

ΠΑΡΕΜΒΑΣΕΙΣ
ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ
ΣΕ ΥΦΙΣΤΑΜΕΝΑ
Κ Τ Ι Ρ Ι Α

Πολυτεχνείο Κρήτης
Σχολή Αρχιτεκτόνων
Μηχανικών

Ερευνητική εργασία

Παρεμβάσεις καλλιτεχνών σε
υφιστάμενα κτίρια

Φρατζεσκάκη Πολυξένη
Επιβλέπων καθηγητής:
Τσακαλάκης Δημήτριος

Σεπτέμβριος 2025

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ		07
01	ΠΑΡΕΜΒΑΣΕΙΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ ΣΕ ΥΦΙΣΤΑΜΕΝΟΥΣ ΧΩΡΟΥΣ ΜΕ ΣΚΟΠΟ ΤΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΧΩΡΩΝ ΕΡΓΑΣΙΑΣ	10
	1.1 Το στούντιο του καλλιτέχνη: ορισμός και σύντομη ιστορική αναδρομή	10
	1.2 Τα καλλιτεχνικά στούντιο στη Νέα Υόρκη από τα μέσα του 20 ^{ού} αιώνα	14
	1.3 Andy Warhol και Donald Judd	16
	1.4 Ο αχυρώνας του Jackson	28
	1.5 Στούντιο καλλιτεχνών σε υφιστάμενους χώρους στην Ελλάδα	32
	1.5.1 Γιώργος Λάππας, το εργαστήριο της Λεωφόρου Ηρακλείου	32
	1.5.2 Χρύσα Βαρδέα Cine Oasis	36
02	ΠΑΡΕΜΒΑΣΕΙΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ ΣΕ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΑ ΚΕΛΥΦΗ ΜΕ ΣΚΟΠΟ ΤΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΕΡΓΩΝ ΤΕΧΝΗΣ	40
	2.1 Εννοιολογική επανάχρηση, ορισμός και θεωρητική προσέγγιση	41
	2.2 Δείγματα εννοιολογικής επανάχρησης	42
	2.2.1 Robert Smithson <i>Partially Buried Woodshed</i>	42
	2.2.2 Gordon Matta-Clark <i>Splitting</i>	46
	2.2.3 Alex Chinneck <i>From the Knees of my Nose to the Belly of my Toes</i>	52
03	Ο ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ ΕΓΚΑΤΑΛΕΛΕΙΜΜΕΝΩΝ ΚΤΙΡΙΩΝ ΩΣ ΠΡΩΤΗ ΥΛΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ	56
	3.1.1 Gregor Schneider <i>Haus u R</i>	58
	3.1.2 Pierre Huyghe <i>After A Life Ahead</i>	64
	3.1.3 Mike Nelson <i>A Psychic Vacuum</i>	70
	3.2 Εγκαταλελειμμένοι χώροι και παρεμβάσεις καλλιτεχνών στην Ελλάδα	74
	ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	82
	ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΚΑΤΑΛΟΓΟΙ ΕΙΚΟΝΩΝ	84

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι η διερεύνηση των τρόπων με τους οποίους καλλιτέχνες παρεμβαίνουν σε υφιστάμενες αρχιτεκτονικές δομές, καθώς και των λόγων, των κινήτρων ή των αναγκών που καθορίζουν και πυροδοτούν αυτές τις παρεμβάσεις. Η μελέτη παρουσιάζει ένα ευρύ φάσμα καλλιτεχνικών πρακτικών, εξετάζοντας τόσο τον βαθμό των επεμβάσεων όσο και τον σκοπό που αυτές υπηρετούν. Θα αναλυθούν παραδείγματα όπου οι καλλιτέχνες οδηγήθηκαν να επέμβουν σε υπάρχοντα κτίρια και χώρους με σκοπό να καλύψουν βασικές τους ανάγκες, μετατρέποντάς τα σε χώρους εργασίας και παραγωγής τέχνης. Στη συνέχεια, η έρευνα εστιάζει σε πιο σύνθετες μορφές καλλιτεχνικών πρακτικών, όπου τα ίδια τα κτίρια χρησιμοποιούνται από τους καλλιτέχνες ως το βασικό υλικό σύνθεσης έργων τέχνης. Θα εξεταστούν ορισμένες περιπτώσεις, όπου το σύνολο του κελύφους του κτιρίου αξιοποιείται από τους καλλιτέχνες για την δημιουργία γλυπτικών έργων. Ένω θα διερευνηθούν και περιπτώσεις στις οποίες, οι καλλιτέχνες στρέφονται κυρίως στο εσωτερικό των κτιρίων, χρησιμοποιώντας το ως το βασικό στοιχείο της δημιουργίας, διαστρεβλώνοντας ή ανατρέποντας την αρχικά δοθείσα λειτουργία του, διαμορφώνονται νέες, αναπάντεχες χωρικές εμπειρίες που μετατρέπουν τους χώρους σε έργα τέχνης αλλά και ταυτόχρονα σε εκθεσιακά περιβάλλοντα. Σε κάθε ενότητα της εργασίας εξετάζονται οι ποικίλοι τρόποι με τους οποίους οι καλλιτέχνες μεταμόρφωσαν τις υφιστάμενες αρχιτεκτονικές δομές, υπηρετώντας παρόμοιους σκοπούς αλλά με ριζικά διαφορετικά μέσα και οπτικές. Ταυτόχρονα, παρουσιάζονται τα κίνητρα πίσω από αυτές τις παρεμβάσεις, τα οποία ποικίλλουν από οικονομικές και πολιτικές συνθήκες μέχρι νοηματικές αναζητήσεις ή αισθητικές επιδιώξεις.

Σημαντικό είναι να αναφερθεί ότι η παρούσα εργασία εστιάζει στις περιπτώσεις όπου οι καλλιτέχνες έκαναν παρεμβάσεις σε υφιστάμενα εγκαταλελειμμένα κτίρια, εγείροντας το ερώτημα για το αν και κατά πόσο αυτές οι πράξεις μπορούν να ενταχθούν στα πλαίσια της πρακτικής της προσαρμοστικής επανάχρησης κτιρίων (adaptive reuse). Στις ενότητες της εργασίας, θα παρουσιαστούν αφενός περιπτώσεις όπου οι καλλιτέχνες αποδίδουν νέες λειτουργίες στον χώρο -έστω προσωρινές, εναλλακτικές ή πειραματικές- και αφετέρου παραδείγματα στα οποία η καλλιτεχνική παρέμβαση ακυρώνει πλήρως κάθε δυνατότητα χρήσης του χώρου, μεταμορφώνοντας το αρχιτεκτονικό κέλυφος σε καλλιτεχνικό αντικείμενο καθαυτό.

Για να περιγραφεί αυτή η δεύτερη προσέγγιση προτείνεται ο όρος «εννοιολογική επανάχρηση» (conceptual reuse), ο οποίος αποδίδει τη διαφορετική λογική που διέπει αυτές τις πρακτικές: η επανάχρηση του χώρου δεν επιτυγχάνεται μέσω της αποκατάστασης ή της ένταξής του σε νέο λειτουργικό πλαίσιο, αντιθέτως, το σύνολο της δομής, η υλική του υπόσταση αλλά και η παρουσία του στον χώρο, χρησιμοποιούνται ως ενιαίο, αδιαίρετο «υλικό». Έτσι, με τον όρο «εννοιολογική επανάχρηση», η «χρήση» δεν σχετίζεται με λειτουργικότητα αλλά με σημασία, η δομή δεν αποκαθίσταται, αλλά μετασχηματίζεται νοηματικά, αισθητικά και υλικά, αποτελώντας μέρος μιας νέας συνθήκης που συγκροτείται από τον ίδιο τον καλλιτέχνη. Ταυτόχρονα ιδιαίτερη βαρύτητα στη διερεύνηση έχουν τα site-specific έργα τέχνης στις περιπτώσεις στις οποίες ο χώρος που πλαισιώνονται δεν αποτελεί υποστηρικτικό στοιχείο του καλλιτεχνικού έργου αλλά αποτελεί το έργο καθαυτό.

Κατ' αυτό το τρόπο, στο επίκεντρο της έρευνας τίθεται η σχέση του καλλιτέχνη με την αρχιτεκτονική, το πώς ο καλλιτέχνης μπορεί να προσδώσει νέα ζωή σε κτίρια που βρίσκονται σε κατάσταση αδράνειας ή πώς η ίδια η έννοια του κτιρίου μπορεί να ανατραπεί, να διαγραφεί ή να αναιρεθεί πλήρως. Ταυτόχρονα, ανακύπτουν κρίσιμα ερωτήματα, όπως, σε ποιο βαθμό οι παρεμβάσεις αυτές μπορούν να θεωρηθούν μορφές προσαρμοστικής επανάχρησης; Με ποιους τρόπους η τέχνη αναπλαισιώνει την αρχιτεκτονική όχι ως λειτουργικό κέλυφος αλλά ως φορέα νέου νοήματος; Αλλά και πως οι παρεμβάσεις των καλλιτεχνών στον υφιστάμενο χώρο μπορούν να επηρεάσουν και για τον ίδιο τον αρχιτέκτονα;

01

Παρεμβάσεις καλλιτεχνών σε υφιστάμενους χώρους με σκοπό τη δημιουργία χώρων εργασίας

Η διερεύνηση των καλλιτεχνικών παρεμβάσεων στον υφιστάμενο αρχιτεκτονικό χώρο δεν θα μπορούσε να ξεκινήσει παρά από την ίδια τη συνθήκη της καλλιτεχνικής δημιουργίας και τον χώρο στον οποίο αυτή λαμβάνει χώρα: το στούντιο του καλλιτέχνη. Στο παρόν κεφάλαιο της εργασίας εξετάζονται οι διάφοροι τρόποι με τους οποίους οι καλλιτέχνες παρεμβαίνουν σε υφιστάμενους χώρους διαμορφώνοντάς τους με τρόπους ώστε να εξυπηρετούν τις ανάγκες που απαιτούν οι δημιουργικές τους δραστηριότητες. Ο χώρος του καλλιτεχνικού εργαστηρίου, το στούντιο του καλλιτέχνη ή ατελιέ, συνιστά έναν τόπο ο οποίος έχει υποστεί σημαντικές μεταβολές διαχρονικά, αντανakλώντας τόσο τις εξελίξεις στην ιστορία της τέχνης όσο και τις ευρύτερες κοινωνικές και πολιτισμικές αλλαγές.

1.1 Το στούντιο του καλλιτέχνη: ορισμός και σύντομη ιστορική αναδρομή

Μια σύντομη αναφορά στις μεταβολές και τις διαδοχές της μορφής του χώρου αυτού, μέσα από την ιστορική του εξέλιξη αποτελεί αναγκαία προϋπόθεση για την κατανόηση των πρακτικών αλλά και των λόγων των παρεμβάσεων των καλλιτεχνών στον υφιστάμενο χώρο στη σύγχρονη εποχή.

Η πλησιέστερη μορφή καλλιτεχνικού στούντιο της σύγχρονης εποχής συναντάται πρώτη φορά κατά την περίοδο της Αναγέννησης. Κατά την Αναγέννηση, η ανάδειξη του Ουμανισμού οδήγησε σε μια ριζική αναθεώρηση της ταυτότητας του καλλιτέχνη. Σε αντίθεση με τον Μεσαίωνα, όπου η καλλιτεχνική παραγωγή ήταν συλλογική, ανώνυμη και στενά συνδεδεμένη με την παραγγελία έργων εκ μέρους της Εκκλησίας, ο Αναγεννησιακός Ουμανισμός ανέδειξε τον καλλιτέχνη σε αυτόνομο δημιουργό και πνευματικό άνθρωπο. Αυτή η θεμελιώδης αλλαγή οδήγησε στη δημιουργία των πρώτων ιδιωτικών καλλιτεχνικών εργαστηρίων και ατομικών στούντιο, τα οποία πλέον λειτουργούσαν ως χώροι ελεύθερου πειραματισμού και καλλιτεχνικής αυτονομίας. Εκεί ο δημιουργός είχε τη δυνατότητα να παράγει έργα που προέρχονταν από τις προσωπικές του πνευματικές διεργασίες, χωρίς να υπόκειται στις δεσμεύσεις ή τις επιταγές οποιασδήποτε εξουσίας.

Επόμενος σημαντικός σταθμός στην ιστορική εξέλιξη και διαμόρφωση του χώρου παραγωγής της τέχνης υπήρξε το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα. Η ανάδειξη του καλλιτεχνικού ρεύματος του Ιμπρεσιονισμού επέφερε ριζικές αλλαγές τόσο στη μορφή όσο και στην ιδέα του χώρου δημιουργίας των καλλιτεχνών. Οι Ιμπρεσιονιστές απομακρύνονται από τα συμβατικά θέματα των προηγούμενων αιώνων, έχουν πλέον την επιθυμία να αποτυπώσουν τη φυσική ομορφιά, τις μεταβολές του φωτός και της σκιάς, ως εκ τούτου, η αυστηρή εσωτερική δομή των στούντιο δεν μπορούσε να εξυπηρετήσει τις ανάγκες τους.

Οι καλλιτέχνες αυτής της περιόδου αναζητούν την άμεση εμπειρία του τοπίου και τη δημιουργία έργων *en plein air* (στην ύπαιθρο). Η επιθυμία αυτή γίνεται και τεχνικά εφικτή χάρη στην εφεύρεση του σωληναρίου λαδομπογιάς το 1841 και τη μαζική διάδοσή του από τη δεκαετία του 1870 και έπειτα¹.

Η αλλαγή της θεματολογίας της τέχνης και οι ανάγκες των καλλιτεχνών του Ιμπρεσιονισμού έρχονται σε ρήξη με το μέχρι τότε παραδοσιακό στούντιο. Τα αυστηρά χωρικά δεδομένα αμφισβητούνται, ο χώρος αρχίζει γίνεται ενεργό εργαλείο του καλλιτεχνικού έργου και συμβάλει στην διαμόρφωσή του. Ενδεικτική αυτής της νέας προσέγγισης του χώρου, αποτελεί η περίπτωση του πλωτού στούντιο του Κλωντ Μονέ (Claude Monet). Το 1870, στην Αρζαντεϊγ, μια πόλη νοτιοδυτικά του Παρισιού, ο Μονέ, παρακινημένος από την ανάγκη του να αποτυπώσει τη φυσική ομορφιά, μετέτρεψε μια ξύλινη βάρκα σε λειτουργικό στούντιο. Με αυτό τον τρόπο ο καλλιτέχνης μπορούσε να έχει άμεση επαφή με το αντικείμενο των έργων του και τα αποτύπωνε απευθείας μέσα από τον Σηκουάνα.

Η διαδοχή των καλλιτεχνικών ρευμάτων, από τον Ιμπρεσιονισμό, στον Εξπρεσιονισμό και τον Μοντερνισμό, συνοδεύεται και από τις αντίστοιχες εξελίξεις και μεταβολές στον χώρο δημιουργίας του καλλιτέχνη. Κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα, η μορφή και λειτουργία του χώρου παραγωγής τίθενται υπό βαθιά αμφισβήτηση και επανεξετάζονται διαρκώς. Το στούντιο ως χώρος αποτέλεσε κυρίαρχο μέσο πειραματισμού για τους καλλιτέχνες, γεγονός που αντικατοπτρίζεται τόσο ως προς την οργάνωση και τη μορφή του, όσο και σε θεωρητικό πλαίσιο. Ο Daniel Buren (Ντανιέλ Μπουρέν), στο θεωρητικό του κείμενο «The Function of the studio» του, το 1971, εξετάζει κριτικά τον ρόλο του στούντιο στο πλαίσιο της καλλιτεχνικής παραγωγής, ενώ εξετάζει τη σχέση ανάμεσα στην τέχνη και το εμπόριο. Το στούντιο άρχισε να αποτελεί έναν χώρο απόλυτης ελευθερίας για τον καλλιτέχνη ενώ παράλληλα ο ίδιος είχε πλέον τον απόλυτο έλεγχο της μορφής του, συνδυασμός ο οποίος αποτελεί το έδαφος για την εμφάνιση νέων τύπων πειραματικών καλλιτεχνικών εργαστηρίων που δεν υποτάσσονταν σε κανένα περιορισμό ή κανόνα.

¹ Πριν την εμπορική παραγωγή σωληναρίων, οι καλλιτέχνες όφειλαν να παρασκευάζουν μόνοι τους τα χρώματα, μια διαδικασία που απαιτούσε σταθερό, εσωτερικό περιβάλλον και κατάλληλες συνθήκες αποθήκευσης.



15ος αιώνας

1.01

Χαρακτικό του Jan van der Straet, περ. 1591–1603, *Nona Reperta*, πλάκα 14 ή 15. Απεικονίζεται εργαστήριο με μαθητευόμενους και δάσκαλο ζωγράφο.



19ος αιώνας

1.02

Claude Monet painting in his studio boat, 1874

Έργο του Εντουάρ Μανέ που απεικονίζει το πλωτό στούντιο του Κλόντ Μονέ. Ο καλλιτέχνης με τη σύζυγό του στη βάρκα.



20ος αιώνας

1.03

Ο Andy Warhol στο *Factory*, στούντιο που αποτέλεσε σταθμό στην εξέλιξη και τη μετέπειτα διαμόρφωση των χώρων των καλλιτεχνών

1.2 Τα καλλιτεχνικά στούντιο στη Νέα Υόρκη από τα μέσα του 20ού αιώνα

Όπως προαναφέρθηκε, στα μέσα του 20ού αιώνα, το καλλιτεχνικό στούντιο δέχεται τις πιο ριζικές μεταβολές στην ιστορία του. Το στούντιο πλέον, απελευθερώνεται από κάθε μορφολογικό και λειτουργικό κανόνα. Ο προσωπικός χώρος δημιουργίας διαμορφώνεται πλέον από τις προσωπικές διεργασίες και τις ανάγκες κάθε καλλιτέχνη, ενώ αποτελεί έναν χώρο συνεχούς πειραματισμού που τα όριά του διευρύνονται διαρκώς. Σταθμό σε αυτές τις αλλαγές αποτέλεσαν οι συνθήκες που διαμορφώθηκαν στη Νέα Υόρκη από τη δεκαετία του 1970 και έπειτα. Στη πόλη, εμφανίζεται έντονα ένα νέο μοντέλο καλλιτεχνικής εγκατάστασης του εντός του αστικού ιστού, αυτό της επαναξιοποίησης εγκαταλελειμμένων χώρων. Αν και σαν πρακτική εγκατάστασης προέκυπτε ανέκαθεν οργανικά, στα πλαίσια του καλλιτεχνικού κόσμου διαδόθηκε ραγδαία εκείνη τη περίοδο τόσο λόγω των ιδιαίτερων οικονομικών και κοινωνικών συνθηκών που επικρατούσαν στη πόλη όσο και της μαζικής εγκατάστασης καλλιτεχνών σε αυτή αλλά και των εμβληματικών στούντιο που προέκυψαν από αυτή.

Από τα μέσα του 19ου αιώνα έως και τα μέσα του 20ού, η Νέα Υόρκη ήταν ένα σημαντικό βιομηχανικό κέντρο, με πλήθος εργοστασίων, βιοτεχνιών και αποθηκών, ενώ αποτελούσε το βασικό εμπορικό πυρήνα της βιομηχανίας υφασμάτων και ένδυσης (Pratt, 2012). Η μαζική αποβιομηχάνιση της πόλης, κυρίως των περιοχών του Σόχο και Λόουερ Ιστ Σάιτ, και η μεταφορά των εργασιών σε χώρες του εξωτερικού άφησαν πίσω ένα μεγάλο κτιριακό απόθεμα που άλλοτε φιλοξενούσαν αυτές τις δραστηριότητες. Τα κτίρια αυτά παρέμειναν χρόνια αδρανή αφού οι ιδιοκτήτες δεν είχαν τη δυνατότητα να εκμεταλλευτούν εκ νέου τους χώρους αυτούς για οικιστική χρήση, τόσο λόγω πολεοδομικών περιορισμών όσο και επειδή οι χώροι αυτοί στερούνταν βασικών υποδομών, όπως κουζίνας και λουτρού. Οι συνθήκες αυτές οδήγησαν στην πλήρη εγκατάλειψη των κτιρίων, την υποβάθμιση των περιοχών αλλά και τη δραστική πτώση της αξίας των ακινήτων.

Τα βιομηχανικά κτίρια, παρά την απαξίωση τους, είχαν μεγάλη απήχηση στους καλλιτέχνες της εποχής αφού, στο μεταίχμιο μεταξύ βιομηχανικής παρακμής και πολιτιστικής αναγέννησης, η πόλη προσέφερε στους καλλιτέχνες αυτό που τους έλειπε: χώρο. Τα κτίρια αυτά ήταν ιδανικά για τους καλλιτέχνες, ήταν μεγάλοι χώροι, με ανοιχτή κάτοψη, προσέφεραν την ευκολία δημιουργίας μεγάλων έργων, ελευθερία της διαμόρφωσης του χώρου με οποιοδήποτε τρόπο εξυπηρετούσε τις ανάγκες τους και κυρίως, είχαν πολύ χαμηλό ενοίκιο. Η επανάχρηση των χώρων αυτών -που ονομάστηκαν λοφτ (loft)- έγινε αυθόρμητα ως αναγκαστική απάντηση στην ανάγκη των καλλιτεχνών για χώρο δημιουργίας, παρά ως μια συνειδητή επιλογή. Όπως αναφέρει και η καλλιτέχνισ Trisha Brown: **«Το SoHo ήταν σαν την Άγρια Δύση κι εγώ είχα μεγάλη φαντασία, δεν είχα καθόλου εισόδημα, οπότε χρησιμοποίησα ό,τι υπήρχε εκεί».**

Οι καλλιτέχνες στη Νέα Υόρκη που αξιοποίησαν τους υφιστάμενους εγκαταλελειμμένους χώρους, μετατρέποντας τους σε στούντιο, ήταν πάρα πολλοί, γεγονός που συνέβαλε στη διάδοση αυτής της πρακτικής εγκατάστασης. Η πόλη, εκείνη την εποχή, αναδείχθηκε σε παγκόσμιο καλλιτεχνικό κέντρο, επηρεάζοντας δημιουργούς σε διεθνές επίπεδο. Η νέα αυτή μορφή των στούντιο, αν και προέκυψε ως λύση ανάγκης, έλαβε σημαντική προβολή και αποτέλεσε χαρακτηριστικό παράδειγμα για την αξιοποίηση και επανανοσηματοδότηση του εγκαταλελειμμένου κτιριακού αποθέματος παγκοσμίως. Το στούντιο του καλλιτέχνη, μέσα από την ελευθερία που προσέφεραν αυτοί οι ξεχασμένοι χώροι, απέκτησε έναν εντελώς νέο χαρακτήρα, ανανεώνοντας ριζικά τη σχέση μεταξύ καλλιτέχνη και χώρου. Ο δημιουργός είχε

πλέον την απόλυτη ελευθερία να διαμορφώσει τον χώρο του σύμφωνα με τις προσωπικές του ανάγκες και επιθυμίες, καθιστώντας τον συχνά σχεδόν ένα ανεξάρτητο καλλιτεχνικό έργο από μόνο του.



1.04 Γραφιστικό που απεικονίζει σε χάρτη τα καλλιτεχνικά στούντιο της Νέας Υόρκης

1.3 Andy Warhol και Donald Judd

Ένα από τα πιο εμβληματικά στούντιο του 20ού αιώνα που διαμορφώθηκε μέσω της επαναξιοποίησης υφιστάμενου χώρου είναι το *Factory* του καλλιτέχνη Andy Warhol (Άντι Ουόρχολ).

