγκη που είχαν οι γυναίκες αρχιτέκτονες στην αρχή του 20ού αιώνα, ώστε να φέρουν το εσωτερικό της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής κοντά στις ανθρώπινες αισθήσεις, αρκεί να αναλογιστούμε τα αρχέτυπα, τη γυναίκα - χτίστη, τον πρώτο διαμορφωτή δηλαδή του ανθρώπινου περιβάλλοντος.

Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι η κατοικία είναι η αρχετυπική έκφραση αρχιτεκτονικής του γυναικείου φύλου. Στο πλαίσιο της εξελικτικής ψυχολογίας¹⁰, η διαμόρφωση του χώρου είναι ένα ενδογενές στοιχείο που διαθέτουν όλες οι γυναίκες. Μέσα σε μία βασική ανθρωπολογική κατασκευή το σπίτι έχει έναν μητρικό χαρακτήρα και είναι εκφρασμένο σαν ένα γυναικείο σύμβολο - συσχετισμένο με το καταφύγιο- και παραδοσιακά έχει γίνει ο τομέας και η περιοχή δράσης των γυναικών.

4 Η Gwendolyn Wright (1969-) είναι βραβευμένη ιστορικός αρχιτέκτονας, συγγραφέας και συνδιοργανώτρια της τηλεοπτικής σειράς PBS History Detectives. Είναι καθηγήτρια αρχιτεκτονικής στο Πανεπιστήμιο της Κολούμπια. Οι ειδικότητες της Wright είναι η αρχιτεκτονική ιστορία των ΗΠΑ και η αστική ιστορία από τον εμφύλιο μέχρι σήμερα. Γράφει επίσης για την ανταλλαγή των αρχιτεκτονικών μορφών, επιρροών και τεχνικών πέρα από τα εθνικά σύνορα, εξετάζοντας ιδιαίτερα τις αποικιακές και νεο-αποικιακές ιδιότητες τόσο του μοντερνισμού όσο και της ιστορικής διατήρησης.

5 Symposium 2018 - MoMoWo, “Women’s Creativity since the Modern Movement (1918-2018): Toward a new perception and reception”, ZRC SAZU, France Stele Institute of Art History, ZRC Publishing House, 2018, σ. 813

6 όπως παραπάνω, σ. 815

7 “Designing Modern Women 1890–1990”, MoMA (5 Οκτωβρίου -19 Οκτωβρίου 2013), δελτίο τύπου

8 Espegel C., “Women Architects in the Modern Movement”, Routledge, New York, 2018, σ.1, πρβλ. Walter Benjamin, “Surrealism, the last snapshot of the European Intelligentsia” in Walter Benjamin, ed. Selected Writings (Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1996), 2: 215.

9 Espegel C., “Women Architects in the Modern Movement”, Routledge, New York, 2018, σ. 2-3

10 Wright Robert, “Ο άνθρωπος, το ηθικό ζώο”, εκδ. Κριτική, Αθήνα, 1999

Η φράση “σχεδιάστηκε από γυναίκες για γυναίκες”¹¹ που προωθούσε η ομάδα σχεδιαστών Damsels of Design της General Motors¹², μπορεί να περιγράψει τη στάση της κοινωνίας που δέχονταν οι πρώτες γυναίκες του μοντέρνου. Οι εκθέσεις που οργανώθηκαν εκείνη την περίοδο δημιούργησαν συνθήκες έκφρασης και συνεργασίας που παρουσίαζαν τα επιτεύγματα γυναικών και αποτέλεσαν απόδειξη των δυνατοτήτων των γυναικών στο σχεδιασμό μεγαλύτερης κλίμακας. Παραδείγματα είναι, η έκθεση του 1893 στο Σικάγο, όπου το γυναικείο περίπτερο σχεδιάστηκε από τη Sophia Hayden και η έκθεση της Κολώνιας από το Werkbund το 1914, όπου το γυναικείο περίπτερο “Haus der Frau” σχεδιάστηκε από τη Lilly Reich. Επηρεασμένη από αυτές τις εκθέσεις, το 1928, για πρώτη φορά στη Βέρνη, η Lux Guyer σχεδίασε εκθεσιακά περίπτερα για τη τη SAFFA¹³, μία έκθεση που παρουσίασε επιτεύγματα γυναικών στην οικογένεια, την επαγγελματική ζωή, την επιστήμη και την τέχνη.

Πολλές γυναίκες δραστηριοποιήθηκαν επαγγελματικά στον εσωτερικό σχεδιασμό, την κεραμική, το τύπωμα, τα κοσμήματα, τα υφαντά και τα κλωστοϋφαντουργικά προϊόντα, ακολουθώντας τις αρχές του μοντερνισμού. Οι ιστορίες των Eva Zeisel, Althea McNish, Maja Isola και της Natalie du Pasquier ξεχώρισαν για το τρόπο που χειρίστηκαν τις φόρμες με τα μέσα που διέθεταν.

Ορισμένες από τις σημαντικότερες γυναίκες αρχιτέκτονες κατά το πρώτο μισό του 20ου αιώνα συνεργάστηκαν με αναγνωρισμένους άνδρες, που συχνά πέρα από συνεργατική σχέση είχαν και προσωπική. Τα όρια στη συνεργασία τους τις περισσότερες φορές ήταν θολά και το έργο τους καταχωρήθηκε στο όνομα των ανδρών ομοτέχνων τους. Όπως η Aino και ο Alvar Aalto, η Ray και ο Charles Eames, η Lella και ο Massimo Vignelli, καθώς και η Denise Scott Brown και ο Robert Venturi, χαρακτηρίζονται ως συνεργασίες όπου η συνεισφορά των γυναικών στο έργο τους άργησε να γίνει ορατή.

Στο δοκίμιο “With or Without You”, για την έκθεση Modern Women, του Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης της Νέας Υόρκης το 2010, η ιστορικός Beatriz Colomina γράφει: “Η αρχιτεκτονική είναι βαθιά συνεργατική τέχνη, όπως για παράδειγμα και μία κινηματογραφική παραγωγή, αντίθετα με έναν πίνακα ζωγραφικής. Αλλά, σε αντίθεση με τις ταινίες, αυτό δύσκολα αναγνωρίζεται”¹⁴.

11 Sellers L., “Women Design”, Frances Lincoln, London, 2017, σ. 11

12 Στο ίδιο, σ. 83

13 Schweizerische Ausstellung für Frauenarbeit (Swiss Exhibition for Women’s Work)

14 Sellers L., “Women Design”, Frances Lincoln, London, 2017, σ. 13

**EILEEN
GRAY**



Η Eileen Gray (Kathleen Moray Smith) γεννήθηκε το 1878 κοντά στο Enniscorthy της Ιρλανδίας από αριστοκρατική οικογένεια. Ήταν σχεδιάστρια επίπλων, υφαντών, εσωτερικών χώρων και ζωγράφος με έδρα της το Παρίσι. Χωρίς επίσημη εκπαίδευση, ασχολήθηκε μετέπειτα και με την αρχιτεκτονική. Όλοι οι τομείς σχεδιασμού, που ασχολήθηκε, αλληλοεπικαλύπτονται μέσα στο έργο της και τροφοδοτούν το ένα το άλλο. Η ποικιλομορφία του έργου της αντιπροσωπεύει το πνεύμα του “συνολικού έργου τέχνης”¹.

Κατά τη διάρκεια της πορείας της, συσχετίστηκε με πολλούς αξιοσημείωτους Ευρωπαίους καλλιτέχνες της εποχής της, συμπεριλαμβανομένου του Le Corbusier και του Jean Badovici.

Επηρεασμένη από τις τάσεις της εποχής, ανέπτυξε μία προσωπική σχεδιαστική ταυτότητα. Στο έργο της, εστίασε στις πνευματικές και αισθητικές ανάγκες του “νέου” ανθρώπου του μοντέρνου κινήματος, καθώς εκμεταλλεύεται την τεχνολογία της εποχής για το σχεδιασμό καινοτόμων και ευέλικτων χώρων και επίπλων.

“In the limited confines of domestic space, everything must be made to adjust - to be adaptable.” - *Eileen Gray*

¹ Το “συνολικό έργο τέχνης” είναι γερμανική έννοια για το “συνολικό έργο τέχνης”. Αυτή η έννοια που πρώτη φορά προωθήθηκε ως θεωρία, και στο τέλος του 19ου αιώνα, τέθηκε σε εφαρμογή από το Γερμανό συνθέτη Richard Wagner. Η έννοια αυτή επιτρέπει τη συγχώνευση όλων των τεχνών συμπεριλαμβανομένης της ζωγραφικής, της λογοτεχνίας κ.λπ. σε ένα αλληλένδετο θέμα, σχέδιο και μελέτη.

1878	Η Eileen Gray (Kathleen Moray Smith) γεννήθηκε κοντά στο Enniscorthy στην Ιρλανδία.
1898-1902	Επισκέπτεται την Exposition Universelle και εγγράφεται στο σχολείο Slade ως φοιτήτρια σχεδίου, ενώ μετά από δύο χρόνια μετακομίζει στο Παρίσι και σπουδάζει σχέδιο στην ακαδημία Clarossi, την οποία εγκαταλείπει για την ακαδημία Julian.
1907	Εργάζεται με τον Ιάπωνα τεχνίτη Seizo Sugawara και εκπαιδεύεται στη εφαρμογή λάκας σε επιφάνειες ξύλου.
1910	Ανοίγει ένα εργαστήριο ύφανσης σε συνεργασία με την Evelyn Wylde στην οδό Visconti και αρχίζει να σχεδιάζει μοτίβα σε υφαντά και χαλιά. Παράλληλα, ανοίγει εργαστήριο λάκας με το Sugawara στην οδό Guénégaud.
1913	Συμμετέχει για πρώτη φορά στην 8η ετήσια έκθεση του Society of Decorative Artists (SAD) στο Pavillon de Marsan με έπιπλα, όπως διαχωριστικά πανέλα (Om Mani Padme Hum, La magicien de la Nuit, La Forêt enchantée)
1914	Ο Jacques Doucet αγοράζει το τετράπτυχο πανέλο, Le destin, και αργότερα της αναθέτει το σχεδιασμό επίπλων για το διαμέρισμα του.
1915	Εκθέτει ένα λακαρισμένο κομμάτι επίπλου στο γαλλικό τμήμα των σύγχρονων διακοσμητικών τεχνών στη διεθνή έκθεση Panama-Pacific στο Σαν Φρανσίσκο
1919	Εκθέτει το έργο της, με τίτλο La Nuit, στη 10η έκθεση του Society of Decorative Artists στο Pavillon de Marsan. Αναλαμβάνει την ανακαίνιση ενός διαμερίσματος για την Madame Mathieu Levy στη Rue de Lota. Αυτό το έργο διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στην πορεία της Gray, η οποία τότε στρέφεται προς την αρχιτεκτονική.
1922	Σχεδιάζει τον εσωτερικό χώρο και την πρόσοψη του καταστήματός της, Jean Désert, στο Παρίσι. Στην ετήσια έκθεση Salon d'automne, στο Grand Palais, εκθέτει μία σειρά από έπιπλα, όπως ένας μπουφές κατασκευασμένος από εξωτικό ξύλο, χαλιά και διακοσμητικά τοίχου. Συμμετέχει επίσης στην ομάδα της έκθεσης Exposition française d'Amsterdam. Industrie d'art et de luxe που διοργανώθηκε από το γαλλικό Υπουργείο Εξωτερικών στο Paleis voor Volksvlijt στο Άμστερνταμ με στόχο την προώθηση των γαλλικών διακοσμητικών τεχνών στο εξωτερικό.
1923	Συμμετέχει στη 14η ετήσια έκθεση Society of Decorative Artists στο Grand Palais με το έργο Boudoir de Monte Carlo (Bedroom for Monte Carlo) για το οποίο έλαβε αμφιλεγόμενες κριτικές. Συγκεκριμένα, οι ολλανδοί κριτικοί, ανάμεσα στους οποίους συγκαταλέγονται και οι αρχιτέκτονες Sybold van Ravesteyn, J. J. P. Oud, Jan Wils και Albert Boeken, εντοπίζουν τη συμμετοχή της.
1924	Συμμετέχει στη 15η έκθεση της Society of Decorative Artists στο Grand Palais, παρουσιάζοντας χαλιά και διακοσμητικά τοίχων στο πλαίσιο της διακόσμησης ενός διαμερίσματος. Το Wendingen, avant-garde ολλανδικό περιοδικό τέχνης και αρχιτεκτονικής, κάνει αφιέρωμα για τους εσωτερικούς χώρους της Gray.

1926-1929	Σχεδιάζει την εξοχική κατοικία, E-1027. Σχεδιάζει το Petite Maison για έναν μηχανικό, το οποίο δεν υλοποιείται και ξεκινάει τα σχέδια για το στούντιο του Jean Badovici στην οδό Chateaubriand. Δραστηριοποιείται ως ιδρυτικό μέλος της Union des artistes modernes (UAM).
1930-1931	Σε συνεργασία με τον Badovici, παρουσιάζει φωτογραφίες και σχέδια του E-1027 στην πρώτη έκθεση UAM, στο Pavillon de Marsan. Στη δεύτερη ετήσια έκθεση UAM, η οποία πραγματοποιείται στη Gallery Georges Petit, παρουσιάζει σχέδια για συστήματα αποθηκευτικών χώρων στα σύγχρονα τότε διαμερίσματα, φωτογραφίες του στούντιο που έχει σχεδιάσει για τον Badovici και μία πρόταση εφήμερης κατασκευής κάμπινγκ.
1933	Για τον εσωτερικό χώρο νέου διαμερίσματος της Madame Mathieu Lévy, στη λεωφόρο Suchet, υπό την καθοδήγηση του αρχιτέκτονα Paul Ruau, η Gray σχεδιάζει έναν λευκό καναπέ και δύο λευκές πολυθρόνες, γνωστές ως Bibendum Chair. Σχεδιάζει μία ιδιωτική κατοικία με χώρο εργαστηρίου, το House for Two Sculptors, για δύο γλύπτες, το οποίο δεν υλοποιείται.
1932-1935	Σχεδιάζει και υλοποιεί το πρώτο αποκλειστικά δικό της αρχιτεκτονικό έργο, την κατοικία, Tempe à Pailla στο Castellar.
1936	Σχεδιάζει την εφήμερη εργατική κατοικία Ellipse House.
1937	Συμμετέχει στο Pavillon des Temps Nouveaux του Le Corbusier στην Διεθνή Έκθεση στο Παρίσι με το έργο Centre de Vacances, ένα πολιτιστικό και κοινωνικό κέντρο.
1939	Σχεδιασμός Tube house, Γαλλία (Προκατασκευασμένη κατοικία)
1946-1947	Εστιάζοντας στον κοινωνικό ρόλο της αρχιτεκτονικής της, σχεδιάζει ένα πολιτιστικό και κοινωνικό συγκρότημα με τίτλο Workers' Club, το οποίο δεν υλοποιείται.
1958	Το τελευταίο αρχιτεκτονικό της έργο είναι η κατοικία Lou Pérou στα περίχωρα του Saint-Tropez.
1968	Η πρώτη εκδήλωση ενδιαφέροντος για το έργο της Eileen Gray έγινε το 1968, όταν ο ιστορικός Joseph Rykwert δημοσίευσε ένα δοκίμιο γι' αυτή στο ιταλικό περιοδικό Domus.
1972	Η Royal Society of Arts δίνει το τίτλο "Royal Designer for Industry". Στο Hôtel des ventes de Drouot, στο Παρίσι, η παλαιά συλλογή του Jacques Doucet παρουσιάζεται σε δημοπρασία, όπου το λακαρισμένο πανέλο Le Destin από τη συλλογή του πωλείται στον Yves Saint Laurent για μια τιμή, που αποτέλεσε ρεκόρ σε αντίστοιχες δημοπρασίες επίπλων της εποχής.
1973	Μια αναδρομική έκθεση με τίτλο "Eileen Grey, Πρωτοπόρος του Design" διοργανώνεται από το Royal Institute of British Architects (RIBA) στο Λονδίνο. Επίσης, υπογράφει συμβόλαιο με τον Zeen Aram για να φέρει στη παραγωγή κάποια ακόμα έπιπλά της.
1976	Η Eileen Gray απεβίωσε στο διαμέρισμα της στο Παρίσι στις 31 Οκτωβρίου.



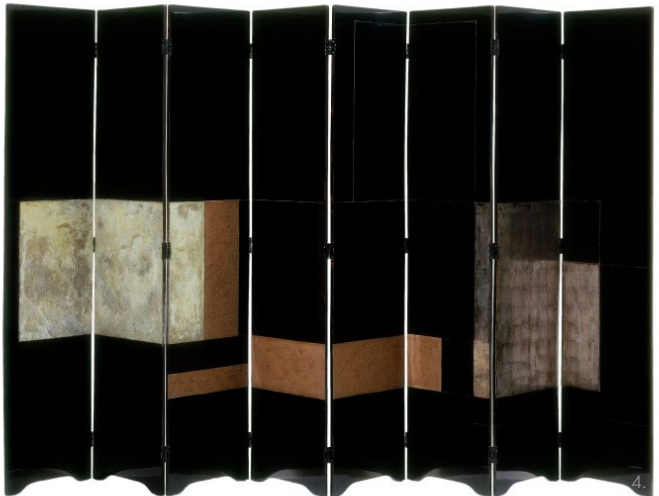
1.



2.



3.



4.

1. Τα εργαλεία λάκας της Eileen Gray
2. Πολυθρόνα 'Dragons', σχεδιάστηκε μεταξύ 1917 και 1919 από την Eileen Gray. Το 2009 αγοράστηκε σε δημοπρασία για 21,9εκ.
3. Chaise longue "Pirogue" για το διαμέρισμα στην οδό rue de Loas. Archives Galerie Vallois
4. Παραβάν σχεδιασμένο και κατασκευασμένο από την Eileen Gray, γύρω στο 1923, France © Victoria and Albert Museum, London

/ ΚΑΤΑΒΟΛΕΣ, ΣΠΟΥΔΕΣ ΚΑΙ ΕΠΙΡΡΟΕΣ

Η Eileen Gray γεννήθηκε κοντά στο Enniscorthy στην Ιρλανδία, προέρχονταν από την οικογένεια των Βαρόνων Gray και ο πατέρας της, James MacLaren Smith, ήταν ζωγράφος τοπίου, ο οποίος την ενθάρρυνε να ασχοληθεί με τη ζωγραφική. Η Gray παρακολούθησε σχολείο στη Δρέσδη της Γερμανίας. Το 1900, επισκέφτηκε στο Παρίσι την Paris Exposition¹, στην οποία ήρθε σε επαφή για πρώτη φορά με την επίπλωση και την ιαπωνική σχεδίαση², το οποίο αποτέλεσε έναυσμα για την επαγγελματική της σταδιοδρομία. Την ίδια χρονιά, η Gray ξεκίνησε τις σπουδές της στη σχολή Καλών Τεχνών Slade στο Λονδίνο³ (1898-1902). Παράλληλα με τις σπουδές της, το 1901, εργάστηκε στον τεχνίτη Dean Charles σε εργαστήριο επίπλωσης στον τομέα του βερνικιού για την εταιρεία του στο Soho.

Η Gray μετακόμισε στο Παρίσι το 1902 και παρακολούθησε μαθήματα σχεδίου στο Ecole Colarossi και στην Académie Julian. Το 1907 εγκαταστάθηκε μόνιμα στο Παρίσι, γοητευμένη από το καλλιτεχνικό πνεύμα που επικρατούσε εκείνη την περίοδο, και ξεκίνησε να συνεργάζεται με τον Ιάπωνα Seizo Sugawara⁴, μαθαίνοντας τις παραδοσιακές τεχνικές βερνικιού εφαρμοσμένες στη σύγχρονη τότε επίπλωση. Η έκθεση της Society of Decorative Artists⁵ το 1906 της κέντρισε το ενδιαφέρον για τις διακοσμητικές τέχνες και το 1910 η έκθεση του Deutscher Werkbund στο Παρίσι την επηρέασε στην υλικότητα των κατασκευών.

Ενώ προηγήθηκαν μεγάλα ταξίδια στα οποία εξερεύνησε μέσα και τεχνικές διαφόρων τόπων, το 1910, η Gray άνοιξε εργαστήριο επίπλωσης με τον Sugawara, στο οποίο

1 Η Paris Exposition (Exposition Universelle), ήταν μία έκθεση που πραγματοποιήθηκε στο Παρίσι το 1900 από τις 14 Απριλίου έως τις 12 Νοεμβρίου, για τον εορτασμό των επιτευγμάτων του περασμένου αιώνα με στόχο την επίτευξη και ανάπτυξη νέων. Το στυλ που κυριαρχούσε στην έκθεση ήταν Art Nouveau. Η έκθεση, είχε περίπου 50 εκατομμύρια επισκέπτες, παρουσίασε πολλές μηχανές, εφευρέσεις και αρχιτεκτονική και ήταν πηγή έμπνευσης για τους καλλιτέχνες και σχεδιαστές. Ακόμη, η έκθεση αυτή αποτέλεσε σημείο καμπής για την Ιαπωνική τέχνη στην Ευρώπη.

2 MoMoWo, "Women Designers: Craftswomen, Architects and Engineers between 1918 and 1945", Series Women's Creativity 1, Helena Seražin, Založba ZRC, Ljubljana, 2017, σ. 22

3 Η Slade School of Fine Art είναι η σχολή τέχνης του University College London (UCL) και έχει έδρα το Λονδίνο, στο Ηνωμένο Βασίλειο. Είναι παγκοσμίως γνωστό και θεωρείται ως το κορυφαίο εκπαιδευτικό ίδρυμα τέχνης και σχεδίου του Ηνωμένου Βασιλείου.

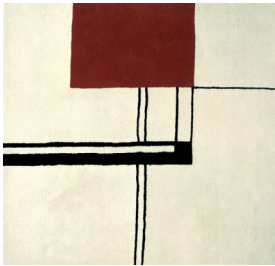
4 Ο Seizo Sugawara ήταν τεχνίτης από τον οικισμό Jahoji, στη βόρεια Ιαπωνία, ειδικεύονταν στην εφαρμογή φυσικής λάκας και είχε βρεθεί στο Παρίσι για να αποκαταστήσει κάποια κομμάτια βερνικιού που είχε στείλει η Ιαπωνία για την έκθεση L'Exposition.

5 Η Society of Decorative Artists ήταν ένας γαλλικός σύλλογος των σχεδιαστών επίπλων, εσωτερικών χώρων και διακοσμητικών τεχνών που δραστηριοποιήθηκε από το 1901 μέχρι το 2000. Διοργανώνονταν μία ετήσια έκθεση με έργα διακοσμητών καλλιτεχνών, στο οποίο τα μέλη της μπορούσαν να παρουσιάσουν το νέο τους έργο.

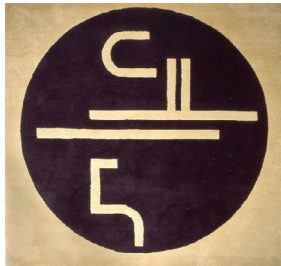
παρήγαγαν έπιπλα για μερικούς από τους πλουσιότερους πελάτες του Παρισιού. Παράλληλα, ξεκίνησε τη συνεργασία της με την Evelyn Wylde σε εργαστήριο υφαντικής, παράγοντας σχέδια υφαντών και χαλιών. Αυτά τα κομμάτια χαρακτηρίζονται από την εφαρμογή παραδοσιακών τεχνικών, οι οποίες αποτέλεσαν τη βάση για το μετέπειτα έργο της. Άντλησε, επίσης, έμπνευση από τους πίνακες των Aubrey Beardsley, Gustav Klimt, την αρχιτεκτονική του Otto Wagner, τις έννοιες του Antoni Gaudí και του Henry van de Velde, καθώς αυτοί οι αρχιτέκτονες είδαν την αρχιτεκτονική και τον σχεδιασμό των επίπλων ως ένα σύνολό.

Το σχεδιαστικό στυλ της αγκάλιασε μεγάλες αντιθέσεις. Ενώ στην αρχή, αντλούσε έμπνευση από τις καμπύλες της Art - Nouveau, το μετέπειτα έργο της σχετίζονταν τόσο με το κίνημα Arts & Crafts, το ρωσικό κονστρουκτιβισμό και τον Νεοπλαστικισμό (De Stijl). Συγκεκριμένα, η αρχή της δεκαετίας του 1920, για τη Gray, ήταν μια περίοδος μετάβασης, καθώς το νεωτερικό όραμα της τεχνολογικής κατασκευής και των επίπλων έφερε λειτουργικές μορφές και βιομηχανικά υλικά, τα οποία εφάρμοσε στα σχέδια της. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, τα όρια της εσωτερικής διακόσμησης με την αρχιτεκτονική στο έργο της ήταν θολά. Συγκεκριμένα, το πρώτο αρχιτεκτονικό έργο της Gray ήταν ο σχεδιασμός του εσωτερικού χώρου και της πρόσοψης του δικού της καταστήματος, "Jean Désert". Ήταν από τις πρώτες γυναίκες στο Παρίσι το 1922 που έκαναν μία τέτοια κίνηση.

Ο κατάλογος πελατών της Gray από το 1906 μέχρι το 1930 υποδηλώνει ότι η προσωπική, κοινωνική, επαγγελματική και πολιτισμική της ζωή αναπτύχθηκε μέσα σε μία ακμάζουσα παριζιάνικη κοινότητα τέχνης αποτελούμενη από γυναίκες μη ετερόφυλες. Εικαστικοί, όπως οι Romaine Brooks, Gluck, Marcel Moore, Claude Cahun, συγγραφείς, όπως οι Djuna Barnes, Gertrude Stein, Radclyffe Hall, Natalie Barney, Renee Vivien, Lucy Delarus-Mardrus, και καλλιτέχνες, όπως οι Ida Rubenstein, Loie Fuller και Damia, αποτέλεσαν μία σημαντική πτυχή της κοινωνικής και επαγγελματικής ζωής ως πελάτες και ως φίλοι ή ερωμένοι, διαμορφώνοντας ένα σημαντικό μέρος της προσωπικής αισθητικής⁷.



5. Eileen Gray, Wendingen Rug



6. Eileen Gray, St Tropez Rug

⁶ Evelyn Wylde ήταν αρχιτέκτονας και σχεδιάστρια. Το 1910 άνοιξαν ένα studio ύφανσης στην οδό Visconti, στο Παρίσι, για την παραγωγή χαλιών και κρεμαστών υφασμάτων βασισμένα στις παραδοσιακές τεχνικές πλεξίματος που είχαν ανακαλύψει κατά τη διάρκεια των ταξιδιών τους στα βουνά του Ατλάντα στη Βόρεια Αφρική. Οι δημιουργίες τους χαρακτηρίζονταν από τον επαναπροσδιορισμό των παραδοσιακών τεχνικών και τη χρήση φυσικών βαφών. Το studio τους έκλεισε το 1920.

⁷ Rault J., "Eileen Gray: New Angles on Gender and Sexuality", McGill University, Montreal, August 2006, σ.14

Από το 1922 έως 1926 για την Gray ήταν περίοδος πειραματισμού και μαθητείας, δημιουργώντας μια σειρά από μη υλοποιημένα έργα. Ταξίδεψε με τον Jean Badovici⁸, με τον οποίο είχε προσωπική και επαγγελματική σχέση, μελέτησε θεωρητικά και τεχνικά βιβλία, έκανε μαθήματα σχεδίου και ακολούθησε την Adrienne Gorska⁹ στο έργο της. Ο Jean Badovici ήταν εκδότης του γαλλικού πρωτοποριακού L'Architecture Vivante¹⁰, μέσω του οποίου είχε τη δυνατότητα να έρθει σε επαφή με τον κύκλο των σύγχρονων αρχιτεκτόνων που σχετίζονται με το περιοδικό του, όπως τον Le Corbusier, και το μοντέρνο κίνημα.

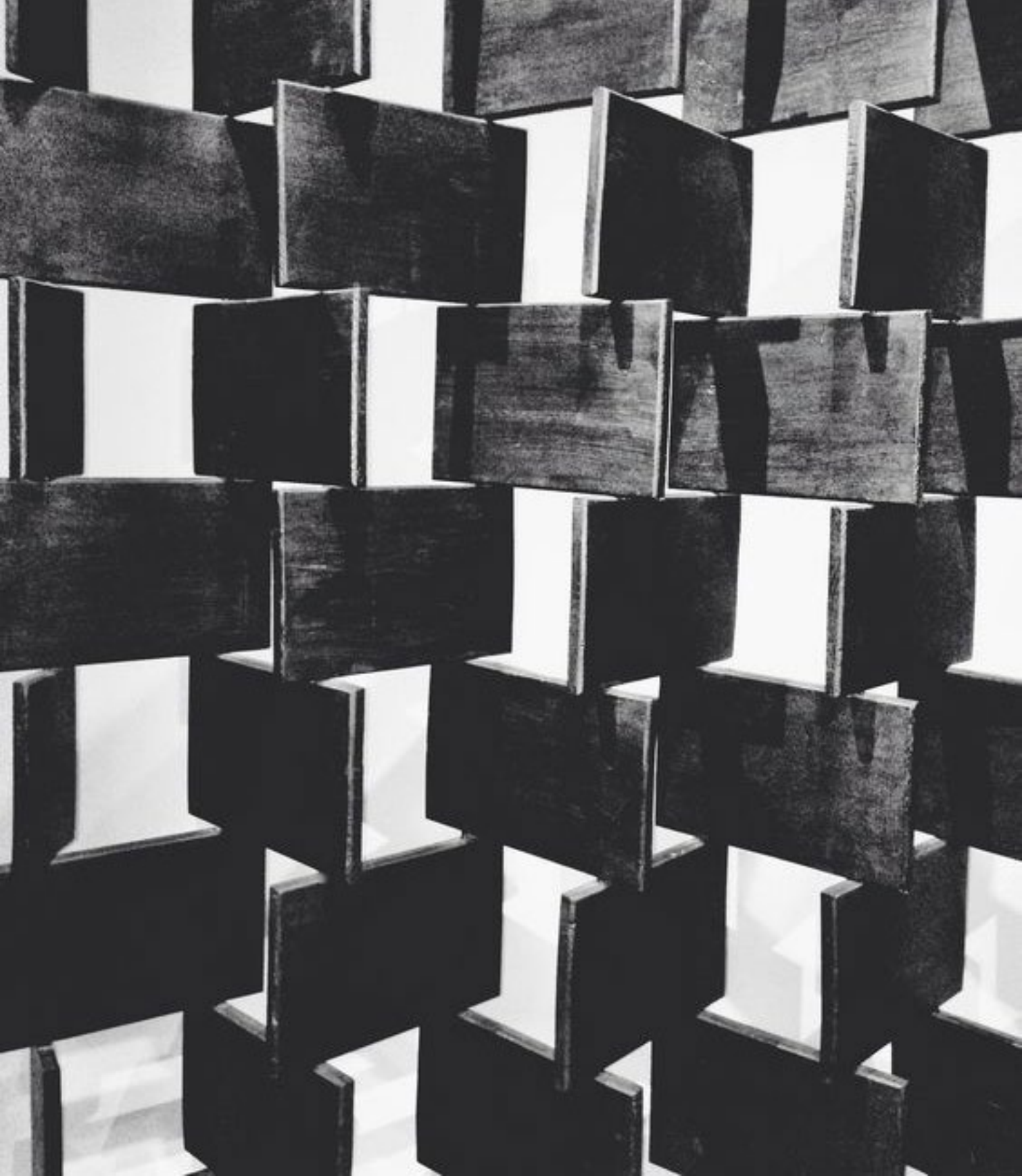


7. Jean Désert, 1922. Όψη του καταστήματος που διατηρούσε η Eileen Gray στη Rue du Faubourg Saint-Honoré, στο Παρίσι, στο οποίο πουλούσε τα έργα της © National Museum of Ireland

⁸ Ο Jean Badovici (1893 - 1956) ήταν Γάλλος αρχιτέκτονας ρουμανικής καταγωγής και κριτικός αρχιτεκτονικής που δραστηριοποιήθηκε στο Παρίσι και εκδότης του γαλλικού περιοδικού L'Architecture Vivante για δύο χρόνια (1923-25).

⁹ Adrienne Gorska (1899 - 1969) ήταν αρχιτέκτονας με καταγωγή από την Πολωνία που εργάστηκε στο Παρίσι. Ήταν μια από τις λίγες γυναίκες τότε που είχαν πτυχίο αρχιτεκτονικής.

¹⁰ Το L'Architecture Vivante ήταν γαλλικό πρωτοποριακό αρχιτεκτονικό περιοδικό της εποχής, το οποίο από το 1923 έως 1932 λειτούργησε.



8.



9. Eileen Gray, Monte Carlo bedroom-boudoir, XIV Salon des Artistes Decorateurs, Paris 1923, RIBA Collections

8. Eileen Gray, Paravent, 1923.



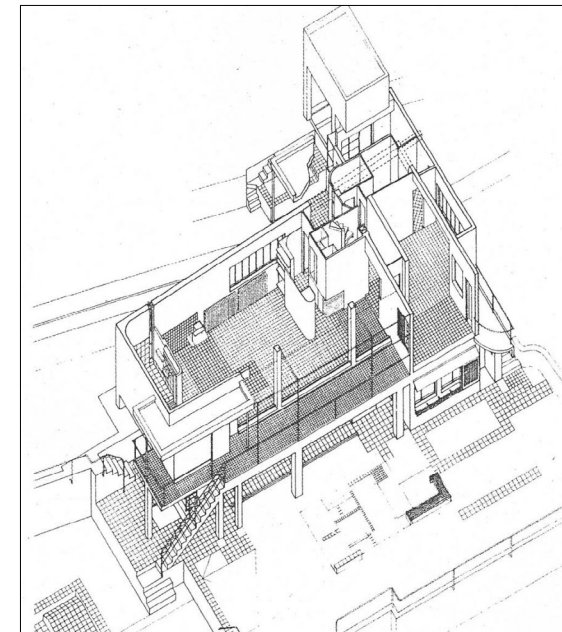
10.,11. E-1027, Roquebrune-Cap-Martin, 1929, φωτογραφία: Manuel Bougot



Η εξοχική κατοικία E.1027 ήταν το πρώτο κτίριο της Eileen Gray, το οποίο εμφανίζει ολοκληρωμένα την προσέγγισή της, αποτελώντας ένα “υβρίδιο” μεταξύ των ιδεών του Μοντέρνου Κινήματος και των αντιλήψεων της σχετικά με παράγοντα άνθρωπο, αλλά και ένα συνολικό έργο τέχνης.

Η E.1027 βρίσκεται σε βραχώδη πλαγιά στον κόλπο Roquebrune-Cap-Martin, στην Κυανή Ακτή, στη νότια Γαλλία, λίγα μέτρα πάνω από την επιφάνεια της θάλασσας, με την όψη του να παραπέμπει σε πλοίο. Σχεδιάστηκε, χρηματοδοτήθηκε και χτίστηκε στο χρονικό διάστημα 1926-29, υπό την εποπτεία της, σε συνεργασία με τον Jean Badovici, με σκοπό να είναι η κοινή τους κατοικία. Το αινιγματικό όνομα της κατοικίας ήταν ο κώδικας των ονομάτων τους. Το E προέρχονταν από το αρχικό γράμμα του ονόματος της Eileen, το 10 και το 2 από το J και το B, τα αρχικά γράμματα του Jean Badovici, και το 7 για το G, το αρχικό γράμμα του επιθέτου της.

Σύμφωνα με τη Gray, «το σπίτι έχει χτιστεί για ένα πρόσωπο που του αρέσει να εργάζεται, να αθλείται και να καλεί φίλους»¹¹.



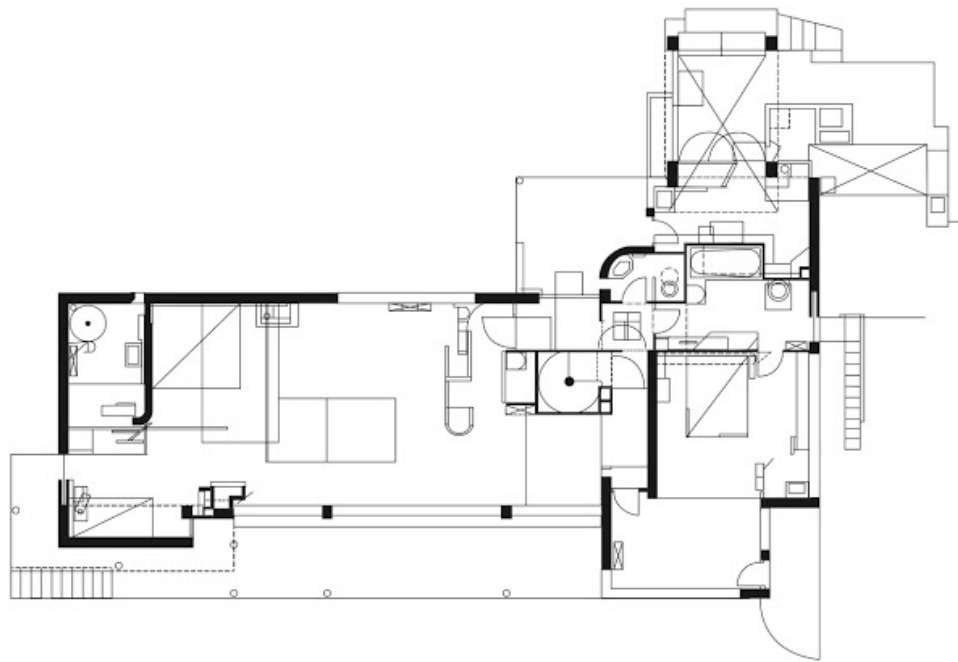
12. E-1027, Roquebrune-Cap-Martin, 1929, προοπτική απεικόνιση

¹¹ Hecker S., “Müller Christian, Eileen Gray”, Gustavo Gili, Barcelona, 1993, σ. 60

Το σπίτι έχει σχήμα L και νότιο προσανατολισμό, ο οποίος στρέφεται προς τη Μεσόγειο Θάλασσα. Έχει τρία επίπεδα συμπεριλαμβανομένου το δώματος και όλα συνδέονται με εσωτερική σπειροειδή σκάλα, η οποία καταλήγει σε ένα αντίστοιχα σπειροειδή φεγγίτη.

Η πρόσβαση στην κατοικία γίνεται από το πρώτο όροφο. Σε αυτό το επίπεδο βρίσκονται όλοι οι κύριοι χώροι της κατοικίας, καθιστικό με χώρο μελέτης και τραπεζαρία, κύριο υπνοδωμάτιο, κουζίνα και οι βοηθητικοί χώροι.

Η κάτοψη του σπιτιού έχει ελεύθερη διάταξη, αλλά υπάρχουν επιμέρους χωρικές συνθήκες που ορίζονται από τις δραστηριότητες στο ίδιο επίπεδο. Αυτό επιτυγχάνεται με τα λεπτομερώς σχεδιασμένα έπιπλα και χαλιά, τις διαφοροποιήσεις στα υλικά δαπέδου και τα διαχωριστικά. Με τη χωρική δομή της κατοικίας και τη μεταβλητότητα των τμημάτων της, η Gray θεωρεί τον άνθρωπο μέρος της σύνθεσης. Μέσα από μια πολύπλοκη ενσωμάτωση των εσωτερικών ορίων και των επίπλων, η Gray δημιούργησε μια σειρά πολυλειτουργικών κατασκευών, ώστε να επεκτείνουν, να διαχωρίζουν και να αλλάζουν πλήρως τη χρήση τους για να ανταποκρίνονται στις ανάγκες και τις επιθυμίες των κατοίκων. Με δεδομένο την καλύτερη αξιοποίηση του χώρου, η Gray σχεδίασε εντοιχισμένους αποθηκευτικούς χώρους και διαχωριστικά που έφεραν λειτουργίες, όπως το Dressing Screen στο κύριο υπνοδωμάτιο.



13. E-1027, Roquebrune-Cap-Martin, 1929, κάτοψη ορόφου

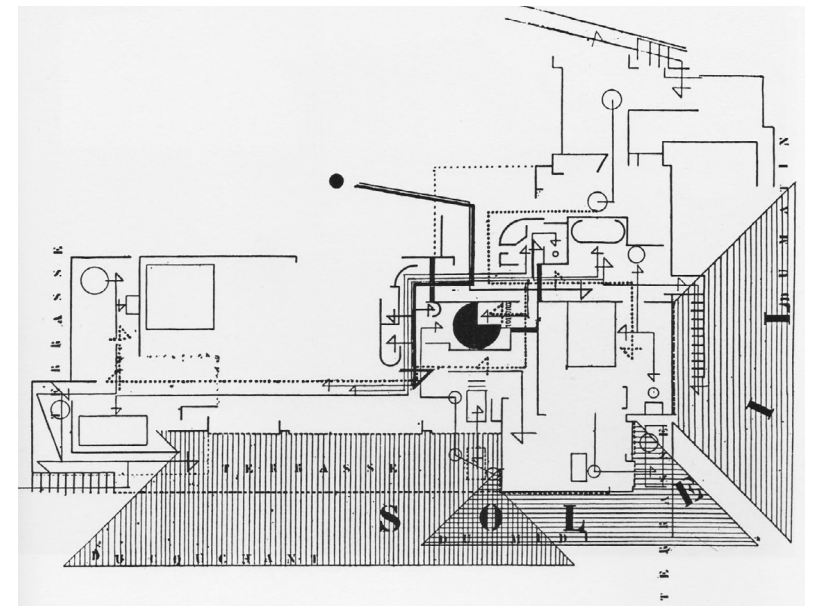
14. E-1027, Roquebrune-Cap-Martin, 1929, φεγγίτης, απόληξη σπειρωειδούς σκάλας, φωτογραφία Bernard Touillon

15. E-1027, Roquebrune-Cap-Martin, 1929, σπειροειδής σκάλα που συνδέει το ισόγειο με το δώμα, φωτογραφία Manuel Bougot



Ο περιβάλλοντας χώρος ήταν βασικός παράγοντας του σχεδιασμού της, καθώς το κτίριο συνδιαλέγεται με την υψομετρική διαφορά του εδάφους. Τα σημεία επαφής της κατασκευής και του φυσικού αναγλύφου δημιουργούν επίπεδα για τη σύνδεση εσωτερικών και εξωτερικών χώρων, υπογραμμίζοντας την αξία της εξωτερικής διαμόρφωσης για το σύνολο.

Κύρια εστίαση, επίσης, της Gray ήταν η ιδέα του infinite space, δημιουργώντας την αίσθηση συνέχειας του εσωτερικού χώρου με τη θάλασσα. Μελέτησε τα φυσικά “μοτίβα” του τοπίου, συμπεριλαμβανομένου του ανέμου και του φωτός, και σχεδίασε ένα κέλυφος που ανταποκρίνονταν σε αυτές τις συνθήκες. Οι μεγάλες γυάλινες τζαμαρίες προς το Νότο εξασφαλίζουν το φυσικό αερισμό και φωτισμό του κοινόχρηστου χώρου, ενώ παράλληλα μέσω του μηχανισμού “φυσαρμόνικα”, αφαιρούν εντελώς το οπτικό όριο και επιτρέπουν στον ορίζοντα της θάλασσας να είναι μέρος του σπιτιού. Η βεράντα εκτείνεται κατά μήκος της κύριας πρόσοψης. Στο σχεδιασμό της, η Gray επηρεάζει την ποιότητα του φωτισμού στο χώρο με πρωτότυπους και εφευρετικούς τρόπους, όπως με σκιάστρα και γραμμικά ανοίγματα. Σε συνεργασία με το Badonici σχεδίασαν ένα πολύ εξελιγμένο σύστημα κουφωμάτων και παντζουριών που προσφέρει ποικίλες επιλογές για τον αερισμό και τη σκίαση της κατοικίας.



16. E-1027, Roquebrune-Cap-Martin, 1929, διάγραμμα κίνησης, Adam, 1987, σ.193

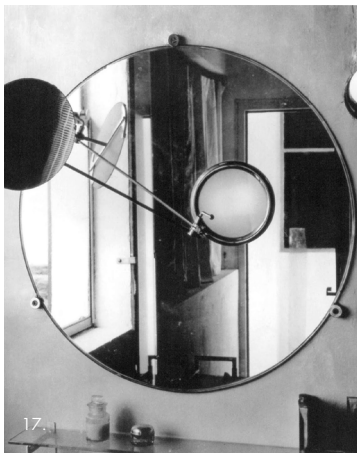
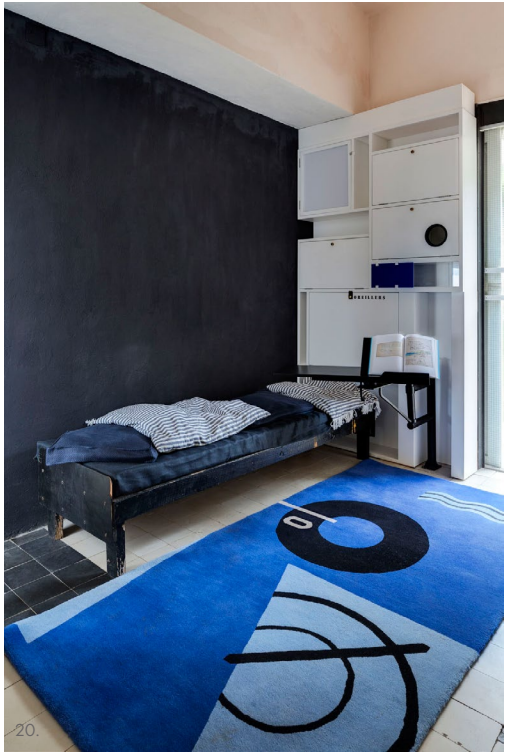
Η προσοχή που δίνει η Eileen Gray στην κυκλοφορία, στις οπτικές και στο φωτισμό επαληθεύονται από ένα σχέδιο που είχε δημοσιευτεί στο L'Architecture Vivante. Με συμπαγή γραμμή σχεδιάζει τις πορείες των επισκεπτών του σπιτιού και με διακεκομμένη των ανθρώπων που ζουν σε αυτό.

Η Gray, λαμβάνοντας υπόψη τις δυνατότητες των νέων βιομηχανικών υλικών, χρησιμοποίησε σκυρόδεμα, μέταλλο και γυαλί στη κτιριακή δομή. Τόσο το εξωτερικό, όσο και το εσωτερικό της E-1027 χαρακτηρίζονται από μία αλληλεξάρτηση των τμημάτων του. Ένα μέρος της επίπλωσης και των αποθηκευτικών χώρων ήταν εντοιχισμένο, ενώ υπήρχαν και μεμονωμένα έπιπλα στους χώρους. Τα διακριτά έπιπλα είναι κατασκευασμένα από ανοξείδωτο χάλυβα, ξύλο, συνθετικό δέρμα και αλουμίνιο, επηρεασμένα από τη μηχανική αισθητική, με στόχο να είναι ελαφριά, φορητά και διαδραστικά με το χρήστη.

Η ιδέα της επίπλωσης εντάσσεται στην κεντρική ιδέα του σχεδιασμού του E-1027. Δηλαδή, πολλά έπιπλα είναι μεταβαλλόμενα για να ικανοποιήσουν ένα φάσμα δραστηριοτήτων και όχι μόνο για ένα συγκεκριμένο σκοπό. Για παράδειγμα, οι καθρέφτες στα μπάνια διαθέτουν κινητά μέρη με βραχίονες και μεντεσέδες, επιτρέποντας στον χρήστη να ρυθμίσει τον καθρέφτη στις ανάγκες του.

Στην E-1027, κυρίαρχη είναι η αίσθηση της αφής, με διακριτές αντιθέσεις μέσω της υλικότητας στην ροϊκή διαδοχή των χώρων. Μαλακά χαλιά, κουβέρτες με πολλές στρώσεις, ένα μεγάλο κρεβάτι με μαξιλάρια και ριχτάρια γούνας κάτω από ένα ναυτικό χάρτη με το απόσπασμα του Baudelaire, "Invitation au Voyage" [Πρόσκληση για ταξίδι], ήταν το κεντρικό στοιχείο του καθιστικού. Πρόκειται για την εξάλειψη των έμφυλων χώρων και για μία αρχιτεκτονική που είναι σχεδιασμένη για τη χαλάρωση του σώματος με κρεβάτια σε κάθε δωμάτιο, που το καθένα συνοδεύεται από εξοπλισμό με βοηθητικούς δίσκους, φωτιστικά για ανάγνωση και γραφή.

Η χρήση του χρώματος στην κατοικία είναι μια αφηρημένη αναπαράσταση της γης που εισέρχεται στο χώρο του εσωτερικού μέσω της χρήσης καφέ κουρτινών και πράσινων παντζουριών, ενώ το εσωτερικό επεκτείνεται στο τοπίο με μπαλκόνια και πλακόστρωτες επιφάνειες ίδιου υλικού και στην εξωτερική διαμόρφωση



17 E-1027, καθρέφτης μπάνιου, 1929
18 E-1027, Transat Chair, 1929

19. E-1027, 1929, άποψη του καθιστικού
20. E-1027, 1929, χώρος ανάγνωσης
21. E-1027, 1929, άποψη του καθιστικού
22. E-1027, 1929, Dressing screen.
Έπιπλο - διαχωριστικό πολλαπλών
χρήσεων με αποθηκευτικούς χώρους.
23. E-1027, 1929, table E-1027. Το
ύψος του τραπεζιού μπορεί να ρυθμι-
στεί για να ταιριάζει σε διαφορετικές
χρήσεις.



22. 23.



24. E-1027, Roquebrune-Cap-Martin, 1929, θέα προς τον κόλπο από το καθιστικό.



25. E-1027, Roquebrune-Cap-Martin, 1929, άποψη του καθιστικού, στην οποία φαίνονται έπιπλα, φωτιστικά, καλιά, σχεδιασμένα από τη Gray.

ΤΑΥΤΙΣΕΙΣ // ΔΙΑΦΟΡΟΠΟΙΗΣΕΙΣ

Ο δεσμός μεταξύ της μοντέρνας υποκειμενικότητας του εσωτερικού χώρου και της αρχιτεκτονικής ήταν αρχικά σφυρηλατημένη στη δεκαετία του 19ου αιώνα μέσω της σύγκλισης της “νέας” ψυχολογίας, των διακοσμητικών τεχνών και της αισθητικής, και από την αρχή του 20ου αιώνα αυτό το τρίπτυχο είχε τοποθετηθεί σε ένα κοινό πλαίσιο αρχιτεκτονικής κατανόησης. Δηλαδή η υγιής ψυχολογική, σωματική και σεξουαλική κατάσταση του μοντερνιστικού υποκειμένου εξαρτώνταν από το σχεδιασμό του εσωτερικού χώρου. Και για εκείνους τους αρχιτέκτονες που είχαν έρθει να ορίσουν το Διεθνές Στυλ του μοντέρνου κινήματος, ο εσωτερικός χώρος απογυμνώθηκε τελικά μέσω αυτής της αισθητικής. Η Gray επικρίνει τη στάση αυτή της μοντέρνας αρχιτεκτονικής για την καταπίεση της οικειότητας και των ατομικών αναγκών, δημοσιεύοντας αυτή την κριτική στο περιοδικό L’Architecture Vivante το 1929 μαζί με την κατοικία E. 1027 ως απόδειξη της θέσης της, περιλαμβάνοντας πολλές αξίες της οικίας που ο μοντερνισμός απέρριπτε.

26. E-1027, Roquebrune-Cap-Martin, 1929, φωτογραφία Mary Gaudin

27. E-1027, Roquebrune-Cap-Martin, 1929, άποψη του δεύτερου υπνοδωματίου. Φωτογραφία Mary Gaudin



Η κατοικίας της Gray χρησιμοποίησε τις πιο πρόσφατες καινοτομίες της εποχής, ενσωματώνοντας στοιχεία από τον Adolf Loos, που αναφέρονταν σε μία αρχιτεκτονική χωρίς διάκοσμο, τη λειτουργικότητα του Bauhaus, και τα πέντε σημεία της μοντέρνας αρχιτεκτονικής του Le Corbusier, που ακόμη δεν είχαν ευρέως δημοσιευτεί. Η κατασκευή από οπλισμένο σκυρόδεμα, τα κινητά χωρίσματα, η πυλωτή, η επίπεδη οροφή, τα οριζόντια ανοίγματα, η ανοιχτή κάτοψη, η σχέση εσωτερικού με εξωτερικού χώρου, η κυκλική σκάλα είναι μορφολογικά στοιχεία που ανταποκρίνονται στην αισθητική της μοντέρνας αρχιτεκτονικής όπως παρουσιάζονται από τον Hitchcock ως “μία σαφής και λογική έκφραση των νέων μεθόδων κατασκευής”¹² που αναφέρει στο Modern Architecture¹³.



28. E-1027, 1929, Bar Stool No 1
29. E-1027, 1929, Occasional Table
30. E-1027, 1929, Dressing Table
31. E-1027, 1929, άποψη του δεύτερου υπνοδωματίου

12 Τουρνικιώτης Π., “Ιστοριογραφία της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής”, σ. 127-28, ηρβλ. “Hitchcock, Modern Architecture”, σ. 184

13 Όπως παραπάνω, ηρβλ. Hitchcock, Modern Architecture, σ.163-196

Ο Zevi πρότεινε την επανεκτίμηση του μοντέρνου κινήματος, υποστηρίζοντας την Οργανική Αρχιτεκτονική, στην οποία το επίκεντρό της ήταν ο άνθρωπος. Συγκεκριμένα, όπως σημειώνει ο Τουρνικιώτης, κατά τον Zevi, “η κατοικία πρέπει να αρχίζει από το εσωτερικό και να κατασκευάζεται γύρω από τις δραστηριότητες των κατοίκων του. Οι όψεις πρέπει να είναι έκφραση του εσωτερικού χώρου. Το σύνολο δεν πρέπει να υποτάσσεται στην στατική ιδέα του ωραίου και στην τεχνική, αλλά στη δυναμική της ζωής των ιδίων των κατοίκων”¹⁴.

Σε μια εποχή που το μοντέρνο κίνημα επικεντρώθηκε στις εξωτερικές δομές, η Gray έφερε ενστάσεις στον τρόπο αντιμετώπισης του σχεδιασμού του εσωτερικού χώρου και τη ζωή που έφερε εντός αυτών των τοίχων¹⁵. Η Gray έθεσε τις θεμελιώδεις φυσικές, ψυχολογικές και πνευματικές ανάγκες ως προτεραιότητα για τη διαμόρφωση του εσωτερικού χώρου. Η θέση αυτή ταυτίζεται με τις θεμελιώδεις αρχές της αρχιτεκτονικής που ορίζει ο Banham, σύμφωνα με τις οποίες η αρχιτεκτονική είναι η σύγκλιση της χωρικής οργάνωσης των βιολογικών αναγκών του ανθρώπου και της αισθητηριακής εμπειρίας του χώρου, χρησιμοποιώντας τις πιο πρόσφατες τεχνολογίες της εποχής¹⁶. Το ζητούμενο της αρχιτεκτονικής αυτής είναι, όπως ο Banham εκφράζει μέσα από τις σημειώσεις του Moholy - Nagy, “ο σκοπός είναι ο άνθρωπος, όχι το προϊόν”¹⁷.

Η αλληλεξάρτηση των τμημάτων του E.1027 αντιπροσωπεύει την προσέγγιση της Gray, η κατοικία ως “ζωντανός” οργανισμός. Στόχος της Gray ήταν η εναρμονισμένη σχέση του κτιρίου με το χρήστη του, όπου οι ευέλικτες μορφές, οι χρήσεις και οι δομές οργανώνονται σύμφωνα με μια ενιαία αντίληψη των λειτουργικών απαιτήσεων του ανθρώπου.

Ο Τουρνικιώτης γράφει ότι “ο Hitchcock προέβλεπε τη μελλοντική ανάπτυξη μιας νέας μορφής λεπτομερειών, μιας νέας διακόσμησης, που θα προέκυπτε με εντελώς φυσικό τρόπο του στυλ. Και ακόμα περισσότερο, προέβλεπε πως λεπτομέρειες σαν και αυτές θα προέρχονταν μέσα από το σχεδιασμό του συνόλου και θα υπέκειντο σε αυτόν για να μη θολώσουν οι θεμελιώδεις αξίες των νέων πρωτοπόρων”¹⁸.

14 Τουρνικιώτης Π., “Ιστοριογραφία της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής”, σ. 63 / Πρβλ. Zevi, “Towards an Organic Architecture”, σ. 143

15 «Οι αρχιτεκτονικές πρωτοπορίες φαίνεται να δείχνουν ενδιαφέρον στους εξωτερικούς τοίχους εις βάρος του εσωτερικού», σχολιάζει η Gray. “Δηλαδή ένα σπίτι, συνεχίζει, σχεδιάζεται περισσότερο για την ευχαρίστηση των ματιών απ’ ό, τι για την άνεση των κατοίκων του. Η θεωρία δεν αρκεί για τη ζωή και δεν ανταποκρίνεται σε όλες τις απαιτήσεις της. Η κατοικία έχει περισσότερη σημασία από τον τρόπο που έχει κατασκευαστεί”, καθώς επίσης, όπως η ίδια σημείωσε “η διαδικασία ακολουθεί το σχέδιο και όχι το σχέδιο τη διαδικασία. Δεν πρόκειται απλώς για την κατασκευή πλήθους όμορφων γραμμών, αλλά πάνω απ’ όλα για κατοικίες για ανθρώπους.»Πρβλ. Eileen Gray, E.1027: Maison en bord de mer, L’ Architecture Vivante, 1929

16 Τουρνικιώτης Π., “Ιστοριογραφία της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής”, σ. 155

17 Όπως παραπάνω, σ. 157 πρβλ. Banham, “Theory and Design”, σ. 30

18 Τουρνικιώτης Π., “Ιστοριογραφία της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής”, σ. 129-30

Με βάση τα αποσπάσματα από τους R. Banham, B. Zevi και τον H.R. Hitchcock, η κατοικία E.1027 αποτελεί μία πρόταση κατοίκησης, η οποία μορφολογικά φέρει κοινά χαρακτηριστικά με τα κτίρια του μοντέρνου κινήματος, ωστόσο, μέσω της προσωπικής προσέγγισης της Gray, αμφισβητεί τις προτεραιότητες των σύγχρονων της και προτείνει χώρους που δημιουργούν μία άλλη κοινωνικότητα και ζωή σε αυτό και μία αρχιτεκτονική οικειότητας και αισθησιασμού.



