

Περίληψη

Τα τελευταία χρόνια έχει παρατηρηθεί παγκοσμίως αύξηση των συνεργασιών ανάμεσα σε αρχιτέκτονες και καλλιτέχνες. Η σύζευξη διαφορετικών ειδικοτήτων, που ήταν συνηθισμένη πριν από έναν αιώνα, γίνεται στις μέρες μας ολοένα και πιο συχνή. Από την κλασική εποχή, οι αρχιτέκτονες καλούσαν καλλιτέχνες να συμπράξουν στην αισθητική ολοκλήρωση των κτιρίων τους, ενώ στην Αναγέννηση, μερικοί από τους μεγαλύτερους καλλιτέχνες ήταν και αρχιτέκτονες και στην τέχνη του μπαρόκ η συνύπαρξη πολλών διαφορετικών τεχνών διαμόρφωσε ένα «μεικτό» είδος.

Το ενδιαφέρον του κοινού για όλες τις μορφές της τέχνης, συμπεριλαμβανομένης και της αρχιτεκτονικής, αυξάνεται συνεχώς. Τα θετικά, για το κοινωνικό σύνολο, αποτελέσματα που μπορούν να προκύψουν από μια τέτοια συνεργασία οδήγησαν στην αναζήτηση ανάλογων παραδειγμάτων στην Ελλάδα. Η έρευνα επικεντρώνεται κυρίως στο δομημένο περιβάλλον, δηλαδή σε κατασκευές που έδωσαν την ευκαιρία στο ευρύ κοινό να έρθει σε επαφή με την τέχνη οποιασδήποτε μορφής.

Αφετηρία της έρευνας αποτελεί το παράδειγμα του ξενοδοχείου Χίλτον των Αθηνών, που τις δύο όψεις του έχει επιμεληθεί ο Γιάννης Μόραλης και το οποίο υπήρξε το πρώτο σημείο οπτικής έξαρσης στη μεταπολεμική Αθήνα. Επιπλέον, τα περισσότερα παραδείγματα τέτοιων συνεργειών τα βρίσκουμε στο διάστημα μεταξύ 1950-1980, εφόσον ο αστικός ιστός στην Ελλάδα χτίστηκε ξανά στο μεγαλύτερο ποσοστό του εκείνη την περίοδο, είτε από ανάγκη (λόγω φυσικών καταστροφών), είτε για λόγους συμφερόντων.

Το υλικό αντλήθηκε από τον εγχώριο περιοδικό τύπο, με θέμα την Αρχιτεκτονική και τα διάφορα είδη τέχνης. Συγκεντρώνοντας παραδείγματα από τα έργα που προέκυψαν από τέτοιες συνέργειες σε διάφορες περιόδους και συνθήκες δίνεται η δυνατότητα σύγκρισης, μέσα από την οποία επιχειρείται η κατανόηση των επιρροών που τις προκάλεσαν αλλά και η αναγνώριση του είδους των αποτελεσμάτων που είχαν. Ακόμα, αναζητούνται και οι παράγοντες που μπορεί να εμπόδισαν την πραγματοποίησή τους και εξάγονται συμπεράσματα χρήσιμα στην σύγχρονη αρχιτεκτονική κουλτούρα.



ΣΥΝΕΡΓΕΙΕΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ - ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΑΠΟ ΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ ΄60 ΜΕΧΡΙ ΣΗΜΕΡΑ

Άννα Κανελλάκη
Επιβλέπων Καθηγητής: Σκουτέλης Νίκος

Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών
Πολυτεχνείο Κρήτης

**ΣΥΝΕΡΓΕΙΕΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ - ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ
ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ
ΑΠΟ ΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ ΄60 ΜΕΧΡΙ ΣΗΜΕΡΑ**

Ερευνητική εργασία
Ακαδ. Έτος: 2012-2013

Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών
Πολυτεχνείο Κρήτης

Φοιτήτρια: **Άννα Κανελλάκη**
Επιβλέπων Καθηγητής: **Σκουτέλης Νίκος**

Ευχαριστώ ιδιαίτερα τον καθηγητή κ. Ν. Σκουτέλη για την καθοδήγησή του και για την προθυμία του να προσφέρει τη βοήθειά του καθ' όλη τη διάρκεια τόσο της εργασίας αυτής όσο και των σπουδών μου στη σχολή.

Φωτογραφία εξωφύλλου: Σύνθεση του Κοσμά Ξενάκη στην πρόσοψη του εργοστασίου της ΦΑΜΑΡ στο Άνω Καλαμάκι (1973).

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Σελ.

1. Εισαγωγή

7

Μέθοδος

9

▪ Οι πηγές μας

9

▪ Ερμηνευτική μέθοδος

11

Ο κοινωνικός ρόλος της τέχνης

13

Ο χώρος ένταξης του έργου τέχνης

18

Η σχέση της αρχιτεκτονικής με άλλες μορφές τέχνης
από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα

21

2. Ευρήματα

29

Η διεθνής εμπειρία από τη δεκαετία '60 έως σήμερα

29

Το αρχιτεκτόνημα ως έργο τέχνης

33

Συνέργειες αρχιτεκτόνων – καλλιτεχνών στην Ελλάδα
από τη δεκαετία του '60 μέχρι σήμερα

42

-1958-1966

42

-1966-1975

60

-1975-1980

70

-Δεκαετία '80 και '90

74

-2000 έως σήμερα

83

-Αρχιτεκτονική και τέχνη. Νέες συγγένειες:

89

3. Συμπεράσματα

95

Επίλογος	99
Παράρτημα	101
Δημόσια Τέχνη και Νομοθεσία	101
Αμερική	102
Ευρώπη	103
Ελλάδα	104
Πηγές Εικόνων	106
Ερευνητικές πηγές	115

1. Εισαγωγή

Τις τελευταίες δεκαετίες έχει παρατηρηθεί παγκοσμίως αύξηση των συνεργασιών ανάμεσα σε αρχιτέκτονες και καλλιτέχνες (Εικ. 1). Η σύζευξη διαφορετικών ειδικοτήτων, που ήταν συνηθισμένη πριν από έναν περίπου αιώνα, γίνεται στις μέρες μας ολοένα και πιο συχνή. Το κοινό που δείχνει πλέον ενδιαφέρον για όλες τις μορφές της τέχνης, συμπεριλαμβανομένης και της αρχιτεκτονικής, αυξάνεται συνεχώς. Στην εργασία αυτή, γίνεται αναζήτηση κτιρίων δημόσιας χρήσεως στην Ελλάδα, που έχουν προκύψει από τέτοιες συνέργειες και οι οποίες έχουν δώσει τη δυνατότητα σε ένα ευρύ κοινό να έρθει σε επαφή με διάφορα είδη τέχνης. Η συμβολή προς το κοινωνικό σύνολο, που μπορεί να έχει η σύνδεση της αρχιτεκτονικής με άλλες μορφές τέχνης, αποτέλεσε την αφορμή και οι συνθήκες υπό τις οποίες πραγματοποιούνται, αποτελούν το βασικό στόχο της εργασίας αυτής.

Η ένωση αρχιτεκτονικής με άλλες τέχνες είναι μια ολική εμπειρία για τον θεατή. Συμβάλλει στην καλλιέργειά του και κατ' επέκταση στην ενοποίηση του κοινωνικού συνόλου. Η συγκίνηση που προκαλεί ένα έργο τέχνης μπορεί να βοηθήσει τα άτομα να ξεπεράσουν

το στενό «εγώ» και έτσι να καταφέρουν να ενωθούν σε ένα ενιαίο σύνολο. Μέσω του έργου τέχνης υποβάλλονται να ενοποιηθούν σε μια μορφή κοινωνική, όπου ο καθένας αισθάνεται ελεύθερος μέσα σε ένα ελεύθερα συγκροτημένο σύνολο.

Αφετηρία της έρευνας αυτής αποτελεί το παράδειγμα του ξενοδοχείου Χίλτον των Αθηνών (μελέτη 1958-1959 και κατασκευή 1959-1963, αρχιτέκτονες Ε. Βουρέκας, Π. Βασιλειάδης και Σ. Στάικος), το οποίο υπήρξε το πρώτο σημείο οπτικής έξαρσης στη μεταπολεμική Αθήνα και ξεσήκωσε θύελλα διαμαρτυριών. Επιπλέον, τα περισσότερα παραδείγματα τέτοιων συνεργασιών τα βρίσκουμε στο διάστημα μεταξύ 1950-1980, όταν ο Ελλαδικός χώρος χτίστηκε ξανά στο μεγαλύτερο ποσοστό του εκείνη την περίοδο, είτε από ανάγκη (λόγω φυσικών καταστροφών), είτε για λόγους συμφερόντων. Στη δεύτερη κατηγορία ανήκει και η κατασκευή του Χίλτον, η μορφολογική επιρροή του οποίου υπήρξε τεράστια. Από το ξενοδοχείο αυτό ξεκινάει ο «νέος» κυρίαρχος άξονας της επίσημης αρχιτεκτονικής γλώσσας, που χρησιμοποίησε η μεταπολεμική καπιταλιστική Ελλάδα (Φεσσά-

Εμμανουήλ 1984, Τεύχος 15, 54). Χαρακτηριστικό στοιχείο του κτιρίου αποτελεί η εικαστική παρέμβαση του Μόραλη στις 2 όψεις του. Για να γίνει η αναζήτηση των επιρροών που οδήγησαν σε ανάλογες συνέργειες, η έρευνα των έργων που παράχθηκαν από αυτές, γίνεται στον εγχώριο περιοδικό τύπο, με θέμα την αρχιτεκτονική και τις τέχνες, από τη δεκαετία του '60 μέχρι τη σημερινή εποχή. Η έρευνα επικεντρώνεται κυρίως σε μελέτες που πραγματοποιήθηκαν, που έδωσαν δηλαδή στο ευρύ κοινό τη δυνατότητα, να έρθει σε επαφή με την τέχνη με οποιονδήποτε τρόπο.



1. Η νέα πρόσοψη του κτιρίου της οργάνωσης «Storefront for Art and Architecture»¹ στη Νέα Υόρκη, είναι αποτέλεσμα της συνεργασίας του Stephen Holl και του καλλιτέχνη Vito Acconci (1992-1993).

¹ Η οργάνωση «Storefront for Art and Architecture» είναι μη κερδοσκοπική και ιδρύθηκε το 1982. Ασχολείται με την προώθηση καινοτόμων θέσεων στον τομέα της αρχιτεκτονικής, της τέχνης και του design και στην παραγωγή διαλόγου και συνεργασίας πέρα από όλα τα γεωγραφικά και ιδεολογικά όρια και τις διαφορετικές ειδικότητες (διαφορετικά είδη τέχνης κλπ). Σαν ένα δημόσιο φόρουμ, το Storefront διερευνά θέματα γύρω από την τέχνη και την αρχιτεκτονική με σκοπό την αύξηση της ευαισθητοποίησης και του ενδιαφέροντος για το σύγχρονο ντιζάιν και το δομημένο περιβάλλον. (Storefront n.d.)

Μέθοδος

Οι πηγές μας

Ζητήματα τέχνης καθώς και ζητήματα αρχιτεκτονικής έχουν απασχολήσει πολλές φορές τη βιβλιογραφία και τον τύπο, ωστόσο δεν έχουν διερευνηθεί το ίδιο τα αποτελέσματα που έχει δώσει ο συνδυασμός της αρχιτεκτονικής με άλλες μορφές τέχνης στην Ελλάδα και κατ' επέκταση οι συνέργειες μεταξύ αρχιτεκτόνων και καλλιτεχνών, που έχουν πραγματοποιηθεί προκειμένου να παραχθούν έργα στο ελληνικό αστικό περιβάλλον. Η σταδιακή προσέγγιση του θέματος έγινε μέσω της αναζήτησης δημοσιευμένων - στα διάφο-

ρα μέσα- τέτοιων έργων, καθώς και από την προσωπική παρατήρηση του δομημένου περιβάλλοντος.

Για τη συλλογή των απαραίτητων πληροφοριών-στοιχείων η έρευνα προσανατολίστηκε κυρίως στον εγχώριο περιοδικό τύπο, ο οποίος έχει δημοσιευτεί από τη δεκαετία του '60 μέχρι και σήμερα (Πίνακας 1), καθώς και σε αντίστοιχη βιβλιογραφία, σχετική με θέματα εξέλιξης της τέχνης και της αρχιτεκτονικής (Πίνακας 2).

Πίνακας 1. Περιοδικός τύπος με θέματα αρχιτεκτονικής και εικαστικών στην Ελλάδα.

Όνομα περιοδικού τύπου	Θέμα	Περίοδος κυκλοφορίας
1 Αρχιτεκτονική	Αρχιτεκτονική	1959-1971
2 Θέματα χώρου + Τεχνών	Αρχιτεκτονική	-σήμερα
3 Αρχιτεκτονικά Θέματα	Αρχιτεκτονική	-σήμερα
4 Ζυγός	Εικαστικές Τέχνες	1955-1983

Πίνακας 2. Βιβλιογραφική ανασκόπηση

Όνομα	Συγγραφέας	Έτος έκδοσης
1 <i>Η αρχιτεκτονική ως τέχνη</i>	Π. Μιχελής	1979
2 <i>Έργα τέχνης μεγάλης κλίμακας</i>	Ελ. Πολυχρονάτου	2006-07
3 <i>Νεοελληνική αρχιτεκτονική</i>	Δ. Φιλλιπίδης	1984
4 <i>Μοντέρνα αρχιτεκτονική στην Ελλάδα</i>	Δ. Φιλλιπίδης	2001
5 <i>Η τέχνη από το 1900</i>	Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh	2009
6 <i>Επίτομη ιστορία της αρχιτεκτονικής</i>	Γ.Π. Λάββας	2002
7 <i>Η Μοντέρνα Τέχνη</i>	Τζούλιο Κάρλο Αργκάν	2004

Ερμηνευτική μέθοδος

Τα στοιχεία που προέκυψαν από την έρευνα αυτή παρατίθενται σε συνδυασμό με κοινωνικοπολιτικές συνθήκες που επικρατούν στις υπό μελέτη περιόδους.

Με αφετηρία το 1958, – χρονολογία κατά την οποία αρχίζουν να επικρατούν οι προσπάθειες συγχρονισμού με τα δυτικά ρεύματα, πρωτοποριακά ή συντηρητικά - οι περίοδοι, στις οποίες εντάσσονται τα παραδείγματα που θα παρουσιαστούν στη συνέχεια, ορίζονται από τις σημαντικές **ρυθμίσεις** και τις **αλλαγές** που επηρέασαν τα κτίρια δημόσιας χρήσης:

1958-1966

1966-1975

1975-1980

Δεκαετία '80 και '90

2000 έως σήμερα

Επειδή οι επιρροές από το εξωτερικό ήταν πάντα φανερές στο κτισμένο περιβάλλον της Ελλάδας, η έρευνα περιλαμβάνει ακόμα και μία αναφορά σε σχετικά παραδείγματα, τα οποία βρίσκονται εκτός Ελλάδος και παράχθηκαν το ίδιο χρονικό διάστημα, προκειμένου να αναζητηθούν -αν υπάρχουν- επιδράσεις.

Μελετώντας τις συνθήκες που επικράτησαν σε κάθε περίοδο, σε συνδυασμό με το αποτέλεσμα που έδωσαν στο αστικό περιβάλλον, όσο αφορά στον συνδυασμό τέχνης-αρχιτεκτονικής, επιδίωξη της έρευνας αυτής είναι να απαντηθούν τα ακόλουθα **ερωτήματα**:

1. Οι συνέργειες αυτές συνδέονται με **κοινωνικοπολιτικές συνθήκες**; Σε ποιες εποχές ευδοκίμησαν;
2. Τι ρόλο έπαιξε η **διεθνής εμπειρία**;
3. Ποιες ήταν οι **αφορμές – ανάγκες** των μελετητών του αρχιτεκτονικού έργου για αναζήτηση τέτοιων συνεργασιών;
4. Τι **μορφή** έχουν οι συνέργειες αυτές; Γίνεται από κοινού η μελέτη σχεδιασμού του αρχιτεκτονήματος, ή ο καλλιτέχνης καλείται να δημιουργήσει ένα έργο για συγκεκριμένο χώρο μέσα στο αρχιτεκτόνημα;
5. Σε ποια **φάση** της **παραγωγής** του αρχιτεκτονικού έργου γίνεται η αναζήτηση/μελέτη του έργου τέχνης (από την αρχή της μελέτης του αρχιτεκτονικού έργου ή εντάσσεται αργότερα);

6. Με ποιον τρόπο γίνεται η **ένταξη** του έργου τέχνης; Αποτελεί μέρος δομικού στοιχείου ή είναι ανεξάρτητο σώμα;
7. Υπήρξε **συνάφεια** των έργων της αρχιτεκτονικής με τα είδη τέχνης -με τα οποία συνυπάρχει- ως προς την «εποχή» που αντιπροσώπευε το καθένα;
8. Που συναντάμε τα περισσότερα παραδείγματα τέτοιων συνεργειών; Σε **εσωτερικούς ή εξωτερικούς χώρους**;
9. Ποιο **είδος** τέχνης επιλέχτηκε περισσότερο;
10. Πως λειτούργησε η **δημόσια ζωή**; (στην επιλογή του καλλιτέχνη, στο είδος του αρχιτεκτονήματος στο οποίο θα εντασσόταν το έργο τέχνης);
11. Ποια είναι η συνηθέστερη **θεματολογία** των έργων;
12. Ποια είναι οι **λόγοι** που πιθανόν να **εμποδίζουν** τέτοιες συνέργειες;

Ο κοινωνικός ρόλος της τέχνης

Η αρχιτεκτονική αποτελεί ένα είδος τέχνης που μπορεί να χαρακτηριστεί ως «εξυπηρετική» επειδή καλείται να ικανοποιήσει κάποιες ανάγκες. Υπάρχουν όμως και είδη τέχνης που ενώ με μια πρώτη σκέψη φαίνεται να μην εξυπηρετούν ωφελιμιστικά την κοινωνία ή και καθόλου, -π.χ. ένας πίνακας ζωγραφικής, μια μουσική σύνθεση, κλπ.- και για το λόγο αυτό θα έπρεπε να είναι αντίθετα προς το ομαδικό ενδιαφέρον, αν όχι προς το συμφέρον, ωστόσο έχουν την εκτίμηση της κοινωνίας. Συμβαίνει όμως παρ' όλα αυτά, να εκτιμώνται εξίσου, γιατί έχουν τη δύναμη στο αντίκρισμά τους να προκαλούν μία συγκίνηση, που υψώνει τα άτομα από το στενό τους «εγώ» και τα ενώνει. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ένα θεατρικό έργο (Εικ. 2), όπου από τον ενθουσιασμό που μπορεί να προκαλέσει στους θεατές, ξεχνούν τις διαφορές, τη γλώσσα, ακόμα και τα ήθη που τους χωρίζουν και γίνονται όλοι ένας και ο καθένας αισθάνεται μέρος ενός συνόλου, χωρίς να ξέρουν πως και γιατί. Το έργο είναι αυτό που τους υποβάλλει να ενοποιηθούν σε μια μορφή κοινωνική, όπου ο καθένας αισθάνεται ελεύθερος μέσα σε ένα ελεύθερα συγκροτη-



2. Θεατρική παράσταση στο αρχαίο θέατρο της Μεσσήνης.



3. Έκθεση ζωγραφικών έργων.

μένο σύνολο. Το ίδιο συμβαίνει και όταν εντυπωσιαζόμαστε από ένα αρχιτεκτόνημα, για το οποίο δε γνωρίζουμε τι εξυπηρετεί, και επικοινωνούμε αισθητικά και με όλους τους άλλους που θα βρεθούν στην ίδια θέση μ' εμάς

Τα καλλιτεχνήματα αυτά δεν εξυπηρετούν απλώς πρακτικές και εφήμερες ανάγκες της εποχής μιας κοινωνίας, όπως στην κατοικία η στέγαση, αλλά μέσα από αυτές και κάποιες αξίες, ενώ η σημαντικότερη προσφορά τους είναι ότι αναπτύσσουν την κοινωνική υπόσταση του ατόμου αβίαστα και δεν του επιβάλλεται ως ανάγκη πρακτικής σημασίας όπως συμβαίνει στην καθημερινή ζωή.

Προκειμένου λοιπόν ο αρχιτέκτονας να το επιτύχει αυτό, το έργο του δεν πρέπει να είναι μόνο προϊόν πρακτικής ανάγκης, αλλά και έργο πνευματικής ανάγκης και αυτό καλείται να εκφράσει η τέχνη του αρχιτέκτονα. Με το έργο της αρχιτεκτονικής δεν πραγματοποιείται μόνο η κοινωνική ενότητα αλλά και εξυγενίζεται άμεσα η ζωή, αφού δημιουργούνται και έργα που συμβολίζουν αξίες (μνημεία). Έτσι, αποτελεί ένα όργανο, που δεν είναι μόνο πρακτικής χρήσεως, αλλά προκαλεί τη βίωση αξιών που εξυψώνουν το άτομο. Τότε μόνο, τα έργα της αρχιτεκτονικής που υποχρεωνόμαστε να τα χρησιμοποιούμε και να τα βλέπουμε καθημερινά, όχι μόνο μας ελκύ-

ουν αλλά μας προκαλούν τον σεβασμό προς το ανθρώπινο έργο, προς την πολιτεία και προς τον εαυτό μας. Με το να είναι ωραία, διαμορφώνουν ωραία και τη ζωή.

Αλλά και τα έργα της ανώτερης τέχνης αποτελούν το μέσο - και όχι ο σκοπός- εσωτερικού βιώματος που το χαρακτηρίζει η ομορφιά. Γι' αυτό ο Shakespeare δεν παρέλειψε τον Αισχύλο, ούτε ο Palladio τον Ικτίνο. Όλοι μαζί παρακινούν τον άνθρωπο να ζήσει κατά το πνεύμα της τέχνης τους, κάνοντας κάποτε τέχνη την ίδια τη ζωή.

Αν λοιπόν η τέχνη συμβάλλει τόσο θετικά στη διαμόρφωση του ατόμου και κατ' επέκταση του κοινωνικού συνόλου, είναι σημαντική η παρουσία της στο δομημένο αστικό περιβάλλον, διότι η σύνδεση τέχνης και κοινωνίας επιτυγχάνεται μέσω της συχνής επαφής του κοινού με τα διάφορα είδη τέχνης και για το λόγο αυτό κρίνεται σημαντική η δημιουργία έργων για πολυσύχναστα -ή ακόμα και λιγότερο επισκέψιμα- μέρη, όπως κτίρια με γραφεία και δημόσιες υπηρεσίες, σχολεία, νοσοκομεία, δρόμους, γέφυρες, πάρκα, πλατείες, εμπορικά κέντρα, αναπτυσσόμενες ή υποβαθμισμένες συνοικίες, αίθουσες αναμονής σε σταθμούς μέσων μαζικής μεταφοράς κλπ (Εικ. 4,5).

Ωστόσο, παρόλο που ούτως ή άλλως η τέχνη πάντα υπήρχε και θα υπάρχει, υπό ο-



4. Ανάγλυφο στην είσοδο δημόσιας υπηρεσίας στο κέντρο των Αθηνών. Άγνωστος καλλιτέχνης.



5. Εικαστική εγκατάσταση στο Αττικό μετρό, στη στάση Αμπελόκηποι, έργο του Στυλ. Αντωνάκου.