Στις αρχές του 1964 ο Andy Warhol μισθώνει ένα λοφτ, στην 47η Ανατολική οδό της Νέας Υόρκης. Το λοφτ, όπου βρισκόταν στον τέταρτο όροφο ενός εγκαταλελειμμένου βιομηχανικού (εικ. 09) κτιρίου που κάποτε αποτελούσε βιοτεχνία πιλοποιίας μετατράπηκε από τον καλλιτέχνη στο στούντιό του. Εσωτερικά, ο επιμήκης χώρος της πρώην βιοτεχνίας, πλάτους 12 μέτρων, μήκους 21 μέτρων και ύψους σχεδόν 3,5 μέτρων, είχε ανοιχτή κάτοψη, ενώ τα μόνα στοιχεία που υπήρχαν ήταν τέσσερις λεπτές μεταλλικές κολώνες στο κέντρο του χώρου οι οποίες κατέληγαν σε μια οροφή η οποία διαμορφωνόταν από τρεις επιμήκεις διαδοχικούς θόλους (εικ. 10,11). Ταυτόχρονα, τέσσερα ανοίγματα, τα μόνα που υπήρχαν στον χώρο, στο νότιο τμήμα παρείχαν τη μοναδική πηγή φωτισμού, αφού όλες οι ηλεκτρολογικές εγκαταστάσεις είχαν απομακρυνθεί από τους προηγούμενους ενοικιαστές (Watson, 2003). Στο βάθος του χώρου υπήρχαν δύο ξεχωριστοί χώροι υγιεινής, μεταγενέστερης και ευτελούς κατασκευής από πανέλα. Το βιομηχανικό δάπεδο, από τσιμέντο, και οι τοίχοι εφεραν έντονα τα σημάδια της προηγούμενης χρήσης του χώρου αλλά και της εγκαταλειψής του. Παρά τη φθορά και την απαξίωση στην οποία είχε επέλθει ο χώρος, το μεγάλο μήκος του σε συνδυασμό με την ενιαία ανεμπόδιστη κάτοψη ήταν χαρακτηριστικά τα οποία τον κατέστησαν ιδανικό για τις ανάγκες του καλλιτέχνη (Blake G, 2020).

Αμέσως μετά την εξασφάλιση του χώρου, ο Andy Warhol, ανέθεσε στον καλλιτέχνη και φωτιστή Billy Linich (Μπίλι Λίνιτς, αργότερα γνωστός με το ψευδώνυμο Billy Name) τον επανασχεδιασμό του πρώην βιομηχανικού χώρου, για την μετατροπή του σε στούντιο. Ο Linich, λαμβάνοντας υπόψη τις καλλιτεχνικές απαιτήσεις του Warhol, προέβη αρχικά στην αναβάθμιση της ηλεκτρολογικής υποδομής του χώρου, μέσω της εγκατάστασης νέας καλωδίωσης και της τοποθέτησης προβολέων εξωτερικού τύπου. Οι παρεμβάσεις αυτές εξασφάλιζαν τον κατάλληλο φωτισμό για τη ζωγραφική, τη φωτογραφία και την κινηματογραφική παραγωγή, δραστηριότητες με τις οποίες ο Warhol ασχολούνταν την περίοδο εκείνη (Watson, 2003). Ταυτόχρονα,



προχώρησε στη μετατροπή του ενός εκ των δύο χώρων υγιεινής, που βρίσκονταν στο βάθος του στούντιο, σε σκοτεινό θάλαμο, έτσι ώστε ο Warhol να έχει τη δυνατότητα άμεσης επεξεργασίας και εμφάνισης των φωτογραφιών του (Guillermo Lockhart Milan, 2022). Αυτές οι λειτουργικές επεμβάσεις ωστόσο επισκιάστηκαν από μια αισθητική παρέμβαση που έμελλε να καταστήσει το *Factory* θρυλικό.

Το πρώην εργοστάσιο μεταμορφώθηκε ριζικά μέσω μιας εκκεντρικής κίνησης του Linich, κάθε επιφάνεια του χώρου καλύφθηκε με αλουμινόχαρτο ή βάφτηκε με ασημί μεταλλικό σπρέι. Οι τοίχοι, το ταβάνι, οι σωλήνες, τα έπιπλα -από τις καρέκλες έως και το τηλέφωνο-, η λεκάνη της τουαλέτας (εικ. 16) ακόμα και το πάτωμα τυλίχτηκαν με αλουμινόχαρτο και μεταλλικό σπρέι (εικ. 13). Το δάπεδο του στούντιο, λόγω της έντονης και συνεχούς χρήσης του χώρου, έπρεπε να επαναβάφεται κάθε δύο εβδομάδες, ενώ σε μεταγενέστερο στάδιο, τα παράθυρα καλύφθηκαν και αυτά με τον ίδιο τρόπο (εικ. 12), ενισχύοντας την αίσθηση της ομογένειας του χώρου. Με σχεδόν εμμονική προσήλωση, ο Λίνιτς, σε συνεργασία με τον Ουόρχολ, φρόντιζε ώστε κάθε νέο αντικείμενο που προστίθενταν στο στούντιο να καλύπτεται με τα ασημί υλικά. Σύμφωνα με τον Warhol:

«το ασημί ήταν σύμβολο τόσο του παρελθόντος όσο και του παρόντος, από την «ασημένια οθόνη» του κινηματογράφου (silver screen) μέχρι τις μεταλλικές στολές των αστροναυτών».

Χωρικά το *Factory* ως στούντιο δεν είχε ποτέ μια σταθερή διαμόρφωση, μεταβαλλόταν συνεχώς. Η ανοιχτή κάτοψη επέτρεπε συνεχής αλλαγές ανάλογα με τις εκάστοτε ανάγκες δημιουργίας του Warhol. Εκεί ο καλλιτέχνης σχεδίαζε, ζωγράφιζε, φωτογράφιζε, τύπωνε, γύριζε πειραματικές ταινίες, αλλά και φιλοξενούσε εκδηλώσεις, συγκεντρώσεις και πάρτι. Το στούντιο λειτουργήσε ως εργαστήριο, σκηνικό, ως σημείο συνάντησης για δημιουργούς και διανοούμενους της εποχής. Η ελευθερία που προσέφερε ο χώρος αντανakλούσε πλήρως στην καλλιτεχνική φιλοσοφία του Ουόρχολ αλλά και πυροδοτούσε τον διαρκή πειραματισμό του. Ο Ουόρχολ, με τον τρόπο που διαχειρίστηκε τον χώρο του, θόλωσε τα όρια μεταξύ του εργαστηρίου ως έναν απλώς λειτουργικό χώρο και του χώρου ως ένα αυτόνομο έργο τέχνης ενώ έθεσε τα θεμέλια για την διάδοση της επαναξιοποίησης εγκαταλελειμμένων χώρων ως στούντιο στον καλλιτεχνικό κόσμο.

1.05
Andy Warhol
Silver Clouds, 1966,
by Stephen Shore.

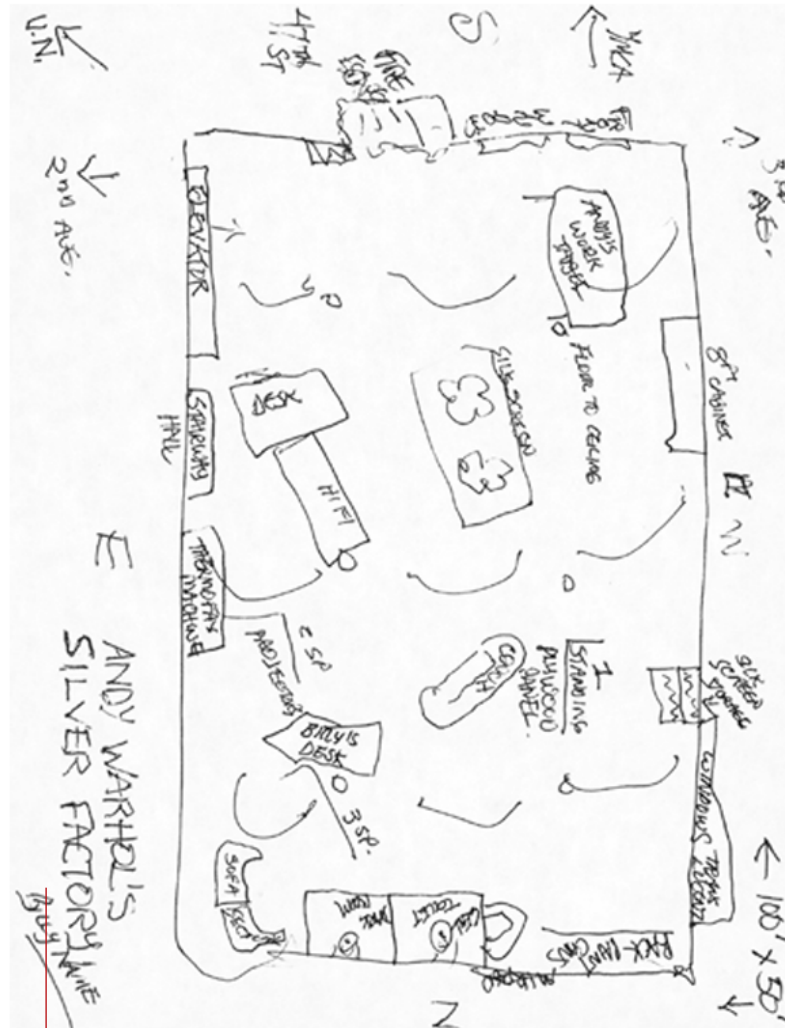


1.06
Το κτίριο όπου στεγάστηκε το Factory,
231 East 47th Street, Midtown Manhattan.



1.08

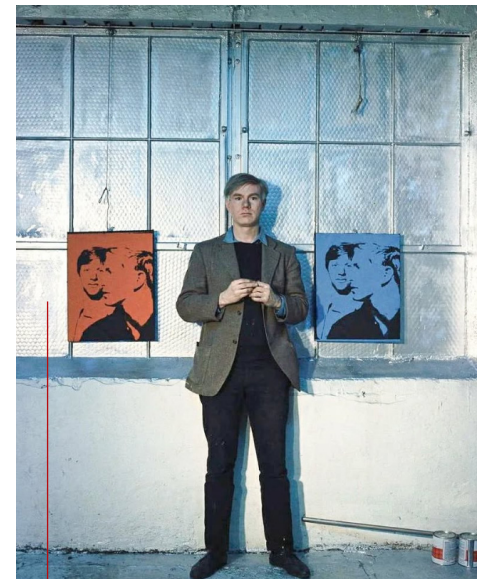
Ο Άντι Ουόρχολ στο Factory. Οι τοίχοι βαμμένοι με ασημί σπρέι, οι κολώνες τυλιγμένες με αλουμινόχαρτο. Παρπατρεχίται και μέρος της θολωτής οροφής



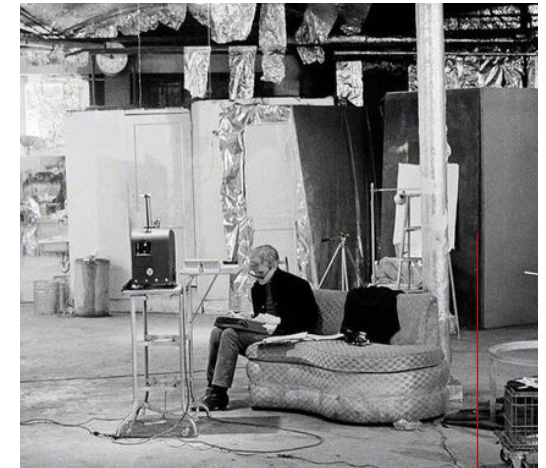
1.07 Σκίτσο της κάτοψης του Factory από τον Μπίλι Νέιμ



1.09
Το βασικό υλικό της παρέμβασης:
αλουμινόχαρτο μάρκας "WonderFoil"
που χρησιμοποίησε ο Νέιμ για να τυλίξει
το Factory



1.12 Τα βαμμένα ασημί παράθυρα του Factory



1.10
Ο Άντι Ουόρχολ στο Factory. Ο
χώρος του σκοτεινού θαλάμου
στο βάθος.



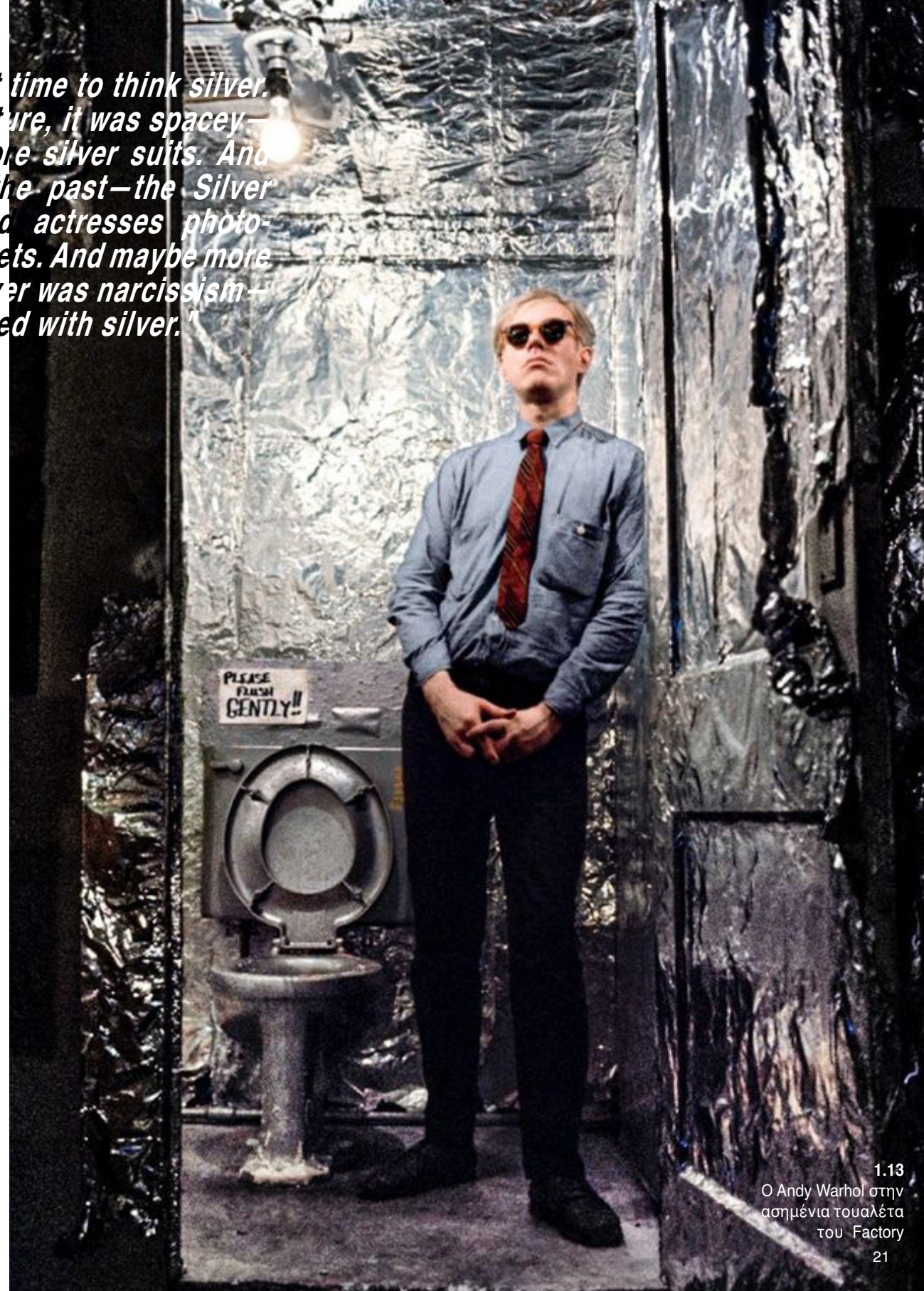
1.11
Φωτογραφία του Billy Name στο
Factory

"It was the perfect time to think silver. Silver waxes the future, it was spacey—the astronauts wore silver suits. And silver was also the past—the Silver Screen—Hollywood actresses photographed in silver sets. And maybe more than anything, silver was narcissism—mirrors were backed with silver."

—Andy Warhol



1.12



1.13
Ο Andy Warhol στην
ασπρένια τουαλέτα
του Factory

Το 1968 ο καλλιτέχνης Donald Judd (Ντόναλντ Τζαντ) αποκτά ένα εγκαταλελειμμένο πενταόροφο κτίριο στον αριθμό 101 της οδού Spring Street στο Soho της Νέας Υόρκης (εικ. 17). Το κτίριο είχε κατασκευαστεί το 1870, ήταν εξ ολοκλήρου από χυτοσίδηρο και λειτουργούσε αρχικά ως βιοτεχνία υφασμάτων, με εμπορική χρήση στο ισόγειο. Ο καλλιτέχνης επέλεξε το γωνιακό κτίριο, έκτασης περίπου οκτακοσίων τετραγωνικών μέτρων, με σκοπό να εντάξει σε αυτό το στούντιό του και την κατοικία του.

Σε κείμενά του ο Judd αναφέρει πως αρχικά, το κτίριο βρισκόταν σε πλήρη εγκατάλειψη. Στους τοίχους και στα πατώματα υπήρχαν λεκέδες από λάδια μηχανών και υπολείμματα της προηγούμενης βιομηχανικής χρήσης. Σύμφωνα με τον Judd, ωστόσο, το κτίριο έπρεπε να επισκευαστεί χωρίς να υποστεί καμία αλλαγή. Στα γραπτά του σημειώνει πως δεν υπήρχαν ίχνη καθαιρέσεων, οι όροφοι ήταν ανέκαθεν ενιαίοι, ενώ η ιδιαίτερη κατασκευή του κτιρίου, από χυτοσίδηρο χάριζε στο κτίριο την παρουσία μεγάλων ανοιγμάτων σε καθόλη τη περίμετρο της όψης. Ο συνδυασμός αυτών των δύο αρχιτεκτονικών χαρακτηριστικών έδινε στο κτίριο το πλεονέκτημα να φωτίζεται, πλήρως, φυσικά και παράλληλα να είναι εφικτή η ελεύθερη διαχείριση και διαμόρφωση των χώρων. Η επαναδιαμόρφωση του εσωτερικού δεν έγινε μονομιάς. Αντίθετα, εξελισσόταν καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του Judd, μέχρι και τον θάνατό του το 1994.

Για τον Judd ο επανασχεδιασμός του χώρου είχε μια βασική αρχή, έπρεπε πρώτα να εξυπηρετεί την αναδειξη τόσο των δικών του έργων όσο και των έργων τέχνης που συνέλεγε. Ο χώρος όφειλε να υπηρετεί την τέχνη και όχι το αντίστροφο. Με γνώμονα αυτό, πέρασε πολύ χρόνο τοποθετώντας και οργανώνοντας τη συλλογή του στον χώρο και έπειτα προχώρησε σε ενέργειες σχεδιασμού και ανακαίνισης.

Η ανοιχτή κάτοψη του κτιρίου ευνόησε τη σαφή διαίρεση των λειτουργιών. Στο ισόγειο τοποθέτησε αρχικά το στούντιο,

που αργότερα μετατράπηκε σε εκθεσιακό χώρο και χώρο συναθροίσεων. Ο δεύτερος όροφος φιλοξένησε την κουζίνα και το καθιστικό, ενώ ο τρίτος αποτέλεσε οριστικά το στούντιό του. Ο τέταρτος όροφος χρησιμοποιήθηκε ως γραφείο και ο πέμπτος ως υπνοδωμάτιο. Όλοι οι όροφοι ανεξαρτήτως της χρήσης που είχαν μοιράζονταν ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά, την απολύτως απαραίτητη επίπλωση και λευκούς τοίχους που λειτουργούσαν ως καθαρή επιφάνεια για την ανάδειξη έργων τέχνης, σύμφωνα με τις μινιμαλιστικές απαιτήσεις του καλλιτέχνη.

Το τρίτο επίπεδο, εκεί όπου δημιουργούσε, είχε για τον Judd ένα ιδιόμορφο, συμβολικό, χαρακτηριστικό: οι τοίχοι είχαν μια σκοτία περίπου δυόμιση χιλιοστών που έδινε την εντύπωση ότι αιωρούνταν πάνω από το δάπεδο του ορόφου. Αυτή η σχεδιαστική λεπτομέρεια ήταν κάτι έδινε στον καλλιτεχνη την εντύπωση ότι το πάτωμα του ορόφου αποτελούσε μια ενιαία, καθαρή επιφάνεια. Το αρχιτεκτονικό αυτό στοιχείο και η ιδέα που του αποτύπων ήταν κάτι που τον επηρέασε αργότερα σε πολλά από τα έργα του και συνέβαλε στην εδραίωση της μινιμαλιστικής του θεωρίας.

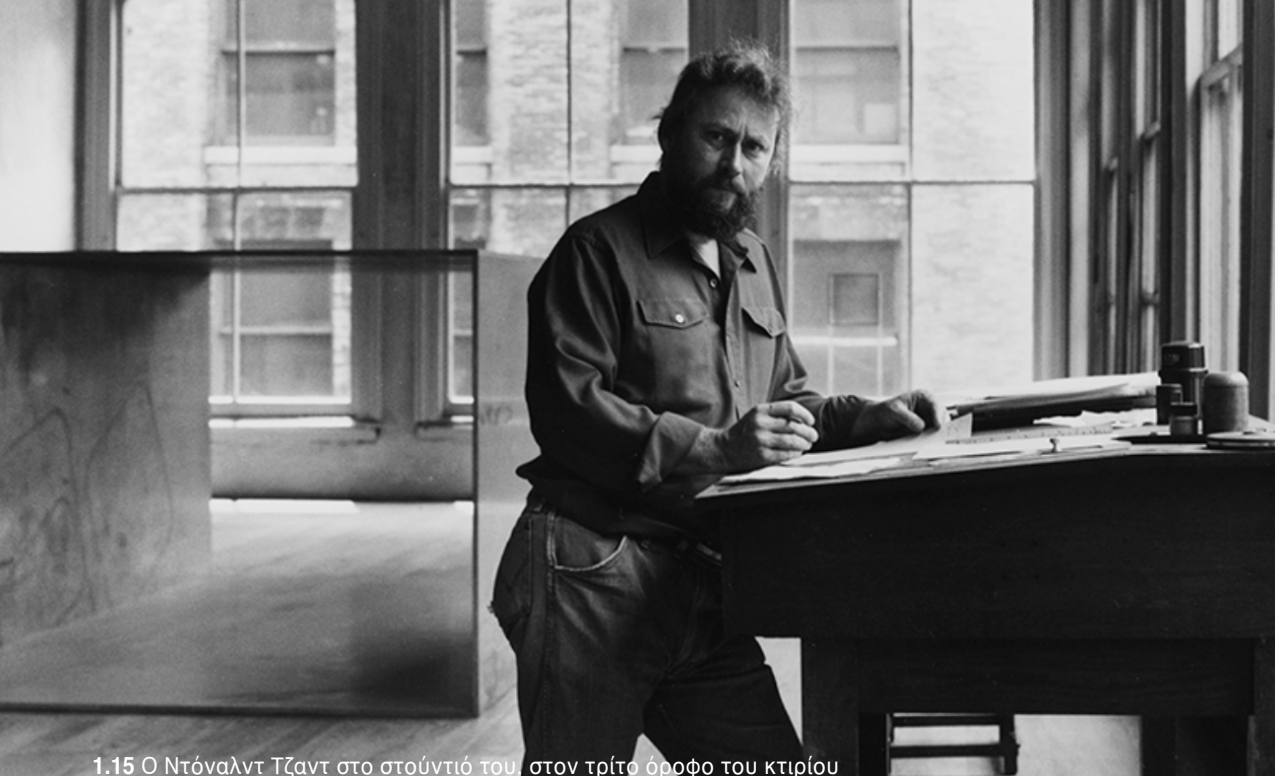
“...there is a gap between the board and the floors, thus defining and separating the floor as plane”
- Donald Judd

Στο στούντιό του, λιτό και αυστηρά μινιμαλιστικό, υπήρχαν μόνο τα απολύτως απαραίτητα: ένα γραφείο, μια μικρή βιβλιοθήκη, και στο κέντρο του χώρου ένας κύβος από αλουμίνιο, δικό του έργο από το 1969. Ο Judd διαχειρίστηκε τον χώρο με ευαισθησία, τόσο ώστε να διατηρήσει τα ξεχωριστά στοιχεία ενός κτιρίου το 19ου αιώνα όσο και στο να το καταστήσει λειτουργικό για τις ανάγκες ενός καλλιτέχνη του 20ου αιώνα. Το κτίριο της παλιάς, εγκαταλελειμμένης βιοτεχνίας είχε μια δεύτερη ευκαιρία, μετατράπηκε σε ένα βιώσιμο σύστημα, δημιουργίας, έκθεσης και κατοικίας.