32. E-1027, 1929, άποψη του κύριου υπνοδωματίου, National Museum of Ireland, Eileen Gray Archive

Κατά τις δεκαετίες του 1920 και του 1930, η γαλλική κυβέρνηση είχε δώσει περισσότερα δικαιώματα στην εργατική τάξη. Διεξήχθησαν αρκετοί αρχιτεκτονικοί διαγωνισμοί για την υλοποίηση έργων αναψυχής ή μικρών εφήμερων κατοικιών μέσω των οποίων εφαρμόστηκαν οι καινοτόμες τεχνολογίες της εποχής. Μεταξύ των πιο σημαντικών μελών που εργάστηκαν στην έρευνα, ήταν η Eileen Gray, που παρουσίασε το όραμά της, εστιάζοντας σε οικονομικές και λειτουργικές συνθέσεις κατασκευών.

Παρόλο που η πρώτη της προσέγγιση είχε ως στόχο την κατασκευή ιδιωτικών κατοικιών υπό το πρίσμα της ελάχιστης κατοίκησης (The Minimum Dwelling)¹⁹, επέκτεινε το σκεπτικό της αναφορικά με τις εφήμερες βιώσιμες κατοικίες που εστιάζουν στην εξυπηρέτηση των ανθρώπινων αναγκών του ατόμου, αναζητώντας διατάξεις και μορφές χώρων ικανές να ικανοποιούν, τόσο την ελευθερία, όσο και την ατομικότητα. Αγκαλιάζοντας αυτή τη νέα τάση, η Gray, σχεδόν σε αντίθεση με την προσέγγιση της αρχιτεκτονικής των προηγούμενων ετών, αναφέρει μια χωρική αυστηρότητα όγκων και υλικών.

Το Ellipse House είναι μία πρόταση κατοίκησης με κοινωνικό περιεχόμενο που περιλαμβάνει εφήμερες προκατασκευασμένες δομές,πειραματικά υλικά και μορφές με στόχο μικρές λειτουργικές κατοικίες.Η πρόταση ήταν μια εφήμερη κατασκευή σχεδιασμένη για τους εργαζόμενους σε απομακρυσμένες περιοχές, προσωρινή κατοικία ή ακόμα και εξοχική κατοικία, εμπνευσμένη από ένα αλουμινένιο ρυμουλκούμενο τύπου Airstream. Τα πλεονεκτήματα της δομής ήταν η προσαρμοστικότητα, η μεταβλητότητα και το χαμηλό κόστος.

Προκατασκευασμένο από αμιαντοσιμέντο και υαλοβάμβακα, θα μπορούσε να συναρμολογηθεί, να αποσυναρμολογηθεί και να μεταφερθεί εύκολα σε φορτηγά και να ανεγερθεί γρήγορα, σε σχεδόν οποιοδήποτε χώρο με ανειδίκευτο εργατικό δυναμικό, δεδομένου ότι χρειάζεται ως στοιχείο θεμελίωσης μόνο βάσεις από λιθοδομή. Οι αρθρωτές μονάδες, μεγέθους περίπου 2,5x3 μέτρα ελλειπτικού σχήματος, μπορούν να συνδυαστούν με διαφορετικούς τρόπους. Για παράδειγμα, ένα σπίτι μπορεί να αποτελείται από τρεις μονάδες και μια βεράντα, όπου κάθε μονάδα έχει τη δική της είσοδο.

33. Maison ellipse, γραφική απεικόνιση: Starlight Vattano

19 Το 1929, με πρωτοβουλία του Ernst May, πραγματοποιήθηκε στη Φρανκφούρτη το 2ο Διεθνές Συνέδριο Σύγχρονης Αρχιτεκτονικής (CIAM). Είχε θέμα την ιδέα του «Das Existenzminimum» (The Minimum Dwelling). Κατά τη διάρκεια της συνάντησης συζητήθηκαν τυπολογίες του ελάχιστου χώρου που θα μπορούσαν να είναι μια απάντηση στις ανάγκες του μέσου κατοίκου απλοποιώντας τη διαδικασία κατασκευής αλλά και δημιουργώντας πρότυπα σχεδιασμού με λειτουργική διάταξη ενός διαμερίσματος.

Το τελευταίο στοιχείο που χαρακτηρίζει την πρόταση της Gray είναι η οργάνωση των χώρων του μέσα από την τοποθέτηση επίπλων σε στρατηγικά σημεία. Επίσης, η πρόταση συμπεριλάμβανε το σχεδιασμό κινητών επίπλων, προσφέροντας υψηλό βαθμό εσωτερικής ευελιξίας.

ΤΑΥΤΙΣΕΙΣ // ΔΙΑΦΟΡΟΠΟΙΗΣΕΙΣ

Ο Banham υποστήριξε πως τα μοντερνιστικά κτίρια δεν μπόρεσαν να συγκροτήσουν μία αισθητική, που να εκφράζει την εποχή της μηχανής και να εκμεταλλευτούν τη μεταβαλλόμενη προοδευτική φύση της τεχνολογίας.

Ακόμη, ο Benevolo, όπως σημειώνει ο Τουρνικιώτης, χαρακτήρισε ανεπιτυχή την προσπάθεια του μοντέρνου κινήματος να γεφυρώσει το χάσμα θεωρίας και πρακτικής²⁰. Το Ellipse house, ωστόσο, εξυπηρετεί τις κοινές αντικειμενικές ανάγκες, που ο Benevolo διέκρινε ως καθήκον της αρχιτεκτονικής, καθώς πρόκειται για τη συμφιλίωση της ποιότητας και της ποσότητας, που αναδύεται μέσα από τη μελέτη των σχέσεων του συνόλου των ζωτικών, ψυχολογικών και κοινωνικών απαιτήσεων με τη φυσική μορφή²¹.

Σύμφωνα με τον Τουρνικιώτη, ο Ζεβί θεωρεί πως η αρχιτεκτονική δεν χρειάζεται για τη μορφή της, αλλά για τη χρήση της, προβάλλοντας την αντίθεσή του στη προσήλωση του Le Corbusier, του Mies van der Rohe και του J.J.Oud στον κυβισμό²². Παράλληλα, σημειώνεται από τον Banham ότι στην αρχιτεκτονική που είναι σχεδιασμένη για τον άνθρωπο, η μορφή δεν ακολουθεί τη λειτουργία. Είναι ένα απαραίτητο, αλλά ελεύθερο συμπλήρωμα. Ανταποκρίνεται σε άλλους,ελάχιστα συγκεκριμένους κανόνες, που μεταβάλλονται διαρκώς παρακολουθώντας την εξέλιξη του πνεύματος της εποχής²³.

Με βάση τα αποσπάσματα από τους R. Banham, Ζεβί και τον Benevolo, το Ellipse House αποτελεί μία πρόταση εφήμερης κατοίκησης, αντικατοπτρίζοντας το κοινωνικό γίγνεσθαι την περίοδο του μοντέρνου κινήματος, η οποία εξέφραζε την αισθητική της μηχανικής εποχής με την επιλογή των υλικών, μορφών και τεχνικών.

Η προκατασκευασμένη δομή της Gray είναι μία πρόταση που απεικονίζει τη γυναίκα κεία ματιά της μοντέρνας αρχιτεκτονικής. Επομένως, εντοπίζεται, όχι μόνο η μικρή κλίμακα με τις κατασκευαστικές λεπτομέρειες στην τοιχοποιία και στα κινητά έπιπλα, αλλά και ο

χειρισμός της δυνητικά μεγαλύτερης κλίμακας μέσω του συνδυασμού δομών και του πολλαπλασιασμού τους δημιουργώντας μικρούς εφήμερους οικισμούς. Οι νέοι τρόποι διερεύνησης του χώρου και των διαστάσεων του, της λειτουργικής διάταξης και της διευθέτησης των επίπλων προσεγγίζουν την καλύτερη εσωτερική χωρική άνεση, αποδεικνύοντας ότι η αρχιτεκτονική εμπεριέχει τον παράγοντα των συναισθημάτων.



34. Maison ellipse, μακέτα

20 Τουρνικιώτης Π., "Ιστοριογραφία της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής", σ. 91

21 Όπως παραπάνω, σ. 107

22 Όπως παραπάνω, σ. 64, πρβλ. Ζεβί, "Ebraismo e concezione spazio-temporale nell' arte", σ.130

23 Όπως παραπάνω, σ. 157

Το έργο της Gray εκτείνεται σε οκτώ δεκαετίες δημιουργικής παραγωγής. Έχοντας πρώτα απαρνηθεί την αριστοκρατική της ανατροφή, η Eileen Gray ως μία γυναίκα Ιρλανδή που ζούσε στην Γαλλία, το μεγαλύτερο μέρος της ζωής της απομονωμένη και ανεξάρτητα δραστηριοποιούμενη, ήταν εκτός του κατεστημένου κύκλου²⁴ της εποχής της. Ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος σηματοδότησε ένα όριο στην καριέρα της Gray. Απελάστηκε, τα σπίτια της λεηλατήθηκαν και πολλά από τα σχέδια και τα μοντέλα της καταστράφηκαν από βομβιστικές επιθέσεις.

Αν και είναι λίγα σε αριθμό, τα σχέδια της καταφέρνουν να παρουσιάσουν ένα ολοκληρωμένο αρχιτεκτονικό έργο. Οι βασικές πτυχές του έργου της απαντούν στο μοντέρνο χωρικό πλαίσιο και αφορούν στις έννοιες της ελάχιστης κατοίκησης, το ρόλο της αρχιτεκτονικής στην κοινωνία και στη δημόσια πρόνοια. Η προσέγγιση της Gray για τη νεωτερικότητα είναι μία μορφή κριτικού σχολιασμού για το ίδιο το Μοντέρνο Κίνημα, πριν αυτό οριστικοποιηθεί²⁵. Επαναστάτησε ενάντια στην υπερβολική “μηχανοποίηση” των χώρων, που αποκλείουν το συναίσθημα²⁶. Στο επίκεντρο των προτάσεων της ήταν οι αλληλεπίδραση του ανθρώπου με το εκάστοτε τεχνητό περιβάλλον του μέσω της χρήσης ευέλικτων γεωμετρικών μορφών με κύρια εστίαση στη λειτουργία και στη βιωσιμότητα του. Επιτρέποντας «κάθε λεπτομέρεια» να προσαρμόζεται» ώστε να αποτελεί μέρος μιας μεγαλύτερης και δυναμικά μεταβλητής χωρικής σύνθεσης»²⁷, έδινε μέσω της πολυπλοκότητας των κατασκευών προτεραιότητα στις υποκειμενικές ποιότητες της αισθητικής εμπειρίας του χώρου²⁸.

Πολλές από τις γυναίκες του κύκλου της Gray που περιθωριοποιήθηκαν από την ιστορία του μοντερνισμού, μπορούν τώρα να θεωρηθούν ότι αντιπροσωπεύουν ένα είδος εναλλακτικής νεωτερικής ιστορίας με θεωρίες και έργα αυτού που τώρα αναγνωρίζεται ως

ομοφυλοφιλική κοινότητα σαν το κεντρικό οργανωτικό στοιχείο τους. Η συμμετοχή της Gray σε αυτό το δίκτυο γυναικών δεν έχει αναφερθεί τόσο, όσο η εκτεταμένη διερεύνηση της σχέσης της με τους άνδρες που την επηρέασαν. Ενώ οι γυναίκες αυτές χρησιμοποίησαν μία αισθητική για να διατυπώσουν μία ποιητική των γυναικείων επιθυμιών και ταυτόχρονα κάνουν ορατή την ομοφυλοφιλία τους, η Gray χρησιμοποίησε αυτή την αισθητική ως περιεχόμενο στο σχεδιασμό του εσωτερικού χώρου. Με την κίνηση αυτή, δημιουργώντας έναν πρωτοποριακό σχεδιασμό εσωτερικού χώρου και αρχιτεκτονικής, έφερε στην επιφάνεια ένα πεδίο συζήτησης αμφισβητώντας την υπεραπλουστευμένη ομοιογένεια του εσωτερικού χώρου του μοντέρνου κινήματος. Συγκεκριμένα, σύμφωνα με την Katérina Bonnevier, η αρχιτεκτονική της κατοικίας E.1027 ακολουθεί μία προσέγγιση ειδικά επικεντρωμένη στο φύλο και στη σεξουαλικότητα²⁹ της Gray, σύμφωνα με την οποία το σπίτι ερμηνεύεται ως μία δομημένη πρόταση και μία κριτική στην κανονιστική και ανδροκρατούμενη αρχιτεκτονική³⁰. Επι πρόσθετα, εντοπίζει στο σχεδιασμό της κατοικίας μυστικά, όπως “τσέπες” στους τοίχους και διαβάσεις, όπου η αρχιτεκτονική και το φύλο της Gray κρύβεται και αποκαλύπτεται ταυτόχρονα.³¹

24 «[Eileen Gray's work] was, also, in its day, part of a personal style and philosophy of design which was, by the look of things, too rich for the punditry to take. And if the punditry didn't publish you, particularly in the great canon-defining compendia of the thirties, forties and fifties you dropped off the record, and ceased to be a part of the universe of scholarly discourse.», Πρβλ. Reyner Banham, *Nostalgia for Style*, New Society, 1973, σελ. 249

25 “Rault suggests that Gray strove to create a design at E.1027 that was “sensually engaging, gripping, touching and endlessly productive.” Πρβλ. Rault, R., *Occupying E.1027: Reconsidering Le Corbusier's “Gift” to Eileen Gray*. Space and Culture, 2005, σ.160-179.

26 Murphy E., “Contemporary Architects: Gray, Eileen”, The Macmillan Press Ltd, London - Basingstoke, 1980, 306

27 Όπως παραπάνω.

28 Ο «χώρος που δημιουργείται έτσι» από τη Gray «αντικατοπτρίζει, σε μεγάλο βαθμό, τη ζωή που κατοικεί μέσα. Αυτό οφείλεται στο ότι όλα τα αντικείμενα που κανονικά απαιτούνται για τη διαβίωση χρησιμοποιήθηκαν για τη χωρική σύλληψη», πρβλ. Hecker S., “Müller Christian, Eileen Gray”, Gustavo Gili, Barcelona, 1993, σ. 58

29 Bonnevier K., “A queer analysis of Eileen Gray's E.1027, Negotiating Domesticity - Spatial «productions of gender in modern architecture”, Routledge, New York, 2005, σ.165

30 Bonnevier K., “Behind Straight Curtains: Towards a Queer Feminist Theory of Architecture”, Axl Books, Stockholm, 2007, σ.30

31 Bonnevier K., “A queer analysis of Eileen Gray's E.1027, Negotiating Domesticity - Spatial productions of gender in modern architecture”, New York, 2005, σ.162

Μετά το 1968, η καριέρα της ήρθε στο φως μέσα από άρθρα³² που δημοσιεύτηκαν από τον ιστορικό και κριτικό αρχιτεκτονικής Joseph Rykwert³³, ο οποίος εντόπισε το έργο της Gray³⁴.

Τέσσερα χρόνια αργότερα, το 1972, ο Stewart Johnson, επαναλαμβάνει το ίδιο υλικό στο σύντομο άρθρο του, «Pioneer Lady», στο οποίο αναγνωρίζει τη σύνδεση της Gray με το Le Corbusier³⁵. Πράγματι, η επιρροή του Le Corbusier εμφανίζεται στο σχεδιασμό της Gray, ειδικά στην κατοικία E.1027, και, εν τέλει, στην έκλειψη της από την ιστορία της μοντέρνας αρχιτεκτονικής. Η Constant εξηγεί ότι «με την έμφαση στην σωματική εμπειρία, με την εμβληματική εισαγωγή του θεατή στον κόσμο, η Gray αμφισβήτησε την καρτεσιανή λογική της προσέγγισης του Le Corbusier, το οποίο υστερούσε στις πραγματικές αισθήσεις»³⁶. Ωστόσο, ο τρόπος που συμπεριφέρθηκε στην κατοικία E.1027 ο Le Corbusier, ως ένα αντικείμενο “πόθου”³⁷, εμφανίζει μία άλλη πτυχή της προσωπικότητας του προς διερεύνηση. Συγκεκριμένα, όταν η Gray αποχώρησε από την οικία E.1027, ο Le Corbusier, με την άδεια του Badonici, ζωγράφισε οκτώ συνολικά τοιχογραφίες στους εξωτερικούς και εσωτερικούς τοίχους της κατοικίας, ασκώντας κριτική στο έργο της³⁸, ενώ ήταν εντελώς

γυμνός³⁹. Δημοσίευσε τις τοιχογραφίες του, οι οποίες συνοδεύονταν με τη δήλωση ότι ήταν δώρο [prepared free of charge]. Η Gray χαρακτήρισε αυτή την ενέργεια ως βανδαλισμό του έργου της. Ακόμα ένα σημείο προς διερεύνηση εντοπίζεται η κίνηση του Le Corbusier να χτίσει δίπλα από την κατοικία τη ξύλινη καλύβα, γνωστή ως Cabanon. Μετέπειτα, έχτισε ένα διώροφο ξενώνα πίσω από την κατοικία, απειλώντας την ιδιωτικότητα της κατοικίας και ανερώντας παράλληλα την αρχική πρόθεση της Gray, ώστε η κατοικία να ήταν οπτικά μη προσβάσιμη. Επομένως οι κινήσεις αυτές του Le Corbusier, καθώς και η μη αναφορά στις δημοσιεύσεις⁴⁰ από το Jean Badonici αποτέλεσαν μία σκιά στο έργο της Gray.

Ύστερα από τη δημοσίευση και αναγνώριση του έργου της, το 2013, η Cloé Pitiot, επιμελήτρια έκθεσης της Eileen Gray στο κέντρο Pompidou στο Παρίσι δήλωσε ότι η “Gray δεν ήταν σχεδιάστρια, αρχιτέκτονας ή ζωγράφος. Ήταν ένας καλλιτέχνης, ένας ολοκληρωμένος δημιουργός, που εξέφραζε την σχεδιαστική της ταυτότητα στο σύνολο του έργου της”⁴¹.

32 Rykwert J., “Un omaggio a Eileen Gray, pioniera del design”, Domus, Dec. 1968, σελ. 33-46.

33 Ο Joseph Rykwert (γεννημένος το 1926) είναι ομότιμος καθηγητής αρχιτεκτονικής στο Πανεπιστήμιο της Πενσυλβανίας και ένας από τους σημαντικότερους αρχιτέκτονες ιστορικούς και κριτικούς της γενιάς του. Έχει περάσει το μεγαλύτερο μέρος της επαγγελματικής του ζωής στο Ηνωμένο Βασίλειο και την Αμερική. Ο Rykwert είναι ο συγγραφέας πολλών έργων αρχιτεκτονικής, όπως The Idea of a Town (1963), On Adam’s House in Paradise (1972), The Dancing Column (1996) και The Seduction of Place (2000). Όλα τα βιβλία του έχουν μεταφραστεί σε διάφορες γλώσσες.

34 Στην πρώτη επανεκτίμηση του έργου της Gray, ο Joseph Rykwert αναφέρεται στο παράδοξο πως κανείς δεν έχει αποδώσει φόρο τιμής στη Gray, για τριάντα χρόνια, θεωρώντας ότι ο τελευταίος που το έκανε ήταν ο Le Corbusier, ο οποίος της είχε δώσει μία θέση ανάμεσα σε άλλους καλλιτέχνες και αρχιτέκτονες, να εκθέσει έργο της στο εκθεσιακό του περίπτερο, Pavillon des Temps Nouveaux.

35 “Στο άρθρο, «Pioneer Lady» αναγνωρίζει τη σύνδεση της Gray με το Le Corbusier, πρώτα μέσω των επίηλων με χαλύβδινους σωλήνες, αλλά και με τη συνεργάτιδα του, τη Charlotte Perriand, που συμμετείχε στο σχεδιασμό και την υλοποίηση αυτών των επίηλων, την οποία δεν είχε αναφέρει ο Le Corbusier.” πρβλ. Rault J., “Eileen Gray: New Angles on Gender and Sexuality”, McGill University, Montreal, August 2006, σ.15

36 Constant, C., “Eileen Gray”, Phaidon Press Limited, New York, 2000, σ.111

37 Ο θαυμασμός του Le Corbusier προς Gray και το έργο E.1027, μέσω αλληλογραφίας: “ I am so happy to tell you how much those few days spent in your house have made me appreciate the rare spirit which dictates all the organisation inside and outside. A rare spirit which has given the modern furniture and installations such a dignified, charming, and witty shape.”, πρβλ. Adam P., “Eileen Gray: Architect, designer: a Biography”, Thames & Hudson, 2000, σ. 309-310

38 Η θέση του Le Corbusier για τις τοιχογραφίες στην κατοικία E.1027: “The mural paintings brightened only the unpleasing walls of the house. The good walls remained white.”, πρβλ. Le Corbusier, New World of Space, 1948, σ.49



35. Τοιχογραφία του Le Corbusier, στην pilotis του E-1027 © Fondation Le Corbusier / ADAGP - φωτογραφία Manuel Bougot



36. E-1027, Roquebrune-Cap-Martin, 1929, φωτογραφία Mary Gaudin



37. Ο Le Corbusier, E-1027, 1939 “εν δράσει”

39 Ο Peter Adam, συγγραφέας της βιογραφίας της, “Eileen Gray: Architect, Designer (1987)”, αναφέρεται σε αυτό ως μία πράξη σεξουαλικής βίας, “ήταν βιασμός, ένας συνάδελφος αρχιτέκτονας, ένας άντρας που τη θαύμαζε, χωρίς τη συγκατάθεσή της, επενέβει στο σχέδιο της”, πρβλ. Rault J., “Eileen Gray: New Angles on Gender and Sexuality”, McGill University, Montreal, August 2006, σ.107

40 Στο άρθρο της, η Beatriz Colomina το 1996, έγραψε ότι το όνομα της Gray ακόμα δεν αναφέρονταν στην πλειονότητα της βιβλιογραφίας ούτε ως υποσημείωση για την ιστορία της μοντέρνας αρχιτεκτονικής.

41 Szacka L., “Eileen Gray at the Centre Pompidou”, Domus, 14 Μαρτίου 2013, <https://www.domusweb.it/en/design/2013/03/14/eileen-gray-at-the-centre-pompidou.html>

**CHARLOTTE
PERRIAND**



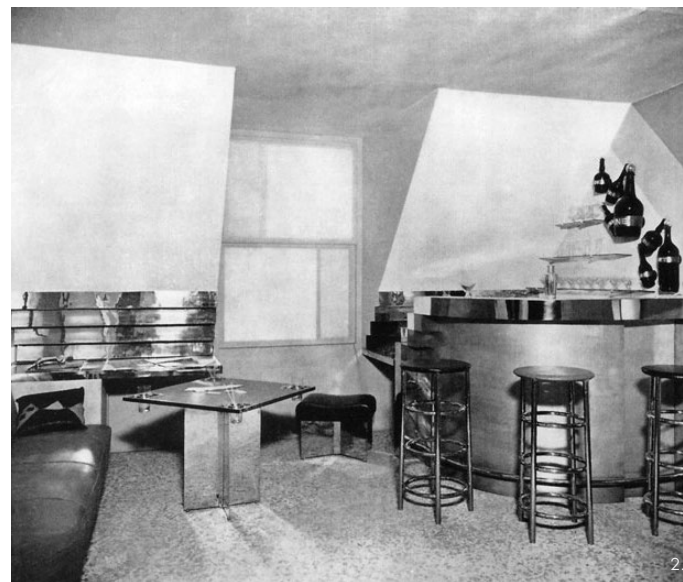
Η Charlotte Perriand γεννήθηκε στο Παρίσι το έτος 1903. Ήταν γαλλίδα αρχιτέκτονας και σχεδιάστρια εσωτερικών χώρων και επίπλων. Συνεργάστηκε με κάποιους από τους πιο γνωστούς αρχιτέκτονες της εποχής της, όπως με το γραφείο του Le Corbusier, στην αρχή της καριέρας της, στο οποίο εισήγαγε τη μοντέρνα αισθητική στον εσωτερικό χώρο των έργων του. Μέσα από ταξίδια κατά τη διάρκεια της ζωής της, άντλησε έμπνευση από στοιχεία και υλικά διαφορετικών τόπων. Ασχολήθηκε με τη διερεύνηση οικονομικά προσιτών και καινοτόμων λύσεων στην επίπλωση και στο χώρο, με στόχο τη βελτίωση της ποιότητας της ζωής των ανθρώπων που ζούσαν στη Γαλλία και στις αποικίες της. Με κύριο μέλημα την κοινωνική πρόοδο και τη δημιουργία λειτουργικών χώρων διαβίωσης, συνέβαλε σημαντικά στο πεδίο της τυποποίησης και της προκατασκευής ολόκληρων μονάδων κατοικίας, αλλά και τμημάτων της.

*"I'm not an architect: I'm for team work. I'm very interested in the life in houses. Everything is created from within-needs, gestures, a harmony, a euphoric arrangement, if possible in relation to an environment. In that respect inside with architecture, I project myself outside, and i admit that there is a to-and-fro between the environment and the horizon. After all, we are part of the universe. That is, there are no barriers. I'm not even a designer. I don't know. I'd say first of all that I'm nothing. For the following reason: I have never designed an object, a form, a piece of furniture that i didn't need to relate to a whole. If you asked me today to design you a chair, I would say: "To go where?". I have no imagination. I could do it in relation to my skeleton, but I still need to know how it fits into a whole. There is the purely functional side, and there is the functional side in relation to the human being. After all, design is about responding to the gestures of human being. Then there is a side even beyond this, which has to do with a sort of harmony with oneself, with one's environment. This kind of awareness affects everything. At the moment, it gives me imagination. Otherwise I don't have any."*¹

¹ Postiglione G., Acerboni F., Mark Eaton, "100: one hundred houses for one hundred European architects of the twentieth century", Taschen, Köln, 2004, σ.312-313

1903	Η Perriand γεννήθηκε στο Παρίσι.
1920	Δέχεται την υποτροφία για πενταετές πρόγραμμα σχεδίασης επίπλων στην Ecole de l’Union Centrale des Arts Décoratifs στο Παρίσι. Παράλληλα με τις σπουδές της παρακολουθεί σεμινάρια σχεδιαστών επίπλου.
1925	Συμμετέχει στο International Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts με το έργο που ολοκλήρωσε κατά τη διάρκεια των σπουδών της και ο Maurice Dufrene εκθέτει κάποια σχέδια της στη βιτρίνα της Galeries Lafayette.
1926	Παντρεύεται τον πρώτο της άντρα, Percy Kilner Scholefield, και ανακαινίζει το διαμέρισμά της διαμορφώνοντας το εσωτερικό σύμφωνα με την αισθητική της “μηχανικής εποχής”. Συμμετέχει την ίδια χρονιά στην έκθεση Salon d’Automne με το έργο Living room corner.
1927	Συμμετέχει στην έκθεση Salon d’Automne με το έργο Bar sous le Toit με έπιπλα από χάλυβα. Ύστερα από αυτή την έκθεση, η Perriand συνεργάζεται με το Le Corbusier στην επίπλωση και στη διαμόρφωση των εσωτερικών χώρων των έργων του.
1928	Μαζί με τους Le Corbusier και Pierre Jeanneret σχεδιάζει τρεις καρέκλες - την πολυθρόνα LC2 Grand Confort, την καρέκλα B301 και τη Chaise Longue B306 - Επίσης παρουσιάζει το έργο Dining room, το οποίο αποτελούνταν από ένα επεκτάσιμο τραπέζι και τα περιστρεφόμενα καθίσματα LC7 από χαλύβδινους σωλήνες.
1929	Συμμετοχή στο συνέδριο CIAM στη Φρανκφούρτη με θέμα “Minimum Dwelling” Δημιουργία ενός πιλοτικού μοντέρνου διαμερίσματος, σε συνεργασία με τους Le Corbusier και Pierre Jeanneret, που παρουσιάστηκε ως πρόταση οικιακού εξοπλισμού της μοντέρνας κατοικίας (Equipment of a dwelling) στην ετήσια έκθεση Salon d’Automne.
1930	Συμμετέχει στο συνέδριο CIAM στις Βρυξέλλες. Επίσης σχεδιάζει την επίπλωση για το Pavillon Suisse στο Cité Universitaire στο Παρίσι.
1933	Συμμετέχει στα συνέδρια CIAM στην Αθήνα και στη Μαλαισία με το θέμα “Towards a functional city” και γίνεται μέλος της ομάδας UAM (Union des Architectes Modernes de France).
1934	Σχεδιασμός επίπλων και εσωτερικών φωτιστικών για το νέο διαμέρισμα του Le Corbusier στη Rue Nungesser-et-Coli.
1937	Σχεδιασμός προκατασκευασμένων καταφυγίων με τους Jean Prouné και Pierre Jeanneret. Η δεκαετής συνεργασία με το Le Corbusier διακόπτεται. Συνεργάζεται με τον Fernand Léger για το Pavillon de l’Agriculture.
1940	Φεύγει από τη Γαλλία λόγω Β’ΠΠ και με τη στήριξη του Sori Yanagi και του Junzo Sakakura στην Ιαπωνία, εργάζεται ως σύμβουλος βιομηχανικού σχεδιασμού στο Υπουργείο Εμπορίου και Βιομηχανίας της Ιαπωνίας, επιβλέποντας την παραγωγή της ιαπωνικής βιομηχανικής τέχνης με στόχο την αύξηση των εξαγωγών επίπλων.
1941	Σε συνεργασία με το Junzo Sakakura οργανώνουν μία έκθεση με τίτλο “Tradition, Selection, Creation” στα καταστήματα Takashimaya στο Τόκιο και στο Κιότο, στην οποία παρουσιάστηκαν οι προτάσεις της Perriand με κύριο χαρακτηριστικό τους τη σύζευξη της ανατολικής και δυτικής κουλτούρας στο σχεδιασμό.
1943	Η επιστροφή της στη Γαλλία, εμποδίζεται λόγω πολέμου και μένει στο Βιετνάμ, όπου παντρεύεται το δεύτερο σύζυγό της, Jacques Martin, έναν λογιστή της εταιρείας Air France και αποκτούν τη κόρη τους, Pernelle.

1946	Επιστρέφει στη Γαλλία, ως ανεξάρτητη σχεδιάστρια, συνεργάζεται με τους Prouné, Jeanneret και Blanchon σε δικό τους γραφείο.
1947	Συνεργάζεται με τον Fernand Léger και το Jean Proune στο σχεδιασμό του Saint-Lô Memorial Hospital.
1950	Σχεδιάζει την πρότυπη κουζίνα και τους εσωτερικούς χώρους για την πολυκατοικία Unité d’Habitation του Le Corbusier στη Μασσαλία.
1951	Οργανώνει το γαλλικό τμήμα “Useful Forms & Fittings section”, της έκθεσης IX Triennale του Μιλάνου.
1952	Σχεδιάζει οκτώ τύπους αποθηκευτικού χώρου, γνωστοί ως Placards Brazza, για τον εσωτερικό χώρο της Unité d’habitation Air France στη Μπραζαβίλ του Κονγκό.
1955	Συμμετέχει σε έκθεση με το έργο «Synthese Des Arts» στο Τόκιο σε συνεργασία με τους J. Sakakura και Martha Villiger.
1957	Σχεδιάζει τα γραφεία Air France του Λονδίνου και του Τόκιο σε συνεργασία με τους J. Sakakura και Ren Suzuk.
1959	Συνεργάζεται με το Le Corbusier και το Lucio Costa στο εσωτερικό του Maison du Brésil για το σχεδιασμό δωματίων και κοινόχρηστων χώρων.
1960	Συνεργάζεται με τον Erno Goldfinger για το σχεδιασμό του γαλλικού γραφείου Τουρισμού στο Λονδίνο. Παράλληλα εκείνη τη χρονιά, σχεδιάζει την επίπλωση της αίθουσας συνεδρίων Assembly Hall των Ηνωμένων Εθνών στη Γενεύη.
1962	Αρχίζει ένα μακροχρόνιο έργο, με τίτλο “Les Arcs”, για το σχεδιασμό μιας σειράς χιονοδρομικών καταφυγίων στην περιοχή Savoie στη Γαλλία. Σχεδιάζει με τη Maria - Elsa Costa τα γραφεία του ξενοδοχείου Copacabana Palace στο Rio de Janeiro.
1964	Το ίδρυμα Le Corbusier και η εταιρεία Cassina υπογράφουν συμφωνητικό για την αποκλειστική παραγωγή της σειράς επίπλων Equipment of a dwelling.
1967	Ξεκινάει η κατασκευή του θερέτρου Les Arcs με 30.000 κλίνες, στη Savoie. Ολοκληρώνεται το 1982.
1968	Συμμετέχει σε ένα συνέδριο του οργανισμού UNESCO στο Κιότο με θέμα “The Japanese contribution to Contemporary Arts. The relationship between Japanese and Western Art: Architecture, Literature, Music, Theater”.
1985	Ανασκόπηση του συνολικού έργου της σε έκθεση στο Musée des Arts-Décoratifs στο Παρίσι
1993	Σχεδιάζει το Teahouse, ένα εκθεσιακό περίπτερο, με ευδιάκριτες ιαπωνικές αναφορές και ελαφριά κατασκευή από μπαμπού, για τους κήπους του Κέντρου Παγκόσμιας Κληρονομιάς UNESCO στο Παρίσι.
1996	Ανασκόπηση του συνολικού έργου της σε έκθεση στο Design Museum στο Λονδίνο.
1998	Δημοσίευση της αυτοβιογραφίας της, Vie de Création, or Life of Creation, και διοργάνωση μίας έκθεσης για τον εορτασμό της μεγάλης καριέρας της Perriand που πραγματοποιήθηκε στο Τόκιο.
1999	Η Charlotte Perriand απεβίωσε 27 Οκτωβρίου στο Παρίσι, σε ηλικία 96 ετών.



1. 'Pavillon de l'Agriculture: La France agricole', 1937, Charlotte Perriand/Fernand Léger
2. Πρόταση καθιστικού με Bar της Charlotte Perriand για το Salon d'Automne, Paris, 1927
3. Άποψη από την έκθεση Tradition, Selection, Creation, που οργανώθηκε από τη Charlotte Perriand, Takashimaya, 1941. Φωτογραφία: Charlotte Perriand
4. Le Corbusier, Percy Scholefield, Charlotte Perriand, κατά τη διάρκεια του Salon d'Automne, Paris, 1927. Φωτογραφία: Piere Jeanneret.

Η Perriand γεννήθηκε στο Παρίσι, κόρη γονέων που ασχολούνταν με τη ραπτική, μεγάλωσε στη γειτονιά Marché Saint-Honoré στο Παρίσι, όπου οι γονείς της ζούσαν και εργάζονταν, σε επαφή με τον κόσμο της υψηλής ραπτικής. Το 1920 κέρδισε υποτροφία και σπούδασε στο School of the Central Union of Decorative Arts στο Παρίσι, όπου διδάχθηκε σχέδιο επίπλου. Ο Henri Rapin, σχεδιαστής επίπλων, ήταν καθηγητής της, γνωστός για τη συμβολή του στο κίνημα Art Deco. Καθώς η σχολή της απέρριπτε τις πρωτοπορίες της εποχής στο σχεδιασμό, παρακολούθησε επιπλέον σεμινάρια σχεδίου, όπως διαλέξεις των Maurice Dufrene και Paul Follot.

Κατά τη διάρκεια των πρώτων χρόνων της καριέρα της, το ενδιαφέρον της ήταν εστιασμένο στον καινοτόμο σχεδιασμό¹. Απόδειξη ήταν η συμμετοχή της στο Salon d'Automne το 1927, που παρουσίασε το έργο Bar sous le Toit [Bar under the roof], ένα τμήμα εσωτερικού χώρου κατοικίας, καθιστικό με μπαρ, κατασκευασμένο από μέταλλο. Αυτή η συμμετοχή αποτέλεσε την αρχή της συνεργασίας με το Le Corbusier και τον Pierre Jeanneret, στο γραφείο τους στο Παρίσι. Εισήγαγε την αισθητική της "μηχανικής εποχής" στην επίπλωση των εσωτερικών χώρων των έργων του με τη χρήση "νέων" υλικών. Η Perriand άρχισε τη συνεργασία μαζί του σε μία στιγμή ακμής για το έργο του Le Corbusier και συμμετείχε σε διαγωνισμούς, εκθέσεις και συνέδρια για αστικά ζητήματα, όπως το CIAM. Συγκεκριμένα, η Perriand συμμετείχε από το δεύτερο συνέδριο CIAM στη Φρανκφούρτη με θέμα "The minimum dwelling", τόσο με προτάσεις και συζητήσεις σε συνεργασία με τα μέλη της γαλικής ομάδας, όσο και στην οργάνωση των μετέπειτα συνεδρίων².

Έζησε και εργάστηκε σε μία περίοδο με σημαντικές αλλαγές στην κοινωνική δομή, καθώς η κρίση της κοινωνικής στέγασης που ακολούθησε μετά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, επηρέασε άμεσα τη μεσαία τάξη. Η Perriand συμμετείχε σε αριστερές οργανώσεις, όπως Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires³ το 1932 και παρακολούθησε διαλέξεις στο Marxist Workers' University το 1934. Συνεργάστηκε με μία ομάδα αριστερών

¹ Συγκεκριμένα, το 1925, ο Jean Fouquet έδωσε στη Perriand αντίγραφο του "Vers une Architecture" και του "L'art Decoratif D'aujourd'hui" του Le Corbusier. Το περιεχόμενο αυτών σε συνδυασμό με τη νεωτεριστική αισθητική της εποχής, επηρέασαν την σχεδιαστική της ταυτότητα στην αρχή της καριέρας της.

² Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, η εμπλοκή και η προσήλωσή της στον μοντερνισμό οδηγεί σε συναντήσεις με ομοϊδεάτες όπως με τους αδελφούς Vesnin, τον El Lissitzky, τους οποίους συναντά κατά τη διάρκεια ενός ταξιδιού στη Μόσχα, και τον Laszlo Moholy-Nagy, ένας από τους συμμετέχοντες στην τέταρτη οργάνωση των συνεδρίων CIAM, η οποία πραγματοποιείται κατά τη διάρκεια της θαλάσσιας κρουαζιέρας από τη Μασσαλία στην Αθήνα.

³ Το Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires(AEAR) ήταν μια γαλλική ένωση επαναστατικών καλλιτεχνών και συγγραφέων που δραστηριοποιήθηκαν μεταξύ του 1932 και του 1939.

αρχιτεκτόνων, “Jeunes 1937”, που ήταν συνδεδεμένοι με το Maison de la Culture⁴ και αποτέλεσε ένα από τα βασικά μέλη της ομάδας καλλιτεχνών Union des Artistes Modernes (UAM)⁵. Αυτό είχε αποτέλεσμα στις προτάσεις της, όπου άρχισε να χρησιμοποιεί υλικά, όπως το ξύλο, το οποίο ήταν πιο προσιτό οικονομικά από το μέταλλο εκείνη την εποχή.

Η αποχώρηση της Perriand από την συνεργασία με το Le Corbusier, το 1937 οφείλονταν στο αυξανόμενο ενδιαφέρον για την αριστερή πολιτικά κατεύθυνση, το οποίο απομακρύνονταν από την ελιτίστικη προσέγγιση του Le Corbusier. Μετά τη συνεργασία με το Le Corbusier, δούλεψε με τον Jean Prouné⁶.

Όταν οι Γερμανοί εισχώρησαν στη Γαλλία το 1940, η Perriand έφυγε στην Ιαπωνία. Με τη στήριξη των Sori Yanagi⁷ και Junzo Sakakura⁸, η Perriand εργάστηκε στο τμήμα Εμπορίας και Βιομηχανίας του Ιαπωνικού Υπουργείου ως σύμβουλος για τις εξαγωγές επίπλων της Ιαπωνίας. Εν μέσω του ταξιδιού της επιστροφής στην Ευρώπη το 1942, κρατήθηκε στο Βιετνάμ λόγω πολέμου, όπου εκεί μελέτησε τεχνικές ξυλουργικής και υφα-

4 Το Maison de la Culture στη Γαλλία ιδρύθηκε με πρωτοβουλία του Paul Vaillant-Couturier το 1935 στο Παρίσι, ως έδρα της Ένωσης συγγραφέων και επαναστατικών καλλιτεχνών.

5 Η French Union of Modern Artists (French: Union des artistes modernes; UAM) ήταν ένα κίνημα αποτελούμενο από καλλιτέχνες και αρχιτέκτονες που ιδρύθηκε στη Γαλλία στις 15 Μαΐου 1929 και δραστηριοποιήθηκε μέχρι το 1959.

6 Ο Jean Prouné (8 Απριλίου 1901 - 23 Μαρτίου 1984) ήταν γάλλος εργάτης μεταλλικών κατασκευών, αυτοδίδακτος αρχιτέκτονας και σχεδιαστής. Ο Le Corbusier χαρακτήρισε τον Prouné ως κατασκευαστή που συνδυάζει την αρχιτεκτονική και τη μηχανική. Το κύριο επίτευγμα της Prouné ήταν η μεταφορά τεχνολογίας από τη βιομηχανία στην αρχιτεκτονική, χωρίς να χάσει η κατασκευή τις αισθητικές ιδιότητες. Οι δεξιότητές του στον σχεδιασμό δεν περιορίστηκαν σε έναν κλάδο. Κατά τη διάρκεια της καριέρας του, ο Jean Prouné ασχολείται με τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό, τον βιομηχανικό σχεδιασμό, το σχεδιασμό της κατασκευής και το σχεδιασμό επίπλων.

7 Η κύρια πηγή για τις ιδέες της σχετικά με την ιαπωνική παράδοση των τεχνών προέρχεται επίσης από μια σχολή παραδοσιακής αρχιτεκτονικής που αντιπροσωπεύεται από το Katsura Detached Palace και το κίνημα mingei [τέχνες του λαού]. Η Perriand επηρεάστηκε από τη συλλογή του Yanagi Sôetsu, κύριο εκπρόσωπο του mingei, στο μουσείο Japan Folk Crafts Museum, που χαρακτηρίζονταν από την «οργανική και χαμηλού κόστους» αξία, την τυποποίηση και την «ολική ομορφιά». Ο γιος του, Yanagi Sôri, ο οποίος ήταν ένα από τους σχεδιαστές του Modern Japanese-style Design την μεταπολεμική περίοδο, συνεργάστηκε με τη Perriand ως σύμβουλος αλλά και ως βοηθός. πρβλ. Kikuchi Y., “Japan Modernisation and Mingei Theory”, Cultural Nationalism and Oriental Orientalism, RoutledgeCurzon, Λονδίνο, 2004, σ.100-106

8 Η Perriand είχε συναντήσει το Sakakura, ενώ και οι δύο εργάζονταν στο γραφείο του Le Corbusier. Το 1941, μετά από ένα διάστημα επί τα μνην ταξιδιών και παρατήρησης της κατάστασης της ιαπωνικής βιοτεχνίας, σε συνεργασία με τον Sakakura, οργάνωσε μία έκθεση με τίτλο ‘Selection, Tradition, Creation’ στα πολυκαταστήματα Takashimaya στο Τόκιο και Οσάκα. Αυτή έκθεση παρουσίασε τις προτάσεις τους αναφορικά με τρεις τύπου αντικειμένων προς ανάπτυξη για το συντονισμό τους με τη μοντέρνα ζωή και την εξαγωγή τους, χρησιμοποιώντας την έκφραση “ η παράδοση είναι το κλειδί για μοντέρνες κατασκευές”.

ντικής της Ανατολής⁹. Ύστερα από τη συνεργασία της Perriand με το Lucio Costa και τον Le Corbusier για το σχεδιασμό του Maison du Brésil το 1959, έρχεται σε επαφή με τους Oscar Niemeyer και Roberto Burle Marx, οι οποίοι την εισάγουν στο βραζιλιάνικο καλλιτεχνικό κίνημα, Tropicalia /Tropicalismo, σύμφωνα κατά το οποίο συνδυάζαν τις περιβαλλοντικές συνθήκες και τα τοπικά υλικά με το μοντερνισμό.

Καθόλη τη διάρκεια της πορείας της, αναφορά και επιρροή ήταν οι ορεινές περιοχές της Γαλλίας, η ορειβάσια και οι κατασκευές που συνόδευαν τον τρόπο ζωής σε αυτό το περιβάλλον. Ήταν εξοικειωμένη με τη ζωή κοντά στη φύση, με σχεδόν τα βασικά, μακριά από τα προϊόντα των πολιτισμένων πόλεων. Παράλληλα, δημοσιευμένα άρθρα του Adolf Loos για την οικοδόμηση σε ορεινές περιοχές αποτέλεσαν αναφορά για το έργο της σε αυτό το πεδίο¹⁰. Εκτός από το σχέδιο, η Perriand χρησιμοποιούσε ως εργαλείο τη φωτογραφία¹¹, όπως άλλοι καλλιτέχνες χρησιμοποιούν το σημειωματάριο.



5. Leger & Perriand: Essential Happiness, New Pleasures, 1937

9 Το The Book of Tea, μία πραγματεία για την κουλτούρα του τσαγιού από τον Kakuzo Okakura που εισάγει τον αναγνώστη στην ιαπωνική προσέγγιση και παράδοση, ήταν μεγάλη επιρροή για το έργο της και τη προσέγγισή της στην αρχιτεκτονική, στα έπιπλα και στο περιβάλλον, για το έργο της μετέπειτα.

10 “Do not built in a picturesque manner. Leave such effect to the walls, the mountains and the sun...Pay attention to the forms in which the locals build. For they are the fruits of wisdom gleaned from the past. But look for the origin of the forms. If technological advances made it possible to improve on the form, then always use this improvement...Be true! Nature only tolerates truth.” Adolf Loos, 1913, Πρβλ. G. Ntelmekoura, Analysis of the mountain shelters and weekend huts by Charlotte Perriand, ETSAB, May 2008

11 Στη δεκαετία του 1930, η Perriand, όντας πολιτικά ενεργή, χρησιμοποίησε ως μέσο τη φωτογραφία για τη δημιουργία μεγάλων κολάζ με δικό της φωτογραφικό υλικό, καθώς και άλλων καλλιτεχνών, οπτικοποιώντας κοινωνικά θέματα και την αναγκαιότητα της οικοδόμησης ενός καλύτερου μέλλοντος και μεταφέροντας το όραμα της για πρωτοπορία. Παράλληλα, η συλλογή φωτογραφιών της σε συνεργασία με τους Pierre Jeanneret και Fernand Léger, με τίτλο «Art brut», η οποία απεικονίζει ακατέργαστα, φυσικά υλικά, μπορεί να θεωρηθεί ταυτόχρονα ως ανεξάρτητη μελέτη, αλλά και ως οι σημειώσεις του συνολικού έργου της Perriand, καθώς οι εικόνες συγχρονίζονται με το σχεδιασμό επίπλων της την ίδια εποχή. Μέσω αυτής της συλλογής εντοπίζεται η προσέγγιση της Perriand στο σχεδιασμό του εσωτερικού χώρου και τη διακόσμηση, υπενθυμίζοντας την πρωταρχική αξία της δημιουργίας των επίπλων με εστίαση στην υλικότητα.

1 / EQUIPMENT OF A DWELLING

Έκθεση Salon d'Automne, Παρίσι, 1929

Η Charlotte Perriand, στην ηλικία των 24 χρονών ξεκίνησε τη δεκαετή συνεργασία με το Le Corbusier, στο γραφείο του στην οδό Rue de Servas στο Παρίσι. Στο στούντιο του Le Corbusier, ήταν υπεύθυνη για το σχεδιασμό των εσωτερικών χώρων και της επίπλωσης¹², καθώς και την προώθηση των σχεδίων τους μέσω μιας σειράς εκθέσεων.

Αρχικά, η Perriand εργάζεται πάνω στη βελτιστοποίηση των επίπλων που ο Le Corbusier είχε παρουσιάσει στο βιβλίο του L'Art Décoratif d'aujourd'hui¹³ το 1925. Βασίστηκε στην προηγούμενη μελέτη¹⁴ του Le Corbusier, καθώς και στις θεωρίες¹⁵ του αναφορικά με την επίπλωση. Μεγάλο μέρος του οικιακού εξοπλισμού των θεωριών του Le Corbusier σχεδιάστηκε από τη Perriand σε συνεργασία με τον Pierre Jeanneret, η οποία απέδωσε τα εύσημα στο Le Corbusier για τον καθορισμό των παραμέτρων και για τις προτάσεις των βασικών μορφών¹⁶. Τα έπιπλα αυτά χαρακτηρίζονται από αισθητηριακές πτυχές και την ανθρωπομετρία, οι οποίες έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην μετέπειτα αρχιτεκτονική του Le Corbusier.

6. Κολάζ για το Equipment of a dwelling, που παρουσιάστηκε από τους Le Corbusier, Pierre Jeanneret και Charlotte Perriand στο Salon d'Automne, 1929

7. L'Equipement de la Maison, 1929. Περίπτερο για το Salon d'Automne. Η είσοδος με όλες τις φωτογραφίες από τη Ville Radieuse.

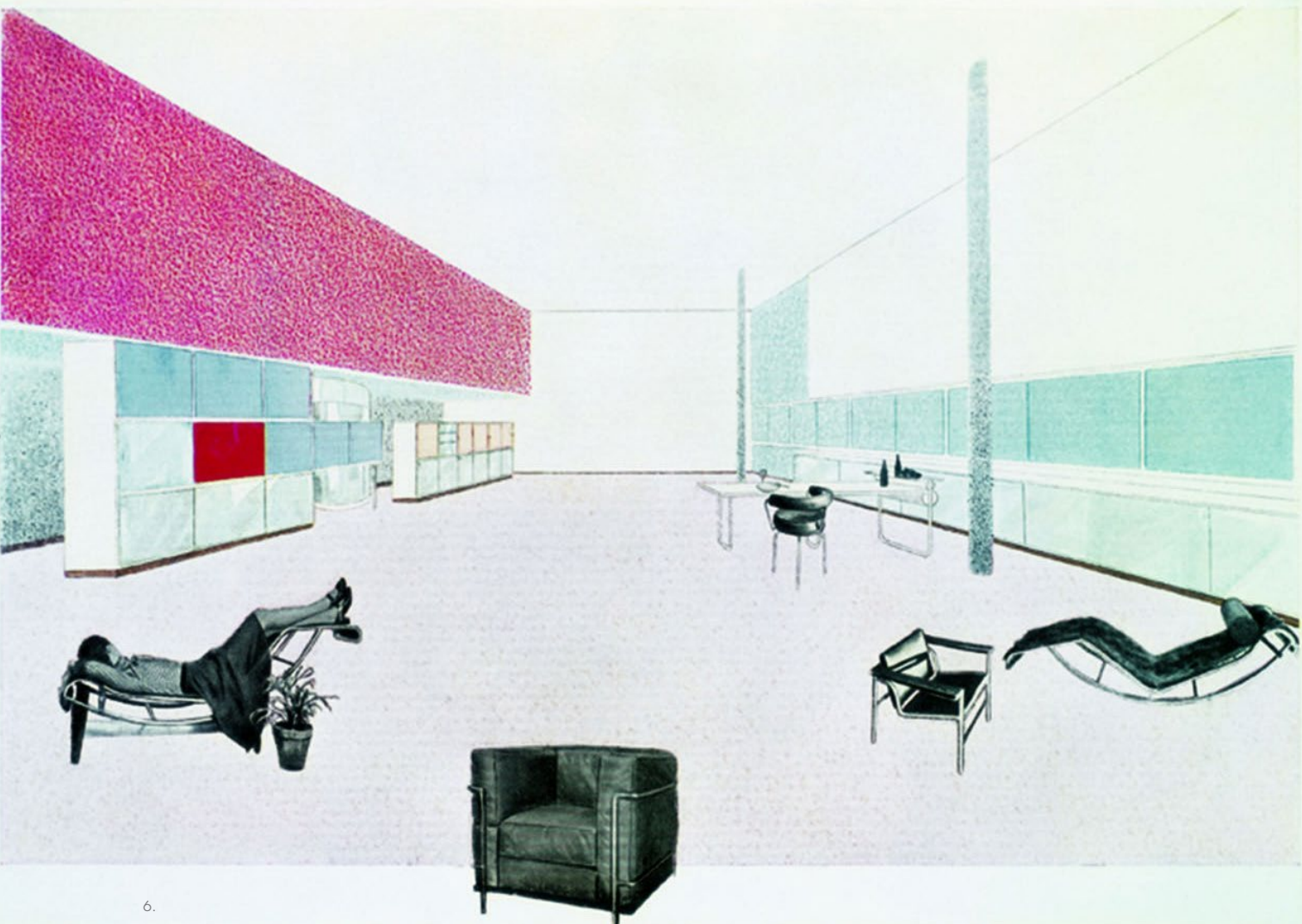
12 Πριν από την άφιξη της Perriand, ο Le Corbusier χρησιμοποίησε έτοιμα έπιπλα στους εσωτερικούς χώρους των έργων του, όπως τα έπιπλα της εταιρείας Thonet, καθώς δεν υπάρχει απόδειξη των επίπλων του Le Corbusier πριν από τη συνεργασία του με την Perriand. πρβλ. Miller J., "Mid - Century Modern", Octopus Publishing Group Ltd, London (2012), 2018, σ.86

13 Ο Le Corbusier στο βιβλίο του, "L'Art Décoratif d'aujourd'hui", το 1925 έκανε αναφορά στην επίπλωση, σημειώνοντας ότι θα πρέπει να έχουν οικονομικά υλικά, ώστε να μπορούν να κατασκευαστούν μαζικά. Συγκεκριμένα ανέφερε τρεις διαφορετικούς τύπους επίπλων - type-needs, type-furniture, and human-limb objects-, τα οποία αποτελούν την επέκταση των ανθρώπινων άκρων.

14 Είχε σκιτσάρει διαφορετικές θέσεις του ανθρώπινου σώματος που οι μορφές των καθισμάτων θα έπρεπε να ακολουθήσουν, με βασική επιρροή από τις εταιρείες επίπλων Maple & Co. and Thonet. Πιο ειδικά, ο Le Corbusier, ως μέρος της έρευνας του, μελέτησε τη chaise longue του William Morris και τη chaise longue "Surrepos" του Dr. Pascaud.

15 Ο Le Corbusier εισάγει ένα νέο όρο επίπλωσης της κατοικίας, ο οικιακός εξοπλισμός, αντικαθιστώντας τον όρο των παλιών επίπλων, τα οποία είχαν την αισθητική προηγούμενων ετών και η χρήση τους κρίνονταν αρκετά περιοριστική. Με αυτόν τον τρόπο, είχε στόχο να καθιερώσει ένα συγκεκριμένο τρόπο ζωής ή χρήσης, ώστε ο χρήστης να εισαχθεί σε μία νέα εποχή στην οικιακή οργάνωση που θα εξασφάλιζε καλύτερη ποιότητα ζωής. Η επίπλωση της κατοικίας ήταν, για το Le Corbusier, η επέκταση του ανθρώπινου σώματος, ως βοηθητικό άκρο, η οποία προσαρμόζεται στις κινήσεις του και, όντας στην ίδια κλίμακα, αποτελούν μία ενότητα. Ο Le Corbusier χώρισε την επίπλωση σε δύο κατηγορίες, τα κινητά έπιπλα και τα έπιπλα που λειτουργούν ως χώροι αποθήκευσης. Πρβλ. Samuel F., "Le Corbusier in Detail", Elsevier Ltd, Burlington, 2007, σ. 59

16 Samuel F., "Le Corbusier in Detail", Elsevier Ltd, Burlington, 2007, σ. 59



6.



7.

Μέρος του οικιακού εξοπλισμού χρησιμοποιήθηκε πρώτα στο έργο Villa Church και στο Pavillon de l'Esprit Nouveau¹⁷ το 1928. Επίσης, η Perriand με τον Le Corbusier όρισαν τέσσερις διαφορετικούς τύπους καθίσματος, που οδήγησαν σε συγκεκριμένα σχέδια μεταλλικών καρεκλών με δερμάτινη επένδυση. Σύμφωνα με το αίτημα του Le Corbusier, η μία καρέκλα ήταν για συζήτηση (LC1), η άλλη για χαλάρωση (LC2 Grand Confort chair), μία για φαγητό (LC7) και η τελευταία ήταν για τον ύπνο (LC4 - Chaise longue). Τα σχέδια, ως επεκτάσεις του ανθρώπινου σώματος, αποτέλεσαν προτάσεις ικανές για τυποποίηση, ενώ τα υλικά και τα χρώματα της επένδυσης τους θα μπορούσαν να προσαρμοστούν στις ατομικές προτιμήσεις του χρήστη. Όλα τα πρωτότυπα έπιπλα κατασκευάζονται εντός του γραφείου, υπό την επιμέλεια της Perriand. Τα πρωτότυπα των επίπλων αυτών είναι από τα πρώτα παραδείγματα¹⁸ επίπλωσης από σωληνωτό χάλυβα.