ποιεσδήποτε συνθήκες², γιατί ο άνθρωπος έχει έμφυτη την ανάγκη για καλλιτεχνική έκφραση, αυτό δε σημαίνει ότι κάθε κοινωνία είναι κατάλληλη για να ανθίσει η τέχνη. Ακόμα και αν μέσα σ' αυτή βρίσκονται μεγαλοφυΐες με ικανότητες να προσφέρουν στην τέχνη, αυτές μπορεί να χαθούν από την αδιαφορία της κοινωνίας η οποία μπορεί να οφείλεται είτε στην άγνοια, είτε στην έλλειψη τεχνικών και οικονομικών μέσων που απαιτούνται για να εκδηλωθεί.

Λένε ότι η τέχνη ανθίζει εκεί όπου υπάρχουν χρήματα. Αλλά το χρήμα δεν αποτελεί κίνητρο για την τέχνη αλλά ένα μέσο, το οποίο πρέπει να διαχειρίζεται με σωστή οικονομία και να μη σπαταλείται. Αυτό αποδεικνύεται με την ύπαρξη κοινωνιών που ενώ έχουν τη δύναμη και τον πλούτο δεν έχουν την ικανότητα να εκφραστούν καλλιτεχνικά. Επίσης, για να υπάρξει τέχνη χρειάζεται και μια αναπτυγμένη τεχνική. Και αυτή όμως αποτελεί απλώς ένα μέσο, που επιτρέπει να γίνουν πραγματικότητα και οι πιο ιδιαίτερες δημιουργίες του μυαλού.

Παρ' όλα αυτά, κάθε τεχνικά και οικονομικά προηγμένη κοινωνία δε διαθέτει πάντα και το κατάλληλο έδαφος για την τέχνη. Ίσως κάποιες φορές μάλιστα οι συγκεκριμένες συνθήκες να αποτελούν και αρνητικούς πα-

² Βλ. τα σχέδια των πρωτόγονων στα σπήλαια.

ράγοντες, αφού ο εργοδότης αλλά και ο καλλιτέχνης κινδυνεύουν στο έργο τους να επικεντρωθούν στην επίδειξη του μέσου αντί της τέχνης, δηλαδή του πλούτο αντί της απλότητας και της απαραίτητης οικονομίας, ή των τεχνικών δυνατοτήτων αντί της τεχνικής αρτιότητας. Επομένως, εκτός από τις παραπάνω προϋποθέσεις απαιτείται πάνω απ' όλα ένα ψυχολογικό και πνευματικό υπόβαθρο της κοινωνίας κατάλληλο για να ανθίσει η τέχνη, που να δέχεται με ενθουσιασμό όσες θυσίες απαιτούνται για τις μεγάλες ιδέες που φανερώνει. (Μιχελής 1979, 4-23)

Από αυτή την καταλληλότητα θα εξαρτηθεί και ο διάλογος που θα προκύψει ανάμεσα στους καλλιτέχνες και τους πολίτες μιας κοινωνίας, που θα οδηγήσει εντέλει στην ανάπτυξη της αισθητικής των μελών αυτής και της καλλιέργειάς τους. Στην περίπτωση που η κοινωνία δεν πληροί αυτές τις προϋποθέσεις, μπορεί να προκληθεί ακόμα και σύγκρουση μεταξύ κοινού και καλλιτέχνη. Όμως και αυτό το φαινόμενο συμβάλλει στη ζύμωση και την επικοινωνία. Είναι επομένως σημαντικό να δίνονται ευκαιρίες τέτοιου διαλόγου.

Η ύπαρξη έργων τέχνης σε χώρους που χαρακτηρίζονται ως «ζώνη» δημόσιας χρήσης, δίνει στο κοινό τη δυνατότητα να έρχεται συχνότερα σε επαφή με την τέχνη και την εντάσσουν στην καθημερινότητά του ανεξάρ-

τητα από το βιοτικό ή μορφωτικό του επίπεδο. Ενισχύεται έτσι η ανάγκη τόσο για δημιουργία δημόσιων χώρων όσο και δημόσιας τέχνης. Γιατί δημόσιος χώρος και δημόσια τέχνη σημαίνει ότι οποιοσδήποτε μπορεί να κάνει χρήση χωρίς να πληρώσει. Η όλη έννοια “δημόσιος” είναι έννοια προοδευτική και αισιόδοξη και εκφράζει τη μη εμπορευματοποίηση της ζωής.³ Συνήθως οι δημόσιοι χώροι που προσφέρονται για τέτοιες εμπειρίες είναι οι πλατείες, τα πάρκα και άλλοι ανάλογοι «ελεύθεροι» χώροι. Ωστόσο δημόσια έργα τέχνης μπορεί να χαρακτηριστούν και αυτά που καταλαμβάνουν μέρος δομημένων αρχιτεκτονικών έργων ανάλογης επισκεψιμότητας.

Η συνύπαρξη του εικαστικού έργου τέχνης με την αρχιτεκτονική δημιουργεί μια σύνθεση ανοιχτή σε ερμηνείες. Το έργο τέχνης, καθώς αποτελεί τμήμα της αρχιτεκτονικής, μπορεί να κατανοηθεί από τον θεατή διπλά: αφενός ως μια πρόσκληση για την ατομική βιωματική εμπειρία και αφετέρου ως μια πρόσκληση για μια συνολικότερη βιωματική εμπειρία του ευρύτερου χώρου. Δεν υπαγορεύει ένα συγκεκριμένο τρόπο κατανόησης, αλλά δημιουργεί ένα ανοιχτό πεδίο βιωματικών προ-

³ Αντωνάκος Στυλιανός, Αντωνάκος Έργα για δημόσιους χώρους 1973-2000, Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη 2000.

σεγγίσεων, που επιτρέπει στο άτομο να κάνει τη σχέση του με την τέχνη ένα θέμα ασυνείδητης επαφής.

Οι καλλιτέχνες που δημιουργούν δημόσια τέχνη διαμορφώνουν ένα νέο περιεχόμενο στην τέχνη. Διότι παίρνουν υπόψη τους τις πολιτιστικές, κοινωνικές, πολιτικές και οικονομικές συνθήκες των ανθρώπων μέσα στο περιβάλλον που καλούνται να δημιουργήσουν, μεταφέροντας τις ιδέες τους έξω από τα στούντιο, μέσα στην αρχιτεκτονική και το περιβάλλον. Το δημόσιο καλλιτεχνικό έργο επιδρά ουσιαστικά στην εικόνα του χώρου όπου δημιουργείται, με αποτέλεσμα να την αλλάζει και να τη βελτιώνει. Η μεταμόρφωση αυτή που πραγματοποιείται στο περιβάλλον, διαμορφώνει κατά συνέπεια και τη βιωματική σχέση του ανθρώπου με τον χώρο του. (Πολυχρονάτου 2006-07, 147-187)

Ο Στυλιανός Αντωνάκος διατύπωσε την άποψη ότι το *«δημόσιο έργο δεν είναι διαχωρισμένο από την καθημερινή ζωή, είναι μέρος του «ιστού» της καθημερινής ρουτίνας για όλους τους τύπους ανθρώπων. (...) Το «κοινό» είναι πολύ σημαντική, πολύ αισιόδοξη ιδέα. Πιστεύω πως όλοι πρέπει να έχουν την ευκαιρία να δουν και να βιώνουν την προηγμένη τέχνη άμεσα χωρίς συμβιβασμούς. Μερικές φορές τα πράγματα που είναι δύσκολο να γίνουν κατανοητά στην αρχή μπορούν στο*

τέλος να είναι τα πιο ωφέλιμα». (Έφη Στρούζα 1997, 82)

Οι ευκαιρίες να αυξηθούν τα έργα τέχνης που μπορεί το ευρύ κοινό να βιώσει στην καθημερινότητα του, μπορούν να δοθούν και μέσω της κρατικής μέριμνας. Σε πολλά κράτη του δυτικού κόσμου, το πρόγραμμα «Τέχνη στην Αρχιτεκτονική», έδωσε τη δυνατότητα σε σημαντικούς καλλιτέχνες, να δημιουργήσουν σημαντικά έργα στον αστικό χώρο ⁴. Η θέσπιση αλλά και εφαρμογή της σχετικής νομοθεσίας που ορίζει να δίνεται το 1% επί του προϋπολογισμού της ανέγερσης δημόσιων κτιρίων στην τέχνη και προϋποθέτει η υλοποίηση να γίνεται μετά από ανοιχτό καλλιτεχνικό διαγωνισμό από επίλεκτα καλλιτεχνική και μη επιτροπή, για να εμποδίζεται η τοποθέτηση έργων ως αποτέλεσμα προσωπικών επαφών, γνωριμιών και απόψεων, έχει προσφέρει σε πολλούς δημόσιους χώρους της Ευρώπης και της Αμερικής σημαντικά έργα τέχνης. (Πολυχρονάτου, 2006-07, σσ. 407-408)

⁴ Βλ. Παράρτημα

Ο χώρος ένταξης του έργου τέχνης

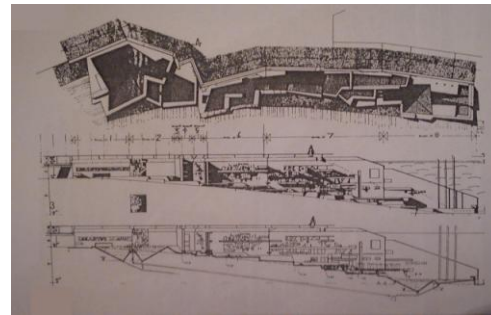
Κατά την άποψη του Robert Irwin, οι δημόσιοι χώροι που σχετίζονται με τα δημόσια έργα τέχνης, μπορούν να κατηγοριοποιηθούν: 1) στον χώρο που κυριαρχεί και επιβάλλεται στο έργο τέχνης (*site dominant*), 2) στον χώρο που μπορεί να ρυθμιστεί (*site adjusted*) κατ' αναλογία με το γλυπτό, 3) στον ειδικό χώρο (*site specific*) και 4) στον καθορισμένο / προσδιορισμένο (*site conditioned/ determinated*). (Balkin Bach 1992, 157). Η τρίτη και η τέταρτη περίπτωση αποτελούν τις συνηθισμένες σχέσεις που μπορεί να έχει το έργο τέχνης με ένα αρχιτεκτόνημα. Για παράδειγμα ένα γλυπτό που ενσωματώνεται σε ένα αρχιτεκτονικό έργο είτε είναι ελεύθερο και τοποθετείται κοντά σε αυτό, (όπως αυτά που δημιουργούνται ειδικά για τα μουσεία και τους εκθεσιακούς χώρους και σε πολλές περιπτώσεις είναι προσωρινά), είτε είναι ανάγλυφο και ενσωματωμένο σ' αυτό και καλύπτει ολόκληρα μέρη κτιρίων αποτελώντας με τον τρόπο αυτό ένα είδος μόνιμου μέλους του κτιρίου. Το τελευταίο είδος αισθητικών παρεμβάσεων στον χώρο έχει προοπτική τη διάρκεια στο χρόνο και την ενσωμάτωσή τους στις καθημερινές δραστηριότητες της ζωής. (Πολυχρονάτου 2006-07, 154)

«Και στις δύο περιπτώσεις θα πρέπει η «τάση» που θα δημιουργηθεί από την εναλλαγή των κλιμάκων να υπάρχει και στο γλυπτικό έργο αυτό καθ' εαυτό, αλλά και στο αρχιτεκτονικό και μεταξύ των δύο αυτών πραγμάτων-συνόλων. Μ' άλλα λόγια, το γλυπτό δεν μπορεί να είναι ένα παθητικό διακοσμητικό αντικείμενο, ένα νεκρό σώμα μέσα στο σύνολο που το περιέχει. Πρέπει να είναι ένα ενεργητικό στοιχείο, που συμμετέχει κατά την κλίμακά του στην κίνηση της αρχιτεκτονικής σύνθεσης.» (Ξενάκης 1970, Τεύχος 1)⁵

⁵ Ο Κοσμάς Ξενάκης γεννήθηκε στη Βράιλα της Ρουμανίας το 1925. Σπούδασε αρχιτεκτονική στο Εθνικό Μετσόβειο Πολυτεχνείο (1942-48), παρακολουθώντας παράλληλα μαθήματα ζωγραφικής στην ΑΣΚΤ (1942-43). Εργάστηκε ως αρχιτέκτονας στο Υπουργείο Οικισμού (1952-54). Με υποτροφία της γαλλικής κυβέρνησης παρακολούθησε τον μεταπτυχιακό κύκλο μαθημάτων στο Κέντρο Έρευνας Υλικών και Τεχνικής της Οικοδομής του Παρισιού (1955-56). Η ευρεία και πολύπλευρη σταδιοδρομία του περιλαμβάνει αρχιτεκτονικής και πολεοδομικές μελέτες (Γαλλία, Ιράν, Γκάνα, Βενεζουέλα, Ισπανία, Ελλάδα κ.ά.), έργα ζωγραφικής (περισσότερες από δέκα ατομικές εκθέσεις σε Αθήνα και Μαδρίτη και πολυάριθμες συμμετοχές σε ομαδικές ανά τον κόσμο) και γλυπτικής (ξενοδοχείο Ξενία, Κως, 1961 /

Σε αντίθεση με την ενσωματωμένη στο αρχιτεκτόνημα τέχνη, η οποία είναι αδιαχώριστη από τον τοίχο, η τοιχογραφία δε χρειάζεται να δικαιολογήσει την παρουσία της ούτε να συναγωνίζεται κάθε προσωρινή διαμόρφωση του χώρου γύρω της. Επιπλέον, το σημαντικότερο αντικείμενο τέχνης στη Δύση – ο ζωγραφισμένος πίνακας – σχεδιάζεται για να κρέμεται στον τοίχο. Με αυτή την αντίληψη προσεγγίζεται περισσότερο ως ένα απλό εξάρτημα του τοίχου που το μεταφέρουμε όπου θέλουμε και λιγότερο ως ένα ολοκληρωμένο και εναρμονισμένο με τον χώρο στοιχείο. Ωστόσο, στην περίπτωση που η επέμβαση γίνεται πάνω σε μόνιμο μέλος - τοίχο του αρχιτεκτονήματος, δηλαδή σε μία επιφάνεια, τότε δεν ξεφεύγουν από τους περιορισμούς της τέχνης της ζωγραφικής. Σε ανάλογες περιπτώσεις, παρατηρεί κανείς ότι πολλές φορές η τέχνη μοιάζει σαν ξένο σώμα πάνω στο κτίριο ή το κτίριο σαν ουδέτερο περίβλημα ή σκηνικό ενός έργου τέχνης. Ιδιαίτερα, όταν το έργο τέχνης προστίθεται εκ των υστέρων σε υπάρχοντα κτίρια δύσκολα καταλήγουν σε μια επιτυχημένη σύνθεση τέχνης και αρχιτεκτονικής, αλλά και όταν το έργο τέχνης γίνεται ειδικά για κάποιο συγκεκριμένο μέρος ή εσωτερικό κτιρίου πάλι η επιτυχία δεν είναι

εργοστάσιο Abbott, Μαδρίτη 1968 / εργοστάσιο Φαμάρ, Αθήνα 1973 κ.ά.)



6. Τοίχος αντιστήριξης και λίμνες από μπετόν στο εργοστάσιο Abbott στη Μαδρίτη. Κοσμάς Ξενάκης. Κάτοψη και όψεις ⁶



7. Τοίχος αντιστήριξης και λίμνες από μπετόν στο εργοστάσιο Abbott στη Μαδρίτη. Κοσμάς Ξενάκης. Φωτογραφία της σύνθεσης. ⁷

⁶ (Ξενάκης, Κοσμάς Ξενάκης, Εσωτερικές σκέψεις 1970, 69-70)

εξασφαλισμένη. (Filler 1990, Τεύχος 21)

Ωστόσο, η μετάβαση του καλλιτέχνη από την τέχνη του επιπέδου σε εκείνη του πραγματικού χώρου και χρόνου υποστηρίχθηκε και καθορίστηκε σημαντικά λίγο μετά τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο από το έργο του Lucio Fontana, ο οποίος θεμελίωσε θεωρητικά και πρακτικά την «τέχνη του χώρου» ως μια νέα εποχή εικαστικής έρευνας. Στο *Why I am a spatial artist* (1952) θα αναφερθεί στη «χωρική αρχιτεκτονική» (*spatial architecture*) και θα υποστηρίξει ότι «οι καλλιτέχνες επιθυμούν τον μετασχηματισμό της αρχιτεκτονικής που θα γίνει αν η έλευση του σκυροδέματος συνδυαστεί με τη χωρική τέχνη των σύγχρονων καλλιτεχνών». Θεωρούσε υπεύθυνους για την «κρίση» στην τέχνη της εποχής τους αρχιτέκτονες, οι οποίοι αντιμετώπιζαν την τέχνη ως διακόσμηση του χώρου παραβλέποντας τη δυνατότητά της να προτείνει λύσεις που δε θα είναι μόνο λειτουργικές αλλά αισθητικές και περισσότερο ανθρωπίνες. Γι' αυτό και κατέληγε στο συμπέρασμα ότι «ο αρχιτέκτονας μπορεί να δημιουργήσει τη νέα αρχιτεκτονική μόνο με τη βοήθεια των καλλιτεχνών που έχουν κατανοήσει το σημείο στο οποίο έχει φτάσει η αρχιτεκτονική». (Κούρος 2003, 178) Παρ' όλα αυτά, από το 1960 οι παρεμβάσεις των Ευρωπαίων καλλιτεχνών στον χώ-

ρο σχετίζονται κατά κύριο λόγο, με τις παρεμβάσεις τους πάνω στον τοίχο και την ενσωμάτωση του τοίχου στη δομή του έργου (Εικ. 6,7).⁸ (Πολυχρονάτου 2006-07, 188-189)

⁸ Αργότερα, οι Ευρωπαίοι καλλιτέχνες του '70 κλήθηκαν να απαντήσουν σε μια σειρά ερωτήσεων, όπως αν το έργο τέχνης που αποτελεί μέρος του κτιρίου πρέπει να το αντιμετωπίζουμε ως αρχιτεκτονικό στοιχείο ή ως καλλιτεχνική χειρονομία. Πώς το έργο αναπτύσσεται σε μια κατασκευή που ήδη προϋπάρχει; Και κατά πόσο μεταβάλλεται, αν όχι οικοδομικά, τουλάχιστον οπτικά το αρχιτεκτόνημα;

⁷ Ό.π.

Η σχέση της αρχιτεκτονικής με άλλες μορφές τέχνης από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα

Η ένωση αρχιτεκτονικής και τέχνης είναι ένα πολιτιστικό επίτευγμα από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα. Στην αρχαιότητα οι αρχιτέκτονες πάντα καλούσαν καλλιτέχνες να συμπράξουν στην αισθητική ολοκλήρωση των κτιρίων τους. Όχι μόνο των ναών, όπου η συνεργασία ζωγράφου ή γλύπτη επιβαλλόταν από λατρευτικούς λόγους, αλλά και των κοσμικών κτιρίων και κυρίως των δημόσιων που τα στόλιζαν έργα των μεγαλύτερων καλλιτεχνών της εποχής φτιαγμένα ειδικά γι' αυτά, όπως οι τοιχογραφίες του Πολύγνωτου στην Ποικίλη Στοά⁹ (Εικ. 8).

⁹ Η Ποικίλη στοά ή Πεισιανάκτειος ήταν στοά στην αρχαία Αθήνα. Ονομάστηκε έτσι από τα πολλά και πολύχρωμα θαυμάσια έργα τέχνης που φιλοξενούσε.

Η στοά αυτή ανεγέρθηκε μεταξύ του 475 και του 450 π.Χ. Βρίσκονταν ανατολικά του Αγοραίου Κολωνού και ήταν θαυμάσια διακοσμημένη. Το πλάτος του κτιρίου εικάζεται πως ήταν 11,5 μέτρα και το μήκος του 40-50 μέτρα. Επρόκειτο για κτίσμα με μια δωρική κιονοστοιχία εν παραστάσει στην πρόσοψη και μια ιωνική κιονοστοιχία στο εσωτερικό. Οι πλευρικοί τοίχοι δεν είχαν ανοίγματα, έτσι η μοναδική πρόσβαση στην πλατεία της Αγοράς και την Παναθηναϊκή οδό γινόταν από τη νότια πλευρά του κτιρίου.

Κτίστηκε από τον γαμπρό του Κίμωνα, Πεισιάνακτο. Ήταν διακοσμημένη με πολλά έργα, από τα οποία το πιο αξιοθαύμαστο ήταν ζωγραφία της Μάχης του Μα-

Η παράδοση συνεργασίας αρχιτέκτονα–καλλιτέχνη μεταφυτεύτηκε από τους Έλληνες στη Δύση, όπου συνεχίστηκε, αναπτυσσόμενη από τους ρωμαϊκούς χρόνους ως τη μεγάλη άνθησή της στην Αναγέννηση, όταν μερικοί από τους μεγαλύτερους καλλιτέχνες ήταν μαζί και αρχιτέκτονες, πραγματοποιώντας

ραθώνα των Αθηναίων κατά των Περσών στον δεξιό τοίχο, έργο του ζωγράφου Πολυγνώτου. Τις εικόνες αυτές είχαν φιλοτεχνηθεί οι διασημότεροι καλλιτέχνες, ο Πολύγνωτος από τη Θάσο και φίλος του Κίμωνα, ο Μύκων και ο Πάναινος. Επίσης ήταν ζωγραφισμένη η Αμαζονομαχία και η Ιλίου Πέρσις στον μεσαίο τοίχο της στοάς. Τον αριστερό τοίχο στόλιζε η μάχη της Οινόης στο Άργος. Υπήρχαν επίσης πολλά τρόπαια από τους Λακεδαιμόνιους, Σικυώνιους, καθώς και περί τα είκοσι χάλκινα αγάλματα του Σόλωνα.

Η στοά ήταν τόπος διδασκαλίας του φιλόσοφου Ζήνωνος, από όπου και η διδασκαλία του πήρε την ονομασία στωική. Εδώ επίσης φονεύτηκαν 1400 Αθηναίοι επί των Τριάντα Τυράννων. Σύμφωνα με τον Απούλειο, μπροστά στην στοά έδινε παράσταση ένας θαυματοποιός, σχοινοβάτης. Η στοά ήταν τόπος συνεδρίασης του δικαστηρίου της Ποικίλης Στοάς. Το έτος 395 ο ανθύπατος της Ελλάδας και Αχαΐας (αγνώστου ονόματος) έκλειψε τις σανίδες στις οποίες ήταν ισορρημένες οι εικόνες του Πολυγνώτου. (Παναγιώτης Καστριώτης n.d.)

Σήμερα έχει ανακαλυφθεί ένα τμήμα της κοντά στο Μοναστηράκι από την Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών.

έτσι την ιδεωδέστερη μορφή τέτοιας συνεργασίας. Ένα ενδεικτικό παράδειγμα είναι τα έργα του Michelangelo στην Sistine Chapel. Πολλά έργα υπάρχουν και από την εποχή του Μανιερισμού, αφού επιδιώκεται η μίμηση της Αρχαιότητας και κυρίως των «κλασικών» στιγμών της Αναγέννησης. Ο Andrea Palladio επιδιώκει τη μεταφορά των αρμονικών σχέσεων της μουσικής κλίμακας στην αρχιτεκτονική και ιδίως σε διαστάσεις χώρων, με πρόθεση να πετύχει τη λαμπρότητα της αρχαιότητας. Στο Palazzo Chiericati, (Vicenza, 1550) μεταφέρει την όψη των εσωτερικών αίθριων στην πρόσοψη του κτίσματος (Εικ. 9).