1.14 Το κτίριο της οδού Σπρίνγκ Στρίτ 101, Νέα Υόρκη

Αφότου απεβίωσε ο Judd, το κτίριο ανακαινίστηκε το 2013 ώστε να βρίσκεται όσο το δυνατόν πιο κοντά στην κατάσταση που το άφησε αλλά και ταυτόχρονα με τρόπο ώστε να πληρεί τους σύγχρονους οικοδομικούς κανονισμούς. Σήμερα στεγάζει το *Judd Foundation* και λειτουργεί ως επισκέψιμος χώρος τέχνης. Ένα βιοτεχνικό κτίριο του 19ου αιώνα, εγκαταλείφθηκε για χρόνια, στα μέσα του 20ού αιώνα έγινε τόπος δημιουργίας και στις αρχές του 21^{ου} αιώνα ένας χώρος ανάδειξης τέχνης.



1.15 Ο Ντόναλντ Τζαντ στο στούντιό του, στον τρίτο όροφο του κτιρίου



1.17
Νωπογραφία του καλλιτέχνη David Novros, 1970
Δημιουργήθηκε στον δεύτερο όροφο, πλάι στα
μεγάλα ανοίγματα ώστε η άποψή του απ' έξω να
κάνει τα τζάμια να θυμίζουν βιτρό.



1.16
Χωρίς τίτλο, 1969
Έργο του καλλιτέχνη
τοποθετημένο στο κέντρο
του στούντιο



*"Judd was using that space
as his laboratory to center on
the belief that the placement
of a work of art was critical
to its understanding. He
was thinking of the various
paintings and sculptures of
the building as 'permanent
installation.' It worked out
well for both of us, because
it suits my concept of how a
work of art could exist in an
architectural space, what I'd
call 'painting-in-place.'"*

-David Novros

1.18
Ο καλλιτέχνης στον ισόγειο
χώρο που αποτέλεσε το πρώτο
του στούντιο

Έργα τέχνης από τη συλλογή του Donald Judd βάση των οποίων έγινε η διαμόρφωση των χώρων



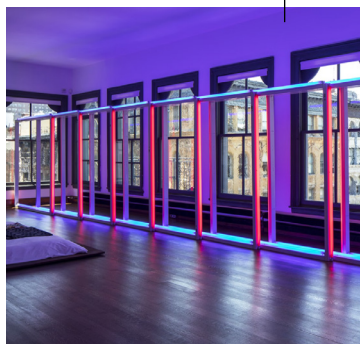
1.19



1.20 Donald Judd
Untitled, 1962



1.21 Έργο του Claes Oldenburg
Soft Ceiling Lights at La Coupole, 1964-1972



1.22 Έργο του Dan Flavin
Untitled, 1970

Το υπνοδομάτιο του καλλιτέχνη στον πέμπτο όροφο του κτιρίου θύμιζε περισσότερο αίθουσα γκαλερί. Το μόνο στοιχείο που προδίδει τη χρήση του χώρου είναι το κρεβάτι στο κέντρο. Φιλοξενούσε έργα του ιδίου και των Claes Oldenburg και Dan Flavin



1.23 Ο Donald Judd στο κτίριο 101 της οδού Spring Street το 1971. Τα έργα που διακρίνονται στον χώρο από αριστερά προς τα δεξιά:

Μόνιμη εγκατάσταση της Frank Stella *Valparaiso Green* του 1963, προσωρινή εγκατάσταση του John Chamberlain *five works* του 1964, έργο του καλλιτέχνη *Hollywood John* του 1962, καρέκλες του Ludwig Mies van der Rohe.

"I spent a great deal of time placing the art and a great deal designing the renovation in accordance."

-Donald Judd, 101 Spring Street Writings

1.4 Ο αχυρώνας του Jackson Pollock



Τα εγκαταλελειμμένα βιομηχανικά κελύφη δεν ήταν οι μόνοι χώροι που αντιμετωπίστηκαν με αυτό το τρόπο. Έξω από τις μεγαλουπόλεις υπήρξαν επίσης πολλές περιπτώσεις καλλιτεχνών που δημιούργησαν στούντιο σε άλλου τύπου εγκαταλελειμμένα κτίρια. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του Jackson Pollock (Τζάκσον Πόλοκ), ο οποίος μετέτρεψε έναν πρώην αχυρώνα στο Springs του Long Island σε στούντιο (εικ. 26).

Η αρχική χρήση του αχυρώνα αποσκοπούσε στην αποθήκευση αλιευτικού εξοπλισμού αλλά γρήγορα μετατράπηκε στο στούντιο του καλλιτέχνη. Το κέλυφος ήταν κατασκευασμένο από ξύλινες σανίδες καρφωμένες σε έναν, επίσης, ξύλινο σκελετό. Το κτίσμα είχε αρκετά ανοίγματα, δύο παράθυρα στη νότια πλευρά, έναν μεγάλο φεγγίτη στη βόρεια πλευρά (εικ. 27) και ακόμα ένα μικρότερο στην ανατολική. Το γεγονός αυτό ήταν εξαιρετικά σημαντικό αφού το κτίσμα δεν είχε ηλεκτρικές εγκαταστάσεις και έτσι η μόνη πηγή φωτός ήταν η φυσική, γεγονός που του επέτρεπε να εργάζεται μόνο κατά τη διάρκεια της ημέρας και όταν ο καιρός ήταν ήπιος. Ο χώρος, ήταν ενιαίος, απόρροια της αρχικής του χρήσης, ενώ το εμβαδόν του δεν ήταν ιδιαίτερα μεγάλο, 6,4 επί 6,4 μέτρα, σε αντίθεση με το ύψος που έφτανε έως και τα 5,8 μέτρα.

Ο Pollock εκμεταλλεύτηκε τα δομικά και τυπολογικά χαρακτηριστικά του κελύφους για να εξυπηρετήσει τις ανάγκες της καλλιτεχνικής του διαδικασίας. Η ανοιχτή κάτοψη του χώρου ήταν καθοριστικής σημασίας, αφού επέτρεπε στον καλλιτέχνη να κινείται ελεύθερα κατά τη διαδικασία της δημιουργίας και να πειραματίζεται γύρω από κάθε πλευρά καμβάδων, μεγάλων διαστάσεων (έφταναν σε μήκος έως και 5 μέτρα), που τοποθετούσε στο πάτωμα. Ταυτόχρονα, το μεγάλο ύψος του χώρου, που ήταν φαινομενικά ανεκμετάλλευτο, έδινε τη δυνατότητα στον καλλιτέχνη, με χρήση σκάλας (εικ. 30), τη πανοραμική και συνολική εποπτεία των πολύ μεγάλων έργων του.

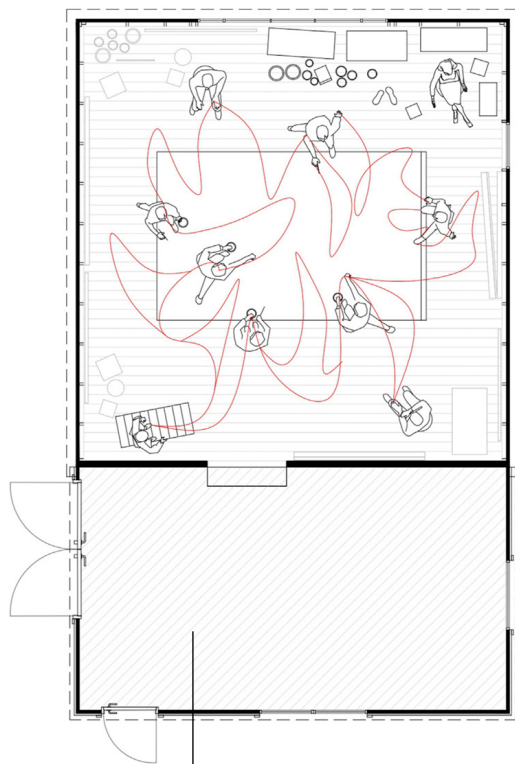
Έπειτα από μια χρονιά με ιδιαίτερα υψηλές πωλήσεις, ο Pollock προχώρησε σε ανακαίνιση του χώρου. Το ξύλινο δάπεδο καλύφθηκε με πλάκες απο πεπιεσμένα υπολείμματα ξύλου, Προστέθηκαν μόνωση με γυψοσανίδες (εικ. 32) και φωτισμός φθορισμού, ενώ το εσωτερικό βάφτηκε λευκό και εγκαταστάθηκε σύμπα κηροζίνης. Οι ήπιες αυτές επεμβάσεις διατήρησαν τον χαρακτήρα του κτίσματος, ενώ ταυτόχρονα διέυρυναν τη λειτουργικότητά του, επιτρέποντας στον Pollock να εργάζεται ανεξαρτήτως εποχής ή ώρας. Στον χώρο αυτό ο καλλιτέχνης τελειοποίησε την τεχνική του *action painting*² (εικ. 28) και δημιούργησε τα σημαντικότερα έργα του που αποτέλεσαν σταθμό στην ιστορία της τέχνης.

2 Η action painting, γνωστή και ως "gestural abstraction", είναι ένα καλλιτεχνικό ύφος ζωγραφικής στο οποίο το χρώμα εφαρμόζεται αυθόρμητα με τεχνικές όπως το στάξιμο, το πιτσίλισμα ή το άπλωμα πάνω στον καμβά.

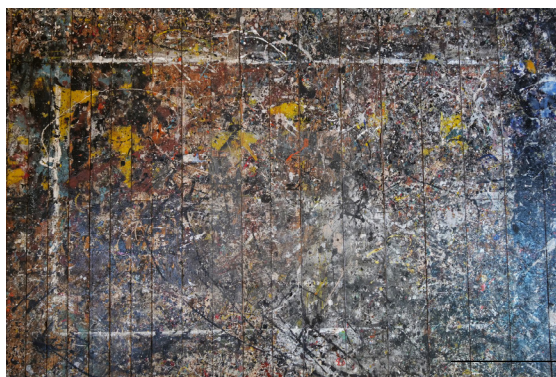


1.25

Ο Pollock στο στούντιό του (1950). Διακρίνεται ο φεγγίτης, βασική πηγή φωτός για τον καλλιτέχνη πριν τις παρεμβάσεις, ο ξύλινος σκελετός της κατασκευής και οι σανίδες που αποτελούσαν το κέλυφος.



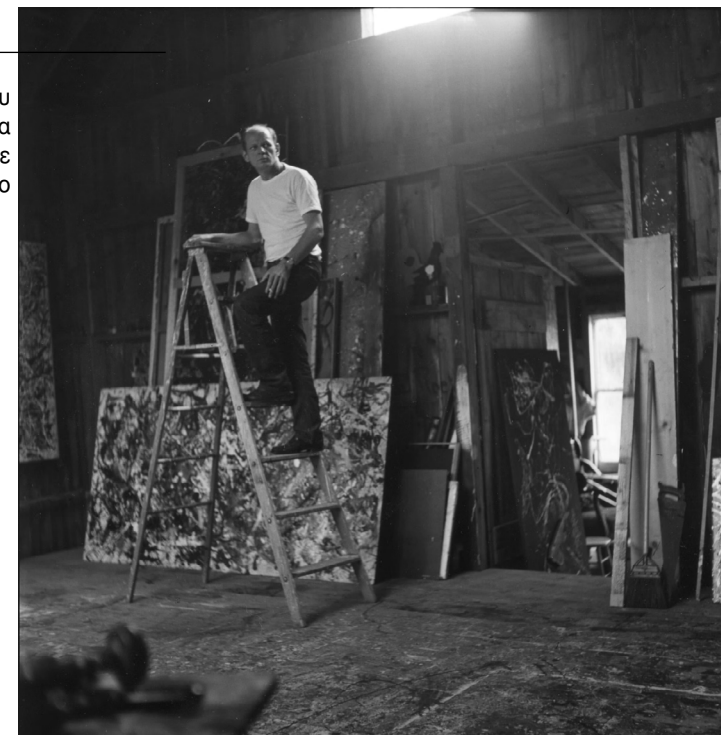
1.26
Σχέδιο της κάτοψης του στούντιο με
διάγραμμα της κίνησης του καλλιτέχνη
(action painting)



1.27
Φωτογραφία του δαπέδου του χώρου

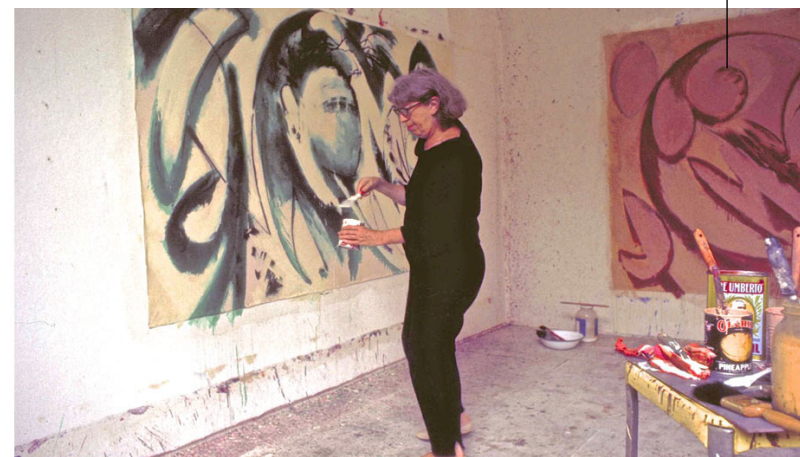


1.28
Φωτογραφία του
καλλιτέχνη πάνω στη σκάλα
που χρησιμοποιούσε ώστε
να μπορεί να βλέπει το
σύνολο των έργων του



1.29 Ο καλλιτέχνης στο στούντιο
1951

1.30
Φωτογραφία που απεικονίζει
την Lee Krasner να δουλεύει στο
στούντιο όπου παρατηρούνται
οι νέοι τοίχοι από γυψοσανίδα



1.5 Καλλιτεχνικά σε υφιστάμενους χώρους στούντιο στην Ελλάδα

Στην Ελλάδα, η αξιοποίηση υφιστάμενων εγκαταλελειμμένων χώρων από καλλιτέχνες για τη δημιουργία καλλιτεχνικών εργαστηρίων βρίσκει απήχηση ήδη από τις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες. Επηρεασμένοι από διεθνείς καλλιτεχνικές τάσεις, ιδίως την πρακτική αξιοποίησης εγκαταλελειμμένων βιομηχανικών κτιρίων από δημιουργούς της Νέας Υόρκης κατά τις δεκαετίες 1970 και έπειτα, αρκετοί Έλληνες καλλιτέχνες στράφηκαν σε αντίστοιχες στρατηγικές προσαρμογής του χώρου. Μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο της μεταπολεμικής ανασυγκρότησης, της αποβιομηχάνισης και της ραγδαίας αστικοποίησης, ιδιαίτερα στην Αθήνα, εγκαταλελειμμένα εργοστάσια, αποθήκες και βιοτεχνικά κτίρια χρησιμοποιήθηκαν ξανά ώστε να υπηρετήσουν τις ανάγκες της καλλιτεχνικής παραγωγής.

1.5.1 Γιώργος Λάππας Το εργαστήριο της Λεωφόρου Ηρακλείου

Χαρακτηριστικό παράδειγμα παρέμβασης σε υφιστάμενο χώρο από καλλιτέχνη για τη μετατροπή του στούντιο, αποτελεί η περίπτωση του γλύπτη Γιώργου Λάππα. Ο Γιώργος Λάππας, τη δεκαετία του 1970, στεγάζει το στούντιό του σε ένα από τα εναπομείναντα κτίρια του πρώην εργοστασίου της «Ελληνικής Εριουργίας», επι της λεωφόρου Ηρακλείου 155, στην Αθήνα.

Το κτίσμα (εικ.33), που αποτελούσε το τμήμα της βιομηχανικής μονάδας του πρώην εργοστασίου, αποτελείται από έναν διώροφο πυργίσκο ο οποίος βρίσκεται σε επαφή με ένα γραμμικό, ισόγειο κτίσμα, ύψους περίπου έξι μέτρων, με υπόγειο. Η είσοδος οργανωνόταν μέσω του πυργίσκου, από όπου εξασφαλιζόταν η κατακόρυφη και οριζόντια διανομή στους επιμέρους χώρους, τον όροφο του πυργίσκου, το υπόγειο και την κύρια τη ισόγεια αίθουσα, μέσω μεταλλικής κλίμακας.

Ο πυργίσκος αξιοποιήθηκε από τον καλλιτέχνη για βοηθητικές λειτουργίες του στούντιο, στα δωμάτιά του εντάχθηκαν παρασκευαστήρια, χώροι υγιεινής και αποθήκευσης. Ο ισόγειος χώρος, ο οποίος καταλάμβανε το μεγαλύτερο μέρος του κρίσματος, με επιφάνεια 413 τετραγωνικών μέτρων, αποτέλεσε το βασικό στούντιο του Λάππα. Πρόκειται για μια ενιαία αίθουσα με εμφανή σκελετό, από σκυρόδεμα, και μεγάλα διαδοχικά ανοίγματα εκατέρωθεν. Η ανοιχτή κάτοψη του χώρου, σε συνδιασμό με το ελεύθερο ύψος ήταν χαρακτηριστικά που παρείχαν στον Λάππα τη δυνατότητα να κινηθεί ελεύθερα, να χειρίζεται μεγάλες κλίμακες και να πειραματίζεται με τη χωρική διάσταση των έργων του. Στον χώρο αυτό ο καλλιτέχνης δημιούργησε τα χαρακτηριστικά μεγάλης κλίμακας μη στατικά γλυπτά του. Ο Γιώργος Λάππας, φαίνεται να μην προχώρησε σε παρεμβάσεις στις κατόψεις και στις τομές ή επισκευές στον χώρο. Αντιθέτως, διατήρησε όλα τα χαρακτηριστικά του βιομηχανικού κτίσματος αντιμετωπίζοντας το σαν πλαίσιο αλλά και ως εργαλείο για την καλλιτεχνική του δημιουργία.

τ

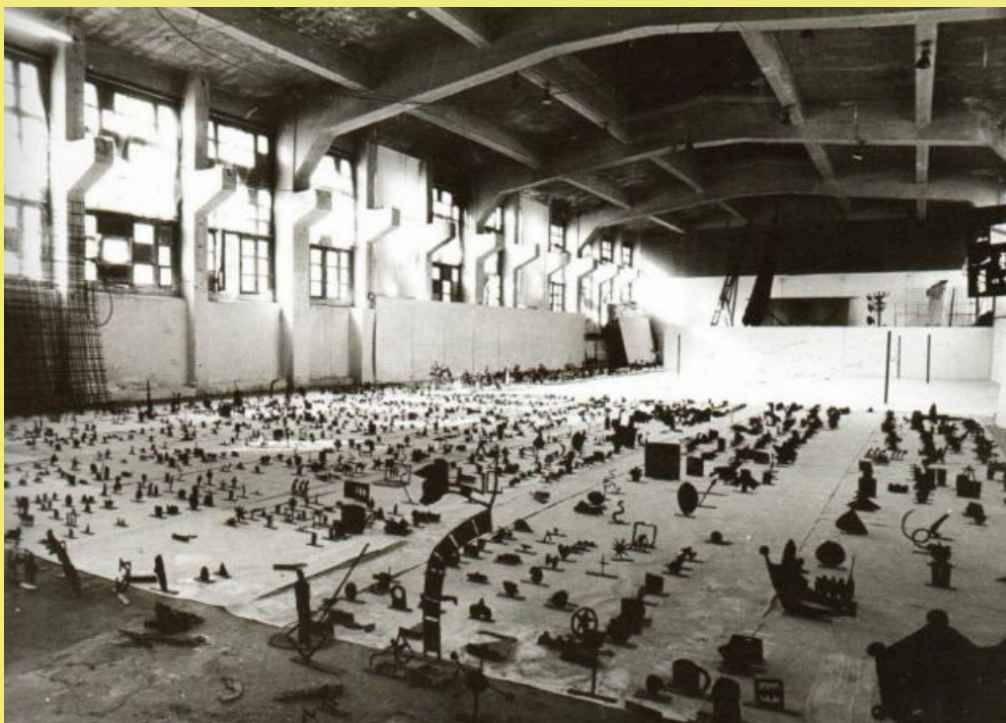
κύρια είσοδος

Ο πυργίσκος που αξιοποιήθηκε από τον καλλιτέχνη για βοηθητικές λειτουργίες του στούντιο

Ο βασικός ενιαίος χώρος στον οποίο δημιουργούσε ο καλλιτέχνης



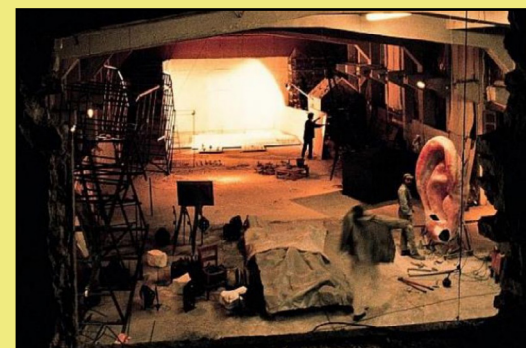
1.32
Ο καλλιτέχνης στο στούντιό του με το έργο Mappemonde (1987)



1.33
Η αίθουσα 413 τετραγωνικών μέτρων, στούντιο του καλλιτέχνη.
Στην εικόνα το έργο Mappemonde που αποτελείται από σχεδόν 3.000
σιδερένιες φιγούρες



3.34
Ο καλλιτέχνης στο στούντιό του. Στιγμιότυπο
την εκπομπή ΠΑΡΑΣΚΗΝΙΟ στο κανάλι της ΕΤ1
1994



1.35 Ο καλλιτέχνης στο στούντιο



1.36 Έργο του καλλιτέχνη μέσα στο στούντιο

1.5.2 Χρύσα Βαρδέα Cine Oasis

Μία ακόμη ενδιαφέρουσα περίπτωση επανάχρησης χώρου από καλλιτέχνη στην Ελλάδα αποτελεί αυτή της Χρύσας Βαρδέα (Chryssa). Η διεθνούς φήμης εικαστικός, γνωστή για τα μεγάλων διαστάσεων έργα της, επέστρεψε το 1992 στην Ελλάδα έπειτα από πολυετή παραμονή και καλλιτεχνική δραστηριότητα στη Νέα Υόρκη. Βασικός της στόχος ήταν η συγκρότηση μιας συλλογής μεγάλων έργων, για την υλοποίηση των οποίων χρειαζόταν έναν ευρύχωρο και ψηλοτάβανο χώρο.