8. L'Équipement de la Maison, 1929. Περίπτερο για το Salon d'Automne. Άποψη του χώρου ύπνου και του λουτρού, με τον όγκο του ντους στο ενδιάμεσο.

9. L'Équipement de la Maison, 1929. Περίπτερο για το Salon d'Automne. Άποψη του χώρου ύπνου και του λουτρού, με τον όγκο του ντους στο ενδιάμεσο.

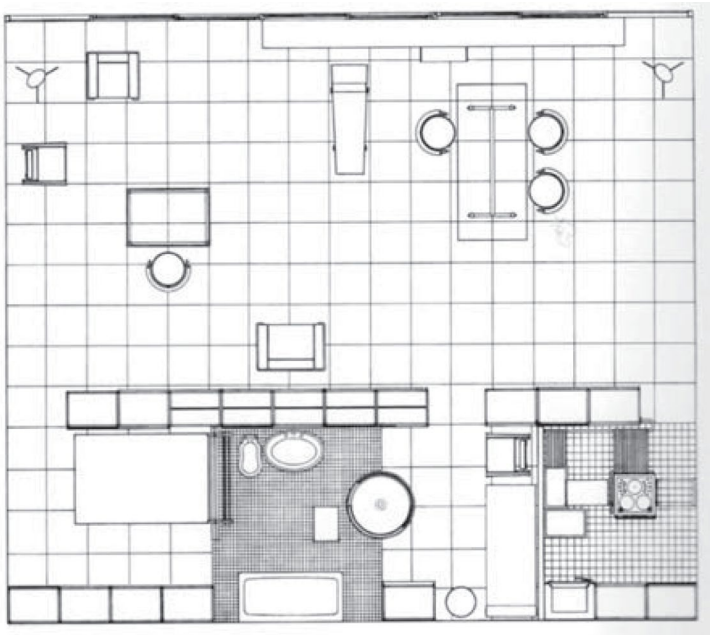
10. L'Équipement de la Maison, 1929. Le Corbusier, Pierre Jeanneret Charlotte Perriand, Archives Charlotte Perriand



¹⁷ Στο Pavillon Esprit Nouveau τα καθίσματα οργανώθηκαν με βάση τη λειτουργία, όχι εθιμοτυπικά. Κατα αυτόν τον τρόπο, ο σχεδιασμός των επίπλων είχε σημαντικές κοινωνικές επιπτώσεις, προωθώντας ένα πιο απελευθερωμένο τρόπο ζωής. Στο παρελθόν, διαφορετικά έπιπλα είχαν συχνά το προσδιορισμό του φύλου, αλλά ο νέος μεταλλικός εξοπλισμός με δερμάτινη επένδυση, που σχεδίασαν η Charlotte Perriand και ο Le Corbusier, δεν μπορούσε να προσδιοριστεί από το φύλο, εμφανίζοντας ενδεχομένως μία πτυχή κοινωνικής ισότητας. Πρβλ. Samuel F., "Le Corbusier in Detail", Elsevier Ltd, Burlington, 2007, σ. 59

¹⁸ Το 1925, ο Marcel Breuer, σχεδιαστής επίπλων Bauhaus και αρχιτέκτονας, ήταν ο πρώτος που χρησιμοποίησε σωληνωτό χάλυβα για το σχεδιασμό και την υλοποίηση της καρέκλας Wassily chair, γνωστή ως Model B3 Chair, εκμεταλλεύοντας τις ιδιότητες του υλικού.

Όλη η σειρά του οικιακού εξοπλισμού, παρουσιάζονται στο Salon d'Automne του 1929 με τίτλο Equipment for Home, με χορηγία από την εταιρεία Thonet. Σε μια έκταση 100 τετραγωνικών μέτρων, οι Le Corbusier, Pierre Jeanneret και Charlotte Perriand εκθέτουν τα αποτελέσματα της έρευνάς τους. Το περίπτερο παρουσίαζε ένα διαμέρισμα όπου οι διαφορετικοί χώροι εσωτερικά ορίστηκαν κυρίως από την επίπλωση. Η λειτουργική οργάνωση βασίστηκε σε σχετικές μελέτες για την αλλαγή των οικιακών εργασιών, αντανακλώντας το νέο τρόπο ζωής της εποχής, και την ορθολογική οργάνωση του χώρου. Ο χώρος αποτελούνταν από ένα μεγάλο σαλόνι με τραπεζαρία, δύο υπνοδωμάτια, μια κουζίνα και ένα μπάνιο. Τα νέα, βιομηχανικά έπιπλα αντικαθιστούν τους εσωτερικούς τοίχους και φέραν διάφορες λειτουργίες. Η κουζίνα, τα υπνοδωμάτια και ο χώρος μπάνιου διαχωρίζονταν από την τραπεζαρία και το καθιστικό με σειρές μεταλλικών επάλληλων ντουλαπιών που μπορούν να χρησιμοποιηθούν και από τις δύο πλευρές. Το κάθε έπιπλο ανταποκρίνονταν και ορίζονταν από το σκοπό του. Η νεωτεριστική ατμόσφαιρα καθίσταται δυνατή και μέσω της υλικότητας των επιφανειών του εσωτερικού χώρου. Η διάταξη αυτού του εκθεσιακού χώρου αντανακλά την προσέγγιση της Charlotte Perriand για την εσωτερική αρχιτεκτονική. Πιο ειδικά, στη διάταξη της κουζίνας, τόσο στην τοποθέτησή της ως προς το σύνολο του διαμερίσματος, όσο και ως προς τη χωρική ποιότητα σε αυτή, εντοπίζεται η προσέγγιση της Perriand αναφορικά με την ταυτότητα της μοντέρνα γυναίκας¹⁹.



11. L'Équipement de la Maison, 1929. Περίπτερο για το Salon d'Automne, κάτοψη

¹⁹ McLeod M., "Perriand: Reflections of Feminism and Modern Architecture", Harvard Design Magazine, no. 20, 2004, σ.2

Το έργο equipment of a dwelling αποτέλεσε έμπρακτο παράδειγμα της επιρροής της νέας τεχνολογίας στο έργο της Perriand. Ο Hitchcock θεωρούσε πως ήταν πρακτικά αδύνατο να επινοηθεί, σε μία περίοδο συγκρότησης της νέας στυλιστικής φάσης, κάτι ισότιμο με την διακόσμηση του παρελθόντος. Προέβλεπε, αντιθέτως, τη μελλοντική ανάπτυξη μιας νέας μορφής λεπτομερειών, μιας νέας διακόσμησης, που θα προέκυπτε με εντελώς φυσικό τρόπο μέσα από τους κατασκευαστικούς όρους του στυλ. Κι ακόμα περισσότερο, προέβλεπε πως λεπτομέρειες σαν και αυτές θα προέρχονταν μέσα από το σχεδιασμό του συνόλου και θα υπέκειντο σε αυτόν για να μη θολώσουν οι θεμελιώδεις αξίες των νέων πρωτοπόρων. Τα παραδοσιακά υλικά θα έπρεπε να αποκλειστούν για ψυχολογικούς λόγους, τονίζοντας, κατά αυτόν τον τρόπο, τη σημασία της καινοτομίας²⁰.

Η Perriand είχε σχολιάσει αναφορικά με αυτό: “Το 1927, όταν ξεκίνησα τη συνεργασία με το Le Corbusier, η νέα τεχνολογία του μετάλλου ήταν η νέα τάση έκφρασης. Έπρεπε να δουλέψω με το μέταλλο και να ξεχάσω το ξύλο. Για μένα, το ξύλο ήταν ξεπερασμένο και όφειλα να το αφήσω στην άκρη για να μπορώ να είμαι στο πλαίσιο του μοντέρνου²¹”.

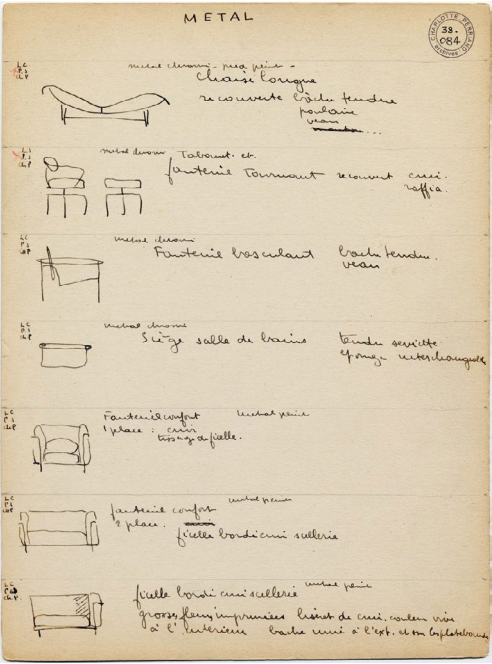
Η εποχή της μηχανής αποτελεί την έννοια κλειδί της ιστορίας του Banham. Καταδελώνει το Zeitgeist μιας συγκεκριμένης περιόδου. Στην μοντέρνα αρχιτεκτονική επομένως, ορίζεται η σχέση του ανθρώπου με τον μηχανικό εξοπλισμό που διαθέτει στην καθημερινή του ζωή, συμπεριλαμβανομένης και της κατοικίας²². Ο Banham κρίνει πως οι ιδέες των αρχιτεκτόνων και των καλλιτεχνών από το 1910 έως 1940 δεν αφομίωσαν την πραγματική ουσία της εποχής της μηχανής ή δεν κατάφεραν να τη μετατρέψουν σε μία αισθητική που να της αρμόζει, μια αισθητική μηχανής εντελώς ξένη προς την παράδοση²³.

Ο οικιακός εξοπλισμός βασίστηκε στα ίδια χαρακτηριστικά στοιχεία με την αρχιτεκτονική του Le Corbusier, όπως η αισθητική της μηχανικής εποχής, η προσαρμογή των μορφών στη λειτουργία, η εκτεθειμένη δομή και τα καθαρά γεωμετρικά σχήματα. Σύμφωνα με το Ζενί, “όταν η μοντέρνα γλώσσα γίνει μια γλώσσα που μπορούμε να μιλάμε, στο τομέα του design, της επίπλωσης, μέσα στο δικό σας διαμέρισμα, μέσα σε κτίρια οποιασδήποτε κλίμακας, τότε θα αποκτήσει μία ακαταμάχητη δύναμη. Οι αρχιτέκτονες, και όλοι όσοι ενδιαφέρονται για το κατοικείν, θα διαθέτουν ένα επαναστατικό όπλο, όχι έξω από την

αρχιτεκτονική, αλλά μέσα σ’ αυτή και έτοιμο να λειτουργήσει χάρη σ’ αυτήν”²⁴.

Οι τεχνικές καινοτομίες και οι ορθολογιστικές εφαρμογές στην κατασκευή κτιρίων, που σέβονται τη λειτουργική διάταξη των χρήσεων, δεν ήταν αρκετές για να παραγάγουν μία νέα αρχιτεκτονική προσθέτει ο Τουρνικιώτης. Χρειάζονταν μία αισθητική (μορφές) αδιαχώριστη από τις τεχνικές καινοτομίες και τις κοινές χρήσεις της εποχής²⁵.

Με βάση τα αποσπάσματα από τους R. Banham, B. Zevi και H.R. Hitchcock, ο οικιακός εξοπλισμός φέρει τα μορφολογικά χαρακτηριστικά στοιχεία των κατασκευών των νέων πρωτοπόρων της αρχιτεκτονικής και σχετίζεται με το νέο τρόπο ζωής και κοινωνικής συμπεριφοράς του ανθρώπου. Οι κατασκευές με χαλύβδινο σκελετό, ως μία σαφής και λογική έκφραση των νέων μεθόδων κατασκευής, ακολουθούσαν τη “γενικότερη τάση προς την απλότητα, το οποίο ήταν το κύριο χαρακτηριστικό στοιχείο της αισθητικής των νέων πρωτοπόρων”²⁶. Η έννοια της τυποποίησης του εξοπλισμού της κατοικίας αποτέλεσε απόνληξη στις απαιτήσεις και την αισθητική της εποχής. Η συνεργασία της Charlotte Perriand με τους Le Corbusier και Pierre Jeanneret γέννησε μια σειρά από καινοτόμες προτάσεις για τη σχέση αντικειμένων και αρχιτεκτονικού χώρου στην κατοίκηση και στο design, του ‘νέου κόσμου’, στις αρχές του 20ού αιώνα.



12. Σκίτσα των μεταλλικών επίπλων / © FLC

13. L'Équipement de la Maison, 1929. Περίπτερο για το Salon d'Automne.



20 Τουρνικιώτης Π., “Ιστοριογραφία της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής”, σ.130
21 Fuller M., “Madame Modernisme”, House Beautiful, Φεβρουάριος 1998, σ.50
22 Τουρνικιώτης Π., “Ιστοριογραφία της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής”, σ.146
23 Όπως παραπάνω, σ.149-50

24 Τουρνικιώτης Π., “Ιστοριογραφία της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής”, σ.82, πρβλ. Zevi, “Η μοντέρνα γλώσσα της αρχιτεκτονικής”, σ.77
25 Τουρνικιώτης Π., “Ιστοριογραφία της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής”, σ.154-55
26 Όπως παραπάνω σ.129

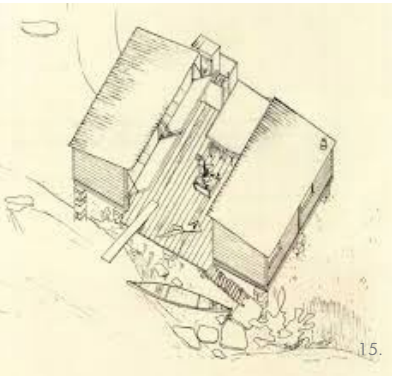
2 / MAISON AU BORD DE L' EAU, 1934

Κοινωνικές αλλαγές κατά τις δεκαετίες του 1920 και του 1930 οδήγησαν την κυβέρνηση της Γαλλίας να δώσει περισσότερα δικαιώματα στην εργατική τάξη, μειώνοντας το εβδομαδιαίο ωράριο εργασίας και εξασφαλίζοντας μία περίοδο διακοπών της κάθε οικογένειας. Διεξήχθησαν αρκετοί αρχιτεκτονικοί διαγωνισμοί για την υλοποίηση έργων αναψυχής ή μικρών εφήμερων κατοικιών μέσω των οποίων εφαρμόστηκαν οι καινοτόμες τεχνολογίες της εποχής. Το γαλλικό περιοδικό "L'Architecture d'aujourd'hui" διοργάνωσε αντίστοιχα διαγωνισμούς σε αυτό το πλαίσιο.

Το Maison au bord de l' eau²⁷ σχεδιάστηκε από τη Charlotte Perriand για το δεύτερο ετήσιο διαγωνισμό που διοργάνωσε το περιοδικό το 1934²⁸, με θέμα "la Maison du week-end" στις όχθες ποταμού, όπου το κτιριολογικό πρόγραμμα αφορούσε σε μία οικογένεια πέντε ατόμων και δύο καλεσμένων. Η πρότασή της δεν υλοποιήθηκε, ωστόσο δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *L'Architecture d'Aujourd'hui* με τίτλο "Η οικογενειακή κατοικία".

14. Σχέδια της κατοικίας Maison au bord de l' eau, γραφική απεικόνιση: Giorgia Gaeta

15. Σκίτσο της κατοικίας Maison au bord de l' eau



27 "Αυτή η αρχιτεκτονική πρόταση της Perriand ήταν πιθανότατα επηρεασμένη από τα σπίτια των ψαράδων που χτίστηκαν γύρω από τον κόλπο Arcachon, τα οποία είχε δει ενώ ήταν σε διακοπές με τους Le Corbusier και Jeanneret το 1934." , ηρβλ. MoMoWo, "Women Designers: Craftswomen, Architects and Engineers between 1918 and 1945", Series Women's Creativity 1, Helena Seražin, Založba ZRC, Ljubljana, 2017, σ.399

28 Στις αρχές της δεκαετίας του 1930, η Perriand εντόπισε το θέμα της οργάνωσης του ελεύθερου χρόνου του ανθρώπου ένα από τα πιο «επείγοντα προβλήματα» προς επίλυση. Ο Le Corbusier έγραψε για αυτό: «Οι επανεκτελέσεις της εποχής της μηχανής, από την πρώτη ημέρα της αναδιοργάνωσης της παραγωγής, αναδύονται ως κοινωνικός κίνδυνος. Σύντομα, η οργάνωση της παραγωγής αναπόφευκτα θα ανοίξει αμέτρητες ώρες κάθε μέρα για όλους ... Αυτό είναι ένα από τα πιο ανησυχητικά προβλήματα της σύγχρονης κοινωνιολογίας. Επομένως, αισθανόμαστε την ανάγκη να μετατραπεί γρήγορα η παραμορφωμένη έννοια της αναψυχής ως λειτουργία σε ένα πιο οργανωμένο πλαίσιο. Δεν μπορούμε να αφήσουμε στην τύχη τους επτά και οκτώ ώρες ελεύθερου χρόνου την ημέρα, εκατομμυρίων ανδρών, γυναικών και νέων ανθρώπων να σκορπίζεται χωρίς νόημα», Πρβλ. MoMoWo, "Women Designers: Craftswomen, Architects and Engineers between 1918 and 1945", Series Women's Creativity 1, Helena Seražin, Založba ZRC, Ljubljana, 2017, σ.398



Η ιδέα της αποτελείται από δύο ίσους παράλληλους όγκους, τοποθετημένους σε ξύλινη πλατφόρμα, η οποία βρίσκεται πάνω από το επίπεδο του ποταμού. Ολόκληρη η κατασκευή τοποθετείται σε πέτρινα τοιχεία, ώστε να διατηρείται μία ορισμένη απόσταση (rilotis) από το νερό και να επιτύχει μία υγιή και βιώσιμη κατασκευή. Παρουσιάζοντας την πρότασή της σε μια πλαγιά, δείχνει ότι το σχέδιό της θα μπορούσε να εφαρμοστεί καθολικά σε κάθε πιθανή τοποθεσία, λαμβάνοντας υπόψη ότι η κύρια δομή έχει οριστεί σε απόσταση από τη γη. Από την άλλη πλευρά, εκμεταλλεύεται αυτό το χαρακτηριστικό της φύσης για να τοποθετήσει το χώρο στάθμευσης του αυτοκινήτου κάτω από την καλύβα²⁹.

Πρόκειται για μια δημιουργία ξύλινης “σκηνής”, η οποία αφήνεται ελεύθερη στην εφευρετικότητα των ενοικιαστών της για την κατ’ επιλογή σύνθεση του εσωτερικού, ανάλογα με τις ανάγκες τους. Ο ένας όγκος προορίζεται για την οικογένεια και ο άλλος για τους επισκέπτες και την κουζίνα. Ωστόσο, βασικό ρόλο σε αυτή την κατασκευή έχει ο ενδιάμεσος υπαίθριος χώρος. Ο χώρος αυτός λειτουργεί ως καθιστικό για τη συνάντηση των ενοίκων. Με την τοποθέτηση των εγκαταστάσεων barbeque και μπάνιου στο πίσω μέρος της κατασκευής, σε συνδυασμό με τα πλευρικά κεκλιμένα στέγαστρα των δύο όγκων, προστατεύεται ο κοινόχρηστος χώρος από τις καιρικές συνθήκες.

Επιπλέον, η Perriand καθορίζει τον προτεινόμενο προσανατολισμό σύμφωνα με τον οποίο ο χώρος τουαλέτας και η κουζίνα βρίσκονται στο βορρά, η κρεβατοκάμαρα των γονέων στα βορειοδυτικά, το παιδικό υπνοδωμάτιο στα νοτιοδυτικά και το υπνοδωμάτιο των επισκεπτών στα νοτιοανατολικά. Τα δωμάτια, τοποθετημένα με αυτόν τον τρόπο, συνδέονται οπτικά με διαγώνιες, οι οποίες διασταυρώνονται και μεταφράζονται σε άξονες κίνησης.

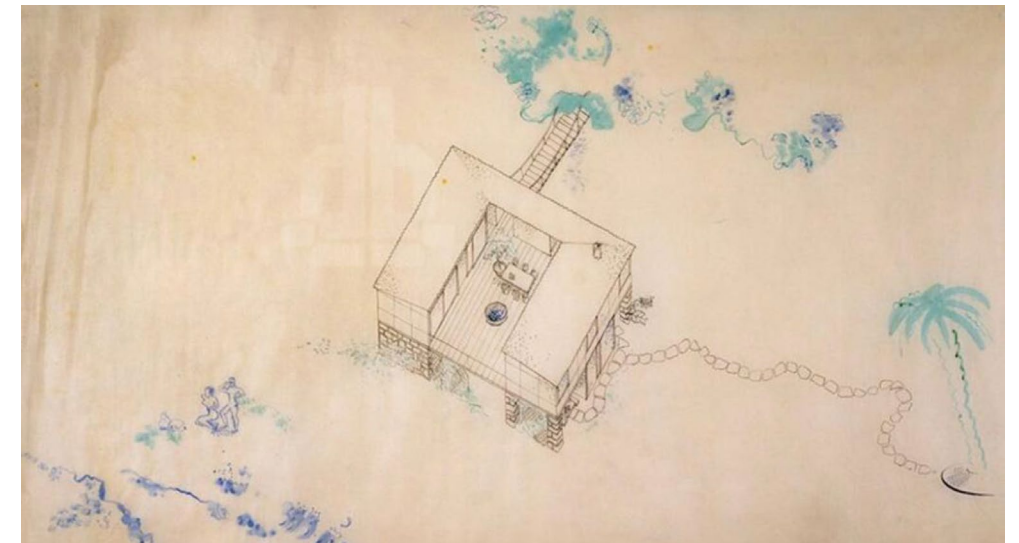
Στους εσωτερικούς χώρους, η επίπλωση οργανώνεται με τέτοιο τρόπο, ώστε να διευκολύνει την αλληλεπίδραση με τον εξωτερικό κεντρικό χώρο. Σε αυτό συμμετέχει και η χρήση ξύλινων πανέλων στις εσωτερικές προσόψεις των δύο όγκων. Τα ξύλινα κινούμενα πανέλα μπορούν να απομονώσουν τους εσωτερικούς χώρους από τον ενδιάμεσο υπαίθριο ή να ανοίξουν μέσω μηχανισμού προς τα πάνω για σκίαση. Αυτό το σύστημα κάλυψης του ανοικτού τμήματος επιτρέπει τον διπλασιασμό του στεγασμένου χώρου της κατοικίας. Προτείνει τέσσερα κινούμενα πανέλα. Κάθε ένα από αυτά είναι ανεξάρτητο από το άλλο και επιτρέπει τη μερική ή ολική απομόνωση των δωματίων ανάλογα με τις ανάγκες των ενοίκων³⁰.

Το μπάνιο, με επιφάνεια 2.9τ.μ., χωρίζεται σε δύο τμήματα, χώρος ντουζιέρας και

χώρος τουαλέτας. Τοποθετεί μία περιστρεφόμενη κοινή πόρτα, με στόχο να απομονώσει το κάθε τμήμα. Ακόμα, η κουζίνα αποτελεί ένα σημαντικό χώρο της κατοικίας. Περιλαμβάνει έναν εργονομικό χώρο προετοιμασίας φαγητού, ο οποίος συνδέεται άμεσα με την τραπεζαρία και το εξωτερικό καθιστικό. Στο χώρο της κουζίνας, επίσης, έχει τοποθετηθεί το τζάκι, σημειώνοντας το χώρο που οι ένοικοι θα περνάνε το μεγαλύτερο μέρος της ημέρας τους.

Η Perriand πρότεινε μία δομή χαμηλού κόστους που αποτελούνταν από προκατασκευασμένα μεταλλικά πανέλα οροφής, μεταλλικά στοιχεία φέροντα σκελετού και ξύλινη επένδυση στους εσωτερικούς και εξωτερικούς τοίχους. Συνόδευσε τα σχέδια της με σύντομες οδηγίες και τεχνικές προδιαγραφές, υπό τη μορφή καταλόγου³¹. Στόχος ήταν η εύκολη μεταφορά, εύκολε αρθρώσεις για την συναρμολόγηση και αποσυναρμολόγησή τους, χωρίς εργάτες και τεχνικούς. Η χωροθέτηση των όγκων και των λειτουργιών, οι μεταβολές των τμημάτων, οι επιλογές της επίπλωσης και των υλικών προήγαγαν έναν νέο τρόπο σύνθεσης και κατασκευής της εξοχικής κατοικίας.

Η Perriand δεν αποσκοπούσε στην αγκύρωση της κατασκευής στον τόπο, υπογραμμίζοντας το “εφήμερο” της κτιριακής δομής. Ωστόσο, χρησιμοποίησε κυρίως το ξύλο ως υλικό επένδυσης, για την ένταξη του στο φυσικό περιβάλλον, δημιουργώντας ένα “σύγχρονο” καταφύγιο με συνδυασμούς υλικών υψηλής τεχνολογίας.



16. Σκίτσο της Charlotte Perriand για την κατοικία Maison au bord de l' eau

29 Αυτή είναι μια απόφαση που αποκαλύπτει σαφώς την επιρροή του Le Corbusier. Ακριβώς όπως στη Villa Savoye και πολλά άλλα έργα του Le Corbusier, το αυτοκίνητο έχει είναι δικό του διακριτικό χώρο στο κτιριολογικό πρόγραμμα της κατοικίας.

30 Ntelmekoura G., “Analysis of the mountain shelters and weekend huts by Charlotte Perriand”, ETSAB, May 2008, σ.44

31 Vattano S., Gaeta G., “The Minimum House Designs of Pioneer Modernists Eileen Gray and Charlotte Perriand”, Athens Journal of Architecture, April 2016, σ.162

Η πρωτοπορία των αρχών του αιώνα, με την οπτική του Benevolo, χαρακτηρίστηκε από μία αντίφαση, η οποία ήταν συνέπεια της απόκλισης ανάμεσα στην κουλτούρα και στην κοινωνία και αποδείχθηκε στείρα, αφού δεν αρκούσε μόνο η προσφορά τέλειων προτύπων, αλλά ταυτόχρονα έπρεπε να ανταποκρίνονται στις ανάγκες των χρηστών. Προέκυψαν πολλές πρωτοβουλίες, στην τέχνη και στην αρχιτεκτονική, που “καθοδηγήθηκαν, στο όνομα του συνόλου της κοινωνίας, από πολύ μικρές ομάδες ανθρώπων”, οι οποίες προσπαθούσαν “να κάνουν τον καθένα μέτοχο ενός ζηλότυπα κρυμμένου ατομικού πειράματος, να μιλήσουν στον καθένα την ώρα που αρνούνται να ακούσουν οποιοδήποτε”³².

Ο Zevi θεωρεί ότι η μοντέρνα αρχιτεκτονική εμφανίστηκε ως εκθρόνος του κατεστημένου στο μέτωπο μιας κοινωνικής πάλης και ήταν σε θέση να φέρει την κοινωνική αλλαγή. Η μοντέρνα γλώσσα της αρχιτεκτονικής λειτουργεί ως “επαναστατικό όπλο, όχι έξω από την αρχιτεκτονική, αλλά μέσα σε αυτή και έτοιμο να λειτουργήσει χάρη σε αυτή”³³.

Ακόμα, ο Zevi σημειώνει ως κριτήριο της αισθητικής ικανοποίησης, δηλαδή το ωραίο στην αρχιτεκτονική, την οργάνωση του εσωτερικού χώρου στο επίπεδο της εξυπηρέτησης³⁴. Η εσωτερική διάταξη ανήκει στο πεδίο της κοινωνικής συνθήκης (της εξυπηρέτησης), που κύριο στόχο έχει να υποτάξει την υλική δομή στη διάταξη των χρήσεων στο χώρο (αρχή της ελεύθερης κάτοψης)³⁵. Πρότείνει το ξεπέρασμα του απρόσωπου φονξιοναλισμού μέσα από μία αρχιτεκτονική, η οποία εκφράζεται με όρους επιθυμιών³⁶. Η πρόταση της κατοικίας Maison au bord de l’ eau δίνει έμφαση στη συλλογική κατοίκηση (πολλά άτομα στον ίδιο κοιτώνα και στον ενιαίο χώρο διαβίωσης) και στη σχέση του χώρου και της λειτουργίας μέσω εργονομικών πρακτικών.

32 Τουρνικιώτης Π., “Ιστοριογραφία της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής”, σ. 98, πρβλ. Benevolo, “History of Modern Architecture”, σ. 258-59

33 Τουρνικιώτης Π., “Ιστοριογραφία της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής”, σ. 65, πρβλ. Zevi, Η μοντέρνα γλώσσα της αρχιτεκτονικής, σ. 77

34 Στο βιβλίο του Space as Architecture γράφει “Να λες, όπως συνηθίζεται, πως αρχιτεκτονική είναι το “όμορφο κτίριο” και μη αρχιτεκτονική είναι το “άσχημο κτίριο” δεν ερμηνεύει τίποτα, επειδή το “άσχημο” και το “όμορφο” είναι σχετικοί όροι. [...] Ο πιο ακριβής ορισμός της αρχιτεκτονικής που μπορεί να δοθεί σήμερα είναι εκείνος που λαμβάνει υπόψη τον εσωτερικό χώρο. Όμορφη αρχιτεκτονική θα είναι λοιπόν μια αρχιτεκτονική που ο εσωτερικός της χώρος μας τραβά, μας ανυψώνει και μας κυριεύει πνευματικά [...] άσχημη αρχιτεκτονική θα είναι εκείνη που ο εσωτερικός της χώρος μας απδιάζει και μας απωθεί”, Πρβλ. Τουρνικιώτης Παναγιώτης, Ιστοριογραφία της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής, σ. 85, Πρβλ. Zevi, Space as Architecture, σ. 28

35 Τουρνικιώτης Π., “Ιστοριογραφία της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής”, σ. 84

36 Όπως παραπάνω, σ. 85

Η αρχιτεκτονική ορίζεται από το Banham ως η σύγκλιση της χωρικής οργάνωσης των βιολογικών αναγκών του ανθρώπου και της αισθητηριακής εμπειρίας αυτού, σε μία κατασκευή που χρησιμοποιεί ακόμα τις πιο πρόσφατες κατακτήσεις της επιστήμης και της τεχνολογίας. Το ζητούμενο της αρχιτεκτονικής αυτής είναι ο άνθρωπος και όχι το τελικό παραγόμενο αντικείμενο³⁷.

Με βάση τα αποσπάσματα από τους R. Banham, B. Zevi και L. Benevolo, η πρόταση της κατοικίας Maison au bord de l’ eau αποτελεί μία “δημοκρατική” αρχιτεκτονική πρόταση των βασικών αρχών διαβίωσης μιας ομάδας ανθρώπων, υπό το πρίσμα της ελάχιστης κατοίκησης. Μέσω πρακτικών λύσεων και της χρήσης των τεχνολογικών μέσων, αντικατοπτρίζει τις τάσεις της εποχής προς την οικονομία και την κοινωνία. Το μικρό εφήμερο σπίτι μετατρέπεται σε ένα μανιφέστο της νεωτερικότητας αρχιτεκτονικής προσέγγισης και σε ένα πειραματικό πεδίο, μέσω του οποίου η Perriand ερευνά τον ορισμό των εσωτερικών χώρων, ως υποκινητές ενός νέου τρόπου ζωής. Ξεκινώντας από αυτόν τον ορισμό, η Perriand εκφράζει μια νέα άποψη για τον ελάχιστο δυνατό χώρο διαβίωσης για αναψυχή και μια ριζική αρχιτεκτονική ερμηνεία της βιομηχανικής νεωτερικότητας.



17. Ο οίκος μόδας Louis Vuitton κατασκεύασε σε κλίμακα 1:1 την κατοικία Maison au Bord de l’Eau για την έκθεση Art Basel and Design, Miami, 2013

37 Π. Τουρνικιώτης, “Ιστοριογραφία της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής”, σ. 157



3 / CUISINE ATELIER LE CORBUSIER, TYPE 1

Unité d'Habitation, 1947

Με την επιστροφή της Perriand στη Γαλλία από το Βιετνάμ, το 1947, ο Le Corbusier³⁸ της ανέθεσε το σχεδιασμό εσωτερικού χώρου των διαμερισμάτων της πολυκατοικίας Unité d'Habitation, στη Μασσαλία της Γαλλίας. Η Perriand ασχολήθηκε με το σχεδιασμό ενός τύπου κουζίνας³⁹, που εφαρμόστηκε σε 321 από τα 337 διαμερίσματα, γνωστός ως type 1 - Cuisine Atelier Le Corbusier. Η κουζίνα επικοινωνούσε με την τραπεζαρία μέσω ανοιγμάτων του επίπλου, ο οποίος λειτουργούσε ως όριο και πάσο, ενώ από την εσωτερική πλευρά, ως πάγκος εργασίας και χώρος αποθήκευσης. Στόχος της ήταν η ενσωμάτωση του χώρου της κουζίνας στο ζωτικό κομμάτι του σπιτιού, προωθώντας έναν νέο τρόπο κατοίκησης στη μεταπολεμική εποχή, με τη γυναίκα στο κέντρο της κατοικίας. Συγκεκριμένα τοποθέτησε τη λειτουργία της κουζίνας κεντρικά, με ένα εσωτερικό άνοιγμα προσανατολισμένο προς το καθιστικό, επιτρέποντας την επικοινωνία με τους υπόλοιπους χώρους. Η κάλυψη του χώρου της κουζίνας ισούται με επιφάνεια 4.8 τετραγωνικών μέτρων και αποτελείται από τέσσερις επιφάνειες με αποθηκευτικούς χώρους, ενώ στις τρεις πλευρές υπάρχουν επιφάνειες εργασίας από μέταλλο, οι οποίες σχεδιάστηκαν από τον Jean Prouvé. Το πλυντήριο ρούχων και το ψυγείο δεν τοποθετούνται στο χώρο της κουζίνας.

Στο σχεδιασμό αυτό, η Perriand έφερε την ιδέα της «τέχνης του κατοικείν». Συγκεκριμένα, η σχεδίαση της Perriand για την μονάδα κουζίνας της Unité βασίστηκε σε μελέτες⁴⁰ κίνησης, καθώς τα μεγέθη των ραφιών, των επιφανειών εργασίας και των μονάδων αποθήκευσης είχαν τοποθετηθεί με γνώμονα την εύκολη πρόσβαση σε αυτά. Εξέτασε επίσης τις τοπικές πρακτικές αποθήκευσης και προετοιμασίας τροφίμων. Για παράδειγμα,

18. Η κουζίνα της Unité d'Habitation, Marseille c. 1952. Μοντέλο σε κλίμακα 1:1 από την έκθεση Designing Modern Women 1890–1990, The Museum of Modern Art, 2013-14, Juliet Kinchin (Curator)

38 Η Perriand, διέκοψε τη συνεργασία με το γραφείο του Le Corbusier το 1937. Παρέμειναν, ωστόσο, σε επαφή και ξανασυνεργάστηκαν σε συγκεκριμένα έργα, όπως η περίπτωση της πολυκατοικίας Unité.

39 Η λειτουργική κουζίνα αποτέλεσε πεδίο διερεύνησης για τους σχεδιαστές του 20ου αιώνα. Με τη μεταβαλλόμενη κοινωνική θέση των γυναικών και τον αγώνα τους για ισότητα και ανεξαρτησία από τα τέλη του 19ου αιώνα, η βελτίωση της οικιακής ζωής έγινε μια από τις προτεραιότητες στο σχεδιασμό. Τα γυναικεία περιοδικά, όπως τα *The Working Woman*, *Women's World* και *Housewife*, υποστήριζαν το μοντέρνο κίνημα της δεκαετίας του 1920 και του 1930, αναζητώντας την αγνότητα και την απλότητα του σχεδιασμού μέσω του ορθολογισμού, της τυποποίησης και της γεωμετρίας. Αυτή η λειτουργική αισθητική ήταν σύμφωνη με την αποτελεσματική οικιακή εργασία, η οποία θα παρείχε στις γυναίκες περισσότερο χρόνο για τις επαγγελματικές τους δραστηριότητες και τη συμμετοχή τους στη δημόσια ζωή.

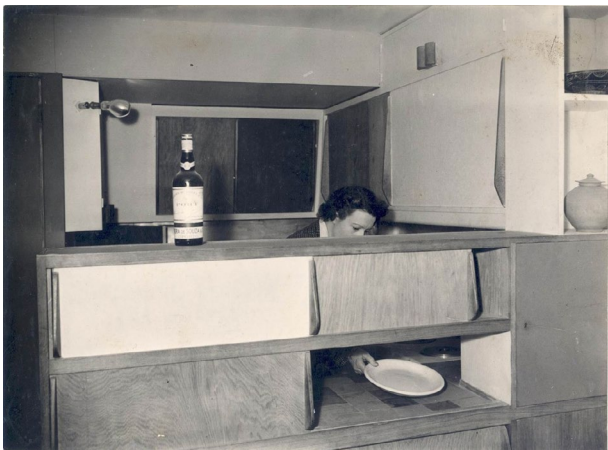
40 Ξεκίνησε, πριν το σχεδιασμό, μελετώντας τις έρευνες της αποδοτικότητας για τις αρχές του σχεδιασμού της κουζίνας των Christine Frederick και Paulette Bernege. Πρβλ. Bonnemaison S., "Performing the Modernist Dwelling: The Unité D'Habitation of Marseille, Architecture as a Performing Art", Ashgate Publishing Company, USA, 2013, σ. 68

προσάρμοσε τον παραδοσιακό ψυχρό θάλαμο των αγροτικών σπιτιών της Γαλλίας, σε ένα ντουλάπι, το οποίο αξιοποιούσε τον κρύο αέρα που προέρχονταν από το διάδρομο (μέσω της διαφοράς πίεσης), για να ψύχει ένα συρτάρι τροφίμων.

Η Perriand, επίσης, έχει χρησιμοποιήσει διαφορετικές υφές στο σχεδιασμό της όπως μεταλλικές και ξύλινες επιφάνειες στο σύνολο της κατασκευής και πολύχρωμα κεραμικά πλακάκια στους πάγκους εργασίας.



19.



20. Η κουζίνα της Unité d'Habitation, Marseille

ΤΑΥΤΙΣΕΙΣ // ΔΙΑΦΟΡΟΠΟΙΗΣΕΙΣ

Ο Ζεβί αναφέρθηκε σε μία νέα ανάγνωση της ιστορίας, “μια θαρραλέα και ενεργητική αντιμετώπιση, με σκοπό να μιλήσουμε τη [μοντέρνα] γλώσσα της αρχιτεκτονικής”⁴¹. Επίσης, διακηρύσσει την ανάγκη θεμελίωσης μιας μοντέρνας ιστορίας της αρχιτεκτονικής που θα προσφέρει μια μοντέρνα εκδοχή του παρελθόντος, προσανατολισμένη στο μέλλον. Συγκεκριμένα στο βιβλίο του *Architecture as space*, σημειώνει “αν είναι αναγκαίο η μοντέρνα αρχιτεκτονική να εμπλουτίσει την ιστορία της αρχιτεκτονικής με το ανανεωτικό της πνεύμα, είναι ακόμα πιο σημαντικό μια ανανεωμένη ιστορία της αρχιτεκτονικής να συμβάλει στη διαμόρφωση ενός ανώτερου πολιτισμού”⁴². Αντίστοιχα, ο Banham θεωρεί την ιστορία σαν ένα είδος οδηγού για το μέλλον. “Η ιστορία είναι για το μέλλον ό,τι είναι η παρατήρηση των αποτελεσμάτων ενός πειράματος για τη γραφική του απεικόνιση”.

Στο σχεδιασμό του τύπου κουζίνας για την πολυκατοικία Unité εντοπίζονται οι έννοιες της λειτουργικότητας, της εργονομίας, της εθνογραφίας και της τέχνης. Είναι αλληλένδετες πτυχές της προσέγγισης της Perriand στο σχεδιασμό.

Σύμφωνα με τον Benevolo, η μοντέρνα αρχιτεκτονική ξεπερνώντας την αντίθεση τεχνικής προόδου και καλλιτεχνικής αναζήτησης, συμφιλίωσε την ποιότητα (τη σύλληψη μορφών) και την ποσότητα (τις τεχνικές της υλοποίησης και της μαζικής αναπαραγωγής), μέσα από την μελέτη των σχέσεων του συνόλου των ζωτικών, ψυχολογικών και κοινωνικών απαιτήσεων με τη φυσική μορφή⁴³. Τέλος, οι μορφές της Οργανικής αρχιτεκτονικής που προτείνει ο Ζεβί, αποτελούν έκφραση του ανθρώπινου σώματος⁴⁴. Σε αυτό το πλαίσιο, διατύπωσε πολλές επιφυλάξεις απέναντι στη διακόσμηση και ταυτόχρονα δήλωσε την ευαρέσκεια του για την απλότητα και τη χρήση φυσικών υλικών⁴⁵.

Με βάση τα αποσπάσματα από τους R. Banham, B. Zevi και L. Benevolo, ο σχεδιασμός του τύπου κουζίνας της Perriand αποτελεί συνδυασμό του αισθητικού πειραματισμού και της εργονομίας, χωρίς να αγνοεί την πολυεπίπεδη σχέση που αναπτύσσουν οι ζωτικές, ψυχολογικές και κοινωνικές ανάγκες του σύγχρονου τρόπου ζωής. Η κουζίνα της Perriand, τόσο ως προς την τοποθέτηση στο χώρο όσο και ως προς την καθαυτή σύνθεση της, ήταν μία προσπάθεια βελτιστοποίησης της σχέσης του ανθρώπου με το χρόνο του και πιο ειδικά των γυναικών.

41 Τουρνικιώτης Π, “Ιστοριογραφία της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής”, σ.64, πρβλ. Zevi , “Η μοντέρνα γλώσσα της αρχιτεκτονικής”, σ.334-35

42 Όπως παραπάνω, σ. 69, πρβλ. Zevi, *Architecture as space*, σ. 228

43 Τουρνικιώτης Π, “Ιστοριογραφία της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής”, σ. 107

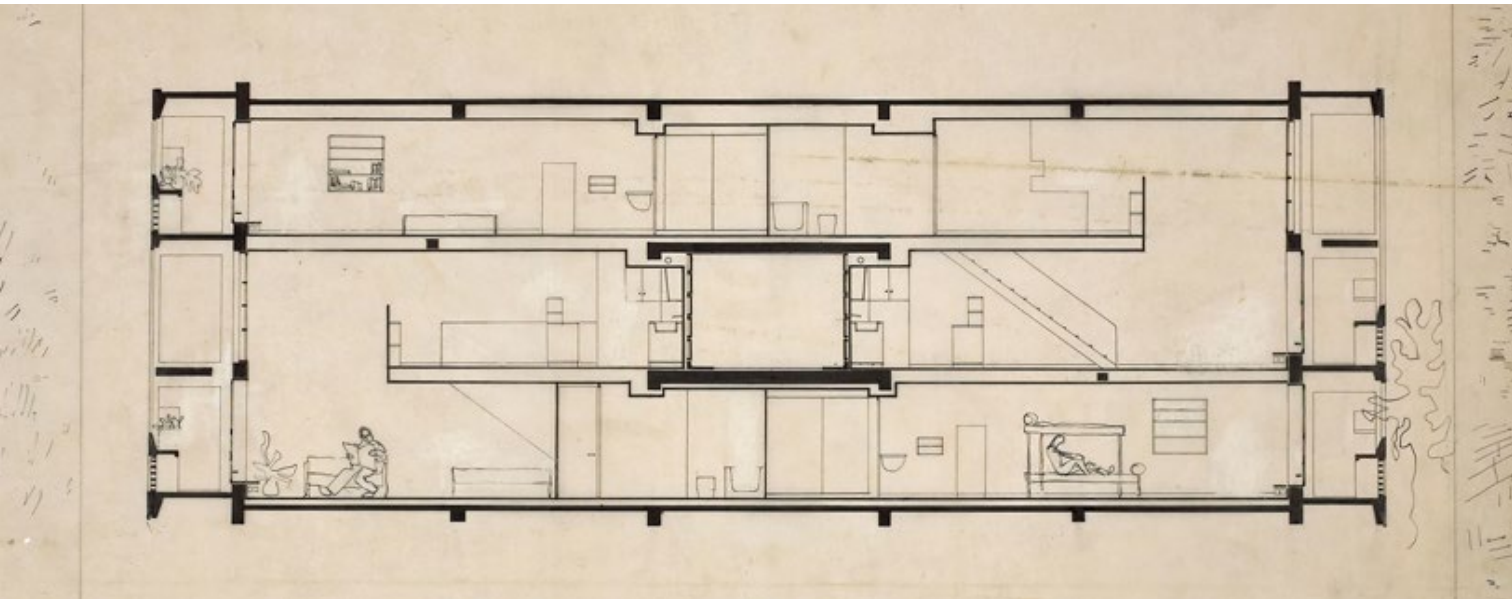
44 Όπως παραπάνω, σ. 85

45 Όπως παραπάνω, σ. 85

Τα σχέδιά της για την επίπλωση στη μεταπολεμική περίοδο, δείχνουν μια δραστική αλλαγή στη προσέγγιση της προς τη χρήση του μετάλλου και την προτίμηση της στη χρήση θερμών υλικών και οργανικών μορφών. Με την επιστροφή της από την Ασία το 1945, παρουσιάζει μια πιο ευαισθητοποιημένη, στάση απέναντι στα υλικά και τις γραμμές στο σχεδιασμό των επίπλων της Unité d'Habitation.



21. Η κουζίνα της Unité d'Habitation, Marseille, Φωτογραφία από : Paul Kozłowski



22. Unité d'Habitation, Marseille, Τομή της τυπολογίας διαμερισμάτων

Από το διεθνές στο εθνικό, από το μέταλλο στο ξύλο, από τη βιομηχανική στη γηγενή αρχιτεκτονική, από το “τώρα” σε μια ιστορική περιπλάνηση, ήταν οι μεταβάσεις της Perriand που εμφανίζονται κατά τη διάρκεια της επαγγελματικής της καριέρας στο έργο της.

Μέσα από το όραμά της και τη φιλοδοξία της, η Perriand επηρεασμένη από τα νέα υλικά και μέσα, έφερε μια βαθιά αλλαγή στις αισθητικές αξίες και μια μοντέρνα “ευαισθησία” στην καθημερινή ζωή, συμμετέχοντας στο μοντέρνο κίνημα από τις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα. Η “μηχανική εποχή” για την ίδια αποτέλεσε εργαλείο κινητοποίησης του μοντερνισμού από τους λίγους στους πολλούς, υπενθυμίζοντας την κοινωνική πτυχή της αρχιτεκτονικής. Η επιρροή της από τη φιλοσοφία της ανατολικής κουλτούρας, καθόρισε την προσωπική προσέγγιση των συνθέσεων της. Έφερε στο προσκήνιο το διάλογο μεταξύ νεωτεριστικού πνεύματος και παράδοσης, εμπλουτίζοντας το έργο της με το συνδυασμό των εκάστοτε παραδοσιακών στοιχείων και των “νέων” μέσων με επίκεντρο τον άνθρωπο.

Η Perriand συνεργάστηκε με πολλούς αναγνωρισμένους αρχιτέκτονες της εποχής της. Η πρώτη και πιο καθοριστική συνεργασία ήταν με το Le Corbusier. Χαρακτηριστικό είναι ότι η αρχή της συνεργασίας συνοψίζει την προκατειλημμένη στάση του σεξισμού με τον οποίο αντιμετωπίζονταν τότε μία γυναίκα. Συγκεκριμένα, το 1927, η Perriand, επισκέφτηκε το γραφείο του για να ζητήσει να εργαστεί σε αυτό. Απορρίφθηκε με το σχόλιο του Le Corbusier⁴⁶ “Ici on ne brodé pas des cousins”⁴⁷ (“Εμείς εδώ δεν κεντάμε μαξιλάρια”). Ωστόσο, αξίζει να σημειωθεί πως το θέμα του φύλου και της ατομικής αναγνώρισης δεν πτόησαν την Perriand, καθώς η επιμονή της και η ικανοποίηση να δει το έργο της ως μέρος της συνεργασίας τους υπερίσχυαν⁴⁸. Μέσω της συνεργασίας με την Perriand, ο Le Corbusier απέκτησε μία βαθύτερη κατανόηση για την οικιακή ζωή, αποτελώντας τον ακρογωνιαίό λίθο στη διαμόρφωση των έργων του, προσθέτοντας μία διακριτή ευαισθησία στον συχνά ψυχρό, ορθολογισμό του.

Αυτό που είναι εμφανές στο έργο της είναι ότι απέδειξε ότι η οργάνωση και η λειτουργικότητα δεν ήταν υπόθεση γένους αρσενικού μόνο, δίνοντας ευέλικτες, καινοτόμες και

46 Στην πραγματικότητα, ο Le Corbusier ήταν επιφυλακτικός σχετικά με το θέμα της εισόδου των γυναικών στο επάγγελμα του εσωτερικού σχεδιασμού. Στο περιοδικό *L'Esprit Nouveau*, για παράδειγμα, έκρινε τις γυναίκες για τα πρότυπα αισθητικής του 19ου αιώνα στο design και την αδυναμία τους για τη συνολική οργάνωση του χώρου”, Πρβλ. MoMoVo, “Women Designers: Craftswomen, Architects and Engineers between 1918 and 1945”, Series Women’s Creativity 1, Helena Seražin, Založba ZRC, Ljubljana, 2017, σ.136-137

47 Miller J., “Mid - Century Modern”, Octopus Publishing Group Ltd, London (2012), 2018, σ. 86

48 McLeod M., “Perriand: Reflections of Feminism and Modern Architecture”, Harvard Design Magazine, no. 20, 2004, σ.2

εργονομικές λύσεις, αντικατοπτρίζοντας τις τάσεις της εποχής της προς την οικονομία και την ευημερία των οικογενειών της μεσαίας τάξης. Ο “εξοπλισμός” του χώρου που πρότεινε εξυπηρετούσε τις συνήθειες της καθημερινής ζωής σε μία προσπάθεια βελτιστοποίησης της σχέσης του ανθρώπου με το χρόνο του. Η τυποποίηση και η έννοια της προκατασκευής των συνθέσεων της, που ήταν ταυτόχρονα χώρος και αντικείμενο, αποτέλεσε τη συμβολή της στη μοντέρνα αρχιτεκτονική.

Εκτός από τις τέσσερις καρέκλες από σωληνωτό χάλυβα που σχεδίασε με τους Le Corbusier και Pierre Jeanneret, το έργο της Perriand είναι ελάχιστα γνωστό, παρόλο που η καριέρα της κάλυψε τα τρία τέταρτα του 20ου αιώνα και επεκτάθηκε σε τόπους τόσο διαφορετικούς όπως η Βραζιλία, το Κονγκό, η Αγγλία, η Γαλλία, η Ιαπωνία, η γαλλική Νέα Γουινέα, η Ελβετία και το Βιετνάμ. Ο συνεργατικός χαρακτήρας της δουλειάς της με άντρες ομότεχνούς της έχει δυσκολέψει την αξιολόγηση της συμβολής της.

Η καριέρα της, τόσο ως προς το ότι εργάστηκε δυναμικά, αλλά και ως προς τη σχεδιαστική της κατεύθυνση, ήταν συνδεδεμένη με την εικόνα της “νέας γυναίκας”, που μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο διεκδίκησε μία θέση στην αρχιτεκτονική. Προσέφερε μία νέα δυναμική του εσωτερικού χώρου, απελευθερώνοντας τους ανθρώπους από τους περιορισμούς των παλαιότερων χωρικών διατάξεων, από την άκαμπτη αντιμετώπιση του φύλου και των ταξικών στερεοτύπων. Ξεκινώντας από το ελάχιστο και τη λεπτομέρεια των κατασκευών, έφτασε στο σύνολο, λαμβάνοντας υπόψη ότι οι νέες κοινωνικές συνθήκες, απαιτούσαν σπίτια για έναν μοντέρνο, πρακτικό και ανεξάρτητο άνθρωπο, άνδρα και γυναίκα. Ακόμα κι αν πολλά έργα της δεν πραγματοποιήθηκαν, αποκάλυψε μια νέα μεθοδολογία μιας ελεύθερης και δημιουργικής σκέψης.

Στην αυτοβιογραφία της, έγραψε:

Η αρχιτεκτονική προχωρά από το εσωτερικό προς το εξωτερικό, είναι μια επαναλαμβανόμενη κίνηση. Πρέπει να ικανοποιήσει τις ανάγκες μας, να μας προσφέρει την επέκταση των καθημερινών μας συνηθειών, τόσο σε ένα σπίτι, σε ένα νοσοκομείο, σε μια πρεσβεία...Είναι απαραίτητο να λαμβάνουμε υπόψη τον άνθρωπο, στην ατομική ή συλλογική του διάσταση και τις συνήθειες του, τις ιδιοσυγκρασίες του, την κοινωνία στην οποία ζει, το κλίμα και το περιβάλλον⁴⁹.

49 MoMoWo, “Women Designers: Craftswomen, Architects and Engineers between 1918 and 1945”, Series Women’s Creativity 1, Helena Seražin, Založba ZRC, Ljubljana, 2017, σ.403



23.



24.



25.

23. Η Chaise longue LC4, που σχεδίασαν οι Charlotte Perriand, Le Corbusier, Pierre Jeanneret, το 1928

24. Η Charlotte Perriand κατασκεύασε την LC4 με φυσικά υλικά, επηρεασμένη από το Mingei, για την έκθεση “Tradition, Selection, Creation.” Takashimaya, 1941

25. Charlotte Perriand και Le Corbusier, το 1928

**LILLY
REICH**

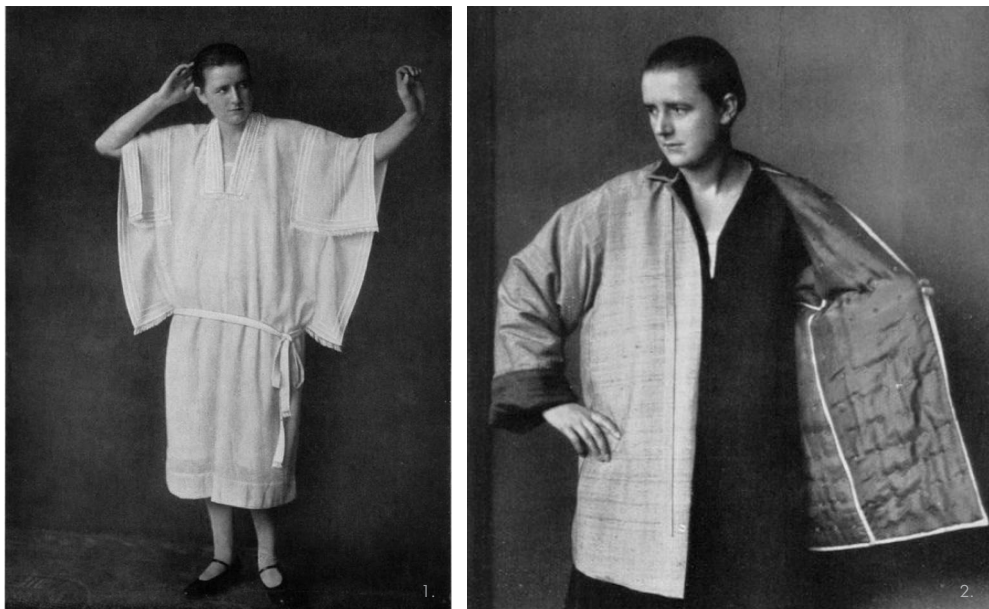


Η Lilly Reich γεννήθηκε στο Βερολίνο, το έτος 1885, σε μια ευκατάστατη Γερμανική οικογένεια. Έζησε και εργάστηκε στη Γερμανία, για την οποία έτρεφε μεγάλη αγάπη, από το 1908 έως και το θάνατό της, δύο χρόνια μετά το Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο. Ήταν επίσης μια σημαντική πρωτοπόρος και διαμορφωτής του Μοντέρνου κινήματος¹, η οποία διατηρούσε για αρκετά χρόνια επαγγελματική και προσωπική σχέση με τον Mies van der Rohe. Συνεργάστηκαν σε ένα μεγάλο αριθμό έργων για τα οποία ο γνωστός αρχιτέκτονας έμεινε στην Ιστορία της Αρχιτεκτονικής, όπως το Barcelona Pavilion. Διατηρούσε δικό της γραφείο και εξειδικεύτηκε στο σχεδιασμό εκθέσεων. Διετέλεσε διευθύντρια του Γερμανικού Werkbund και καθηγήτρια στο Bauhaus, ήταν αρχιτέκτονας εσωτερικών χώρων, σχεδιάστρια επίπλων και ενδυμάτων. Το έργο της Reich ήταν καταλύτης για την ανάδειξη του σύγχρονου σχεδιασμού έκθεσης. Αντιμετώπισε το σχεδιασμό των εκθέσεων ως τέχνη και επιστήμη και μέσω αυτού εισήγαγε το ευρύ κοινό στα μοντερνιστικά ιδανικά.