Στην τέχνη του μπαρόκ η αρχιτεκτονική, το φρέσκο, η γλυπτική και τα ανάγλυφα, η μουσική και το θέατρο ενώθηκαν σε ένα «μεικτό» είδος. Στο μπαρόκ – περισσότερο απ' ό τι στην αναγέννηση – ο κόσμος διεκδικεί μια νέα τάξη μέσα από την ιδέα του «ολικού έργου τέχνης» (Gesamtkunstwerk).

Στην περιοχή του Ελληνισμού συνεχιστές της παράδοσης αυτής υπήρξαν οι ψηφιδογράφοι και ζωγράφοι του Βυζαντίου, που συνεργάστηκαν με αρχιτέκτονες για τη διακόσμηση εκκλησιών και παλατιών. (Ξύδης 1963, 6). Σχετικό παράδειγμα ένταξης της τέχνης στην αρχιτεκτονική αποτελεί και η περίπτωση των ζωγραφιστών τοίχων («ξυστά»,



8. Ζωγραφική αναπαράσταση της Ποικίλης Στοάς και των εκτιθέμενων σε αυτήν έργων.



9. Palazzo Chiericati, Vicenza 1550, Andrea Palladio.

Εικ. 10) στο καστροχώρι «Πυργί», που βρίσκεται στη νοτιοδυτική Χίο. Η ιδιαίτερη αρχιτεκτονική του αναπτύχθηκε από τον 14ο έως τις αρχές του 19ου αιώνα. (Φιλίππιδης, Νησιά του Αιγαίου, αρχιτεκτονική 2003, 93)¹⁰

Ο διαχωρισμός της αρχιτεκτονικής, της ζωγραφικής και της γλυπτικής, που οριστικοποιείται τον 19ο αιώνα, θα οδηγήσει σε έναν τραυματικό διαχωρισμό και στην αυτονομία κάθε ξεχωριστού κλάδου. Προς το τέλος του 19ου αιώνα, με τον όρο Gesamtkunstwerk προωθήθηκε και θεωρητικά η συνύπαρξη πολλών τεχνών σε ένα έργο (**Εικ. 11**). Με τον γερμανικό αυτό όρο, ο οποίος μεταφράζεται ως «συνολικό έργο τέχνης», το Gesamtkunstwerk εκθειάστηκε από τον συνθέτη του 19^{ου} αιώνα Ρίχαρντ Βάγκνερ, προκειμένου να χαρακτηρίσει την αισθητική φιλοδοξία των μεγαλοπρεπών θεατρικών έργων του όπερας - την υπαγωγή όλων των τεχνών σε ένα μου-

¹⁰ Το μοναδικό αυτό δείγμα τέχνης είναι αποτέλεσμα μιας ειδικής τεχνικής σοβαντίσματος, η δεύτερη στρώση του οποίου, είναι από μαύρη άμμο την οποία φέρνουν από τη θάλασσα το «Μαύρο Γιαλό» ή «Μαύρα Βόλια». και στη συνέχεια, πάνω στο σοβά, «ξύνονται» τα σχέδια που δίνουν στον οικισμό αυτή τη χρωματιστή όψη. Γεωμετρικά σχήματα, φυτικός και ζωικός διάκοσμος στολίζουν τους τοίχους των σπιτιών, τις καμάρες ακόμα και τις εκκλησίες. Τα σχέδια αυτά για κάποιους είναι ανατολίτικη τεχνοτροπία, ενώ κάποιοι άλλοι υποστηρίζουν την Ιταλική τους προέλευση (STUCCO). (Άγνωστος, Βικιπαιδεία 2013)



10. "Ξυστά" Χίου".



11. Γιοζέφ Χόφμαν, Palais Stoclet, Βρυξέλλες, 1905-11. Χαρακτηριστικό παράδειγμα του Gesamtkunstwerk. Οι μωσαϊκές τοιχογραφίες δε-ντρων είναι έργα του Κλίμιτ.

σικό θέατρο, τη δημιουργία μιας αισθητικής εμπειρίας τόσο φοβερής ώστε να είναι, εάν όχι λυτρωτική, τουλάχιστον τελετουργική στη δύναμή της. Στη συνέχεια, η έννοια απέκτησε τη δική της σημασία (κατά την έννοια αυτή έγινε ένα καλλιτεχνικό φετίχ), κατέλαβε σύντομα κεντρική θέση στα περισσότερα σχέδια, που διεκδικούσαν μια υπερβατική ή πλήρη διάσταση της τέχνης, με διαφορετικές τέχνες να ορίζονται σε διαφορετικές εποχές ως η κύρια μορφή κάτω από την οποία θα συγκεντρώνονταν όλες οι υπόλοιπες. Έτσι, ενώ για παράδειγμα στην art nouveau, ο σχεδιασμός υπήρξε αυτός ο κυρίαρχος όρος, στο De Stijl ήταν ο ζωγραφισμένος πίνακας, ενώ στο Μπάουχαους η κατασκευή. Ωστόσο, επειδή υπέτασσε όλες τις τέχνες, το Gesamtkunstwerk έγινε εχθρός μιας άλλης προσταγής του μοντερνισμού, αυτής της «ιδιαιτερότητας του μέσου», η οποία καθόριζε κάθε τέχνη ακριβώς βάση της διαφοράς της από τις άλλες. (Foster Hal, και συν. 2009, 689). Μπορεί να θεωρηθεί ότι η γέννησή της οφείλεται στις κοινωνικές θεωρίες που προέκυψαν από το φόβο της ανόδου της βιομηχανοποίησης. Έχει υποστηριχθεί επίσης, ότι η Art Nouveau¹¹, η οποία ουσιαστικά αντιπροσω-

¹¹ Πολέμιος της διακοσμητικής ροπής της Art Nouveau ήταν ο Adolf Loos. Ο Loos σαν γνήσιος ορθολογιστής της «Σχολής της Βιέννης» πιστεύει ότι τα διακοσμητικά

πέυει μία διακοσμητική τάση, είναι η ιδέα που δανείστηκε η Gesamtkunstwerk. (Wikipedia 2013)

Θα χρειαστεί να φτάσουμε στον 20ό αιώνα για να πλησιάσει οργανικά η αρχιτεκτονική με την τέχνη, διαμορφώνοντας την επιθυμία μίας νέας κοινής αισθητικής στρατηγικής. Ενδεικτική είναι η σύμπτωση της αντίληψης του Gaudi με την βαγκνερική ιδέα για το έργο τέχνης ως σύνοψη όλων των τεχνών, Gesamtkunstwerk, ενάντια στις τάσεις της εποχής του. Ο Gaudi όχι μόνο συνενώνει το έργο του κατασκευαστή, που καθορίζει τις δομές, με το έργο του γλύπτη, που πλάθει τους όγκους, και με εκείνο του ζωγράφου, που αξιοποιεί τις επιφάνειες μέσω του χρώματος, αλλά κάνει να συρρέουν στο έργο πολλές ειδικότητες της χειροτεχνουργικής: μωσαϊκό, κεραμική, σφυρήλατο σίδηρο κλπ. (Εικ. 12) (Αργκάν 2004, 254)

Το 1919 γεννήθηκε το Bauhaus. Προέκυψε από το κίνημα των Τεχνών και των Επαγγελ-

στοιχεία δεν είναι πλέον αντάξια για τον πολιτισμό της εποχής του. Κατά την άποψή του, ένα έργο για να εκφράσει και συμβολικά μια εποχή σαν τη δική του, που χαρακτηρίζεται από καθαρή σκέψη και ανώτερη πολιτισμική στάθμη, είναι αναγκαίο να μένει αδιακόσμητο και λιτό. Θεωρεί ότι οι μορφές είναι όμορφες όταν δηλώνουν τον προορισμό τους με την ενότητα των μερών τους και την απουσία κάθε διακόσμου. (Λάββας 2002, 261)



12. Antonio Gaudi, κτίριο Mila στη Βαρκελώνη, 1905-10.



13. Lyonel Feininger, Καθεδρικός Ναός του μέλλοντος, 1919. Ξυλογραφία για το πρόγραμμα του Bauhaus του 1919.

μάτων της Βαϊμάρης, που είχε ξεκινήσει το 1904 από τον Βέλγο καλλιτέχνη – αρχιτέκτονα της Art Nouveau Ανρί βαν ντε Βέλντε (1863-1957), και της Ακαδημίας Καλών Τεχνών της Βαϊμάρης. Η ιδέα του Μπάουχαους ήταν να συνενώσει τις επιστήμες των καλών και των εφαρμοσμένων τεχνών κάτω από την επιστήμη της δημιουργίας ενός νέου Gesamtkunstwerk της δόμησης ή «συνολικού έργου των τεχνών» και να επανασυνδέσει έτσι όχι μόνο τους καλλιτέχνες με τους τεχνίτες, αλλά και τις δύο αυτές ομάδες με τους εργάτες και τον λαό (το ιδρυτικό πρόγραμμα του Μπάουχαους έφερε στο εξώφυλλό του μια ξυλογραφία ενός γοτθικού ναού, στον οποίο εύρισκαν προστασία, αλληγορικά, όλες οι τέχνες και τα επαγγέλματα) (Εικ. 13). (Foster Hal, και συν. 2009, 185,187)

Παρότι η ιδέα του Gesamtkunstwerk φαίνεται σήμερα παρωχημένη, δεν εξαφανίστηκε: αναβίωσε στα «χάπενινγκ» και σε άλλες παραστάσεις μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, διατηρήθηκε σε διάφορα θέματα του νέου ρεαλισμού και της ποπ αρτ.

Περίπου από τη δεκαετία του '60, άρχισε να αναπτύσσεται στον σύγχρονο καλλιτεχνικό χώρο η αντίληψη που αφορά στη συμβιωτική σχέση του έργου τέχνης με το κοινό. Η συγκεκριμένη ιδιότητα του έργου τέχνης προβλήθηκε περισσότερο από τους καλλιτέ-

χνες και έδινε το προβάδισμα στην παρουσία, την έκθεση, την επαφή με το ίδιο το έργο και στην ενσωμάτωσή του στην καθημερινότητα του σύγχρονου ανθρώπου. Η προσπάθεια για την επιτυχία αυτού του οράματος οδήγησε στη συνεργασία καλλιτεχνών και αρχιτεκτόνων.

Αργότερα, η δεκαετία του '90 χαρακτηρίστηκε σε μεγάλο βαθμό από την αναρχία και την ασχήμια που προκάλεσαν οι συνθήκες εργολαβίας και συμφερόντων που επικράτησαν. Η αρχιτεκτονική και ο σχεδιασμός απέκτησαν νέα σημασία στην ευρύτερη κουλτούρα. Η σημασία του σχεδιασμού και της παρουσίασης διογκώθηκε σε πολλές πτυχές της καταναλωτικής ζωής όπως στη μόδα και τη λιανική πώληση, τις εταιρικές μάρκες και την αστική εκ νέου ανάπτυξη και ούτω καθεξής. Αυτή η οικονομική έμφαση στον σχεδιασμό και την παρουσίαση έκρινε απαραίτητη τη συνέργεια διαφορετικών τεχνών για την παραγωγή έργων, προκειμένου να προσελκύσουν το κοινό και να εξασφαλίσουν το επιθυμητό κέρδος.

Οι ανάγκες αυτές έδωσαν νέες διαστάσεις και στις συνεργασίες αρχιτεκτόνων και καλλιτεχνών, διατηρώντας κάποια κοινά στοιχεία με το παρελθόν. Η αίσθηση δημιουργείται κυρίως στις εκθέσεις, τις εκδόσεις, τις δημοσιεύσεις, ή ακόμα και στην εκπαίδευση. Η

ιδέα του Gesamtkunstwerk αρχίζει να εφαρμόζεται ακόμα πιο διακριτά και σε διάφορες εκδηλώσεις της τέχνης.

Ωστόσο, σημαντικό ρόλο διαδραματίζουν οι κατευθύνσεις προς τις οποίες έχουν στραφεί στις μέρες μας τόσο οι αρχιτέκτονες, όσο και οι καλλιτέχνες. Η μεγαλύτερη συμφιλίωση με την πραγματικότητα, η αποδοχή του σύγχρονου «άναρχου» και «άξενου» στοιχείου των πόλεων, μαζί με ένα άνοιγμα στα νέα φαινόμενα, έχει προκαλέσει το ενδιαφέρον των περισσότερων καλλιτεχνών, οι οποίοι αντλούν στοιχεία από το αστικό τοπίο, οριοθετώντας το έργο τους στο πλαίσιο της τέχνης του δημόσιου χώρου – με την έννοια ότι ο δημόσιος χώρος έχει ήδη κάποια συγκεκριμένα χαρακτηριστικά στα οποία τοποθετούν το έργο τους. Όλο και περισσότεροι αντλούν εικόνες και θεματολογία από τη δυναμική της σύγχρονης μητρόπολης και του τοπίου. Από την άλλη πλευρά, πολλοί αρχιτέκτονες θεωρούν την αρχιτεκτονική ως πεδίο έρευνας και καλλιτεχνικού πειραματισμού¹², εστιάζοντας την προσοχή τους στις νέες έννοιες της αισθητι-

¹² Ο αρχιτέκτονας Χρήστος Παπούλιας επιχείρησε έναν συστηματικό διάλογο της αρχιτεκτονικής με τη σύγχρονη τέχνη, εστιάζοντας την προσοχή του στις διαδικασίες σύλληψης της αρχιτεκτονικής ιδέας στις χωρικές σχέσεις και την επιλογή των υλικών. Βλ. Υπερτόπος. Δύο αρχιτεκτονικές μελέτες, Αθήνα, 1999.

κής και στις προσμείξεις ανόμοιων στοιχείων. (Χάρη 2003, Τεύχος 34, 187)

Ένας άλλος σημαντικός άξονας συνάντησης της αρχιτεκτονικής με την τέχνη είναι η «επικράτεια των ανθρώπινων σχέσεων στη διαμόρφωση του έργου»¹³ όπως τη διατύπωσε ο Nicolas Bourriaud. Η διαμόρφωση σχέσεων, ο τρόπος της δράσης του καλλιτέχνη και οι τρόποι επικοινωνίας, αναδεικνύονται σε εξέχουσες κατηγορίες που πρωτοεμφανίζονται στα μέσα της δεκαετίας του 1990. Ο ίδιος ο καλλιτέχνης δημιουργεί έργα τέχνης με τη συνεργασία και την αλληλεπίδραση άλλων δημιουργών. Με ένα παρόμοιο σκεπτικό ενεργοποιούνται μια σειρά ομάδες αρχιτεκτόνων και καλλιτεχνών που στοχεύουν στην υλοποίηση αρχιτεκτονικών δράσεων στον αστικό δημόσιο χώρο («Stalker» Εικ. 14¹⁴, «Αστικό Κενό», κ.ά.). Οι ομάδες αυτές διεκδικούν την πολιτική ευρύτητα της καλλιτεχνικής πράξης και η

¹³ N. Bourriaud, *Esthetique relationnelle*, Παρίσι, 2001

¹⁴ Η ομάδα «Stalker», έχει σαν βάση της τη Ρώμη και εξερευνά την αρχιτεκτονική και την πολεοδομία πέρα από τον κοινό ορισμό της που αφορά έργα και κτίρια. Οι «Stalker» αποτελούνται από μια ομάδα ανθρώπων με διαφορετικό υπόβαθρο και ενδιαφέροντα που κυμαίνονται από την τέχνη και την αρχιτεκτονική, τον κινηματογράφο, τη φιλοσοφία και την αστροφυσική. (Άγνωστος, A10.eu new European architecture n.d.)

αρχιτεκτονική αναμετράται με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της, αποδεσμευόμενη από την καταναλωτική διόγκωση και την ασφυξία του αισθητικού προϊόντος.

Ακόμα, η έννοια του δημόσιου χώρου υφίσταται καίριους μετασχηματισμούς στη νέα ηλεκτρονική εποχή. Ο Γάλλος στοχαστής Paul Virilio, στην υπερτεθειμένη πόλη¹⁵, περιγράφει τη μετάθεση του γεωγραφικού χώρου στον χώρο της οθόνης, τη μετατροπή της απόστασης και του βάθους σε καθαρή επιφάνεια, την αναγωγή του χώρου σε χρόνο. Ο εικονικός χώρος είναι εκείνος που εδώ νομιμοποιεί τις επιθυμίες και οικοδομεί μια καινούρια πραγματικότητα. (Χάρη 2003, Τεύχος 34, 187-189)

Ο 21ος αιώνας αναζητά ένα νέο είδος *flaneur*, έναν κάτοικο του κυβερνοχώρου, «αποξενωμένο» καθώς σταδιακά αναδιοργανώνεται η εμπειρία του χώρου και του χρόνου. Αυτό που χθες φαινόταν δυνατότητα, προοπτική ή μύθος, σήμερα αρχίζει να γίνεται δεδομένο με το οποίο καλούμαστε να αναμετρηθούμε. Ο εικονικός χώρος εκφράζει τη δυνητική ουσία του κόσμου και υπονομεύει όλους τους παλιούς δεσμούς: την αίσθησή μας για τον χρόνο, τις αποστάσεις, τη γνώση, την ψυχαγωγία μαζί με τις ιδέες που είχαμε

¹⁵ P. Virilio, «The Overexposed City», στο *Zone*, αρ. 1-2, 1986.

για την εργασία και τις πόλεις. Οι «μη τόποι» υπάρχουν ήδη στο δικτυωμένο φαντασιακό του εικονικού χώρου. Τέλος, θα πρέπει να γίνει αναφορά και στις σχέσεις της αρχιτεκτονικής με τη σύγχρονη θεωρία, την τεχνολογία και άλλες τέχνες (χορός, μουσική). Η περιβαλλοντική μουσική (*ambient music*) και η τεχνολογία ανάγονται σε πλαίσιο ανάπτυξης μιας διαδραστικής σχέσης της αρχιτεκτονικής με το ανθρώπινο σώμα και την κίνηση. (Χάρη 2003, Τεύχος 34, 187-189)



14. Πρόταση για ένα νέο είδος συνόρων, της ομάδας «Stalker» (Ρώμη).

2. Ευρήματα

Η διεθνής εμπειρία

Περίπου στα μέσα του 20ου αιώνα η άρνηση που κυριάρχησε στη μοντέρνα αρχιτεκτονική κατά της εφαρμοσμένης τέχνης δημιούργησε μια ρήξη στη συνεργασία αρχιτέκτονα - καλλιτέχνη. Πολλοί αρχιτέκτονες θεωρούσαν τα έργα τέχνης «ανταγωνιστικά» ως προς αυτούς. Ωστόσο δεν είναι λίγοι οι δημιουργοί τόσο της παλιάς όσο και της νέας γενιάς, με έργα διαφορετικής κλίμακας και μεγέθους, που υπερέβησαν αυτή την «κρίση». Ο Le Corbusier ανήκε σ' αυτούς, καθώς ο ίδιος διαμόρφωνε το κτίριο τόσο ως ζωγράφος όσο και ως αρχιτέκτονας (Εικ. 15,16), ενώ ο Frank Lloyd Wright ενσωμάτωσε γλυπτά στους εσωτερικούς χώρους του και ο Richard Meier συνεργάστηκε με τον Frank Stella και παρουσίασαν ένα σπίτι σχεδιασμένο από κοινού στην έκθεση «Συνεργασία: Καλλιτέχνες και Αρχιτέκτονες» (Νέα Υόρκη, 1981), (Πολυχρονάτου 2006-07, 199)

Την ίδια περίοδο, αρκετοί καλλιτέχνες δεν αρκέστηκαν στην απλή δημιουργία καλλιτεχνικών αντικειμένων αλλά, αμφισβητώντας τη στερεότυπη αντίληψη για τα δημόσια μνημεία, υποστήριξαν ότι το δημόσιο έργο τέχνης πρέπει να εντάσσεται στο χώρο, να προέρχε-



15. Palace of Assembly, Chandigarh Ινδία 1953-1963, αρχιτέκτονας: Le Corbusier



16. Palace of Assembly, Chandigarh Ινδία 1953-1963, αρχιτέκτονας: Le Corbusier

ται απ' αυτόν, να συγχρονίζεται και να αναδεικνύει άμεσα τις ιδιαιτερότητές του. Η διαμόρφωση και διαχείριση του δημόσιου χώρου για την τέχνη τούς οδήγησε σε προτάσεις με αρχιτεκτονικό χαρακτήρα. (Πολυχρονάτου 2006-07, 199-201)

Ο Φιλόλαος από το 1960 που συνεργαζόταν με αρχιτέκτονες (Andre' Gomis, Andrault, Parat, κά.) θεωρεί την τέχνη απαραίτητο στοιχείο της αστικής αρχιτεκτονικής, της αρχιτεκτονικής του χώρου και της πολεοδομίας, πολύ περισσότερο στη σύγχρονη εποχή απ' ότι σε άλλες εποχές, επειδή οι πόλεις με τα καινούρια τους κτίρια, μέσα από ένα πνεύμα παρερμηνευμένου φορμαλισμού, φαντάζουν άψυχες και απρόσωπες. (Σχινά 2001, 152-153)

Το 1971 ο Φιλόλαος συνεργάστηκε με τον αρχιτέκτονα Andre Gomis, για να φτιάξουν το Υδραγωγείο της Valence (Εικ. 17) (ύψους 57 μ.), δημιουργώντας ένα σημείο αναφοράς για τη συγκεκριμένη πόλη και για τα δημόσια έργα αστικού χώρου που θεωρήθηκε η καλύτερη περιβαλλοντική γλυπτική ανοιχτού χώρου της δεκαετίας 1970 – 80. Πρόκειται για ένα γλυπτό μεγάλων διαστάσεων, το οποίο μελετήθηκε σχεδόν μια δεκαετία (1963-1971) και κατασκευάστηκε στις προδιαγραφές ενός αρχιτεκτονήματος. Μελετήθηκαν οι δυνάμεις που αναπτύσσονταν στη μάζα σε συνάρτηση

με το μέγεθος και το ύψος και έγιναν μακέτες για τη συμπεριφορά του γλυπτού στον χώρο σε σχέση με τις περιβαλλοντικές συνθήκες, την ένταση των ανέμων, τις διακυμάνσεις του φωτός, την πίεση του νερού στα εσωτερικά τοιχώματα του κτιρίου κ.ά.

Για τον Φιλόλαο το συγκεκριμένο «γλυπτό υδραγωγείο» αντανακλά τη θέση του ότι το έργο τέχνης οφείλει να υπηρετεί τη ζωή και να ανταποκρίνεται στις λειτουργικές ανάγκες της καθημερινότητας. Άλλωστε, ανέκαθεν ενδιαφερόταν για μια γλυπτική αρχιτεκτονική, πολυκατοικίες ή πύργους να μοιάζουν με όμορφα γλυπτά, να στέκονται με τις φόρμες τους η μία απέναντι από την άλλη, έχοντας και εσωτερικά διαμορφωμένη λειτουργία.