Η Βαρδέα εντόπισε τον κατάλληλο χώρο σε έναν εγκαταλελειμμένο κινηματογράφο της δεκαετίας του '50, τον «Σινέ Όασις», στην περιοχή του Νέου Κόσμου στην Αθήνα. Ο κινηματογράφος είχε παύσει να λειτουργεί εδώ και χρόνια και είχε μετατραπεί πρόχειρα σε αποθηκευτικό χώρο για σχολικό εξοπλισμό και ήταν γεμάτος θρανία, καθίσματα και λοιπά αντικείμενα, πιθανότατα από κάποιο γειτονικό εκπαιδευτικό ίδρυμα.

Παρά την κατάσταση εγκατάλειψης και τη φθορά του χώρου, η καλλιτέχνης τον επέλεξε ακριβώς λόγω των χωρικών του χαρακτηριστικών, τα οποία εξυπηρετούσαν τις ανάγκες της για τη δημιουργία έργων μεγάλης κλίμακας. Επηρεασμένη από την κουλτούρα της Νέας Υόρκης και τις πρακτικές επανάχρησης που είχε βιώσει εκεί, η Βαρδέα μετέτρεψε την αίθουσα προβολών του πρώην σινεμά-αποθήκη σε στούντιο, διαμορφώνοντας έναν λειτουργικό εργασιακό χώρο με ελάχιστες παρεμβάσεις. Τα αρχικά αρχιτεκτονικά στοιχεία του κελύφους εντάχθηκαν οργανικά στη νέα χρήση, τα παλιά θρανία, τα αξιοποίησε εκ νέου, ενώνοντάς τα, δημιουργώντας πάγκους εργασίας, ενώ τοποθέτησε πολυάριθμους σωλήνες φθορισμού ώστε ο χώρος να έχει τον απαραίτητο φωτισμό που χρειαζόταν η καλλιτέχνης.



1.37 Το Σινέ Όασις στον Νέο Κόσμο



1.38

Η Χρύσα στον χώρο της αίθουσας προβολών που χρησιμοποίησε ως στούντιο. Διακρίνονται τα ενωμένα θρανία που χρησιμοποίησε ως πάγκο.



1.39 Η καλλιτέχνης στον χώρο εργασίας

Τα καλλιτεχνικά στούντιο που παρουσιάστηκαν προέκυψαν μέσω παρεμβάσεων των ίδιων των καλλιτεχνών εντός υφιστάμενων ανενεργών κελύφων. Σε κάθε περίπτωση οι καλλιτέχνες επαναδιαμόρφωσαν τους χώρους μετατρέποντάς τους σε λειτουργικά στούντιο που εξυπηρετούσαν τις ανάγκες τους. Η συνθήκη αυτή, η μεταβολή δηλαδή του χώρου από μια κατάσταση σε μια νέα, η αλλαγή της χρήσης του από την καθορισμένη σε μια διαφορετική εντάσσεται πλήρως στα δεδομένα της πρακτικής της προσαρμοστικής επανάχρησης χώρων και κτιρίων. Η επανάχρηση υφιστάμενων χώρων διαμόρφωσε καθοριστικά τη σχέση του καλλιτέχνη με τον χώρο παραγωγής του έργου τέχνης. Η πρακτική αυτή γνώρισε ιδιαίτερη απήχηση στη Νέα Υόρκη από τη δεκαετία του 1970 και έπειτα, αποκτώντας διαστάσεις κινήματος. Η ταχύτατη αναγνώριση των λειτουργικών και οικονομικών της πλεονεκτημάτων συνέβαλε καταλυτικά στη διάδοσή της σε διεθνές επίπεδο. Με την πάροδο του χρόνου, ο καλλιτέχνης απέκτησε μεγαλύτερη ελευθερία σε σχέση με τον χώρο εργασίας του, ενώ η αναζήτηση για αυθεντική έκφραση, σε συνδυασμό με τις απεριόριστες δυνατότητες διαμόρφωσης που προσέφεραν τα εγκαταλελειμμένα κελύφη, κατέστησε εφικτή τη χωρική αποτύπωση της καλλιτεχνικής ταυτότητας.

Στην περίπτωση του *Factory* του Warhol, δεν πραγματοποιήθηκαν ουσιαστικές επισκευές στον χώρο, ο σκοτεινός θάλαμος διαμορφώθηκε πρόχειρα, μια ερασιτεχνική κατασκευή από πανέλα, ενώ η πιο καθοριστική παρέμβαση στον χώρο υπήρξε η επένδυσή του εξ ολοκλήρου με αλουμινόχαρτο και σπρέι μεταλλικής απόχρωσης. Σύμφωνα με τον Billy Name, το στούντιο λειτουργούσε ως ένα μαξιμαλιστικό γλυπτό, του οποίου η διαμόρφωση εξελισσόταν σταδιακά και τυχαία, υπό την προϋπόθεση ότι κάθε νέα προσθήκη ή τροποποίηση θα ήταν ασημένια (The silver age, Billy Name). Ο Donald Judd προσέγγισε τον δικό του χώρο με σαφώς διαφορετική λογική. Οι παρεμβάσεις στο πρώην εργοστάσιο που μετατράπηκε σε στούντιο ήταν κυρίως επισκευαστικού χαρακτήρα, με στόχο τη διατήρηση και την ανάδειξη των αρχικών χαρακτηριστικών του κτιρίου. Η υφιστάμενη ανοιχτή κάτοψη παρέμεινε ανέπαφη, οι εσωτερικοί χώροι εξοπλίστηκαν με τα απολύτως απαραίτητα έπιπλα, και οι τοίχοι διατηρήθηκαν λευκοί. Για τον Donald Judd προείχε η καθαρότητα του χώρου, τα παραπάνω στοιχεία συνέθεσαν ένα υπόβαθρο όπου ο χώρος λειτουργούσε ως ουδέτερο «σκηνικό» όχι μόνο για την εργασία του αλλά και για την παρουσίαση και τη ανάδειξη έργων τέχνης. Ο Pollock κινήθηκε σε διαφορετική κατεύθυνση. Στο στούντιό του, οι παρεμβάσεις είχαν κυρίως λειτουργικό χαρακτήρα, ώστε να μπορεί να εργάζεται συνεχώς, εκμεταλλευόμενος τις διαστάσεις του χώρου τόσο οριζόντια όσο και κατακόρυφα. Η ίδια η ζωγραφική διαδικασία άφησε ανεξίτηλο αποτύπωμα στις επιφάνειες του κτιρίου, καθώς οι πιτσιλιές των έργων του μετέτρεψαν το εσωτερικό της αποθήκης σε ανεξάρτητο έργο τέχνης.

Στην Ελλάδα, αν και η πρακτική της επανάχρησης δεν γνώρισε την ίδια διάδοση, καλλιτέχνες όπως Λάμπας και η Βαρδέα αξιοποίησαν τις μεγάλες κλίμακες πρώην βιομηχανικών και κινηματογραφικών χώρων για να πειραματιστούν και να εξελιχθούν. Οι επεμβάσεις τους ήταν περιορισμένες και αφορούσαν κυρίως στη λειτουργική προσαρμογή των χώρων.

Τα παραδείγματα αυτά αποκαλύπτουν ότι η επανάχρηση εγκαταλελειμμένων κτιρίων δεν περιορίστηκε σε ζητήματα λειτουργικότητας ή αισθητικής, αλλά αποτέλεσε αντανάκλαση της καλλιτεχνικής φιλοσοφίας κάθε δημιουργού. Ο τρόπος με τον οποίο οι καλλιτέχνες διαμόρφωσαν τα στούντιό τους ανέδειξε τη βαθιά σύνδεση ανάμεσα στον χώρο και την καλλιτεχνική ταυτότητα, έτσι οι παρεμβάσεις αυτές καθιστούν τελικά τους ίδιους τους χώρους έργα τέχνης.

02

Παρεμβάσεις καλλιτεχνών σε αρχιτεκτονικά κελύφη με σκοπό τη δημιουργία έργων τέχνης

Η χρήση των εγκαταλελειμμένων κτιρίων και δομών από τους καλλιτέχνες δεν αποτέλεσε μια πρακτική η οποία χρησιμοποιήθηκε μόνο για την διαμόρφωση χώρων με σκοπό την κάλυψη των λειτουργικών τους αναγκών, όπως οι παρεμβάσεις σκοπό τη δημιουργία καλλιτεχνικών στούντιο, όπως παρουσιάστηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Εξετάζοντας τις πρακτικές των καλλιτεχνών πάνω σε υφιστάμενες δομές διαπιστώνεται πως πολλοί καλλιτέχνες χρησιμοποίησαν τι δομές όχι μόνο ως δοχεία τα οποία είχαν σκοπό να εξυπηρετήσουν ορισμένες λειτουργίες στο εσωτερικό τους, αλλά και ως εργαλεία για σύνθεση έργων τέχνης. Στο κεφάλαιο αυτό, θα παρουσιαστούν και θα εξεταστούν περιπτώσεις στις οποίες οι καλλιτέχνες χρησιμοποίησαν ολόκληρα κτίρια ως το βασικό «υλικό» για τη σύνθεση και τη διαμόρφωση έργων τέχνης. Οι καλλιτέχνες που κατά καιρούς έχουν χρησιμοποιήσει κτίρια στο σύνολό τους, ως κύριο «υλικό» σύνθεσης έργων τέχνης είναι πολλοί. Σκοπός των καλλιτεχνών είναι μέσω των έργων αυτών να δώσουν ένα καινούριο νόημα στην ταυτότητα της αρχιτεκτονικής δομής, μετατρέποντάς την σε μεγάλης κλίμακας γλυπτό.

2.1 Ορισμός και θεωρητική προσέγγιση Εννοιολογική επανάχρηση

Η χρήση των κενών ή εγκαταλελειμμένων κτιρίων από τους καλλιτέχνες ως πρώτη ύλη στη σύνθεση έργων τέχνης συνιστά μια μορφή επανάχρησης η οποία δεν επιτυγχάνεται μέσω επεμβάσεων που αποσκοπούν στην υποδοχή και την εξυπηρέτηση κάποιας νέας λειτουργίας ή χρήσης στον χώρο, αλλά υλοποιείται μέσα από εννοιολογικές παρεμβάσεις οι οποίες μετατρέπουν την αρχιτεκτονική δομή, εξ ολοκλήρου ή μερικώς, σε αναπόσπαστο στοιχείο καλλιτεχνικού έργου.

Αυτές παρεμβάσεις από τους καλλιτέχνες πάνω στα εγκαταλελειμμένα ή ανενεργά κελύφη συνιστούν μια καλλιτεχνική πρακτική κατά την οποία το κτίριο και οι χώροι του μετατρέπονται στο βασικό υλικό στη δημιουργία έργων τέχνης. Κατ'αυτό το τρόπο προτείνεται ο όρος «εννοιολογική επανάχρηση» για να περιγράψει ακριβώς αυτή τη πρακτική των καλλιτεχνών, της ίδιας της τέχνης, σε σχέση με την αρχιτεκτονική, τα ίδια τα αρχιτεκτονικά κελύφη δεν λειτουργούν απλώς ως υπόβαθρο, αλλά ενσωματώνονται ουσιαστικά στη σύλληψη και την υλοποίηση του έργου. Υπό αυτό το πρίσμα, τα έργα τέχνης που στο σύνολό τους ενσωματώνουν ή εντάσσονται σε εγκαταλελειμμένα κελύφη αποτελούν μια διαφορετική έκφανση της προσαρμοστικής επανάχρησης, την εννοιολογική, καθώς μέσω των παρεμβάσεων που δέχονται, ενεργοποιούνται εκ νέου, υπό μια συνθήκη διαφορετική από εκείνη που τους είχε αρχικά αποδοθεί. Όπως επισημαίνει η Liliane Wong (Adaptive reuse, Extending the Lives of Buildings) αυτή μεταβολή στη κατάσταση του χώρου εμπίπτει άμεσα στις πρακτικές της προσαρμοστικής επανάχρησης οι οποίες επιδιώκουν τη μετάβασή του από μια ατελή σε μια ολοκληρωμένη κατάσταση, από τον αρχικό του προγραμματισμό σε μια διαφορετική χρήση και από έναν καθορισμένο τυπολογικό χαρακτήρα σε έναν άλλο θολώνοντας τα όρια μεταξύ αρχιτεκτονικής και τέχνης.

2.2 Δείγματα εννοιολογικής επανάχρησης

2.2.1

Robert Smithson

Partially Buried Woodshed

1970

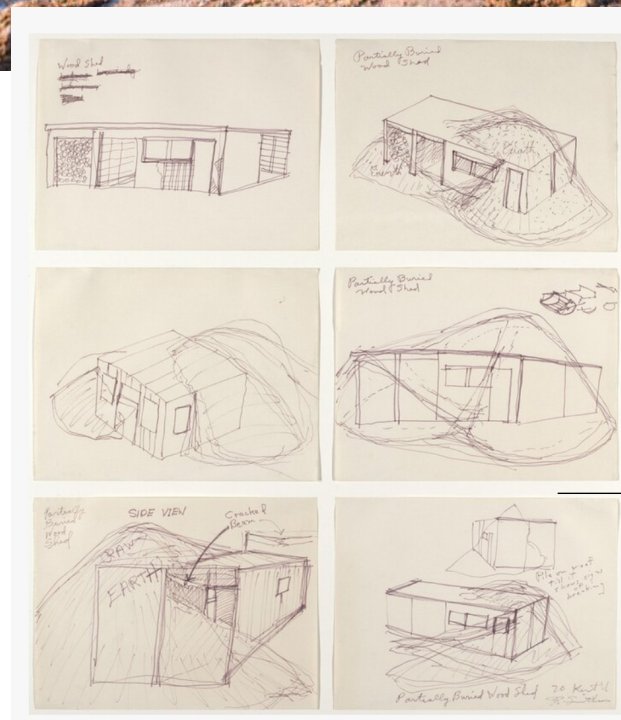
Χαρακτηριστικό πρώιμο παράδειγμα αυτής της πρακτικής αποτελεί το έργο που δημιούργησε ο καλλιτέχνης Robert Smithson (Ρόμπερτ Σμίθσον) το 1970, *Partially Buried Woodshed* (Μερικώς θαμμένη ξύλινη αποθήκη). Ο Robert Smithson, που αποτέλεσε σημαντική μορφή του κινήματος της *land art*, ξεκίνησε το έργο του παρεμβαίνοντας σε μια παλιά αποθήκη ξυλείας στον πανεπιστημιακό χώρο του Kent State, στο Ohio. Η καλλιτεχνική χειρονομία του Smithson συνίστατο στην απόθεση είκοσι φορτίων χώματος πάνω στην δεξιά πλευρά του κτίσματος, μέχρι έως ότου το βάρος του να προκαλέσει τη ρήξη στο κτίσμα και συγκεκριμένα στη κεντρική δοκό στήριξης. Η παρέμβασή του έγινε σημειακά στο περιβάλλοντα χώρο όπου βρισκόταν η αποθήκη και ταυτοχρόνως πάνω της, με αυτό το τρόπο αναδιαμόρφωσε τόσο την εικόνα του κτιρίου όσο και του τοπίου. Για τον Smithson, το μερικό θάψιμο και η καταπόνηση της κατασκευής δεν είχε ως στόχο απλώς ένα εντυπωσιακό αποτέλεσμα, λειτουργούσε ως μεταφορά για τη φθορά, τη φθαρτότητα, την εγκατάλειψη και την αναπόφευκτη παρακμή. Για το έργο, η απόθεση του χώματος και της ρήξη της δοκού, ήταν μόνο η αρχή του. Ο Smithson απαιτήσε να μην γίνει καμία παρέμβαση στο μέλλον πάνω στον έργο ή να συντηρηθεί ώστε να παραμείνει στην αρχική του κατάσταση, επιθυμούσε να περάσει το *Woodshed* στα χέρια της φύσης συνεχίζοντας εκείνη το έργο του αδιάκοπα. Το *woodshed* αποτέλεσε ένα αλληγορικό έργο, αφέθηκε εκτεθειμένο στις καιρικές συνθήκες την αργή φθορά και αποσύνθεση μετατράπηκε έτσι σε ένα δυναμικό γλυπτό που μεταβαλλόταν σταδιακά με την πάροδο του χρόνου και την εναλλαγή των εποχών.

Το έργο προσέλαβε ακόμη ιδιαίτερη βαρύτητα αφού συνέπεσε χρονικά με την ένοπλη καταστολή διαδήλωσης στο Kent State, που είχε οδηγήσει στον θάνατο τεσσάρων φοιτητών. Μετά το γεγονός προστέθηκε ένα επιπλέον επίπεδο νοήματος στο έργο αφού κάποιος έγραψε ανώνυμα στη κεντρική δοκό τη φράση «MAY 4 KENT 70» (Μάιος 4 Κεντ 70) συνδέοντας άμεσα το έργο με το γεγονός και τις συνέπειές του. Η συγκυρία αυτή οδήγησε το έργο του Smithson να λειτουργήσει στη συλλογική συμβολικά μνήμη ως άτυπο μνημείο, τόσο μέσω της μορφής του έργου όσο και του συνθήματος που παρέμεινε πάνω αποτυπώνοντας με υλικό τρόπο την ένταση, την καταστολή και τη βία που χαρακτήριζαν την εποχή.



2.1

Φωτογραφία του έργου 1970



2.2

Σκίτσα του καλλιτέχνη για το έργο



2.3

Φωτογραφία κατά την διάρκεια της εναπόθεσης του χώματος. Παρατηρείται η αρχική κατάσταση της αποθήκης



2.4 το έργο το **1970**



2.5 το έργο το **1983**



2.6 το έργο το **1989**



2.7 Το σύνθημα MAY 4 KENT 70

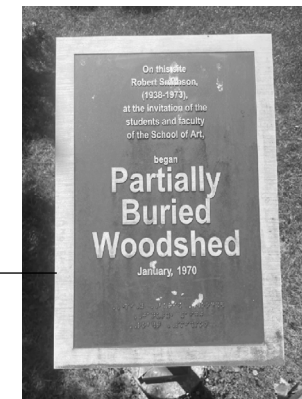


2.8 Το έργο το 1989



2.9
Στιγμιότυπο από τα επεισόδια
στο πανεπιστήμιο τον Μάιο του 1970

2.10
Η πλακέτα που
σηματοδοτεί σήμερα
το σημείο του έργου



2.2.2

Gordon Matta-Clark

Splitting

1974

Η παρακαταθήκη του Σμίθσον βρήκε συνέχεια στο έργο του Gordon Matta-Clark (Γκόρντον Μάττα-Κλάρκ), ο οποίος, λίγα χρόνια αργότερα, εξέλιξε ριζικά την ιδέα της επανανοηματοδότησης του αρχιτεκτονικού κελύφους, μετατρέποντάς το σε βασικό υλικό καλλιτεχνικών έργων. Το 1974, ο Matta-Clark είχε την επιθυμία να δημιουργήσει ένα έργο χρησιμοποιώντας ένα ολόκληρο κτίριο πάνω στο οποίο θα μπορούσε να πραγματοποιήσει μια ριζική παρέμβαση προκειμένου να υλοποιήσει το καλλιτεχνικό του εγχείρημα. Η γκαλερίστα του, στην οποία απευθύνθηκε για τη βοήθεια στην εύρεση του κατάλληλου χώρου, εντόπισε μία εγκαταλελειμμένη διώροφη κατοικία προς κατεδάφιση, στην περιοχή Englewood, προάστιο του New Jersey, των ΗΠΑ. Το κτίριο παραχωρήθηκε προσωρινά στον Matta-Clark από τους ιδιοκτήτες του, για το χρονικό διάστημα που απέμενε μέχρι την προγραμματισμένη κατεδάφισή του και εκεί ο καλλιτέχνης ξεκίνησε τη διαδικασία της δημιουργίας ενός έργου που θα διαρκούσε δεκαοκτώ μήνες.

Το έργο που δημιούργησε ο Matta-Clark πάνω στην εγκαταλελειμμένη κατοικία ονομάστηκε *Splitting* (Διαχωρισμός) (εικ. 2.11) και έμελλε να αποτελέσει ένα από τα γνωστότερα έργα του. Ξεκινώντας τη δημιουργία του έργου, που διήρκεσε ενάμιση χρόνο, καλλιτέχνης, με τη χρήση ενός αλυσοπρίονου (εικ. 2.12), έκοψε δύο παράλληλες κατακόρυφες τομές στο κέντρο του κτιρίου, κόβοντας κάθε δομικό στοιχείο κατά μήκος των γραμμών αυτών, όπως τα ανοίγματα, το δάπεδο, την οροφή, τις εσωτερικές σκάλες. Στη συνέχεια, αφαίρεσε προσεκτικά το υλικό που βρισκόταν ανάμεσα στις δύο τομές, εμφανίζοντας τη σχισμή που διαχώρισε το κτίριο σε δύο τμήματα. Αφού ολοκληρώθηκε η διαίρεση, ο Matta-Clark αφαίρεσε μέρος της βάσης του προκατασκευασμένου κτιρίου και, με τη χρήση γρύλων (2.13,14), χαμήλωσε σταδιακά το ένα από τα δύο τμήματα. Έτσι, με την υποβάθμιση αυτή, το μισό κτίριο απέκτησε κλίση σε σχέση με το έδαφος, σχηματίζοντας μια ελάχιστη γωνία μεταξύ των δύο τμημάτων εντείνοντας τη σχισμή που άνοιγε προς τον ουρανό. Μέσα από τη τομή του Matta-Clark διαμορφώνεται μια αναπάντεχη εικόνα σε για κάτι οικείο, αποκαλύπτονται εσωτερικά στρώματα του κτίσματος, ενώ το φως και ο αέρας εισχωρούν, δημιουργώντας μια νέα χωρική και οπτική εμπειρία. Η διώροφη κατοικία μετατρέπεται τελικά σε γλυπτό, αφού διατηρεί τα οπτικά χαρακτηριστικά της χωρίς όμως να μπορεί πλέον να εξυπηρετήσει καμία από τις λειτουργίες για τις οποίες αρχικά δημιουργήθηκε.

Πέραν του *Splitting*, ο Matta-Clark ακολούθησε αντίστοιχες καλλιτεχνικές πρακτικές σε πολλά ακόμα έργα του. Στο έργο *Conical Intersect* (Κωνική Τομή), όπου δημιούργησε πάνω σε μια προς κατεδάφιση πολυκατοικία στο Παρίσι το 1975, αντί τομής αφαίρεσε, πάλι με χρήση αλυσοπρίονου, κυκλικά τμήματα από την όψη και τους τοίχους και τα πατώματα του κτιρίου. Ακόμη, σε ένα εγκαταλελειμμένο πρώην σταθμό μεταφοράς θαλάσσιων αποβλήτων στη Νέα Υόρκη το 1975 δημιούργησε το έργο *Day's End* (Το τέλος τη μέρας), όπου και πάλι με το βασικό του εργαλείο το αλυσοπρίονο, δημιούργησε μια μεγάλη ημικυκλική τομή στον δυτικό τοίχο του σταθμού που έβλεπε προς τον ποταμό Χάντσον ώστε να αφήνει το φως του ήλιου όταν δύει να «πλημμυρίζει» τον χώρο.