¹ McQuad M., "Lilly Reich, Designer and Architect", The Museum of Modern Art, New York, 1996, σ.10

1885	Γεννιέται στο Βερολίνο.
1908	Εργάζεται στο Wiener Werkstätte, στη Βιέννη. Σχεδιάζει την πρώτη της παρουσίαση εμπορικών αντικειμένων, ουσιαστικά μία βιτρίνα εντός του πολυκαταστήματος ρούχων και αξεσουάρ μόδας, Wertheim.
1911	Αναλαμβάνει την πρώτη ανάθεση: εσωτερική διακόσμηση και επίπλωση κέντρου νεότητας του αρχιτέκτονα Hermann Dernburg στο Charlottenburg, Βερολίνο.
1912	Λόγω του επαγγελματισμού της στο Κέντρο Νεότητας, την καλούν να σχεδιάσει ένα διαμέρισμα εργαζόμενου και δύο καταστήματα για την έκθεση του γυναικείου επαγγελματικού συλλόγου, Lyuse-Klub, με θέμα Die Frau στο Haus und Beruf (Γυναίκα στο σπίτι και στην εργασία). Δραστηριοποιείται επίσης ως μέλος του Γερμανικού Werkbund.
1913	Σχεδιάζει τη βιτρίνα ενός φαρμακείου, στην οποία τοποθετεί βάζα πλαισιωμένα από σκεύη που χρησιμοποιήθηκαν για την παρασκευή κάποιου φαρμάκου: φαρμακευτικές σκόνες, φυτά, γυάλινα δοχεία και σωλήνες απόσταξης. Έτσι παρουσίασε τα φυσικά στοιχεία του επαγγέλματος του φαρμακοποιού ως διαφήμιση.
1914	Έκθεση της Κολωνίας: συμμετέχει ως γενική γραμματέας, και ως σχεδιάστρια στο τμήμα “Το σπίτι της Γυναίκας” (“Haus der Frau”)
1915-1919	Λόγω των λίγων ευκαιριών κατά τη διάρκεια του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου επικεντρώνεται στο σχεδιασμό ενδυμάτων και επίπλων και ανοίγει ένα κατάστημα μόδας, όπου σχεδιάζει και εμπορεύεται δικά της πατρόν. Σχέδια επίπλων από τη Reich χρησιμοποίησε ο Robert Breuer, στο άρθρο του (1915) “Η Γυναίκα ως κατασκευαστής επίπλων”.
1920	Εκλέγεται μέλος του διοικητικού συμβουλίου του Werkbund.
1922	Δημοσιεύει το “Issues of Fashion” στο περιοδικό Die Form
1923	Επιμελείται το σχεδιασμό του περιπτέρου εκπροσώπησης του Werkbund, για το σχεδιασμό και τη μόδα στο πλαίσιο της Διεθνούς Έκθεσης της Φρανκφούρτης.
1926	Έκθεση Von der “Faser zum Gewebe/From Fiber to Textile” (Από την Ίνα στο Ύφασμα) στη Διεθνή Έκθεση της Φρανκφούρτης. Υπεύθυνη για το σχεδιασμό, τη συλλογή και το στίσιμο της έκθεσης.
1927	Έναρξη της συνεργασίας με τον Mies Van der Rohe. Έκθεση The Dwelling στη Στουτγάρδη. Βασική σχεδιάστρια και οργανώτρια Έκθεση Die Mode der Dame (Γυναικεία μόδα) που διοργανώθηκε στο Funkturmhalle του Βερολίνου στην οποία παρουσιάζουν το “Cafe Samt und Seide”(“Velvet and Silk Cafe”)

1929	Η Reich μαζί με τον Mies, ορίζονται καλλιτεχνικοί διευθυντές της γερμανικής εκπροσώπησης στη Διεθνή Έκθεση στη Βαρκελώνη. Σχεδιάζουν το Barcelona Pavilion στο πλαίσιο της ίδιας έκθεσης.
1930	Ολοκληρώνεται η Villa Tugendhat στο Brno. Παράλληλα με το περίπτερο της Βαρκελώνης, θεωρούνται αριστουργήματα της μοντέρνας αρχιτεκτονικής. Ο εσωτερικός σχεδιασμός του Tugendhat έγινε από το τη Reich.
1931	Ορίζεται καλλιτεχνική διευθύντρια, σε μία από τις μεγαλύτερες εκθέσεις του Μοντέρνου, The Dwelling in Our Time (Η κατοικία στην εποχή μας), Γερμανική Έκθεση Κτιρίων στο Βερολίνο, στην οποία συμμετέχει και με αρχιτεκτονική πρόταση για τη Μοντέρνα κατοικία.
1932	Έως το 1933 διδάσκει ως επικεφαλής στο εργαστήριο υφαντουργίας και στο εργαστήριο εσωτερικού σχεδιασμού (έπιπλα, υλικά, αρχιτεκτονικά φινιρίσματα) στο Bauhaus, Dessau, όπου τελεί διευθυντής ο Mies van der Rohe.
1933	Η σχολή του Bauhaus παύει τη λειτουργία της κάτω από την ιδεολογική πίεση των Ναζί και λόγω οινονομικών θεμάτων.
1934	Μαζί με τον Mies σχεδιάζουν τα γυάλινα, μεταλλικά και κεραμικά οικιακά σκεύη, για την οργανωμένη - αυστηρά για τους προπαγανδιστικούς λόγους του κράτους - έκθεση German People German Work στο Βερολίνο
1936	Σχεδιάζει μερικές από τις τελευταίες εκθέσεις της: αυτοκρατορική έκθεση της γερμανικής βιομηχανίας κλωστοϋφαντουργίας και ένδυσης (Reichsausstellung der deutschen Textil- und Bekleidungswirtschaft), στο Βερολίνο, και στη γερμανική βιομηχανία κλωστοϋφαντουργίας στο Διεθνές Εκθεσιακό Συνέδριο Τεχνών και Τεχνικών Εφαρμοσμένων στη Σύγχρονη Ζωή, στο Παρίσι.
1943	Βομβαρδίζεται το γραφείο της στο Βερολίνο. Χάνονται πολλά από τα σχέδια και τις φωτογραφίες των έργων της.
1945	Πραγματοποιείται προκαταρκτική συνάντηση για την αναβίωση του Werkbund. Το όνομα της Lilly Reich συμπεριλήφθηκε στους συντάκτες του νέου καταστατικού του Werkbund το οποίο εξασφαλίζει ότι η ανάπτυξη των ιδεών του θα πραγματοποιούνταν κατά αντιφασιστικές και δημοκρατικές γραμμές. Δραστηριοποιείται επίσης σε διάφορες ομάδες εργασίας στο Werkbund, οι οποίες προορίζονταν να στοχεύουν σε σημαντικούς τομείς σχεδιασμού, όπως η βιομηχανική και χειροτεχνική παραγωγή, τα εκπαιδευτικά θέματα, οι εκθέσεις και οι διαγωνισμοί.
1947	Απεβίωσε στις 11 Δεκεμβρίου.



1. Lilly Reich (σχεδιαστής), πρωινό φόρεμα με κεντημένα μανίκια, 1926.
2. Lilly Reich (σχεδιαστής), καπιτονέ μπουφάν, κίτρινο μετάξι shantung, 1926
- 3α. Lilly Reich (σχεδιαστής), καπιτονέ μπουφάν, κίτρινο μετάξι shantung, 1926

Η εκπαίδευση της ήταν αντισυμβατική για μια νεαρή γυναίκα της τάξης της πριν από τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Λίγα είναι γνωστά για την επαγγελματική της κατάρτιση μεταξύ της αποφοίτησής της από μια σχολή θηλέων, στην ηλικία των δεκαοκτώ, και της πρώτης τεκμηριωμένης ανάθεσης το 1911, όταν ήταν είκοσι έξι. Έμαθε κέντημα Kurbel, μια τυπική κλωστοϋφαντουργική τεχνική Jugendstil¹ με ραπτομηχανή². Επιπλέον, κατά πάσα πιθανότητα παρακολούθησε μαθήματα ραπτικής.

Όταν πήγε στη Βιέννη το 1908, χρησιμοποίησε την κατάρτισή της στο κέντημα, για να εργαστεί στο Wiener Werkstätte (Workshop της Βιέννης)³ του Josef Hoffmann. Ωστόσο, η δουλειά της δεν δείχνει άμεση επιρροή από το εξαιρετικά διακριτό στυλ τέχνης που αναπτύσσεται εκεί.

Σημαντική επιρροή υπήρξε η δασκάλα της, Else Oppler-Leg Band, η οποία ήταν

1 Καλλιτεχνικό στυλ που δημιουργήθηκε στη Γερμανία στα μέσα της δεκαετίας του 1890 και συνεχίστηκε μέσα στην πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα, αποκτώντας το όνομά του από το περιοδικό του Μονάχου Die Jugend («Νεολαία»), το οποίο δημοσίευε Art Nouveau σχέδια. Δύο φάσεις μπορούν να διακριθούν στο Jugendstil: το πρώιμο, πριν από το 1900, το οποίο έχει κυρίως φυτικές αναπαραστάσεις, έχει ρίζες στην αγγλική Art Nouveau και στις ιαπωνικές εφαρμοσμένες τέχνες και μια μεταγενέστερη, πιο αφηρημένη φάση, που εξελίσσεται από το Βιεννέζικο έργο του αρχιτέκτονα και σχεδιαστή Henry van de Velde.

2 Την πρώτη δεκαετία του 20ου αιώνα, η εκπαίδευση ραπτομηχανής αυτού του είδους θεωρούνταν ως η πλέον σύγχρονη μορφή των παραδοσιακών γυναικείων χειροτεχνιών, και περιλαμβάνονταν στα διάφορα είδη καλλιτεχνικής διδασκαλίας που θεωρούνταν κατάλληλα για τις γυναίκες.

3 Το Wiener Werkstätte ιδρύθηκε το 1903 από τους Koloman Moser και Josef Hoffmann, ήταν μια κοινότητα παραγωγής καλλιτεχνικών προϊόντων στη Βιέννη της Αυστρίας, στην οποία συνεργάζονταν αρχιτέκτονες, καλλιτέχνες και σχεδιαστές που ασχολούνταν με την κεραμική, τη μόδα, το ασημί, τα έπιπλα και τις γραφικές τέχνες. Θεωρείται πρωτοπόρος του Μοντέρνου σχεδιασμού και η επιρροή του μπορεί να φανεί σε μεταγενέστερες μορφές όπως το Bauhaus και το Art Deco.

φοιτήτρια του ιδρυτή του Γερμανικού Werkbund⁴, Henry van de Velde⁵. Όταν η Reich έγινε φοιτήριά της το φθινόπωρο του 1910, (η Else Oppler-Legband) είχε μόλις ξεκινήσει να διδάσκει στην Ανώτατη Σχολή Διακοσμητικών Τεχνών (Die Höhere Fachschule für Dekorations kunst), μία σχολή στην οποία πρωτοστάτησαν πολλοί σημαντικοί συνάδελφοι της Reich, όπως ο Hermann Muthesius, Peter Behrens, and Richard L. F. Schulz. Χάρη στην πείρα της Oppler στον τομέα της μόδας, του κεντήματος, της διακόσμησης βιτρινών, και του σχεδιασμού εσωτερικών χώρων, η Reich απέκτησε τη δυνατότητα της πρόσβασης σε μια επαγγελματική καριέρα με ευρύ πεδίο σχεδιαστικών εφαρμογών.

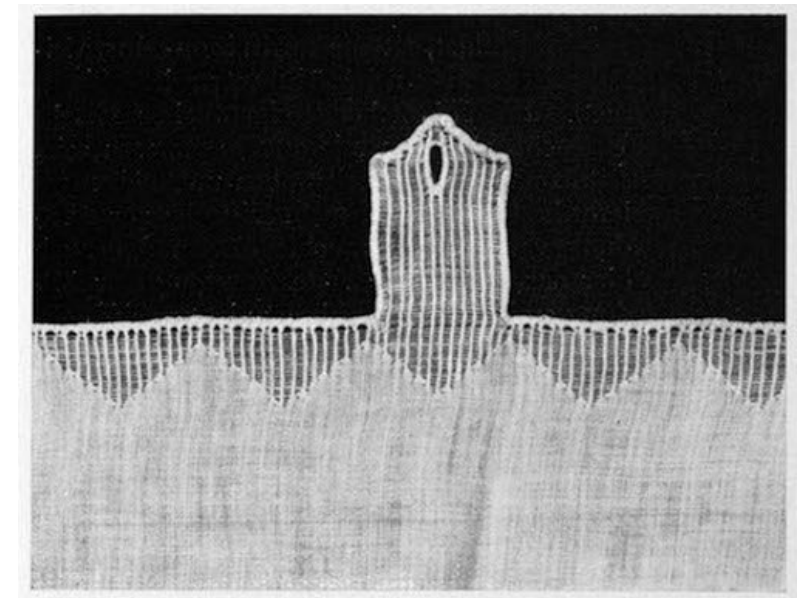
Μια βασική εμπειρία στην αρχή της καριέρας της ήταν η εργασία της ως σχεδιάστρια μόδας και υφασμάτων, η οποία και έμελλε να είναι διαμορφωτική γι' αυτήν - κεντρίζοντας ιδιαίτερα το ενδιαφέρον της για τη σχέση των υφασμάτων και των υλικών, καθώς και προσδίδοντάς της ειδικές δεξιότητες όσον αφορά στη χρήση υφάσματος στα έπιπλα.

Το 1912 προσχώρησε στο Deutscher Werkbund, ένα συνεταιρισμό αφιερωμένο στην προώθηση του ποιοτικού σχεδιασμού γερμανικών προϊόντων και αρχιτεκτονικής: «σχεδιάζουμε από μαξιλάρια έως πόλεις» ήταν το σύνθημα τους. Αυτό θα ήταν ένα διαρκές πάθος και επαναλαμβανόμενο θέμα στην καριέρα της.

Η Lilly Reich ξεχώρισε στους κύκλους του Werkbund για τις ιδέες και την οργανωτική της ικανότητα, αποκτώντας ολοένα και περισσότερες ευθύνες μέχρι που διορίστηκε μέλος του διοικητικού συμβουλίου το 1920. Μέσω του Werkbund ήρθε σε επαφή με τον Mies van der Rohe.

Από τα λίγα γραπτά της που έχουν διασωθεί αντιλαμβανόμαστε μια διορατικότητα στην προσέγγιση της σχεδίασής της. Το 1922 δημοσίευσε το "Issues of Fashion" στο Die Form, το οποίο παρουσίασε μια προσέγγιση μανιφέστο ως προς τη μόδα, προωθώντας

τις αρχές του Werkbund που στηρίζουν τη «διάσωση της ποιότητας» της γερμανικής βιομηχανικής παραγωγής. Στο πλαίσιο αυτό, έγραψε για τη σημασία της προώθησης της γερμανικής μόδας και διαμαρτυρήθηκε ότι "το έργο της βιομηχανίας της μόδας ορίζεται από το οικονομικό σύστημα που έχει γίνει σκλάβος της ζήτησης και της προσφοράς"⁶. Πίστευε ότι οι περισσότεροι άνθρωποι λάμβαναν μόνο μια φθηνή απομίμηση παρισινής μόδας, ενώ ελάχιστες γυναίκες επέμεναν στην αυθεντικότητα⁷. Αυτή η ιδέα ενσωμάτωσης του ποιοτικού σχεδιασμού και στο ένδυμα, όπως τη διατύπωσε στο "Issues of Fashion", ήταν μία ακόμα έκφραση της φιλοσοφίας του Werkbund.



38. Lilly Reich (σχεδιαστής), λεπτομέρεια κεντήματος, 1926.

4 Το Deutscher Werkbund ιδρύθηκε το 1907 στο Μόναχο από μια επίλεκτη ομάδα γερμανών προοδευτικών βιομηχάνων, πολιτικών, καλλιτεχνών και αρχιτεκτόνων, με στόχο τη «διάσωση της ποιότητας» της γερμανικής βιομηχανικής παραγωγής. Στόχος ήταν ωστόσο η ενίσχυση των γερμανικών εξαγωγών και ταυτόχρονα η προστασία πολιτισμικών αξιών που έδειχναν να απειλούνται από την ταχεία εκβιομηχάνιση και τον καταλυτικό εκμοντερνισμό της Γερμανίας. Το Werkbund, ένα αυθεντικό γερμανικό πολιτισμικό φαινόμενο που εντούτοις διαδόθηκε ως οργάνωση και σε άλλες χώρες της κεντρικής Ευρώπης, ανέπτυξε μεγάλη δραστηριότητα ως τις αρχές της δεκαετίας του 1930, και επηρέασε με τις κατευθύνσεις του ακόμα και τη σχολή του Bauhaus. Διάσημες μεταξύ άλλων υπήρξαν οι εκθέσεις αρχιτεκτονικής και βιομηχανικού σχεδιασμού του Werkbund στην Κολωνία, το 1914, και στη Στουτγκάρδη, το 1927: η τελευταία, με την υλοποίηση του οικιστικού συγκροτήματος στο Weissenhof, υπήρξε στην ουσία η καθοριστική πράξη ενοποίησης και διεθνούς προώθησης της μοντέρνας αρχιτεκτονικής ως ενιαίου και αναγνωρίσιμου κινήματος. (από τον ιστότοπο του Ελληνικού Ινστιτούτου Αρχιτεκτονικής)

5 Αν και Βέλγος, ο Van de Velde έπαιξε σημαντικό ρόλο στο γερμανικό Werkbund. Αντιτάχθηκε στον Hermann Muthesius στη σύσκεψη του Werkbund του 1914 και η συζήτησή τους θα σηματοδοτούσε την ιστορία της Μοντέρνας αρχιτεκτονικής. Ο Van de Velde ζήτησε την υποστήριξη της ατομικότητας των καλλιτεχνών, ενώ ο Hermann Muthesius ζήτησε την τυποποίηση ως κλειδί για την ανάπτυξη.

6 McQuad M., "Lilly Reich, Designer and Architect", The Museum of Modern Art, New York, 1996, σ. 17

7 "Fashion of olden times had style, because it evolved from firmly-established living conditions and certain social conditions. Fashion is not to be represented here as a petit-bourgeois concern or a playground for moralistic tries. It is to remain what it is, a lady all moods and elegance, attractive and charming. All doctrine is foreign to it. Thank goodness, there is no laying down of laws and norms here, for fashion is likely the liveliest field of work, and liveliest means of expression of a single personality, a social class, a people. Clothes are objects for use, and not works of art. They are subject to the requirements of the day. And yet clothes may also have metaphysical effects by means of their inherent regularity, their coolness and reserve, their coquettish cheerfulness and liveliness, their playful grace, their sound simplicity, and their dignity. Clothes must and can grow together, form an organically inseparable whole with the woman wearing them, give a picture of her spirit, and enhance the expression of her soul and the feeling of life. But the work that serves fashion must follow the basic requisites of the form of life, and correspond to the requirements of the time — it must exhibit discipline." - Gunther, "Lilly Reich" p. 83,85



Το Werkbund, οργάνωσε την έκθεση⁸ The Dwelling το 1927, μία από τις πιο σημαντικές πιστοποιήσεις για το κίνημα του Μοντερνισμού. Κεντρικό θέμα ήταν ο οικισμός Weissenhof⁹. Κοντά στον οικισμό υπήρχε η Κύρια Αίθουσα της Έκθεσης στην οποία παρουσιάστηκαν νέα οικοδομικά υλικά και οικιακός εξοπλισμός.

Η σταδιοδρομία της Reich βασιζόταν ήδη σταθερά στην εμπειρία της ως διοργανώτρια, σχεδιάστρια και ηγετικό στέλεχος του Werkbund, καθώς και στην προβολή των βιομηχανικών προϊόντων γενικότερα. Από την αλληλογραφία του Gustav Stotz¹⁰ με τον Mies van der Rohe, ο οποίος ήταν υπεύθυνος του έργου, μαθαίνουμε ότι ο Otto Baur, ο Εκτελεστικός Γραμματέας του Werkbund, ήθελε να βρεθούν για να συζητήσουν το πως θα έδιναν τη διοργάνωση της έκθεσης στα χέρια της νέας γενιάς:

“Έχω την εντύπωση ότι συνειδητοποιεί (ο Baur) την κρίσιμη στιγμή για το Werkbund και ότι επιθυμεί και αυτός να το μετατρέψει σε ένα σθεναρό και εκσυγχρονισμένο κίνημα... Να φροντίσετε να παρευρεθεί στη σύσκεψη ο [Richard] Lisker και η δεσποινίς Reich, αν γνωρίζετε κάποιον άλλο στο συμβούλιο που είναι δίπλα μας στο εγχείρημα αυτό, να τον κάνετε να έρθει”.¹¹

4. The Dwelling. Stuttgart, 1927, άποψη της κύριας αίθουσας

8 Οι εκθέσεις είναι από καιρό ένα από τα σημαντικότερα φόρουμ κριτικής και αξιολόγησης. Έχουν ενσωματώσει συχνά σχεδιαστικές λύσεις και προσέφεραν συνοπτικά στοιχεία των προηγούμενων επιτευγμάτων στους τομείς του design και της αρχιτεκτονικής. Έχοντας εξελιχθεί περισσότερο από έναν αιώνα πριν από την πρώτη μεγάλη διεθνή έκθεση το 1851 στο Crystal Palace του Λονδίνου, μεγάλες εκθέσεις συχνά υποστηρίζονταν από εθνικές κυβερνήσεις. Εστίαζαν πρωτίτως στην παρουσίαση κατασκευασμένων αντικειμένων (παρά τις καλές τέχνες) και στην προώθηση εθνικών ταυτοτήτων μέσω επιστημονικών, τεχνολογικών και βιομηχανικών προϊόντων. Η δομή για μελλοντικές βιομηχανικές εκθέσεις καθορίστηκε από τους τομείς παρουσίας στο Crystal Palace, οι οποίοι ήταν: Κατασκευές, Μηχανήματα, Πρώτες Ύλες και Καλές Τέχνες. Μέσα σε αυτά τα τμήματα, οι εκθέσεις περιελάμβαναν από την κλασική γλυπτική έως τεράστιες μάζες κάρβουνο και τζάκια από σφυρήλατο σίδηρο και από ατμομηχανές έως Ινδικές μινιατούρες. Αρχική παραπομπή: Paul Greenhalgh, *Ephemeral Vistas: The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851-1939* (Manchester: Manchester University Press, 1988)

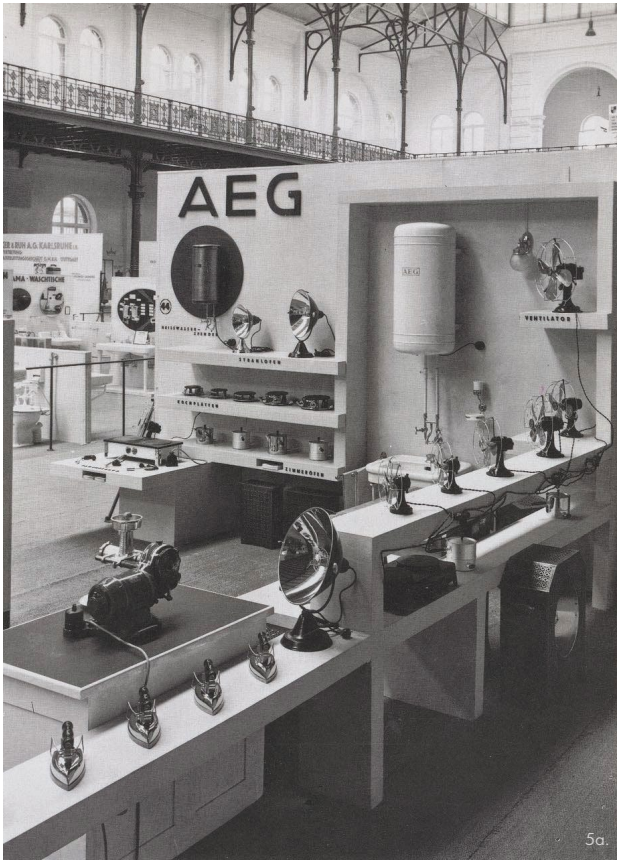
9 Pommer R., Otto F. C., “Weissenhof 1927, and the Modern Movement in Architecture”, University of Chicago Press, Chicago, 1991

10 Περιφερειακός εκπρόσωπος της ένωσης και ο δημιουργός της ιδέας για οικιστικό συγκρότημα.

11 McQuad M., “Lilly Reich, Designer and Architect”, The Museum of Modern Art, New York, 1996, σ. 22

Τελικά, ο ίδιος ο Mies, ανέθεσε στη Lilly το στήσιμο σχεδόν όλων των αιθουσών της έκθεσης, εμπιστευόμενος την ενστικτώδη της κατανόηση για τους στόχους του Μοντέρνου, όπως είχε αποδείξει στις δύο προηγούμενες εκθέσεις - “House of Woman”¹² και “From Fiber to Textile”¹³.

Στην έκθεση παρουσιάζονταν διάφορα βιομηχανικά προϊόντα και πρότυπα μοντέλα κουζινών, προϊόντα γυαλιού και λινόταπη, υφάσματα σχεδιασμένα από το Bauhaus και ταπεσαρίες.¹⁴



5a.,5b. The Dwelling. Stuttgart, 1927, άποψη της κύριας αίθουσας



¹² Έκθεση της Κολωνίας: συμμετέχει ως γενική γραμματέας, και ως σχεδιάστρια στο τμήμα “Το σπίτι της Γυναίκας” (“Haus der Frau”)

¹³ Έκθεση Von der “Faser zum Gewebe/From Fiber to Textile” (Από την Ίνα στο Υφασμα) στη Διεθνή Έκθεση της Φρανκφούρτης. Υπεύθυνη για το σχεδιασμό, τη συλλογή και το στήσιμο της έκθεσης.

¹⁴ Η αίθουσα 8 σχεδιάστηκε από τον Bernard Pankok και περιλάμβανε έπιπλα από εταιρείες της Στουτγκάρδης.

Για την πρώτη αίθουσα η Reich εφάρμοσε μια ομοιόμορφη διαρρύθμιση του χώρου, με αυτόνομα πανέλα σε λευκό χρώμα, ελεύθερα τοποθετημένα, τα οποία λειτουργούσαν σαν διαχωριστικά και σαν φόντο για τα εκθέματα. Για την παρουσίαση των εταιρειών που παρέχουν ενεργειακά προϊόντα, όπως το αέριο και ο ηλεκτρισμός, τοποθέτησε οικιακές συσκευές στις οποίες τα ενεργειακά προϊόντα είναι απαραίτητα για τη λειτουργία τους - όπως ψυγεία, σίδερα, ηλεκτρικές σκούπες, πλυντήρια ρούχων, ραπτομηχανές, συσκευές θέρμανσης και μαγειρέματος. Στο κέντρο του εκθεσιακού χώρου παρουσιάστηκαν διάφοροι τύποι εξοπλισμού υγιεινής, όπως νεροχύτες και λουτρά. Στον ημιώροφο πέρα από ποικίλο εξοπλισμό κατοικίας, παρουσιάζόταν η “κουζίνα της Φρανκφούρτης”, που σχεδιάστηκε από τη Margarete Schutte-Lihotzky.¹⁵

6. Margarete Schütte-Lihotzky, The Frankfurt kitchen, 1927



7. Άποψη εσωτερικού του κτιρίου που σχεδίασε ο Mies Van der Rohe στον οικισμό Weissenhof



¹⁵ Η Μ. Lihotzky (1897-2000) ήταν η πρώτη αυστριακή γυναίκα αρχιτέκτονας, μέλος της γερμανικής αντίστασης κατά του ναζισμού. Δημιούργησε την κουζίνα της Φρανκφούρτης το 1926, η οποία ήταν το πρότυπο της ενσωματωμένης κουζίνας που σήμερα επικρατεί στον δυτικό κόσμο. Χρησιμοποίησε τον χώρο της τραπεζαρίας των τράινων ως μοντέλο, για να σχεδιάσει ένα «εργαστήριο νοικοκυριού» με ζητούμενο ένα ελάχιστο χώρο, αλλά που προσφέρει τη μέγιστη άνεση και εξοπλισμό στην εργαζόμενη μητέρα. Το Δημοτικό Συμβούλιο της Φρανκφούρτης εγκατέστησε τελικά 10.000 από τις μαζικές του προκατασκευασμένες κουζίνες σε νεόκτιστα διαμερίσματα εργατικής τάξης.

Ένα από τα περίπτερα της έκθεσης ήταν το Glassraum, χρηματοδοτούμενο από τη γερμανική βιομηχανία γυαλιού, ως μια επίδειξη των δυνατοτήτων του υλικού. Αποτελεί την πρώτη συνεργασία μεταξύ Reich και Mies. Ήταν και λειτουργούσε ως μια διαφήμιση για τα προϊόντα γυαλιού, τα οποία περιελάμβαναν μεγάλα φύλλα γυαλιού, χαραγμένα, διαυγή, και σε αποχρώσεις πράσινου της ελιάς και γκρι. Σε αντίθεση με τις άλλες αίθουσες, ήταν ένα «περιβάλλον διαβίωσης» με δωμάτια των οποίων η λειτουργία υποδηλώνονταν από τα έπιπλά τους, σχεδιασμένα τόσο από τη Reich όσο και από το Mies: αίθουσα εργασίας, τραπεζαρία και καθιστικό. Οι χώροι αυτοί ξεχώριζαν από δύο παράγοντες: τα διαφορετικά χρώματα κρυστάλλων στους γυάλινους τοίχους και τα διαφορετικά δάπεδα.

Η Lilly και ο Mies χρησιμοποιούν το χρώμα στο πάτωμα και στο γυαλί ως μέσο καθορισμού ζωνών μετάβασης και εστίασης της οπτικής γωνίας του επισκέπτη. Δεν υπήρχε η αμφιβολία σχετικά με τον τρόπο κυκλοφορίας στο χώρο, καθώς το ένα δωμάτιο εισέρρεε στο επόμενο και το χρώμα βοηθούσε να ενωθούν οι αίθουσες.

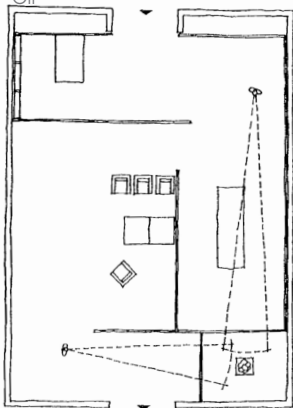
Στην τελευταία αίθουσα, τα δείγματα λινοτάπητα στοιβάζονταν σε πλατφόρμες και κρέμονταν στους τοίχους. Τα τολμηρά γραφικά εξηγούσαν τα πλεονεκτήματα της χρήσης λινοτάπητα - μεταξύ των οποίων ήταν η ζεστασιά και η υγιεινή.

ΤΑΥΤΙΣΕΙΣ // ΔΙΑΦΟΡΟΠΟΙΗΣΕΙΣ

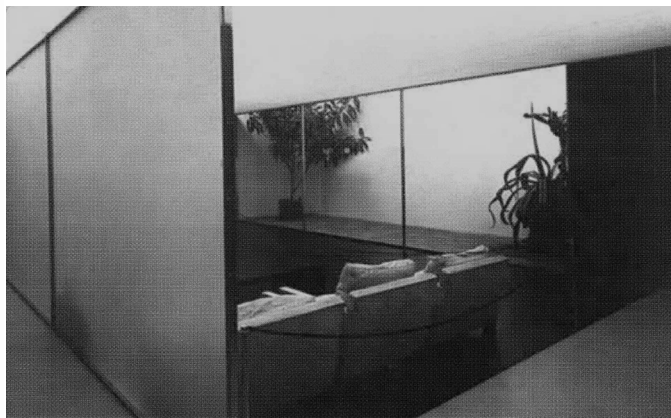
Η προσπάθεια των προοδευτικών μελών του Werkbund, να γίνει αυτή η έκθεση μια “βιτρίνα” για την πιο αντιπροσωπευτική σύγχρονη αρχιτεκτονική, οδήγησε στο να κληθούν διεθνούς φήμης αρχιτέκτονες¹⁶ και στο διορισμό της Lilly Reich μεταξύ των διοργανωτών της έκθεσης.

Ο Hitchcock, θαυμάζοντας την προσέγγιση του Mies για την έκθεση της Στουτγκάρδης έχει γράψει: “Χρησιμοποίησε μεγάλα ξύλινα πετάσματα που εκτείνονταν από το δάπεδο ως την οροφή και ήταν τοποθετημένα σε μεταλλικά πλαίσια. Η καθαρότητα και η πρωτοτυπία της αντιμετώπισης ήταν εξαιρετική... Στα εσωτερικά άλλης Έκθεσης στη Στουτγκάρδη έκανε παρόμοια χρήση διάφανων, ημιδιάφανων και αδιάφανων γυάλινων πετασμάτων”¹⁷

8. Glaussraum, Stuttgart, 1927, Κάτοψη, γραφική απεικόνιση Randall Ott

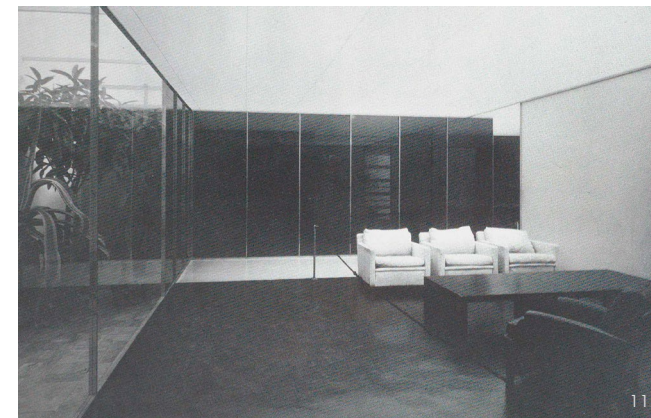


9. Glaussraum, Stuttgart, 1927, άποψη του χώρου καθιστικού



10. Glaussraum, Stuttgart, 1927, άποψη του χώρου της βιβλιοθήκης

11. Glaussraum, Stuttgart, 1927, άποψη του καθιστικού χώρου



12. Glaussraum, Stuttgart, 1927, άποψη του χώρου, οπτική προς το άγαλμα



¹⁶ Στην έκθεση συμμετείχαν 17 αρχιτέκτονες από διάφορες χώρες, μεταξύ των οποίων ο Le Corbusier, ο Gropius και ο Scharoun.

¹⁷ Τουρνικιώτης Π. , “Ιστοριογραφία της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής” σ.264 σμσ.37 ηρβλ. Hitchcock, “Modern Architecture”, σ.191

Ο Τουρνικιώτης σημειώνει ότι ο Zevi εισάγει την τεχνική συνθήκη σε μία από τις σταθερές του Μοντέρνου, απαιτώντας “τη συναρμογή όλων των αρχιτεκτονικών στοιχείων σε μια συμφωνία των στατικών δυνάμεων”¹⁸, δηλαδή, οι αισθητικές αλλαγές δεν είναι αποτέλεσμα της τεχνικής προόδου, αλλά η εξέλιξη της τεχνικής που επιτρέπει την υλοποίηση των αισθητικών και των κοινωνικών επιδιώξεων των αυθεντικών δημιουργών. Η τεχνική είναι μόνο ένα μέσο στην υπηρεσία της αρχιτεκτονικής. Επιπλέον, ο Zevi υποστηρίζει ότι “Κάθε χώρος θα πρέπει να έχει ένα δάπεδο διαφορετικό, σκληρό, μαλακό, χαλικοειδές, σιλικονό, αδρό, κεκλιμένο ή όχι, οτιδήποτε φτάνει να έχει μελετηθεί” έτσι ώστε “να αποκτούν χρονικότητα οι διαφορές ανάμεσα στο διάδρομο, το καθιστικό, το λουτρό, το γραφείο, την κρεβατοκάμαρα κλπ”¹⁹

“Η νέα αρχιτεκτονική χρειάζεται αρχιτέκτονες που μπορούν να συνδυάσουν τον αισθητικό πειραματισμό και την τεχνική ανάπτυξη ικανοποιώντας τις περίπλοκες, λειτουργικές ανάγκες της σύγχρονης ζωής”²⁰ γράφει ο Hitchcock στο βιβλίο του Modern Architecture.

Με βάση τα αποσπάσματα από τον H.R. Hitchcock και τον B.Zevi, η σχεδιαστική προσέγγιση της έκθεσης The Dwelling εντάσσεται στο λεξιλόγιο του μοντερνισμού καθώς αποτελεί μια σύμπραξη αισθητικής και νέων τεχνικών, στην πρώτη οργανωμένη έκφραση του νέου στυλ.

Οι ιδέες που χρησιμοποίησαν στη Στουτγάρδη, εφαρμόστηκαν και στις επόμενες δύο συνεργασίες τους, την πρώτη για το “Velvet and Silk Cafe” (“Cafe Samt und Seide”) στην έκθεση Die Mode der Dame (Γυναικεία μόδα) το 1927, και δεύτερη για τη γερμανική εκπροσώπηση στη Διεθνή Έκθεση στη Βαρκελώνη το 1929.



15. Glaustrraum, Stuttgart, 1927, άποψη του χώρου



13. Stuttgart, 1927, Τομέας οικιακού εξοπλισμού και πρότυπων κουζινών



14. Stuttgart, 1927, Τομέας λινολάιπα

¹⁸ Τουρνικιώτης Π., “Ιστοριογραφία της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής” σ. 81 πρβλ. Zevi, “Η Μοντέρνα γλώσσα της αρχιτεκτονικής”, σ.59

¹⁹ Όπως παραπάνω σ. 82 πρβλ. Zevi, “ Η Μοντέρνα γλώσσα της αρχιτεκτονικής”, σ.68,72

²⁰ Τουρνικιώτης Π., “Ιστοριογραφία της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής” σ.120 πρβλ. Hitchcock “Modern Architecture”, σ.185

Η είσοδος στο χώρο γινόταν από την αίθουσα εργασίας που είχε στο πάτωμα μαύρο λινολάιπα και ποντικό χρώμα στον τοίχο. Ένα γραφείο (LR 50) σχεδιασμένο από τη Reich βρισκόταν στα δεξιά. Το βλέμμα του επισκέπτη στρεφόταν στα αριστερά όπου ανοίγονταν μερικώς η οπτική στο επόμενο δωμάτιο, και αποσπούσε την προσοχή λόγω του λευκού πατώματος και της μεγάλης τραπεζαρίας, που ήταν επίσης σχεδιασμένη από τη Reich.

Ένας γυάλινος τοίχος πίσω από το τραπέζι, οδηγούσε την οπτική σε ένα περικλειστο από γυάλινα χωρίσματα χώρο, στον οποίο ήταν τοποθετημένο ένα άγαλμα γυναικείου σώματος, του γλύπτη Wilhelm Lehmbruck. Στεκόμενος στο κατώφλι μεταξύ του χώρου εργασίας και της τραπεζαρίας, ο επισκέπτης μπορούσε να βλέπει μερικώς το καθιστικό. Το λευκό δάπεδο και ο τοίχος από γυαλί στο χρώμα της ελιάς στην είσοδο, οδηγούσαν τον επισκέπτη προς αυτή την περιοχή. Στο χώρο του καθιστικού, το δάπεδο άλλαζε σε ένα πιο σκούρο λινέλαιο, κατά πάσα πιθανότητα κόκκινο, ενώ η επίπλωση περιλάμβανε τέσσερις καρέκλες και ένα χαμηλό τραπέζι, πιθανότατα σχεδιασμένα από τη Reich.

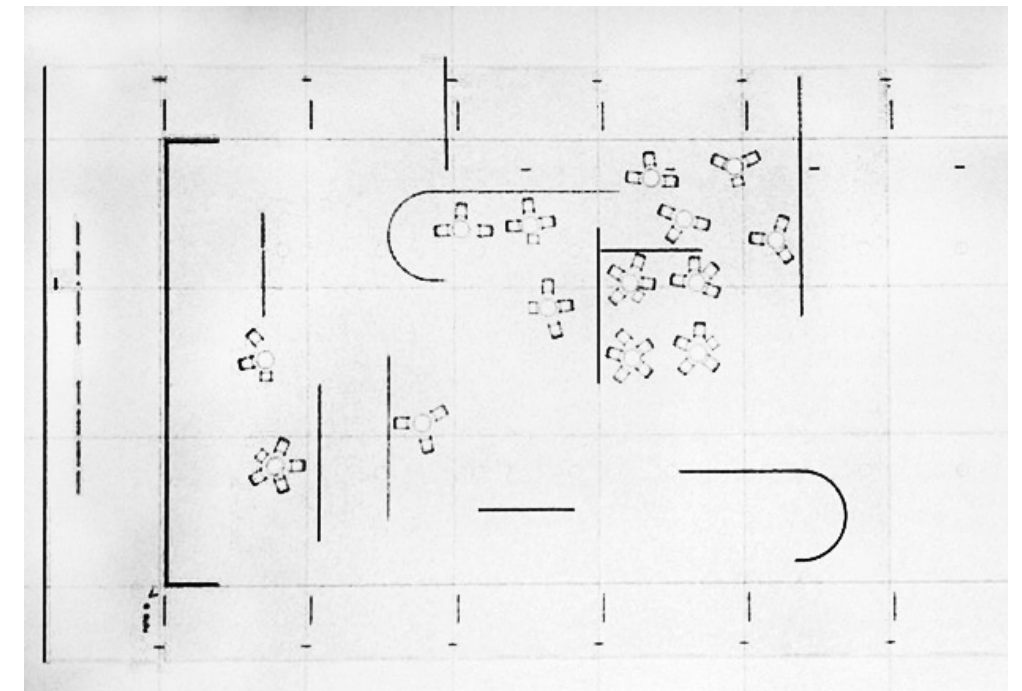
Απέναντι από αυτή την περιοχή υπήρχε ένας ακόμη κλειστός χώρος που περιείχε φυτά και έδινε την εντύπωση μιας υπαίθριας αυλής. Ο έγχρωμος λινολάιπα του καθιστικού οδηγούσε προς το χώρο της εξόδου, στον οποίο υπήρχε ξανά η οπτική προς το άγαλμα και οδηγούσε στην επόμενη αίθουσα με τα δείγματα λινολάιπα.

Τον Ιούνιο του 1927, ανατέθηκε στον Mies van der Rohe να σχεδιάσει το εκθεσιακό περίπτερο για τη γερμανική βιομηχανία μεταξιού στην έκθεση Γυναικείας μόδας "Die Mode der Dame", ώστε ο βιομηχανικός σύλλογος να παρουσιαστεί για πρώτη φορά στο κοινό. Ο Mies εκτέλεσε το έργο με τη συνεργάτιδα του πλέον Lilly Reich.

Ο σχεδιασμός του χώρου του περιπτέρου της Γερμανικής Εταιρείας Υφαντουργίας Μεταξιού²¹, στο πλαίσιο της έκθεσης, που διοργανώθηκε στο Funkturm Halle του Βερολίνου το 1927, αποτελεί εφαρμογή της αρχιτεκτονικής με τη χρήση υφασμάτων.

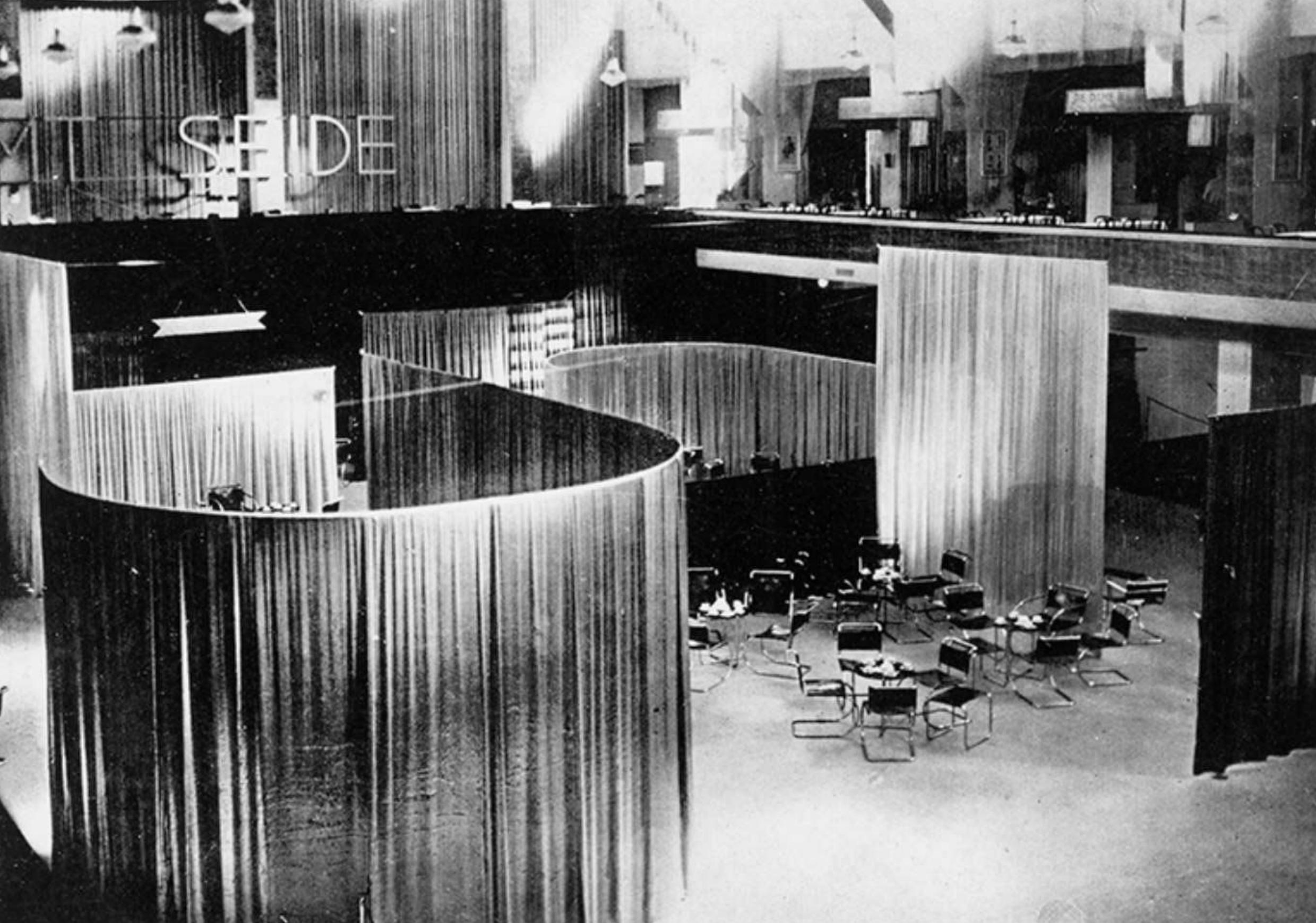


16. Velvet and Silk Cafe Women's Fashion Exhibition, Berlin, Germany. 1927, άποψη του χώρου



17. Velvet and Silk Cafe Women's Fashion Exhibition, Berlin, Germany. 1927, κάτοψη

²¹ Verein deutscher Seidenwebereien



18. Velvet and Silk Cafe Women's Fashion Exhibition, Berlin, Germany. 1927, άνοψη του χώρου

Ο Mies και η Reich σχεδίασαν το εκθεσιακό περίπτερο ως ανοικτό χώρο, χωρισμένο και δομημένο μόνο από επιμήκη υφάσματα. Παρόλο που δεν υπάρχουν σχέδια για το “Velvet and Silk Cafe”, οι φωτογραφίες εγκατάστασης αποκαλύπτουν μια ομάδα μικρών χώρων που ρέουν ο ένας στον άλλον και εν μέρη ορίζονται από κουρτίνες μαύρου, πορτοκαλί και κόκκινου βελούδου, καθώς και μαύρου και κίτρινου μεταξιού, το οποίο αιωρείται σε καμπυλωτές μεταλλικές ράβδους, σε διαφορετικά ύψη, σχηματίζοντας διαφορετικές ζώνες.

Όπως στο Glassraum, στην έκθεση της Στουτγάρδης, ο Mies και η Reich χρησιμοποίησαν το υλικό που εκτίθεται ως στοιχείο σύνθεσης που καθορίζει τον εκθεσιακό χώρο. Το καφέ “Samt & Seide” κάλυπτε συνολική έκταση 300 τετραγωνικών μέτρων της αίθουσας της έκθεσης. Ταυτόχρονα και περιμετρικά, σε ξεχωριστούς εκθεσιακούς θαλάμους, παρουσιάζονταν κύλινδροι από βελούδο, μεταξύ και άλλα υφάσματα.

Το περίπτερο λειτουργούσε επίσης ως ένας χώρος καφέ, το οποίο οι αρχιτέκτονες εξόπλισαν με σωληνωτές καρέκλες από χάλυβα, τις οποίες ο Mies είχε σχεδιάσει μόλις πρόσφατα.

Όπως γράφει ο Ludwig Glaeser²², έφορος του Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης της Νέας Υόρκης:

Είναι ένα θέμα εικασίας εάν αυτές οι πρώτες καρέκλες είχαν επηρεαστεί από τη στενή συνεργασία του με τη Lilly Reich, η οποία είχε αποφασιστική επιρροή σε όλα τα μεταγενέστερα σχέδια επίπλων του. Είχε τα δικά της δωμάτια - μοντέλα εσωτερικής αρχιτεκτονικής στο κτίριο διαμερισμάτων, στο Weissenhof του Mies, όπου χρησιμοποιούσε τις σωληνωτές καρέκλες από χάλυβα και συνεργάστηκε μαζί του στο περίπτερο των βιομηχανιών γυαλιού στην ίδια έκθεση. Αυτό ήταν το πρώτο από τα περίφημα σχέδια του Mies, στα οποία είχε ειπωθεί ότι είχε αυξημένες τεχνικές σε μια “ελάσσονα τέχνη”. Είναι σίγουρα κάτι περισσότερο από σύμπτωση ότι η ανάμειξή του στο σχεδιασμό επίπλων και εκθέσεων ξεκίνησε την ίδια χρονιά με την προσωπική του σχέση με τη Lilly Reich. [...] Η Lilly Reich, η οποία λέγεται ότι λειτούργησε ένα σαλόνι μόδας στη Φρανκφούρτη, είχε πάντα ιδιαίτερο ενδιαφέρον και τεχνογνωσία στα κλωστοϋφαντουργικά προϊόντα. Η πρώτη από τις ποικίλες συνεισφορές της στον τομέα αυτό ήταν το “Velvet and Silk Cafe” που αυτή και ο Mies σχεδίασαν για την Έκθεση Mode der Dame στο Βερολίνο τον Σεπτέμβριο του 1927.

Αυτή η εκδήλωση παρείχε επίσης μια ευκαιρία για μια βιτρίνα για τα σωληνωτά καλύβδινα έπιπλα του Mies. Ομάδες καρεκλών και τραπέζια τοποθετήθηκαν σε χώρους που δημιουργήθηκαν από ανεξάρτητα, καμπυλωτά και ευθύγραμμα σωληνοειδή πλαίσια από τα οποία τα υφάσματα κρεμόταν σε μεγάλα μήκη. Αυτά είναι τα προγενέστερα των παρεμβαλλομένων στοιχείων τοικοποιίας που ο Mies επρόκειτο να χρησιμοποιήσει στην κατοικία Tugendhat και στο Barcelona Pavilion ως στοιχεία αρθρώσεως χώρου.

Στο ίδιο κείμενο, ο συντάκτης, αναφέρει το σχολιασμό του Christian Zervos στο περιοδικό Cahiers d’Art²³, από την εμπειρία του επισκεπτόμενος το “Velvet and Silk Cafe”, αναφερόμενος στα στοιχεία που όπως φαίνεται ήταν επιλογές της Lilly Reich:

“Το αποτέλεσμα ήταν από τα πιο ευχάριστα, μέσα από την αρμονία των υφασμάτων και την κίνηση των τοιχογραφικών επιφανειών που είχε καταφέρει να δημιουργήσει με αυτά τα υφάσματα”, στο οποίο ο Mies εμφανίστηκε ως παράδειγμα “μιας ορισμένης μερίδας Γερμανών αρχιτεκτόνων, οι οποίοι δεν έχουν καθόλου έλλειψη ευαισθησίας και φινέτσας.”



19. Velvet and Silk Cafe Women’s Fashion Exhibition, Berlin, Germany. 1927, άποψη του χώρου

22 Glaeser L., “Ludwig Mies van der Rohe : furniture and furniture drawings from the Design Collection and the Mies van der Rohe Archive”, The Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη, 1977

23 Το Cahiers d’Art είναι ένα γαλλικό καλλιτεχνικό και λογοτεχνικό περιοδικό που ιδρύθηκε το 1926 από τον Christian Zervos. Το Cahiers d’Art είναι επίσης ένας επώνυμος εκδοτικός οίκος ο οποίος έχει δημοσιεύσει πολλές μονογραφίες για καλλιτέχνες που ζουν στη Γαλλία κατά το πρώτο μισό του εικοστού αιώνα.

Η Reich ξεκίνησε την καριέρα της στον τομέα της ραπτικής, ένα επάγγελμα που θεωρούνταν κατάλληλο για γυναίκες, και οι πιο εντυπωσιακοί χώροι που σχεδίασε, περιλάμβαναν ως στοιχείο τη χρήση υφάσματος. Η αρμονία των υφασμάτων στο Velvet and silk cafe ήταν αναμφισβήτητη οφειλόμενη στον ακριβή συντονισμό των χρωμάτων. Ο χειρισμός του χρώματος ήταν μια άλλη πτυχή του έργου που παρήγαγε σε συνεργασία με τον Mies, την οποία η Lilly Reich φαίνεται να έχει επηρεάσει άμεσα. Σε μια εποχή που ένα άσπιο λευκό είχε γίνει η νεωτεριστική απόχρωση, η πεποίθησή της ότι “κάποιος πρέπει να έχει θάρρος για το χρώμα” (“one must have courage for color”) ήταν κάτι περισσότερο από δικαιολογημένη.

Λαμβάνοντας υπόψη το ότι ο Benevolo αποδίδει στην αρχιτεκτονική την ευρύτερη δυνατή σημασία, συμπεριλαμβάνοντας κάθε ενέργεια που έχει στόχο τη μεταβολή του ανθρώπινου περιβάλλοντος²⁴, η αποκλειστική χρήση ενός δευτερεύοντος υλικού για τη δημιουργία του χώρου, συνδέεται αφενός με την πνευματική και την ηθική στάση του σχεδιαστή και του καταναλωτή, και αφετέρου με την κοινωνική οργάνωση που προσδιορίζει τις ενέργειες του ενός και του άλλου²⁵.

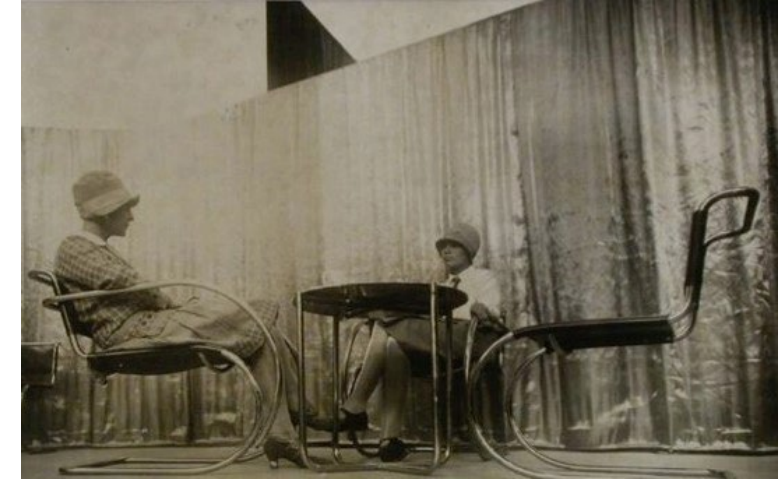
Ο Benevolo επιμένει πως η “εικονογραφική έμπνευση δεν θα έπρεπε να περιορίζεται από προκατασκευασμένους κανόνες, όπως η σχέση ορθής γωνίας και η ομοιομορφία των χρωμάτων που χαρακτηρίζουν το νεοπλαστικισμό ή οι χρυσές αναλογίες του πουρισμού”, διότι αν συνέβαινε αυτό, τόσο οι designers όσο και οι αρχιτέκτονες “δεν θα δέχονταν πλέον εσωτερικά ερεθίσματα αλλά εξωτερικά πρότυπα και θα ξανάπεφταν στην κατάσταση της παθητικής αποδοχής από την οποία μόλις είχαν ιδεωδώς ξυπνήσει”²⁶.

Ο χώρος που δημιουργήθηκε για το Velvet and Silk cafe λοιπόν, λειτουργεί ως ένα άτυπο μανιφέστο της σχέσης που μπορεί να αναπτύξει ο χώρος με τα όρια του. Η αίσθηση ήταν παρόμοια με αυτή του Glassraum, με τη διαφορά ότι το υλικό ήταν ένα εύκαμπτο ύφασμα αντί για γυαλί. Και στις δύο εκθέσεις ο ευέλικτος ή πλωτός τοίχος ήταν η μεγάλη καινοτομία, μια ιδέα που ο Mies χρησιμοποίησε έκτοτε ευρέως στις συνθέσεις του. Το έργο αυτό όχι μόνο απέδειξε την αξιοπιστία τους σε σχέση με μια πιθανή ανάθεση διεθνούς εμβέλειας, αλλά έθεσε επίσης τα θεμέλια για πολλές από τις χωρικές στρατηγικές που ανέπτυξαν στα επόμενα αρχιτεκτονικά έργα που πραγματοποιήσαν σε συνεργασία.