Εστιάζοντας στην άψυχη και απρόσωπη εικόνα που παρουσιάζουν οι σύγχρονες πόλεις υπενθυμίζει πόσο απαραίτητη είναι η τέχνη στην αστική αρχιτεκτονική και στην πολεοδομία, πολύ περισσότερο απ' όσο σε άλλες εποχές: «Ονειρεύομαι, ακόμη, μια αρχιτεκτονική γλυπτική εσωτερικού χώρου, με όσο πιο λίγα υλικά γίνεται. Φαντάζεσαι ένα χώρο απλό, λιτό, ολόλευκο, με πλαστικότητα στοιχείων από ανοξείδωτο χάλυβα στις λεπτομέρειές του. Θα είναι ένας χώρος εναρμονισμένος με τις ανάγκες του ανθρώπου που θα αναδεικνύεται μέσα από τη φύση, μορφο-

ποιώντας την όμως μέσα από την ψυχή και τα μάτια μας». (Σχινά 2001, 275-276)

Ο Ιάσοντας Μολφέσης άρχισε να διαμορφώνει διάφορους γλυπτικούς χώρους μετά το 1970 στη Γαλλία υποστηριζόμενος από τη Γαλλική νομοθεσία. Σχεδόν όλα τα έργα του καλλιτέχνη στη Γαλλία έγιναν με την εφαρμογή της νομοθεσίας που ορίζει τη διάθεση του 1% του κόστους του κτιρίου για αγορά και τοποθέτηση έργων τέχνης. Το έργο Απολίθωμα (1978, Aubonne) αποτελεί μια εξωτερική γλυπτική σύνθεση στην αυλή ενός σύγχρονου λυκείου στην πόλη Aubonne, 15 χιλιόμετρα έξω από το Παρίσι με αρχιτέκτονα τον Δημήτρη Αυγουστίνο.

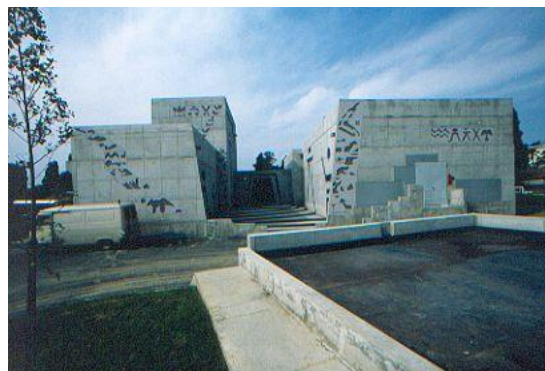
Ο Κωνσταντίνος Ξενάκης συμμετείχε εξ αρχής στον σχεδιασμό του Αντλίοστασιου Λυμάτων (1984-87, Grosn, Γαλλία) με μια ανάγλυφη παρέμβαση (Εικ. 18) μεγάλης κλίμακας σε ένα από τα μεγαλύτερα κτίρια της Ευρώπης. Το αρχικό αρχιτεκτονικό σχέδιο με την παρέμβασή του διαφοροποιήθηκε με αποτέλεσμα το έργο να αποτελεί ένα αρμονικό σύνολο, αρχιτεκτονικής και εικαστικής σύλληψης, σχεδίασης και εφαρμογής με κοινωνικό χαρακτήρα. Η εικαστική παρέμβαση στο κτίριο έγινε από την αρχή του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού και αφορούσε ένα μνημειακό σύνολο 670 τ.μ. με υλικό το ανάγλυφο κεραμικό. Οι υπεύθυνοι του έργου έκριναν αναγκαία την

επέμβαση του εικαστικού καλλιτέχνη στο συγκεκριμένο κτίριο από μπετόν και πλάκες, ώστε όχι μόνο να μην αποτελεί οπτική ρύπανση για το φυσικό και δομημένο περιβάλλον της γύρω περιοχής, αλλά παράλληλα να υπάρχει ως αρχιτεκτόνημα με αξιόλογη εξωτερική εμφάνιση.(...) Πέρα από τη θετική επίδραση στο οικοσύστημα της περιοχής, το κτίριο αποκτώντας αισθητική όψη αναδεικνύει την κοινωνική λειτουργία της τέχνης. (Πολυχρονάτου 2006-07, 201-202)

Τη δεκαετία του '90 ο στόχος για αποδοτική συνεργασία ανάμεσα σε αρχιτέκτονες και καλλιτέχνες εξακολουθούσε να παραμένει απραγματοποίητος. Παρά το γεγονός ότι είχαν αυξηθεί οι προσπάθειες για τέτοιου είδους συνεργασίες. Η σύζευξη διαφορετικών ειδικοτήτων, γίνεται ξανά ολοένα και πιο επιθυμητή καθώς και την περίοδο εκείνη άρχισε πάλι να αυξάνεται και το ενδιαφέρον του κοινού για όλες τις τέχνες και η αρχιτεκτονική αντιμετωπίζεται όλο και συχνότερα σαν μια από αυτές (όταν μάλιστα πολλοί αρχιτέκτονες τείνουν να θεωρούν το επάγγελμά τους κάτι περισσότερο από έναν κλάδο των θετικών επιστημών ή μια απλή επαγγελματική απασχόληση). Διάφορες αμερικάνικες εκθέσεις εκείνης της εποχής ήταν αφιερωμένες σε συνεργασίες καλλιτεχνών και αρχιτεκτόνων. (Filler 1990, Τεύχος 21)



17. Φιλόλαος, το "γλυπτό υδραγωγείο" της Valence, 1971. Αρχιτέκτονας: Andre Gomis



18. Ανάγλυφη παρέμβαση μεγάλης κλίμακας του Κ. Ξενάκη, στο Αντλιοστάσιο Λυμάτων, στην Grosn, στη Γαλλία. Αρχιτέκτονας: Monique Labbe

Το αρχιτεκτόνημα ως έργο τέχνης

Ωστόσο, η περίοδος αυτή διαθέτει και πολλά παραδείγματα όπου το ίδιο το αρχιτεκτόνημα δε διαφέρει από ένα έργο τέχνης. Ιδιαίτερα τις τελευταίες δεκαετίες του 20ου αιώνα, -όπου η μεγάλη ανάπτυξη της τεχνολογίας, δίνει τη δυνατότητα πραγματοποίησης πρωτόγνωρων δοκιμών και δυνατοτήτων, ακόμα και στις αναπτυσσόμενες χώρες-, η αρχιτεκτονική δημιουργικότητα εμφανίζεται με νέα ζωτικότητα. Μερικοί αρχιτέκτονες μπορούν και επιδιώκουν λύσεις που εντυπωσιάζουν, αλλά και περιέχουν ενδιαφέρουσα καλλιτεχνική ποιότητα. Είναι αυτές οι περιπτώσεις όπου η αρχιτεκτονική πλησιάζει οργανικά με τις εικαστικές τέχνες, διαμορφώνοντας την επιθυμία μιας κοινής αισθητικής στρατηγικής. (Λάββας, 2002, σ. 364)

Μία από αυτές τις σημαντικές σύγχρονες προσωπικότητες είναι ο Ιάπωνας Tadao Ando, κάτοχος των δυνατοτήτων του οικουμενικού πλέον υλικού στην αρχιτεκτονική, του μπετόν. Μοναδικό έργο μεγάλης σύνθεσης είναι το τεράστιο σε έκταση (215 στρέμματα) συγκρότημα Awaji Yumebutai (Μία σκηνή για όνειρα, 1992 – 2003), κοντά στο αεροδρόμιο Kansai (χτισμένο επίσης σε τεχνητό νησί), με ξενοδοχείο, αίθουσες συνεδρίων και μια μοναδική διαδοχή εσωτερικών αίθριων, βрусών και



19. Σύμπλεγμα μονοπατιών – κήπων, στο συγκρότημα Awaji Yumebutai, 1992 – 2003, αρχιτέκτονας: Tadao Ando.



20. Συγκρότημα Awaji Yumebutai, 1992 – 2003, αρχιτέκτονας: Tadao Ando

μονοπατιών (Εικ. 19,20). Ένας συνδυασμός από κυκλικά και άλλα γεωμετρικά σχήματα, προσαρμοσμένα σε μια διαφοροποιημένη τοπογραφία, δημιουργούν ένα νέο σύνολο αρχιτεκτονικής και τοπίου, με στοιχεία της ιαπωνικής και δυτικής κηποτεχνίας.

Στη Δύση, ο αρχιτέκτονας Alvar Aalto ήταν μία ιδιαίτερη μορφή που σχεδίαζε με ιδιαίτερη ευαισθησία στις γραμμές του τοπίου (Εικ. 21,22) και στην επίδραση του φωτός, δημιουργώντας καμπύλες φόρμες. Ένα από τα σημαντικά έργα του, είναι το Finlandia Hall, στο Ελσίνκι, που το ένα τμήμα του είναι αίθουσα συναυλιών, ενώ έχει και τμήμα που χρησιμοποιείται σαν συνεδριακό κέντρο (1967-1971). Το εσωτερικό των αιθουσών συναυλιών, χαρακτηρίζεται από την ασυμμετρία και την αντίθεση που επιτυγχάνεται μεταξύ των μαρμάρινων μπαλκονιών και των μπλε τοίχων, ειδικής ακουστικής, σαν να πρόκειται για μία γλυπτική σύνθεση (Εικ. 23). (Schildt, 2013)

Ακόμα, ο Frank Gehry που θεωρούσε τον εαυτό του καλλιτέχνη, συνεργάστηκε με τους Claes Oldenburg και Richard Serra. Από τα πρώτα του ακόμα έργα, αφηρημένα στοιχεία ελεύθερης μορφής χαρακτηρίζουν τις συνθέσεις του. Στα πιο χαρακτηριστικά έργα του ανήκει το Μουσείο Guggenheim στο Μπιλ-



21. Εκκλησία Riola Parrish, Μπολόνια 1978, αρχιτέκτονας: Alvar Aalto



22. Εκκλησία Riola Parrish, Μπολόνια 1978, αρχιτέκτονας: Alvar Aalto.

μπάο (Εικ. 24) που δίνει την αίσθηση γλυπτού αφού αποτελείται από τέτοια καμπύλα στοιχεία, που έχουν γίνει πλέον η υπογραφή του F. Gehry.

Ενδιαφέρουσα είναι και η παρουσία του Mario Botta, με έργα σε διάφορες περιοχές και με έντονη καλλιτεχνική αύρα. Ένα από αυτά ήταν η κατασκευή μέρους του αριστουργήματος του Fr. Borromini, S. Carlo alle Quattro Fontana, στη Ρώμη, σε νέα μακέτα 1:1 (ύψος 33μ.), που τοποθετήθηκε στην είσοδο του πάρκου Ciani στη λίμνη Lugano στην Ελβετία (Εικ. 2525), το 1999 με αφορμή την 400ή επέτειο της γέννησης του Borromini. Η μνημειακότητα του Μπαρόκ, σε νέα ελεύθερη και δυναμική χρήση βασικών γεωμετρικών σωμάτων και σχημάτων, χαρακτηρίζει τα έργα του M. Botta, όπως η εκκλησία του Αγίου Ιωάννου Βαπτιστή στο Mogno, Ticino (Εικ. 26). (Λάββας, 2002, σσ. 364-365)

Μία επίσης προσέγγιση αρχιτεκτονικής και τέχνης αποτελούν οι πλαστικές και δυναμικές μορφές του Ισπανού πολιτικού μηχανικού και αρχιτέκτονα Sntiago Calatrava (Στέγαστρο Ολυμπιακού Σταδίου, Αθήνα 2004, Εικ. 27), για τον οποίο έχει ειπωθεί ότι φαίνεται να ενσαρκώνει το ιδανικό του homo universalist της Αναγέννησης, συγκεντρώνοντας στο ίδιο πρόσωπο, τον καλλιτέχνη, τον στατικό και τον



23. Finlandia Hall, Ελσίνκι 1967-71, αρχιτέκτονας: Alvar Aalto.



24. Guggenheim Museum Bilbao, Ισπανία 1997, αρχιτέκτονας: Frank Gehry.



25. Κατασκευή μέρους του έργου του Fr. Borromini, S. Carlo alle Quattro Fontana, στη Ρώμη, σε νέα μακέτα 1:1, στο πάρκο Ciani, λίμνη Lugano, Ελβετία, 1999, αρχιτέκτονας: Mario Botta.



26. Εκκλησία του Αγίου Ιωάννου Βαπτιστή στο Mogno, Ticino, 1992-1998, αρχιτέκτονας: Mario Botta.

αρχιτέκτονα. Ο S. Calatrava συνδυάζει τον λειτουργικό χαρακτήρα των έργων του – δημόσιων κτιρίων, γεφυρών, σταθμών μετρό κλπ.- με γλυπτικές αξίες και φόρμες.

Γλυπτικές φόρμες χρησιμοποιεί σε πολλά έργα του και ο Ισπανός Enric Miralles. Οι καμπύλες φόρμες πρωταγωνιστούν στα έργα του, Unazuki Meditation Pavillon (Unazuki Ιαπωνία, 1991-1993) (Εικ. 28), Santa Caterina Market (Βαρκελώνη, 1997-2005) (Εικ. 29,30) και Parc dels Colors (Βαρκελώνη, 1995-2001) (Εικ. 3131).

Το νεκροταφείο Igualada (Βαρκελώνη, 1984–1994, Enric Miralles, Carme Pinos) είναι κατά μία έννοια μια οργανική αρχιτεκτονική που ενσωματώνεται στο φυσικό τοπίο, σαν να αποτελεί κομμάτι από αυτό, ως επέκταση των καταλανικών λόφων. (Εικ. 32,33). (Furuto, 2013)

Τέλος, αξίζει να αναφερθούν οι διάφορες αισθητικές επεξεργασίες, -κυρίως στις όψεις κτιρίων-, που πραγματοποιούνται τις τελευταίες δεκαετίες με τη βοήθεια της ψηφιακής τεχνολογίας, μέσω τις οποίας μεταφέρεται ψηφιακό φωτογραφικό υλικό πάνω σε διάφορα δομικά υλικά. Παράδειγμα αποτελεί το εργοστάσιο-αποθήκες της εταιρίας Ricola, που σχεδίασε η ομάδα των Herzog και de Meuron (Γαλλία 1992-1993). Οι δύο επιμήκεις τοίχοι είναι φωτεινοί, παρέχοντας στον



27. Στέγαστρο Ολυμπιακού Σταδίου, Αθήνα 2004, αρχιτέκτονας Santiago Calatrava.



29. Santa Caterina Market, Βαρκελώνη, 1997-2005, αρχιτέκτονας: Enric Miralles.



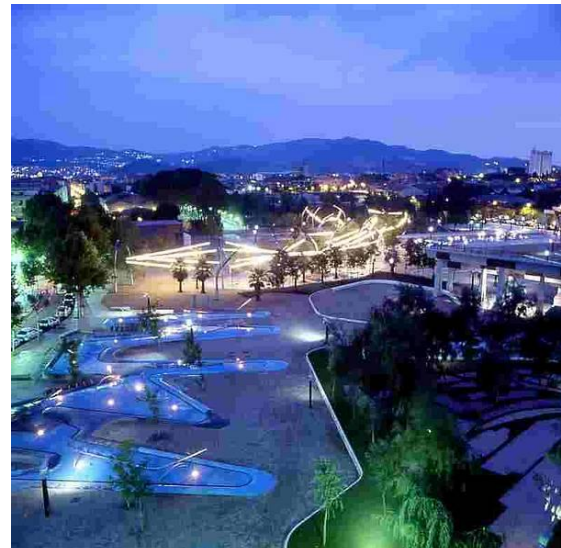
28. Unazuki Meditation Pavillon, Unazuki Ιαπωνία, 1991-1993, αρχιτέκτονας: Enric Miralles.



30. Santa Caterina Market, Βαρκελώνη, 1997-2005, αρχιτέκτονας: Enric Miralles.

εργασιακό χώρο, σταθερά φιλτραρισμένο το φως της ημέρας (Εικ. 34). Το φιλτράρισμα γίνεται μέσω διάφανων πάνελ από πολυκαρβονικό υλικό, στα οποία έχει τυπωθεί, σε επανάληψη, ένα μοτίβο φυτών που βασίζεται σε φωτογραφία του Karl Blossfeldt. Η εκτύπωση έγινε χρησιμοποιώντας την τεχνική της μεταξοτυπίας. (Meuron, 1996)

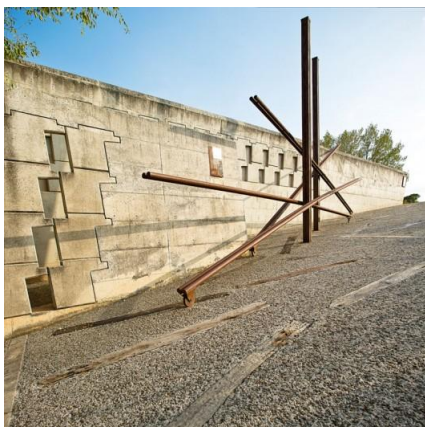
Το 2002 η ομάδα των Herzog και de Meuron συμμετείχε στον διαγωνισμό για τον σχεδιασμό του Εθνικού Σταδίου του Πεκίνου. Για να μπορέσουν να αναπτύξουν μια ιδέα που να συνδέεται με την κινεζική κουλτούρα και τα σύμβολά της συμβουλευτήκαν τον Κινέζο καλλιτέχνη Ai Weiwei. Η ιδέα του εξωτερικού περιβλήματος του σταδίου (Εικ. 35), που προέκυψε από τη μελέτη των κινεζικών κεραμικών (Εικ. 36), εφαρμόστηκε προκειμένου να κρυφτούν με δοκούς από χάλυβα τα στηρίγματα για την αναδιπλούμενη οροφή, δίνοντας στο γήπεδο την εμφάνιση φωλιάς πουλιού. (mshirsch 2012)



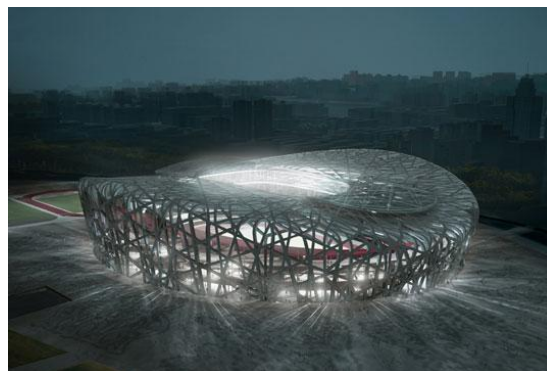
31. Parc dels Colors, Βαρκελώνη 1995-2001, αρχιτέκτονας: Enric Miralles.



32. Νεκροταφείο Igualada, Βαρκελώνη 1984-1994, αρχιτέκτονες: Enric Miralles, Carme Pinos.



33. Νεκροταφείο Igualada, Βαρκελώνη 1984-1994, αρχιτέκτονες: Enric Miralles, Carme Pinos.



35. Εθνικό Σταδίο του Πεκίνου. Μελέτη: Herzog και de Meuron, 2004-2008.



34. Εργοστάσιο-αποθήκες της εταιρίας Ricola, Γαλλία 1992-1993, Herzog και de Meuron.



36. Κινέζικο κεραμικό.



37. Διαμόρφωση του αρχαιολογικού χώρου γύρω από την Ακρόπολη και του λόφου Φιλοπάππου, Αθήνα 1954-1957, αρχιτέκτονας: Δ. Πικιώνης.



38. Enak's Tears (γήινες μορφές), Jean (Hans) Arp

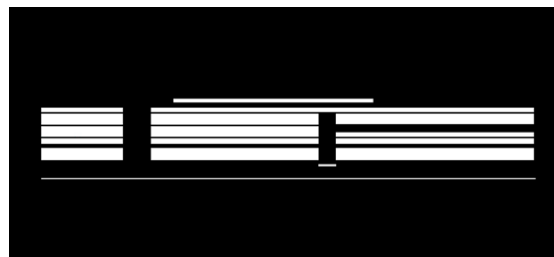
Παραδείγματα αρχιτεκτονικής με καλλιτεχνική ποιότητα και αισθητική βρίσκουμε ελάχιστα στην Ελλάδα, στην εποχή που μελετάμε. Το σημαντικότερο ανήκει στα έργα του Δημήτρη Πικιώνη. Η διαμόρφωση των οδικών προσβάσεων προς την ακρόπολη (πεζόδρομοι και αυτοκινητόδρομος, 1954-1957), κατορθώνει να εκφράσει συμπυκνωμένα, μέσα από ένα ουσιαστικά δισδιάστατο δόμημα, την αδέσμευτη κανονικότητα της Αρχαιότητας και τη γραφική ακανονιστία του Βυζαντίου, με έναν τρόπο δημιουργικό και ποιητικό (Λάββας, 2002, σ. 350). Η διαμόρφωση αυτή δίνει την αίσθηση ενός καθόλου τυχαίου κολλάζ (**Εικ. 37**). Μία συσχέτιση των σχεδίων-σημαμάτων που συναντά κανείς στο συγκεκριμένο έργο, θα μπορούσε να γίνει με τις μορφές των έργων του Γάλλου καλλιτέχνη Jean Arp/ Hans Arp¹⁶ (**Εικ. 38**) (1886–1966). Ση-

¹⁶ Γάλλος γλύπτης, collagist, χαράκτης και ποιητής. Γεννήθηκε στο Στρασβούργο. Σπούδασε στην Ecole des Arts et Métiers, στο Στρασβούργο, στην Ακαδημία της Βαϊμάρης και για λίγο στο Παρίσι, στην Académie Julian το 1908. Πέρασε τα επόμενα χρόνια, κυρίως στην Ελβετία, στο Weggis, δουλεύοντας απομονωμένος. Έκανε τα πρώτα του έργα αφηρημένης τέχνης, το 1910 ή το 1911. Το 1912 συνάντησε τους Σόνια και Robert Delaunay στο Παρίσι, τον Καντίνσκι και τους καλλιτέχνες του Ομίλου Blue Rider στο Μόναχο. Υπήρξε συνιδρυτής του κινήματος Dada με τους Tristan Tzara και Hugo Ball στη Ζυρίχη το 1916 και συνέχισε να δουλεύει στις ίδιες γραμμές με την Ernst στην Κολωνία το 1919-1920. Δημιουργήσε

μαντικό ρόλο στο έργο του Πικιώνη είχε η αγάπη του για τη ζωγραφική. Ο ίδιος είχε ομολογήσει ότι αυτό ήταν το κυρίως ταλέντο του και όχι η αρχιτεκτονική (Πτολεμαίου, 2013).

Εικαστική προσέγγιση ίσως μπορεί να αποδοθεί και σε έργα του Τάκη Ζενέτου. Παρόλο που τα κίνητρά του είναι τις περισσότερες φορές τεχνολογικά και εξυπηρετούν διάφορους σκοπούς, ιδιαίτερα στις προσόψεις των κτιρίων του όπως το εργοστάσιο ΦΙΞ (1957), το αποτέλεσμα δίνει την εντύπωση ότι πρόκειται για ζωγραφικό πίνακα, σύγχρονο με την εποχή στην οποία κατασκευάστηκε (Εικ. 39). Ανάλογο αποτέλεσμα έδινε και η φωτισμένη βραδινή όψη της πολυκατοικίας, επί της οδού Αμαλίας (1959) (Εικ. 40).

αφηρημένα κολάζ και ζωγραφισμένα ανάγλυφα από ξύλο, και δημοσίευσε ποιήματα στα γαλλικά και στα γερμανικά. Συμμετείχε στο σουρεαλιστικό κίνημα (με την πρώτη του ατομική έκθεση στην Galerie Surréaliste, Παρίσι, 1927), και έκανε ανάγλυφα με ποιητική απόδοση. Από το 1931 ασχολήθηκε με γλυπτά που ταυτίζονται με φυσικές μορφές, χωρίς περιγραφή ή απομίμηση. Μέλος της Abstraction-Création 1931. Βραβευμένος με το κύριο βραβείο γλυπτικής στην Μπιενάλε της Βενετίας το 1954 και ένα από τα δύο ισάξια κύρια βραβεία γλυπτικής στο 1964 Pittsburgh International. Πέθανε στη Βασιλεία το 1966 (Άγνωστος, Tate n.d.).