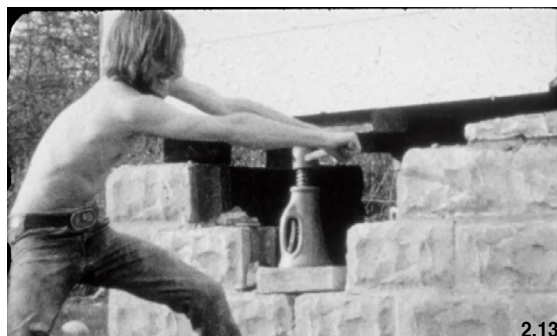


2.11 Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974

Ο καλλιτέχνης κατά τη
διαδικασία δημιουργίας
του έργου



2.12



2.13



2.14



2.15 Η πρόσοψη της κατοικίας



2.16 Πλάγια όψη της κατοικίας



2.17 Πλάγια όψη της κατοικίας



Φωτογραφίες από
τους εσωτερικούς
χώρους της
κατοικίας μετά την
τομή

2.18



2.19



2.21

Στιγμιότυπο από το βίντεοληπτικό υλικό
του καλλιτέχνη. Το φως που εισέρχεται
μέσα από τη τομή



2.20



2.22

Έργο του καλλιτέχνη 1974
Παρουσιάζει το "μισό" σπίτι

2.2.3

Alex Chinneck

From the Knees of My Nose to the Belly of My Toes

2013

Ένα πιο σύγχρονο παράδειγμα αυτής της πρακτικής παρέμβασης αποτελεί το έργο του Βρετανού καλλιτέχνη Alex Chinneck (Άλεξ Τσίνεκ), *From the Knees of My Nose to the Belly of My Toes* (Από τα γόνατα της μύτης μου μέχρι το στομάχι των δαχτύλων των ποδιών μου) το 2013. Αντίστοιχα με τους Gordon Matta-Clark και Robert Smithson, ο Chinneck αξιοποίησε εξ ολοκλήρου ένα υπάρχον κτίριο ως υλικό για τη δημιουργία του έργου του. Συγκεκριμένα, επέλεξε μια τεσσάρων ορόφων κατοικία στο Margate, στην περιοχή του Kent στη Μεγάλη Βρετανία, η οποία παρέμενε εγκαταλελειμμένη για αρκετά χρόνια και επρόκειτο να επαναχρησιμοποιηθεί από την πολιτεία για σκοπούς κοινωνικής στέγασης, ένα πλάνο που, ωστόσο, δεν είχε υλοποιηθεί. Σύμφωνα με τον Chinneck, η κατοικία βρισκόταν σε εξαιρετικά κακή κατάσταση, εξαιτίας προηγούμενων πλημμυρών και φωτιάς που είχε ξεσπάσει στο κτίριο.

Η καλλιτεχνική παρέμβαση του Chinneck ξεκίνησε με την αφαίρεση τμήματος της πρόσοψης, το οποίο αντικαταστάθηκε εξ ολοκλήρου με μια ρεαλιστική πρόσοψη του, κατασκευασμένη με τέτοιο τρόπο ώστε να μοιάζει πω «γλιστρά» ρευστά από την κορυφή του κτιρίου προς το έδαφος. Η νέα πρόσοψη κατασκευάστηκε πάνω σε έναν ξύλινο σκελετό, στον οποίο προσαρμόστηκαν όλα τα χαρακτηριστικά στοιχεία, όπως ο τοίχος με εμφανές τούβλο, τα ανοίγματα και οι πόρτες, και στη συνέχεια η κατασκευή πακτώθηκε, καλύπτοντας την υπολειπόμενη υπάρχουσα πρόσοψη. Το αποτέλεσμα δημιουργούσε την οπτική εντύπωση μιας πρόσοψης που κυλά προς την αυλή της εισόδου, σχηματίζοντας μια καμπύλη και αφήνοντας τον τελευταίο όροφο (του οποίου η πρόσοψη είχε αφαιρεθεί) ακάλυπτο και εκτεθειμένο στο περιβάλλον.

Ο εσωτερικός χώρος του τετάρτου ορόφου, ο οποίος ήταν ορατός από τον δρόμο, διατηρήθηκε στην κατάσταση εγκατάλειψης και φθοράς στην οποία βρισκόταν αρχικά, αποκαλύπτοντας την πραγματική κατάσταση του κτιρίου. Η δημιουργία του έργου διήρκεσε δεκαοκτώ μήνες, ενώ η εγκατάσταση παρέμεινε στο σημείο για μόλις έναν χρόνο, καθώς η κατοικία τελικά χρησιμοποιήθηκε για τον αρχικό της σκοπό από τη πολιτεία, για κοινωνική στέγαση.



2.23

From the Knees of My Nose to the Belly of My Toes, Alex Chinneck, 2013



2.24

Αποψη του έργου από τον δρόμο

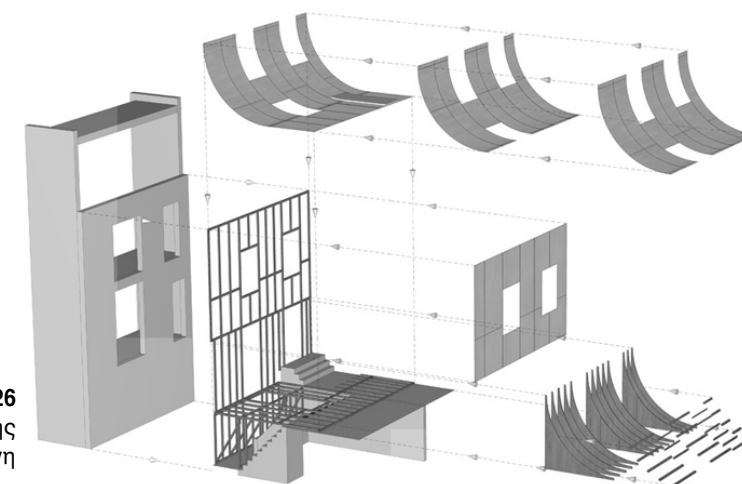


2.25

Ο τέταρτος όροφος του κτιρίου που παρέμεινε στην αρχική κατάσταση

"I like the contradiction of taking a subject that's dark or depressing or bleak, something like dereliction which suggests something quite negative socially but also aesthetically, and delivering a playful experience within that context"

- Alex Chinneck for Dezeen



2.26

Σχέδιο της κατασκευής του καλλιτέχνη

Τα έργα των καλλιτεχνών που αναφέρθηκαν εντάσσονται στις περιπτώσεις όπου το βασικό υλικό δημιουργίας του έργου αποτέλεσαν κτίρια σε αδράνεια ή εγκαταλελειμμένα κελύφη στο σύνολό τους. Στις περιπτώσεις αυτές, οι δημιουργοί απέταξαν τα κτίσματα από το συμβατικά καθορισμένο τους σκοπό και τα μεταμόρφωσαν σε μεγάλης κλίμακας γλυπτά. Κατ' αυτό τον τρόπο επιτυγχάνεται η εννοιολογική έκφραση της επανάχρησης αρχιτεκτονικών δομών όπου η τέχνη συγχωνεύεται άμεσα με την αρχιτεκτονική.

Στην περίπτωση του *Woodshed* του Robert Smithson, το έργο εντάσσεται επισήμως στη *land art*, όμως λόγω της χρήσης του κελύφους, με τρόπο διαφορετικό από τον καθορισμένο, ως τα βασικά συνθετικά υλικά, συμπεριλαμβάνεται αυτομάτως και στα πλαίσια επανάχρησης αρχιτεκτονικού κελύφους με εννοιολογικό τρόπο. Αν και στο κέλυφος δεν προσδίδεται κάποια νέα λειτουργική χρήση, η επανάχρησή έχει εννοιολογικό χαρακτήρα όπου προκύπτει μέσω του νοήματος που προσδίδει σε αυτό το καλλιτεχνικό έργο. Από μια ασήμαντη, εγκαταλελειμμένη αποθήκη ξυλείας, το κτίσμα μετατρέπεται σε γλυπτό και εν συνεχεία αποκτά μια επιπλέον διάσταση, υπερβαίνοντας τα όρια της τέχνης όταν αυτό παραλληλίστηκε με το τραγικό γεγονός της 4ης Μαΐου και μετατράπηκε σε μνημείο.

Αντίθετα με τον Smithson, ο Gordon Matta-Clark αντί να καταπονήσει το κτίριο, το έκοψε, αποκαλύπτοντας μια νέα καλλιτεχνική χειρονομία πάνω στην υπάρχουσα δομή. Ο Matta-Clark, έχοντας σπουδάσει αρχιτεκτονική στο Πανεπιστήμιο Cornell, απέρριψε τις συμβατικές αντιλήψεις γύρω από τον σχεδιασμό και τη χρήση των κτιρίων. Αντ' αυτών, υιοθέτησε την έννοια της *anarchitecture*, έναν όρο που επινόησε ο ίδιος για να περιγράψει την ανορθόδοξη προσέγγισή του πάνω στην χειραγώγηση του χώρου. Η «εννοιολογική επανάχρηση» κτιρίων που συνέθεταν τα έργα του Matta-Clark, είχαν ως στόχο στόχο να αποδεσμεύσουν τις δομές από τις προθέσεις και τους περιορισμούς των αρχικών τους δημιουργών, επιδιώκοντας να αποκαλύψει μια νέα, απροσδόκητη μορφή και εικόνα τους αυτής στον θεατή. Διαχειρίστηκε τα εγκαταλελειμμένα κτίσματα ως ανακυκλώσιμα υλικά, τα οποία μεταμόρφωνε σε έργα που ενσωμάτωναν τα ίχνη του χώρου με σκοπό να πυροδοτήσει συναισθήματα, νέες εμπειρίες του χώρου αλλά και ερωτήματα που αντανakλούσαν τα κοινωνικοπολιτικά γεγονότα της εποχής. Όπως και ο ίδιος ο καλλιτέχνης έχει περιγράψει, οι τομές του στα κτίρια συνιστούν μια «ανασυγκρότηση του συντακτικού του χώρου», αναδιατάσσοντας τα βασικά στοιχεία της αρχιτεκτονικής δομής και επαναπροσδιορίζοντας τη λειτουργία και την πρόσληψή της.

Ο Alex Chinneck, με το έργο του *From the Knees of My Nose to the Belly of My Toes* του 2013 όπου αποτελεί το πιο πρόσφατο χρονικά παράδειγμα «εννοιολογική επανάχρηση» από αυτά που αναφέρθηκαν, υιοθετεί μια εντελώς διαφορετική προσέγγιση. Χρησιμοποιεί την αρχιτεκτονική δομή σαν παιχνίδι ώστε να δημιουργήσει μία σουρεαλιστική εικόνα ψευδαίσθησης. Όπως δηλώνει ο ίδιος σε συνέντευξή του στο ηλεκτρονικό περιοδικό Architizer:

«έχει να κάνει κυρίως με την έκπληξη - να παίρνεις κάτι οικείο και να το χρησιμοποιείς με τρόπο που διαστρεβλώνει την αντίληψή μας για τον κόσμο γύρω μας».

Ο καλλιτέχνης ξεκαθαρίζει ότι, αν και το έργο εδράζεται σε ένα κτίριο που φέρει τη φθορά και την εγκατάλειψη, δεν επιθυμεί να τοποθετηθεί πολιτικά. Αντιθέτως, αντλεί έμπνευση από την αντίφαση:

«Μου αρέσει η αντίφαση του να παίρνω ένα θέμα που είναι σκοτεινό, καταθλιπτικό ή ζοφερό [...] και να προσφέρω μια παιχνιδιάρικη εμπειρία μέσα σε αυτό το πλαίσιο».

Και στις τρεις περιπτώσεις, τα κτίρια χάνουν τον λειτουργικό τους ρόλο και αποκτούν μια γλυπτική και θεατρική διάσταση, που συνδέει άρρηκτα την αρχιτεκτονική, την επανάχρηση και την τέχνη. Παράλληλα, ενδιαφέρον παρουσιάζει και η ξεχωριστή διάρκεια που είχε κάθε μια παρέμβαση πάνω στο υφιστάμενο κτίριο. Για τον Smithson, βασική προϋπόθεση αλλά και μέρος του έργου, ήταν αυτό να παραμείνει όπως το άφησε μέχρι έως ότου αποσυντεθεί φυσικά από τον χρόνο και τη φύση. Το έργο του ήταν δυναμικό αφού ο ίδιος δεν ήταν αυτός που θα δημιουργούσε το τελικό αποτέλεσμα. Σήμερα, σχεδόν εξήντα χρόνια αργότερα από τη τελευταία χειρονομία του αρχικού δημιουργού του καλλιτεχνικού έργου, το γλυπτό έχει καλυφθεί εξ ολόκληρου με χώμα και βλάστηση, ελάχιστα εμφανή είναι μερικά από τα σημεία των θεμελίων, ενώ το μόνο που υποδηλώνει πλέον ουσιαστικά την υπαρξη του στο σημείο, είναι μια πλακέτα που σηματοδοτεί τη θέση του (εικ.2.10). Αντιθέτως, ο Matta-Clark δημιουργούσε τι τομές του σε κτίρια με καθορισμένη «ημερομηνία λήξης». Το έργο *Splitting* υπήρξε για μόλις τρεις μήνες πριν την προκαθορισμένη κατεδάφιση της οικίας, ενώ την ίδια περίπου διάρκεια είχαν και τα έργα *Conical Intersect* και *Day's End*. Οι δομές αυτές επαναχρησιμοποιήθηκαν σχεδόν στιγμιαία και μετά εξαφανίστηκαν, όμως τα έργα του καλλιτέχνη διασώθηκαν μέσω της εκτενούς φωτογραφικής και βιντεολιπτικής τεκμηρίωσης. Τέλος, στη περίπτωση της εγκατάστασης του Chinneck *From the Knees of My Nose to the Belly of My Toes* το έργο δημιουργήθηκε τον Οκτώβριο του 2012 και η κατασκευή της ψεύτικης όψης αφαιρέθηκε έναν χρόνο αργότερα. Η αφαίρεση έγινε διότι το κτίριο επαναχρησιμοποιήθηκε για ακόμη μια φορά, από τη πολιτεία, η οποία επανένταξε σε αυτό την αρχική του χρήση ως κατοικία, πλέον για κοινωνική στέγαση.

03

Ο εσωτερικός χώρος εγκαταλελειμμένων κτιρίων ως πρώτη ύλη δημιουργίας

Μια διαφορετική προσέγγιση της καλλιτεχνικής δημιουργίας σε σχέση με τις υφιστάμενες αρχιτεκτονικές κατασκευές αναδύεται όταν οι καλλιτέχνες αξιοποιούν τους εσωτερικούς χώρους των κτιρίων ως κύριο υλικό για τη σύνθεση των έργων τους. Σε αντίθεση με τις προηγουμένως αναφερθείσες πρακτικές, όπου το αρχιτεκτονικό κέλυφος μετατρέπεται σε γλυπτό - μέσω ριζικών ή μη αναστρέψιμων επεμβάσεων που καταργούν κάθε έννοια «χώρου»-στη συγκεκριμένη προσέγγιση το εξωτερικό περίβλημα του κτιρίου διατηρείται αμετάβλητο. Οι παρεμβάσεις περιορίζονται στο εσωτερικό, με τους καλλιτέχνες να ανασκευάζουν τις κατόψεις, τις τομές, κάθε στοιχείο που διαμορφώνει τον χώρο, δημιουργώντας νέα χωρική εμπειρία. Κατ' αυτό τον τρόπο οι παρεμβάσεις «μεταμορφώνουν» τον εσωτερικό χώρο χωρίς να απαλλάσουν τη δομή από αυτή τη διάσταση.

Αυτές οι καλλιτεχνικές παρεμβάσεις συγκαταλέγονται στα καλλιτεχνικά δημιουργήματα που εντάσσονται στα πλαίσια της *site-specific* τέχνης. Η σύνδεση αυτή γίνεται εμφανής εξετάζοντάς τα χαρακτηριστικά αυτής της κατηγορίας έργων τέχνης. Τα *site specific* καλλιτεχνικά έργα συνδέονται άρρηκτα και ουσιαστικά με τον συγκεκριμένο τόπο στον οποίο παράγονται, εκτίθενται ή εγκαθίστανται, ενσωματώνοντας τα χαρακτηριστικά του ενώ η απομάκρυνσή τους από το πλαίσιο αυτό συνεπάγεται με την άμεση απώλεια της ολότητας και του νοήματος τους. Ο όρος *site specific* για να περιγράψει καλλιτεχνικά έργα καθιερώθηκε στις αρχές της δεκαετίας του 1970, σχεδόν παράλληλα με την επίσημη παρουσία του ορισμού της προσαρμοστικής επανάχρησης κελύφων. Στο φάσμα της *site specific* τέχνης εντάσσονται πληθώρα καλλιτεχνικών μορφών, μεταξύ των οποίων συγκαταλέγονται οι εγκαταστάσεις (installations), η *land art*, το γκράφιτι και τα γλυπτά.

Κατ' αυτό τον τρόπο, στις περιπτώσεις που θα εξεταστούν στο παρόν κεφάλαιο, ο εσωτερικός χώρος του υφιστάμενου κτιρίου δεν καλείται να λειτουργήσει απλώς ως σκηνικό που πλαισιώνει το έργο, αλλά να μετουσιωθεί σε αυτό, είτε με ενεργό είτε με νοηματικό τρόπο. Ο χώρος δεν είναι παθητικό υπόβαθρο και μετατρέπεται σε ένα βιωματικό πεδίο, σε ένα έργο που δεν περιορίζεται στην στην οπτική πρόσληψη, όπως συμβαίνει στη γλυπτική πρακτική, αλλά προϋποθέτει την εμπειρική συμμετοχή του θεατή.

Ανάλογα με το καλλιτεχνικό όραμα και την πρόθεση του δημιουργού, η πρακτική αυτή παίρνει διαφορετικές μορφές, με παρεμβάσεις που κυμαίνονται από διακριτικές μετατροπές έως ριζικούς επαναπροσδιορισμούς του εσωτερικού χώρου. Σε ορισμένες περιπτώσεις, ο καλλιτέχνης τροποποιεί ριζικά την εσωτερική διαμόρφωση, την τυπολογία και τη δομή του χώρου, αναδομώντας τον εκ θεμελίων. Η καλλιτεχνική πράξη συνίσταται στην αρχιτεκτονική ανασύνθεση του εσωτερικού, δημιουργώντας έναν εντελώς νέο χωρικό χαρακτήρα. Η παρέμβαση αυτή αλλοιώνει εκ βάθρων την αρχική μορφή και λειτουργία του χώρου. Σε άλλες περιπτώσεις, ο καλλιτέχνης δημιουργεί *in situ* εγκαταστάσεις χωρίς να προβαίνει σε μορφολογικές ή λειτουργικές παρεμβάσεις. Ωστόσο, η παρουσία των έργων μεταβάλλει ριζικά τη χωρική εμπειρία. Και πάλι χώρος δεν λειτουργεί ως ουδέτερο υπόβαθρο, αλλά ως ενεργό και αναγκαίο συστατικό του έργου. Παρότι η τυπολογία και η χρήση δεν μεταβάλλονται, η καλλιτεχνική πράξη αλλοιώνει την αντίληψη του χώρου, δημιουργώντας μια εντελώς νέα συνθήκη.

Το έργο *Haus u r* του καλλιτέχνη Gregor Schneider (Γκρέγκορ Σνάιντερ) αποτελεί ένα από τα πιο έντονα παραδείγματα δραστικής παρέμβασης εντός ενός αρχιτεκτονικού χώρου, που μεταμορφώνεται σε ένα πολυεπίπεδο έργο τέχνης. Το *Haus u r* πρόκειται για ένα συνεχώς εξελισσόμενο έργο του οποίου η δημιουργία ξεκίνησε το 1985, όταν ο καλλιτέχνης ήταν μόλις δεκαέξι ετών. Το έργο εντοπίζεται σε μια εγκαταλελειμμένη τριώροφη κατοικία στη γερμανική πόλη Rheydt, στα περίχωρα του Monchengladbach. Το σπίτι (εικ. 3.1), αποτελούσε πρώην οικογενειακή κατοικία η οποία όμως είχε εγκαταλειφθεί εξαιτίας της γειτνίασης της με μια βιομηχανική μονάδα, γεγονός που οι ιδιοκτήτες θεώρησαν ότι την καθιστούσε ακατάλληλη για οικιστική χρήση. Ο νεαρός τότε Schneider αποφάσισε να εκμεταλλευτεί τη συνθήκη της εγκατάλειψης και να χρησιμοποιήσει το εσωτερικό της κατοικίας ως πεδίο καλλιτεχνικής δράσης, ξεκινώντας μια πρακτική η οποία θα διαρκούσε για πάνω από τρεις δεκαετίες, έως και το 2017.

Το *Haus u r*, του οποίου το όνομα προκύπτει από τα αρχικά του ονόματος της οδού στην οποία βρίσκεται το σπίτι, δεν αποτελεί ένα στατικό έργο, δεν υπάρχει κάποια τελική μορφή του έργου αφού αυτό μεταβάλλεται και αναδιαμορφώνεται συνεχώς, αποτελώντας μια διαδικασία συνεχούς και αδιάκοπου διαλόγου ανάμεσα στον καλλιτέχνη και τον χώρο. Ο καλλιτέχνης δουλεύοντας σαν άτυπος οικοδόμος, με οικοδομικά υλικά όπως τούβλα, γυψοσανίδες, ξύλα και μπετόν άρχισε να επεμβαίνει σταδιακά στην διάταξη του χώρου και την τυπολογία της κατοικίας με σκοπό να τον αποδομίσει και να τον επανασυνθέσει με τους δικούς του όρους.

Οι επεμβάσεις του Schneider παραβίαζαν και αμφισβητούσαν κάθε αρχιτεκτονική λογική και λειτουργική διάταξη της κατοικίας ή και οποιασδήποτε αρχιτεκτονικής δομής. Παρατηρώντας κανείς τη κατοικία απ' έξω δεν θα διακρίνει τίποτα παραπάνω από ένα κοινό, σχεδόν αδιάφορο σπίτι μιας γερμανικής πόλης αδυνατώντας να φανταστεί τι κρύβει το εσωτερικό του. Οι περίπλοκες και επιμελώς σχεδιασμένες επεμβάσεις του Schneider δημιουργούσαν χώρους σχεδόν αδύνατον να συναντήσει κανείς σε μια κατοικία. Ο καλλιτέχνης κατασκεύασε δωμάτια εντός δωματίων (εικ. 3.2-3.7), δημιούργησε πανομοιότυπους χώρους τοποθετημένους διαδοχικά, όπως για παράδειγμα, δύο ίδιες κουζίνες η μία πίσω από την άλλη, με τη δεύτερη να είναι κενή από επίπλωση. Ανήγειρε τοίχους πίσω από υπάρχοντες τοίχους, σχηματίζοντας στενούς διαδρόμους που απαιτούσαν από τον επισκέπτη να στραφεί πλαγίως για να τους διασχίσει. Κατασκεύασε παράθυρα σε εσωτερικούς τοίχους, δημιουργώντας την ψευδαίσθηση επαφής και θές προς τον εξωτερικό χώρο, ενώ στην πραγματικότητα έβλεπαν σε άλλα δωμάτια. Δημιούργησε πόρτες που οδηγούσαν σε αδιέξοδα ή άνοιγαν σε τοίχους από τούβλα χωρίς να μπορεί κανείς να τις διαβεί. Ενώ παράλληλα, άνοιξε τρύπες στο δάπεδο όπου μέσω της χρήσης μεταλλικής σκάλας οδηγούσαν σε υπόγεια ή ενδιάμεσα επίπεδα. Αυτή η σκόπιμη σύγχυση και η κατασκευή ενός δαιδαλώδους εσωτερικού οργανισμού μετατρέπει το σπίτι σε walk-through γλυπτό, ένα βιώσιμο αλλά μη κατοικήσιμο αντικείμενο (Jakob Zaanen).