²⁴ Τουρνικιώτης Π., “Ιστοριογραφία της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής” σ. 82

²⁵ Όπως παραπάνω σ.95

²⁶ Όπως παραπάνω σ.107 πρβλ Benevolo, History of Modern Architecture σ.434

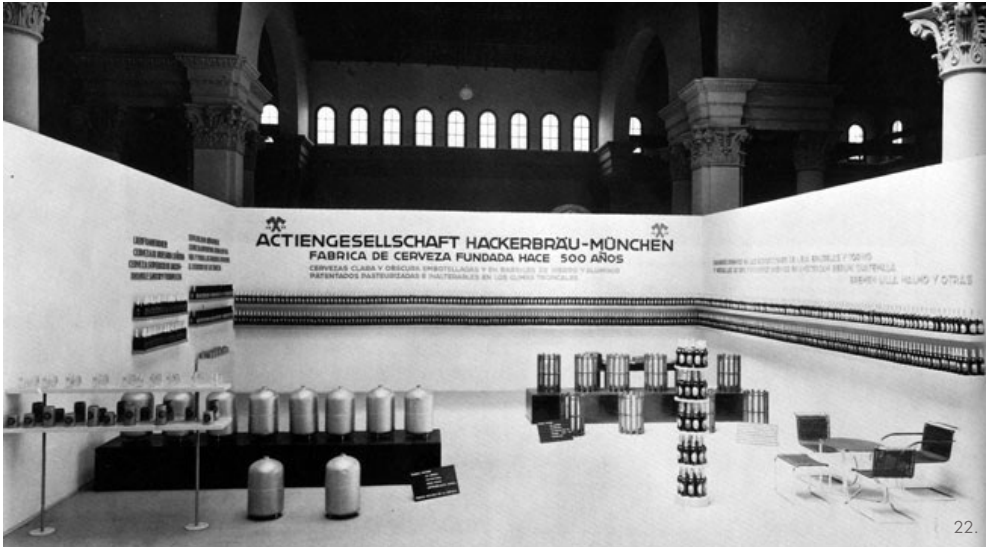


20. Velvet and Silk Cafe Women's Fashion Exhibition, Berlin, Germany. 1927, άποψη του χώρου, στην οποία φαίνονται η καρέκλα Side Chair 1927 και το τραπέζι Coffee Table 1927

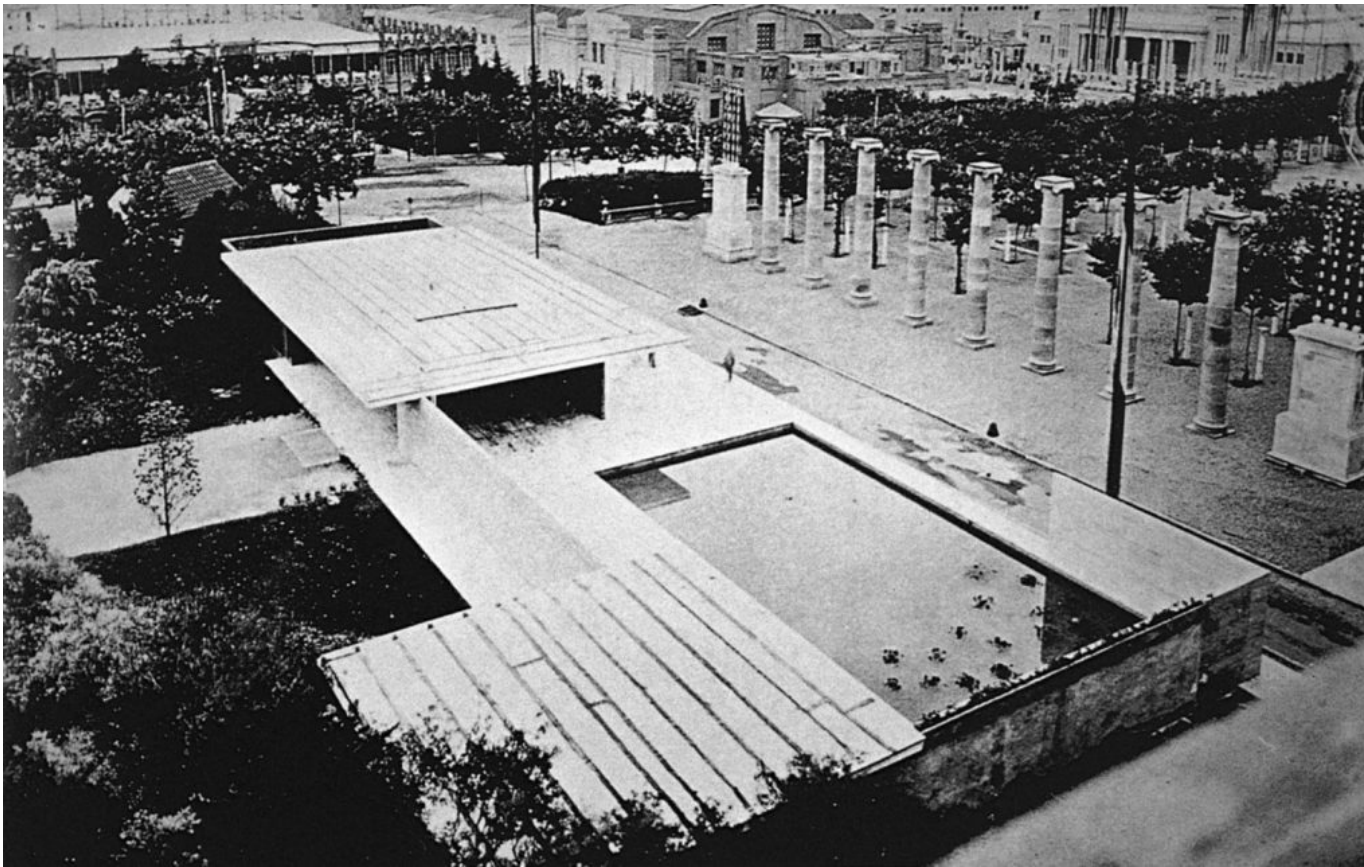
21. Velvet and Silk Cafe Women's Fashion Exhibition, Berlin, Germany. 1927, άποψη του χώρου



Η Reich μαζί με τον Mies, ορίστηκαν επιμελητές της γερμανικής εκπροσώπησης στη Διεθνή Έκθεση της Βαρκελώνης. Ως καλλιτεχνική διευθύντρια, η Reich ήταν υπεύθυνη εισκοσιπέντε εκθεμάτων. Για το εκθετήριο των υφασμάτων, συνέθεσε ένα σύνολο από γυάλινους χρωματιστούς τοίχους, οι οποίοι τμηματοποιούσαν το χώρο, επιτρέποντας ταυτόχρονα την οπτική επαφή σε όλο το δωμάτιο. Ο γυάλινος τοίχος, λειτουργούσε ως σκηνικό για τα κλωστοϋφαντουργικά προϊόντα που ήταν αναρτημένα μπροστά του. Τόσο τα δάπεδα από λινέλαιο όσο και οι τοίχοι ήταν σε λευκό χρώμα, ενώ τα γραφιστικά που πλαισίωναν την παρουσίαση ήταν μαύρα. Από τις εικόνες που δημοσιεύτηκαν στον τύπο της εποχής βλέπουμε κυρίως τον τομέα των υφασμάτων και των εκθεμάτων χημείας, παρόλο που η Reich σχεδίασε πολλά περισσότερα. Ένα από τα λίγα εκθέματα που είναι φωτογραφικά τεκμηριωμένο, ήταν το θεματικό περίπτερο της μπίρας Hackerbrau. Μία ζώνη από μπουκαλία της μπίρας διέτρεχε δύο από τους τρεις τοίχους του περιπτέρου. Ο κεντρικός χώρος περιείχε βαρέλια και εξοπλισμό που σχετίζονταν με τη διαδικασία ζύμωσης. Οι καρέκλες Mies (MR10 και MR20), τοποθετήθηκαν στο πλάι. Η σειρά μπουκαλιών²⁸ μπίρας σε πολλαπλάσια, τονίζει τη μαζική παραγωγή, θυμίζοντας έντονα το μεταγενέστερο Pop²⁹.



22.



23.

22. International Exposition, Barcelona, 1929, άποψη του τομέα της μπίρας Hackerbrau

23. Barcelona Pavilion, Barcelona, 1929

²⁷ Κατά την εκπόνηση και ανάπτυξη των δραστηριοτήτων του, το Ίδρυμα Mies van der Rohe έχει ξεκινήσει έρευνα και συζήτηση σχετικά με τη μοντέρνα και τη σύγχρονη αρχιτεκτονική, με τρόπο διαπερατό αντιμετωπίζοντας τις αλλαγές στην αρχιτεκτονική και την κοινωνία. Αναγνωρίζοντας την σημαντική συμβολή της Lilly Reich, στη σύλληψη και την κατασκευή του Γερμανικού Περιπτέρου, η οποία επισκιάστηκε στην αφήγηση και τη μνήμη αυτού του κεφαλαίου της ιστορίας της αρχιτεκτονικής, το Ίδρυμα Mies van der Rohe καθιέρωσε την επιχορήγηση “Lilly Reich” για ισοτίπια στην αρχιτεκτονική. Η υποτροφία υποστηρίζει τη μελέτη, τη διόδοση και την προβολή των συνεισφορών στην αρχιτεκτονική από επαγγελματίες, που έχουν υποστεί αδικαιολόγητα υποβιβασμούς ή έχουν ξεχαστεί, είτε που έχουν υποστεί διακρίσεις λόγω των προσωπικών τους συνθηκών. Θα επιδιώξει επίσης την προώθηση της ισοτίμης πρόσβασης στην άσκηση της αρχιτεκτονικής. [https://miesbcn.com]

²⁸ Μάλιστα ο Andy Warhol χρησιμοποίησε ακριβώς αυτό το μοτίβο, για το έργο του Green Coca-Cola Bottles το 1962.

²⁹ Η Pop Art είναι ένα καλλιτεχνικό κίνημα που πρέσβευε την αντιπαράθεση του λαϊκού με το κοσμικό. Εμφανίστηκε στα μέσα της δεκαετίας του 1950 στη Βρετανία και αργότερα στις Ηνωμένες Πολιτείες. Απομάκρυνε τις παραδόσεις των καλών τεχνών συμπεριλαμβάνοντας εικόνες από τη μαζική κουλτούρα όπως την διαφήμιση, τα νέα, τις ταινίες και τα comics. Οι καλλιτέχνες χρησιμοποίησαν σύμβολα, υλικά, προϊόντα και εικόνες με τις οποίες μπορεί να ταυτιστεί ο μέσος άνθρωπος, πράγματα που μπορούσαν να βρεθούν στο σπίτι, στο ντουλάπι της κουζίνας ή σε μια φωτογραφία σε μια εφημερίδα.



25.

24. International Exposition. Barcelona, 1929, τομέας υφαντουργίας και υφασμάτων, στον οποίο παρουσιάζονταν υφάσματα από το Bauhaus

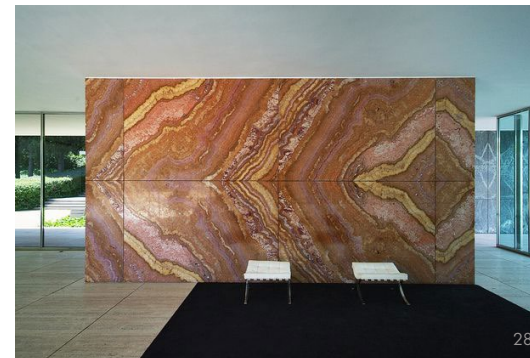
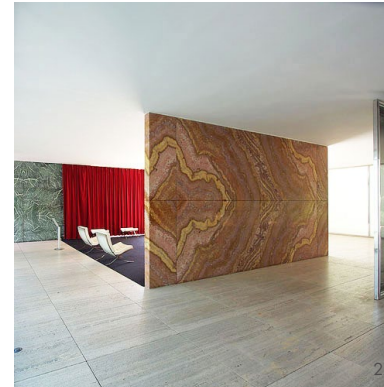
Το σημείο της επίσημης έναρξης του γερμανικού τμήματος της έκθεσης ήταν το γνωστό Barcelona Pavilion, σχεδιασμένο από τον Mies van der Rohe και τη Lilly Reich³⁰. Το Pavilion σχεδιάστηκε για να φιλοξενήσει την επίσημη υποδοχή του βασιλιά Alfonso XIII της Ισπανίας μαζί με τους Γερμανούς επισήμους στα εγκαίνια της έκθεσης³¹.

Σκοπός ήταν η ανάδειξη των πολιτιστικών αξιών της νέας Γερμανίας σε ένα πνεύμα δημοκρατικό, μοντερνισμού και διεθνισμού. Συνδύαζε τον πλούτο του Βερολίνου με τη λάμψη και τη διαφάνεια του Glassraum, καταλήγοντας σε ένα ρευστό χώρο διαχωρισμένο από όνυχα, τραβερτίνη, πράσινους μαρμαρίνους τοίχους και ημιδιαφανείς υαλοπίνακες. Τα ίδια χαρακτηριστικά, εξέπεμπαν τα διάσημα έπιπλα, ειδικά σχεδιασμένα για το κτίριο, συμπεριλαμβανομένης της εικονικής Barcelona chair, που αποτελείται από δερμάτινα επικαλυμμένα μεταλλικά προφίλ.

26. International Exposition, Barcelona Pavilion, 1929, άποψη του χώρου, φωτογραφία από τον Dunlap William E.



27.,28.,29. International Exposition, Barcelona Pavilion, 1929, απόψεις του χώρου



³⁰ Fundacio Mies van der Rohe (miesbcn.com/the-pavilion)

³¹ Μετά το κλείσιμο της έκθεσης, το Pavilion αποσυναρμολογήθηκε το 1930. Με την πάροδο του χρόνου έγινε ένα βασικό σημείο αναφοράς όχι μόνο στην καριέρα του Mies van der Rohe αλλά και στην αρχιτεκτονική του 20ου αιώνα στο σύνολό του. Δεδομένης της σημασίας και της φήμης του Pavilion, οι σκέψεις στράφηκαν προς την πιθανή ανοικοδόμησή του. Το 1980, ο Oriol Bohigas, ως επικεφαλής του Τμήματος Πολεοδομικού Σχεδιασμού του Δημοτικού Συμβουλίου της Βαρκελώνης, έθεσε το έργο σε εφαρμογή, ορίζοντας τους αρχιτέκτονες Ignasi de Solà-Morales, Cristian Cirici και Fernando Ramos να ερευνήσουν, να σχεδιάσουν και να επιβλέπουν την ανακατασκευή του Pavilion. Οι εργασίες άρχισαν το 1983 και το νέο κτίριο άνοιξε στην αρχική του θέση το 1986.

Το γλυπτό που βρίσκεται στον εξωτερικό, περικλειστο χώρο, είναι μια χάλκινη ανα- παραγωγή του έργου με τίτλο Dawη του Georg Kolbe³². Τοποθετημένο στο ένα άκρο της λίμνης, αντανakλάται όχι μόνο στο νερό αλλά και στο μάρμαρο και στο γυαλί, δημιουρ- γώντας έτσι την αίσθηση ότι πολλαπλασιάζεται στο χώρο, ενώ οι καμπύλες του αντιτίθενται στην γεωμετρική καθαρότητα του κτιρίου.

Η επιλογή του σημείου ανέγερσης του περιπτέρου, έγινε με σκοπό το κτίριο να καθοδηγεί τη διέλευση, ώστε ο διερχόμενος, θα έπρεπε να περάσει μέσα από αυτό για να συνεχίσει την πορεία του στην έκθεση. Ως μεταβατικός χώρος στην πορεία της έκθεσης, επιδίωξαν να γίνει “μια ιδανική ζώνη ηρεμίας” για τον επισκέπτη.

ΤΑΥΤΙΣΕΙΣ // ΔΙΑΦΟΡΟΠΟΙΗΣΕΙΣ

Το Barcelona Pavilion, έδωσε την ελευθερία στους δημιουργούς του, να πειραματι- στούν πάνω σε σύνθετες και πρωτοπόρες έννοιες. Η εμπειρία της έκθεσης συνυπήρχε με τη μεταφορά στην κλίμακα της κατοίκησης³³, η κατασκευαστική ειλικρίνεια έγινε ταυτόσημη με την απόλυτη αισθητική έκφραση. Το ωραίο, είναι αποτέλεσμα της συνοχής με την οποία εκπληρώνεται από την αρχιτεκτονική ο χρηστικός σκοπός της και απορρέει από την πλέον αρμόζουσα και κατά κανόνα οικονομικότερη διάταξη των λειτουργικών και δομικών στοι- χείων³⁴.



30. International Exposition, Barcelona Pavilion, 1929, απόψεις του χώρου

32 Ο Georg Kolbe (15 Απριλίου 1877 - 20 Νοεμβρίου 1947) ήταν ο κορυφαίος γερμανός γλύπτης της γενιάς του, με έντονο, σύγχρονο, απλοποιημένο κλασικό ύφος.

33 Το περίπτερο είχε την κλίμακα μιας κατοικίας, ωστόσο τίποτα άλλο δεν παραπέμπει σε οικιακή λειτουργία στη σύνθεσή του. Ο δημόσιος χαρακτήρας του τονίζεται ακόμη και από τη θέση του, στο σημαντικότερο σταυρο- δρόμο της έκθεσης. Βλ. Randall Ott, “Mies’s Statues and Lilly Reich”, 87th Association of Collegiate Schools of Architecture Annual Meeting Proceedings, Legacy + Aspirations, σμσ. 21

34 Τουρνικιώτης Π., “Ιστοριογραφία της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής” σ. 106

Ο Benevolo επιμένει στην αδυναμία διάκρισης μεταξύ τεχνικών και καλλιτεχνικών αξιών³⁵ και για να τεκμηριώσει τη θέση του χρησιμοποιεί το παράδειγμα του Barcelona Pavilion και της μετατροπής των κατασκευαστικών στοιχείων του σε εκφραστικά μέσα. Επιβεβαιώνεται ότι η μοντέρνα αρχιτεκτονική ξεπερνάει την αντίθεση τεχνικής προόδου και καλλιτεχνικής αναζήτησης. Η μελέτη των σχέσεων του συνόλου των ζωτικών, ψυχολογικών και κοινωνικών απαιτήσεων με τη φυσική μορφή οδηγούν σε μια ουσιαστική εξέλιξη. Η αρχιτεκτονική ήταν κομμάτι της τέχνης, αλλά τώρα η τέχνη είναι μόνο μια παράμετρος της αρχιτεκτονικής³⁶.

“Με τον καιρό θα αναπτυχθεί μια νέα διακόσμηση, όπως στο παρελθόν, από τη συμβολική χρήση χαρακτηριστικών στοιχείων που έχουν κατασκευαστική προέλευση, μόλις ο νέος δομικός συμβολισμός γίνει καθολικά και ασυνείδητα αποδεκτός”³⁷. Ο Hitchcock προέβλεπε τη μελλοντική ανάπτυξη μιας νέας μορφής λεπτομερειών, μιας νέας διακόσμησης, που θα προέκυπτε με εντελώς φυσικό τρόπο του στυλ, θα προέρχονταν μέσα από το σχεδιασμό του συνόλου και θα υπέκριντο σε αυτόν.

Με βάση τα αποσπάσματα από τον L. Benevolo και τον H.R. Hitchcock, η Διεθνής Έκθεση στη Βαρκελώνη & Γερμανικό Εθνικό Περίπτερο ταυτίζεται με τις αρχές του μοντέρνου ως αποτέλεσμα συμφιλίωσης τεχνικής και καλλιτεχνικών αξιών, αλλά και διαφοροποιείται αναπτύσσοντας μία νέα μορφή διακόσμησης μέσω της υλικότητας, η οποία συμμετέχει ενεργά στις αξίες του έργου.



32. International Exposition. Barcelona, 1929, τομέας υφαντουργίας και υφασμάτων, στον οποίο παρουσιάζονταν υφάσματα από το Bauhaus

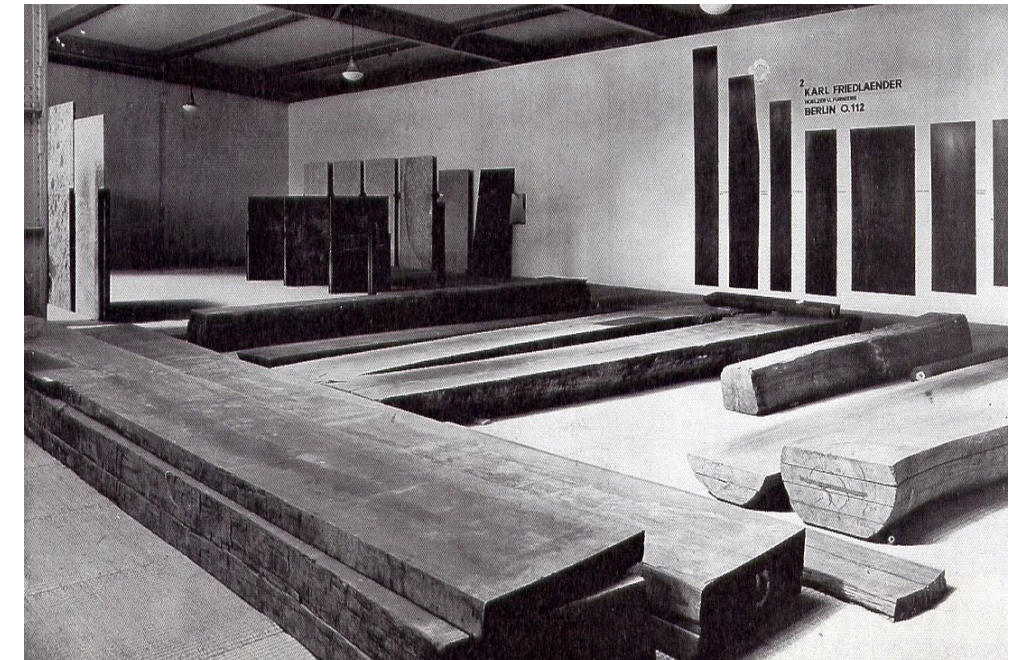
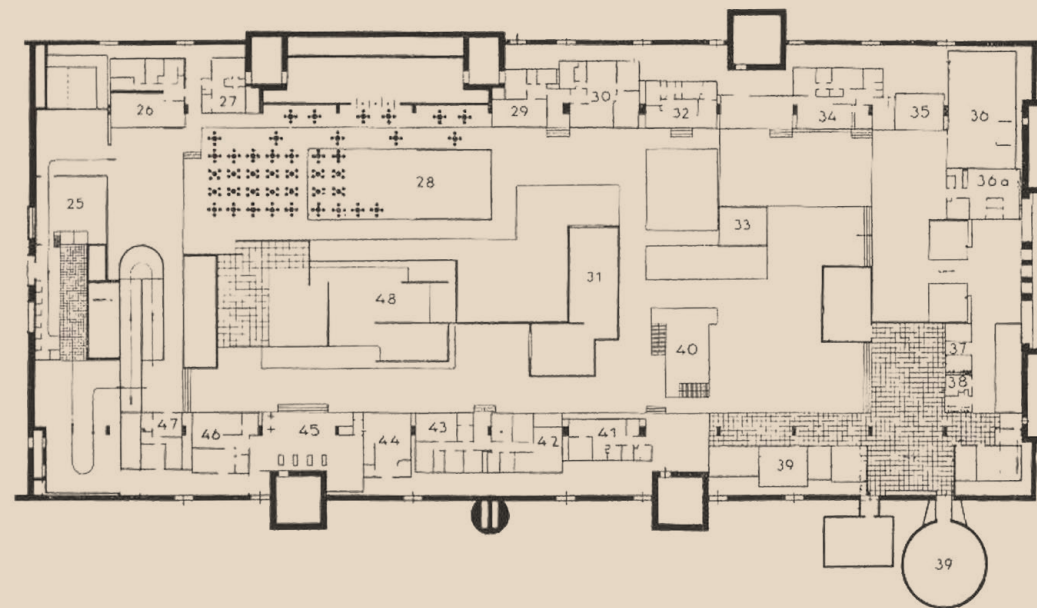
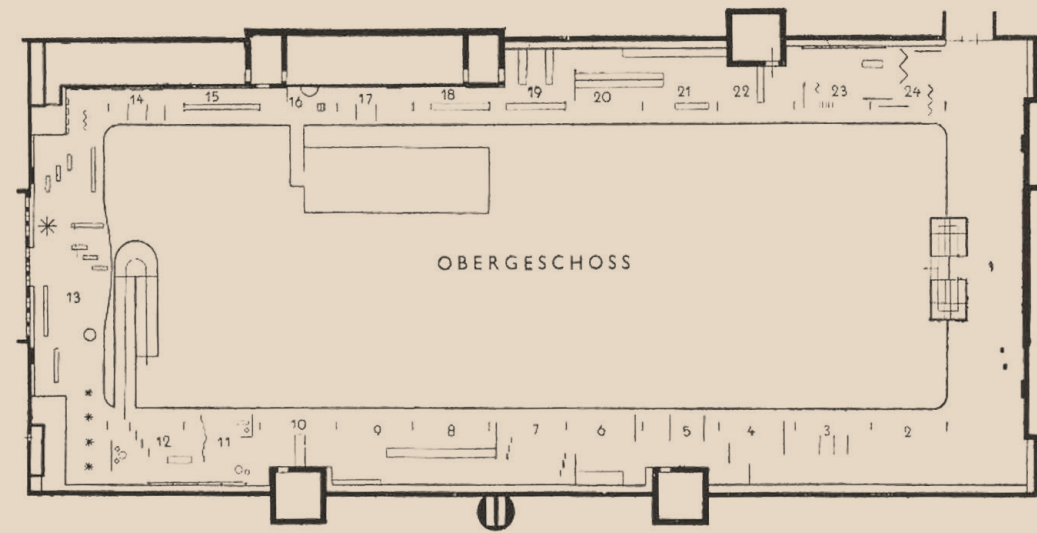
35 Τουρνικιώτης Π., “Ιστοριογραφία της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής” σ. 107

36 Όπως παραπάνω

37 Όπως παραπάνω 130 πρβλ. Hitchcock “Modern Architecture”, σ.214-15

4 / THE DWELLING OF OUR TIME

Έκθεση στο Βερολίνο 1931



34. The Dwelling in Our Time. Berlin, 1931, άποψη του τομέα ξυλείας

33. The Dwelling in Our Time. Berlin, 1931, κάτοψη της κύριας αίθουσας, ΠΑΝΩ: Κάτοψη ημιορόφου, ΚΑΤΩ: Κάτοψη Ισογείου

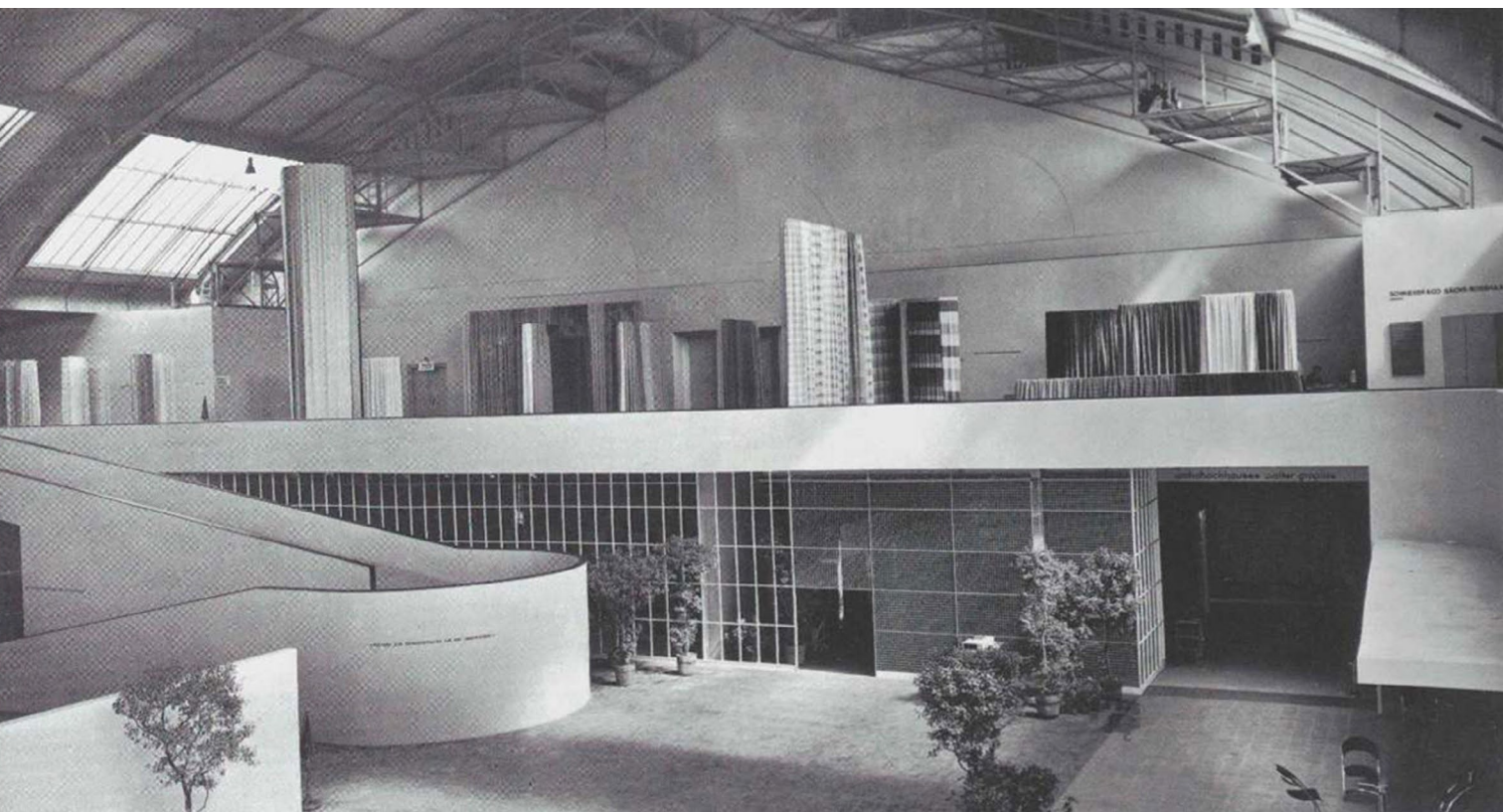
38 Wallis M., The Dwelling of Our Time: Surface, Space, and German Identity, "86th Association of Collegiate Schools of Architecture Annual Meeting Proceedings, Constructing Identity", 1998

Στον ημιώροφο οργανώθηκαν από τη Reich δώδεκα κατηγορίες εσωτερικών υλικών φινιρίσματος, όπως μάρμαρο, ξύλο, μέταλλο, δάπεδα, χαλιά, υφάσματα, έπιπλα μαζικής παραγωγής και γυαλί.

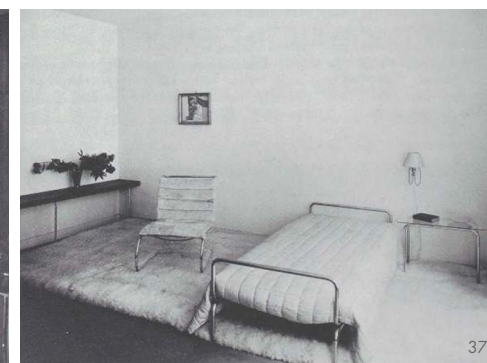
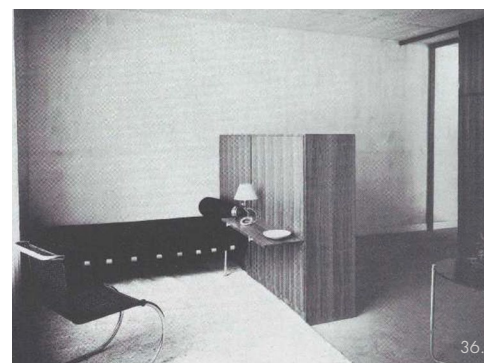
Στο συλλογικό κατάλογο του MoMA υπάρχουν σχέδια, τα οποία περιλαμβάνουν στοιχεία όπως πίνακες, τραπέζια, βιτρίνες, ράφια για υφάσματα και σκεύη, μαζί με τα συνολικά σχέδια του εκθεσιακού χώρου. Όλα τα σχέδια είναι από τη Reich και αποκαλύπτουν μια ευαισθησία, λεπτομέρεια και προσεκτική τεκμηρίωση όλων των πτυχών του σχεδίου έκθεσης, από τα μεταλλικά συνδετικά στοιχεία για τα γυάλινα εκθέματα έως έπιπλα ειδικά κατασκευασμένα για το “Material Show”.

Η κάτοψη, παρουσιάζει το σχεδιασμό των ελεύθερων, ρέοντων χώρων με λίγα χωρίσματα, ενώ για το ρόλο αυτό στη μεγαλύτερη έκταση χρησιμοποιούνται τα ίδια τα υλικά. Την ίδια λογική ακολουθεί και στο τμήμα γυαλιού και υφασμάτων. Τα υφάσματα φαίνονται να αιωρούνται, στο τμήμα του γυαλιού τοποθέτησε φύλλα του υλικού σε κατακόρυφο σχηματισμό, κλιμακωτά καθ' ύψος ή με την τοποθέτηση τους το ένα πίσω από το άλλο. Αυτή η απλή αλλά κομψή παρουσίαση φαίνεται να είναι η εξέλιξη μιας ιδέας που προήλθε από την προηγούμενη έκθεση της στη Βαρκελώνη. Στο τμήμα του ξύλου, η παρουσίαση της πρώτης ύλης ήταν μια ιδιαίτερα ειλικρινής χειρονομία. Ξύλινες σανίδες τοποθετήθηκαν στο πάτωμα, στοιβαγμένες και μεμονωμένες, κάποιες κάθετες μεταξύ τους, και παράλληλα ανήρτησε καπλαμά στον τοίχο, δημιουργώντας ένα τολμηρό γεωμετρικό και σκηνογραφικό σύνολο που εναρμονίστηκε με την τυπογραφία.

35. The Dwelling in Our Time. Berlin, 1931, άποψη του χώρου, οπτική προς τον ημιόροφο



Το διαμέρισμα³⁹ για ένα παντρεμένο ζευγάρι, αποτελούνταν από έναν προθάλαμο εισόδου, σαλόνι, μπάνιο, κρεβατοκάμαρα για τον άντρα και κρεβατοκάμαρα για τη γυναίκα. Περιέχει όλα τα έπιπλα της Reich: ένα κρεβάτι ημέρας (LR 610), τραπεζαρία και καρέκλα (LR 120), ένα τραπέζι γραφής και ένα τραπέζι τριών επιπέδων για να λειτουργεί τόσο ως διαχωριστικό όσο και ως μονάδα αποθήκευσης.



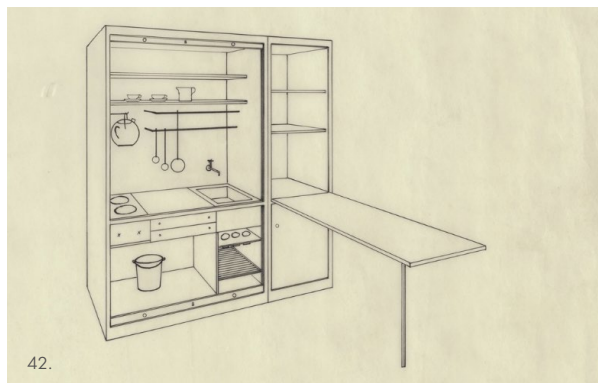
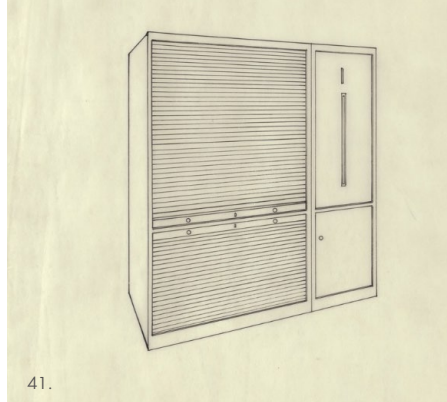
36. The Dwelling in Our Time. Berlin, 1931, υπνοδωμάτιο για τον άντρα του διαμερίσματος για ένα παντρεμένο ζευγάρι

37. The Dwelling in Our Time. Berlin, 1931, υπνοδωμάτιο για τη γυναίκα του διαμερίσματος για ένα παντρεμένο ζευγάρι

38. The Dwelling in Our Time. Berlin, 1931, καθιστικό του διαμερίσματος για ένα παντρεμένο ζευγάρι

39. The Dwelling in Our Time. Berlin, 1931, χώρος τραπεζαρίας του διαμερίσματος για ένα παντρεμένο ζευγάρι

³⁹ Αποτελούσε μέρος ενός μεγαλύτερου συνόλου διαμερισμάτων -Boarding House no.28, η Reich σχεδίασε δύο από τα εννέα διαμερίσματα.



Διαμέρισμα για ένα άτομο

Το διαμέρισμα για ένα άτομο⁴⁰ δημοσιεύθηκε περισσότερο από αυτό για το παντρεμένο ζευγάρι, πιθανώς λόγω της μεγαλύτερης καινοτομίας του. Το διαμέρισμα αυτό διακρίνεται από την καινοτομία του ως προς το σχεδιασμό της Κουζίνα-ντουλάπι της Lilly Reich, την οποία κατασκεύασε ο Όττο Καห์น⁴¹. Κλειστό φαίνονταν μια συνηθισμένη ντουλάπα, καθώς άνοιγε όμως, αποκάλυπτε ένα νεροχύτη, ράφια, δύο εστίες μαγειρέματος, πάγκο προετοιμασίας του φαγητού και ένα γάντζο για το βραστήρα του τσαγιού.

Ισόγεια κατοικία

Στην κατοικία που σχεδίασε η Reich, ενώ η διάταξη της κάτοψης ορίζονταν με εκτεταμένους τοίχους, εξακολουθούσε να είναι δυνατή η οπτική επαφή με τα περισσότερα από τα δωμάτια από ένα κεντρικό σημείο του σπιτιού. Όμορα στην κατοικία της Reich, ήταν η αντίστοιχη του Mies, συνδεδεμένη με τη δική της με έναν εξωτερικό τοίχο. Η επίπλωση στο εσωτερικό ήταν αραιή και περιείχε κατά κύριο λόγο έπιπλα σχεδιασμένα από την ίδια, εκτός από μερικά σχέδια του Mies van der Rohe, τα οποία κυριαρχούν στην ανδρική κρεβατοκάμαρα [couch/bed 1930, side chair 1927, side table 1927], κάποια στο σαλόνι [Lounge Chair with Arms 1931] και στη γυναικεία κρεβατοκάμαρα [Lounge Chair 1931]. Τα έπιπλα της Reich είχαν κατασκευαστεί από την Bamberg Metallwerkstatten (κρεβάτι [LR 610], καρέκλα τραπεζαρίας [LR 120]).

40. The Dwelling in Our Time. Berlin, 1931, άποψη του χώρου διαμερίσματος για ένα άτομο στο οποίο παρουσιάζεται η Κουζίνα-ντουλάπι

41.,42. The Dwelling in Our Time. Berlin, 1931, προοπτική γραφική απεικόνιση δύο μεταβολών της Κουζίνας-ντουλάπι

40 Επίσης ανήκε στο σύνολο του Boarding House no.28, όπως παραπάνω.

41 Όττο Hermann Kahn (21 Φεβρουαρίου 1867 - 29 Μαρτίου 1934) ήταν Αμερικανός τραπεζίτης επενδυτής, συλλέκτης, φιλάνθρωπος και προστάτης των τεχνών.

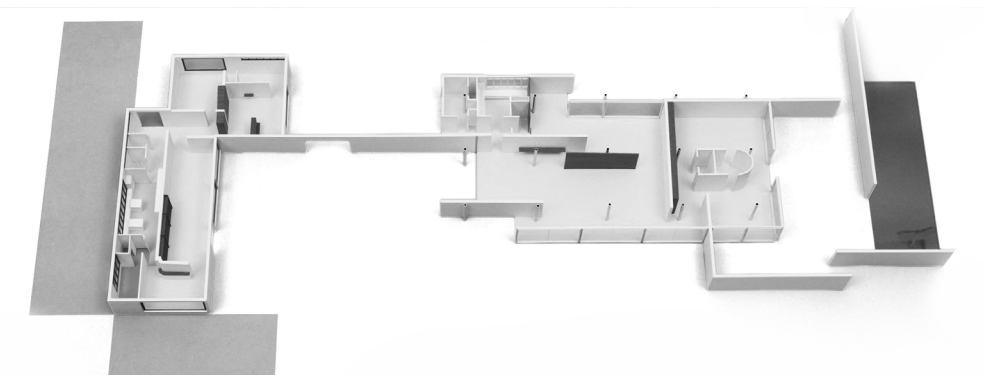
43. The Dwelling in Our Time. Berlin, 1931, άποψη του χώρου της κύριας αίθουσας, πρόταση κατοικίας σχεδιασμένη από τη Lilly Reich

Ο Banham υποστηρίζει ότι, οι τεχνικές καινοτομίες και οι ορθολογικές εφαρμογές τους στην κατασκευή των κτιρίων που σέβονται τη λειτουργική διάταξη των χρήσεων δεν αρκούν για να παράγουν μία νέα αρχιτεκτονική. Χρειάζονται και οι μορφές. Δηλαδή χρειάζεται μια αισθητική αδιαχώριστη από τις τεχνικές καινοτομίες και τις κοινές χρήσεις της εποχής⁴².

Σε μία κριτική προς τους πρωτοπόρους του μοντέρνου ο Hitchcock, σχολιάζει ότι η άνεση της κατοικίας δεν εξαρτάται πλέον από την κατάλληλη διάταξη δωματίων που αντιστοιχούν στις χρήσεις του παρελθόντος χρόνου, αλλά από τη διάταξη ενός τεχνολογικού εξοπλισμού που διανέμει τις αναγκαίες υπηρεσίες της καθημερινής ζωής. Συγκεκριμένα αναφέρει ότι, “Ακόμα και εκείνοι, όπως ο Le Corbusier, που έδωσαν ξεχωριστή προσοχή σε αυτή τη μηχανική επανάσταση ως προς τις δουλειές του σπιτιού, αρκέστηκαν σε μεγάλο βαθμό να την κατανείμουν μέσα στα σπίτια ακολουθώντας την κατανομή του προμηχανικού αντιστοίχου της. Τα νέα τεχνικά μέσα του μαγειρέματος πήγαν στο δωμάτιο που ονομάζονταν “κουζίνα” έστω και χωρίς φούρνο γκαζιού, το πλυντήριο ρούχων σε ένα δωμάτιο που σχεδιάζονταν ακόμα σαν πλυσταριό με την παλιά έννοια, το γραμμόφωνο σε μια “αίθουσα μουσικής”, η ηλεκτρική σκούπα σε ένα “ντουλάπι για σκούπες” και ούτω καθεξής⁴³.”

Στο Modern Architecture, ο Hitchcock δεν ορίζει το παρόν σε αντίθεση με το παρελθόν, τονίζοντας ότι, η αρχιτεκτονική των νέων πρωτοπόρων δεν είναι προϊόν μιας αισθητικής και ηθικής κάθαρσης, ούτε μιας κοινωνικής και πολιτισμικής επανάστασης. “ Η νέα αρχιτεκτονική” χρειάζεται αρχιτέκτονες” που μπορούν να συνδυάσουν τον αισθητικό πειραματισμό και την τεχνική ανάπτυξη ικανοποιώντας τις περίπλοκες λειτουργικές ανάγκες της σύγχρονης ζωής”⁴⁴.

Συμπληρωματικά, από την έκθεση σαν σύνολο απορρέει μία γενικότερη τάση προς την απλότητα, χωρίς να υπόκειται σε ένα διαρκή περιορισμό. Ως σύνθημα όλου του έργου θα μπορούσε να λειτουργήσει το “πίσω στα θεμελιώδη”⁴⁵ του Pevsner, με έντονη αναφορά στις ρίζες και τα στοιχειώδη, τα οποία εκφράζει με απόλυτη καθαρότητα και απλότητα.



44. The Dwelling in Our Time. Berlin, 1931, μακέτα της πρότασης των κατοικιών της Lilly Reich και του Mies Van der Rohe

Με βάση τα αποσπάσματα από τον R. Banham και τον H.R. Hitchcock και τον Pevsner, η έκθεση The Dwelling of Our Time αποτελεί ένα σύνολο προτάσεων μίας πειραματικής προσέγγισης που διαφοροποιείται από τους σύγχρονους σε αυτή, μέσω της διαφορετικής αξιοποίησης των υλικών και των χώρων που είναι άμεσα συνδεδεμένοι με τη νέα κοινωνία και την αισθητική της. Ουσιαστικά, πρόκειται για μία έκθεση μεγάλης κλίμακας, που η Reich προσδιόρισε τα υλικά φινιρίσματος, τα πιο επιφανειακά στοιχεία δηλαδή της αρχιτεκτονικής, ως μία βασική συνθήκη στη διαδικασία του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού και το κλειδί για την κατανόηση της αρχιτεκτονικής. Ο επισκέπτης της έκθεσης αντιλαμβανόταν, μέσω της αρχετυπικής παρουσίας, πώς τα υλικά φινιρίσματα στον εσωτερικό χώρο της κατοικίας καθορίζουν τις αρχές της σύγχρονης γερμανικής ζωής. Τα εκθέματα πλήρους κλίμακας είναι αυτά που συμπλήρωσαν τον ορισμό της νέας αρχιτεκτονικής, αποτελώντας τον οδηγό για το International Style.

42 Τουρνικιώτης Π. “Ιστοριογραφία της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής” σ.154
43 Όπως παραπάνω σ.146, πρβλ. Banham, “Theory and Design”, σ. 87
44 Τουρνικιώτης Π., “Ιστοριογραφία της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής σ.117, πρβλ. Hitchcock, “Modern Architecture”, σ.185
45 Τουρνικιώτης Π., “Ιστοριογραφία της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής σ. 39

5 / ΕΣΩΤΕΡΙΚΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΣΥΝΘΕΣΗ - ΕΠΙΠΛΑ

Η Lilly Reich συνέβαλε σημαντικά στη σύλληψη και το σχεδιασμό εσωτερικών χώρων. Η αρχή της «ροής» του χώρου από τις εκθέσεις στο Βερολίνο και τη Βαρκελώνη εφαρμόστηκε με συνέπεια στη Villa Tugendhat. Η επιλογή των υλικών και τα χρώματα των υφασμάτων έγιναν πλήρως από τη Lilly Reich. Τα έπιπλα ήταν κατασκευασμένα από σωληνοειδή χάλυβα, καθώς και από ακριβά ξύλα (τριανταφυλλιά, ξύλο ζέβρας και έβενος Macassar).

Στο χώρο του σαλονιού, βρίσκονται τρεις πολυθρόνες «Tugendhat» μπροστά από τον τοίχο του όνυχα, τρεις πολυθρόνες «Βαρκελώνης» και ένα σκαμπό με σμαραγδένιο πράσινο δέρμα, ένα γυάλινο τραπέζι και ένα λευκό παγκάκι. Ένας τόνος χρώματος προσδίδεται από μια καρέκλα - πολυθρόνα από σωληνοειδή σκελετό και ρουμπινί βελούδινη ταπετσαρία.

Οι καρέκλες “Brno” που κατασκευάστηκαν από σωληνωτό χάλυβα και ταπετσαρία από λευκό δέρμα, τοποθετήθηκαν γύρω από το στρογγυλό τραπέζι από μαύρο γυαλισμένο ξύλο αχλαδιάς. Καρέκλες τοποθετήθηκαν επίσης δίπλα στο λευκό τοίχο και στη βιβλιοθήκη. Δύο πολυθρόνες ‘MR 20’ ήταν τοποθετημένες η μία απέναντι στην άλλη στο χώρο του γραφείου.

Τέλος, η συμβολή της, αν όχι και η πλήρης σχεδίαση, στην καρέκλα της Βαρκελώνης (που αποδίδεται στον Mies), δεν εξακριβώθηκε ποτέ, αλλά είναι πολύ πιθανή.



45. Villa Tugendhat, 1930, απόψη του υπνοδωματίου της Grete Tugendhat

46. The Dwelling in Our Time. Berlin, 1931, μακέτα της πρότασης των κατοικιών της Lilly Reich και του Mies Van der Rohe

47. Villa Tugendhat, 1930, απόψη του υπνοδωματίου

48. The Dwelling, Stuttgart, 1927, εσωτερικού του κτιρίου που σχεδίασε ο Mies Van der Rohe με έπιπλα από τη Lilly Reich

49. Philip Johnson, New York, 1930, υπνοδωμάτιο σχεδιασμένο από τη Lilly Reich και τον Mies Van der Rohe



ΤΑΥΤΙΣΕΙΣ // ΔΙΑΦΟΡΟΠΟΙΗΣΕΙΣ

Ο Sigfried Giedion ερμήνευσε το εσωτερικό της βίλας του Brno ως ένα “ρέοντα” χώρο, του οποίου η “ροή” διοχετεύεται απαλά από τις γραμμές του όνυχα και του εσωτερικού τοίχου από ξύλο Macassar σε αρμονία με τον τακτικό ρυθμό των σπηλών στήριξης και τα προσεκτικά τοποθετημένα έπιπλα⁴⁶.

Η αισθητική διάσταση του Διεθνούς Στυλ φαίνεται να οριοθετείται στο βιβλίο που έγραψαν ο Hitchcock με τον Philip Johnson, International Style: Architecture since 1922. Τα υλικά ορίζουν την “ενίσχυση του επιπέδου και τον συνεχή χαρακτήρα των επιφανειών”, “η κανονικότητα” στις μορφές και η “οριζοντιότητα” αποτελούν τα συνθετικά στοιχεία. Όσον αφορά στην εσωτερική σύνθεση των χώρων “επικρατεί η άρνηση κάθε επιπρόσθετης διακόσμησης”⁴⁷. Οι συγγραφείς προβάλλουν μια διακόσμηση που εξαρτάται από την κομψότητα των υλικών, την τεχνική τελειότητα και τις όμορφες αναλογίες. Η καλύτερη δυνατή διακόσμηση ενός δωματίου, ισχυρίζονται, είναι ένας τοίχος καλυμμένος με βιβλία⁴⁸. Ως παράδειγμα στο τελευταίο παραθέτουν τα εσωτερικά του διαμερίσματος του P. Johnson στη Νέα Υόρκη, τα οποία σχεδιάστηκαν από τη Lilly Reich σε συνεργασία με τον Mies van der Rohe⁴⁹.

Συνεπώς, η σχεδιαστική γραμμή απαντά στο ερώτημα, τι είναι πραγματικά απαραίτητο και είναι αυτό που ενώνει τις προτάσεις της Lilly Reich για την εσωτερική αρχιτεκτονική. Συμβαδίζει με τη βαθιά δέσμευση που υπήρχε ανάμεσα σε όλους τους εκπροσώπους του μοντερνισμού, για την εύρεση απλούστερων και οικονομικότερων τρόπων ζωής, για τη δημιουργία εσωτερικών χώρων που ήταν πρακτικοί αλλά και αισθητικά ευχάριστοι.



50. Villa Tugendhat, 1930, απόψη του καθιστικού

46 <http://www.tugendhat.eu/en/the-building/the-interiors.html>

47 Τουρνικιώτης Π., “Ιστοριογραφία της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής” σ. 134 ηρβλ. Henry-Russell Hitchcock “International Style: Architecture since 1922”

48 Όπως παραπάνω

49 “How Should We Live? Propositions for the Modern Interior”, The Museum of Modern Art, exhibition curated by Juliet Kinchin, October 1, 2016 – April 23, 2017, New York, ηρβλ <https://www.moma.org/audio/playlist/34/567>



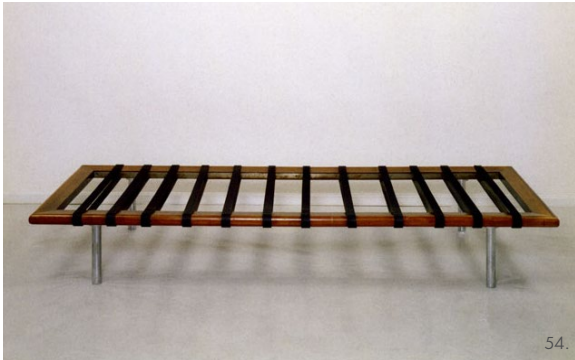
51.



52.



53.



54.



55.



56.



57.

51. Μεταλλικός σκελετός κρεβατιού LR600, 1930

52. Καρέκλα LR120, 1931

53. Καναπές-κρεβάτι, 1930

54. Crous Apartment, Berlin, Καναπές-κρεβάτι, 1930, Σκελετός

55. Barcelona chair, 1929

56. Τραπεζι εξωτερικού χώρου- κήπου LR500, 1931

57. Καρέκλα LR 36/103, 1936-38



58.

Ο χαρακτηρισμός της Reich ως πρωτοπόρου του μοντερνισμού, απορρέει από όλο το σύνολο του έργου της, με απόγειο την παρουσίαση των εκθέσεων που οργάνωσε αλλά και την συμμετοχή της στα αρχιτεκτονικά ιδεώδη που καθόρισαν μια ολόκληρη σχεδιαστική τάση, το international style. Οι τόσο ξεκάθαρες και σαφείς γραμμές που χαρακτηρίζουν το έργο της, την κατέστησαν τόσο επαναστατική ώστε να λειτουργήσει ως ένα από τα πρότυπα της τάσης αυτής.

Η Reich είχε χρησιμοποιήσει τις ιδέες αυτές (του Velvet and Silk cafe) ήδη από το 1926, στην Έκθεση "From Fiber to Textile"⁵⁰, στη Διεθνή Έκθεση της Φρανκφούρτης. Το θέμα αυτό αντιστοιχούσε στο επιβεβαιωμένο ενδιαφέρον της Reich για τη μόδα και αξιολογούσε το δίκτυο επαφών της στον τομέα της κλωστοϋφαντουργίας. Σε ένα άρθρο αφιερώμα στη Reich, ο διευθυντής της οργάνωσης της έκθεσης της Φρανκφούρτης, Modlinger⁵¹, έκανε τα ακόλουθα σχόλια στο τεύχος του Die Frankfurter Zeitung:

Όπως έχουν τα πράγματα, (η Lilly Reich) δε φεύγει χωρίς να μας έχει δώσει στην έκθεση From Fiber to Textile, μια τελευταία ματιά στις εκφραστικές ικανότητες με τις οποίες είναι προικισμένη και που χτυπά τόσο πολύ τη χορδή της εποχής μας, όπως μόνο ένα αρσενικό χέρι θα το είχε κάνει μέχρι τώρα. Όπως δήλωσα σήμερα, δεν υπάρχει ακόμα μεγάλη κατανόηση προς αυτό το ζήτημα και για το λόγο αυτό φεύγει. . Θα θέλαμε, ωστόσο, να ελπίζουμε ότι ο αποκλεισμός δεν είναι μόνιμος και ότι η Lilly Reich θα κληθεί ξανά στη Φρανκφούρτη και θα μπορέσουμε να την ευχαριστήσουμε και πάλι για μια πλουσιότερη εκδήλωση από ό, τι ήταν δυνατό μέχρι σήμερα.⁵²

Αυτό το σχόλιο, προερχόμενο από κάποιον σύγχρονό της, αναγνωρίζει το ταλέντο της και παράλληλα δίνει μια γεύση της αντίληψης που επικρατούσε για τις γυναίκες σε κάθε δημιουργικό επάγγελμα την δεκαετία του '20. Οι γυναίκες δεν αναμενόταν να έχουν τις ίδιες ικανότητες με τους άντρες στην τέχνη. Η Reich ωστόσο, κατάφερε να διαφύγει από αυτό το στερεότυπο, ήδη από την εποχή της.

Η επανανακάλυψη της Lilly Reich δε σημαίνει μείωση της αξίας του Mies van der Rohe. Η Reich διατήρησε το δικό της γραφείο στο Βερολίνο, ανεξάρτητη και άφησε μια σαφώς αναγνωρίσιμη κληρονομιά. Αναμφίβολα, η ποιότητα και η καινοτομία των μεγάλων εκθέσεων και εσωτερικών χώρων που δημιουργήθηκαν σε συνεργασία με τον Mies van der Rohe, στα τέλη της δεκαετίας του 1920 και στις αρχές της δεκαετίας του 1930, επισκιάζουν το προηγούμενο και το μετέπειτα ανεξάρτητο έργο της Reich. Οι ομοιότητες στο πώς

58. Lilly Reich, Ludwig Hilberseimer (αριστερά) και φοιτητές του Bauhaus, Berlin, 4 Απριλίου, 1933

50 Von der Faser zum Gewebe

51 Το 1931 η Reich ανακαίνισε το σπίτι του Modlinger στη γειτονιά του Wannsee στο Βερολίνο.