39. Εργοστάσιο Φίξ, Συγγρού 53, Αθήνα, 1957, αρχιτέκτονας: Τ. Ζενέτος.



40. Πολυκατοικία, Αμαλίας-Δαιδάλου Αθήνα 1959, αρχιτέκτονας: Τ. Ζενέτος.

Συνέργειες αρχιτεκτόνων – καλλιτεχνών στην Ελλάδα από τη δεκαετία του '60 μέχρι σήμερα

Ξεκινώντας από το 1958, -απ' όπου ξεκινούν να επικρατούν οι προσπάθειες συγχρονισμού με τα δυτικά ρεύματα, πρωτοποριακά ή συντηρητικά- οι περίοδοι, στις οποίες εντάσσονται τα παραδείγματα που θα παρουσιαστούν στη συνέχεια, ορίζονται από τις σημαντικές ρυθμίσεις και τις αλλαγές που επηρέασαν τα κτίρια δημόσιας χρήσης.

Στην Ελλάδα οι δύο πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες ήταν στην ουσία μια περίοδος απόλυτης οικονομικής και πολιτιστικής επικυριαρχίας των ΗΠΑ. Οι εξουθενωμένοι Νεοέλληνες ωθούνται να δεχτούν τον αμερικάνικο τρόπο ζωής, την αμερικάνικη τεχνολογία και τον αμερικάνικο πολιτισμό¹⁷. Αυτό είχε επιπτώσεις και στην πορεία της εγχώριας αρχιτεκτονικής. Κυρίαρχες αξίες της περιόδου αποτελούν η «τακτοποίηση», ο εύκολος πλουτισμός και η καλοπέραση.

Όσο αφορά στην αρχιτεκτονική παραγωγή, παρατηρείται η τάση της ελληνικής πολιτείας να περιορίζει αποφασιστικά τον ρόλο των αρχιτεκτόνων στη διαμόρφωση του κτιριακού πολιτισμού και να αδιαφορεί για τον εκσυγ-

χρονισμό και την αισθητική των κτιρίων της, σε αντίθεση με την στάση των κρατών της υπόλοιπης Ευρώπης σε ανάλογα θέματα.

1958 -1966

Τη δεκαετία του 50, κυρίως στην περιοχή της Αθήνας, όπου ανεγείρονται τα περισσότερα νέα κτίρια, παρατηρείται η έλλειψη καλαισθησίας στις νέες κατασκευές. Εκτός από την αναρχία και την ασχήμια¹⁸, η οποία αποδίδεται (μέσω του Τύπου) σε μεγάλο μέρος του κτισμένου περιβάλλοντος –για τις οποίες ίσως να μην είναι αποκλειστική η ευθύνη αρχιτεκτόνων και πολεοδόμων, αλλά και των πελατών- υπάρχει η πεποίθηση ότι η ύπαρξη μιας στοιχειώδους ζωγραφικής συμβολής θα έκανε ένα κτίριο αισθητικά υποφερτό. Ωστόσο, είχε παρατηρηθεί ότι οι αρχιτέκτονες αγνοούσαν τους καλλιτέχνες και αυτό αποδί-

¹⁷ Το ξενοδοχείο Χίλτον των Αθηνών είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της επιρροής.

¹⁸ Εκτός από ελάχιστες εξαιρέσεις, π.χ. προπολεμικά: χρησιμοποίηση των Φ. Κόντογλου και Γ. Γουναρόπουλου στο Δημαρχείο της Αθήνας, του Σ. Βασιλείου στον Άγιο Διονύσιο, του Σ. Παπαλουκά σ' άλλες εκκλησίες. Μεταπολεμικά: του Ν. Νικολάου στην Πάντειο, της Ε. Ζογγολοπούλου κ.ά. από τον αρχιτέκτονα Α. Δραγούμη στους σταθμούς του ΣΠΑΠ Κορίνθου και Πάτρας.

δεται είτε στην υπερβολική αυτοπεποίθησή τους, ή στην έλλειψη παιδείας ή ακόμα και των απαραίτητων μέσων.

Επιπλέον, το έργο των αρχιτεκτόνων δεν ευνοήθηκε κάποιες φορές ακόμα και από τους δεδομένους κατά εποχές καλλιτέχνες που, στον αιώνα της «ζωγραφικής του καβαλέτου» και της γλυπτικής εσωτερικού, όσο μεγάλοι και να υπήρξαν, σπάνια, από ιδιοσυγκρασία ή από κατάρτιση, ήταν κατάλληλοι ή πρόθυμοι για συνεργασία με αρχιτέκτονες. (Ξύδης 1963, 6)

Ωστόσο, αρχίζει να διαφαίνεται το ξεκίνημα μιας νέας κατάστασης για την νεοελληνική αρχιτεκτονική γοήτρου. Η τομή αυτή δε συμπίπτει απόλυτα με τις τομές της οικονομικής και πολιτικής ιστορίας του τόπου, οι οποίες πραγματοποιούνται νωρίτερα¹⁹. Πάντως αυτή η περίοδος αλλαγής της αρχιτεκτονικής, (κυρίως στα κτίρια αρχιτεκτονικής γοήτρου), συμβαδίζει περίπου με την εποχή της λεγόμενης ανασυγκρότησης. Πραγματοποιημένη σε κλίμακα πολιτικής καταπίεσης των αντιπάλων του καθεστώτος, η ανασυγκρότηση φανερώνει πως η κυρίαρχη ιδεολογία έχει υποστεί έναν ριζικό μετασχηματισμό. Στη θέση του ηρωισμού και του

ρομαντισμού της προηγούμενης περιόδου, μπαίνει οριστικά ο πραγματισμός, ο ευδαιμονισμός, ο κυνισμός, κ.ά., καθώς και η ιδεολογία της νέας άρχουσας τάξης γίνεται ξεκάθαρα οικονομιστική.

Προς το τέλος της δεκαετίας του '50 και αρχές της επόμενης δεκαετίας πραγματοποιήθηκε η συνάντηση της μεταπολεμικής αρχιτεκτονικής γοήτρου με τα σύγχρονα ρεύματα²⁰. Έτσι ένας κοινωνιολογικός και λειτουργικός ιδεαλισμός με σαφείς αντιμνημειακούς στόχους (εξιδανίκευση του κοινωνικού ρόλου του αρχιτέκτονα, της λειτουργικής απροσδιοριστίας ή ευελιξίας κ.ά.) αρχίζει να υποκαθιστά ή να αμβλύνει τις ισοπεδωτικές και μνημειακές τάσεις που είχε επιβάλει ο τεχνολογικός ιδεαλισμός της μοντέρνας αρχιτεκτονικής (εξιδανίκευση-μνημειοποίηση της τεχνολογίας). Η εγχώρια αρχιτεκτονική προσπαθεί να ευθυγραμμιστεί με τα ξένα πρότυπα που επικρατούν την εποχή αυτή στη διεθνή αρχιτεκτονική και όπως έχει σχολιαστεί, παρατηρείται κυρίως η μίμησή τους και όχι η συνομιλία με αυτά. Ωστόσο, παρά τα ατοπήματα, της εποχής αυτής των «εργολάβων»²¹, η περι-

¹⁹ Γύρω στο 1952-53 η πρώτη (αποκατάσταση οικονομικού επιπέδου προπολεμικής περιόδου) και το 1955 η δεύτερη (έναρξη οκταετίας Καραμανλή).

²⁰ Εδώ αξίζει να σημειωθεί ότι βρισκόμαστε στη δεύτερη μεταπολεμική φάση της μοντέρνας αρχιτεκτονικής.

²¹ Κατά την περίοδο αυτή εξαφανίζεται σχεδόν το ιστορικό κέντρο της Αθήνας και πραγματοποιούνται, παρά τη γενική κατακραυγή, οι πρώτες αρχιτεκτονικές χειρονομίες της «μοντέρνας» γραφειοκρατικής Ελλάδας.

οδος 1958-65 χαρακτηρίζεται από κάποιους ως «βραχύβια άνοιξη» της μεταπολεμικής αρχιτεκτονικής της Ελλάδας. Έτσι παρόλο που το δημόσιο έχει πια διαμορφωθεί σε μια απρόσωπη και αναποτελεσματική γραφειοκρατία -με βασικό χαρακτηριστικό την αδιαφορία για την ποιότητα- και γίνεται ολοένα και χειρότερος εργοδότης των Νεοελλήνων αρχιτεκτόνων, η περίοδος αυτή έχει να επιδείξει μια μαχητική αισιοδοξία και έναν γόνιμο πλουραλισμό. (Φεσσά-Εμμανουήλ 1984, Τεύχος 15, 39-44)

Στις αρχές της δεκαετίας του '60 πραγματοποιούνται τα πολλά κτίρια «δημόσιας χρήσεως» (ξενοδοχεία, μοτέλ, ξενώνες, εστιατόρια κτλ.) που εκτέλεσαν κατά πρώτο λόγο ο Ε.Ο.Τ., υπό την κατεύθυνση των τεχνικών υπηρεσιών του κι έπειτα ορισμένοι από τους γνωστότερους αρχιτέκτονες. Θεωρήθηκε ακόμα και κοινωνικοοικονομική ανάγκη, σε μια αναπτυσσόμενη κοινωνία, η αποφυγή μιας κακώς εννοούμενης λιτότητας και «λειτουργικότητας», επειδή μαρτυρούσε συνήθως περισσότερο φτώχεια φαντασίας παρά ανεπάρκεια μέσων. Πολλά από τα έργα που προέκυψαν τότε αποτέλεσαν αισθητικά άρτιους συνδυασμούς τέχνης και τεχνικής, με κυρίαρχα γνωρίσματά τους το πνεύμα του θετικισμού, μια τυπική και χωρίς αισθητικές φιλοδοξίες λειτουργικότητα, την κλίση προς τα



41. Μοτέλ "Ξενία" Ηγουμενίτσας. Όψη τζακιού στο εστιατόριο. Γλυπτό έργο του Χρήστου Καπράλου. Αρχιτέκτονας: Άρης Κωνσταντινίδης²²



42. Μοτέλ "Ξενία" Λάρισας. Όψη αίθριου. Γλυπτό του Κλέαρχου Λουκόπουλου. Αρχιτέκτονας: Άρης Κωνσταντινίδης²³

²² (Κωνσταντινίδης 1960, 76)

ιδιώματα του διεθνικού μπρουταλισμού κ.ά. Φυσικά υπήρξαν και δείγματα περαστικού και επιφανειακού αιτήματος χλιδής και επίδειξης. (Ξύδης 1963, 6)

Ωστόσο, η πλειοψηφία των παραδειγμάτων αυτής της κατηγορίας σχεδιάστηκε ύστερα από απευθείας ανάθεση έργου. Ήταν άλλωστε τόσο τεράστιες οι ανάγκες, λιγότερο ή περισσότερο οργανωμένες, της τουριστικής ανάπτυξης στις τελευταίες δεκαετίες στην Ελλάδα, που θα ήταν αδύνατο να αντιμετωπιστούν μέσα από καθαρά επίσημες διαδικασίες. Έτσι, παρόλο που ο ΕΟΤ συνέχισε να χτίζει ξενοδοχεία στη δεκαετία του '60, από ένα σημείο και μετά ανέλαβε ρόλο μόνο ελεγκτικό – προγραμματικό. Γι' αυτό και η ξενοδοχειακή αρχιτεκτονική ακολούθησε ανεξάρτητους δρόμους βασισμένη στα πρότυπα του Χίλτον των Αθηνών σε συνδυασμό με το Mont Parnes και το «τουριστικό χωριό», δανεισμένο από τις μεσογειακές χώρες και προσαρμοσμένο στις τοπικές συνθήκες. (Φιλίππιδης 1984, 348-349)

Την περίοδο αυτή, οι κοινόχρηστοι χώροι πολλών ξενοδοχείων μοιάζουν με μικρές εκθέσεις έργων τέχνης, αφού σε πολλά σημεία τους ήταν τοποθετημένα γνήσια γλυπτά, πίνακες ζωγραφικής και τοιχογραφίες καλλιτεχνών (Εικ. 41-45). Χαρακτηριστικό είναι το πα-

²³ (Κωνσταντινίδης 1960, 77)



43. Μοτέλ «ΞΕΝΙΑ» στο Μεσολόγγι. Αρχιτέκτονας: Ι.Β. Τριανταφυλλίδης. Άποψη του χωλ από τον εξώστη των υπνοδωματίων. Τοιχογραφία "Νύχτα στη λίμνη", έργο της Βάσως Κατράκη.



44. Η τοιχογραφία «Νύχτα στη λίμνη» στο χωλ του μοτέλ «ΞΕΝΙΑ» στο Μεσολόγγι, της Βάσως Κατράκη.²⁴

²⁴ (Τριανταφυλλίδης 1961, 79-86)

ράδειγμα των ξενοδοχείων «Ξενία» του Άρη Κωνσταντινίδη (Εικ. 41,42 και 46-48) αλλά και των έργων του Γιάννη Μόραλη.

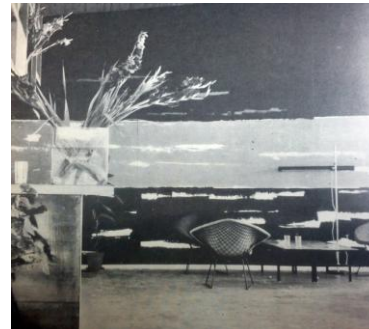
Με αφορμή τις προσωπικές εικαστικές παρεμβάσεις του Άρη Κωνσταντινίδη Μοτέλ «Ξενία» στο Παλιούρι και στο Μοτέλ «Ξενία» στην Ολυμπία, αξίζει να αναφερθεί ότι μέχρι το 1980 η ζωγραφική υπήρξε αναπόσπαστο μέρος των σπουδών του αρχιτέκτονα.

Η συμμετοχή του Γιάννη Μόραλη

Στις πρώτες του εργασίες για αρχιτέκτονες ο Μόραλης δεν απομακρύνθηκε σε τεχνική από τα έργα «του καβαλέτου» που ζωγράφιζε ως τότε, καθώς μάλιστα προορίζονταν για εσωτερικούς χώρους. Του έδινε ο αρχιτέκτονας τα στοιχεία του χώρου (διαστάσεις, χρώμα, φωτισμός κτλ.) και ο Μόραλης εκτελούσε τον πίνακα κάποτε επί τόπου, κάποτε στο εργαστήριό του. Έτσι έγιναν οι μεγάλες συνθέσεις σε νοβοπάν με πλαστικές κόλλες που κοσμούν το ξενοδοχείο του Ε.Ο.Τ. στη Φλώρινα (1960), στο εργαστήριο 1,00εκ.ύψος x 3,70εκ. πλάτος, αρχιτέκτονας Γ. Νικολετόπουλος, (Εικ. 50), στο εστιατόριο της Βουλιαγμένης «Ωκεανός» (1960) επί τόπου, 2,03εκ. ύψος x 3,39εκ. πλάτος, αρχιτέκτονες Ε. Βουρέκας, Πρ. Βασιλειάδης, Π. Σακελλάριος, Ν. Χατζημι-



45. Σιντριβάνι στο ξενοδοχείο «Ξενία» στο Ναύπλιο. Η ορειχάλκινη φιγούρα του είναι έργο του γλύπτη Κλουβάτου. Αρχιτέκτονας: Ι.Β. Τριανταφυλλίδης.²⁵



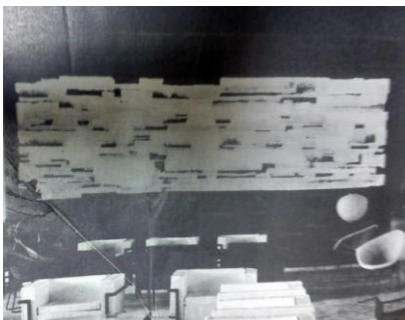
46. Τοιχογραφίες στο Μοτέλ «Ξενία» στο Παλιούρι (Χαλκιδική) στην αίθουσα μπαρ και στον χώρο υποδοχής. Έργα του ίδιου του αρχιτέκτονα, Άρη Κωνσταντινίδη.²⁶

²⁵ (Ι. Τριανταφυλλίδης 1961, 24)

²⁶ (Κωνσταντινίδη, Μοτέλ Ξενία στο Παλιούρι 1962, 72-82)



47. Γλυπτό στον εξωτερικό χώρο του Κ. Λουκόπουλου, από ορείχαλκο, στο Μοτέλ «Ξενία» στο Παλιούρι (Χαλκιδική). Αρχιτέκτονας Ά. Κωνσταντινίδης.²⁷



48. Τοιχογραφίες στο μοτέλ "ΞΕΝΙΑ" στην Ολυμπία. Τοιχογραφίες του ίδιου του αρχιτέκτονα Ά. Κωνσταντινίδη.²⁸

²⁷ (Κωσταντινίδης, Μοτέλ Ξενία στο Παλιούρι 1962, 72-82)

²⁸ (Κωσταντινίδης, Μοτέλ "ΞΕΝΙΑ" στην Ολυμπία 1963, 2-12)



49. Εσωτερικό εστιατορίου του τουριστικού περιπτέρου Ε.Ο.Τ. στην Ερέτρια. Τοιχογραφία της Βάσως Κατράκη. αρχιτέκτονας: Κ. Διαλεισμά.



50. Πίνακας για το τουριστικό ξενοδοχείο Φλώρινας. Πλαστική κόλλα σε νοβοπάν, 1,00μ. x 3,70μ. Αρχιτέκτονας: Γ. Νικολετόπουλος.

χάλης (Εικ. 51) και στο ξενοδοχείο της Πάρνηθας «Μον Παρνές» (1961), στο εργαστήριο 1,90εκ. ύψος x 3,55εκ. πλάτος, αρχιτέκτονας Π. Μυλωνάς (Εικ. 52).(...). (Ξύδης 1963, 9)

«(...)Ανάλογα με κάθε περίπτωση, επιδιώκει ο Μόραλης και τη χρωματική σύνδεση του έργου με τον υπόλοιπο χώρο, του οποίου άλλωστε τους χρωματισμούς, ως ακόμα και τις στολές των υπηρετών, έχει μερικές φορές μελετήσει ο ίδιος.

Τον ίδιο καιρό ετοιμάζει τα πρώτα σχέδια για την αρτίωση της ΝΑ (Εικ. 53) και της ΒΔ (Εικ. 54) πλευράς του ξενοδοχείου «Χίλτον» που του ανάθεσαν οι αρχιτέκτονες Πρ. Βασιλειάδης, Ε. Βουρέκας και Σ. Στάϊκος²⁹ (Ξύδης 1963, 8-9). Οι τεράστιων διαστάσεων (38,90μ.

²⁹ «Να δεις πώς μπλέκεται η τέχνη με τη ζωή: Εκείνη την εποχή ζωγράφιζα τις "Εξι Λαϊκές Ζωγραφιές". Μια μέρα που ήρθε να με δει η γυναικαδέλφη μου που ήταν παντρεμένη με τον Ε. Βουρέκα (από τους αρχιτέκτονες του ξενοδοχείου), είδε τις μακέτες και με ρώτησε γιατί δεν κάνω κάτι για το "Χίλτον". Μου ανέφερε μάλιστα ότι είχε κάνει μια πρόταση ο Χατζηκυριάκος και δεν την ενέκριναν. Σκέφτηκα ότι έπρεπε να μπει κάτι που να μην είναι βαρύ. Δηλαδή να φαίνεται και να μη φαίνεται. Διότι κανονικά αυτό δε διακοσμείται. Αρχικά είχα σκεφτεί να κάνω ένα κεραμικό. Αλλά το κόστος ήταν τεράστιο κι επιπλέον θα ήταν σαν Μεσοποταμία και έτσι το άφησα (...). Η όλη διαδικασία μπορούσε να σε κάνει νευρασθενή: Βλέπεις η ομάδα των τριών Ελλήνων (Βασιλειάδης, Βουρέκας, Στάϊκος) έστελναν τα σχέδια στην τριανδρία των Αμερικανών με επικεφαλής τον κύριο Χίλτον για να εγκρίνουν» (Τσιγκάκου 2001, 14).



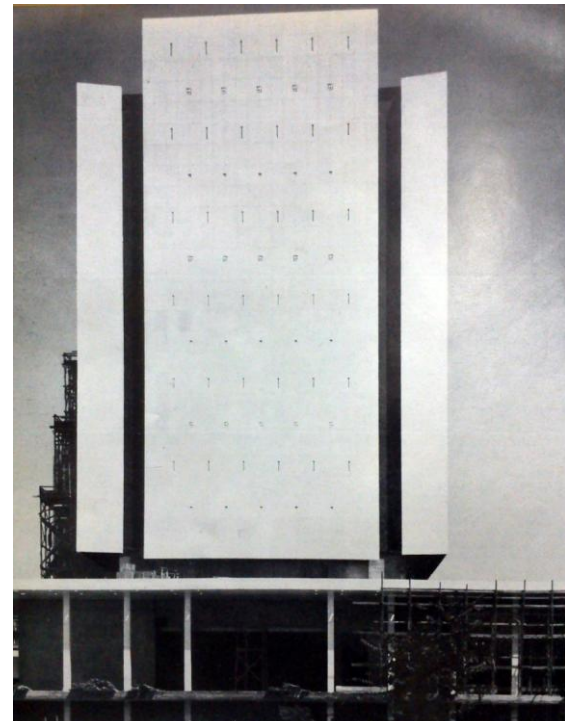
51. Πίνακας για το κέντρο "Ωκεανίς" της Βουλιαγμένης. Πλαστική κόλλα σε νοβοπάν, 2,03μ. x 3,99μ. Αρχιτέκτονες: Ε. Βουρέκας, Π. Σακελλάριος, Πρ. Βασιλειάδης, Ν. Χατζημιχάλης.



52. Πίνακας για το ξενοδοχείο της Πάρνηθας. Πλαστική κόλλα σε νοβοπάν, 1,90μ. x 3,55μ. Αρχιτέκτονας: Π. Μυλωνάς

ύψος x 16,10μ. πλάτος = 626τ.μ. κάθε πλευρά) γλυπτικές συνθέσεις της ΒΔ και της ΝΑ πλευράς του ξενοδοχείου αποτελούν ένα επιπλέον σήμα κατατεθέν του Χίλτον. Οι διαστάσεις αυτές, το ασυνήθιστο για έναν ζωγράφο υλικό (μάρμαρο γιαννιώτικο υποκίτρινο), αλλά και οι περιοριστικές οδηγίες των εντολών (μοτίβα και παραστάσεις σχετικές με την κλασική Αθήνα, ευανάγνωστες σε απόσταση από τον κοινότερο «τουρίστα»), έθεταν στον Μόραλη προβλήματα που δεν είχε ν' αντιμετωπίσει στη μέχρι τότε εργασία του γι' αρχιτέκτονες, που ήταν ουσιαστικά μέχρι τότε, πάντα «του καβαλέτου».