Στον χώρο που έχει δημιουργήσει ο Schneider, μέσα στη φαινομενικά συνηθισμένη εξωτερικά κατοικία, είναι αδύνατον να



3.1

Άποψη από τον δρόμο. Η φαινομενικά συνηθισμένη κατοικία στην οποία εκτυλίσσεται το έργο του Schneider

περιηγηθεί κάποιος επισκέπτης χωρίς την καθοδήγησή του. Οι επεμβάσεις που έχει πραγματοποιήσει ο καλλιτέχνης έχουν κατακερματίσει κάθε φυσική και λογική πορεία κίνησης στον χώρο. Τα πανομοιότυπα δωμάτια προκαλούν αίσθηση αποπροσανατολισμού, οι πόρτες που ανοίγουν χωρίς να οδηγούν κάπου υπονομεύουν την έννοια της διάβασης, ενώ οι στενοί διάδρομοι, που απαιτούν από τον επισκέπτη να στραφεί πλαγίως για να τους διασχίσει, ανατρέπουν κάθε προσδοκία φυσιολογικής κίνησης μέσα σε έναν αρχιτεκτονικό χώρο. Όπως αναφέρει και ο ίδιος, οι συνεχείς επεμβάσεις που έχει πραγματοποιήσει στους χώρους καθιστούν πλέον αδύνατο ακόμη και για τον ίδιο να θυμηθεί την αρχική του διαμόρφωση ή να την αποκαταστήσει.

Το έργο του Schneider αμφισβητεί θεμελιώδεις έννοιες που σχετίζονται με την κατοίκηση, την οικειότητα, την

ασφάλεια και την ταυτότητα του χώρου. Ο καλλιτέχνης δεν δημιουργεί έναν χώρο για να ζήσει ή να δει κανείς, δημιουργεί έναν χώρο για να χαθεί, τόσο σωματικά όσο και ψυχικά. Η αρχιτεκτονική αποδομείται όχι για να καταστραφεί, αλλά για να ανασυντεθεί δημιουργώντας ρήξη ανάμεσα στη μορφή και στη λειτουργία. Στην περίπτωση αυτή, το καλλιτεχνικό έργο προκύπτει μέσω ριζικών αλλαγών στη τυπολογία ενός υφιστάμενου χώρου, ή ίδια η αρχιτεκτονική δομή δέχεται αλλαγές οι οποίες εξαλείφουν κάθε χωρική λογική. Η εμπειρία της περιήγησης στον χώρο μοιάζει περισσότερο με ψυχολογικό πείραμα ή με εμπλοκή σε έναν εσωστρεφή, ασφυκτικό μικρόκοσμο, παρά με μια συμβατική καλλιτεχνική παρέμβαση. Το αποτέλεσμα είναι μια άβολη, σχεδόν εφιαλτική συνθήκη, η οποία διαταράσσει την αντίληψη του θεατή για τον προσανατολισμό, τη μνήμη και τον ίδιο τον ορισμό του «σπιτιού».



3.2
Δωμάτιο 10, *The coffee-room*
Διαμόρφωση ενός εκ των
δωματίων της κατοικίας το 1993

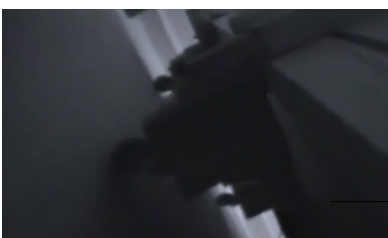
Στιγμιότυπα από βίντεο του καλλιτέχνη όπου αποκαλύπτουν τι πραγματικά συμβαίνει σε ένα από τα πανομοιότυπα δωμάτια *coffee-room* του *Haus uR*



3.3
Στο βίντεο εστιάζει στο παραθυρο
μέσα από το οποίο εισχωρεί φυσικό φως
και αέρας όπου κουνάει τη κουρτίνα



3.4
Ο καλλιτέχνης στη συνέχεια εξέρχεται
από το δωμάτιο από τη πόρτα που παρα-
τηρούμε στα αριστερά. Στο σημείο αυτό
γίνεται η διαπίστωση πως το δωμάτιο
βρίσκεται μέσα σε ένα άλλο, μεγαλύτερο
δωμάτιο. Ο καλλιτέχνης κάνει περιήγηση
στο δωμάτιο "πίσω" από το δωμάτιο



3.5
Ο καλλιτέχνης εστιάζει στην κατασκευή
στη οποία βρίσκεται το coffee room. Ξύλινη
κατασκευή που στηρίζεται σε ροδάκια



3.6
Ο καλλιτέχνης φτάνει πίσω από το σημείο
που βρίσκεται το φωτεινό παράθυρο.
Απολύπτει πως το παράθυρο δεν είναι
πραγματικό. Ο αέρας που φαίνεται
να εισχωρεί φυσικά στο δωμάτιο στη
πραγματικότητα δημιουργείται από
έναν ανεμιστήρα που βρίσκεται στο
μεγαλύτερο δωμάτιο.



3.7
Όμοια και το φως είναι τελικά τεχνητό.
Δημιουργείται μέσω δύο προβολέων.

*«Standing in the larger space, you can
see the external walls of the building.
Or rather, that is what you are made to
believe, but when you open a window,
you get no view of the street or the
garden. Behind the window is a sec-
ond window. There seems to be no
outside. Everything leads back into
the house»*

Daniel Birnbaum, Artforum, 2000

1988 - 1994



3.8 - **3.9**
Πανομοιότυπα δωμάτια δημιουργημένα μέσα σε
ήδη υπάρχοντα δωμάτια της κατοικίας, 1986
u r 3 A και u r 3 B



1995



3.11 - **3.12**
Πανομοιότυπα δωμάτια 1995. Η πρόσβαση στα
δωμάτια επιτυγχάνεται μέσω των ντουλαπιών που
βρίσκονται κάτω από τον νεροχύτη
u r 19 A και u r 19 B



3.10
Μακέτες του καλλιτέχνη για τη
διαμόρφωση των δωματίων του
Haus uR

*«...Once standing in it I realise
that I crawled through the wall of a
cupboard with a built-in wash ba-
sin and a kitchenette. Fitted with a
bed, bath tub, stool, ladder, bag-
gage rack and heater this is the
room Liebeslaube ...»*

elkebackes-artdialog.com 2020

Pierre Huyghe

After ALife Ahead

2017

Άλλο ένα δείγμα μεταμόρφωσης χώρου μέσω καλλιτεχνικών επεμβάσεων αποτελεί το έργο *After ALife Ahead* του γάλλου καλλιτέχνη Pierre Huyghe (Πιερ Ουίγκ) που δημιουργήθηκε και παρουσιάστηκε το 2017, στα πλαίσια της πέμπτης διοργάνωσης της έκθεσης Skulptur Projekte Münster. Πρόκειται για ένα μεγάλης κλίμακας *site specific* έργο, το οποίο δημιουργήθηκε στον εσωτερικό χώρο ενός εγκαταλελειμμένου παγοδρόμιου (εικ. 3.13) στο κέντρο της πόλης Munster, της Γερμανίας. Η δημιουργία του Huyghe συνιστά ένα πολυεπίπεδο έργο το οποίο αναδύεται μέσα από αρχιτεκτονικές παρεμβάσεις, βιολογικές διαδικασίες, τεχνολογία και μεταβαλλόμενα περιβαλλοντικά δεδομένα, τα οποία μαζί διαμορφώνουν έναν εσωτερικό φουτουριστικό βιότοπο.

Ο Huyghe επέλεξε να δημιουργήσει το έργο του στο κύριο χώρο του πρώην παγοδρομίου της γερμανικής πόλης, προβαίνοντας σε δραστικές αλλαγές στο εσωτερικό του. Η σημαντικότερη μεταβολή αφορούσε την αποδόμηση της παγοπίστας, του βασικότερου στοιχείου του εσωτερικού χώρου. Ο καλλιτέχνης διέλυσε με τροχό την επίπεδη τσιμεντένια πλάκα, που άλλοτε αποτελούσε την πίστα, κόβοντάς την σε ακανόνιστα, αιχμηρά γεωμετρικά σχήματα. Τα περισσότερα από τα κομμένα κομμάτια αφαιρέθηκαν αφήνοντας εκτεθειμένο το υπόστρωμα χώματος που υπήρχε από κάτω, το οποίο έγινε και νέα υλική βάση του έργου. Το εκτεθειμένο χώμα αναδιαμορφώθηκε σε ένα ετερόκλητο τοπογραφικό ανάγλυφο, σκάβοντάς το δημιουργήθηκαν λόφοι, εσοχές και περάσματα, δημιουργώντας ένα υποβαθμισμένο τεχνητό βιότοπο με υψομετρικές διακυμάνσεις. Η κίνηση αυτή αποτέλεσε τη πρώτη θεμελιώδη μεταβολή

του χώρου, από έναν τεχνητό επίπεδο χώρο, του οποίου ο λόγος ύπαρξης ήταν η κίνηση των ανθρώπων σε παγοπέδιλα, μετατράπηκε σε ένα εύπλαστο οργανικό τοπίο. Το αρχικό επίπεδο της ανθρώπινης κίνησης εξαλείφεται, μετατρέποντας τον χώρο από μία περιορισμένη οριζόντια επιφάνεια σε ένα κατακόρυφο, τρισδιάστατο πεδίο εξερεύνησης. Παράλληλα, πάνω στο νέο ανάγλυφο ενσωματώθηκαν ενεργά μελίσσια, άλγη και ενυδρεία (εικ. 3.19) και δύο ζωντανά παγώνια. Τα ενυδρεία τοποθετήθηκαν στις κορυφές των λοφίσκων, στα σημεία όπου διατηρήθηκε η αρχική πλάκα, τα παγώνια (εικ. 3.17) ήταν ελεύθερα στο χώρο με στόχο να τον οικειοποιηθούν, ενώ τα ενεργά μελίσσια «δούλευαν» ανάμεσα στους λόφους. Τα στοιχεία αυτά, δεν τοποθετήθηκαν απλά στον χώρο ως συμβολικά ή διακοσμητικά, αποτελούσαν «δομικά στοιχεία» που διαμόρφωναν ένα οικοσύστημα σε έναν εντελώς απρόσμενο χώρο. Η οροφή του κτιρίου δέχθηκε επίσης επέμβαση. Αποτελούμενη από έναν μεταλλικό σκελετό σε τετραγωνική διάταξη, μια γεωμετρία που ο Huyghe παρομοίασε με ψηφιακό πλέγμα (computer grid) του 1980, διατρήθηκε σε δύο σημεία, δημιουργώντας ανοίγματα σε πρισματική μορφή. Τα ανοίγματα αυτά ήταν κινητά και ελέγχονταν μέσω αισθητήρων που υπήρχαν στο νέο έδαφος, ανταποκρινόμενα στις συνθήκες του μικρο-οικοσυστήματος. Όποτε θεωρούνταν απαραίτητο τα πρίσματα άνοιγαν κατ' αυτό το τρόπο η οροφή μετατρέπεται από στατικό κέλυφος σε δυναμικό σύστημα ελέγχου φωτός και υγρασίας, επιτρέποντας τη βροχή και το φως του ήλιου να μεταβάλλουν τις συνθήκες του εσωτερικού χώρου.

Χωρικά, το πρώην παγοδρόμιο, μέσω των



3.13 Φωτογραφία του χώρου της παγοπίστας πριν την παρέμβαση του καλλιτέχνη

επεμβάσεων του καλλιτέχνη έχασε κάθε σαφή οριζόντια ή κατακόρυφη ιεραρχία, έγινε ένας διαρκώς μεταβαλλόμενος χώρος ρευστοποιώντας τα όρια μεταξύ φύσης και αρχιτεκτονικής, κλειστού και ανοιχτού χώρου. Ο χώρος δεν αποτελεί πλέον ένα δοχείο για το έργο, γίνεται το ίδιο το έργο. Το *After ALife Ahead* είναι μια μορφή αρχιτεκτονικής «μετάλλαξης», όπου το αρχικό κέλυφος διατηρείται μόνον ως φάντασμα του εαυτού του, ένας οργανισμός εν εξελίξει, όπως τον αποκαλεί ο ίδιος ο καλλιτέχνης:

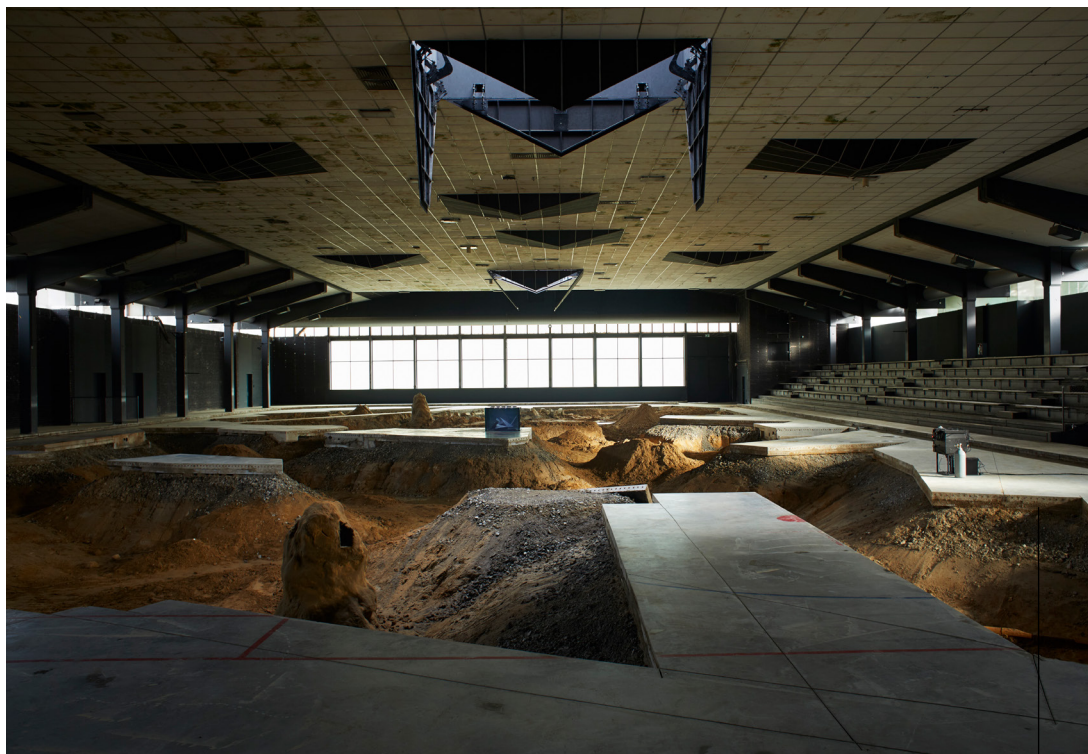
"The building is a haunted living organism... porous to the outside."

Η επιλογή του παγοδρομίου ως τόπου υλοποίησης δεν ήταν τυχαία. Το ανενεργό, παρατημένο αυτό κέλυφος προσέφερε όχι μόνο τις κατάλληλες τεχνικές προϋποθέσεις –μέγεθος, μορφή, σκελετός– αλλά και μια συμβολική διάσταση. Το *After*

ALife Ahead εγκαθίσταται σε έναν χώρο εγκαταλελειμμένης ψυχαγωγίας, ο οποίος φέρει τα σημάδια της φθοράς και της παύσης χρήσης. Όπως σημειώνει και ο Huyghe, το έργο σχετίζεται με την εγκατάλειψη του ανθρώπινου, δομημένου περιβάλλοντος και με τις ερωτήσεις που προκύπτουν από την προσπάθεια διατήρησης της ανθρώπινης παρουσίας μέσα σε ένα αβέβαιο, μεταβαλλόμενο οικοσύστημα. Σύμφωνα με την επίσημη περιγραφή της έκθεσης, το έργο «αποκαλύπτει αιώνες αγώνα για τη διατήρηση της ανθρώπινης υποδομής μέσα σε ένα αμφίσημο περιβάλλον»

"... After ALife Ahead exposes centuries of struggle to maintain human infrastructure within an ambivalent environment."

Hettie Judah, kvadratinterwoven.com



3.14
After ALife Ahead, 2017
 Η παγοπίστα μετά τη παρέμβαση του καλλιτέχνη



3.15
 Η περιπλάνηση των
 επισκεπτών
 μέσα στο έργο



3.16
 Οι λόφοι με τα τμήματα της
 αρχικής πλάκας στις κορυφές
 και το άνοιγμα στην οροφή



3.17
 Λεπτομέρεια του έργου: Τα
 δύο παγώνια που υπήρχαν
 στον χώρο



3.18
 Λεπτομέρεια του έργου: τμήμα
 της πλάκας της παγοπίστας



3.19

Λεπτομέρεια του βιότοπου που δημιούργησε ο Pierre Huyghe μέσα στο εγκαταλειμμένο παγοδρόμιο

3.1.3

Mike Nelson

A Psychic Vacuum

2007

Μια ακόμα περίπτωση καλλιτεχνικής παρέμβασης σε υφιστάμενο χώρο αναδεικνύεται στο έργο *A Psychic Vacuum* του Mike Nelson (Μάικ Νέλσον), που δημιουργήθηκε και παρουσιάστηκε το 2007 στη Νέα Υόρκη. Ο Βρετανός καλλιτέχνης επέλεξε για τη δράση του το επί χρόνια κλειστό και παραμελημένο κτίριο που παλαιότερα στέγαζε την αγορά του Essex. Εκεί, στους εσωτερικούς του χώρους, δημιούργησε έναν δυστοπικό λαβύρινθο όπου θόλωνε τα όρια μεταξύ πραγματικότητας και ονείρου.

Με πρώτη ύλη τους ίδιους τους χώρους και τα δωμάτια της παλιάς αγοράς, ο Nelson συνέθεσε έναν βιωματικό, εσωστρεφή λαβύρινθο, αποκομμένο από κάθε εξωτερικό ερέθισμα, που παρέπεμπε σε μια παράλληλη πραγματικότητα. Μέσα από τις επεμβάσεις του, οργάνωσε τον χώρο σταδιακά έτσι ώστε να μεταμορφωθεί σε μια "παράλληλη πόλη", κρυμμένη από την κανονική, πίσω από τους τοίχους της αγοράς.

Η είσοδος στο έργο γίνεται από την πόρτα ενός πρώην κινέζικου εστιατορίου, το οποίο φαίνεται σαν να έχει παγώσει στον χρόνο τη στιγμή της βεβιασμένης του εγκατάλειψης, στοίβες από σκονισμένα πιάτα με αποφάγια και άδεια ποτήρια παραμένουν στα τραπέζια. Η κατάσταση του χώρου γεννά αμφιβολία ως προς το αν πρόκειται για ρεαλιστική εγκατάλειψη ή για σκηνοθετημένη αναπαράσταση. Καθώς ο επισκέπτης προχωρά από το εστιατόριο προς τα βάθη της αγοράς, ο Nelson, χρησιμοποιώντας απλά οικοδομικά υλικά όπως ξύλα, γυψοσανίδες και τούβλα, κατασκευάζει δωμάτια και διαδρόμους που δεν υπακούν σε καμία λογική χωρική οργάνωση. Μετατρέπει του χώρους του κτιρίου σε ένα σύμπλεγμα αδιεξόδων, όπου ο θεατής

χάνει την αίσθηση του προσανατολισμού. Επηρεασμένος, όπως δηλώνει, και από το έργο του Gregor Schneider, δημιουργεί πανομοιότυπα δωμάτια παραταγμένα το ένα δίπλα στο άλλο, με μικρές διαφοροποιήσεις και διαφορετικό φωτισμό, ενισχύοντας την εμπειρία του εγκλωβισμού και της αποπροσανατολισμού. Παράλληλα, που επέλεξε προσεκτικά από υπαίθριες αγορές ή παλιατζίδικα, διαμόρφωσε σκηνικά που έμοιαζαν σα να έχουν παγώσει στο χρόνο, συγκεκριμένα στο 1987, χρονιά κατά την οποία η αγορά σταμάτησε να λειτουργεί. Έτσι δημιουργεί μια αμφίσημη ατμόσφαιρα, τα αντικείμενα που τοποθετεί ταιριάζουν απόλυτα στον χώρο από άποψη φθοράς και σκόνης, μοιάζουν σα να υπήρχαν εκεί από πάντοι ωςτόσο η τοποθέτησή τους είναι παράδοξη, χωρίς νόημα δημιουργώντας μια παράξενη και ανεξήγητη κατάσταση.

Ο Nelson δεν προβαίνει σε ριζικές δομικές αλλαγές στη δομή του κτιρίου. Αντιθέτως, εργαλείο του γίνεται το ίδιο το αρχιτεκτονικό σώμα του χώρου, το οποίο διαστρεβλώνει ώστε να αλλοιώσει δραματικά την αντίληψη του επισκέπτη. Μια από τις πιο καθοριστικές παρεμβάσεις του είναι η αποκοπή των χώρων από κάθε φυσικό φως και οπτική επαφή με το εξωτερικό περιβάλλον, καλύπτει τα παράθυρα και αποκλείει κάθε επαφή με το εξωτερικό περιβάλλον. Το κλειστό περιβάλλον υπακούει αποκλειστικά στο τεχνητό φως του καλλιτέχνη. Ο φωτισμός μετατρέπεται έτσι σε εργαλείο αρχιτεκτονικού ανασχηματισμού, χαμηλός, θερμός ή ψυχρός, με στοχευμένες εστίες, εντείνει την αίσθηση του αποπροσανατολισμού, του *uncanny* και της ονειρικής ατμόσφαιρας.

Η κορύφωση της χωρικής μεταμόρφωσης έρχεται στο τέλος της διαδρομής, όταν ο

επισκέπτης εισέρχεται στον μεγαλύτερο ενιαίο χώρο της αγοράς, χώρο όπου κάποτε λειτουργούσε η κρεαταγορά. Εκεί, ο Νέλσον επιφυλάσσει την πιο εντυπωσιακή και μεγάλης κλίμακας μεταμόρφωση. Το φυσικό φως επιστρέφει για πρώτη φορά, διαπερνώντας τους φεγγίτες που υπήρχαν στην οροφή του χώρου. Εκεί ο καλλιτέχνης έχει κατασκευάσει ένα υπερυψωμένο από το δάπεδο ξύλινο κέλυφος, με ακανόνιστο σχήμα, που περιβάλλει τις κολώνες του χώρου και στηρίζεται περιμετρικά του. Πάνω σε αυτό, καλυμμένο με μουσαμά ώστε να δημιουργήσει μια ενιαία επιφάνεια, ο καλλιτέχνης είχε εναποθέσει τόνους άμμου, σχηματίζοντας ένα εσωτερικό έρημο τοπίο από τεχνητούς αμμόλοφους που σκοπός είναι να θυμίζουν σκόνη. Ο επισκέπτης μπορεί να περιηγηθεί διασχίζοντας έναν στενό διάδρομο «σκόνης» που εκτείνεται χαμηλά, στην άκρη του χώρου, δίνοντας την αίσθηση πως η ίδια η ύλη καταβροχθίζει τον χώρο. Η κατασκευή του έργου δεν εκτυλίσσεται πάνω στον χώρο, αλλά μέσα του. Η αρχιτεκτονική του δεν είναι αντανάκλαση κάποιας λειτουργικής ανάγκης, αλλά προβολή της ιδεολογικής του διάστασης. Η αγορά παύει να είναι τόπος εμπορίου και μετατρέπεται σε μια έρημο μετά την πτώση του καπιταλιστικού φαντάσματος. Ο Nelson οικοδομεί ένα εσωτερικό τοπίο, όπου η πολιτική, η ιστορία και η κοινωνία επιβιώνουν σε μορφή σκόνης και αντικειμένων.