52 McQuad M., "Lilly Reich, Designer and Architect", The Museum of Modern Art, New York, 1996, σ. 21

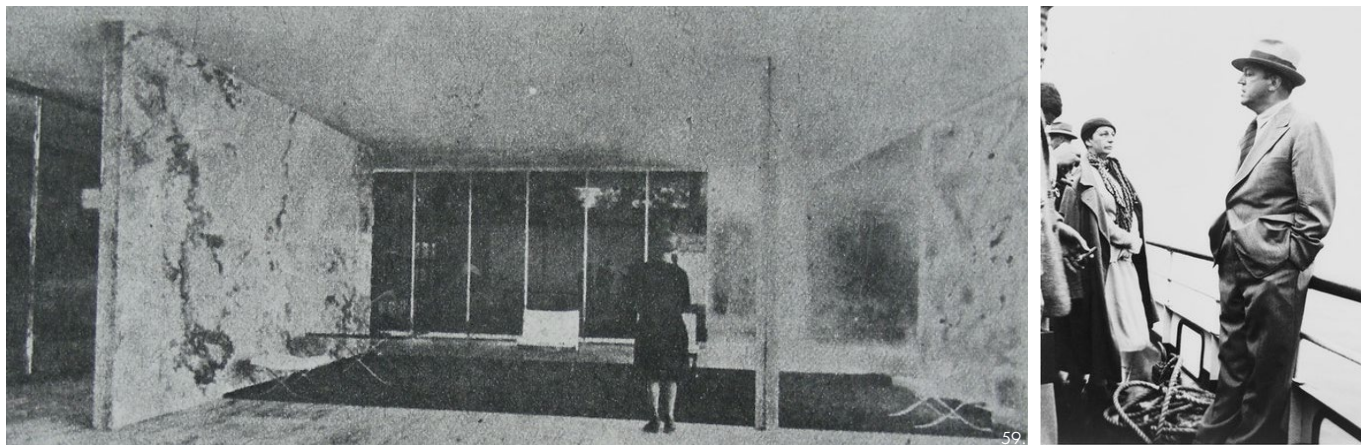
ο Mies και η Reich προσέγγισαν τη σύνθεση καταδεικνύουν την αρχική, αμοιβαία τους αρχιτεκτονική συμπάθεια. Οι σύγχρονοί τους θεωρούσαν ότι η νεωτεριστική στάση της Reich για την παρουσίαση των υλικών στις εκθέσεις ήταν επαναστατική, λόγω της ειλικρίνειας και του αυθορμητισμού της. Οι σύγχρονες εφημερίδες επικρότησαν την “παραδειγματική αντικειμενικότητα” των μεθόδων παρουσίασης της⁵³.

Αν και το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στη Νέα Υόρκη έχει πάνω από εννιακόσια σχέδια της, το πλήρες εύρος του δημιουργικού έργου της Reich δεν θα γίνει ποτέ γνωστό. Πρώτος λόγος είναι ο βομβαρδισμός του στούντιό της το 1943. Δεύτερον, το γεγονός ότι ο Mies δεν απέδωσε ουσιαστική μνεία στη συνεργατική τους δουλειά, μία απολύτως συνήθης πρακτική κατά την περίοδο εκείνη.

Το έργο της Reich επανεμφανίζεται με το ερώτημα «Ήταν της Lilly;»⁵⁴ το 1977, αναφορικά με τα έπιπλα που σχεδιάστηκαν κατά την περίοδο της αναγνωρισμένης τους συνεργασίας (1926-1938). Το 1988 εκδόθηκε μια μονογραφία για τη Reich (στα γερμανικά)⁵⁵, και καταγράφηκαν τα σχέδια της στο αρχείο του Mies στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στη Νέα Υόρκη, με αποτέλεσμα την έκθεση και τη δημοσίευση της Matilda McQuaid το 1996⁵⁶. Πολλές από τις πολυάριθμες μονογραφίες για τον Mies κατάφεραν να καταγράψουν την καριέρα του χωρίς καμία αναφορά ή με σύντομη αναφορά στη Reich. Αποτελούσε μια σκιάδη φιγούρα, που υπάρχει σχεδόν αποκλειστικά στα περιθώρια και τις υποσημειώσεις αυτών των βιβλίων.

Ο Randall Ott, στο δοκίμιό του “Mies’s Statues and Lilly Reich”, αναπτύσσει μια θέση σύμφωνα με την οποία, η ξαφνική εμφάνιση γλυπτών με γυναικεία μορφή, σε τέσσερα έργα του Mies⁵⁷, όλα την περίοδο της συνεργασίας του με τη Reich, σηματοδοτεί την άφιξή της στην επαγγελματική ζωή του Mies. Η “στάση” των επιλεγμένων αγαλμάτων και ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιήθηκαν χωρικά, ενδεχομένως σχετίζεται με την πρόοδο στην προσωπική εμπλοκή των δύο σχεδιαστών⁵⁸. Στην μετέπειτα καριέρα του Mies στην Αμερική, είναι φανερό μια πιο διαρθρωτική, καθαρή προσέγγιση του Διεθνούς Στυλ. Ωστόσο, στους “καθολικούς” χώρους στους οποίους κυριαρχούν ο χάλυβας και το γυαλί, δεν λείπουν τα στοιχεία που προσέφεραν μια ήσυχη, υλική κομψότητα στον πραγματισμό του αρχιτεκτονικού του έργου, η οποία συνέβαλε στη διατήρηση της μακρόχρονης φήμης του Mies ως «ποιητής μεταξύ των ορθολογιστών»⁵⁹. Η Reich φαίνεται να τον επηρέασε, στη σκέψη ότι ο άνθρωπος χρειάζεται πάντα την αναφορά στην γήινη υλικότητα, ανεξάρτητα από το πόσο μηχανιστική γίνεται η εποχή.

Στο αρχιτεκτονικό αποτέλεσμα του Γερμανικού περιπτέρου εκφράζεται η ουσία της σύνδεσής τους. Ο Mies Van der Rohe σε συνεργασία με τη Lilly Reich, μετέφεραν την απόλυτη ελαχιστοποίηση της φόρμας στην αρχιτεκτονική κατασκευή, χωρίς να επηρεάζεται η εκφραστικότητα του αρχιτεκτονικού έργου, συμπυκνώνοντάς την σ’ έναν ραφινάτο μινιμαλισμό, όπου εδρεύει η θεϊκή ουσία της ύλης.



60. Lilly Reich και Mies Van der Rohe, 1933

53 Randall Ott, “Mies’s Statues and Lilly Reich”, 87th Association of Collegiate Schools of Architecture Annual Meeting Proceedings, Legacy + Aspirations, σ.233

54 Gill M., “Pictures of Lilly, Lilly Reich and the Role of Victim”, Wellington Institute of Technology, Additions to Architectural History Conference, SAHANZ, 2002 ηβλ. “War’s Lilly”, Der Spiegel, #14, 1977

55 Günther S., “Lilly Reich 1885-1947”, Deutsche Verlags-Ansalt, Stuttgart, 1988

56 McQuaid M., “Lilly Reich, Designer and Architect”, The Museum of Modern Art, New York, 1996

57 Stuttgart Glass Room 1927, Barcelona Pavilion 1929, Villa Tugendhat 1930 και η πρόταση κατοικίας του Mies van der Rohe στην έκθεση του Βερολίνου The Dwelling of our Time.

58 Randall Ott, “Mies’s Statues and Lilly Reich”, 87th Association of Collegiate Schools of Architecture Annual Meeting Proceedings, Legacy + Aspirations, σ.231

59 Όπως παραπάνω, σ.235

**LINA BO
BARDI**

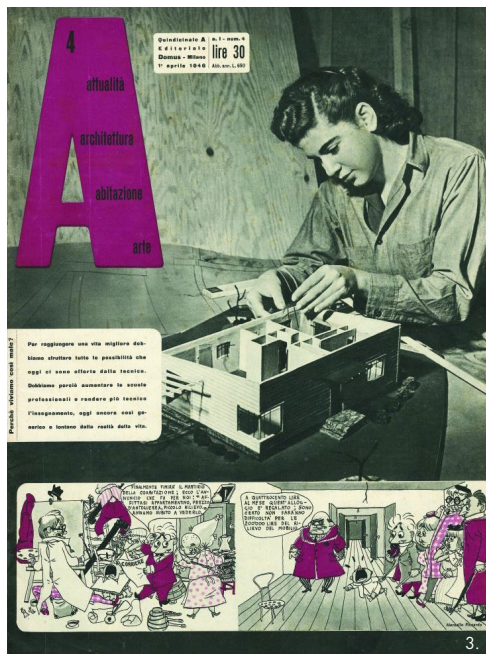


Η Achillina Bo, γεννήθηκε στη Ρώμη, στις 5 Δεκεμβρίου το 1914 και απεβίωσε στο São Paulo το 1992. Σύζυγος της ήταν ο Pietro Maria Bardi, με τον οποίο έζησαν και εργάστηκαν στη Βραζιλία από το 1946.

Σχεδίασε ιδιωτικές κατοικίες, χρησιμοποιώντας καινοτόμα υλικά και επαναστατικές ιδέες, μοντέρνα έπιπλα μεταξύ των οποίων, η διάσημη πολυθρόνα σε σχήμα ημισφαιρίου (Bowl Chair). Η Lina σχεδίασε επίσης πληθώρα δημοσίων κτιρίων, μεταξύ των οποίων μουσεία, θέατρα, εκκλησίες και πολιτιστικά κέντρα. Ακόμα, ήταν υπεύθυνη για την διοργάνωση και τη σύνθεση πολλών εκθέσεων, ήταν συγγραφικά ενεργή με άρθρα και δοκίμια για περιοδικά και εφημερίδες, ενώ τέλος ασχολήθηκε και με τη σκηνογραφία, τη θεατρική και κινηματογραφική ενδυματολογία και τον σχεδιασμό κοσμημάτων.

1914	Η Achillina Bo γεννιέται στη Ρώμη, κόρη ενός γενοιατικού ζευγαριού.
1940	Μετακομίζει στο Μιλάνο και αρχίζει να εργάζεται με τον αρχιτέκτονα Carlo Pagani στο Studio Bo e Pagani, No 12, Via Gesù. Η Lina συνεργάζεται (μέχρι το 1943) με τον αρχιτέκτονα και σχεδιαστή Gio Ponti στο περιοδικό <i>Lo Stile nella casa e nell' arredamento (το στυλ στην κατοικία και στα έπιπλα)</i> . Εργάζεται επίσης για τα Grazia, Bellezza, Vetrina και L'illustrazione Italiana.
1943	Σταματά τη συνεργασία με τον Gio Ponti και γίνεται αναπληρώτρια διευθύντρια του Domus και του Quaderni di Domus με τον Carlo Pagani μέχρι την αναστολή της έκδοσης του περιοδικού τον Ιανουάριο του 1945. Ο βομβαρδισμός του Μιλάνου καταστρέφει την πόλη, συμπεριλαμβανομένου του στούντιο της. Συνεργάζεται στενά με διάφορους αρχιτέκτονες και διανοούμενους που στηρίζουν την Αντίσταση.
1945	Μαζί με τον Pagani και τον Bruno Zevi δημιουργούν το εβδομαδιαίο περιοδικό <i>A - Attualità, Architettura, Abitazione, Arte (Επικαιρότητα, Αρχιτεκτονική, Στέγαση, Τέχνη)</i>
1946	Μετακομίζει στη Ρώμη και παντρεύεται τον Pietro Maria Bardi. Τον Οκτώβριο το ζευγάρι ταξιδεύει στη Νότια Αμερική.
1947	Ο Βραζιλιάνος διπλωμάτης και μεγιστάνας Assis Chateaubriand καλεί τον Pietro Maria Bardi να γίνει ο νέος επιμελητής του Μουσείου Τέχνης του São Paulo (MASP) και αναθέτει στη Lina το σχεδιασμό του νέου κτιρίου του Μουσείου στην Avenida Paulista.
1948	Μαζί με τον Giancarlo Piretti δημιουργεί το Studio d'Arte Palma, αφιερωμένο στο σχεδιασμό επίπλων και την εσωτερική αρχιτεκτονική.
1950	Η Lina, σε συνεργασία με τον Pietro Maria ιδρύει το Habitat - Revista das Artes no Brasil, εκδίδοντας τα τεύχη no 1 έως 9 και 14-15.
1951	Γίνεται πολίτης της Βραζιλίας: «Όταν κάποιος γεννηθεί, κανείς δεν επιλέγει τίποτα, κάποιος απλά τυχαίνει να γεννιέται. Δεν γεννήθηκα εδώ, αλλά επέλεξα αυτή τη χώρα για να ζήσω. Για το λόγο αυτό, η Βραζιλία είναι η χώρα μου δύο φορές περισσότερο. είναι η χώρα μου και 'επιλογή και αισθάνομαι σαν πολίτης όλων των πόλεων της, από το Cariri έως το τρίγωνο Minas Gerais, τις πόλεις στην ύπαιθρο και στα σύνορά της.» Σχεδιάζει και χτίζει το σπίτι της, γνωστό ως Casa de Vidro (Glass House), στο Morumbi, μια νέα γειτονιά στο São Paulo. Σχεδιάζει επίσης την καρέκλα Bowl.
1952	Διοργανώνει την πρώτη Βραζιλιάνικη επίδειξη μόδας, ενσωματώνοντας υφάσματα ειδικά σχεδιασμένα για το βραζιλιάνικο κλίμα, με σχέδια από Sambonet, Burle Marx και Caribé.
1955	Γίνεται καθηγήτρια για δύο χρόνια στη Σχολή Αρχιτεκτονικής και Πολεοδομίας του Πανεπιστημίου του São Paulo (FAU USP).
1957	Πραγματοποιεί τη μελέτη για την εξοχική κατοικία Casa Valéria Cirell και την προμελέτη για το κτίριο του MASP. Ταξιδεύει στη Νέα Υόρκη, όπου επισκέπτεται το Guggenheim του Frank Lloyd Wright. Επίσης ταξιδεύει στην Πορτογαλία και την Ισπανία όπου μελετάει κατασκευές στην επαρχία αλλά και έργα του Antonio Gaudí

1958	Μετακομίζει στο Salvador, στην πολιτεία της Bahia, και εργάζεται ως επιμελήτρια στο Μουσείο Τέχνης της Bahia και ως καθηγήτρια στο πανεπιστήμιο. Σχεδιάζει το Chame Chame House (House of Nature) στο Salvador (ολοκληρώθηκε το 1964)
1959	Ο κυβερνήτης της Bahia την προσκαλεί να διοικήσει το Μουσείο Σύγχρονος Τέχνης της Bahia (MAMBA) στο Salvador. Σχεδιάζει την αποκατάσταση του Solar de Unhão και τη μετατροπή του στην έδρα του μουσείου.
1960	Η νέα πρωτεύουσα της Βραζιλίας, η πόλη της Μπραζίλια εγκαινιάζεται και η Bo Bardi την επισκέπτεται. Η κατασκευή του MASP συνεχίζεται αλλά καθυστερεί.
1964	Ξεκινάει το δικτατορικό καθεστώς της Βραζιλίας το οποίο θα διαρκέσει πάνω από 20 χρόνια.
1968	Εγκαινιάζεται το MASP.
1969	Συνεργάζεται με τον σκηνοθέτη José Celso Martinez Corrêa, σχεδιάζοντας τα σκηνικά και κοστούμια για το έργο "In the Jungle of Cities" του Bertolt Brecht. Διοργανώνει την έκθεση στο MASP The Hand of the Brazilian people (Το Χέρι του λαού της Βραζιλίας)
1970-1975	Η Bo Bardi υποφέρει από κατάθλιψη. Την περίοδο της δικτατορίας παράγει ελάχιστο αρχιτεκτονικό έργο και ασχολείται κυρίως με σκηνογραφικές δουλειές και εκθέσεις. Πραγματοποιεί ταξίδια σε Ιαπωνία, Μαρόκο, Βαρκελώνη, Παρίσι και Ρώμη.
1976	Σχεδιάζει την Εκκλησία του Αγίου Πνεύματος του Cerrado στην Ουμπερλάντια (Uberlândia) (ολοκληρώθηκε το 1982), σηματοδοτώντας την έναρξη της συνεργασίας της με τους νεότερους της, André Vainer και Marcelo Ferraz.
1977	Αναλαμβάνει το έργο SESC Leisure Centre - Pompéia Factory με τον Vainer και τον Ferraz. Το έργο θα ολοκληρωθεί το 1986 με την εγκαινίαση του Αθλητικού Κέντρου.
1978	Μαζί με τους Vainer και Ferraz σχεδιάζουν την εκκλησία της Capela Santa Maria dos Anjos (Αγίας Μαρίας των Αγγέλων) στο Vargem Grande Paulista.
1980	Σχεδιάζει το Teatro Oficina, αρχικά με τον Marcelo Suzuki (μέχρι το 1984) και στη συνέχεια με τον Edson Elito.
1982	Η εκκλησία του Αγίου Πνεύματος του Cerrado (Igreja Espírito Santo do Cerrado) ανοίγει και ολοκληρώνεται η πρώτη φάση του κέντρου αναψυχής SESC - εργοστασίου Pompéia. Ο σχεδιασμός του δεύτερου σταδίου αρχίζει - για να στεγάσει το αθλητικό κέντρο.
1986	Το δεύτερο στάδιο στο SESC Pompéia, ολοκληρώνεται. Σε συνεργασία με τους Vainer, Ferraz και Suzuki αναλαμβάνουν την αποκατάσταση του Teatro Politeama Jundiá. Σχεδιάζει και κατασκευάζει το στούντιό της στην έκταση του Glass House. Το Δημαρχείο του Salvador da Bahia την καλεί να πραγματοποιήσει μια σειρά έργων. Με τους Ferraz και Suzuki πραγματοποιεί μελέτη αποκατάστασης για το ιστορικό κέντρο: αν και δεν υλοποιείται πλήρως, ολοκληρώνονται μερικές από τις δομές, το πρώτο είναι το Belvedere da Sé και το Θέατρο του Fundação Gregório de Mattos.
1992	20 Μαρτίου: Η Lina Bo Bardi απεβίωσε στο Glass House



1.,2.,3.,4. A - *Attualità, Architettura, Abitazione, Arte* - Eικονογραφημένο περιοδικό με έδρα το Μιλάνο, Συντάκτες: Carlo Pagani, Lina Bo και Bruno Zevi, 1945

Η Lina Bo σπούδασε στη Σχολή Αρχιτεκτονικής της Ρώμης¹. Μετά την αποφοίτηση της το 1940, μετακομίζει στο Μιλάνο, το οποίο ήταν πολύ πιο ανοικτό στη μοντέρνα αρχιτεκτονική και λιγότερο δεσμευμένο από το ρωμαϊκό παρελθόν ή τις καθολικές κλίσεις του καθεστώτος². Σύντομα, βρήκε δουλειά στο στούντιο του αρχιτέκτονα Γιό Ροντι, διευθυντή του περιοδικού *Domus*, το οποίο ήταν αφιερωμένο στο design. Η δουλειά στο στούντιο Ponti έδωσε στη Lina Bo εμπειρία σε διάφορα πεδία - από αρχιτεκτονική και αστικό σχεδιασμό έως έπιπλα, μόδα και είδη οικιακής χρήσης³. Όταν η Ιταλία εισήλθε στον πόλεμο το 1940, ο Ponti εγκατέλειψε το *Domus* και ένα χρόνο αργότερα ίδρυσε το περιοδικό *Lo Stile* (Το Στυλ), για το οποίο η Lina δούλεψε ως εικονογράφος και συντάκτης. Τον Ιανουάριο του 1943, έγινε αναπληρώτρια διευθύντρια του *Domus*, θέση που κατείχε μέχρι το 1945. Επίσης, δημοσίευσε άρθρα και σχέδια σε πολλά άλλα περιοδικά, όπως τα *Grazia*, *L'Illustrazione Italiana* και *Milano Sera*. Από το 1943 έως το 1945 συνεργάστηκε με τον αρχιτέκτονα Carlo Pagani στο Studio Bo e Pagani.

Καθώς οι εντάσεις του Β' Παγκοσμίου Πολέμου κινήθηκαν βόρεια, ενεργοποιήθηκε ο ακτιβισμός της, και προσέφερε τις υπηρεσίες της στο κίνημα της αντίστασης, καταγράφοντας την καταστροφή του πολέμου μέσω εικόνων και κειμένων⁴. Το 1945, ταξιδεύει στην Ιταλία μαζί με τον Pagani και τον φωτογράφο Federico Patellani, ώστε να τεκμηριώσουν και να αξιολογήσουν την κατάσταση της χώρας, μετά τον πόλεμο. Την ίδια χρονιά, η Lina, ο Carlo Pagani και ο Bruno Zevi δημιουργούν το εβδομαδιαίο περιοδικό *A - Attualità, Architettura, Abitazione, Arte* (Επικαιρότητα, Αρχιτεκτονική, Στέγαση, Τέχνη) στο Μιλάνο.

1 Η σχολή διευθύνονταν τότε από συντηρητικούς όπως ο Gustavo Giovannoni και ο Marcello Piacentini, δύο από τους ισχυρότερους αρχιτέκτονες της Ιταλίας υπό τον Mussolini.

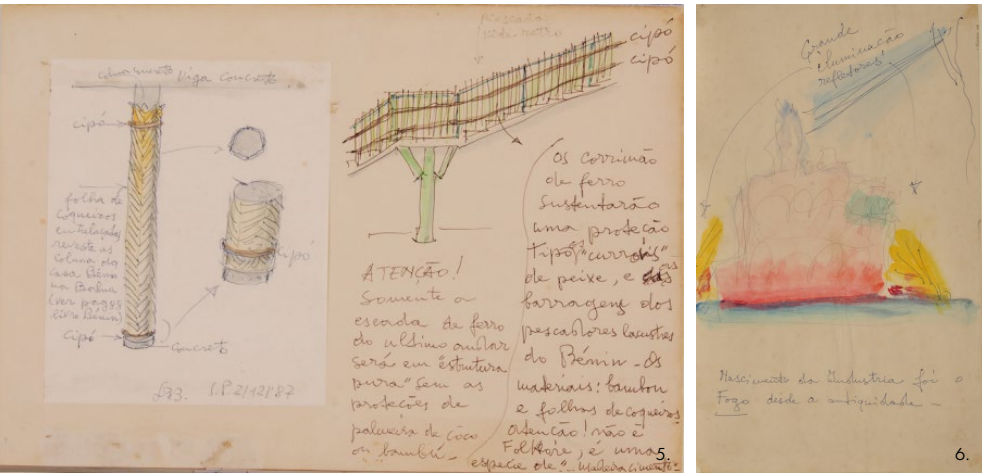
2 Esther da Costa Meyer, Essay: "After the Flood", Harvard Design Magazine No16 "HARDSoft CoolWARM... Gender in Design", S/S 2002

3 Όπως παραπάνω

4 Η ίδια έχει σχολιάσει το βίωμά της: "The years that should have been ones of sunshine, blue skies, and happiness I spent underground, running and taking shelter from bombs and machine guns... . One article I wrote (a criticism of urbanistic architecture) in an editorial of the 'Domus' magazine deserved the attention of the Gestapo. I escaped by a miracle ... underground!" Βλ. Esther da Costa Meyer, Essay: "After the Flood", πρβλ. Marcelo Carvalho Ferraz, editorial coordinator, Lina Bo Bardi (Milano: Charta, 1994) σ.10, 11

Αμέσως μετά τον πόλεμο, γνωρίζει και παντρεύεται τον Pietro Maria Bardi⁵, ο οποίος ήταν γνωστός δημοσιογράφος και κριτικός τέχνης. Οι Bardi ταξίδεψαν στο Ρίο ντε Τζανέιρο της Βραζιλίας τον Οκτώβριο του 1946, φέρνοντας μαζί τους ένα ανεκτίμητο φορτίο παλαιών και σύγχρονων ιταλικών έργων τέχνης και objet d’art, που προορίζονταν να παρουσιαστούν σε μια σειρά εκθέσεων εμπορικού χαρακτήρα. Ο Bardi κατά τη διάρκεια του ταξιδιού γνώρισε τον Assis Chateaubriand⁶, με τον οποίο δημιούργησε μια ιδιαίτερη σχέση, που οδήγησε στην αποδοχή της πρότασής του για τη δημιουργία ενός νέου μουσείου. Έτσι το ζευγάρι μετακόμισε στο São Paulo, πόλη η οποία επιλέχθηκε για την ανέγερση του μουσείου.

Μαζί με τον Giancarlo Palanti⁷ δημιουργεί το Studio d’Arte Palma, γραφείο το οποίο εξειδικεύοταν στο σχεδιασμό επίπλων και την εσωτερική αρχιτεκτονική. Το 1950 ιδρύει μαζί με τον Pietro Maria Bardi, το περιοδικό *Habitat - review of architecture and art in Brazil* (μια «ανασκόπηση της αρχιτεκτονικής και της τέχνης στη Βραζιλία), το οποίο αποτέλεσε το εργαλείο ενός φιλόδοξου πρακτικού πολιτιστικού έργου για το ζευγάρι. Το ενδιαφέρον του Pietro Bardi για τη σύγχρονη αρχιτεκτονική, καθώς και οι προσωπικές σχέσεις του με μερικούς από τους μεγαλύτερους εκπροσώπους του Διεθνούς Στυλ, θα είχαν μεγάλη σημασία για την Lina Bo, που ακολούθησε, τουλάχιστον αρχικά, την ίδια αισθητική πορεία.



Από το 1958 και για πέντε χρόνια, εργάστηκε και δίδαξε στο Salvador της Bahia, την καρδιά της Αφρο-Βραζιλίας. Εκεί, άδραξε την ευκαιρία να εξερευνήσει τη βορειοανατολική περιοχή, εξαιρετικά φτωχή σε πόρους, αλλά πλούσια σε τοπικές παραδόσεις, και να μάθει τη λαϊκή καθομιλουμένη, που λίγοι βραζιλιάνοι αρχιτέκτονες της προνομιούχας θέσης της μπορούσαν να γνωρίσουν. Τα ημερολόγια και τα σημειωματάρια της είναι γεμάτα σκίτσα από την καθημερινή ζωή: ακατέργαστα έπιπλα, πάγκοι σε αγορές, παραδοσιακά κιγκλιδώματα. Όπως η ίδια αναφέρει “Επωφελήθηκα από την πεντάχρονη εμπειρία μου στη βορειοανατολική Βραζιλία. Ήταν ένα μάθημα στη λαϊκή κουλτούρα, όχι από λαογραφικό ρομαντισμό, αλλά ως ένα πείραμα στην απλοποίηση”⁸.

5 Ο Pietro Maria Bardi (February 21, 1900- October 10, 1999) ήταν Ιταλός συγγραφέας, επιμελητής και συλλέκτης έργων τέχνης. Ο Bardi ξεκίνησε τη σταδιοδρομία του στη δεκαετία του 1920 ως δημοσιογράφος, γράφοντας για την τέχνη και την αρχιτεκτονική σε εφημερίδες. Το 1929 κάλυψε τη συνάντηση CIAM που πραγματοποιήθηκε στη Φρανκφούρτη. Στη δεύτερη ιταλική έκθεση ρασιοναλιστικής αρχιτεκτονικής, που πραγματοποιήθηκε στη Ρώμη το 1931, ο Pietro Maria Bardi παρουσιάζει το μανιφέστο του, Rapporto sull’architettura στο Mussolini, υποστηρίζοντας την υιοθέτηση του ορθολογισμού ως επίσημου στυλ του φασιστικού κράτους. Παρά την αρνητική αντίδραση του Mussolini, ανοίγει ο δρόμος για το μοντέρνο κίνημα στην Ιταλία. Το 1933 παρευρέθη μαζί με τον Le Corbusier, στο Διεθνές Συνέδριο Σύγχρονης Αρχιτεκτονικής (CIAM) σε κρουαζιερόπλοιο μεταξύ Μασσαλίας και Αθήνας, το οποίο οδήγησε στη Χάρτα των Αθηνών. Την ίδια χρονιά επισκέφτηκε τη Βραζιλία για πρώτη φορά.

6 Assis Chateaubriand (1892-1968), ήταν Βραζιλιάνος δικηγόρος και διπλωμάτης. Υπήρξε ένα από τα σημαντικότερα δημόσια πρόσωπα στη Βραζιλία κατά τη διάρκεια των δεκαετιών του 1940 και του 1950, ως διακεκριμένος δημοσιογράφος, επιχειρηματίας, προστάτης της τέχνης καθώς και πολιτικός.

7 Ο Giancarlo Palanti είχε φθάσει στη Βραζιλία ταυτόχρονα με τους Bardi, στα τέλη του 1946. Άφησε πίσω του το στούντιο που είχε σε συνεργασία με τον Franco Albini από το 1931 και με τον οποίο είχε εργαστεί σε πολλά αρχιτεκτονικά έργα. Αποφοίτησε από το Πολυτεχνείο του Μιλάνου το 1929, συγκέντρωσε εμπειρία στον τομέα της αρχιτεκτονικής, αλλά και σε εκδόσεις, σε συνεργασία με το Casabella και το Domus.

5. Centro Histórico da Bahia, 1987. φωτογραφία Henrique Luz © ILBPMB

6. Σκίτσο μελέτης για τον εξωτερικό φωτισμό του Νέου Δημαρχείου του Sao Paulo, 1990-1992. φωτογραφία Henrique Luz © ILBPMB

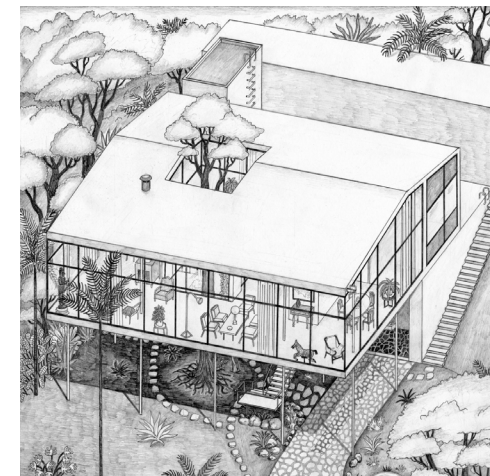
8 Lina Bo Bardi, quoted in Cecília Rodrigues dos Santos, Leisure Center—SESC—Pompéia Factory(Lisbon: Blau, 1996)



7.

Η Lina σχεδίασε το Casa de Vidro ή αλλιώς «Glass House» για να γίνει η μόνιμη κατοικία αυτής και του Pietro Maria Bardi, σε μια περιοχή όπου κάποτε επικρατούσε ένα από τα τροπικά δάση της Βραζιλίας, το Mata Atlantica, περιμετρικά του São Paulo. Η περιοχή θεωρείται πλέον προάστιο της πόλης Morumbi. Το Glass House είναι σχεδόν αόρατο από το δρόμο, και πρώτο χαρακτηριστικό στοιχείο του είναι η πυκνή βλάστηση, από την οποία περιβάλλεται, δείγμα της ομορφιάς του δάσους που κάποτε πρωταγωνιστούσε στην περιοχή.

Το κύριο τμήμα της κατοικίας είναι ένα επίπεδο, που ορίζεται από δύο πλάκες από οπλισμένο σκυρόδεμα. Η πλάκα της οροφής έχει τη μορφή δίκριχτης στέγης με ήπια κλίση. Το κτίριο αποτελείται από ισόγειο, στο οποίο βρίσκονται οι δευτερεύοντες βοηθητικοί χώροι, και πρώτο όροφο, όπου βρίσκονται οι κοινόχρηστοι, τα υπνοδωμάτια και τα διαμερίσματα του προσωπικού.



8.

7. Glass House, São Paulo, 1951

8. Glass House, São Paulo, 1951, προοπτική απεικόνιση © Josephin Ritschel



9. Glass House, São Paulo, 1951, κύρια πρόσβαση της κατοικίας



10. Glass House, São Paulo, 1951, άποψη του καθιστικού, φωτογραφία © Adrian Gaut, 2013

Ο χώρος διημέρευσης, καταλαμβάνει τη μισή επιφάνεια του συνολικού εμβαδού του ορόφου. Η εξωτερική πλήρωση γίνεται εξ' ολοκλήρου με γυαλί. Λεπτά υποστυλώματα κυλινδρικής διατομής, φέρουν την κατασκευή και δημιουργούν pilotis κάτω από το βασικό επίπεδο. Τα υπνοδωμάτια και η πτέρυγα εξυπηρέτησης, εδράζονται στο λόφο και ορίζονται από πυκνούς φέροντες τοίχους. Έτσι στην όψη δίνεται η εντύπωση ότι το κτίριο αιωρείται, σαν να είναι αεροσκάφος, επιτρέποντας στο τοπίο να ρέει κάτω από αυτό.

Το σχέδιο της κάτοψης βασίζεται σε κάρναβο, και η διάταξη οργανώνεται γύρω από δύο υπαίθριους χώρους. Ανάμεσα στο καθιστικό και στα υπνοδωμάτια υπάρχει αίθριο, που επιτρέπει στα δέντρα να αναπτύσσονται στη καρδιά του σπιτιού. Η δεύτερη υπαίθρια διαμόρφωση, είναι επιμήκης, με μικρό πλάτος και λειτουργεί ως διαχωριστικό μεταξύ των χώρων της κατοικίας και των δωματίων του προσωπικού.

Τα κύρια υπνοδωμάτια είναι κρυμμένα στον πυρήνα του σπιτιού, ενώ τα δωμάτια του προσωπικού είναι ορατά στην πλαϊνή όψη. Ακόμη, η κουζίνα με θέα προς το δάσος, και με άμεσο το ηλιακό φως, ήταν εξοπλισμένη με συσκευές τεχνολογίας της εποχής. Η Βο Βαρδι επέλεξε μαύρα πλακάκια για το πάτωμα, λευκά για την υπόλοιπη κουζίνα, και η τοιχοποιία γύρω από τα παράθυρα είναι σε πράσινο χρώμα, ώστε να εναρμονίζεται με το χρώμα της εξωτερικής βλάστησης.



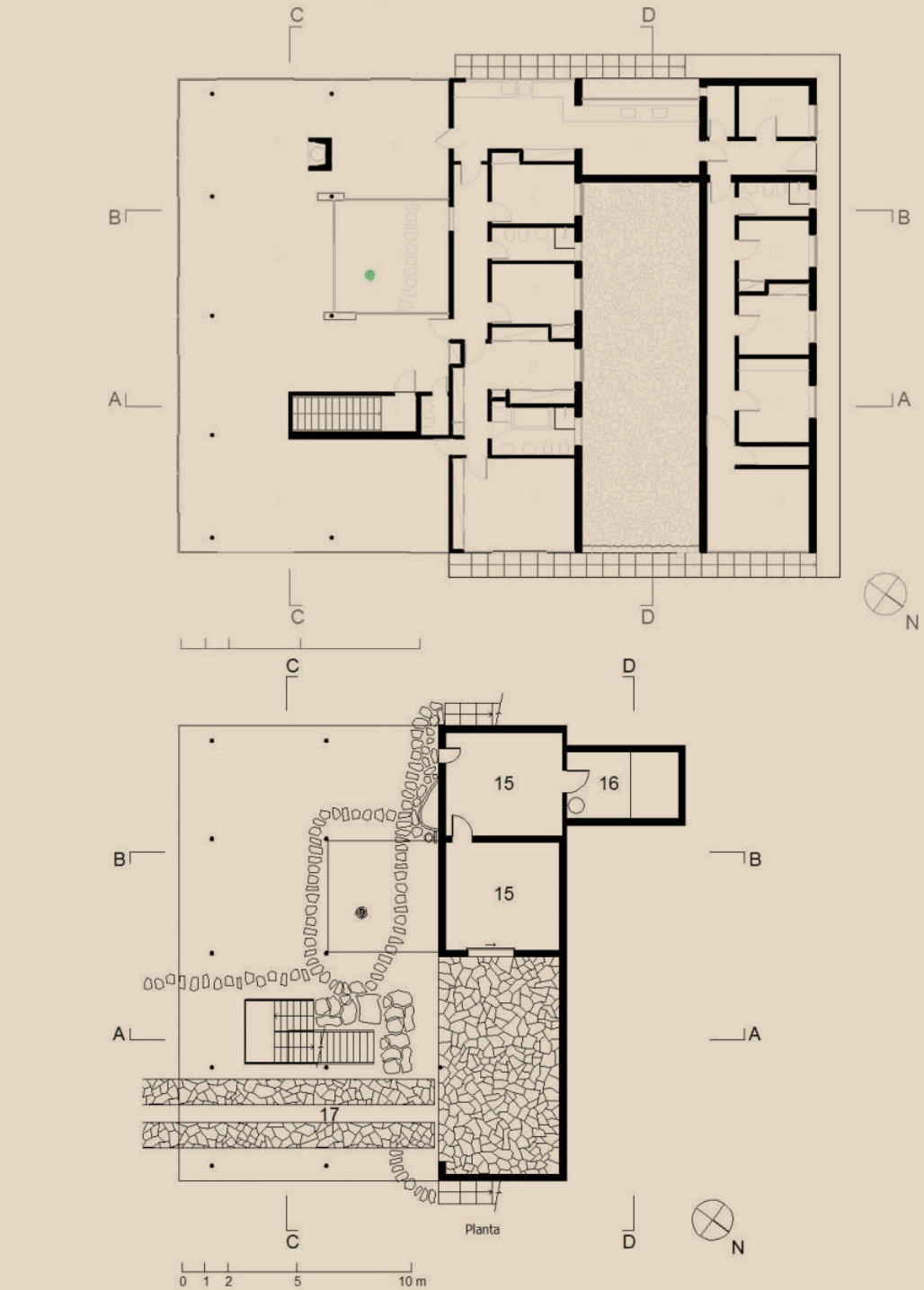
11. Glass House, São Paulo, 1951, άποψη του καθιστικού, φωτογραφία © Adrian Gaut, 2013



12. Glass House, São Paulo, 1951, άποψη της κουζίνας

13. Glass House, São Paulo, 1951, Κατόψεις, ΠΑΝΩ: Κατοψη ορόφου, ΚΑΤΩ: Κάτοψη ισόγειου

13.



Η Lina συνέθεσε το Glass House με μεγάλη προσοχή στη λεπτομέρεια. Χαρακτηριστική είναι η επίλυση της σκάλας που αποτελεί την κύρια είσοδο του σπιτιού, από τον ημιυπαίθριο χώρο έως το καθιστικό. Η σκάλα ανήκει τόσο στο σπίτι όσο και στο φυσικό τοπίο. Η λιτότητα της δομής της συνομιλεί με την απλότητα της δομής του τοπίου, εντάσσοντάς την απόλυτα σε αυτό.

Στο ελεύθερο τμήμα της κάτοψης διακρίνονται ζώνες που κατανέμονται σε διαφορετικές λειτουργίες: στην τραπεζαρία, τη βιβλιοθήκη και το καθιστικό, αποφεύγοντας την ομοιομορφία. Η Βο Βαρδί χρησιμοποίησε το χρώμα για να υπογραμμίσει και να ελέγξει διακριτικά τη χαρούμενη “κακοφωνία” του εσωτερικού, που είναι γεμάτο με έργα τέχνης και ιδιαίτερα έπιπλα. Σκοπός ήταν να ισορροπήσει την ποικιλία με την ενότητα. Τα σωληνωτά έπιπλα που σχεδίασε για το σπίτι ταιριάζουν με το χρώμα των υποστυλωμάτων και τα μπλε ψηφιδωτά δάπεδα χρησιμοποιήθηκαν για το ίδιο αποτέλεσμα, έτσι ώστε η γκριζογάλαζη απόχρωση να αντηχεί σε όλο το καθιστικό.

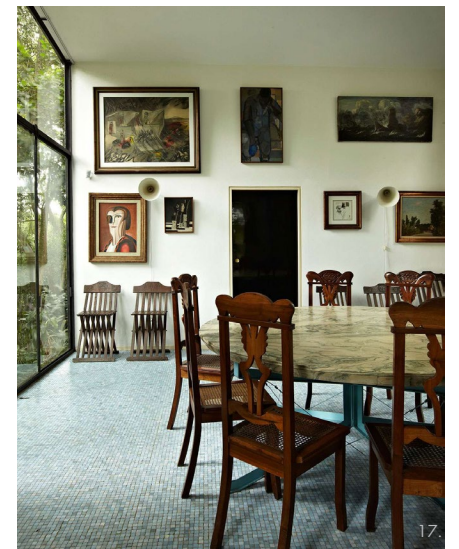


Η κατοικία μοιάζει με εκθεσιακό χώρο στη μεγαλύτερη έκταση. Ποικίλα αντικείμενα από διάφορες χρονικές περιόδους, έργα τέχνης από διαφορετικά στυλ, το ένα δίπλα στο άλλο και πολύχρωμα έπιπλα από διαφορετικές ποιότητες, συνθέτουν μια εικόνα πολυμορφική αλλά όχι χαοτική. Έργα της Αναγέννησης και της γοτθικής τέχνης οργανώνονται κατά τη ρύθμιση του μοντερνισμού, συνθέτοντας ένα καλλιτεχνικό τοπίο μνήμης. Ο ορθολογισμός του μοντερνισμού συνυπάρχει απροσδόκτα με μπαρόκ αγάλματα και αυτά με αποικιακά αντικείμενα λαϊκής τέχνης.

Όσα έπιπλα δεν είναι αντίκες, είναι σχεδιασμένα από τη Βο Βαρδί. Παρόλο που η αρχιτέκτονας πειραματίστηκε με έπιπλα μαζικής παραγωγής από σωληνωτό χάλυβα, φρόντισε να απαλύνει τα στοιχεία υψηλής τεχνολογίας με φυσικά χρώματα και υλικά - κόντρα πλακέ, κάνναβη, δέρμα και ύφασμα.



14. Glass House, São Paulo, 1951, άποψη του καθιστικού
15. Glass House, São Paulo, 1951, άποψη του χώρου
16. Αντικείμενα τέχνης στο Glass House
17. Glass House, São Paulo, 1951, άποψη του χώρου τραπεζαρίας, φωτογραφία: © Adrian Gaut



Το Glass House ταυτίζεται με τα θετικά στοιχεία τα οποία ο Bruno Zevi αποδίδει στην οργανική αρχιτεκτονική. “Η αρχιτεκτονική είναι οργανική όταν η διάταξη του χώρου στο δωμάτιο, το σπίτι και την πόλη, γίνεται για την υλική, ψυχολογική και πνευματική ευτυχία του ανθρώπου. Το οργανικό θεμελιώνεται δηλαδή σε μια κοινωνική και όχι σε μια παραστατική αντίληψη. Μπορούμε να ονομάσουμε την αρχιτεκτονική οργανική μόνο όταν έχει σκοπό να είναι ανθρώπινη προτού γίνει ανθρωπιστική”⁹. Συγκεκριμένα, αντιπαραβάλλοντας τις αρχές της οργανικής αρχιτεκτονικής με τις συνθετικές δομές του Glass House εντοπίζουμε τα εξής:

“Ο εσωτερικός χώρος ως πραγματικότητα”¹⁰. Το εσωτερικό του σπιτιού, γεμάτο από την τεράστια συλλογή έργων τέχνης, διαθέτει μια “ζωντανή” ποιότητα. Σε αυτή την περίπτωση, δεν υπήρξε περιορισμός της οικογενειακής ζωής για να αναδειχθεί κάποιο προκαθορισμένο στυλ. “Η ελεύθερη κατοψη”¹¹: η συνέχεια και η ευελιξία του κοινόχρηστου χώρου, δεν υποτάσσει την υπόλοιπη ανάπτυξη του σχεδίου που καθορίζει τη διάταξη των δωματίων σύμφωνα με τις ανάγκες της οικογένειας. “Το εξωτερικό είναι αποτέλεσμα του εσωτερικού.. Τα σπίτια αναπτύσσονται από έναν εσωτερικό πυρήνα και ανοίγουν “σαν λουλούδια”¹². Στην περίπτωση του Glass House, δημιουργούνται δύο ποιότητες ανάπτυξης στην όψη, η πρώτη είναι αυτή της πλήρους διαφάνειας με πυρήνα τους κοινόχρηστους χώρους, και δεύτερη αυτή των υπνοδωματίων, με τα απαραίτητα μόνο ανοίγματα.

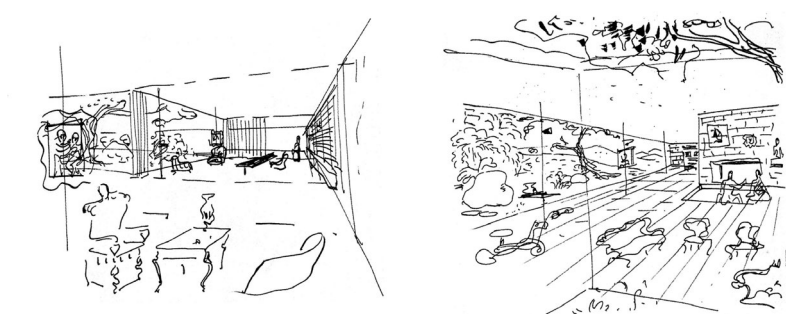
“Ενότητα εσωτερικού και εξωτερικού χώρου: το σπίτι να είναι εμποτισμένο με φύση”¹³. Ο σχεδιασμός του Glass House ανυψώνει ολόκληρο το σπίτι από το έδαφος, δημιουργώντας μια διαφορετική σχέση με τον τόπο, κατά συνέπεια και με τη φύση. Αυτό σε συνδυασμό με την απόλυτη διαφάνεια, κάνει την κατοικία να είναι ουσιαστικά ένα “belvedere”. Μεγάλη έκταση παρθένας βλάστησης είχε ήδη αποσιλωθεί το 1950, όταν δημιουργήθηκε δρόμος. Επηρεασμένη από τον αρχιτέκτονα τοπίου Roberto Burle Marx¹⁴, υποστήριζε ότι η τροπική κλωρίδα θα πρέπει να χρησιμοποιηθεί “για να φέρει το φυσικό

τοπίο πίσω στα όρια της μοντέρνας πόλης”. Η Bo Bardi, φρόντισε να επαναφυτευτεί η περιοχή γύρω από την κατοικία της, δρώντας ως περιβαλλοντολόγος πολύ πριν από την ύπαρξη του όρου¹⁵.

“Το σπίτι σαν καταφύγιο, ως φωλιά μες στην οποία μπορεί να αποσυρθεί το ανθρώπινο ζώο, όπως στη σπηλιά, για να προφυλαχθεί από τη βροχή, τον αέρα και το φως”¹⁶. Αν και θεωρητικά οι συρόμενοι υαλοπίνακες συνδέουν το εσωτερικό και το εξωτερικό, το γυάλινο κουτί της Bo Bardi, φαίνεται να υποδηλώνει μια καθαρά αμφιβληστροειδική σύνδεση με το περιβάλλον του, φιλτράροντας τις λιγότερο εγκεφαλικές αισθήσεις της αφής, του ήχου και της μυρωδιάς¹⁷.

“Κατά τη φύση των υλικών”¹⁸: Η κατοικία έχει κατασκευαστεί από υλικά που εκφράζουν το πνεύμα του μοντερνισμού, σκυρόδεμα και και γυαλί. Στο εσωτερικό η χρωματική παλέτα αποτελείται από γήινες αποχρώσεις, ενώ οι εξωτερικές διαμορφώσεις είναι απόλυτα ενταγμένες στο φυσικό περιβάλλον. Τόσο σε κάτοψη όσο και σε τομή, το σπίτι αντανάκλα την ταξική διαστρωμάτωση, χαρακτηριστική της εποχής του. Ωστόσο, τα δωμάτια που αντιστοιχούσαν στο προσωπικό, ήταν πολύ ευνοημένα σε σχέση με τα επικρατούντα στερεότυπα, από άποψη ανέσεων και μεγέθους, προβάλλοντας την πολιτική συνειδητοποίηση της εξάρτησης της αρχιτεκτονικής με το κοινωνικό σύνολο.

Το Glass House συνεπώς ταυτίζεται με τις αρχές του μοντερνισμού, αλλά συγκεκριμένα με την επανεστιασμένη οπτική του Zevi. Η οργανική αρχιτεκτονική, καθορίζεται από μια κοινωνική συνθήκη¹⁹, χωρίς να μειώνει το ρόλο της τεχνικής και της αισθητικής κάτι το οποίο γίνεται εμφανώς στην προσέγγιση της Bo Bardi.



18. Glass House, São Paulo, 1951, προοπτικό σκίτσο 19. Glass House, São Paulo, 1951, προοπτικό σκίτσο

9 Τουρνικιώτης Π., “Ιστοριογραφία της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής” σ.76 πρβλ.Zevi, “Towards an Organic Architecture”, σ. 100

10 Όπως παραπάνω πρβλ. “Zevi, Towards an Organic Architecture”, σ.105-111

11 Όπως παραπάνω

12 Όπως παραπάνω

13 Όπως παραπάνω

14 Roberto Burle Marx (1909-1994) ήταν Βραζιλιάνος αρχιτέκτονας τοπίου (καθώς και ζωγράφος, περιβαλλοντολόγος και μουσικός) του οποίου τα σχέδια πάρκων και κήπων τον κατέστησαν παγκοσμίως διάσημο.Εισήγαγε την αρχιτεκτονική τοπίου στη Βραζιλία και ήταν ένας από τους πρώτους που ζητούσαν τη διατήρηση των τροπικών δασών της Βραζιλίας.

15 Meyer E., Essay: “After the Flood”, Harvard Design Magazine No16 “HARDSoft CoolWARM...Gender in Design”, S/S 2002

16 Τουρνικιώτης Π., “Ιστοριογραφία της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής” σ. 76 πρβλ.Zevi, “Towards an Organic Architecture”, σ.105-111

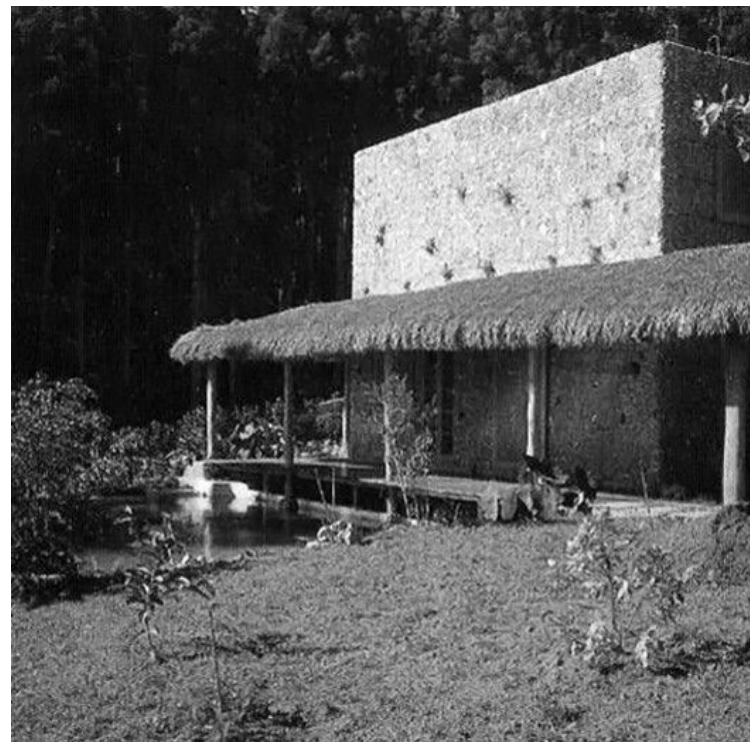
17 Meyer E., Essay: “After the Flood”, Harvard Design Magazine No16 “HARDSoft CoolWARM...Gender in Design”, S/S 2002

18 Τουρνικιώτης Π., “Ιστοριογραφία της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής” σ. 76 πρβλ. Zevi, “Towards an Organic Architecture”, σ.105-111

19 Zevi B., “Towards an Organic Architecture”, σ. 76, πρβλ. Eníons Zevi, “Storia dell’ architettura moderna”, σ. 343



22.



21.

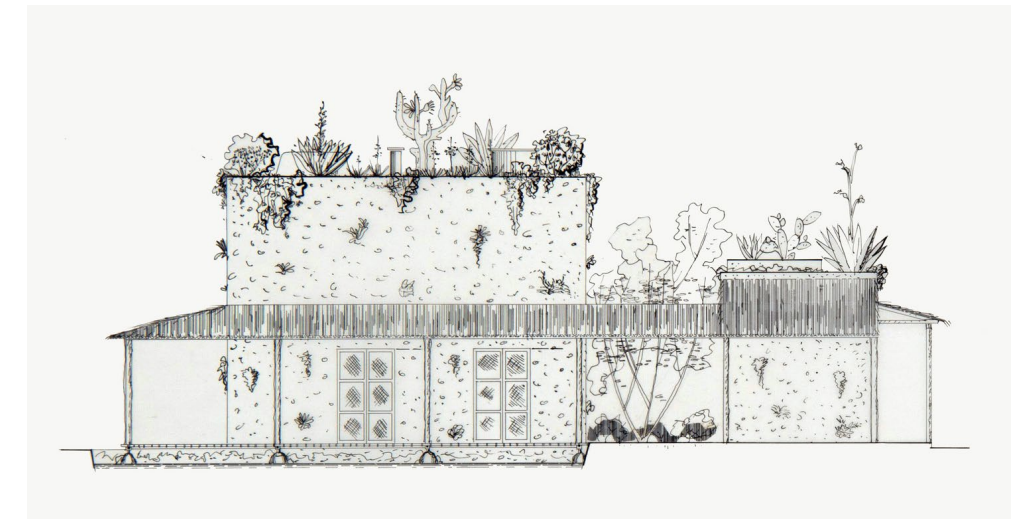
Οι λίγες κατοικίες που η αρχιτέκτονας ανέλαβε να σχεδιάσει μετά το Glass House, αντανακλούν την ευθυγράμμιση της με την κριτική που ασκείται προς το International Style, κοινωνικά και περιβαλλοντικά.

Το Valeria Cirell House²⁰ βρίσκεται μόλις τριακόσια μέτρα από το Glass House, και ανήκε σε ένα φιλικό ζευγάρι της Βο Βαρτί. Οι πελάτες έδωσαν στη Βο Βαρτί την ελευθερία να πειραματιστεί με τις αρχιτεκτονικές ιδέες για τις οποίες έγραφε. Πραγματοποιήθηκε σχετικά παράλληλα με μία άλλη κατοικία που είχε ανατεθεί στη Λίνα την ίδια περίοδο, το Chame-Chame House. Αυτά τα δύο έργα έχουν συχνά παραβλεφθεί σε σχέση με το Glass House, το οποίο προσαρμόστηκε - τουλάχιστον στον μετωπιαίο όγκο του - με τον κύριο αρχιτεκτονικό λόγο της περιόδου εκείνης στη Βραζιλία.

Οι εν λόγω κατοικίες ήταν προσαρμοσμένες στο τοπίο, με φυσιοκρατικές αναφορές. Ακόμα, τα δύο κτίρια αντιπροσωπεύουν τις αισθητικές αναζητήσεις που επιδίωκε η Βο Βαρτί. Διαφαίνεται απόλυτα η επιθυμία της να αποστασιοποιηθεί από τον αυστηρό ορθολογισμό και επιδιώκει αναφορές στην ανώνυμη αρχιτεκτονική και στη σχέση κτιρίου με τη φύση.

20. Valeria Cirell House, São Paulo 1957, φωτογραφία © Peter Scheir

21. Valeria Cirell House, São Paulo 1957, © Instituto Lina Bo e P.M. Bardiir



22. Valeria Cirell House, São Paulo 1957, γραφική απεικόνιση όψης, φωτογραφία © Instituto Lina Bo e P.M. Bardi

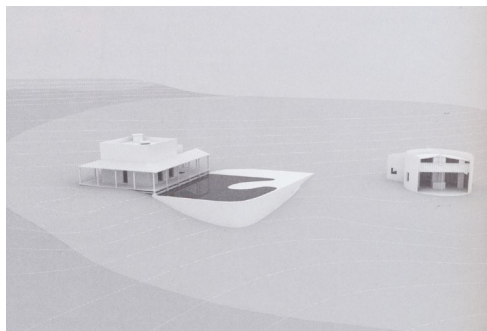
20 Η αρχιτεκτονική περιγραφή του έργου έχει βασιστεί στο σύγγραμμα του Zeuler R. M. de A. Lima, "Lina Bo Bardi", Yale University Press, 2013 σ.73-78

Η κατοικία της Valeria Cirell ολοκληρώθηκε το 1959 με την αρχιτεκτονική μελέτη της Vo Bardì. Στη δεκαετία του '70 το σπίτι υποβλήθηκε σε μια σημαντική ανακαίνιση, με επέκταση για τη δημιουργία περισσότερων υπνοδωματίων, αλλάζοντας σημαντικά τον αρχικό σχεδιασμό.

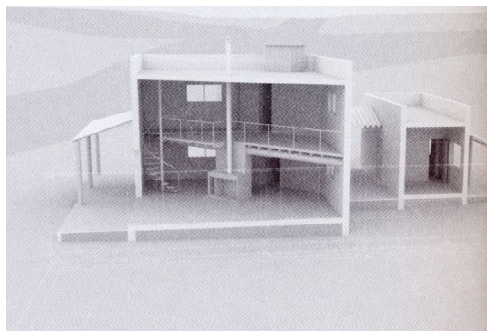
Το αρχικό της σχέδιο αποτελούνταν από δύο ελαφρώς ανυψωμένα από το έδαφος επίπεδα, με πλευρικές βεράντες. Επί της κατασκευής, η κάτοψη μειώθηκε σε μέγεθος και διαμορφώθηκε η σύνδεση με το παρακείμενο οικόπεδο, όπου σχεδίασε ένα ξενώνα με το παρατσούκλι «The Torraccia» (μικρός πύργος) ο οποίος κατασκευάστηκε το 1964.

Η όψη της κατοικίας Cirell σηματοδοτείται από δύο διακριτούς όγκους. Η τοιχοποιία εξωτερικά καλύπτεται από τροπικά φυτά και ένα κονίαμα σε μορφή λάσπης, στο οποίο προστίθενται βότσαλα, τζάμια, κομμάτια κεραμιδιών και σπασμένα πλακάκια. Μοιάζουν με βραχώδεις σχηματισμούς, σαν μέρος από κάποιο γεωλογικό τοπίο. Είναι πολύ πιθανό, η Vo Bardì να άντλησε τη μορφολογική της έμπνευση από ένα ταξίδι που είχε πραγματοποιήσει στη νότια Βραζιλία, στο πάρκο Vila Velha, στο οποίο πρωταγωνιστούν ιδιαίτερα σχηματισμένοι αμμόλιθοι.