Όμως ο Μόραλης κατάφερε να λύσει τα προβλήματα αυτά, όπως βεβαιώθηκαν οι κάπως δισταχτικοί στην αρχή εντολείς του. Από το πρώτο σχέδιο ως την περάτωσή του, το έργο απαίτησε από τον ζωγράφο τρία χρόνια εργασίας. Η επιμέλεια, η συγκέντρωση, ο καθαρά υπολογιστικός μόχθος που κατέβαλε για τη διατύπωση της τελικής σύνθεσης, σ' ένα γύψινο πρόπλασμα (σε κλίμακα 1:20), έπειτα η πιο τεχνική αλλά όχι και ευκολότερη επιχείρηση μεταφοράς του σχεδίου σε 520 πλάκες μαρμάρου (η καθεμιά ύψους 150εκ. και πλάτους 80εκ.) για κάθε πλευρά η υπερπήδηση πολλών τεχνικών εμποδίων που ανήκαν περισσότερο στην αρμοδιότητα του αρχι-



53. ΝΑ όψη "Χίλτον". Γραμμική σύνθεση σε γιαννιώτικο μάρμαρο, 38,90μ. x 16,10μ. Αρχιτέκτονες: Π. Βασιλειάδης, Ε. Βουρέκας, Σ. Στάϊκος

τέκτονα, του μηχανικού ή του μαρμαρογλύφου³⁰ ανέδειξαν στον Μόραλη ικανότητες καλλιτέχνη κατάλληλου για να ολοκληρώνει έργα αρχιτεκτόνων.

Εξάλλου, όπως από την αρχή το είδε πολύ σωστά ο Μόραλης, οποιαδήποτε χρωματική σύνθεση σε τέτοια κλίμακα θα ήταν τερατώδης – έστω και καθαρά διακοσμητική να ήταν – όπως μπορεί να πιστοποιήσει όποιος είδε τα κολοσσιαία αρχαία αιγυπτιακά μοτίβα σε ζωηρά χρώματα που «κοσμούν» την πρόσοψη του «Χίλτον» στο Κάιρο. Η λύση του Μόραλη αποφεύγει το κραυγαλέο και το χτυπητό. Είναι ουσιαστικά ένα γραμμικό σχέδιο μεγάλων διαστάσεων που το μόνο χρώμα του προέρχεται από το παίξιμο του ηλιακού φωτός μέσα στις ανισόπαχα (0 έως 16 εκ. αναλόγως) σκαλισμένες γραμμές του. Έτσι δεν κοσμεί την επιφάνεια σαν ένα πελώριο καλλιγραφικό αραβούργημα, αλλά τη ζωντανεύει βαθύτερα, συναρτώντας την με το φως κάθε στιγμής της ημέρας, και, δίνοντας την ψευδαίσθηση μιας διάστασης πιο ανθρώπινης στη ΒΔ τουλάχιστον πλευρά, υπογραμμίζει μαζί και τον πιο λειτουργικό ρόλο που παίζει σαν πρόσοψη του κτιρίου. Αντίθετα, η σύνθεση της ΝΑ πλευράς, βασισμένη σε απλά, γεωμετρικά σχεδόν, σχήματα επαναλαμβανόμενα,

νόμιστα, είναι πιο επιφανειακά διακοσμητική, και δε μετριάσει τις υπέρογκες διαστάσεις του κτιρίου.

Αλλά και μέσα στο «Χίλτον» ο Μόραλης συντέλεσε στην αισθητικότερη διαμόρφωση διάφορων χώρων, π.χ. στο νυχτερινό κέντρο «Γαλαξίας» με τον μεγάλο τοίχο από κεραμικές πλάκες, που συνθέτουν έναν στυλιζαρισμένο αστερισμό να λαμπυρίζει πάνω από μοτίβα νεοκλασικής αρχιτεκτονικής (αετώματα, παραστάδες, πύλες, ακρωτήρια κλπ. (Εικ. 55)). (Ξύδης 1963, 9-10)

Η εργασία του «Χίλτον» ίσως να στοίχισε πολύ καιρό και κόπο του Μόραλη, όμως του πλούτισε την πείρα στα δυσκολότερα αρχιτεκτονικά θέματα και του άνοιξε νέους ορίζοντες στη χρήση οικοδομικών υλικών. Έτσι, σε γρήγορη συνέχεια, από το 1962 ως και το 1963, ο Μόραλης συνεργαζόμενος πάντα με τον Πρ. Βασιλειάδη έφτιαξε για τον Ο.Λ.Π., τους τοίχους των κογχών αναμονής κάτω από τα στέγαστρα, στις καινούριες αποβάθρες της Ακτής Καραϊσκάκη στον Πειραιά (Εικ. 56-58), το Περίπτερο του Ε.Ο.Τ. «Διόνυσος» στου Φιλοπάππου (Εικ. 59,60 και 62-65), και με τους αρχιτέκτονες Ν. Χατζημιχάλη και Bent Ginnerup ορισμένους τοίχους στο ξενοδοχείο «Grand Hotel» της Ρόδου (Εικ. 66). (Ξύδης 1963, 10-11)

³⁰ Στη μεγάλη αυτή δουλειά βοήθησε τον καλλιτέχνη η αρχιτέκτων Ρενέ Τραυλού.



54. ΒΔ όψη (είσοδος) "Χίλτον". Γραμμική σύνθεση σε γιαννιώτικο μάρμαρο, 38,90μ. x 16,10μ. Αρχιτέκτονες: Π. Βασιλειάδης, Ε. Βουρέκας, Σ. Στάϊκος

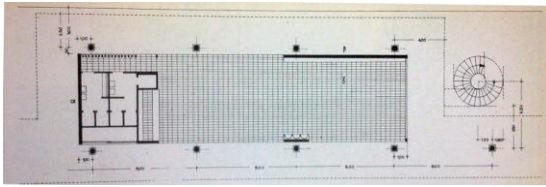


55. Η τοιχογραφία του "Γαλαξία" σε κεραμικές πλάκες 20εκ. x 30εκ. του "Γαλαξία". 2,80μ. x 3,35μ.

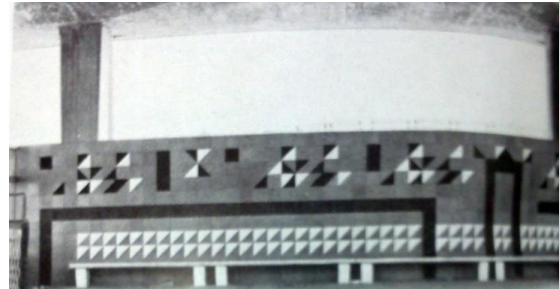
Ο επιβατικός σταθμός του Οργανισμού Λιμένος Πειραιώς (ΟΛΠ), (διαγωνισμός 1961/62, κατασκευή 1963, αρχιτέκτονες Ι. Λιάπης και Η. Σκρουμπέλος), ανήκει στις περιπτώσεις των έντεχνων έργων που αποτελούν αντίδοτα στην υποβάθμιση της δημόσιας αρχιτεκτονικής σε θέμα γραφειοκρατικής ρουτίνας. Εκφράζει μια ισχυρή συνθετική άποψη για το συμβολικό και γλωσσικό ζήτημα της επίσημης, δημόσιας αρχιτεκτονικής. Η άποψη αυτή διακρίνεται για τον τότε αντικομφορμισμό της και την αναζήτηση μιας δυναμικής και πλαστικής διατύπωσης των ιδεολογικών, λειτουργικών και τεχνικών αιτημάτων του συγκεκριμένου αρχιτεκτονικού θέματος. Για τη διατύπωση αυτή χρησιμοποιήθηκε το «μπρουταλιστικό» λεξιλόγιο της σύγχρονης αρχιτεκτονικής, όπως το έχουν επεξεργαστεί στο ώριμο και ανορθόδοξο έργο τους ο Α. Aalto, ο Ε. Saarinen, ο Le Corbusier κ.ά. Επίσης, χρησιμοποιήθηκε συστηματικά μια τεχνολογία αιχμής.

Αποτελεί το κατεξοχήν κτίριο γοήτρου του πρώτου λιμανιού της χώρας, στο οποίο η πρωτοποριακή για την Ελλάδα τεχνολογία των εφελκόμενων καλωδίων αξιοποιήθηκε πλαστικά³¹. Το κτίριο του ΟΛΠ ανήκει στις

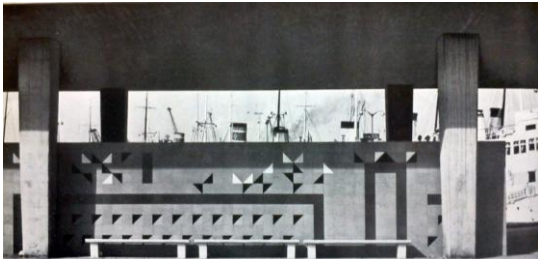
³¹ Επέτρεψε σε υπόστεγο μήκους 50μ. περίπου να στεγαστεί με τρόπο έντεχνο και αντισυμβατικό, χωρίς περιμετρικά υποστυλώματα που, λόγω διαστάσεων (το ύ-



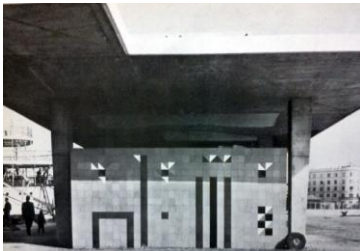
56. Κάτοψη της διαμόρφωσης με υπόστεγα στην ακτή Καραϊσκάκη (Ο.Λ.Π.). Αρχιτέκτονας: Πρ. Βασιλειάδης.



57γ.



57α.



57β.



57δ.

57α-δ. Υπόστεγα του Ο.Λ.Π. στην ακτή Καραϊσκάκη.

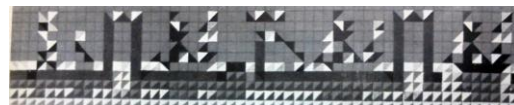
ψος τους θα έφτανε τα 15μ.), θα οδηγούσαν σε μια ανεπιθύμητη για τους αρχιτέκτονες νέοιστορική μνημειότητα.

σπάνιες περιπτώσεις μοντέρνων συνθέσεων με πολλαπλή συμβολική λειτουργία. Πέρα από τον αρχιτεκτονικό και πολιτιστικό της συμβολισμό, η τεράστια αιωρούμενη στέγη με τους ιστούς και τα καλώδιά της ευνοεί και την ανάπτυξη μνημονικών ή μεταφορικών συνειρμών θυμίζοντας στο κοινό την τόσο οικεία και σχετική για την κατάσταση μορφή του ιστιοφόρου. Έτσι, με τον δυναμισμό, τη λιτότητα και τη συμβολική του λειτουργία, το κτίριο του ΟΛΠ αποτελεί μια πολύ υψηλή επίδοση του εγχώριου πλαστικού εξπρεσιονισμού στο σύστημα ελεύθερης δόμησης. (Φεσσά-Εμμανουήλ 1984, Τεύχος 15, 53-54).

Για τις συνθέσεις με τις οποίες επένδυσε τους τοίχους ο Μόραλης χρησιμοποίησε τσιμεντόπλακες (20εκ. x 20 εκ.) σε πέντε χρώματα (άσπρο, μαύρο, κίτρινο, κόκκινο, μπλε) για να σχεδιάσει μερικά βασικά μοτίβα από τη ζωή του λιμανιού και της θάλασσας (γλάρους, κύματα, σύννεφα, φουγάρα από εργοστάσια και καράβια, πύλες κλπ.). Απλά σαν παιχνίδια, τα σχέδια αυτά προσθέτουν στις αποβάθρες, όπου ξεκινούν και επιστρέφουν χιλιάδες ταξιδιώτες κάθε μέρα, ένα στοιχείο ποικιλίας και ζωντάνιας με τα ζωηρά τους χρώματα και αποδεικνύουν πόσο η επέμβαση του καλλιτέχνη μπορεί να διαμορφώσει ή να επηρεάσει το ύφος και τη διάθεση μιας κοινότατης καθημερινής δραστηριότητας.



58α.

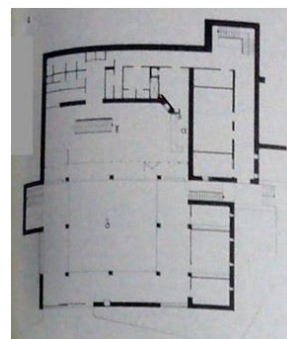


58β.



58γ.

58α-γ. Συνθέσεις για την επένδυση με χρωματιστές, τσιμεντένιες πλάκες των τοίχων των υπόστεγων.



59. Κάτοψη του ισογείου του κέντρου "Διόνυσος" (Φιλοπάππου). Αρχιτέκτονας: Πρ. Βασιλειάδης

Η εφευρετικότητα του Μόραλη ενισχύεται σε κάθε του επαφή με καινούρια υλικά. Στο τουριστικό περίπτερο του Φιλοπάππου «Διόνυσος», στους εξωτερικούς (Α) και (Δ) στενούς τοίχους από μπετόν με ξυλότυπο (Εικ. 60), χρησιμοποιεί, όπως στην πρόσοψη του «Χίλτον» (Εικ. 61), το ηλιακό φως για να πετύχει ένα παιχνίδι σκιών και κίνησης σε μια μονόχρωμη επιφάνεια.

Στο εσωτερικό του περιπτέρου ο Μόραλης έχει ντύσει τον μεγάλο τοίχο (Εικ. 62), δίπλα στη σκάλα που ανεβαίνει στο πρώτο πάτωμα, με μια σύνθεση σε κεραμικές πλάκες που ξεκινάει από έναν κάνναβο μοτίβων με κουκκίδες και σταυρούς μέσα σε τετραγωνάκια³². Στο περίπτερο ο Μόραλης έχει σχεδιάσει επίσης την κεραμική επένδυση του τοίχου πίσω από το μπαρ, όπου εισάγει μερικά στοιχεία πιο παραστατικά (φιγούρες γυναικείες σ' ένα μπαλκόνι, πόρτες, γρίλιες (Εικ. 63), και μια νεκρή φύση (Εικ. 64) ιδωμένα όμως πια εντελώς αρχιτεκτονικά, και όχι σαν στοιχεία πίνα-



60. Εξωτερικός ανάγλυφος τοίχος, 2,39μ. x 4,00μ., στο κέντρο "Διόνυσος" (Φιλοπάππου) (Δ)



61. Λεπτομέρεια εκτελέσεως του ανάγλυφου τοίχου της ΒΔ πλευράς του "Χίλτον".

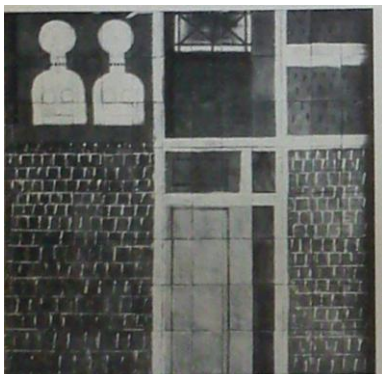
³² Όλες τις κεραμικές πλάκες στο «Χίλτον» και στη Ρόδο τις έχει ζωγραφίσει ο ίδιος ο καλλιτέχνης απευθείας στον φρέσκο πηλό. Στον «Διόνυσο» τον βοήθησε ο ζωγράφος Δ. Κοκκινίδης που είχε μαθητεύσει κοντά του στη Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών. Η εκτέλεση όλων των κεραμικών εργασιών έγινε σε συνεργασία με την κεραμίστρια Ελένη Βερναδάκη.



62. Τοιχογραφία σε κεραμικές πλάκες 20εκ. x 30εκ. για το τοιχίο της κλίμακας, 4,30μ. x 6,00μ. στο κέντρο "Διόνυσος" (Φιλοπάππου) (Γ)



64. Τοιχογραφία αριστερά του μπαρ στο κέντρο "Διόνυσος" (Φιλοπάππου), 75,50εκ. x 85,50εκ. (Β)



63. Τοιχογραφία του μπαρ στο κέντρο "Διόνυσος" (Φιλοπάππου), σε κεραμικές πλάκες (Α)



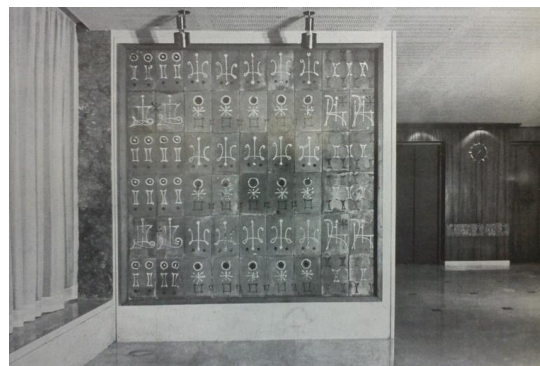
65. Μωσαϊκό της αυλής στο κέντρο "Διόνυσος" (Φιλοπάππου). Λεπτές λουρίδες άσπρο και μαύρο μάρμαρο.

κα κρεμασμένου στον τοίχο³³.

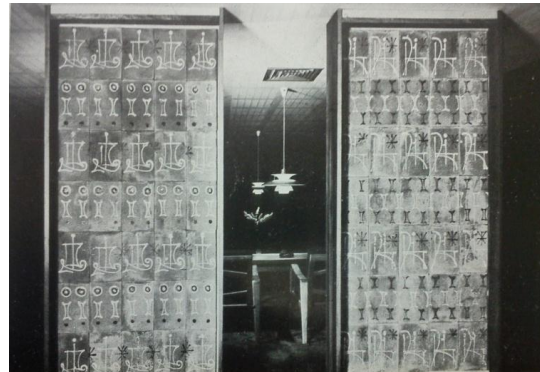
Στη Ρόδο, στο ξενοδοχείο «Grand Hotel» των αρχιτεκτόνων Ν. Χατζημιχάλη και Β. Ginnerup, ο Μόραλης έχει σχεδιάσει την επένδυση μιας σειράς τοίχων, που χωρίζουν το μεγάλο σαλόνι του ξενοδοχείου. Σε μεγάλες κεραμικές πλάκες (30εκ. x 20εκ.) εναλλάσσονται σχηματοποιημένα μοτίβα ιστιοφόρων, καβαλάρηδων, άστρων, ροδάκων και ανθεμίων (Εικ. 66). Τα μοτίβα αυτά μπορούν να συσχετιστούν με τα ονομαστά αγγεία της Καμείρου και τα παραδοσιακά «ροδίτικα» των νεότερων χρόνων (Εικ. 67). (Ξύδης 1963, 12-13), όπως επίσης και με μοτίβα παραδοσιακών νησιωτικών κεντημάτων (Εικ. 68).

Από την εποχή αυτή συναντάμε ιδιαίτερα σημαντικό υλικό και σε κτίρια ιδιωτικής χρήσης (είσοδοι πολυκατοικιών, εσωτερικά ιδιωτικών κατοικιών κλπ). Το έργο αξιόλογων καλλιτεχνών κοσμεί εσωτερικούς ή εξωτερικούς χώρους των κατοικιών επιφανών συνήθως πολιτών. Ένα παράδειγμα αποτελεί η εικαστική παρέμβαση του Γ. Μόραλη στο σπίτι του Μ. Χατζιδάκι (1962, Εικ. 69). Το έργο

³³ Με ανάλογες θεματικές ενότητες είχε ασχοληθεί νωρίτερα (από το 1929) ο Χατζηκυριάκος Γκίκας, επηρεασμένος από τη συχνή συναναστροφή του με τον Δ. Πικιώνη, σε συνδυασμό με ερεθίσματα από την προσωπική του ζωή. (Βολονάκη 2013, 51)



66α.



66β.

66α,β. "Grand Hotel" Ρόδου. Τοίχοι-διαχωριστικά χώρου. Αρχιτέκτονες: Ν. Χατζημιχάλης, Bent Ginnerup.



67. Διακόσμηση σε ροδίτικο κεραμικό.



68. Μοτίβο από ελληνικό παραδοσιακό κέντημα.



69. Τοιχογραφία στο σπίτι του Μ. Χατζιδάκι. Έργο του Γ. Μόραλη (1962).

αυτό καταλαμβάνει έναν ολόκληρο τοίχο του δωματίου που χρησιμοποιούσε ως γραφείο ο μουσικοσυνθέτης (Σπίνου 2009). Στην παρούσα εργασία δε θα ασχοληθούμε περαιτέρω με το είδος αυτό, αφού το ενδιαφέρον μας επικεντρώνεται σε χώρους που χρησιμοποιούνται από το ευρύ κοινό, για τους λόγους που αναφέρθηκαν στην αρχή.

Τουριστικά περίπτερα, αρχιτέκτονας: Κίμων Λάσκαρης

Στα Τουριστικά Περίπτερα της Επιδαύρου και των Μυκηνών, που χτίστηκαν με σχέδια του αρχιτέκτονα Κίμωνα Λάσκαρη, έγινε πρόβλεψη για δύο διακοσμητικές συνθέσεις πάνω από τα τζάκια των αιθουσών.

Σύμφωνα με τον μελετητή αρχιτέκτονα, οι πίνακες αυτοί δεν έπρεπε να είναι οποιουδήποτε ζωγραφικού θέματος και τεχνοτροπίας, γιατί θα έδιναν στις αίθουσες έναν τόνο απροσάρμοστο με την αποστολή των κτιρίων και την ατμόσφαιρα των περιοχών.

Οι συνθέσεις που έγιναν συνδέονταν με την ιστορία των αρχαιολογικών χώρων και αποτελούσαν διακοσμητικά στοιχεία και θέματα διαφωτιστικού ενδιαφέροντος για τους επισκέπτες (Εικ. 70).

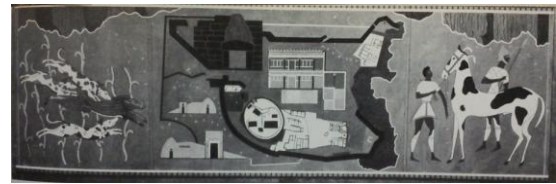
Στους αρχαιολογικούς χώρους, κάθε νέο κτίσμα, όπως και τα κτίρια του Τουρισμού,

έπρεπε να μην επισημαίνει την παρουσία του και να αντιμάχεται τα αρχαία μνημεία. Οι ζωγραφικοί και γλυπτικοί του διάκοσμοι να μην έρχονται σε αντίθεση με το περιεχόμενο των γειτονικών μουσείων, αλλά να αποτελούν μια προετοιμασία, έναν πρόλογο, μια εισαγωγή του επισκέπτη στο ιδιαίτερο πνεύμα και στην ατμόσφαιρα της περιοχής.

«Στην Επίδαυρο ένας σύγχρονος πίνακας πάνω απ' το τζάκι ή ένα αφηρημένο γλυπτό στο αίθριο, θα αποτελούσε ξενόγλωσσο, αντιτουριστικό στοιχείο σε αντιδικία με το περιεχόμενο του Μουσείου για το οποίο έγινε το περίπτερο».

Επίσης, κατά τον αρχιτέκτονα, οι αρχαιολογικές περιοχές έπρεπε να μένουν ανέπαφες επειδή «οι ξένοι έρχονται προσκυνητές από τα πέρατα του κόσμου στην Ελλάδα για να ονειροπολήσουν και να σπουδάσουν τα πανάρχαια αυτά μνημεία. Αγανακτούν όμως και μας οικτίζουν για την πνευματική, για την Τουριστική νοθεία που γίνεται, όταν τόσο κοντά στις αρχαιότητες αντικρίζουν κτίρια διακοσμημένα με αντίγραφα, ζωγραφικά και γλυπτικά, αποφάγια της δικής τους ξένης με το περιβάλλον τέχνης. (Λάσκαρης 1965, 65)

Μέσα στη δεκαετία του '60, και ιδιαίτερα στις αρχές, η ανάπτυξη της οικονομίας οφεί-



70. Έγχρωμη τρίπτυχη σύνθεση 1,60μ. x 3,00μ. πάνω από το τζάκι στο τουριστικό περίπτερο των Μυκηνών. Στο μέσον αναπαράσταση του ανακτόρου και στα δύο άκρα δείγματα από τοιχογραφίες της εποχής. Σύνθεση του ζωγράφου Ν. Νικολάου (καθηγητή της Α.Σ.Κ.Τ.)