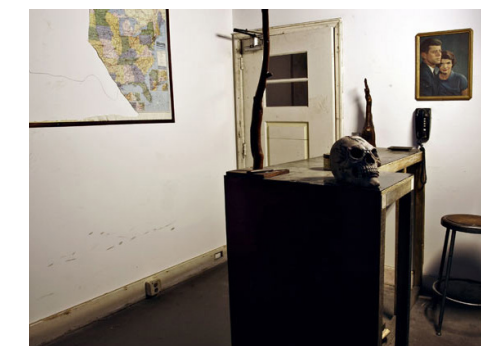
"The neighborhood was of interest as it's a place in transition and has a history of a variety of immigrants being moved through. Specifically the abundance of tattoo parlors, clairvoyant storefronts, and biker shops, as well as the building's own history including the Chinese restaurant at the entrance and meat freezer rooms all inspired aspects of the installation."

Mike Nelson for Gothamist, 2007



3.20

Λεπτομέρεια από το πρώην κινέζικο εστιατόριο.



3.21

Ένας από τους χώρους του έργου του Nelson



3.22
Ο καλλιτέχνης στην παλιά
αγορά του Essex. Πίσω του
διακρίνονται μακέτες για
την κατασκευή των λόφων
στον χώρο της αγοράς
κρεάτων

Φωτογραφίες από τα στάδια της διαδικασίας δημιουργίας των λόφων "σκόνης" στον χώρο της πρώην αγοράς κρεάτων



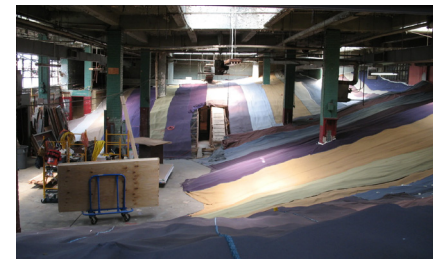
3.23 Ο ξύλινος σκελετός



3.24 Η τοποθέτηση του μεταλλικού πλέγματος



3.25 Το σύνολο της κατασκευής



3.26 Κάλυψη του σκελετού με μουσαμά



3.27 Η εναπόθεση του χώματος



3.28 Η διαδικασία εναπόθεσης της άμμου πάνω στη κατασκευή



3.29
Το τελικό αποτέλεσμα του έργου στον τελευταίο
χώρο του έργου. Το φως εισχωρεί και πάλι από
τους φεγγίτες του χώρου ενώ η άμμος φαίνεται να
τον κυριεύει



3.30
Λεπτομέρεια του έργου.
Η άμμος εισχωρεί σε
κάθε σημείο και άνοιγμα.

3.2 Εγκαταλελειμμένοι χώροι και καλλιτεχνικές πρακτικές στην Ελλάδα

Στην Ελλάδα, αν και δεν συναντούσαμε συχνά τέτοιες περιπτώσεις, τα τελευταία χρόνια τα δεδομένα έχουν αλλάξει και παρατηρούμε ολοένα και περισσότερες πρωτοβουλίες, όπου καλλιτέχνες –είτε άτυπα και ανεξάρτητα είτε μέσω φορέων– αξιοποιούν εγκαταλελειμμένα κτίρια με σκοπό είτε να δημιουργήσουν site-specific έργα στους χώρους αυτούς είτε να τους επαναχρησιμοποιήσουν ως εκθεσιακούς χώρους.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η έκθεση *Reality Check*, που πραγματοποιήθηκε το 2021 σε ένα από τα μεγαλύτερα εγκαταλελειμμένα κτίρια του συγκροτήματος του Ψυχιατρικού Νοσοκομείου Αττικής (Δαφνί). Εκεί, τριαντάξι καλλιτέχνες από την Ελλάδα και το εξωτερικό δημιούργησαν *site specific* έργα τέχνης μέσα στα δωμάτια του πρώην νοσοκομείου. Στο κτίριο δεν επήλθε καμία ουσιαστική αλλαγή· όλα τα έργα δημιουργήθηκαν πάνω σε ό,τι υπήρχε ήδη στον χώρο, όπως οι ντουλάπες που είχαν απομείνει, οι κουζίνες και τα δωμάτια. Τα έργα ήταν άμεσα επηρεασμένα από και αντανakλούσαν την προηγούμενη χρήση του χώρου. Όπως αναφέρει σε συνέντευξή του ο επιμελητής της έκθεσης, Κώστας Πράπογλου:

«Ο μεγαλύτερος αριθμός των έργων είναι εμπνευσμένα από τον επιμελητικό εννοιολογικό άξονα, ο οποίος με τη σειρά του έχει ως παρονομαστή τον τρόπο του ψυχιατρείου. Μπορεί τα έργα να μην αναφέρονται στο ψυχιατρείο *per se*, αλλά έχουν όλα αναφορές στο εσωτερικό μας άδυτο και τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε

τον κόσμο που ζούμε. Ο θεατής, όταν εισέρχεται στο εγκαταλελειμμένο κτίριο, βιώνει την ενέργειά του από την πρώτη στιγμή, ενώ τα έργα λειτουργούν ως ερεθίσματα στη διερεύνηση του ψυχικού κόσμου, στην ανάγνωση συναισθηματικών καταστάσεων και, κατ' επέκταση, οδηγούν τους θεατές στην ενδοσκόπηση και τη συνειδητοποίηση κοινών αναφορών».

Μια ακόμη περίπτωση, αυτή τη φορά αποκλειστικά αυτοοργανωμένη, είναι το εγχείρημα των καλλιτεχνών που το 2022 εισχώρησαν σε ένα παρατημένο κατάλοιπο βιομηχανικής δραστηριότητας. Στο πρώην εργοστάσιο της εταιρίας Softex στη Νέα Πέραμο, εισήλθαν προκειμένου να δημιουργήσουν ένα έργο που αποτελούνταν από 70 τοιχογραφίες (murals) στον χώρο της αποθήκης του εργοστασίου. Οι τέσσερις διαδοχικές αίθουσες με τα 70 έργα συγκροτούσαν ουσιαστικά ένα ενιαίο περιβάλλον, ένα συλλογικό και σταδιακά αναπτυσσόμενο εγχείρημα, το οποίο προέκυψε μέσα από «προσωπικές πρωτοβουλίες και συλλογικές αποφάσεις», όπως αναφέρουν οι ίδιοι.

Για να καταστεί δυνατή η παρέμβαση, ο χώρος έπρεπε να καθαριστεί από τόνους σκόνης και μπάζων, από κουτσουλιές που, όπως περιγράφεται, «στοιβάσαμε για μέρες σε κουβάδες», καθώς και από σπασμένα γυαλιά. Η έκθεση, αποτέλεσμα σχεδόν δύο χρόνων εργασίας, διήρκεσε μόλις μερικές ώρες, καθώς στη συνέχεια ο χώρος επρόκειτο να επαναχρησιμοποιηθεί ως αποθήκη, υπό νέα ιδιοκτησία. Παρ' όλα αυτά, τα έργα παραμένουν ακόμη στους

τοίχους, συνυπάρχοντας σήμερα με τους εργάτες και τα προϊόντα της βιομηχανικής δραστηριότητας που έχει αναπτυχθεί ξανά στο ίδιο κέλυφος.

Στη περίπτωση του *Peramo Project* επιλογή ενός βιομηχανικού χώρου δεν είναι τυχαία το ίδιο το κτίριο, με την εγκατάλειψη, τα ίχνη φθοράς και τα υπολείμματα της προηγούμενης χρήσης του, λειτουργεί ως ενεργός καμβάς που διαμορφώνει το νόημα των έργων. Έτσι, η έλλειψη επίσημων δομών που υπάρχει για τις εναλλακτικές μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης, όπως η *street art* και το γκραφίτι δεν οδηγεί απλώς σε αναγκαστική λύση, αλλά ταυτόχρονα δημιουργεί ευκαιρία για μια διαφορετική αισθητική και νοηματική σχέση ανάμεσα στον καλλιτέχνη, τον χώρο και τον θεατή. Το άτυπο αυτό εγχείρημα φέρνει στο προσκήνιο τη σημασία της αυτοοργάνωσης και της συλλογικής δράσης, καθώς και τη δυνατότητα των καλλιτεχνών να επανανοηματοδοτήσουν χώρους που η πόλη έχει εγκαταλείψει, μετατρέποντάς τους σε τόπους καλλιτεχνικής εμπειρίας, έστω και προσωρινής.

Χώροι του Ψυχιατρικού
Νοσοκομείου Αττικής
διαμορφωμένα από
καλλιτέχνες που
συμμετείχαν στην έκθεση



3.33
Lydia Andrioti, *In between the
day without yesterday and the
day after tomorrow*
φώτογραφία: Χριστόφορος
Δουλγέρης



3.31
Διοχάντη, site specific
εγκατάσταση σε διάδρομο
φώτογραφία: Christopher
Doulgeris



3.32
Γιώργος Γιώτσας, Ένα
σπασμένο παγόβουνο στο
δωμάτιο μου παρατηρεί μια
νεκρή φύση – «φόρος τιμής
στην κλιματική αλλαγή»

Φωτογραφίες από τους χώρους με τα έργα των καλλιτεχνών στο πρώην εργοστάσιο της εταιρίας Softex στη Νέα Πέραμο



3.33 Στιγμιότυπο από την μέρα της έκθεσης
φωτογραφία: Georgia Panagoroulou / tourette photography



3.34 Monos Sotos, *Family 2*, ακρυλικά σε τοίχο
Φωτογραφία: Άγγελος Γιωτόπουλος



3.35 Barba Dee & Tefra 90, *Reverse Archeology 2 "Mourning the rock" Tribute*, ακρυλικά σε τοίχο, τούβλα από πηλό, πλαστικό και μάρμαρο
Φωτογραφία: Άγγελος Γιωτόπουλος



3.36 Senor, Barba Dee & Tefra 90, *Moult*, ακρυλικά σε τοίχο
Φωτογραφία: Γιώργος Γουνέζος



3.37 Barba Dee, *Birth and Death*, ακρυλικά και σπρέι σε τοίχο
Φωτογραφία: Άγγελος Γιωτόπουλος

Στις τρεις περιπτώσεις που παρουσιάστηκαν, κεντρικό ζητούμενο είναι η βαθιά μεταβολή της σχέσης του θεατή με τον χώρο. Οι καλλιτεχνικές παρεμβάσεις αναδιαμορφώνουν όχι μόνο τη μορφή και τη λειτουργία του αρχιτεκτονικού κελύφους, αλλά κυρίως τον τρόπο με τον οποίο το ανθρώπινο σώμα κινείται μέσα σε αυτό. Ο χώρος μετατρέπεται σε έργο το οποίο συντείνεται μέσα από παρεμβάσεις οι οποίες δημιουργούν μια εντελώς νέα συνθήκη στο εσωτερικό. Ταυτόχρονα, ο εσωτερικός χώρος των κτιρίων λειτουργεί και ως το σημείο έκθεσης του έργου, καθώς πρόκειται για παρεμβάσεις που εντάσσονται στα πλαίσια της *site specific* τέχνης. Σε αντίθεση με τις παρεμβάσεις, που χρησιμοποιούν το σύνολο του κελύφους του κτιρίου ως πρώτη ύλη «γλυπτών έργων» περιορίζοντας την επαφή του θεατή με το έργο μόνο στην αποστασιοποιημένη παρατήρησή του, σε αυτή τη περίπτωση αναδομούν ριζικά την εσωτερική του αρχιτεκτονική, δημιουργώντας νέα τοπογραφία, νέα αίσθηση προσανατολισμού και νέα εμπειρία. Σε αυτές τις περιπτώσεις, ο θεατής δεν καλείται απλώς να παρατηρήσει ένα στατικό γλυπτό, μεταμορφωμένο σε αντικείμενο, αλλά να εισέλθει στον χώρο, να τον εξερευνήσει, να περπατήσει μέσα του και να τον βιώσει σε όλες του τις διαστάσεις. Οι παρεμβάσεις μεταβάλλουν τη συνοχή και τη λειτουργία του αρχικού εσωτερικού, προτείνοντας νέες εμπειρίες και αναδεικνύοντας αθέατες πτυχές ή δυνατότητες που μπορούν να προκύψουν χώρο.

Κοινός παρονομαστής των έργων που παρουσιάστηκαν σε αυτή τη περίπτωση είναι ότι οι καλλιτεχνικές παρεμβάσεις ανατρέπουν την καθιερωμένη χρήση και αντίληψη του χώρου, μετατοπίζοντας τον ρόλο του θεατή από παθητικό παρατηρητή σε ενεργό περιηγητή. Ο χώρος, άλλοτε οικείος και προβλέψιμος, γίνεται ένα ανοίκειο τοπίο που απαιτεί νέα σωματική και αισθητηριακή προσέγγιση. Η γνώριμη διαδρομή που συνδέεται με τη χρήση μιας κατοικίας, ενός παγοδρομίου ή μιας αγοράς, αντικαθίσταται από μια απρόβλεπτη και ανοίκεια κατάσταση. Παρά το γεγονός ότι τα κτίρια διατηρούν εξωτερικά την αναγνωρίσιμη μορφή τους, το παγοδρόμιο μοιάζει με παγοδρόμιο, η κατοικία με κατοικία και η αγορά με αγορά, εισερχόμενος στο εσωτερικό ο θεατής δεν συναντά τίποτα που να αντιστοιχεί σε αυτούς τους γνώριμους χώρους. Η εξωτερική πρόσοψη λειτουργεί σαν ψευδαίσθηση οικειότητας, που διαψεύδεται πλήρως μόλις ο επισκέπτης περάσει το κατώφλι. Στο εσωτερικό, ο χώρος αναδιαμορφώνεται σε τέτοιο βαθμό, ώστε να γεννά μια νέα αρχιτεκτονική εμπειρία, όχι πια λειτουργική, αλλά βιωματική και ψυχολογική.

Στο έργο *Haus u R* του Gregor Schneider, ο θεατής καλείται να κινηθεί μέσα σε ένα σπίτι που έχει απολέσει κάθε ίχνος της αρχικής του τυπολογίας. Ενώ εξωτερικά διατηρεί την οικεία μορφή κατοικίας, το εσωτερικό έχει πλήρως αποσυντεθεί: τοίχοι έχουν αντιγραφεί και διπλασιαστεί, διαδρομές έχουν κλείσει, δωμάτια έχουν εγκιβωτιστεί σε άλλα δωμάτια. Η κίνηση πλέον

δεν υπακούει σε καμία λογική κατοίκησης, ο επισκέπτης μετατρέπεται σε εγκλωβισμένο περιηγητή ενός εσωτερικού λαβύρινθου που αρνείται να αποκαλύψει συνοχή ή κατεύθυνση. Η πορεία του διακόπεται, παραπλανάται, σταματά. Αντίστοιχα, στο έργο *After A Life Ahead* του Pierre Huyghe, ο αρχιτεκτονικός χώρος μιας παγοπίστας απογυμνώνεται από τον αρχικό του προορισμό και μετασχηματίζεται ριζικά. Ο καλλιτέχνης αλλοιώνει την τοπογραφία της επιφάνειας δημιουργώντας ένα υβριδικό, βιολογικό τοπίο στο οποίο ο θεατής δεν στέκεται πια στην οριζόντια επίπεδη επιφάνεια, αλλά βυθίζεται μέσα της. Η νέα πορεία του δεν είναι απλώς διαφορετική από την αναμενόμενη αλλά αντίθετη προς αυτήν. Αντί για κυκλική κίνηση στην παγοπίστα, προκύπτει αργή, εσωτερική περιπλάνηση μέσα στο υπέδαφός της - μια κίνηση που εμπλέκεται σωματικά με το ίδιο το αρχιτεκτονικό σώμα. Ακόμα και στην πιο ήπιας έντασης επέμβαση, στο έργο *A Psychic Vacuum* του Mike Nelson, ο θεατής καλείται να ακολουθήσει μια διαδρομή που δεν υπακούει σε καμία λογική γραμμικότητας ή προορισμού, οι χωρικές επεμβάσεις δεν εξυπηρετούν απλώς την αφήγηση, αλλά την ενσαρκώνουν. Ο χώρος του εγκαταλελειμμένου κτιρίου μετατρέπεται σε λαβύρινθο, όπου κάθε στροφή επιφυλάσσει απρόβλεπτες εναλλαγές ατμόσφαιρας και νοήματος. Εδώ, η πορεία του επισκέπτη είναι εξίσου σημαντική με το ίδιο το έργο: η αρχιτεκτονική δεν λειτουργεί ως φόντο μιας αφήγησης, αλλά ως ο βασικός μηχανισμός που τη γεννά. Η κίνηση γίνεται ψυχική διαδρομή η περιπλάνηση, αφήγηση, στο χώρο, εσωτερική εμπειρία.

Συμπεράσματα

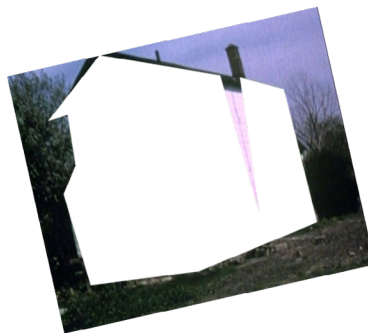
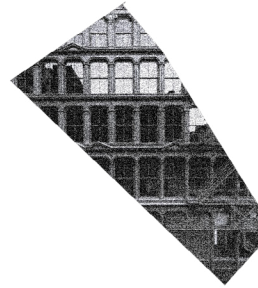
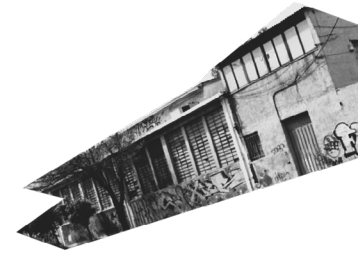
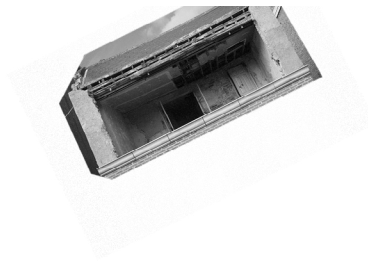
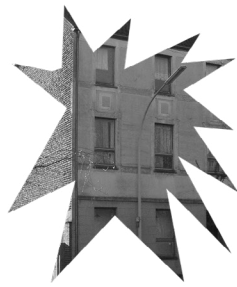
Η παραπάνω μελέτη αποδεικνύει ότι η σχέση του καλλιτέχνη με την αρχιτεκτονική αποτελεί ένα πλούσιο πεδίο έρευνας που έχει τη δυνατότητα να αποκαλύψει αθέατες και αναπάντεχες πτυχές της αρχιτεκτονικής. Η πολλαπλότητα των τρόπων με τους οποίους οι καλλιτέχνες παρενέβησαν και επαναδιαμόρφωσαν υφιστάμενες αρχιτεκτονικές δομές καθώς και οι λόγοι αυτών των παρεμβάσεων εξετάστηκαν με στόχο να κατανοηθεί η σχέση που διαμορφώνει σε κάθε περίπτωση ο καλλιτέχνης με την αρχιτεκτονική δομή και τον χώρο. Στην εργασία, αρχικά εξετάστηκαν οι περιπτώσεις όπου τα κτίρια και χώροι δέχτηκαν παρεμβάσεις με σκοπό να καλυφθούν οι λειτουργικές ανάγκες των δημιουργών τους, αποτελώντας έτσι εργαστήρια και στούντιο παραγωγής έργων τέχνης. Διαπιστώθηκε πως είτε πρόκειται για το Factory του Warhol, είτε για τον αχυρώνα του Pollock, είτε για τον κινηματογράφο της Χρύσας Βαρδέα, το κτίριο ενσωματώνεται οργανικά στη ζωή και στο έργο του καλλιτέχνη. Ο χώρος δεν λειτούργησε απλώς ως υπόβαθρο αλλά ως στοιχείο που καθόρισε τον τρόπο παραγωγής, την αισθητική ταυτότητα και ακόμη και τη θεματολογία της δημιουργίας. Στη συνέχεια παρουσιάστηκαν πιο σύνθετες χειρονομίες που οι καλλιτέχνες μετέτρεψαν την ίδια την αρχιτεκτονική δομή σε υλικό και περιεχόμενο του καλλιτεχνικού έργου. Τα έργα του Gordon Matta-Clark, ή του Gregor Schneider, διαμορφώνουν μια νέα, ριζοσπαστική σχέση του καλλιτέχνη με την αρχιτεκτονική. Στις περιπτώσεις αυτές, η αρχιτεκτονική ανατρέπεται ή ακόμη και αναιρείται ως λειτουργική δομή, προκειμένου να αποκτήσει μια νέα καλλιτεχνική σημασία. Η σχέση καλλιτέχνη-αρχιτεκτονικής, κυμαίνεται ανάμεσα στη συνεργασία και τη σύγκρουση, καθιστώντας τον χώρο ταυτόχρονα πλαίσιο, εργαλείο και υλικό της τέχνης.

Όλες οι παρεμβάσεις των καλλιτεχνών που παρουσιάστηκαν στην παρούσα εργασία αποτέλεσαν επεμβάσεις σε υφιστάμενα κτίρια, τα οποία είτε ήταν εγκαταλελειμμένα είτε σε κατάσταση αδράνειας, με στόχο να διερευνηθεί αν αυτές μπορούν να ενταχθούν στα πλαίσια της πρακτικής της προσαρμοστικής επανάχρησης. Στις περιπτώσεις των καλλιτεχνών που παρενέβησαν σε χώρους προκειμένου να δημιουργήσουν νέους, βιώσιμους χώρους παραγωγής του έργου τους, η απάντηση είναι ξεκάθαρη. Παρόλο που οι παρεμβάσεις αυτές δεν έγιναν μέσω μελετημένου αρχιτεκτονικού σχεδιασμού, το γεγονός ότι οι χώροι ή τα κτίρια μεταβλήθηκαν από μια κατάσταση σε μία νέα και από μια προκαθορισμένη χρήση σε μια διαφορετική, εμπίπτει στον ορισμό της πρακτικής της προσαρμοστικής επανάχρησης κτιρίων. Με αυτόν τον τρόπο, οι καλλιτέχνες έδωσαν μια νέα, «δεύτερη» ζωή σε ξεχασμένα κτίρια, επαναφέροντάς τα στο προσκήνιο. Ωστόσο, στις περιπτώσεις όπου οι καλλιτέχνες παρενέβησαν στην ίδια την αρχιτεκτονική των κτιρίων με σκοπό η δομή να μετατραπεί στο ίδιο το καλλιτεχνικό έργο, παρόλο που και πάλι η κατάστασή τους αλλάζει, τα δεδομένα δεν πληρούν τα κριτήρια της προσαρμοστικής επανάχρησης, καθώς δεν προσδίδεται καμία νέα λειτουργία ή χρήση στον χώρο. Εδώ, η έννοια της προσαρμοστικής επανάχρησης δεν επαρκεί για να περιγράψει την πρακτική. Σε αυτό το πλαίσιο ο όρος «εννοιολογική επανάχρηση», περιγράφει μια κατηγορία καλλιτεχνικής πρακτικής όπου ενώνει την αρχιτεκτονική με τη τέχνη. Το κτίριο δεν λειτουργεί ως πλαίσιο αλλά ως το ίδιο το έργο, η φθορά, οι μνήμες, η γεωμετρία και τα υλικά του κελύφους αποτελούν τα

βασικά εργαλεία της καλλιτεχνικής σύνθεσης. Το κτίριο δεν επανεντάσσεται σε έναν λειτουργικό κύκλο ζωής αλλά σε έναν κύκλο νοημάτων, όπου η αρχιτεκτονική μεταμορφώνεται σε γλυπτό, εγκατάσταση ή site-specific έργο.