Τους συμπαγείς κτιριακούς όγκους, διέτρεχε ένα ξύλινο επίπεδο, με στέγη από ξεραμένο φύλλωμα, το οποίο αντικαταστάθηκε μετέπειτα με κεραμίδια. Τα υποστυλώματα του στεγαστρου είναι κορμοί δέντρων. Ο στεγασμένος εξωτερικός χώρος αφενός επέκτεινε το εσωτερικό της κατοικίας και αφετέρου δημιουργούσε σκίαση στο κτίριο. Το περιμετρικό εξωτερικό επίπεδο εξυπηρετούσε στη σύνδεση με ένα δευτερεύον όγκο για το προσωπικό. Στην ανακαίνιση του 1970, ο όγκος αυτός ενώθηκε με το υπόλοιπο κτιριακό σύνολο, διαμορφώνοντας την τελική του όψη.



23. Valeria Cirell House, São Paulo 1957, τρισδιάστατη απεικόνιση © Zeuler R. Lima Collection



24. Valeria Cirell House, São Paulo 1957, τρισδιάστατη απεικόνιση © Zeuler R. Lima Collection

25. Valeria Cirell House, São Paulo 1957, φωτογραφία: © Pedro Vannucchi, 2010



Τα ανοίγματα είναι περιορισμένα και αποφεύγονται όπου είναι άμεση η ηλιακή έκθεση. Για τον καλύτερο φωτισμό του εσωτερικού, πρόσθεσε έναν φεγγίτη πάνω από το σαλόνι διπλού ύψους.

Στο εσωτερικό, επικρατεί το άπλετο φυσικό φως, η χωρική απλότητα και το συμπαγές περίβλημα. Ο ξύλινος ημιόροφος, καταλαμβάνει διαγώνια τη μισή κάτοψη, διευρύνοντας το χώρο. Με αυτή τη χειρονομία, το σπίτι κέρδισε ταυτόχρονα την κλίμακα ενός μεγαλύτερου κτιρίου και την ατμόσφαιρα ενός εξοχικού σπιτιού, με μια λεπτή ιεραρχία ανάμεσα στους χώρους διαβίωσης, εργασίας και ύπνου²¹.

Η διάρθρωση του ανοικτού εσωτερικού οργανώνεται δομικά και χωρικά γύρω από το τζάκι, το οποίο στηρίζει τον κορμό του δέντρου που φέρει τον ημιόροφο. Στο επίπεδο του ημιορόφου, οδηγεί μία γλυπτική ελικοειδής σκάλα, στηριγμένη σε κορμό δέντρου.

Οι επιμέρους λεπτομέρειες, κατασκευασμένες από ανακυκλωμένα υλικά και το λιθογραφικό φινιρίσμα της όψης προσδίδουν έναν πρωτόγονο τόνο στην αίσθηση του κτιρίου. Το κτίριο, μέσω της ογκοπλασίας, της υλικότητας και της ανάπτυξης των φυτών στους εξωτερικούς τοίχους, ενσωματώνεται σταδιακά στο περιβάλλον του. Αν και η προσδευτική αστικοποίηση της περιοχής περιορίζει την τοπική ολοκλήρωσή του, τονίζει τη συμβολική του ακεραιότητα.

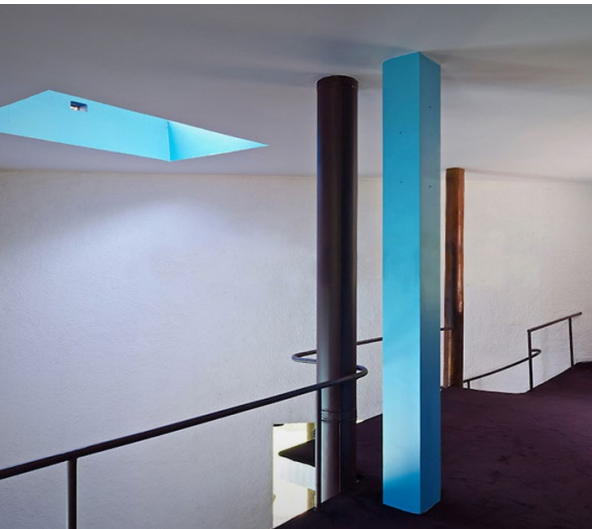


26.Valeria Cirell House, São Paulo1957, λεπτομέρεια όψης, φωτογραφία: © Pedro Vannucchi, 2010

21 Zeuler R. M. de A. Lima, "Lina Bo Bardi", Yale University Press, 2013, σ. 78



27.Valeria Cirell House, São Paulo1957, άποψη εσωτερικού του ισογείου , φωτογραφία: © Pedro Vannucchi, 2010



28.Valeria Cirell House, São Paulo1957, άποψη εσωτερικού του ημιόροφου

Αν και η Bo Bardi δεν άφησε κάποια γραπτή τεκμηρίωση για τους λόγους που την οδήγησαν στη συγκεκριμένη δομή της κατοικίας, πολλά αχρονολόγητα σχέδια, δείχνουν ότι πειραματίστηκε με στερεούς όγκους καλυμμένους με φυτά και οργανωμένους γύρω από ένα τζάκι, επηρεασμένη από τον Wright²². Ταυτίζεται με τις αρχές που διέπουν την οργανική αρχιτεκτονική. Ένα χαρακτηριστικό που τη διέπει είναι η πρόταση για την εκκίνηση από ένα πολιτισμικό μηδέν. Σύμφωνα με τον Zevi “και στην αρχιτεκτονική, επιστροφή στο μηδέν σημαίνει αντιμετώπιση όλων των βασικών προβλημάτων, σαν να επρόκειτο να χτίσουμε το πρώτο σπίτι της ιστορίας”²³.

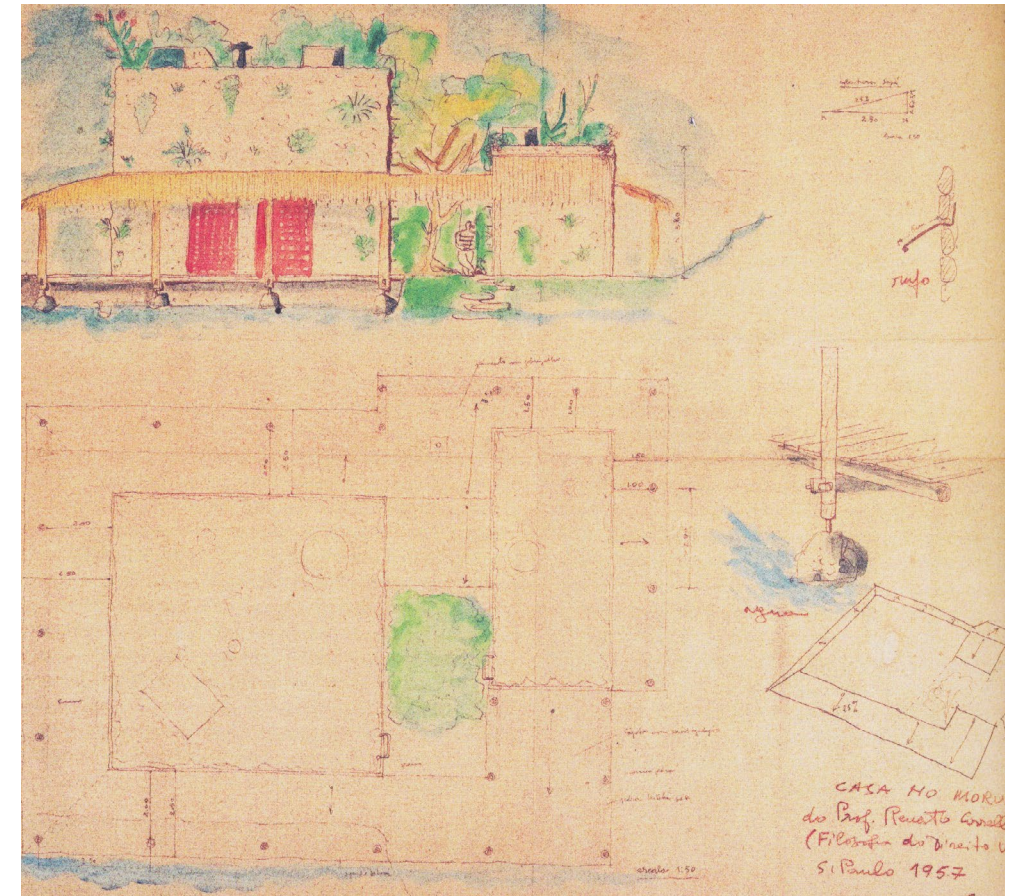
Η αρχική εκδοχή της κατοικίας εξέφραζε σε μεγάλο βαθμό τις αξίες που είχε διαμορφώσει η Bo Bardi μέσω του *Habitat*, στην διατριβή της και στις διαλέξεις που είχε δώσει στο Salvador. Έδωσε ιδιαίτερη προσοχή στις σχέσεις ανάμεσα στην αρχιτεκτονική, τη φύση και την κοινωνία, ορίζοντας την αρχιτεκτονική ως «μια τέχνη που πρέπει να υποστηρίζει τη γη στην οποία λαμβάνει χώρα», αλλά και ως «προβολή του πολιτισμένου ανθρώπου στον κόσμο»²⁴. Ο Zevi επισημαίνει ότι “τη στιγμή όπου το μέλλον της τεχνολογικής κοινωνίας καταποντίζεται και εκεί όπου καταγγέλλονται οι καταστροφές του οικοσυστήματος, της αλλοτριωτικής μαζικοποίησης, της γραφειοκρατικής ισοπέδωσης, του κονφορμιστικού, χωρίς ποιότητα, ατόμου”²⁵.

Η δομή του κτιρίου είναι ρασιοναλιστική. Ωστόσο, η ογκοπλασία και το τραχύ φινιρίσμα παραπέμπουν στην αγροτική ανώνυμη αρχιτεκτονική, συνδυασμένη με τη φυσιοκρατική μορφή των έργων του Gaudi, τα οποία η Bo Bardi είχε πρόσφατα επισκεφτεί. Η Bo Bardi, επιδίωξε να αναθεωρήσει και να εξανθρωπίσει το ρασιοναλισμό, αντλώντας φυσικά και χειροποίητα στοιχεία από την προσωπική παρατήρηση των παραδοσιακών τοπικών πρακτικών. Η χρήση τόσων γήινων συστατικών, προσδίδει απευθείας στην κατοικία μια φαινομενολογική διάσταση.

Το έργο αυτό, αν και είναι ελάχιστα αναγνωρισμένο, υλοποίησε την επιθυμία της Bo Bardi για πειραματισμό, όχι τόσο ως προς την λειτουργία αλλά, προς τη μορφή. Υποδεικνύει την ορθολογική σχέση μεταξύ εκμετάλλευσης και εφαρμογής των πόρων ανά

τόπο, τόσο στην κατασκευή όσο και στην υλική υπόσταση των κατοικιών. Μαζί, η μορφή, η κατασκευή και το υλικό της κατοικίας, είναι θεμέλιο για τους φυσικούς, πολιτιστικούς και οικονομικούς θύλακες στους οποίους ανήκει. Η κατοικία, αν και αστική ιδιοκτησία, ήταν ένα πείραμα προσανατολισμένο στην κατοίκηση της μεσαίας τάξης. Σηματοδοτεί ένα φόρο τιμής στην ανθρώπινη αξιοπρέπεια, που η αρχιτέκτονας, επιθυμούσε να εκπληρώσει σε όλη την καριέρα της. Σύμφωνα με τις αρχές του Zevi, η κατοικία Cirell εφαρμόζει την ανάγκη για επιστροφή στις αρχέγονες πηγές του πολιτισμού.

29. Valeria Cirell House, São Paulo 1957, άποψη εσωτερικού του ημιόροφου



22 Zeuler R. M. de A. Lima, “Lina Bo Bardi”, Yale University Press, 2013, σ. 77

23 Τουρνικιώτης Π., “Ιστοριογραφία της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής” σ. 64 πρβλ Zevi, “Η Μοντέρνα γλώσσα της αρχιτεκτονικής”, σ.333-334

24 Lina Bo Bardi, Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da Arquitetura (São Paulo: Habitat 1957), reprinted in 2002 by LBPMB on the tenth anniversary of Bo Bardi’s death. σ.4

25 Τουρνικιώτης Π., “Ιστοριογραφία της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής” σ. 64 Zevi, “Η Μοντέρνα γλώσσα της αρχιτεκτονικής”, σ.333



30.MASP, São Paulo, 1968, προοπτικό σκίτσο προμελέτης, Lina Bo Bardi © Luis Hossaka, Masp Collection

Α΄ φάση (1947-1957)

Το μουσείο εγκαινιάστηκε στις 2 Οκτωβρίου 1947, παρουσιάζοντας τα πρώτα αποκτήματα, μεταξύ των οποίων, πίνακες του Picasso και του Rembrandt. Η αρχική του στέγαση έγινε στον πρώτο όροφο της έδρας της εταιρείας Diários Associados²⁶. Η Lina Bo Bardi ήταν υπεύθυνη για την προσαρμογή του κτιρίου στις ανάγκες του μουσείου, χωρίζοντάς τον όροφο σε τέσσερις διακριτές περιοχές: γκαλερί τέχνης, αίθουσα διδασκαλίας για την ιστορία της τέχνης, προσωρινή αίθουσα εκθέσεων και αίθουσα συνεδριάσεων.

Β΄ φάση (1957-1968)

Η δεύτερη φάση του μουσείου είναι αυτή της κατασκευής²⁷ του νέου κτιρίου που θα το στέγαζε. Ο σχεδιασμός ξεκίνησε από τη Bo Bardi το 1957, ενώ η κατασκευή το 1960. Οι εργασίες αναστάλθηκαν το 1962 Μετά το στρατιωτικό πραξικόπημα του 1964, οι εργασίες στο εργοτάξιο σταμάτησαν εντελώς και τελικά ολοκληρώθηκε το 1968. Το μουσείο σχεδιάστηκε και κατασκευάστηκε για να φιλοξενήσει μια συλλογή, η οποία θα συνδύαζε παλιά ζωγραφικά έργα και σύγχρονη βραζιλιάνικη τέχνη. Τα έργα, που συγκεντρώθηκαν από τον δικηγόρο και μεγιστάνα των μέσων ενημέρωσης, Francisco Assis Chateaubriand, θα παρουσιάζονταν ως ιδιωτική-εθνική συλλογή της Βραζιλίας υπό τη διεύθυνση του συζύγου της Lina Bo Bardi, Pietro Maria Bardi.

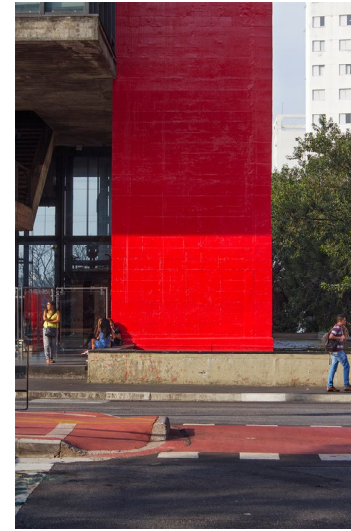
²⁶ Diários Associados, ή Associated Dailies, είναι ένας όμιλος μέσων επικοινωνίας της Βραζιλίας που δημιουργήθηκε από την Assis Chateaubriand.

²⁷ Κατασκευάστηκε σε συνεργασία με τον πολιτικό μηχανικό και καθηγητή του Πανεπιστημίου του Σάο Πάολο, José Carlos de Figueiredo Ferraz.



31.MASP, São Paulo, 1968

Η μνημειακή αισθητική του MASP είναι αποτέλεσμα ενός έξυπνου σχεδιασμού, του οποίου η δομική σαφήνεια κυριαρχεί στη γλώσσα του κτιρίου. Δύο τεράστιες προεντεταμένες δοκοί από σκυρόδεμα, που στηρίζονται σε δύο ζεύγη υπερμεγέθων υποστυλωμάτων, διασχίζουν κατά μήκος και παράλληλα τη θέση του έργου, αναρτώντας τον κύριο όγκο του μουσείου, που περιέχει τους εκθεσιακούς και διοικητικούς χώρους. Αυτό το ανώτερο τμήμα συνδέεται με τα χαμηλότερα επίπεδα μέσω ενός γυάλινου ανελκυστήρα που μεταφέρει τους επισκέπτες.



32.



33.

Με σκοπό να διατηρήσει στο μέγιστο την οπτική επαφή με το κέντρο της πόλης, η Lina Bo Bardi σχεδίασε ένα τεράστιο γυάλινο κουτί ανάμεσα στις δύο λεπτές πλάκες από σκυρόδεμα και ανύψωσε την κτιριακή μάζα σε επίπεδο πάνω από το δρόμο. Δημιούργησε έτσι μια ελεύθερη επιφάνεια μήκους 74 μέτρων κάτω από τον κτιριακό όγκο. Η κατασκευή θεωρείται μοναδική παγκοσμίως για την ιδιαιτερότητά της αυτή. Τα υποστυλώματα είναι βαμμένα σε έντονο κόκκινο χρώμα και εγείρονται από δύο λίμνες νερού. Το υπόλοιπο κτίριο, μη ορατό από τη λεωφόρο, εκτείνεται κάτω από το επίπεδο της πλατείας. Η όψη του αποκαλύπτεται στο κενό που δημιουργείται από την υψομετρική διαφορά του φυσικού ανάγλυφου της πόλης και χαρακτηρίζεται επίσης από στρώσεις πλακών σκυροδέματος με πλήρωση γυαλιού και ενσωματωμένη φύτευση.

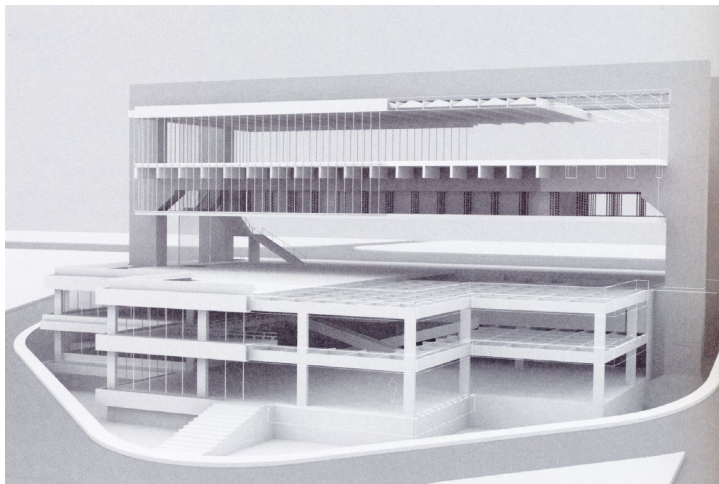
Στο ΜΑΣΡ, η υλικότητα εμφανίζεται ακατέργαστη. Το σκυρόδεμα παραμένει εμφανές, βιομηχανικό μαύρο καουτσούκ καλύπτει το δάπεδο, οι μηχανολογικές εγκαταστάσεις είναι εκτεθειμένες και ο ανελκυστήρας είναι εμφανής μέσα σ' ένα γυάλινο περίβλημα.

Στον υπερυψωμένο όγκο του μουσείου τοποθετείται ο κύριος εκθεσιακός χώρος για τη συλλογή έργων τέχνης του ΜΑΣΡ. Στο εσωτερικό του μουσείου, ζωγραφικοί πίνακες αναρτήθηκαν από γυάλινες επιφάνειες, έτσι ώστε κατά την άφιξή του ο επισκέπτης να δει δεκάδες έργα τέχνης να αλληλοεπικαλύπτονται, τοποθετημένα εγκάρσια στο κτίριο.

Στο επίπεδο ακριβώς κάτω από την πλατεία, βρίσκονται το φουαγιέ, δύο γλυπτικού χαρακτήρα κόκκινες σκάλες σε σχήμα Χ, που οδηγούν σε υπόγειους εκθεσιακούς χώρους, ένα μικρό και ένα μεγάλο θέατρο και τα εργαστήρια.

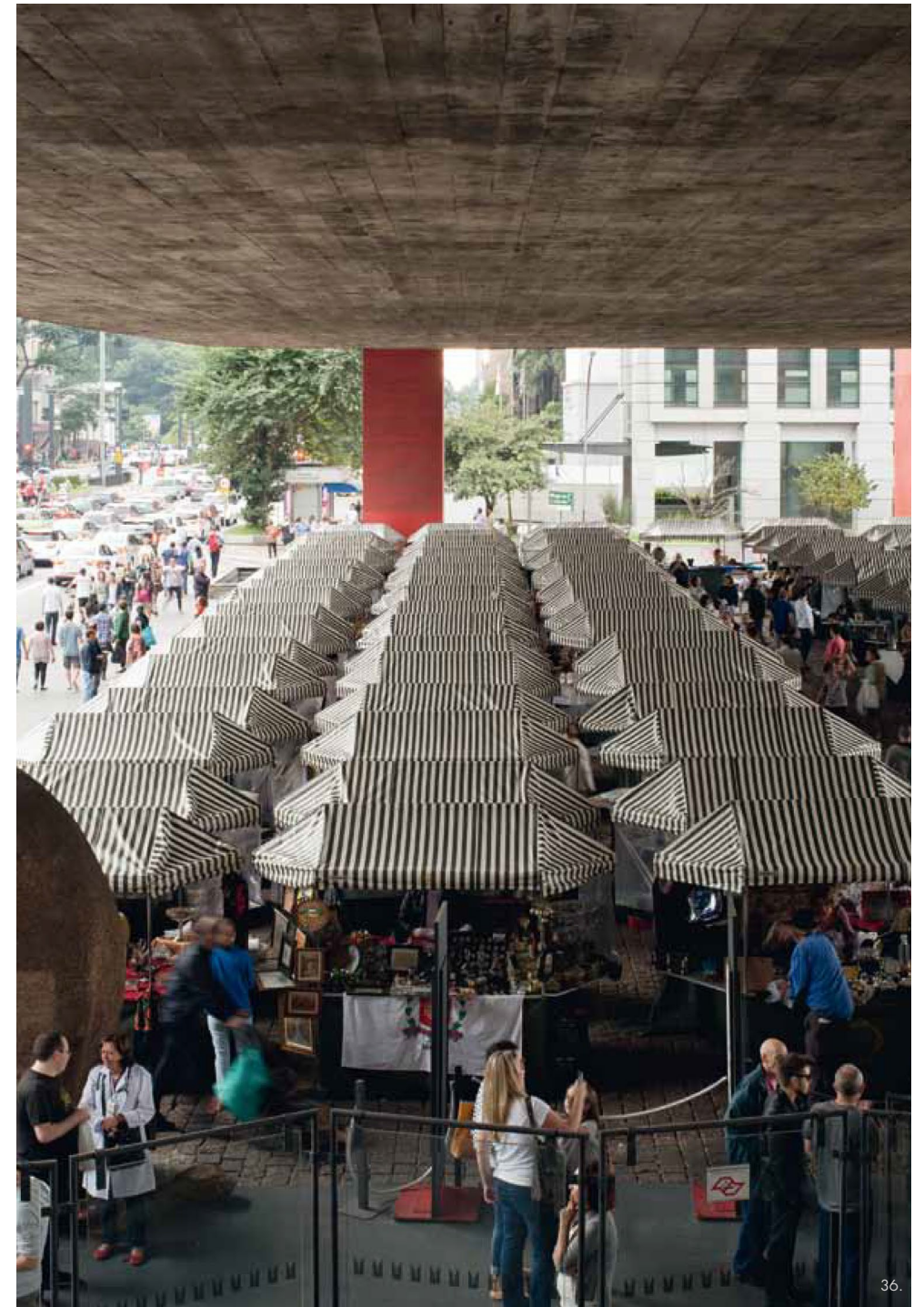


34. ΜΑΣΡ, São Paulo, 1968, άποψη εσωτερικού της κύριας αίθουσας, φωτογραφία: Nelson Kon



35. ΜΑΣΡ, São Paulo, 1968, τρισδιάστατη απεικόνιση © Zeuler R. Lima Collection

36. ΜΑΣΡ, São Paulo, 1968, εφήμερη αγορά με αντίκες στον ημιυπαίθριο αστικό χώρο



36.



37. MASP, São Paulo, 1968, άποψη του κύριου εκθεσιακού χώρου



38. MASP, São Paulo, 1968, το κτίριο υπό κατασκευή στο αστικό ιστό της πόλης São Paulo

Από την άποψη της θέσης του στην πόλη- και στην ιστορία της αρχιτεκτονικής - το μουσείο εμπνεύστηκε από μια ριζοσπαστική εφαρμογή των μοντέρνων εννοιών για το χώρο: η Βο Bardi έφτασε στα όρια την ιδέα του ανοικτού, ελεύθερου χώρου στο αστικό περιβάλλον, της αναρτημένης δομής και του διαφανούς εσωτερικού. Αυτές οι τρεις ιδέες, που είναι θεμελιώδεις για τη μοντέρνα αρχιτεκτονική, έχουν εκδηλωθεί στο MASP σε μια τέτοια μαζική διάσταση, που υπερβαίνουν το πεδίο της αρχικής τους σύλληψης²⁸.

“Τα πραγματικά σπουδαία συμφέροντα είναι εκείνα που είναι κοινά για όλους”²⁹. Το αντικείμενο της συζήτησης δεν είναι πια η πόλη που λειτουργεί καλύτερα, αλλά “μια πόλη που θα λειτουργεί για όλους, και θα διανέμει ισότιμα στους πολίτες της τα οφέλη της πιθανής προόδου”³⁰. Η αρχιτεκτονική για τον Benevolo είναι μια από τις υπηρεσίες που είναι αναγκαίες στην κοινωνική ζωή. Λειτουργεί σε αλληλοεξαρτόμενο σύστημα με την ισορροπία του κοινωνικού συνόλου, καθώς εξαρτάται από αυτή και ταυτόχρονα συνεισφέρει στη μεταβολή της ισορροπίας αυτής³¹.

Για τον Benevolo, στόχος δεν είναι η επινόηση της μορφής, αλλά η μεταβολή, με αυτή τη μορφή, της πορείας που ακολουθεί η καθημερινή ζωή όλων των ανθρώπων³². Από την αρχή, το έργο ήταν γεμάτο με πολιτική χροιά. Η Βο Bardi, η οποία επέβλεψε σχεδόν κάθε μέρος του κτιρίου από το σχεδιασμό, την κατασκευή, μέχρι την οργάνωση των εκθεμάτων, εξασφάλισε αρχικά την προνομιακή τοποθεσία του μουσείου μέσα από μια «παρασκευαστική συμφωνία», την οποία διαπραγματεύτηκε με τον τοπικό κυβερνήτη. Ωστόσο, καθώς το έργο εξελίσσεται, έγινε όλο και πιο σαφές ότι το μουσείο δε θα ανήκε στην πολιτική ελίτ της πόλης. Αντιθέτως, η Βο Bardi υλοποίησε το όραμά της, το μουσείο

και ο χώρος όπου βρίσκεται γύρω του να ανήκουν στο λαό και στην πόλη³³. Το μουσείο επέστρεψε τον ίδιο σε μέγεθος δημόσιο χώρο που “δανείστηκε”. Η πολιτική συνειδητοποίηση της εξάρτησης της αρχιτεκτονικής με το κοινωνικό σύνολο, σε μεγάλο βαθμό ορίζει το πλαίσιο των θεμελιωδών αρχών της μοντέρνας αρχιτεκτονικής και σύμφωνα με τον Zevi “Το καθήκον της μοντέρνας αρχιτεκτονικής είναι να μεταφέρει ισότιμα, σε όλους τους ανθρώπους, κάποιες πολιτισμικές δυνατότητες που ήταν αρχικά διαφοροποιημένες ανάλογα με την κοινωνική ιεραρχία”³⁴.

Η εκτεταμένη χρήση σκυροδέματος, εμφανής επιρροή από τον νεο-μπρουταλισμό, δηλώνει ηθική ειλικρίνεια προς τα υλικά και τη δομή του κτιρίου. Οι τέσσερις πυλώνες, αν και στα πρωταρχικά σχέδια εμφανίζονται με κόκκινο χρώμα, τελικά παρέμειναν με την ακατέργαστη υφή του σκυροδέματος. Ο τολμηρός χρωματισμός πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο της συντήρησης του κτιρίου (1988-91), όπου η Βο Bardi επανέφερε την ιδέα του χρώματος, ώστε να συγκαλυφθεί η γυαλάδα που θα προέκυπτε από το αδιαβροχοποιητικό υλικό³⁵.

Ο Collins πιστεύει πως τα αρχιτεκτονικά γεγονότα δεν πρέπει να μειώνονται σε απλά φυσικά φαινόμενα³⁶. Αποτελούν ανθρώπινες εμπειρίες που αποκαλύπτουν, με την ιστορική τους ανάλυση, την άυλη διάστασή τους: τα ιδεώδη. “Οι μορφές δε γεννάνε άλλες μορφές με μια μηχανική εξελικτική διαδικασία”, γράφει, “εκείνο που δημιουργεί την αρχιτεκτονική μιας συγκεκριμένης εποχής είναι ακριβώς η ιδέα με την οποία επιλέγονται οι πιο ταιριαστές μορφές”³⁷.

28 Sabine von Fischer, essay: “The Horizons of Lina Bo Bardi: The Museu de Arte de São Paulo in the Context of European Postwar Concepts of Architecture”, “Lina Bo Bardi 100, Brazil’s Alternative Path to Modernism”, 2013

29 Τουρνικιώτης Π., “Ιστοριογραφία της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής” σ. 100 Benevolo, “History of Modern Architecture”, σ. 399

30 Όπως παραπάνω, πρβλ Benevolo, “History of Modern Architecture”, σ. 538

31 Όπως παραπάνω, σ. 100

32 Όπως παραπάνω σ. 101

33 Η δεκαετία του 1950, ήταν μία περίοδος μεγάλης επέκτασης και μεταμόρφωσης για την πόλη του São Paulo. Με την οικονομική και πολιτισμική του επέκταση, ήρθαν και τα πολιτιστικά ιδρύματα: βιβλιοθήκες, μουσεία, θέατρα, κινηματογράφοι κλπ. Αν και το κίνημα το μοντερνισμού είχε κάνει την εμφάνισή του στο αστικό τοπίο περί το 1940, η παρουσία του κέρδισε έδαφος μετά το 1950. Διάφοροι παράγοντες συνετέλεσαν σε αυτή τη μοντερνιστική ανάπτυξη στο São Paulo: η εγκαθίδρυση της τοπικής έδρας του Ινστιτούτου Αρχιτεκτόνων της Βραζιλίας (IBA), η έκθεση Brazil Builds, το πρώτο συνέδριο αρχιτεκτόνων της Βραζιλίας, η δημιουργία δύο μουσείων τέχνης και η διάκριση της αρχιτεκτονικής από τις άλλες σχολές μηχανικών. Η ανταλλαγή ιδεών με τους Ευρωπαίους αρχιτέκτονες αυξήθηκε, όταν μετά το Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο, οι δεύτεροι αναζήτησαν αρχιτεκτονικό καταφύγιο στη Βραζιλία. Ένας σημαντικός παράγοντας στη μετάδοση νέων αρχιτεκτονικών έργων και ιδεών ήταν το περιοδικό της Lina Bo Bardi και του Pietro Maria Bardi, το “Habitat”.

34 Τουρνικιώτης Π., “Ιστοριογραφία της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής” σ. 64 Zevi, “Η Μοντέρνα γλώσσα της αρχιτεκτονικής”, σ. 87

35 Zeuler R. M. de A. Lima, “Lina Bo Bardi”, Yale University Press, 2013, σ. 136

36 Τουρνικιώτης Π., “Ιστοριογραφία της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής” σ. 165

37 Όπως παραπάνω, πρβλ Collins, “Changing Ideals in Modern Architecture”, σ. 16

Το MASP επιπλέον εκφράζει το βαθμό που η Lina ακολουθούσε τις σύγχρονες τάσεις στην τέχνη και την αρχιτεκτονική, κάτι το οποίο επιβεβαιώνεται από τα γραπτά των ιστοριογράφων. Ωστόσο, η Lina Bo Bardi επιδίωξε να δημιουργήσει ένα μέσο έκφρασης της κοινωνίας και του πολιτισμού παρά μια επίσημη ή στυλιστική υπογραφή για την ίδια³⁸.



39. MASP, São Paulo, 1968, οι τέσσερις πυλώνες μέχρι το 1988 δεν είχαν χρώμα, φωτογραφία © E. Keffel

Η Lina Bo Bardi αντιλήφθηκε την αξία του ανθρώπινου παράγοντα στο σχεδιασμό, όχι μόνο όσον αφορά στην κλίμακα και στη λειτουργία, αλλά και στην επανεκτίμηση των πολιτισμικών εκδηλώσεων. Τόσο η δημοσιογραφία της (*DOMUS*, *Habitat*), όσο και η αρχιτεκτονική της προσπάθησαν να κρατήσουν τον άνθρωπο στον πυρήνα τους. Οι κατασκευές της ξεκίνησαν συμβατικά στον Ευρωπαϊκό Μοντερνισμό με υλικά όπως το γυαλί και το σκυρόδεμα και ορθοκανονικές- ορθολογιστικές μορφές. Αργότερα όμως, ενσωμάτωσε τοπικά υλικά και τεχνικές δεξιότητες, υφές και ακμές που χάνονταν στο τοπίο, όπως στο Capela Santa Maria dos Anjos στο São Paulo (1978) ή στη μελέτη για την Ladeira da Misericórdia στο Salvador (1988). Ενώ το σύνθημα για την πορεία ενός αρχιτέκτονα είναι μια γραμμική εξέλιξη που η κορύφωση της φτάνει σε ένα συγκεκριμένο αναγνωρίσιμο στυλ ή αισθητική, η Bo Bardi προσέγγιζε κάθε κτίριο με ξεχωριστό τρόπο και δημιουργικότητα. Η δουλειά της δεν περιορίζεται σε ένα μοναδικό στυλ-δύλωση, αλλά αντ' αυτού έχει σχεδιαστεί για να ενθαρρύνει τον διάλογο. Όπως έγραψε ο αμερικανός συνθέτης John Cage το 1985, το έργο της Bo Bardi αντιπροσωπεύει μια αρχιτεκτονική της ελευθερίας.

Ενώ η Bo Bardi δεν αναγνώρισε ποτέ την επιρροή του φύλου στη δουλειά της, διακρίνεται ένα ιδιαίτερα διαφορετικό λεξιλόγιο στη σύνδεση του μοντερνιστικού κελύφους και της αισθητικής του εσωτερικού χώρου, όπου περιπλέκει ή και αμφισβητεί τη λιτή έκφραση της μοντέρνας αρχιτεκτονικής. Ο συνεργάτης της, Ferraz, πιστεύει ότι το φύλο της Lina δίνει τη μορφή στην αρχιτεκτονική του Glass House: “Είναι ένας εγκρατής, λογικός σχεδιασμός”, γράφει, “που καθίσταται βραζιλιάνικος μέσω της σχέσης με τη φύση που το αγκαλιάζει, πιο οργανικό και πιο θηλυκό. Θηλυκό στην ευαισθησία των λεπτομερειών της”³⁹.

Στο Glass House (1951) οι γυάλινοι τοίχοι της πρόσοψης προκαλούν τη διαφάνεια του Farnsworth House, του Mies van der Rohe και του Glass House του Philip Johnson, τα οποία ολοκληρώθηκαν περίπου την ίδια χρονική περίοδο (1951 και 1949 αντίστοιχα). Παρ' όλα αυτά, σε αντίθεση με τους ομολόγους της στη Βόρεια Αμερική, η Lina Bo Bardi δεν έχει ακόμη αναγνωριστεί ως μία από τους πρωτοπόρους αυτής της τυπολογίας.

Ο σύζυγός της, Pietro Bardi, ήταν ουσιαστικά ο άνθρωπος που της εξασφάλισε τις δύο πρώτες αναθέσεις της καριέρας της, Glass House και MASP. Η σημασία του ως επιρροή της Bo Bardi, δύσκολα μπορεί να υπερεκτιμηθεί. Ο Bardi ήταν ένας πολύ σεβαστός εμπειρογνώμων της τέχνης. Ταυτόχρονα, ανέπτυξε ένα ενημερωμένο “πάθος” για τη μοντέρνα αρχιτεκτονική και συμμετείχε στη διάδοση του ιταλικού ορθολογισμού, την ιταλική έκφραση του μοντερνισμού - το δόγμα του Le Corbusier ερμηνευμένο υπό το πρίσμα μιας

38 Η προσέγγιση της αυτή αντικατοπτρίζεται στη δόλωση της, 20 χρόνια μετά την κατασκευή του MASP - ότι το μουσείο «θα μπορούσε ακόμη να περιγραφεί ως άσχημο» η πρόθεσή της ήταν «όχι η ομορφιά, αλλά η ελευθερία».

39 “It is a sober, rational design, rendered Brazilian by the nature that embraces it, more organic and more feminine. Feminine in the delicacy of its details.”

μεσογειακής ευαισθησίας.

Ο Le Corbusier, με τον οποίο ο σύζυγός της διατηρούσε φιλία, ήταν ένα προφανές σημείο αναφοράς⁴⁰. Η Bo Bardi επηρεάστηκε από το παραδειγματικό Dom-INO για την κατασκευή του Glass House: πλάκες από σκυρόδεμα που στηρίζονται σε λεπτά, ενισχυμένα υποστυλώματα (pilotis), εσωτερικά της περιμέτρου, η οποία σκκώνει το γυάλινο κουτί κομψά ψηλά, επιτρέποντας μια ελεύθερη κάτοψη. Η έντονη παρουσία του γυαλιού στα πρώτα της έργα, το οποίο δεν ξαναεμφανίζεται στα επόμενα σε τέτοια έκταση, είναι επίσης ένδειξη του πόσο την είχε επηρεάσει ο σύζυγός της. Ο Pietro Bardi γοητεύοταν με το υλικό. Μάλιστα από το 1938 έως το 1943, ο Bardi είχε διευθύνει το περιοδικό Il Vetro (Glass). Έγραψε επίσης ένα βιβλίο για την ιστορία του γυαλιού στην Ιταλία, το οποίο εξέδωσε το 1940.

Δεν είναι ξεκάθαρο γιατί μετανάστευσαν στη Βραζιλία. Οι πολιτικές ανησυχίες σαφώς ζύγισαν σε μεγάλο βαθμό την επιλογή προορισμού και τις συνδέσεις που έκαναν κατά την άφιξή τους. Ο Bardi πιθανόν να ένιωθε ότι η μεγάλη συλλογή έργων τέχνης του κινδύνευε, δεδομένης της πρότερης εμπλοκής του με το φασισμό στις αρχές της δεκαετίας του '30⁴¹. Οι πολιτισμικές και ιδεολογικές ρίζες της Lina Bo και του Pietro Maria Bardi, είναι μεγάλης πολυπλοκότητας και η εξαιρετική συμβολή τους στις τέχνες στη Βραζιλία, συνδέεται με πολλούς περίπλοκους τρόπους με το ιταλικό παρελθόν τους.

Αν και η αναβίωση του ενδιαφέροντος για το έργο της σχετίζεται με την επανεξέταση της συμβολής των γυναικών στον μοντερνισμό γενικά, ίσως η πιο αξιόπιστη αιτία για την περιθωριοποίησή της από την ιστορία ήταν, στην πραγματικότητα, η ίδια η αλλαγή της μοίρας της Βραζιλίας κατά το τελευταίο μισό αιώνα. Στη Μπραζίλια συγκεκριμένα ονόματα όπως αυτά του Lucio Costa και Oscar Niemeyer αποθεώθηκαν για την συνεισφορά τους στην εκμοντερνοποίηση της πόλης. Η Μπραζίλια δεν ήταν απλά η πόλη στην οποία βρήκε χώρο η μοντέρνα αρχιτεκτονική, αλλά θεωρήθηκε και γόνιμο πεδίο για την δοκιμή μιας πολιτικής θεωρίας, που θέλει μια υπανάπτυκτη χώρα να γκρεμίζεται για να χτιστεί από πάνω της μια

40 Χαρακτηριστικό είναι, το ότι οι Bardi έφτασαν στο Ρίο λίγα χρόνια μετά την ολοκλήρωση του κτιρίου του Υπουργείου Παιδείας και Υγείας (1936-43), το οποίο σχεδιάστηκε από τον Lúcio Costa τον, Affonso Reidy και τον Oscar Niemeyer με την καθοδήγησή του Le Corbusier. Το κτίριο εξέπληξε τη Lina Bo Bardi, η οποία έγραψε στο ημερολόγιό της, «το κτίριο του Υπουργείου Παιδείας και Υγείας υψώνεται σαν ένα μεγάλο πλοίο έναντι του ουρανού. Το πρώτο μήνυμα ειρήνης μετά την καταιγίδα του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Αισθάνθηκα ζωνανή, σε μια απίστευτη χώρα, όπου όλα ήταν δυνατά.” Ferraz, Lina Bo Bardi, σ. 12.

41 Ο Bardi υπήρξε ένας από τους ανεπίσημους πρεσβευτές της μοντέρνας ιταλικής κουλτούρας κάτω από το φασισμό, κοντά στον Giuseppe Bottai, υπουργό μέχρι το 1932 και αργότερα κυβερνήτη της Ρώμης, και υποστηρικτής του Sozialfascismo, που μερικές φορές θεωρείται ως “αριστερός φασισμός”. Το Sozialfascismo ήταν η νεωτεριστική πτέρυγα του φασιστικού κόμματος, το σημείο συγκέντρωσης εκείνων που επιθυμούσαν τη νεωτερικότητα. Μολονότι ήταν πολύ επιτυχής αρχικά, ο μοντερνισμός γνώρισε αυξανόμενη εχθρότητα μετά την άνοδο του Χίτλερ στην εξουσία το 1933.

άλλη προοδευτική, μοντέρνα πόλη του μέλλοντος. Σε αυτή την ιδέα ήταν αντίθετη η Lina Bo Bardi. Υποστήριξε έναν νέο ανθρωπισμό στην αρχιτεκτονική, στον οποίο ο σχεδιαστής είναι ένας «διαμεσολαβητής του τρόπου ζωής του ανθρώπου», με την επιστημονική γνώση και κυρίως με την «ηθική ευθύνη»⁴².



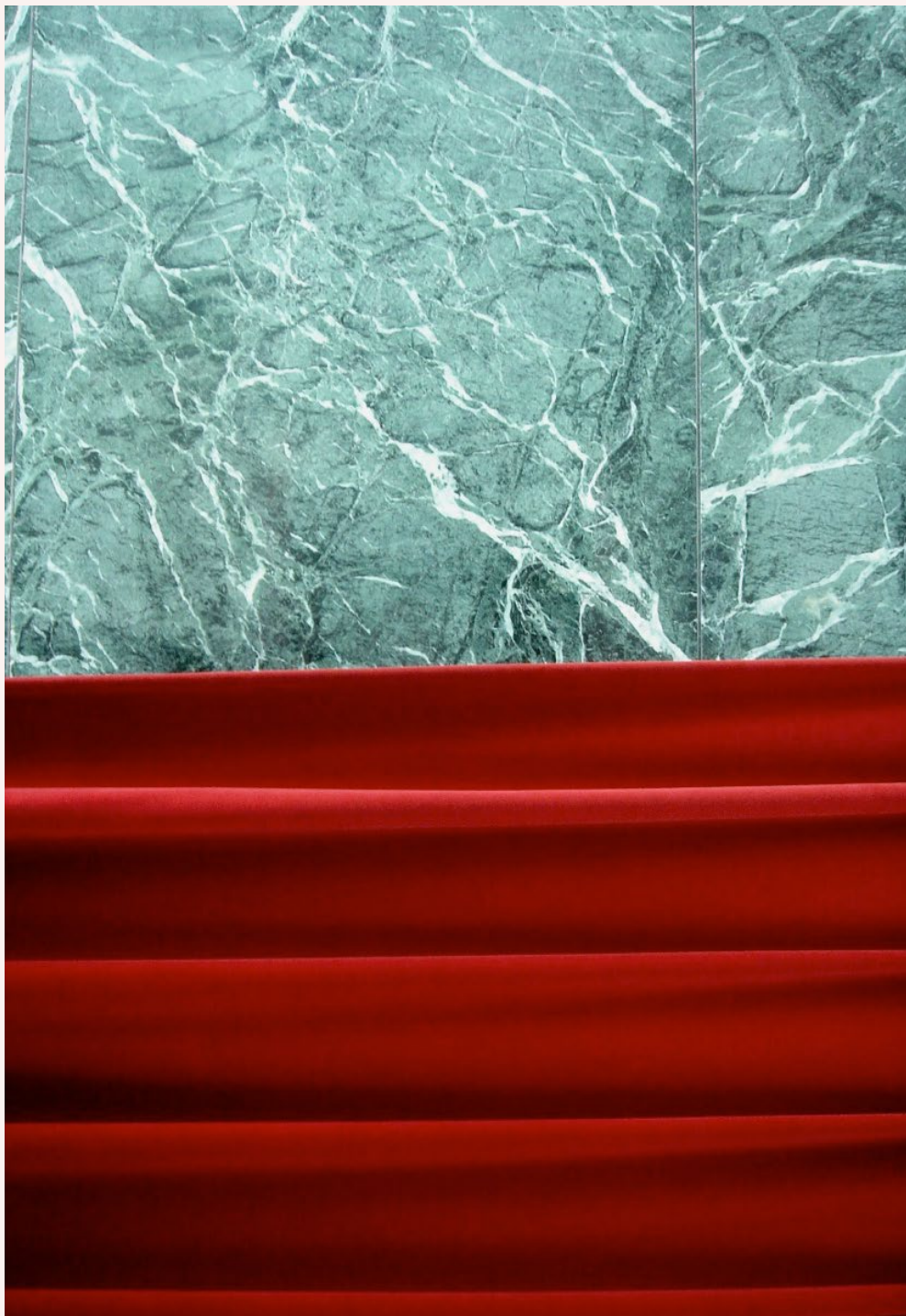
40. Η Lina Bo Bardi κατά τη διάρκεια της κατασκευής του MASP, φωτογραφία © Lew Parrela

41. Pietro Maria Bardi - Lina Bo Bardi, 1946



42 Lina Bo Bardi, “Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da Arquitetura” (São Paulo: Habitat 1957), reprinted in 2002 by LBPMB on the tenth anniversary of Bo Bardi’s death. σ.68





Η αυξανόμενη συμμετοχή των γυναικών σε ένα επάγγελμα που αναμένονταν να είναι γένους αρσενικού συνέπεσε με το κίνημα του Μοντέρνου και όρισε ένα νέο πλαίσιο ανάγνωσης της αρχιτεκτονικής. Η αναζήτηση της ιστορικής καταγραφής του Μοντέρνου, έδειξε ότι πολλοί από αυτούς που αποκαλούνταν “γυναικείοι κλάδοι” της αρχιτεκτονικής, υποβαθμίστηκαν ή αγνοήθηκαν εντελώς, τόσο από αρχιτέκτονες, όσο και από ιστορικούς και ακαδημαϊκούς, προκειμένου να δοθεί έμφαση στο μοντερνιστικό ιδεώδες της ορθολογικής κατασκευής, της βιομηχανίας και της αρχιτεκτονικής. Μία επανεκτίμηση του μοντερνισμού, όχι μόνο επανατοποθετεί αυτούς τους κλάδους στην ιστορία του 20ου αιώνα, αλλά εντοπίζει πολλές νέες προσωπικότητες, οι οποίες δεν περιορίστηκαν από τον κοινωνικό “φράκτη” του αρχιτεκτονικού υποβάθρου και από τα “άκαμπτα” πρότυπα του μοντερνισμού. Η ματιά τους λειτούργησε καταλυτικά στην αλλαγή των ιδεών και διαμόρφωσαν πτυχές του νεωτεριστικού τρόπου ζωής

Στο έργο των τεσσάρων γυναικών αρχιτεκτόνων, ύστερα από την ανάλυση των ευρημάτων, εντοπίζεται σε μεγάλο βαθμό η συνέπεια της σχεδιαστικής τους ταυτότητας ως προς τις μοντερνιστές αρχές. Αξιοποίησαν με επιδεξιότητα τις τεχνολογίες της εποχής και τα νεωτεριστικά υλικά, το σκυρόδεμα, το χάλυβα και το γυαλί. Το έργο τους όπως αναλύθηκε με βάση τα γραπτά των ιστοριογράφων της μοντέρνας εποχής, παρουσιάζει ταύτιση με τις αρχές και τα μορφολογικά στοιχεία του μοντέρνου κινήματος. Επιπλέον παρατηρήθηκαν και ορισμένες αποκλίσεις, οι οποίες είτε συμφωνούσαν με την κριτική των θεωρητικών στο μοντέρνο, είτε πρόσθεσαν μια νέα οπτική σε αυτό. Όλες κατάφεραν να επηρεάσουν την αρχιτεκτονική της εποχής τους.

Η Lina Bo Bardi ανέπτυξε μια προσεγγμένη κριτική με τα έργα της απέναντι στο μοντερνισμό. Με τις δημοσιεύσεις της στα περιοδικά της Ιταλίας και αργότερα με το Habitat, μετέδωσε τις σκέψεις της σε αρχιτέκτονες και μη, που αξιοποίησαν τις ιδέες της περί εσωτερικού χώρου. Το έργο της εξέθεσε τις πραγματικές απαντήσεις της αρχιτεκτονικής απέναντι στην κοινωνία, τις ασύμμετρες σχέσεις εξουσίας που υπάρχουν στον σύγχρονο κόσμο, πώς αυτές μετασχηματίζουν το φυσικό περιβάλλον και επιτρέπουν ή παρεμποδίζουν την ανθρωπινή διάδραση. Η γαλλίδα σχεδιάστρια Charlotte Perriand, εισήγαγε το λεξιλόγιο του μοντερνισμού στον εσωτερικό χώρο μέσα από τη συμμετοχή της στο σχεδιασμό εσωτερικών χώρων των κτιρίων του Le Corbusier. Ασχολήθηκε, καθόλη τη διάρκεια της καριέρας της με τη διερεύνηση καινοτόμων λύσεων στη σύνθεση του εσωτερικού χώρου και στο σχεδιασμό επίπλων, με στόχο τη βελτίωση της ποιότητας ζωής. Χωρίς επίσημη εκπαίδευση, η Eileen Gray δημιούργησε έργα τα οποία προκάλεσαν το πνεύμα του μοντερνισμού, πριν ακόμα ο μοντερνισμός οριστεί ολοκληρωτικά, μέσω ενός πεδίου διερεύνησης του εσωτερικού χώρου σχετικά με την υγιή διαβίωση του αντικειμένου του μοντέρνου κινήματος. Ο προβληματισμός της δημοσιεύτηκε σε πρωτοπόρα περιοδικά και εκθέσεις της εποχής συνοδευόμενος με τις σχεδιαστικές προτάσεις της. Η Lilly Reich, ανήκε στους διαμορφωτές του Μοντέρνου κινήματος, και με το έργο της εισήγαγε το ευρύ κοινό στα μοντερνιστικά ιδανικά. Με τις εκθέσεις του Werkbund τις οποίες επιμελούταν από την ιδέα έως την υλοποίηση, επηρέασε τη διαμόρφωση του ευρωπαϊκού μοντερνισμού και του International Style.

Εστιάζοντας στις διαφοροποιήσεις που τυχόν το έργο τους παρουσιάζει από τις μοντερνιστικές αρχές, συναντάμε αρκετές παρεκκλίσεις. Η διαφοροποίηση της Lina Bo Bardi με το μοντέρνο συνοψίζεται σε μια μέθοδο υβριδισμού, η οποία συνθέτει το μοντέρνο λε-

ξιλόγιο με αυθόρμητα στοιχεία και πρακτικές, με έμφαση πρώτα στο νόημα και τις χρήσεις των χώρων και αργότερα στα υλικά και τα μορφολογικά χαρακτηριστικά. Η πρακτική του σχεδιασμού της αντιμετωπίζοταν πάντα ως μια προσπάθεια με κοινό σκοπό, που εξυπηρετούσε τη συλλογικότητα και επιδίωκε έναν ανθρωπισμό που δεν ήταν ούτε συναισθηματικός ούτε ελιτίστικος.

Η Lilly Reich, ήταν ακόλουθος του μοντέρνου ιδεώδους, ωστόσο η προσέγγισή της διαφοροποιείται διακριτικά από την επικρατούσα θεωρία των ορθολογιστών. Χρησιμοποίησε την υλικότητα και τα γήινα χρώματα στα φινιρίσματα των εσωτερικών χώρων, ερχόμενη σε αισθητική ρήξη με την ψυχρή τάση του μοντερνισμού. Οι συνθέσεις της, χωρίς κανένα περιττό στοιχείο, διαμορφώνουν μια εικόνα, απόλυτα καλαίσθητη που είναι ταυτόχρονα λιτή και πλούσια.

Στην κατοικία που σχεδίασε, η Eileen Gray εξέφρασε την ανάγκη του μοντέρνου ανθρώπου για πολυχρηστικότητα. Η κατοικία της σε διαφοροποίηση με την αδυναμία του μοντέρνου να εξισορροπήσει τη βιωσιμότητα με τον ορθολογισμό, μοιάζει σαν ένα ζωντανό οργανισμό που συνεχώς προσαρμόζεται στις ανάγκες του χρήστη. Η επίγνωση της ανάγκης για ευελιξία και μετασχηματισμό ήταν μια πρωτοπορία, η οποία απαντά μέχρι και σήμερα σε ζητήματα χώρου και κοινωνίας.

Η Charlotte Perriand επέλεξε να κατευθυνθεί ενάντια στο ρεύμα της εποχής της, προτείνοντας το συνδυασμό του νεωτεριστικού πνεύματος με την παράδοση του τόπου. Αντιμετώπισε τις έννοιες της εργονομίας, της εθνογραφίας και της τέχνης ως αλληλοεξαρτόμενες.

Μέσα από το σχεδιασμό εσωτερικών χώρων, εκθέσεων, κατοικιών αλλά και δημοσίων κτιρίων οι εν λόγω αρχιτεκτόνισσες, ανέπτυξαν ένα δημιουργικό διάλογο με το μοντέρνο, το προκάλεσαν και επικεντρώθηκαν στην αναζήτηση του νοήματος, το οποίο διαφαίνονταν ημιτελές. Ο μοντερνισμός ήταν η αρχή μιας επαναστατικής αλλαγής στις μορφές και στα πεδία της αρχιτεκτονικής με την απόρριψη του παρελθόντος και την προσήλωση στην τεχνολογία. Ωστόσο, παρά την πίστη των πρώιμων νεωτεριστών στη λυτρωτική δυνατότητα του κινήματος και στη δέσμευση για καλύτερες συνθήκες ζωής των ανθρώπων, η αρχιτεκτονική διατήρησε τον ελιτίστικο χαρακτήρα, που ο πυρήνας της αισθητικής της ενίοτε τάχθηκε απέναντι στη σύγχρονη σε αυτή κοινωνική και ταξική συνθήκη.

Η σημασία της εμπειρίας του χώρου και των συναισθημάτων, εντοπίζεται ως κοινή διαφοροποίηση στις σχεδιαστικές τους προτάσεις, εμπλουτίζοντας το λεξιλόγιο χώρου που αντανakλά τις αρχές και την αισθητική του μοντέρνου κινήματος. Ουσιαστικά, “πρόσθεσαν” μία ακόμα διάσταση στο χώρο, τον άνθρωπο, και ο μετρήσιμος γεωμετρικός τύπος μετατράπηκε σε βιωματικό χώρο με κοινωνική διάσταση, ως αναπόσπαστο κομμάτι της ζωής και της ψυχοσύνθεσης των ανθρώπων. Η έλλειψη συναισθήματος και οικειότητας είναι τα

στοιχεία που η Eileen Gray αποκήρυξε¹ στο μοντερνισμό το 1929, γράφοντας: “Οι μοντέρνοι σχεδιαστές έχουν υπερβάλει στη μηχανοποίηση... Η οικειότητα έχει χαθεί, το ίδιο και η ατμόσφαιρα.. Οι τύποι δεν είναι τίποτα. Η ζωή είναι όλα. Και η ζωή είναι το μυαλό και η καρδιά ταυτόχρονα”². Η Eileen Gray απέδωσε την απουσία της οικειότητας στα έργα του μοντερνισμού, στην αντικατάσταση της απλούστευσης με την απλότητα.

Η “εποχή της μηχανής” για τις Perriand, Gray, Reich και Bo Bardi τροφοδότησε την ανάγκη για κοινωνική ενεργοποίηση του μοντερνισμού, μεταφέροντας το αντικείμενο σχεδιασμού από τους λίγους στους πολλούς, θέτωντας την κοινωνική ευθύνη ως πρωταρχική μέριμνα των σχεδιαστών. Οι ουσιώδεις ανάγκες του ανθρώπου αποτέλεσαν πρώτο μέλημά τους. Η αισθητηριακή προσέγγιση στην έκφραση των ιδεών τους, μέσω της ενίσχυσης της οικειότητας και της εμπειρίας του χώρου στο χρόνο, απέδωσαν έργα σταθερής και διαχρονικής αξίας³.