71. Είσοδος του Ναυτιλιακού Υποκαταστήματος Εθνικής Τράπεζας στον Πειραιά. Μελέτη διαμόρφωσης, αρχιτέκτονας: Άλκης Στραγάλης, (Στραγάλης 1965, 24-26). Αριστερά η διακοσμητική επένδυση από ορείχαλκο του Γ. Μόραλη.



72. Εσωτερικό Εθνικής Τράπεζας της Ελλάδος. Επένδυση διαχωριστικού τοίχου με φύλλα ορειχάλκου, διακοσμημένα με ανάγλυφες παραστάσεις, έργο του καλλιτέχνη Πάρη Πρέκα.



73. Επένδυση των ερμαρίων αποθηκεύσεως της Εθνικής Τράπεζας της Ελλάδος με φύλλα ορειχάλκου, διακοσμημένα με ανάγλυφες παραστάσεις.

λεται σε μεγάλο βαθμό και στις σημαντικές ξένες επενδύσεις και την ανάπτυξη της ελληνικής βιομηχανίας.

Παράλληλα με τη μεγάλη διάδοση τουριστικών και βιομηχανικών συγκροτημάτων της περιόδου, εντοπίζεται πληθώρα από κτίρια γραφείων που αντανακλούν τη νέα έμφαση στον τριτογενή τομέα της ελληνικής οικονομίας. Έτσι, υπάρχουν τα παραδείγματα της αρχιτεκτονικής τραπεζών (Εικ. 71-73) και κτιρίων γραφείων κλπ, της περιόδου αυτής, από αρχιτέκτονες όπως οι Κ. Δεκαβάλλας, Δ. Παπαζήσης, Ι. Ρίζος, Ι.Βικέλας κ.ά. Χάρη στο έργο τους η αρχιτεκτονική βγαίνει από το τέλμα του ακαδημαϊσμού, μέσα από την αποδοχή του International Style.

Σημαντικό είναι επίσης και το έργο του ζωγράφου και κεραμίστας Πάνου Βαλσαμάκη ο οποίος συνεργάστηκε αρκετές φορές με αρχιτέκτονες, δημιουργώντας συνήθως κεραμικές επενδύσεις στους τοίχους των αρχιτεκτονικών. (Βακαλό 1965, 81-88)

Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, υποκατάστημα πλατείας Συντάγματος, αρχιτέκτονας: Κ. Δεκαβάλλας.

Η μελέτη του υποκαταστήματος έγινε το 1963 και η κατασκευή το 1964. Οι εσωτερικοί τοίχοι του υποκαταστήματος αποτελούνταν

από ειδικά ερμάρια αποθήκευσης υλικού, εξοπλισμού, χρηματοκιβωτίων κλπ. με την εξωτερική επιφάνεια των θυρόφυλλων τους επενδυμένα με καπλαμά καρυδιάς και φύλλα ορείχαλκου, διακοσμημένα με ανάγλυφες παραστάσεις, έργο του καλλιτέχνη Πάρη Πρέ-κα (Εικ. 72,73). (Δεκαβάλας 1967, 48-51)

Ακόμα, αξίζει να σημειωθεί ότι προσπάθει-ες συνεργασίας αρχιτεκτόνων -καλλιτεχνών πραγματοποιούνται και μέσω εκθέσεων. Συ-γκεκριμένα, με αφορμή μια έκθεση με θέμα: «Αρχιτεκτονική – Γλυπτική και γλυπτά για αρ-χιτεκτονική» που οργανώθηκε από τον Τώνη Σπητέρη και τον Michel Ragon, συζητήθηκε η σκοπιμότητα της συνεργασίας αρχιτεκτόνων και γλυπτών. (Σπητέρης 1964, 86-88)

1966-1975

Σε αντίθεση με την προηγούμενη περίοδο που αναφέρθηκε, οι χρονολογίες 1966 και 1975 δεν ορίζουν από άποψη αρχιτεκτονημά-των γοήτρου καμιά σημαντική τομή. Τότε όμως αρχίζουν οι ρυθμίσεις που επηρεάζουν αποφασιστικά την επίσημη αρχιτεκτονική του τόπου, δημόσια και ιδιωτική. Το 1966 αποτε-λεί αφετηρία μιας περιόδου με διορθωτικές και τεχνοκρατικές εκδηλώσεις (π.χ. Κανονι-

σμός Αναθέσεων Μελετών Δημοσίων Ε-πενδύσεων του 1966, που εισάγοντας τον θεσμό της ελεύθερης δόμησης ανοίγει τον δρόμο στον «αθηναϊκό» ουρανοξύστη και η νομοθετική ρύθμιση του θεσμού των αρχιτε-κτονικών διαγωνισμών με την απόφαση του Υπουργού Δημοσίων Έργων), ενώ το 1975 (έτος Ευρωπαϊκής αρχιτεκτονικής κληρονομι-άς, Διακήρυξη του Άμστερνταμ) θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως η τυπική αφετηρία ενός ιδεολογικού μετασχηματισμού της επίσημης αρχιτεκτονικής της Ελλάδας. Από τότε αρχίζει μια συστηματική ευθυγράμμισή της με τη διεθνή ιστορικίζουσα και νεοπαραδοσιακή τροπή των πραγμάτων. Την ίδια περίοδο, μέσω του ατελέσφορου διαγωνισμού για την τουριστική αξιοποίηση του Φαληρικού Δέλτα, έχουμε την πρώτη σημαντική για τους αρχι-τέκτονες εκδήλωση της λεγόμενης καπιταλι-στικής μεγέθυνσης της ελληνικής οικονομίας. Η μεγέθυνση αυτή και οι κοινωνικοπολιτικές διαφοροποιήσεις που προκάλεσε εκφράστη-καν κυρίως στην αρχιτεκτονική γοήτρου του ιδιωτικού τομέα. Προϊόντα της είναι:

- οι **κοσμοπολίτικοι, αμερικανόφω-νοι πύργοι** γραφείων, διαμερισμάτων και ξενοδοχείων, που με την επιβλητικότητα της μορφής τους αρχίζουν να αποτελούν τα κατε-ξοχήν σημεία αναφοράς στον πολεοδομικό ιστό της Αθήνας.

▪ ο γιγαντισμός των **τουριστικών συγκροτημάτων** και ξενοδοχείων που κατέκλυσαν τον ελληνικό χώρο³⁴ και

▪ οι κοσμοπολίτικες, εκκεντρικές, αρχοντολαϊκές (style rustique) ή νεοπαραδοσιακές **επαύλεις** της ανανεωμένης **άρχουσας τάξης**.

Παρά τις αξιόλογες εξαιρέσεις, οι κτιριακές αυτές τυπολογίες, με την εξιδανίκευση της εισαγόμενης υψηλής τεχνολογίας, την ενθάρρυνση ενός κοσμοπολιτικού ή λαϊκότροπου μανιερισμού και την ώθηση στην υπερκατανάλωση, υπήρξαν αντικείμενα έντονης κριτικής. Οι υποστηρικτές αυτών των τυπολογιών ικανοποιούνται από το εντυπωσιακό μορφολογικό, τεχνολογικό ή οικονομικό τους αποτέλεσμα, ενώ οι αντίπαλοι τους τις θεωρούν σύμβολα ενός πολιτιστικού νεοαποικισμού που είχε σαν συνέπεια τη «βηρυτοποίηση»³⁵ της Αθήνας.

Είναι φανερό ότι παρόλο που ο ιδιωτικός τομέας παρέχει ευκαιρίες για το καινοφανές, τη χρήση νέων δαπανηρών υλικών και την αξιοποίηση των επιτευγμάτων της τεχνολογίας, ωστόσο δεν έχει να επιδείξει κάτι ουσιαστικά καινούριο ή δείγματα πραγματικής δη-

μιουργίας. Υπάρχουν ωστόσο ελάχιστες περιπτώσεις Ελλήνων αρχιτεκτόνων που κατόρθωσαν να αποδείξουν πως η έντεχνη αρχιτεκτονική – μίμηση ή δημιουργία – μπορεί να έχει και οικονομική δικαίωση. Την ίδια σημασία εμφανίζει το σπάνιο φαινόμενο επιχειρηματιών ή ΝΠΙΔ, όπως οι τράπεζες, που αποδεικνύουν πως το εμπόριο ή το χρήμα δεν είναι κατ' ανάγκη ασυμβίβαστα με την τέχνη, το καλό γούστο, την τόλμη ή τον πειραματισμό. Η εκκεντρικότητα και η επίδειξη χαρκτηρίζουν κάποια από τα έργα της περιόδου.

Παράλληλα, στην επίσημη-δημόσια αρχιτεκτονική της περιόδου 1966-75 αρχίζουν να εμφανίζονται διάφορα αρνητικά φαινόμενα. Ενώ συνεχίζεται η πάγια ανυπαρξία «θέσεων» ή γραμμής του ελληνικού κράτους για τα αρχιτεκτονήματά του, εμφανίζεται ο γιγαντισμός των προγραμμάτων για τα διοικητικά, εκπαιδευτικά κ.ά. συγκροτήματα, που ευνοούν οι τεχνοκράτες της εκτελεστικής εξουσίας και η κρατική γραφειοκρατία. Παρατηρείται ακόμα μια ποιοτική και συμβολική υποβάθμιση του δημόσιου κτιρίου που αρχίζει να αντιμετωπίζεται ως μέσο για την επίλυση του «στεγαστικού προβλήματος» των δημοσίων υπαλλήλων ή ως «ευκαιρία» για την υπεραξιοποίηση της κρατικής γης. Μια τέτοια στάση δεν αφήνει και πολλά περιθώρια για ποιοτική διαφοροποίηση του δημόσιου κτίσματος

³⁴ Τα μεγάλα τουριστικά συγκροτήματα αρχίζουν να κατασκευάζονται από το 1968 για να γενικευτούν μετά το 1972 χάρη στις ευνοϊκές νομοθετικές ρυθμίσεις.

³⁵ Η παρομοίωση είχε ειπωθεί από τον Γ. Τσαρούχη.

από τον άχρωμο και υπεραξιοποιημένο περίγυρό του. Ουσιαστικό εμπόδιο αποτελεί η γραφειοκρατία, μέσω της οποίας επιτυγχάνεται η ουσιαστική παρέμβαση του εργοδότη σε όλους τους χώρους της αρχιτεκτονικής σύνθεσης: τυπολογία, λειτουργία και μορφή.

Ωστόσο, παρά τη γενικότερη κρίση, η ιδιωτική πρωτοβουλία και τα ΝΠΙΔ έχουν να επιδείξουν στην περίοδο 1966-75 κάποια αρχιτεκτονήματα γοήτρου με συνθετικές αρετές, ενδιαφέρουσα μορφολόγηση ή ικανοποιητικό επίπεδο τεχνολογίας. Δεν ισχύει όμως το ίδιο για τα δημόσια αρχιτεκτονήματα της ίδιας εποχής, εκτός από λίγες εξαιρέσεις. Γεγονός είναι πως η ποιοτική υστέρηση του δημόσιου αρχιτεκτονήματος σε σχέση με το ιδιωτικό αυξάνεται³⁶. Βασικό γνώρισμα της περιόδου 1966-75 είναι πως από τις τυπολογικές, μορφολογικές, ή τεχνολογικές εξελίξεις του ιδιωτικού κτιρίου γραφείων δεν επηρεάζεται ούτε επωφελείται η επίσημη δημόσια αρχιτεκτονική.

Εκτός από την ποιότητα ή τα προβλήματα της παραγωγής των αρχιτεκτονημάτων, επίσημων και μη, το σημαντικότερο χαρακτηριστικό της περιόδου αυτής είναι η βαθιά κρίση της εγχώριας αρχιτεκτονικής. Πρόκειται για

μία **κρίση** σύνθετη -εκφραστική, επαγγελματική, εκπαιδευτική και πολιτιστική – που προκαλούν η **διεθνής συγκυρία** (ιδεολογική πτώχευση του μοντερνισμού, αναζήτηση διεξόδων κ.ά.) και οι **τοπικές συνθήκες** (επιβολή του δικτατορικού καθεστώτος, αλματώδης ποσοτική αύξηση του αρχιτεκτονικού δυναμικού, φοιτητικό κίνημα κ.ά.). Για την εκφραστική κρίση ευθύνεται κυρίως η διεθνής συγκυρία, αφού η νεοελληνική αρχιτεκτονική έκφραση ήταν κατά κανόνα εξωγενής, δηλαδή εξαρτημένη από τις εξελίξεις των κέντρων της παγκόσμιας αρχιτεκτονικής. Έτσι, η διεθνής τροπή των πραγμάτων (απόπειρα διεύρυνσης του αντικειμένου της αρχιτεκτονικής με τον «επιστημονισμό», τον λαϊκισμό ή «συμμετοχικό σχεδιασμό» κ.ά.) είχε σαν συνέπεια τον κλονισμό του εγχώριου μοντερνισμού. Η άλλη κρίση ήταν περισσότερο ενδογενής και γι' αυτήν ευθύνεται κυρίως η επιβολή του δικτατορικού καθεστώτος. Το κλίμα που επικρατούσε την επταετία εμπόδιζε τη ρεαλιστική επίλυση των οξύτατων προβλημάτων που αντιμετώπιζαν η εκπαίδευση και το επάγγελμα των αρχιτεκτόνων (υπερτριπλασιασμός αρχιτεκτονικού δυναμικού κ.ά.). Αυτή η κατάσταση είχε σαν συνέπεια την ολοένα και δυσκολότερη επαγγελματική αποκατάσταση των νέων αρχιτεκτόνων οι οποίοι ξεκινούσαν τη σταδιοδρομία

³⁶ Η υστέρηση δεν αφορά μόνο τόσο το αισθητικό μέρος, όσο το λειτουργικό, κατασκευαστικό και τεχνολογικό.

τους με πολύ δυσμενέστερες συνθήκες απ' ότι οι νέοι της προηγούμενης περιόδου. Στενά συνυφασμένοι με το επαγγελματικό-βιοποριστικό πρόβλημα είναι η διερεύνηση του χάσματος ανάμεσα στην αρχιτεκτονική εκπαίδευση, τη θεωρία, την πράξη, από την οποία ζημιώνονται και τα τρία μέρη. Η πλειοψηφία αυτών που θα μπορούσαν να αποτελέσουν τις «νέες δυνάμεις» της δεκαετίας του 1970 βρίσκονται παγιδευμένοι σε διάφορους μηχανισμούς (διοικητικούς, εκπαιδευτικούς, συνδικαλιστικούς), όπου τα περιθώρια αρχιτεκτονικής δημιουργίας είναι πολύ στενά και οι πραγματικοί κερδισμένοι ελάχιστοι. (Φεσσά-Εμμανουήλ 1984, Τεύχος 15, 44-66)

Ο νέος αερολιμένας του Ελληνικού, μελέτη: ομάδα αρχιτεκτόνων Saarinen

Το κτίριο του αεροσταθμού θεωρήθηκε μια μεγάλη ευκαιρία προβολής της ελληνικής τέχνης, η οποία έμεινε ανεκμετάλλευτη. Οι τεράστιες επιφάνειες τοίχων και οι μεγάλοι χώροι αναμονής και διελεύσεως των ξένων τουριστών προσφέρονταν για να τοποθετηθούν έργα Ελλήνων καλλιτεχνών. Ωστόσο, το μοναδικό έργο που εντάχθηκε ήταν η κεραμική επένδυση της Ελένης Βερναδάκη που διακοσμούσε τον χώρο υποδοχής ξένων προσω-

πικοτήτων (Εικ. 74). Η κεραμική επένδυση είχε διαστάσεις 3,00μ. x 17,00μ. Το σχέδιο ήταν της Ελένης Βερναδάκη και η κατασκευή των χειροποίητων πλακιδίων 0,20μ. x 0,30μ., έγινε στο Μορφολογικό Κέντρο Αθηνών. Όλη η επένδυση μελετήθηκε έτσι, ώστε να αναδείκνυε το περιβάλλον, ενώ συγχρόνως να συνέδεε τους επισκέπτες με τον ελληνικό χώρο. Απλά γεωμετρικά σχήματα, αρμονικά συνδεδεμένα, σε μπλε χρωματισμούς με τυχαίες εναλλαγές από την επίδραση της φωτιάς δημιουργούσαν μια επιφάνεια φωτεινή και εναρμονισμένη στον χώρο. (Άγνωστος, Ο νέος αεροσταθμός του Ελληνικού 1969, 52-53)

Συνθέσεις του γλύπτη Αρμακόλα.

Σύμφωνα με τον γλύπτη Δ. Αρμακόλα η γλυπτική έρχεται να συμπληρώσει την αρχιτεκτονική: «(...)Πιστεύω ότι η σχέση της γλυπτικής με την αρχιτεκτονική βρίσκεται στο γεγονός ότι και οι δύο εκφράζουν τις κοινωνικές και αισθητικές ροπές, θέσεις και αναζητήσεις της εποχής τους. Η αρχιτεκτονική συνθέτει τους χώρους, κατευθυνόμενη από



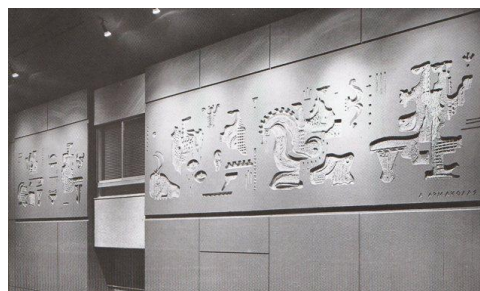
74. Κεραμική επένδυση της Ελ. Βερναδάκη, στον χώρο υποδοχής ξένων προσωπικοτήτων, του αερολιμένα του Ελληνικού.



76. "Σκραφίττο" που βρίσκεται στο βάθος ενός χώρου του νηπιαγωγείου, κατά το ήμισυ στεγασμένου και κατά το υπόλοιπο σε αίθριο. Έργο του ζωγράφου Τάκη Παρλαβάτza. Αρχιτέκτονας: Χάρης Πολυχρονόπουλος.



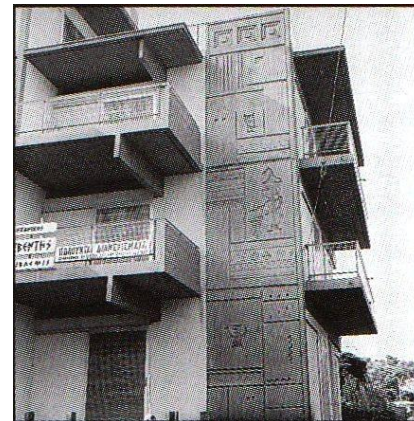
75. Ανάγλυφο μπετόν στο προαύλιο νηπιαγωγείου στο Ψυχικό, Έργο του ζωγράφου Τάκη Παρλαβάτza. Αρχιτέκτονας: Χάρης Πολυχρονόπουλος³⁷



77. Ανάγλυφα από μπετόν 30τ.μ.του γλύπτη Αρμακόλα για την κλινική «Λητώ» στο Ψυχικό, 1968.

³⁷ (Πολυχρονόπουλος 1968, 32-37)

κατά βάση λειτουργικές και τεχνολογικές ανάγκες, η δε γλυπτική έρχεται να συμπληρώσει το αρχιτεκτόνημα, προσθέτοντας σ' αυτό την ευαισθησία της ανθρώπινης ψυχής. Η προσπάθειά μου ήταν να γίνει αυτή η μίξη και το αποτέλεσμα να έχει συνέπεια με το αρχιτεκτόνημα. Εξάλλου, τα οικονομικά δεδομένα με οδήγησαν στο να βρω νέο τρόπο κατασκευής, απλό, που να μην επιβαρύνει πολύ το κόστος του έργου. Το δούλεμα π.χ. του ξυλότυπου, πριν πέσει το μπετόν, έδωσε ανάγλυφες μορφές στον καθαρό τσιμεντένιο τοίχο, έτσι που το γλυπτό δεν ήταν πρόσθετο στοιχείο, αλλά μέρος του οικοδομήματος.» (Εικ. 77-8177) (Αρμακόλας 1969, 64-67)



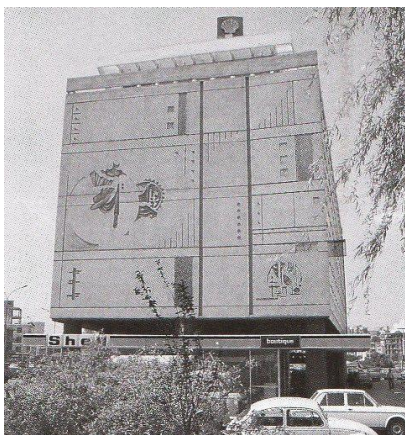
78. Ανάγλυφο από μπετόν 20 τ.μ. στην όψη πολυκατοικίας στη Βάρκιζα, 1969, γλύπτης Δ. Αρμακόλας

Δύο τοίχοι από μπετόν σε κινηματογράφο στην Αθήνα, αρχιτέκτονας: Ν. Ρόμπος, γλύπτης Δ. Αρμακόλας.

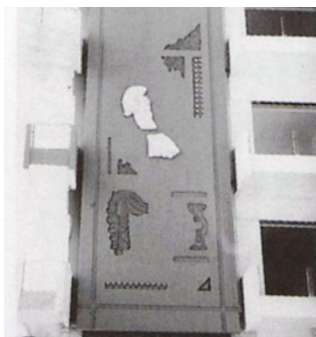
Πρόκειται για σύνθεση του 1968 του Δ. Αρμακόλα (Εικ. 79). Έχει μήκος περίπου 30 μέτρα. (Άγνωστος, Δύο τοίχοι από μπετόν σε κινηματογράφο στην Αθήνα 1970, Τεύχος 1, 76)



79. Τοίχοι από μπετόν σε κινηματο-γράφο στην Αθήνα, 1968. Αρχιτέκτονας: Ν. Ρόμπος, γλύπτης Δ. Αρμακόλας.



80. Ανάγλυφος τοίχος από μπετόν 160 τ.μ. στην όψη κτιρίου Shell, Αθήνα 1971, γλύπτης Δ. Αρμακόλας



81. Ανάγλυφο 27 τ.μ. για όψη πολυκατοικίας, Αμαλιάδα 1977, γλύπτης Δ. Αρμακόλας.

Γλυπτό σε περίπτερο της Διεθνούς Εκθέσεως Θεσσαλονίκης, αρχιτέκτονας: Θ. Παπαγιάννης.

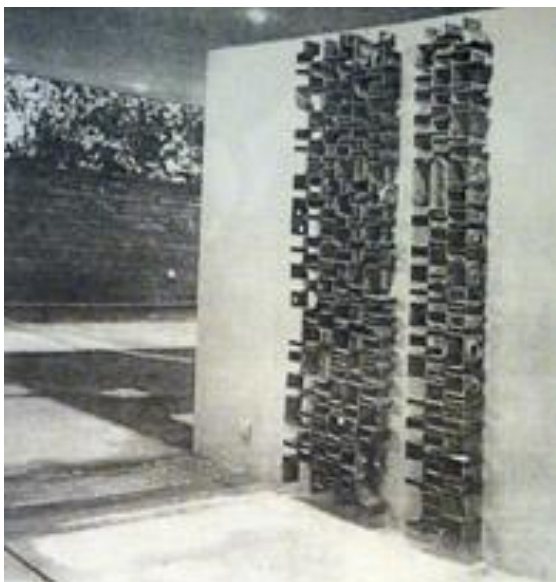
Το ορειχάλκινο γλυπτό είναι έργο των Θ. Παπαγιάννη και Β. Καπάνταη. (Εικ. 82) (Άγνωστος, Γλυπτό σε περίπτερο της Διεθνούς Εκθέσεως Θεσσαλονίκης 1970, Τεύχος 1, 74)

Διαχωριστικό στοιχείο σε Τράπεζα στην Αθήνα.