Έτσι, η εννοιολογική επανάχρηση περιγράφει μια άλλη εκδοχή της προσαρμοστικής επανάχρησης, αφού μετασχηματίζει τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε την αρχιτεκτονική και τον χώρο, όχι ως μέσο για να στεγάσουμε τη ζωή, αλλά ως αντικείμενο με αυτοτελή καλλιτεχνική υπόσταση. Η δομή αποκτά μια νέα, εντελώς διαφορετική ζωή, ανατρέποντας κάθε δεδομένη ιδέα και αναδεικνύοντας το κτίριο ως φορέα νοημάτων, αισθητικής και εμπειρίας. Συνοψίζοντας, οι καλλιτεχνικές πρακτικές που εξετάστηκαν αναδεικνύονται ως ένα γόνιμο πεδίο για τον αρχιτέκτονα, καθώς δύνανται να επηρεάσουν ουσιαστικά τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό, προσφέροντας όχι μόνο πλαίσιο μάθησης και αναστοχασμού αλλά και νέες οπτικές για την κατανόηση και τον επαναπροσδιορισμό του χώρου. Οι καλλιτεχνικές παρεμβάσεις που παρουσιάστηκαν υπερβαίνουν τα συνηθισμένα όρια της αρχιτεκτονικής πρακτικής και αποκαλύπτουν πτυχές του χώρου που συχνά παραμένουν αθέατες στον αρχιτέκτονα: την ποιητική της φθοράς, ή την ανατροπή των δεδομένων. Ο καλλιτέχνης, απαλλαγμένος από περιορισμούς, την εξυπηρέτηση χρηστικών αναγκών και τους κανόνες της λειτουργικότητας, διαθέτει την ελευθερία να πειραματιστεί και να μετατρέψει το κτίριο σε αφήγηση, σε εμπειρία ή σε γλυπτό.

Αν και για τον αρχιτέκτονα, οι πρακτικές αυτές δεν αποτελούν άμεσα εφαρμόσιμα «εργαλεία», ανοίγουν νέους ορίζοντες σκέψης και υπενθυμίζουν ότι η αρχιτεκτονική μπορεί να πάρει πολλές αναπάντεχες μορφές. Ο χώρος δεν ορίζεται αποκλειστικά ως πεδίο λειτουργίας αλλά και ως φορέας νοήματος. Η έννοια της «εννοιολογικής επανάχρησης» λειτουργεί ως γέφυρα ανάμεσα στην καλλιτεχνική πρακτική και την αρχιτεκτονική, καθώς ενώ γεννιέται μέσα από τον χώρο της τέχνης, επισημαίνει στον αρχιτέκτονα ότι κάθε κτίριο μπορεί να ιδωθεί ως υπόστρωμα αφήγησης και ως τόπος ανοιχτός σε πολλαπλές ερμηνείες. Ο καλλιτέχνης εμπνέεται από την υλικότητα της αρχιτεκτονικής, ενώ ο αρχιτέκτονας αντλεί από την τέχνη νέους ορίζοντες ελευθερίας και δημιουργικής φαντασίας.



**ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
& ΚΑΤΑΛΟΓΟΙ
ΕΙΚΟΝΩΝ**

Βιβλιογραφία Κεφαλαίου 1:

1. Liliane Wong, *Adaptive Reuse: Extending the Lives of Buildings* (2016)
2. Liliane Wong, *Adaptive Reuse in Architecture A Typological Index* (2023)
3. Pieczka, M.; Wowrzeczka, B. Art in Post-Industrial Facilities—Strategies of Adaptive Reuse for Art Exhibition Function in Poland. *Buildings* 2021, 11, 487. <https://doi.org/10.3390/buildings11100487>
4. RICHARD KOSTELANETZ, ARTISTS' SOHO 49 EPISODES OF INTIMATE HISTORY (2014)
5. Peter Bullen and Peter Love, Anewfuture for the past: a model for adaptive reuse decision-making Built Environment Project and Asset Management Vol. 1 No. 1, 2011, DOI 10.1108/20441241111143768
6. *Tubes: The Invention That Made Art Modern*, 2023, rehs.com/eng/2023/07/tubes-the-invention-that-made-art-modern
7. John House, *Monet. Nature into art*, 1986, archive.org/details/monetnatureintoa0000john/mode/2up?view=theater&q=boat
8. Chao Li, *The Societal Evolution of the Roles and Functions of Artists' Studios*, 2024 www.researchgate.net/publication/379025487_The_Societal_Evolution_of_the_Roles_and_Functions_of_Artists'_Studios
9. Daniel Buren and Thomas Repensek, The Function of the Studio, *October*, Vol. 10 (Autumn, 1979), pp. 51-58, The MIT Press, <http://www.jstor.org/stable/77862>
10. Kyle Almond, CNN, *A look inside New York's historic A look inside New York's historic artist lofts, the last of their kind*, 2024 <https://edition.cnn.com/interactive/2024/06/style/nyc-artist-lofts-cnn-photos>
11. Ian Wallace, *The Evolution of the Artist's Studio, From Renaissance Bottega to Assembly Line*, 2024, www.artspace.com/magazine/art_101/art_market/the-evolution-of-the-artists-studio-52374
12. Sam Thorne, *The Evolution of the Artist's Studio*, 2012 www.frieze.com/article/evolution-artists-studio
13. Trisha Brown, Robert Rauschenberg, a Retrospective, 1997
14. Steven Watson, *Factory Made: Warhol and the Sixties* (2003)
15. Blake Gopnik, Warhol (2020)
16. Guillermo Lockhart Milan, *The architecture of the (post) studio: Jackson Pollock's barn and Andy Warhol's Silver Factory*, 2022, doi.org/10.1016/j.foar.2022.11.001
17. Helen Harrison, *JACKSON POLLOCK'S STUDIO FLOOR: A Brief History*, <https://aaqeastend.com>
18. ByPaul Gorman, *Inside Andy Warhol's Silver Factory*, 2018, flashbak.com/inside-andy-warhols-silver-factory-405629
19. Packaging as Content, 2016, beachpackagingdesign.com/boxvox/page/15
20. Alice Rawsthorn, *Donald Judd's New York home and studio is one of the best addresses in American art*, 2022, www.wallpaper.com/art/donald-judd-101-spring-street-new-york-studio
21. Kristina Nugent, *Donald Judd's Home and Studio at 101 Spring Street: Conserving a Monument to Contemporary Art*, 2013 ephemeralurbanity.wordpress.com/2013/05/04/donald-judds-home-and-studio-at-101-spring-street-conserving-a-monument-to-contemporary-art
22. Nina Azzarello, *inside the judd foundation in new york: furniture, found objects and fine art*, 2017, www.designboom.com/design/donald-judd-foundation-new-york-furniture-yayoi-kusama-exhibition-10-16-2017
23. Cabelle Ahn . Donald Judd's Lofty Installation at 101 Spring Street: Specific Objects, Specific Conservation, 2015, www.bgc.bard.edu/research/articles/371/donald-judds-lofty-installation-at#:~:text=Constructed%20in%201870%20by%20Nicolas,Judd%20purchased%20it%20in%201968.
24. Donald Judd and Elizabeth Felicella, "101 Spring Street," *Places Journal*, May 2011. Accessed 27 May 2025. <https://doi.org/10.22269/110505>
25. Donald Judd, *Donald Judd Writings*, 2016, Published by Judd Foundation and MACK
26. The Studio: <https://www.pkhouse.org/en/house-studio/the-studio>
27. *Μνημείο το βιομηχανικό κτήριο και εργαστήριο του γλύπτη Γεωργίου Λάππα στη Νέα Ιωνία*, 2024, www.culture.gov.gr/el/Information/SitePages/view.aspx?nID=5129#prettyPhoto
28. Τάκης Μαυρωτάς, *Σινέ Όασις 1990-1995* (1996), Εκδότης Ίτανος
29. Τάκης Μαυρωτάς, *Προβολές γλυπτικής στις οθόνες του μέλλοντος*, 1996, <https://artopos.org/artists/chryssa/chryssa2-gr.html>

Κατάλογος Εικόνων

Κεφάλαιο 1

1.01 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:New_Inventions_of_Modern_Times_-_Nova_Reperta_-_The_Invention_of_Oil_Painting_plate_14_MET_DP841119.jpg

1.02 https://en.wikipedia.org/wiki/Claude_Monet_Painting_in_his_Studio

1.03 https://www.artspace.com/magazine/art_101/art_market/the-evolution-of-the-artists-studio-52374

1.04 "The East Village, New York City," 2001. artwork by James Romberger and Marguerite Van Cook

1.05 "Factory: Andy Warhol by Stephen Shore" Phaidon, London, 2016
08 revolverwarholgallery.com/about-andy-warhol/the-factory

1.06 "Factory Made: Warhol and the Sixties" Steven Watson, 2003

1.07 <https://web.archive.org/web/20170710111944/https://www.saturdaysnyc.com/magazine/jon-naar>

1.08 "Factory: Andy Warhol by Stephen Shore" Phaidon, London, 2016

1.09 "Packaging as Content", 2016, beachpack-agingdesign.com/boxvox/page/15

1.10 www.nytimes.com/2016/07/22/arts/design/billy-name-dead.html

1.11 "Factory records: Andy Warhol's 1960s captured by Stephen Shore – in pictures" www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2016/dec/23/andy-warhol-factory-1960s-stephen-shore-photographs

1.12 www.artsy.net/artwork/ugo-mulas-andy-warhol-gerard-malanga-and-philip-fagan-at-the-factory-new-york

1.13 www.bobadelman.net/galleries/warhol/portraits/pages/AW_20N-2-single.html

1.14 www.wallpaper.com/art/donald-judd-101-spring-street-new-york-studio

1.15 www.christies.com/en/stories/donald-judd-prints-guide-20a6fe97272148ab8e57ed-9c4ee5f96c

1.16 juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1969-3

1.17 juddfoundation.org/index-of-works/no-title-101-spring-street-1970

1.18 www.newyorker.com/culture/culture-desk/donald-judds-house

1.19 - 1.22 <https://juddfoundation.org/location/101-spring-street>

1.23 <https://www.curbed.com/article/how-to-live-like-donald-judd-spaces-excerpt.html>

1.24 aaqeastend.com/contents/pollock-pollock-krasner-studio-springs

1.25 www.artistrunwebsite.com/inspiration/1475/Studio+Sunday%3A+Jackson+Pollock

lock

1.26 "The architecture of the (post) studio: Jackson Pollock's barn and Andy Warhol's Silver Factory" Guillermo Lockhart Milan, 2022

1.27 banhorn.picfair.com/images/08663969-jackson-pollock-s-barn-floor

1.28 <https://www.pkhouse.org/en/house-studio/the-studio>

1.29, 1.30 aaqeastend.com/contents/pollock-pollock-krasner-studio-springs

1.31 Γιώργος Μαυράκης, ΠΛΥΝΤΗΡΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΡΓΟΤΕΛΕΙΑΣ. ΑΦΟΙ ΚΥΡΚΙΝΗ, στο Βακαλοπούλου Μ., Δανιήλ Μ., Λαμπρόπουλος Χ., Φασουράκης Η. (επιμ.), 2017, Βιομηχανικά Δελτία Απογραφής (www.vidarchives.gr/reports/2018_03_786).

1.32 a8inea.com/giorgos-lappas-egkivotismos-mappemonde-to-mystiko-vivlio

1.33 www.culture.gov.gr/el/Information/SitePages/view.aspx?nID=5129#prettyPhoto

1.34 <https://www.youtube.com/watch?v=d-0iLAJZh2U>

1.35, 1.36 www.culture.gov.gr/el/Information/SitePages/view.aspx?nID=5129#prettyPhoto

1.37-1.39 Τάκης Μαυρωτάς, artopos.org/artists/chryssa/chryssa2-gr.html

Βιβλιογραφία Κεφαλαίου 2:

1. Liliane Wong, *Adaptive Reuse: Extending the Lives of Buildings* (2016)
2. Doron, G. M., (2007) "...badlands, blank space, border vacuums, brown fields, conceptual Nevada, Dead Zones¹, derelict areas, ellipsis spaces, empty places, free space liminal spaces, nameless spaces, No Man's Lands, polite spaces, post architectural zones, spaces of indeterminacy, spaces of uncertainty, smooth spaces, Tabula Rasa, Temporary Autonomous Zones, terrain vague, urban deserts, vacant lands, voids, white areas, Wasteland... SLOAPs", field 1(1), 10–23.
3. Robert Smithson, "Partially Buried Woodshed [Removed]," Ohio Outdoor Sculpture , accessed September 1, 2025, <https://www.sculpturecenter.org/oosi/items/show/1528>.
4. Robert Smithson, Partially Buried Woodshed, 1983. Kent State University. Kent State University Libraries. Special Collections & Archives. <https://archiveofdestruction.com/artwork/partially-buried-woodshed>
5. https://en.wikipedia.org/wiki/Partially_Buried_Woodshed
6. Frances Richard, "Anarchitecture as Poetic Device" (2018) <https://flash---art.com/article/anarchitecture-as-poetic-device>
7. Στέλλα Κωνσταντινίδη, Αλεξάνδρα Στράτου, SPLITTING, Gordon Matta-Clark, New Jersey – ΗΠΑ, 1974
8. Frances Richard, "Spacism," Places Journal, March 2019. Accessed 01 Sep 2025. <https://doi.org/10.22269/190305>
9. Rose Etherington, dezeen, 1 October 2013, <https://www.dezeen.com/2013/10/01/from-the-knees-of-my-nose-to-the-belly-of-my-toes-by-alex-chinneck>
10. From the knees of my nose, 2013, https://www.domusweb.it/en/art/2013/10/02/alex_chinneck_from_the_knees_of_my_nose_.html

Κατάλογος Εικόνων

Κεφάλαιο 2

2.1 <https://holtsmithsonfoundation.org/partially-buried-woodshed>

2.2 <https://www.nga.gov/artworks/164740-partially-buried-woodshed>

2.3 <https://holtsmithsonfoundation.org/partially-buried-woodshed>

2.4 Robert Smithson, Partially Buried Woodshed, 1970. Kent State University. © Holt/Smithson Foundation / VAGA at ARS, NY / DACS, London 2021. <https://archiveofdestruction.com/artwork/partially-buried-woodshed>

2.5 Robert Smithson, Partially Buried Woodshed, 1983. Kent State University. © Holt/Smithson Foundation / VAGA at ARS, NY / DACS, London 2021. <https://archiveofdestruction.com/artwork/partially-buried-woodshed>

2.6 Robert Smithson, "Partially Buried Woodshed [Removed]," Ohio Outdoor Sculpture , accessed August 27, 2025, <https://www.sculpturecenter.org/oosi/items/show/1528>.

2.7 <https://holtsmithsonfoundation.org/partially-buried-woodshed>

2.8 Robert Smithson, Partially Buried Woodshed, 1983. Kent State University. Kent State University Libraries. Special Collections & Archives. Photo: Alex Gildzen. © Holt/Smithson Foundation / VAGA at ARS, NY / DACS, London 2021. <https://archiveofdestruction.com/artwork/partially-buried-woodshed>

2.9 Kent State University News Service May 4 photographs. Kent State University Libraries. Special Collections & Archives. <https://archiveofdestruction.com/artwork/partially-buried-woodshed>

2.10 <https://danieljfuller.com/robert-smithson-partially-buried-woodshed-1970-kent-state-university-kent-ohio>

2.11 https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/de/objekt/V-1998-26/program-six-splitting-bin-goninths-substrait?term=&filter%5Bfacet_obj_artistName%5D%5B0%5D=Gordon%20Matta-Clark&context=default&position=0

2.12 <https://publicdelivery.org/gordon-matta-clark-splitting>

2.13 - 2.20 <https://prvbgallery.com/viewing-room/21-gordon-matta-clark>

2.20 <https://www.youtube.com/watch?v=LcpAMXKInFQ>

2.21 <https://publicdelivery.org/gordon-matta-clark-splitting>

2.22 <https://www.moma.org/collection/works/50871>

2.23 - 26 **Stephen O'flaherty**

<https://www.designboom.com/art/alex-chinneck-from-the-knees-of-my-nose-to-the-belly-of-my-toes-10-01-2013>



Βιβλιογραφία Κεφαλαίου 3:

1. Miwon Kwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, THE MIT PRESS, 2002
2. Πολυχρονάτου, Ελένη (2007, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών (ΑΣΚΤ), *Έργα τέχνης μεγάλης κλίμακας στον αστικό και φυσικό χώρο: από τη δεκαετία του '60 έως τον 21ο αιώνα*
3. Susanne Schnabel, *Following the footsteps of erasement and preservation – An eerie but local journey with Gregor Schneider*, <https://www.elkebackes-artdialog.com/gregor-schneider/?lang=en>
4. Daniel Birnbaum, *INTERIORITY COMPLEX: GREGOR SCHNEIDER, summer 2000* <https://www.artforum.com/features/interiority-complex-gregor-schneider-2-162420f>
5. Philip Auslander. (2003). Behind the Scenes: Gregor Schneider's "Totes Haus ur." PAJ: A Journal of Performance and Art, 25(3), 86–90. <http://www.jstor.org/stable/3246423>
6. Ory Dessau, *Gregor Schneider*, ArtReview, June 2015 <https://artreview.com/april-2015-feature-gregor-schneider>
7. Benjamin H. D. Buchloh, *ROCK PAPER SCISSORS*, September 2017, <https://www.artforum.com/features/benjamin-h-d-buchloh-on-some-means-and-ends-of-sculpture-at-venice-munster-and-documenta-235366>
8. Skulptur Projekte Archiv, <https://www.skulptur-projekte-archiv.de/en-us/2017/projects/186>
9. *Pierre Huyghe: Indiscernible, Unpredictable, Irrational*, <https://elephant.art/pierre-huyghe-indiscernible-unpredictable-irrational>
10. Andrew Russeth, *Constant Displacement: Pierre Huyghe on His Work at Skulptur Projekte Münster*, 2017, <https://www.artnews.com/art-news/artists/constant-displacement-pierre-huyghe-on-his-work-at-skulptur-projekte-munster-2017-8602>
11. Mike Nelson's "Psychic Vacuum", October 9th, 2007 <https://artobserved.com/2007/10/mike-nelsons-psychic-vacuum>
12. Kristin M. Jones in *Exhibition Reviews*, *US Reviews*, *Mike Nelson's Labyrinth of Concrete*, NOV 07, <https://www.frieze.com/article/mike-nelson-a-psychic-vacuum-2007-review>
13. John Hill, *EXPERIENCING A PSYCHIC VACUUM*, 2007
14. <http://kvadratinterwoven.com/after-after-alife-ahead>
15. Peramo - Art Project, independent publication, 2025
16. ΑΓΓΕΛΟΣ ΚΛΑΔΗΣ, *Όταν ένα παλιό εργοστάσιο στην Νέα Πέραμο έγινε ναός της street art*, 2023 <https://www.oneman.gr/onecity/urban/otan-ena-palio-ergostasio-stin-nea-peramo-egine-naos-tis-street-art>
17. reality check | Psychiatric Hospital of Attica | Dafni | curated by Kostas Prapoglou | 34 artists | Athens | 2021 <https://artefact-athens.org>
18. <https://www.archisearch.gr/art/reality-check-whats-your-own-reality-psychiatric-hospital-of-attica-dafni-athens-09-09-17-10-2021-curation-concept-design-by-dr-kostas-prapoglou>

Κατάλογος Εικόνων

Κεφάλαιο 3

3.1 elephant.art/the-eerie-resonance-of-gregor-schneiders-disquieting-interiors-22052020

3.2 Artforum, INTERIORITY COMPLEX: GREGOR SCHNEIDER
<https://www.artforum.com/features/interiority-complex-gregor-schneider-2-162420>

3.3 - 3.7 Nacht Video
<https://gregor-schneider.de/video.htm>

3.8 - 3.9 https://gregor-schneider.de/rooms_list.php

3.10 Susanne Schnabel
<https://www.elkebackes-artdialog.com/gregor-schneider/?lang=en>

3.11 - 3.12 https://gregor-schneider.de/rooms_list.php

3.13 <https://ivaylogetov.com/afteralifeahead>

3.14 <https://www.estherschipper.com/artists/41-pierre-huyghe/works/15049>

3.15 <https://www.flickr.com/people/geigerwe>

3.16 <https://www.flickr.com/people/geigerwe>

3.17 <http://kvadratinterwoven.com/after-after-alife-aheadw>

3.18 <https://www.flickr.com/people/geigerwe>

3.19 Elizabeth Atkinson
<https://somethingother.blog/2017/12/05/after-alife-ahead>

3.20 - 3.21 <https://gothamist.com/arts-entertainment/mike-nelson-artist>

3.22 <https://www.artdomantay.com/mike-nelson>

3.23 - 3.28 <https://www.artdomantay.com/mike-nelson>

3.29 Mike Nelson, 'A Psychic Vacuum', 2007, installation view. Courtesy: Creative Time; photograph: Charlie Samuels <https://www.frieze.com/article/mike-nelson-a-psychic-vacuum-2007-review>

3.30 <https://www.flickr.com/photos/52729679@N00/1562863219/in/photostream>

3.31 - 3.33 <https://www.archisearch.gr/art/reality-check-whats-your-own-reality-psychiatric-hospital-of-attica-dafni-athens-09-09-17-10-2021-curation-concept-design-by-dr-kostas-prapoglou>

3.34 GEORGIA PANAGOPOULOU/TOURETTE PHOTOGRAPHY <https://www.oneman.gr/onecity/urban/otan-ena-palio-ergostasio-stin-neaperamo-egine-naos-tis-street-art>

3.35 - 3.37 Angelos Giotopoulos Peramo, a collective project (2025)



Η παρούσα εργασία διερευνά τη σχέση ανάμεσα στην τέχνη και την αρχιτεκτονική, εστιάζοντας στον τρόπο με τον οποίο οι καλλιτέχνες παρεμβαίνουν σε υφιστάμενα κτίρια και θολώνουν τα όρια μεταξύ χώρου, και έργου τέχνης. Μέσα από βιβλιογραφική ανάλυση και παραδείγματα πρακτικών, εξετάζεται πώς το κτίριο λειτουργεί είτε ως πεδίο καλλιτεχνικής δημιουργίας είτε ως υλικό σύνθεσης έργου τέχνης. Οι περιπτώσεις μετατροπής εγκαταλελειμμένων κτιρίων σε στούντιο (Warhol, Judd, Pollock, Λάππας, Βαρδέα) καταδεικνύουν τον χώρο ως τόπο παραγωγής και πειραματισμού, ενώ τα έργα των Smithson, Mat-ta-Clark και Chinneck αναδεικνύουν τη μετατροπή ολόκληρων κελυφών σε καλλιτεχνικά αντικείμενα. Παράλληλα, εξετάζονται πρακτικές που εστιάζουν στο εσωτερικό των κτιρίων, δημιουργώντας site-spe-cific εμπειρίες που ακυρώνουν ή ανατρέπουν την αρχική κατάσταση και λειτουργία τους. Η μελέτη διερευνά, επίσης, κατά πόσο αυτές οι πρακτικές μπορούν να ενταχθούν στα πλαίσια της προσαρμοστικής επανάχρησης χώρων. Μέσα από αυτή τη διαδικασία ανακύπτουν κρίσιμα ερωτήματα σχετικά με τον τρόπο που η τέχνη μεταμορφώνει τον χώρο, πώς η αρχιτεκτονική μπορεί να λειτουργήσει ως υλικό δημιουργίας και πώς οι καλλιτέχνες αναπλαισιώνουν τα κτίρια, διαμορφώνοντας νέες σχέσεις ανάμεσα στην τέχνη, τον χώρο και την αρχιτεκτονική.