Η Lina Bo Bardi παρόλο τον ανταγωνισμό, τόσο από ξένους όσο και γηγενείς συναδέλφους της, έχει ισχυριστεί ότι δε βίωσε την περιθωριοποίηση λόγω του φύλου της. Αν και συνεργάστηκε με αρκετούς άντρες κατά τη διάρκεια της καριέρας της, στα πρώτα της έργα δεν είχε κάποιον συνεργάτη αρχιτέκτονα⁴. Σημαντικότερη αντρική φιγούρα, από την οποία φαίνεται να έχει επηρεαστεί, είναι αυτή του συζύγου της, Pietro Maria Bardi. Ο ίδιος δεν ήταν αρχιτέκτονας αλλά είχε υπάρξει ένας από τους ανεπίσημους πρεσβευτές της μοντέρνας αρχιτεκτονικής στην Ιταλία. Στα πρώτα χρόνια στη Βραζιλία την επηρέασε με τις ιδέες του για την εδραίωση του Διεθνούς Στυλ και μέσω αυτού, υλοποίησε τα δύο πρώτα πολύ σημαντικά έργα της, Glass House και MASP. Το υλικό που κυριαρχεί στα έργα αυτά, είναι το γυαλί, το οποίο φαίνεται ότι γοήτευε τον Bardi, μιας και είχε εκδώσει και ένα σχετικό βιβλίο (Il Vetro) στην Ιταλία. Η αρχική επιρροή του συζύγου της, είχε μεγάλη σημασία για την Bo Bardi, ώστε να μπορέσει να τη μετασχηματίσει και να διαμορφώσει εν τέλει μια

1 Franck K., “A Feminist Approach to Architecture: Acknowledging Women’s Ways of Knowing”, “Gender space architecture, an interdisciplinary introduction”, ed. by Rendell J., Penner B., Borden I., Routledge, 1st edition, London, 1999, πρβλ. Nevins D., trans., “From Eclecticism to Doubt”, Heresies 3, 1981, σ. 72.

2 “Modern designers have exaggerated the technological side... Intimacy is gone, atmosphere is gone.. Formulas are nothing; life is everything. And life is mind and heart at the same time.” Franck K., “A Feminist Approach to Architecture: Acknowledging Women’s Ways of Knowing”, “Gender space architecture, an interdisciplinary introduction”, ed. by Rendell J., Penner B., Borden I., Routledge, 1st edition, London, 1999, πρβλ. Nevins D., trans., From “Eclecticism to Doubt”, Heresies 3, 1981, σ. 72

3 Pallasmaa J., “Hapticity and Time - Notes on fragile architecture”, Gale Cengage Learning, 2008

4 Μετά το 1976 ξεκίνησε τη συνεργασία της με τους νεότερους της, André Vainer και Marcelo Ferraz. Μαζί τους πραγματοποίησε τα έργα της τελευταίας περιόδου της καριέρας της όπως το SESC Leisure Centre - Pompéia Factory.

πολύ προσωπική της έκφραση, στο μετέπειτα έργο της.

Η εισαγωγή της γαλλίδας σχεδιάστριας Charlotte Perriand στην αρχιτεκτονική, συνέπεσε με τη δεκαετή συνεργασία της με τους Le Corbusier και Pierre Jeanneret, μέσα στην οποία επηρεάστηκε και επηρέασε. Η παρουσία της στο στούντιο Le Corbusier είναι ορατή, καθώς εισήγαγε την αισθητική του μοντέρνου στον εσωτερικό χώρο, ανταποκρινόμενη στο λεξιλόγιο των αρχών του και παράλληλα εστιασμένη στην εξυπηρέτηση των ανθρώπινων αναγκών. Κατά αυτόν τον τρόπο, ο Le Corbusier απέκτησε μία βαθύτερη κατανόηση του εσωτερικού χώρου και της οικιακής ζωής. Ακόμη, κατά τη διάρκεια της συνεργασίας της με το γραφείο του Le Corbusier, η Perriand ασχολήθηκε, εκτός από το σχεδιασμό εσωτερικών χώρων και επίπλων, με τη συμμετοχή σε διαγωνισμούς, εκθέσεις και συνέδρια, όπως το CIAM, αποκτώντας μία σφαιρική εικόνα για την ευθύνη της αρχιτεκτονικής προς την κοινωνία, κάτι το οποίο είχε επιρροή στη συνέχεια της επαγγελματικής της καριέρας.

Η Eileen Gray, στην αρχή της αρχιτεκτονικής της πορείας, ήρθε σε επαφή με τον Le Corbusier και το έργο του μέσω του φίλου και συνεργάτη της, Jean Badovici. Από το έργο της προκύπτει, ότι η προσέγγιση της Gray για τη νεωτερικότητα είναι μία μορφή κριτικού σχολιασμού για το ίδιο το Μοντέρνο Κίνημα, πριν αυτό οριστικοποιηθεί, και πιο ειδικά για τις χωρικές αρχές του Le Corbusier. Ενώ η σχεδιαστική της ταυτότητα φέρει τα μορφολογικά του χαρακτηριστικά επαναστάτησε ενάντια στην υπερβολική “μηχανοποίηση” των χώρων, που αποκλείουν το συναίσθημα⁵. Στο επίκεντρο των προτάσεων της έδωσε έμφαση στην αλληλεπίδραση του ανθρώπου με το εκάστοτε τεχνητό περιβάλλον. Δεν υπάρχει ξεκάθαρη εικόνα σχετικά με την επιρροή της Gray στο Le Corbusier, ωστόσο η σχέση αυτή θα μπορούσε να αποτελέσει αντικείμενο προς περαιτέρω διερεύνηση, καθώς οι κινήσεις του Le Corbusier για την κατοικία E.1027 εκφράζουν ποικιλοτρόπως τον έκδηλο θαυμασμό του ως προς το έργο της.

Το έτος 1927, είναι το επίσημο χρονικό σημείο τομής της Reich με τον Mies van der Rohe. Η συνεργασία τους, η οποία διήρκησε δεκατρία χρόνια, τερματίστηκε όταν ο Mies έφυγε για τις Ηνωμένες Πολιτείες. Είναι ασαφές η γραμμή της επιρροής του Mies στη Reich, αν και εικάζουμε ότι η δημιουργική τους συνεργασία θα ήταν σαφώς αμφίρροπη. Αυτό που διαφαίνεται ξεκάθαρα είναι η συμβολή της Reich στην αρχιτεκτονική σκέψη του Mies. Τα δεδομένα καταδεικνύουν ότι πριν από τη συνεργασία τους, ο Mies δεν είχε μεταφέρει το θεωρητικό του έργο⁶ στην κατασκευή. Φαίνεται ότι η πρώτη εφαρμογή των νέων χώρων, έγινε στο Glassraum, την πρώτη τους συνεργασία, με τα επιδαπέδια χωρίσματα που η Reich εφάρμοξε και στις προηγούμενες εκθέσεις που είχε επιμεληθεί. Υπήρξε

επίσης μια αξιοσημείωτη διαφορά στη φύση του έργου του στην Αμερική, που περιγράφεται ως περισσότερο ψυχρό και ακραία ορθολογικό. Η πλούσια υλικότητα που χαρακτηρίζει το ευρωπαϊκό του έργο, ήταν στην ουσία οι επιλογές της Reich η οποία χειριζονταν με ακριβή συντονισμό και ενστικτώδη ικανότητα το εσωτερικό των κτιρίων, τα υφάσματα και τα χρώματα.

Ένα επαναλαμβανόμενο θέμα στις ιστορίες των γυναικών αυτών, είναι η απεικόνισή τους ως “θύματα” των αρσενικών φιλοδοξιών και προκαταλήψεων. Αυτή η θυματοποίηση αξίζει ιδιαίτερη προσοχή δεδομένου ότι αρνείται στις γυναίκες οποιονδήποτε άλλο ρόλο και τις κλειδώνει μέσα σε ένα κλειστό και περιορισμένο σύστημα⁷. Ωστόσο, τι σημαίνει το να ορίζονται ως θύματα οι συγκεκριμένες αρχιτεκτόνισσες; Η απεικόνισή τους αυτή συμβαδίζει με τη μείωση της δύναμης και της επιρροής τους. Η Reich, η Perriand και ακόμα και οι Gray και Bo Bardi, αποτελούν χαρακτηριστικές περιπτώσεις γυναικών που παρέμειναν κατά κύριο λόγο εκτός των αρχιτεκτονικών κειμένων, διότι το έργο τους είχε συσχετιστεί σε μεγάλο βαθμό με τα έπιπλα και το σχεδιασμό εσωτερικών χώρων, δύο τομείς που είναι συμβολικά κατώτερης κλίμακας από τα πρότυπα του “κανονικού” πυρήνα της αρχιτεκτονικής.

Η καριέρα τους απαιτούσε μια πιο περίπλοκη ανάγνωση των τρόπων με τους οποίους το φύλο διασταυρώθηκε με τη μοντέρνα αρχιτεκτονική και έθιξε αρκετά ζητήματα σχετικά με τις υποθέσεις στις οποίες βασίζονται πολλές φεμινιστικές αναγνώσεις της αρχιτεκτονικής⁸.

Σε μια γενική και διαγώνια θεώρηση του εν λόγω κοινωνικού ζητήματος εντοπίζουμε ορισμένες υποθέσεις σχετικά με τη δημιουργία του περιθωρίου στην ιστορία. Πρώτη υπόθεση, στην περίπτωση της Gray και της Perriand, είναι ότι στο χρονικό πλαίσιο το οποίο μελετάμε, οι καινοτόμες και ανατρεπτικές θεωρίες, που σε πολλά επίπεδα ενίσχυσαν την πρόοδο, τελικά φέραν την κληρονομιά προηγούμενων αφηγήσεων και καθιερωμένων συνθηθειών, αντικατοπτρίζοντας τη συντηρητική στάση του συστήματος ως προς το φύλο⁹. Δεύτερη υπόθεση, στην περίπτωση της Reich, είναι ότι λόγω της στενής συνεργασίας που απέκτησαν με άντρες, πολύ επιτυχημένους ομοτέχνους τους, και της από κοινού τους σύμπραξης τόσο σε ιδέες, όσο και σε αρχιτεκτονικό έργο, τα όρια της σχεδιαστικής επιρροής είναι θολά. Η φήμη των γυναικείων ονομάτων επισκιάστηκε από το ανδροκρατούμενο αρχιτεκτονικό status quo. Η τρίτη υπόθεση, την οποία εντοπίζουμε στην περίπτωση της Bo Bardi, σχετίζεται με

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=HmAsUQEFYGI&list=FL4qialkD8tzna7bDqM-Mn6Q&index=10>

⁶ Η πρώτη του ανάθεση για ένα μοντέρνο κτίριο ήταν το Dexel House (1925), το οποίο ποτέ δεν προχώρησε πέρα από μερικά σκίτσα.

⁷ Matthewson G., “Pictures of Lilly, Lilly Reich and the Role of Victim”, Wellington Institute of Technology, Additions to Architectural History Conference, SAHANZ, 2002

⁸ McLeod M., “Perriand: Reflections of Feminism and Modern Architecture”, Harvard Design Magazine, no. 20, 2004

⁹ White D., “Masculine Construction: Gender in the twentieth - century architectural discourse”, Διδακτορική διατριβή, University of Adelaide, School of Architecture and Urban Design, October 2001, σ.29

το ότι τα ουτοπικά ιδανικά των χωρών υποβλήθηκαν σε ταχείες μεταβολές την εξεταζόμενη περίοδο. Οι επενδύσεις στις υποδομές από αναπτυξιακές πολιτικές κυβερνήσεων που αντικατοπτρίζουν την υποστήριξη του design και της αρχιτεκτονικής, εναλλάσσεται με τη διατάραξη της ομαλής εξέλιξης λόγω πολεμικών πράξεων ή καθεστωτικών επεμβάσεων. Οι προσπάθειες για αναγνώριση του ολοκληρωμένου έργου, ορισμένων γυναικών αρχιτεκτόνων ακολούθων του μοντερνισμού, βρήκαν εμπόδιο από πολύ μεγαλύτερες πολιτικές ιδεολογίες και παγκόσμια γεγονότα.

Ο μοντερνισμός, εν τέλει δεν αμφισβήτησε την πολιτογραφημένη και θεσμοποιημένη πατριαρχική φύση της αρχιτεκτονικής. Είναι ενδιαφέρον ότι παρόλο που πολλά από τα ιστορικά κείμενα ασχολούνται με μια εξερεύνηση κοινωνικών, ιδεολογικών και φιλοσοφικών ιδεών - ουσιαστικά σε επαναστάσεις - δεν αναφέρουν το γυναικείο κίνημα¹⁰, ένα σημαντικό φαινόμενο του 20ου αιώνα. Οι συγγραφείς είτε δεν παρατηρούν τη προκατειλημμένη φύση ως προς το φύλο των προγενέστερων κειμένων, είτε μοιράζονται τη σιωπηρή τους προκατάληψη.

Η “επαναανάλυση” του έργου των γυναικών του παρελθόντος, σαν πράξη ενίσχυσης της συνείδησης αλλά και αναζήτησης προτύπων, ήταν ένα πρώιμο έργο του φεμινισμού δεύτερου κύματος στη δεκαετία του 1960¹¹.

Έχουν υπάρξει αρκετές προσεγγίσεις έκτοτε, οι οποίες εξετάζουν τους τρόπους με τους οποίους το φύλο επηρεάζει την πρακτική της αρχιτεκτονικής. Η διαφορά των δύο φύλων καθορίζει μια ατέρμονη ακολουθία από διαφορετικές προτεραιότητες στην οργάνωση και την παραγωγή της αρχιτεκτονικής. Για παράδειγμα, η γλώσσα των ουσιωδών σχηματισμών που βασίζεται ιδεολογικά στον ριζοσπαστικό φεμινισμό, επικαλείται τους οικείους δυισμούς - σκληρό / μαλακό, καμπύλο / ευθύ, εξωτερικό / εσωτερικό, οριζόντιο / κάθετο. Οι αισθητικές μορφές της «γυναικείας αρχιτεκτονικής», ακόμα και όταν εμπνέονται από ριζοσπαστικές φεμινιστικές αξιώσεις, τελικά μοιάζουν να νομιμοποιούν αυτά τα πατριαρχικά στερεότυπα, τα οποία επίσης βασίζονται στην παραδοχή της «φυσικής» -βιολογικά καθορισμένων- διαφοράς¹².

Οι διαφορές μεταξύ ανδρών και γυναικών, βάσει των εμπειριών ζωής, οδηγούν σε

διαφορετικούς τρόπους αντίληψης της γνώσης¹³. Η βασική σχέση των γυναικών με τον κόσμο είναι μια σχέση σύνδεσης, ενώ των ανδρών είναι μια σχέση διαχωρισμού¹⁴. Τόσο στο έργο των αποδομιστών, όσο και σε εκείνο θεωρητικών και κριτικών της αρχιτεκτονικής που είναι υπέρμαχοι της περισσότερο πολιτικοποιημένης έννοιας «ετεροτοπία» του Foucault¹⁵, η γυναικεία παρουσία εμφανίζεται μέσω της απουσίας της. Ενώ ο μοντερνισμός εξαίρεσε τις γυναίκες, η αποδομιστική θεώρηση του φύλου, αναζήτησε το “άλλο” και απέρριψε τα αντιθετικά δίπολα¹⁶ (π.χ. άνδρας/γυναίκα), καταλήγοντας να παρουσιάσει τις γυναίκες ως μέσο για την κατασκευή της ταυτότητας των ανδρών.

Η εισαγωγή της έννοιας «κοινωνικό φύλο»¹⁷ δίνει σημαντική ώθηση στις πρόσφατες θεωρήσεις. Η έμφαση μετατίθεται στην αναγνώριση των διαφορών που ενυπάρχουν μέσα στην συγκρότηση της έννοιας φύλο: διαφορές λόγω ηλικίας, κοινωνικής τάξης, φυλής, σεξουαλικών προτιμήσεων, τόπου καθώς και των μεταξύ τους αλληλοεπιδράσεων¹⁸. Η μετατόπιση αυτή έγινε δυνατή στη συνάντηση των φεμινιστικών προσεγγίσεων με τις μετα-δομιστικές θεωρήσεις του αστικού χώρου, όπου αμφισβητείται η ιδέα της μιας και μο-

13 White D., “Masculine Construction: Gender in the twentieth - century architectural discourse”, Διδακτορική διατριβή, University of Adelaide, School of Architecture and Urban Design, October 2001, σ. 69

14 Frank K., “A place for Women, A Feminist Approach to Architecture, in Architecture”, E.P. Berkeley, Smithsiosian Institution Press, Washington, London, 1989, σ. 201-216, πρβλ. White D., “Masculine Construction: Gender in the twentieth - century architectural discourse”, Διδακτορική διατριβή, University of Adelaide, School of Architecture and Urban Design, October 2001, σ. 68-9

15 Ο Foucault, με τον όρο «ετεροτοπία» (heterotopia) περιγράφει ό,τι είναι αδύνατον να συλληφθεί από τη σκέψη, ενώ παραπέμπει στους «άλλους χώρους», τους χώρους που είναι κοινωνικά και τυπικά περιθωριοποιημένοι, τοποθετημένοι έξω από την καθημερινή ζωή (η φυλακή, το νοσοκομείο, το μπορντέλο, το μουσείο κλπ.). Βλ. Foucault, M., “Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias”, πρβλ. J. Ockman, E. Eigen, “Architecture and Culture 1943-1968: A Documentary Anthology”, Columbia Books of Architecture and Rizzoli, New York, 1993, σ. 420-426.

16 Κριτική στην πλατωνική πεποίθηση ότι η ύπαρξη αποτελείται από αντιθέσεις που είναι ιεραρχικές, καθώς ο ένας πόλος της αντίθεσης θεωρείται σπουδαιότερος από τον άλλο και μάλιστα, ο ισχυρός πόλος της αντίθεσης “παριστάνει” ότι προηγείται χρονικά από τον άλλο: ψυχή και σώμα, το είναι και το φαίνεσθαι, το νοητό και το αισθητό, λόγος και γραφή.

17 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» [“a social category imposed on a sexed body(1986: 1056)"]. Σταδιακά, γράφει η Scott , ο όρος «κοινωνικό φύλο» αντικατέστησε τον όρο «γυναίκες», έτσι ώστε να ανατρέψει τον μύθο μιας θεμελιώδους διακρίσης μεταξύ ανδρών και γυναικών. Ταυτόχρονα, η χρήση του αποκλείει ρητά βιολογικές εξηγήσεις για τη γυναικεία υποταγή και υποδηλώνει την εξ ολοκλήρου κοινωνική συγκρότηση των ιδεών σχετικά με τους ρόλους που προσιδιάζουν στους άντρες και στις γυναίκες. Πρβλ. http://www.fylopedia.uoa.gr/index.php/Κοινωνικό_φύλο

18 http://www.fylopedia.uoa.gr/index.php/Φύλο_και_αρχιτεκτονική

10 Το πρώτο γυναικείο κίνημα από τα τέλη του 19ου και τις αρχές του 20ου αιώνα, οι ανακατατάξεις των αντιλήψεων και των ρόλων των γυναικών, ιδιαίτερα μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, και οι αγώνες τους για το δικαίωμα ψήφου σε ολόκληρη την Ευρώπη, φαίνεται να έχουν κάνει ελάχιστες εντυπώσεις (στους ιστορικούς).

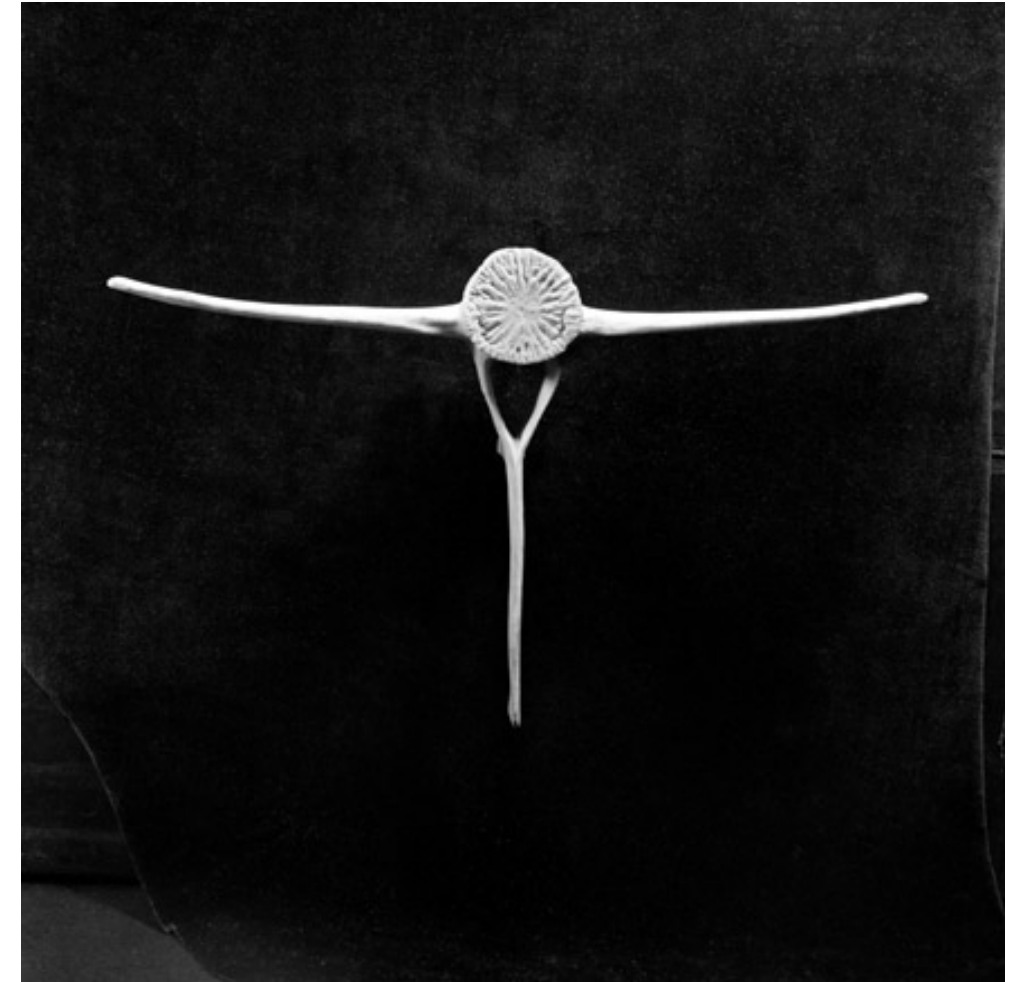
11 Matthewson G., “Pictures of Lilly, Lilly Reich and the Role of Victim”, Wellington Institute of Technology, Additions to Architectural History Conference, SAHANZ, 2002

12 White D., “Masculine Construction: Gender in the twentieth - century architectural discourse”, Διδακτορική διατριβή, University of Adelaide, School of Architecture and Urban Design, October 2001, σ. 69

ναδικής αλήθειας όσον αφορά στην ενιαία οπτική του φύλου. Υπό το πρίσμα αυτό, τίθενται σημαντικά ερωτήματα και προτεραιότητες, που έχουν να κάνουν με τον τρόπο άσκησης του επαγγέλματος και το ρόλο των γυναικών ως υποκείμενα και αντικείμενα της γνώσης και του σχεδιασμού του χώρου.

Η «προσθήκη» των γυναικών στα βιβλία ιστορίας δεν μπορεί να είναι απλά αριθμητική, καθώς αποτελεί μια πολύπλοκη εξίσωση που απαιτεί συνεχή επανεξέταση και προσδιορισμό των τρόπων ιστορικής μεθοδολογίας και σκέψης. Ωστόσο, η εγκαθίδρυση γυναικείων προτύπων, η οποία κρίνεται αναγκαία, είναι μια κίνηση φορτισμένη τόσο συναισθηματικά όσο και πολιτικά, διότι η αρχιτεκτονική ως φορέας συλλογικής μνήμης και ως καθρέφτης κοινωνίας, επηρεάζει τόσο τη δημόσια όσο και την ιδιωτική ζωή.

Εν τέλει, το θηλυκό και το αρσενικό είναι οι δύο πόλοι ενός συστήματος το οποίο θα λειτουργήσει αρμονικά μόνο αν εκμεταλλευτούμε όλο το ενδιάμεσο φάσμα που εμπεριέχουν.





Εισαγωγή

wallpaper.com/design/charlotte-perriand-photography-to-interior-design

Γυναίκες στο Μοντέρνο

moma.org/calendar/exhibitions/1369

Eileen Gray

mondo-blogo.blogspot.com/2013/02/eileen-grey-ahead-of-her-time_3.html

- 1 aram.co.uk/blog/brick-screen-by-eileen-gray.html
- 2 telegraph.co.uk/culture/art/artsales/4805374/Small-brown-armchair-sells-for-19-million.html
- 3 picturika.pw/Eileen-Gray-Lacquered-Wood-Cabinet-with-Swivel-Drawers-1926.html
- 4 vam.ac.uk/articles/art-deco-where-tradition-meets-modernity
- 5 aram.co.uk/wendigen-rug.html
- 6 eileengray.co.uk/products/st-tropez/
- 7 vam.ac.uk/content/articles/e/eileen-gray/
- 8 histoiredelarchitecture.blogspot.com/2013/04/eileen-gray-au-centre-pompidou.html
- 9 architecture.com/image-library/RIBApix/image-information/poster/monte-carlo-bedroomboudoir-xiv-salon-des-artistes-decorateurs-paris-1923/posterid/RIBA69850.html
- 10 dezeen.com/2018/09/11/eileen-gray-modernist-e-1027-villa-le-corbusier-manuel-bougot-architecture-photography/
- 11 dezeen.com/2018/09/11/eileen-gray-modernist-e-1027-villa-le-corbusier-manuel-bougot-architecture-photography/
- 12 abuildingaday.tumblr.com/post/118905648404/e1027-eileen-gray-roquebrune-cap-martin-france
- 13 architempore.com/architetta-eileen-gray/
- 14 styleandcreate.com/post/137244792636/architecture-details-from-villa-e1027-by-eileen
- 15 hiddenarchitecture.net/si-villa-e1027/
- 16 capmoderne.com/en/lieu/la-villa-e-1027/
- 17 styleandcreate.com/post/137244792636/architecture-details-from-villa-e1027-by-eileen
- 18 bauhaus2yourhouse.com/products/eileen-gray-transat-chair
- 19 dezeen.com/2018/09/11/eileen-gray-modernist-e-1027-villa-le-corbusier-manuel-bougot-architecture-photography/#/
- 20 capmoderne.com/en/lieu/la-villa-e-1027/
- 21 marygaudin.com/projects/eileen-gray
- 22 studiointernational.com/index.php/eileen-gray-architect-designer-painter
- 23 www.core77.com/posts/53280/Seven-Things-You-Probably-Didnt-Know-About-Eileen-Gray
- 24 odradeksjourney.files.wordpress.com/2018/04/e-1027-eileen-gray.pdf
- 25 core77.com/posts/53280/Seven-Things-You-Probably-Didnt-Know-About-Eileen-Gray
- 26 marygaudin.com/projects/eileen-gray
- 27 marygaudin.com/projects/eileen-gray
- 28 eileengray.co.uk/products/bar-stool-no-1/
- 29 marygaudin.com/projects/eileen-gray
- 30 marygaudin.com/projects/eileen-gray
- 31 hiddenarchitecture.net/si-villa-e1027/
- 32 exberliner.com/whats-on/art/eileen-gray-e-1027-master-bedroom/
- 33 Vattano Starlight, Georgia Gaeta, The Minimum House Designs of Pioneer Modernists Eileen Gray and Charlotte Perriand, Athens Journal of Architecture, April 2016

- 34 atlasofinteriors.polimi.it/2017/11/16/eileen-gray-tube-house-france-1939/gray_1939_tubehouse_01/
- 35 capmoderne.com/en/lieu/la-villa-e-1027/
- 36 marygaudin.com/projects/eileen-gray
- 37 core77.com/posts/53280/Seven-Things-You-Probably-Didnt-Know-About-Eileen-Gray

Charlotte Perriand

apartmenttherapy.com/need-to-know-design-info-the-famous-furniture-of-charlotte-perriand-242913

- 1 wsj.com/articles/SB10001424052748704206804575468381752337918
- 2 www.apartmenttherapy.com/need-to-know-design-info-the-famous-furniture-of-charlotte-perriand-242913
- 3 smow.com/blog/2013/02/musee-dart-moderne-de-saint-etienne-metropole-charlotte-perriand-et-le-japon/
- 4 thechanelhouse.org/2013/12/05/the-modernism-of-charlotte-perriand/
- 5 messylines.com/home/modern-mechanics/
- 6 thechanelhouse.org/2013/12/05/the-modernism-of-charlotte-perriand/photomontage-pour-le-projet-du-stand-lequipement-interieur-dune-habitation-presente-par-le-corbusier-pierre-jeanneret-et-charlotte-perriand-au-salon-dautomne-1929/
- 7 Mónica Cruz, Charlotte Perriand y el Equipamiento de la habitación moderna dearquitectura 03. 12/08 docplayer.es/51106426-Charlotte-perriand-y-el-equipamiento-de-la-habitacion-moderna.html
- 8 Mónica Cruz, Charlotte Perriand y el Equipamiento de la habitación moderna dearquitectura 03. 12/08 docplayer.es/51106426-Charlotte-perriand-y-el-equipamiento-de-la-habitacion-moderna.html
- 9 library.si.edu/image-gallery/collection/thérèse-bonney-photographs?page=26
- 10 www.fondationlouisvuitton.fr/en/exhibitions/exhibition/charlotte-perriand.html
- 11 Mónica Cruz, Charlotte Perriand y el Equipamiento de la habitación moderna dearquitectura 03. 12/08 docplayer.es/51106426-Charlotte-perriand-y-el-equipamiento-de-la-habitacion-moderna.html
- 12 https://www.archisearch.gr/videos/le-corbusier-pierre-jeanneret-charlotte-perriand-el-greco-athens/attachment/el-greco-cassina-archival-images-3/
- 13 Mónica Cruz, Charlotte Perriand y el Equipamiento de la habitación moderna dearquitectura 03. 12/08 docplayer.es/51106426-Charlotte-perriand-y-el-equipamiento-de-la-habitacion-moderna.html
- 14 Starlight Vattano & Giorgia Gaeta, The Minimum House Designs of Pioneer Modernists Eileen Gray and Charlotte Perriand, Athens Journal of Architecture, April 2016
- 15 Barsac Jacque, “Charlotte Perriand: un art d’habiter : 1903 – 1959”, Norma, Paris,2005
- 16 designboom.com/design/charlotte-perriands-la-maison-au-bord-de-leau-is-a-louis-vuitton-tribute-12-14-2013/
- 17 designboom.com/design/charlotte-perriands-la-maison-au-bord-de-leau-is-a-louis-vuitton-tribute-12-14-2013/
- 18 moma.org/collection/works/154996
- 19 mbandf.com/en/parallel-world/charlotte-perriand-the-20th-century-design-pioneer-who-became-an-icon-of-modernity
- 20 daniellaondesign.com/blog/charlotte-perriands-interiors-in-unite-dhabitation
- 21 fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysld=13&IrisObjectId=5234&sysLanguage=en-en&itemPos=58&itemCount=78&sysParentId=64&sysParentName=home
- 22 dezeen.com/2014/09/15/le-corbusier-unite-d-habitation-cite-radieuse-marseille-brutalist-architecture/
- 23 curiator.com/art/charlotte-perriand/chaise-longue
- 24 esotericsurvey.blogspot.com/2017/09/perriand-japan.html
- 25 yellowtrace.com.au/charlotte-perriand-icon-of-modernity/#gallery-3

Lilly Reich

core77.com/posts/55200/Lilly-Reich-Was-More-Than-Miess-Collaborator

1www.west86th.bgc.bard.edu/translatedtext/questions-of-fashion-by-lilly-reich/

2www.west86th.bgc.bard.edu/translatedtext/questions-of-fashion-by-lilly-reich/

3aMcQuaid, Matilda, Lilly Reich : Designer and Architect, The Museum of Modern Art, New York, 2016, σ. 11

3Bwww.west86th.bgc.bard.edu/translatedtext/questions-of-fashion-by-lilly-reich/

4McQuaid, Matilda, Lilly Reich : Designer and Architect, The Museum of Modern Art, New York, 2016, σ. 16

5aMcQuaid, Matilda, Lilly Reich : Designer and Architect, The Museum of Modern Art, New York, 2016, σ. 19

5BMcQuaid, Matilda, Lilly Reich : Designer and Architect, The Museum of Modern Art, New York, 2016, σ. 19

6en.wikipedia.org/wiki/Frankfurt_kitchen

7en.wikiarquitectura.com/building/weissenhof-estate/#exposicion-la-vivienda3

8Randall Ott, Mies’s Statues and Lilly Reich, 87th Association of Collegiate Schools of Architecture Annual Meeting, Legacy+ Aspirations, σ. 231

9www.ramonesteve.com/en/manufacturing-the-interior/posts/mies-van-der-rohe-y-lilly-reich-stuttgart-berlin-barcelona/

10www.beaudouin-architectes.fr/2011/08/mvdr-weissenhof/

11McQuaid, Matilda, Lilly Reich : Designer and Architect, The Museum of Modern Art, New York, 2016, σ. 20

12insideinside.org/project/glassraum-1927/

13www.beaudouin-architectes.fr/2011/08/mvdr-weissenhof/

14www.beaudouin-architectes.fr/2011/08/mvdr-weissenhof/

15www.beaudouin-architectes.fr/2011/08/mvdr-weissenhof/

16hiddenarchitecture.net/velvet-and-silk-cafe/

17hiddenarchitecture.net/velvet-and-silk-cafe/

18McQuaid, Matilda, Lilly Reich : Designer and Architect, The Museum of Modern Art, New York, 2016, σ. 124

19projektmik.com/en/moderne-in-krefeld/mies-in-krefeld/cafe-samt-seide-1927/

20www.beaudouin-architectes.fr/2011/08/mvdr-weissenhof/

21www.beaudouin-architectes.fr/2011/08/mvdr-weissenhof/

22McQuaid, Matilda, Lilly Reich : Designer and Architect, The Museum of Modern Art, New York, 2016, σ. 28

23www.beaudouin-architectes.fr/2011/08/mvdr-weissenhof/

24McQuaid, Matilda, Lilly Reich : Designer and Architect, The Museum of Modern Art, New York, 2016, σ. 27

25www.cca.qc.ca/fr/recherche/details/collection/object/16335

26explore.chicagocollections.org/image/artic/85/sx6508t/

27www.dailyicon.net/2008/07/icon-barcelona-pavilion/

28www.flickr.com/photos/guen_k/5646464093/

29www.metalocus.es/en/news/lilly-reich-designer-bauhaus-modernity

30www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/342838

31www.inexhibit.com/mymuseum/the-german-pavilion-in-barcelona-by-mies-van-der-rohe/

32Mies van der Rohe – Barcelona, 1929-SYMPOSIUM 13-15 October 2016, Edt Joana Teixidor and Llorenç Bonet, Fundació Mies van der Rohe Barcelona, 2018, Laura Martínez de Guereñu, Mies, Barcelona and the Bauhaus, σ. 62

33McQuaid, Matilda, Lilly Reich : Designer and Architect, The Museum of Modern Art, New York, 2016, σ. 30

34McQuaid, Matilda, Lilly Reich : Designer and Architect, The Museum of Modern Art, New York, 2016, σ. 9

35McQuaid, Matilda, Lilly Reich : Designer and Architect, The Museum of Modern Art, New York, 2016, σ. 31

36McQuaid, Matilda, Lilly Reich : Designer and Architect, The Museum of Modern Art, New York, 2016, σ. 33

37McQuaid, Matilda, Lilly Reich : Designer and Architect, The Museum of Modern Art, New York, 2016, σ. 33

38McQuaid, Matilda, Lilly Reich : Designer and Architect, The Museum of Modern Art, New York, 2016, σ. 33

39McQuaid, Matilda, Lilly Reich : Designer and Architect, The Museum of Modern Art, New York, 2016, σ. 33

40McQuaid, Matilda, Lilly Reich : Designer and Architect, The Museum of Modern Art, New York, 2016, σ. 34

41McQuaid, Matilda, Lilly Reich : Designer and Architect, The Museum of Modern Art, New York, 2016, σ. 34

42McQuaid, Matilda, Lilly Reich : Designer and Architect, The Museum of Modern Art, New York, 2016, σ. 34

43austincubed.blogspot.com/2015/02/haiku-for-book-lilly-reich-designer-and

44www.moma.org/collection/works/1062

45www.tugendhat.eu/en/the-interiors

46www.tugendhat.eu/en/the-interiors

47www.tugendhat.eu/en/the-interiors

48www.researchgate.net/figure/FIGURE-I-I-Lilly-Reich-model-dressing-room-interior-Die-Wohnung-exhibition-1927

49www.moma.org/audio/playlist/34/567

50www.tugendhat.eu/en/vila-tugendhat-and-the-barcelona-pavilion

51www.core77.com/posts/55200/Lilly-Reich-Was-More-Than-Miess-Collaborator

52www.core77.com/posts/55200/Lilly-Reich-Was-More-Than-Miess-Collaborator

53www.core77.com/posts/55200/Lilly-Reich-Was-More-Than-Miess-Collaborator

54www.core77.com/posts/55200/Lilly-Reich-Was-More-Than-Miess-Collaborator

55plainsmen.org/knoll-international-barcelona/

56www.core77.com/posts/55200/Lilly-Reich-Was-More-Than-Miess-Collaborator

57www.core77.com/posts/55200/Lilly-Reich-Was-More-Than-Miess-Collaborator

58McQuaid, Matilda, Lilly Reich : Designer and Architect, The Museum of Modern Art, New York, 2016, σ. 46

59miesbcn.com/project/lilly-reich-grant-for-equality-in-architecture/banner_web_reich/

60www.nytimes.com/2012/02/27/arts/27iht-design27

Lina Bo Bardi

momowo.eu/lina-bo-bardi-in-italia/

1 arengario.it/opera/anno-i-nn-1-9-tutto-il-pubblica

2 arengario.it/opera/anno-i-nn-1-9-tutto-il-pubblica

3 arengario.it/opera/anno-i-nn-1-9-tutto-il-pubblica

4 arengario.it/opera/anno-i-nn-1-9-tutto-il-pubblica

5 linabobarditogether.com/fr/2012/08/26/1987/

6 linabobarditogether.com/fr/2012/08/26/1990/

7 www.interiordesign.net/articles/12606-lina-bo-bardi-bowl-chairs-installed-at-her-famed-glass-house/

8 josephinritschel.tumblr.com/

9 www.arch2o.com/5-female-architects-who-shaped-the-history-of-architecture/

10 pinupmagazine.org/articles/architectlina-bo-bardi-glass-house-in-sao-paulo-interior#12

11 pinupmagazine.org/articles/architectlina-bo-bardi-glass-house-in-sao-paulo-interior#12

12 www.pinterest.com/pin/384635624418646313/?lp=true

13 fromonebackyardtoanother.com/The-Glass-House-Lina-Bo-Bardi

14 archihousing.blogspot.com/2014/11/4-casa-de-vidro-glass-house-lina-bo

15 frieze.com/article/lina-bo-bardi

16 www.australiandesignreview.com/architecture/beyond-the-modern-house/

17 pinupmagazine.org/articles/architectlina-bo-bardi-glass-house-in-sao-paulo-interior

18 www.harvarddesignmagazine.org/issues/16/after-the-flood

19 www.harvarddesignmagazine.org/issues/16/after-the-flood

20 www.casasbrasileiras.arq.br/csaczerna

21 www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.032/717

22 www.archdaily.com/890930/material-and-immaterial-poetry-the-work-of-lina-bo-bardi

23 Zeuler R. M de A. Lima, Lina Bo Barti, Yale University Press, 2013, p. 114

24 Zeuler R. M de A. Lima, Lina Bo Barti, Yale University Press, 2013, p. 78

25 www.archdaily.com.br/br/800798/classicos-da-arquitetura-casa-valeria-cirell-lina-bo-bardi/58448875e58ece9e190006a5-classicos-da-arquitetura-casa-valeria-cirell-lina-bo-bardi-foto

26 www.archdaily.com.br/br/800798/classicos-da-arquitetura-casa-valeria-cirell-lina-bo-bardi/58448992e58ece9e190006aa-classicos-da-arquitetura-casa-valeria-cirell-lina-bo-bardi-foto

27 https://www.archdaily.com.br/br/800798/classicos-da-arquitetura-casa-valeria-cirell-lina-bo-bardi/5844853ee58ece9e190006a1-classicos-da-arquitetura-casa-valeria-cirell-lina-bo-bardi-foto

28 ofhouses.tumblr.com/post/82198772272/015-lina-bo-bardi-val%C3%A9ria-cirell-house-casa

29 www.archdaily.com.br/br/800798/classicos-da-arquitetura-casa-valeria-cirell-lina-bo-bardi/5844893be58ece9e190006a7-classicos-da-arquitetura-casa-valeria-cirell-lina-bo-bardi-imagem

30 Zeuler R. M de A. Lima, Lina Bo Barti, Yale University Press, 2013, p. 132

31 linabobarditogether.com/

32 http://www.boss888.net/cad-blocks-drawings-download/material-and-immaterial-poetry-the-work-of-lina-bo-bardi/

33 archpaper.com/2018/12/lina-bo-pietro-bardis-masp-sao-paulo-art-museum-turns-50/

34 Zeuler R. M de A. Lima, Lina Bo Barti, Yale University Press, 2013, p. 129

35 Zeuler R. M de A. Lima, Lina Bo Barti, Yale University Press, 2013, p. 128

36 Fischer Sabine, The Horizons of Lina Bo Bardi:The Museu de Arte de São Paulo in the Context of European Postwar Concepts of Architecture, p.117

37 www.dezeen.com/2015/10/29/lina-bo-bardi-glass-easel-revived-exhibition-brazilian-art-sao-paulo-museum-of-art/

38 thearchitectstake.com/editorials/masp-a-brazilian-masterpiece/

39 www.reddit.com/r/brutalism/comments/8xeq6g/sao_paulo_museum_of_art/

40 www.archdaily.com/775163/radical-pedagogies-lina-bo-bardi-almost-at-fau-usp-1957/561b1651e58ece94b8000305-radical-pedagogies-lina-bo-bardi-almost-at-fau-usp-1957-image

41 agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2018-11/predio-do-masp-projetado-por-lina-bo-bardi-completa-50-anos



Ελληνική βιβλιογραφία

_ Τουρνικιώτης Παναγιώτης, "Ιστοριογραφία της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής", εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2002

Ξενόγλωσσον βιβλιογραφία

_ Adam Peter, "Eileen Gray: Architect, designer : a Biography", Thames & Hudson, 2000

_ Bonnemaison Sarah, "Performing the Modernist Dwelling: The Unité D’Habitation of Marseille, Architecture as a Performing Art", Ashgate Publishing Company, USA, 2013

_ Bonnevier Katerina, "A queer analysis of Eileen Gray’s E.1027", Negotiating Domesticity - Spatial productions of gender in modern architecture, Routledge, New York, 2005

_ Bonnevier Katerina, "Behind Straight Curtains: Towards a Queer Feminist Theory of Architecture", Axl Books, Stockholm, 2007

_ Constant Caroline, "Eileen Gray". Phaidon Press Limited, New York, 2000

_ De Beauvoir Simone, "The Second Sex", Pan Books, London, (Πρώτη έκδ. 1947) 1998

_ Espegel Carmen, "Women Architects in the Modern Movement", Routledge, New York, 2018

_ Glaeser Ludwig, "Ludwig Mies van der Rohe : furniture and furniture drawings from the Design Collection and the Mies van der Rohe Archive", The Museum of Modern Art, New York, 1977

_ Goff Jennifer, "Eileen Gray: Her work and Her World", National Museum of Ireland, Ireland, 2015

_ Greenhalgh Paul, "Ephemeral Vistas: The Expositions Universelles", Great Exhibitions and World’s Fairs, 1851-1939, Manchester University Press, Manchester, 1988

_ Günther Sonja, "Lilly Reich 1885-1947", Deutsche Verlags-Ansalt, Stuttgart, 1988

_ Hecker Stefan, "Müller Christian, Eileen Gray", Gustavo Gili, Barcelona, 1993

_ Johnson J. Stewart, "Eileen Gray - designer", Debrett’s Peerage Ltd, New York, 1979

_ Kikuchi Yoko, "Japan Modernisation and Mingei Theory", Cultural Nationalism and Oriental Orientalism, RoutledgeCurzon, Λονδίνο, 2004

_ MATRIX: Making Space," Women and the Man-made Environment", Pluto Press, London - Sydney, 1984

_ McQuad Matilda, "Lilly Reich, Designer and Architect", The Museum of Modern Art, New York, 1996

_ Miller Judith, "Mid - Century Modern", Octopus Publishing Group Ltd, London (2012), 2018

_ Murphy Elizabeth, "Contemporary Architects: Gray, Eileen", The Macmillan Press Ltd, London - Basingstoke, 1980

_ Pommer Richard, Otto F. Christian, "Weissenhof 1927, and the Modern Movement in Architecture", University of Chicago Press, Chicago, 1991

_ Postiglione Gennaro, Acerboni Francesca, Mark Eaton, "100 : one hundred houses for one hundred European architects of the twentieth century", Taschen, Köln, 2004

_ Rendell Jane, Barbara Penner, Iain Borden, "Gender space architecture, an interdisciplinary introduction", Routledge 1st edition, London, 1999

_ Samuel Flora, "Le Corbusier in Detail", Elsevier Ltd, Burlington, 2007

_ Sellers Libby, "Women Design", Frances Lincoln, London, 2017

_ Sokoly Jochen, Karin Adrian von Roques, VCUQatar, "The Bauhaus Interior, Idea, Reality, Utopia", the Bauhaus Archive, Virginia Commonwealth University School of the Arts in Qatar, 2007

_ Sparke Penny, "The Modern Interior", Reaktion Books Ltd, London, 2008

_ Woolf Virginia, "Ένα δικό σου δωμάτιο - μετάφραση Μίνα Δαλαμάγκα" - 4η έκδ. Οδυσσέας, Αθήνα, 2005

_ Zeuler R. M. de A. Lima, "Lina Bo Bardi", Yale University Press, 2013

Ειδικές μελέτες - Εισηγήσεις - Άρθρα

_ Benton Tim, "E.1027: Restauration de la maison en bord de mer d’Eileen Gray & Jean Badovici", Catalogue de l’exposition, 2016

_ Berglund Eva, "Building a Real Alternative: Women’s Design Service", Field Volume 2, issue 1, October 2008

_ Campagnol Gabriela, Stephen Caffey, "Construction of the Museu de Sao Paulo", 5th International Congress on Construction History, 2015

_ Egger Marianne, "Divide and Conquer: Ludwig Mies van der Rohe and Lilly Reich’s Fabric Partitions at the Tugendhat House", Article in Studies in the Decorative Arts, January 2009

_ Espegel Alonso Carmen, Vega Daniel Movilla , "E.1027: Maison En Boed De Mer: Theoretical Restoration", Criterios de Intervencion en el Patrimonio Arquitectonico.indb, 2011

_ Fischer Sabine, "The Horizons of Lina Bo Bardi: The Museu de Arte de São Paulo in the Context of European Postwar Concepts of Architecture", Lina Bo Bardi 100, Brazil’s Alternative Path to Modernism, 2014

_ Gürel Meltem and Anthony Kathryn, "The Canon and the Void: Gender, Race, and Architectural History Texts Journal of Architectural Education", Journal of Architectural Education (1984-), Vol. 59, No. 3, Taylor & Francis, Ltd. on behalf of the Association of Collegiate Schools of Architecture, Inc., Feb., 2006

_ Lehmann Steffen, "An environmental and social approach in the modern architecture of Brazil: The work of Lina Bo Bardi", City, Culture and Society, 2016: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1877916616300017?via%3Dihub>

_ Leslie Deborah, "Gender, modern design, and home consumption, Environment and Planning", Society and Space , vol.21, 2003

_ Matthewson Gill, "Pictures of Lilly, Lilly Reich and the Role of Victim", Wellington Institute of Technology, Additions to Architectural History Conference, SAHANZ, 2002, Πρβλ."War’s lilly," Der Spiegel, #14, 1997

_ Martin Fuller, "Madame Modernisme", House Beautiful, February, 1998

_ McLeod Mary, "Perriand: Reflections of Feminism and Modern Architecture", Harvard Design Magazine, no. 20, 2004

_ Meyer Esther da Costa, "Essay: After the Flood,"HARDSoft CoolWARM...Gender in Design", Harvard Design Magazine No16, S/S 2002

_ MoMoWo, "Women Designers: Craftswomen, Architects and Engineers between 1918 and 1945", Series Women’s Creativity 1, Helena Seražin, issued by France Stele Institute of Art History ZRC SAZU, published by Založba ZRC, Ljubljana, 2017

_ Muschamp Herbert, "A Modernist Steps Out Of the Shadows", The Times’s print archive, FEB. 9, 1996

_ Naegele Daniel, "Book Review: Perriand, Charlotte. Charlotte Perriand: A Life of Creation (New York: The Monacelli Press, 2003) and McLeod, Mary. Charlotte Perriand: An Art of Living (New York: Harry N. Abrams, 2003)", Harvard Design Magazine, Vol. 24, 2006

_ Novakov Anna, "Reviewed Works: A Life of Creation: An Autobiography by Charlotte Perriand, Charlotte Perriand: An Art of Living by Mary McLeod", Woman’s Art Journal, Vol. 26, Spring - Summer, 2005

_ Pallasmaa Juhani, "Hapticity and Time: Notes on fragile architecture", Gale Cengage Learning, 2008

_ Ponti Gio, "Lina Bo Bardi, l’ultima lezione," Domus, October 1993

_ Randall Ott, "Mies’s Statues and Lilly Reich", 87th Association of Collegiate Schools of Architecture Annual Meeting Proceedings, Legacy + Aspirations, 1999

_ Rault Jasmine, "Occupying E.1027: Reconsidering Le Corbusier’s "Gift" to Eileen Gray". Space and Culture,

vol. 8,no.2, May, 2005

_ Shoichiro Sendai, “Realization of the standard cabinet as “equipment” by Le Corbusier: the transformation of the “wall” ”, Architectural Institute of Japan, 2019

_ Stratigakos Despina, “Women and the Werkbund: Gender Politics and German Design Reform, 1907-14”, Journal of the Society of Architectural Historians, Vol. 62, No. 4 ,University of California Press, Dec., 2003

_ Symposium 2018 - MoMoWo, “Women’s Creativity since the Modern Movement (1918-2018): Toward a new perception and reception”, ZRC SAZU, France Stele Institute of Art History, ZRC Publishing House, 2018

_ Vattano Starlight, Georgia Gaeta, “The Minimum House Designs of Pioneer Modernists Eileen Gray and Charlotte Perriand”, Athens Journal of Architecture, April 2016

_ Wallis Miller, “The Dwelling of Our Time:Surface, Space, and German Identity”, 86th Association of Collegiate Schools of Architecture Annual Meeting Proceedings, Constructing Identity, 1998

_ Βαῖου Ντίνα, Λυκογιάννη Ρούλη, “Όταν ο αρχιτέκτων είναι γυναίκα”, ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΕΣ-Περιοδικό του ΣΑΔΑ-Σ-ΠΕΑ, τεύχος 61 – περίοδος Β, Ιανουάριος/Φεβρουάριος 2007

_ Βαῖου Ντίνα, “Ταυτότητες / Ετερότητες γυναικών στην πόλη”, περιοδικό Ινδικτος, τ. 21, Νοέμβριος 2006

_ Τεντοκάλη Βάνα , “Η κοινωνική δόμηση της ταυτότητας των δύο φύλων”, περιοδικό: Σύγχρονα Θέματα, τ. 45, Ιούνιος 1991

_ Τεντοκάλη Βάνα, “Ανικνεύοντας το φύλο στο χώρο”, “Tracing gender in space”, pp. 152-164, International Conference: Gendering Transformations, University of Crete, Gender in Social Sciences, Undergraduate Program for Gender and Equality Issues, Ρεθυμνο, Κρήτη, 2005

_ Τεντοκάλη Βάνα, Θανάσης Μουτσόπουλος , από την παρουσίαση του μαθήματος “Θεωρίες αποδόμησης του χώρου και του φύλου”, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2013-1014

_ Τζώνος Πάνος, “Μοντερνισμός”, η διάλεξη δόθηκε στο Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στο πλαίσιο της σειράς μαθημάτων «14+3 Μαθήματα για το Μοντερνισμό», 2008-2009

Διδακτορικές διατριβές - Ερευνητικές εργασίες

_ Ntelmekoura Georgia, “Analysis of the mountain shelters and weekend huts by Charlotte Perriand”, ETSAB, May 2008

_ Rault Jasmine, “Eileen Gray: New Angles on Gender and Sexuality”, McGill University, Montreal, August2006

_ White Deborah, “Masculine Construction : Gender in the twentieth - century architectural discourse”, Διδακτορική διατριβή, University of Adelaide, School of Architecture and Urban Design, October 2001

_ Σηφάκη Ευγενία, Σπουδές Φύλου και Λογοτεχνία, Κριτικός αναγνώστης Βασίλειος Βασιλειάδης,Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, 2005

Διαδικτυακές πηγές

_ Architectuul, Lilly Reich: architectuul.com/architect/lilly-reich

_ Beaudouin Laurent, “Eileen Gray -Jean Badovici”, Beaudouin Architects, 2018: www.beaudouin-architectes.fr/2018/09/eileen-gray-jean-badovici/

_ Beaudouin Laurent, “Eileen Gray et de Stijl, Beaudouin Architects”, 2016: http://www.beaudouin-architectes.fr/2017/01/eileen-gray/

_ Brubachdec Holly ,“The Rediscovered Modernist”, The New York Magazine, Dec 15, 1996: www.nytimes.com/1996/12/15/magazine/the-rediscovered-modernist

_ Campagnol Gabriela, Caffey Stephen, “Pepper the Walls with Bullets- Lina Bo Bardi”: www.academia.edu/7185291/Pepper_the_Walls_with_Bullets_Lina_Bo_Bardi

_ Centre Pompidou, “Charlotte Perriand”, 2011: www.fncaue.com/wp-content/uploads/2015/09/

AssPerriand.pdf

_ Clyde Jacqueline, Widewalls, June 10, 2016: www.widewalls.ch/artist/lilly-reich/

_ Coulter Grace , ,“E.1027 Eileen Gray,”, 2018: odradeksjourney.files.wordpress.com/2018/04/e-1027-eileen-gray.pdf

_ Core77, “Designing Women”: www.core77.com/Designing-Women

_ Etherington Rose, “Charlotte Perriand: designer, photographer, activist at the Museum für Gestaltung Zürich”, Dezeen, 10 August 2010 : www.dezeen.com/2010/08/10/charlotte-perriand-designer-photographer-activist-at-the-museum-fur-gestaltung-zurich/

_ Fundació Mies van der Rohe: miesbcn.com/the-pavilion/

_ Goedele De Caluwé, “The feminist critique of architecture Learning from Denise Scott Brown and Frances Bradshaw”: www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0874-68852016000200007

_ bobardi-palanti.com

_ linabobarditogether.com/2012/06/16/timeline/

_ www.tugendhat.eu/en/the-building/the-interiors.html

_ Instituto Bardi: http://institutobardi.com.br/

_ Jason Farago, “Lina Bo Bardi’s MASP: Theoretical and Critical Perspectives”: www.bbc.com/culture/story/20140611-brazils-best-kept-secret

_ Julie Willis, “Invisible Contributions: The Problem of History and Women architects”, Routledge, 28 Jul 2009: www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13264829809478345

_ Lily Reich,” Questions of Fashion”,This article, titled “Modefragen,” was originally published in Die Form: Monatsschrift für gestaltende Arbeit, 1922. Introduction by Robin Schuldenfrei; Translated by Annika Fisher: www.west86th.bgc.bard.edu/translatedtext/questions-of-fashion-by-lilly-reich/

_ Masucci Vincent, “The Black story of the four furniture models of Le Corbusier”: www.lecorbusier-heidiweber.ch/templates/Gravis/images/files/Machines%20for%20Living_Innenseiten.pdf

_ Moore Rowan, “Eileen Gray’s E1027: a lost legend of 20th-century architecture is resurrected, Support The Guardian, The Observer Architecture, 2 May 2015 : www.theguardian.com/artanddesign/2015/may/02/eileen-gray-e1027-villa-cote-dazur-reopens-lost-legend-le-corbusier

_ Pioneering Women: pioneeringwomen.bwaf.org/

_ Ravenscroft Tom, Eileen Gray’s modernist E-1027 villa revealed in photographs by Manuel Bougot, Dezeen, 11 September 2018: www.dezeen.com/2018/09/11/eileen-gray-modernist-e-1027-villa-le-corbusier-manuel-bougot-architecture-photography/

_ Renato Anelli, “A flower between the stone and the crystal”, 2016: http://www.nomads.usp.br/virus/virus12/?sec=5

_ Slessor Catherine, “Bauhaus histories tend to be disproportionately dominated by male protagonists”, Dezeen, 20 November 2018: www.dezeen.com/2018/11/20/bauhaus-women-catherine-slessor-opinion/

_ Sustainable Lina: Lina Bo Bardi’s Adaptive Reuse Projects, Editors: Condello Annette, Lehmann,Steffen www.springer.com/gp/book/9783319329833#aboutAuthors

_ The Museum of Modern Art, “How Should We Live? Propositions for the Modern Interior”, exhibition curated by Juliet Kinchin, October 1 2016–April 23 2017, New York: www.moma.org/audio/playlist/34/567

_ Vanessa Grossman, “Radical Pedagogies: Lina Bo Bardi’s Theory of an Immediate-Life-Architecture”, 1957: www.archdaily.com/775163/radical-pedagogies-lina-bo-bardi-almost-at-fau-usp-1957

_ Κοινωνικό φύλο, Φυλοπαιδεία: www.fylopedia.uoa.gr/index.php/

_ Λαδά Αναστασία (Σάσα), “Φύλο και αρχιτεκτονική”, Φυλοπαιδεία: www.fylopedia.uoa.gr/index.php/