Οι διάφορες αποφάσεις που καθόρισαν το υλικό, τη φόρμα και τη σύνθεση του διαχωριστικού στοιχείου (Εικ. 83) εντάχθηκαν σε ένα πλαίσιο λειτουργικών και κατασκευαστικών υποχρεώσεων. Το στοιχείο έπρεπε να εμποδίζει τους περαστικούς και τους πελάτες της Τράπεζας να παρακολουθούν τους υπαλλήλους που εργάζονταν στον μεσόροφο, να επιτρέπει όμως το φως να περνάει στον χώρο πίσω από αυτό.

Η εξωτερική όψη του στοιχείου έπρεπε να αποτελεί ανάγλυφη διακόσμηση, ενώ η εσωτερική να δημιουργεί ένα ευχάριστο περιβάλλον για τους υπαλλήλους.

Αναζητήθηκαν η οργάνωση και η ποικιλία για να ανταποκρίνεται η σύνθεση στην κοντινή και μακρινή προσέγγιση. Η λειτουργία του όλου χώρου της Τράπεζας επηρέασε τη σύνθεση: στο αριστερό μέρος που αντιστοιχούσε



82α



82β

82α,β. Ορειχάλκινο γλυπτό των Θ. Παπαγιάννη και Β. Καπάνταη, σε περίπτερο της Διεθνούς Εκθέσεως Θεσσαλονίκης

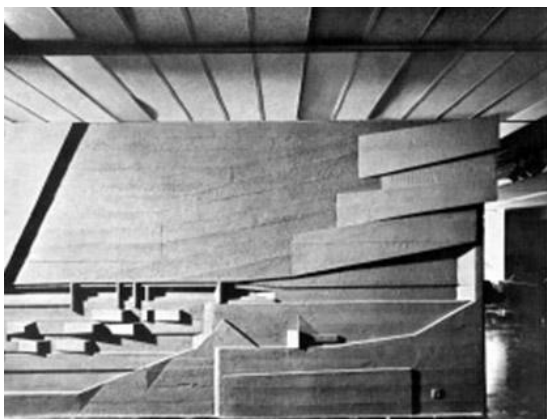
στο βάθος του πάγκου των συναλλαγών τοποθετήθηκαν τα στατικά-ορθογώνια στοιχεία. Πάνω από τον μικρό χώρο των συναλλαγών τα σύρματα με τα μικρά σφαιρικά στοιχεία. Στο δεξιό μέρος της σύνθεσης, που αντιστοιχούσε στον χώρο της κυκλοφορίας, τα στρογγυλά-δυναμικά στοιχεία. Η όλη σύνθεση ξεκινώντας από την οροφή κατέληγε στο τόξο του εκκρεμούς που τόνιζε τον πάγκο των συναλλαγών - στόχο και ουσία της Τράπεζας. Η εκλογή του σίδηρου έγινε για κατασκευαστικές ανάγκες και κάλυπτε τα όρια ασφάλειας και αντοχής. (Άγνωστος, Διαχωριστικό στοιχείο σε Τράπεζα στην Αθήνα 1972, Τεύχος 3, 134-135)

Σύνθεση Κοσμά Ξενάκη σε κατάστημα της Τράπεζας Πίστεως.

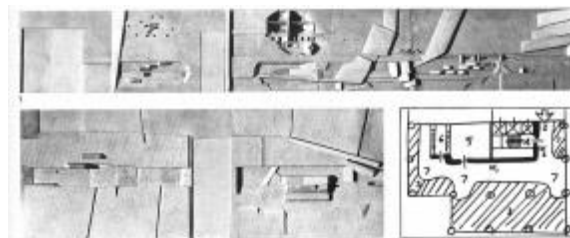
Η σύνθεση (Εικ. 84-86) κάλυπτε τους δύο εσωτερικούς τοίχους του τότε νέου καταστήματος της τράπεζας στον «Πύργο των Αθηνών». Οι τοίχοι αυτοί περιέβαλλαν βοηθητικούς χώρους και είχαν συνολικό μήκος $18,5 + 7,5 = 26,0$ μ. Υλικό κατασκευής ήταν το οπλισμένο σκυρόδεμα, το οποίο διαστρώθηκε κατά το μέγιστο επί τόπου με κοινούς ξυλότυπους.» (Ξενάκης, Σύνθεση Κοσμά Ξενάκη σε κατάστημα της Τράπεζας Πίστεως 1973, Τεύχος 4, 90-93)



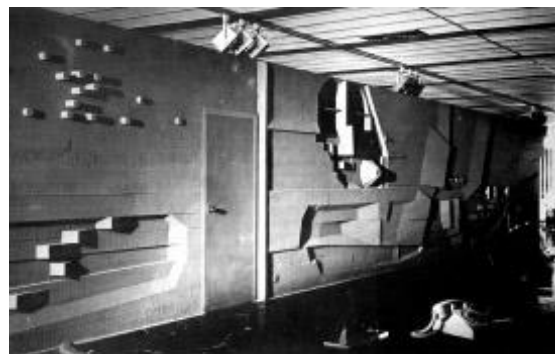
83. Διαχωριστικό στοιχείο σε Τράπεζα στην Αθήνα



84. Σύνθεση Κοσμά Ξενάκη σε κατάσταση της Τράπεζας Πίστewς



85. Σύνθεση Κοσμά Ξενάκη σε κατάσταση της Τράπεζας Πίστewς. Σκαρίφημα κάτοψης και μακέτα.



86. Σύνθεση Κοσμά Ξενάκη σε κατάσταση της Τράπεζας Πίστewς.

Ανάγλυφο του Κοσμά Ξενάκη στο εργοστάσιο της ΦΑΜΑΡ στο Άνω Καλαμάκι.

Η σύνθεση αποτέλεσε κομμάτι της πρόσοψης του εργοστασίου της ΦΑΜΑΡ στο Άνω Καλαμάκι (1973) και συγκεκριμένα βρισκόταν στην πλατεία της κεντρικής εισόδου. Το ανάγλυφο ήταν από οπλισμένο σκυρόδεμα και είχε διαστάσεις 15x4μ., (Εικ. 87,88).

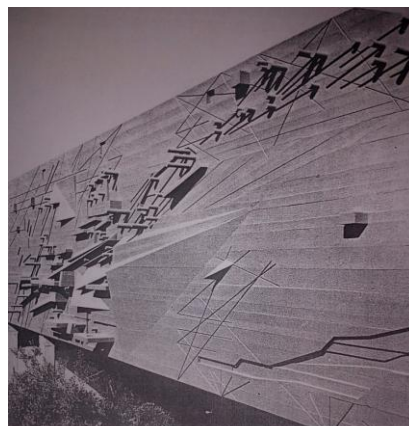
Είχε προσανατολισμό νοτιοανατολικό κι έτσι οι σκιές των προεξοχών, με την πορεία του ήλιου, έπαιρναν όλες σχεδόν τις θέσεις από τη μία ως την άλλη κατεύθυνση. Το βασικό σώμα του ανάγλυφου χύθηκε επιτόπου σε ξύλινα καλούπια, ενώ τα περισσότερα προεξέχοντα τμήματα προκατασκευάστηκαν επιτόπου και τοποθετήθηκαν σε εσοχές που είχαν προβλεφθεί. (Ξενάκης, Ανάγλυφο του Κοσμά Ξενάκη στο εργοστάσιο της ΦΑΜΑΡ στο Άνω Καλαμάκι 1974, Τεύχος 5, 141)

Γλυπτό του Γ. Ζογγολόπουλου σε κτίριο γραφείων

Το γλυπτό είχε μήκος 9,45 μ., ύψος 2.60 μ. και βάθος 13 εκ.(Εικ. 89). Ήταν κατασκευασμένο από επιχρωμιωμένο σίδηρο και τοποθετήθηκε στο ισόγειο του κτιρίου, το οποίο μελέτησαν οι αρχιτέκτονες Κ. Μπίρης και Ν. Χατζημιχάλης. (Ζογγολόπουλος 1973, Τεύχος 4, 94)



87. Ανάγλυφο του Κοσμά Ξενάκη στο εργοστάσιο ΦΑΜΑΡ.



88. Ανάγλυφο του Κοσμά Ξενάκη στο εργοστάσιο ΦΑΜΑΡ.

Ολοκληρώνοντας τα παραδείγματα που εντοπίστηκαν στην περίοδο αυτή, αναφέρουμε ότι η περίοδος της Δικτατορίας (1967-74) υπήρξε καταλυτική για την αρχιτεκτονική στην Ελλάδα. Μειώνεται ο αριθμός των πρωτοπόρων και πρωταγωνιστών αρχιτεκτόνων, οι οποίοι είτε φεύγουν στο εξωτερικό είτε σιωπούν, ενώ η πρόθεση των δικτατόρων να διαγωνίσουν με αρχιτεκτονικά μνημεία την παρουσία τους δε βρίσκει ανταπόκριση.

Οι δύο τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα είναι γεμάτες με πολιτικά γεγονότα, τα οποία μεταβάλλουν τη γνωστή μέχρι τότε μορφή και πολιτική δομή της ζωής του πλανήτη. Η φαινομενικά παγιωμένη διαίρεση του κόσμου σε Ανατολή (κομμουνισμός) και Δύση (καπιταλισμός), στηριζόμενη στην ισορροπία του τρόμου (με την απειλή της πυρηνικής καταστροφής), αρχίζει στις δεκαετίες του '80 να χάνει την παγίωσή της.

1975–1980

Στην Ελλάδα, η παρεμβολή μιας νομοθετικής και θεσμικής διάλυσης ή στρέβλωσης εξαιτίας της δικτατορίας και η διεθνής συγκυρία οδήγησαν στην έξαρση τόσο μιας εμπορευματικής και κερδοσκοπικής ανοικοδόμη-



89. Γλυπτό του Γ. Ζογγολόπουλου σε κτίριο γραφείων. Αρχιτέκτονες Κ. Μπίρης και Ν. Χατζημιχάλης

σης τουριστικών κυρίως εγκαταστάσεων, όσο και της ιδιωτικής κατοικίας εντός των αστικών συγκροτημάτων, αλλά και στις εξοχές σε όλη τη χώρα.

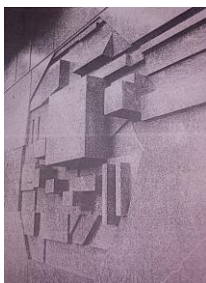
Η παραγωγή νέας αρχιτεκτονικής την περίοδο αυτή βρίσκεται και στην Ελλάδα στο κλίμα που έχει ήδη διαμορφωθεί διεθνώς με τα ρεύματα του Μοντερνισμού, του Υστερομοντερνισμού, της Αποδόμησης και του Νεομοντέρνου. Ο πληθωρισμός τάσεων και μορφών είναι εμφανής και εδώ και ορισμένες περιοχές της Αθήνας (όπως η λεωφόρος Κηφισίας, το Νέο Ψυχικό, η λεωφόρος Βουλιαγμένης και η Συγγρού) ή της Θεσσαλονίκης, γίνονται εκθετήρια με την παράταξη νέων κτιρίων από γυαλί, χάλυβα, μάρμαρο και νέες πλαστικές ύλες σε έναν συναγωνισμό φανταχτερών γραμμών, πολυτέλειας, τεχνολογικής ακρίβειας και ψυχρότητας, χωρίς προσαρμογή συνήθως στο κλίμα και το τοπίο, ούτε καν ομοιογένεια μεταξύ τους. Μια «μεταμοντέρνα» ροπή ανάμειξης και «κολλάζ» μορφολογικών στοιχείων από το παρελθόν και το μέλλον, όπως τα αετώματα με τον γρανίτη, το γυαλί και το μάρμαρο «καθιερώνεται» και έχει επιτυχία σε μια έξαρση του νεοκαπιταλισμού και συντηρητισμού. Η επιτεδοποίηση του γούστου μιας κοινωνίας με ευμάρεια, όπως αυτή εκφράζεται και σε όλες

σχεδόν τις πολιτιστικές της εκφάνσεις, είναι και στην αρχιτεκτονική φανερή.

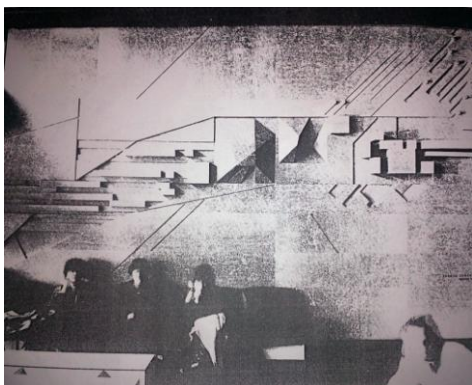
Η περίοδος αυτή χαρακτηρίζεται από την εμπορευματική και κερδοσκοπική αρχιτεκτονική, που την απασχόλησαν ελάχιστα οι φυσιολογικές και ψυχολογικές ανάγκες του ενοίκου, με κατάληξη να έχει και αυτός προσαρμοστεί πλέον και να μην ενοχλείται συνειδητά μέσα σ' αυτές. Μεγάλο τμήμα της παραγωγής σχετίζεται με την προβολή και την εκμετάλλευση, αφού αναφέρονται σε κοινά καταναλωτικά πρότυπα και όχι στα άλλοτε «μνημειακά» δείγματα της επίσημης αρχιτεκτονικής.

Μιχάλης Κατζουράκης. Έργα για συγκεκριμένους χώρους, 1970-1980.

Αφορμή γι' αυτή τη σειρά των τοιχογραφιών στάθηκε η ενασχόλησή του καλλιτέχνη με τη γεωμετρική τέχνη στα χρόνια πριν από την έκθεσή του «Σύνολα 1970» στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών το 1970. Όλα τα έργα της έκθεσης εκείνης είχαν κατασκευαστεί από τη βιομηχανία πλαστικών ειδών ΑΠΚΟ και είχαν σχεδιαστεί έτσι ώστε να είναι δυνατή η παραγωγή τους με βιομηχανικό τρόπο. Η έκθεση (που πέρασε σχεδόν απαρατήρητη γιατί τα εκθέματα δε θεωρήθηκαν έργα τέχνης με την



90. Τρεις ανάγλυφοι τοίχοι από μάρμαρο στο μαιευτήριο ΗΡΑ, λεωφόρος Μεσογείων, Κοσμάς Ξενάκης, 1978³⁸



91. Τρεις ανάγλυφοι τοίχοι από μάρμαρο στο μαιευτήριο ΗΡΑ, λεωφόρος Μεσογείων, Κοσμάς Ξενάκης, 1978.

³⁸ (Ξενάκης, Τρεις ανάγλυφοι τοίχοι από μάρμαρο στο μαιευτήριο ΗΡΑ 1982, Τεύχος 11, 172)

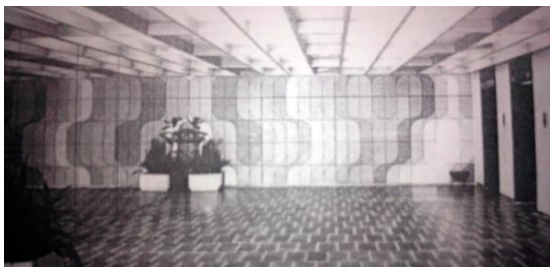
καθιερωμένη έννοια της εποχής εκείνης στην Αθήνα) έκανε ωστόσο εντύπωση σε μια μερίδα κοινού και ιδιαίτερα σε ορισμένους αρχιτέκτονες που είδαν στα έργα που εκτέθηκαν δυνατότητες εφαρμογής σε κτίριά τους (Θ. Παπαγιάννης, Α. Τομπάζης, Ν. Βαλσαμάκης, Σ. Μολφέσης, κ.ά.). Τα πρώτα έργα που έγιναν ήταν από πλαστικό, όπως στην καφετέρια του εργοστασίου Hoechst (Εικ. 92), σε διαμέρισμα στην Αθήνα, στους διαδρόμους του κτιρίου της ΕΡΤ (μελέτη που τελικά δεν πραγματοποιήθηκε).

Αργότερα, και παράλληλα με τα έργα σε πλαστικό (επειδή το υλικό αυτό, παρά τις διαφορετικές μορφές του –πολυστυρένιο, ρην, ακρυλικό, μελαμίνη κλπ.– δεν έχει απεριόριστες κατασκευαστικές και εκφραστικές δυνατότητες), σχεδιάστηκαν έργα για εφαρμογή και σε άλλα υλικά, όπως ξύλο (φυσικό, χρωματισμένο), ταπισερί, φορμάικα, κρύσταλλο, καθρέφτης, κεραμικό, μέταλλο, μάρμαρο, σύνθετες ύλες, ρητίνες κλπ. Αυτή η ανάγκη για μια τέτοια διαφοροποίηση υλικών προήλθε από μια διάθεση πειραματισμού, αλλά και από μια προσπάθεια μεγαλύτερης προσαρμογής στις εκάστοτε ανάγκες του χώρου.

Τα έργα ήταν ενταγμένα και λειτουργούσαν: α) σύμφωνα με τις ανάγκες του κάθε χώρου, έχοντας συγκεκριμένους ρόλους, π.χ. δημιουργία συναισθήματος ηρεμίας ή αντί-



92. Καφετέρια εργοστασίου Hoechst. Επένδυση τοίχου με σύνθεση από πλακίδια πολυστερίνης, 3 x 13μ. Μ. Κατζουράκης.



93. Ξενοδοχείο «Αστήρ» Βουλιαγμένη, 1979. Επένδυση τοίχου με σύνθεση κεραμικών πλακιδίων, Μ. Κατζουράκης.

θετα έντασης ή απλώς εθισμού και δυνατότητας αναγνώρισης ενός χώρου (στην περίπτωση που ο χώρος αυτός επαναλαμβανόταν) και β) ανάλογα με τις κατασκευαστικές δυνατότητες και περιορισμούς των υλικών. Αποτελούσαν συνήθως το πιο έντονα χαρακτηριστικό στοιχείο του χώρου, είτε με τη μεγάλη επιφάνεια που καταλάμβαναν (μαιευτήριο στην Αθήνα 1979, ξενοδοχείο «Αστήρ» Βουλιαγμένη, 1979 (Εικ. 93), κτίριο ΕΡΤ – στούντιο ραδιοφωνίας, ξενοδοχείο «Απόλλων» στο Καβούρι, καφετέρια εργοστασίου Hoechst, κρουαζιερόπλοιο «Golden Odyssey» 1974), είτε με τη χρωματική ή συνθετική τους ένταση ή, τέλος, με τη θέση που καταλάμβαναν στον χώρο. Η πιο συνηθισμένη θέση τους ήταν οι κάθετες επιφάνειες (τοιχοί – χωρίσματα), αλλά μερικές φορές γίνονταν και οροφές ή δάπεδα (Εικ. 94-97).

(Άγνωστος, Μιχάλης Κατζουράκης. Έργα για συγκεκριμένους χώρους, 1970-1980 1983, Τεύχος 12, 172-176)

Ξενοδοχείο πολυτελείας στην Αθήνα, αρχιτέκτονας: Ι. Ρίζος

Πρόκειται για μετατροπή ενός κτιρίου γραφείων -που είχε χτιστεί 25 χρόνια νωρίτερα-, σε ξενοδοχείο (Εικ. 94-97). Στο λόμπυ του ξενοδοχείου το δάπεδο είναι από ελληνικό

μάρμαρο, όλων των χρωμάτων με γεωμετρικά σχέδια, σε σύνθεση του ζωγράφου Μ. Κατζουράκη. Επίσης του ίδιου ζωγράφου είναι η σύνθεση από καθρέφτες στον μεγάλο τοίχο του λόμπυ και ο μεγάλος τοίχος από μάρμαρο των χώρων υποδοχής στον πρώτο όροφο. (Ρίζος 1982, Τεύχος 16, 206-209)

Δεκαετίες '80 και '90

Στη δεκαετία του '80 αυξάνονται ακόμα περισσότερο, από τις ανάγκες του μαζικού τουρισμού, τα αυτάρκη τουριστικά χωριά-συγκροτήματα ως επιχειρησιακό μέγεθος. Οι επιχειρήσεις αυτές –δείγματα των οποίων βρίσκουμε από τη δεκαετία του '70-, συνδυάζουν διεθνή με τοπικά πρότυπα. Το πρόσθετο ενδιαφέρον που παρουσιάζουν είναι ότι εξασφαλίζουν τον ολιστικό σχεδιασμό, που οπουδήποτε αλλού μοιάζει ανέφικτος, ώστε να ελέγχονται όλες οι παράμετροι σχεδιασμού, οικονομίας και εσωτερικής λειτουργίας. (Φιλίππιδης, Μοντέρνα αρχιτεκτονική στην Ελλάδα 2001, 233-239)

Μια άλλη καταλυτική επινοήση για την πτώση της ποιότητας της ελλαδικής αρχιτεκτονικής είναι το γνωρίμο πακέτο «μελέτη - κατασκευή», που έχει αποδυναμώσει τους



94. Υποδοχή ξενοδοχείου στην Αθήνα, μελέτη του αρχιτέκτονα Ι. Ρίζου. Το δάπεδο είναι σύνθεση του Μ. Κατζουράκη.



95. Καφετέρια ξενοδοχείου στην Αθήνα, μελέτη του αρχιτέκτονα Ι. Ρίζου. Η οροφή είναι σύνθεση του Μ. Κατζουράκη.

αρχιτεκτονικούς διαγωνισμούς, ειδικότερα στα δημόσια έργα, ώστε να παράγονται μεγάλα, όχι όμως μεγαλεπήβολα έργα, με το άρωμα της αρχιτεκτονικής δημιουργικότητας.

Ακόμα, αξίζει να αναφερθεί η εμφάνιση του θεσμού της «Πολιτιστικής Πρωτεύουσας» της Ευρώπης στα μέσα της δεκαετίας του '80 με πρώτη την Αθήνα που δίνει νέα ώθηση στην ανάδειξη ιστορικών και στη δημιουργία νέων κτιρίων στις πόλεις που έχουν μέχρι σήμερα επιλεγεί. Συναφή ιδέα αποτελεί και η «Πολιτιστική Ολυμπιάδα» που είχε επίσης ανάλογα αποτελέσματα/σκοπούς.

Τέλος, ένα ακόμα χαρακτηριστικό του τελευταίου τετάρτου του 20ου αιώνα είναι ότι η πνευματική κινητικότητα των αρχιτεκτόνων απέκτησε εντονότερη παρουσία σε σύγκριση με την πραγματοποιημένη αξιολογή αρχιτεκτονική.

Κατάστημα κοσμημάτων στην Κηφισιά

Ο αρχιτέκτονας Γιώργος Τριανταφύλλου συνεργάστηκε με τον γλύπτη Γιώργο Χουλιάρα για τον σχεδιασμό της εσωτερικής διακόσμησης του χώρου (Εικ. 98) που είχε ως κεντρικό στοιχείο τις μεταλλικές κατασκευές. (Τριανταφύλλου 1987, Τεύχος 18, 132-135)



96. Λόμπυ και υποδοχή του ξενοδοχείου. Ο καθρέφτης αριστερά είναι έργο του Μ. Κατζουράκη.



97. Χώροι υποδοχής στον α' όροφο. Ο τοίχος δεξιά είναι έργο του Μ. Κατζουράκη

Καταστήματα στην Αθήνα

Οι αρχιτέκτονες Έρη Κωσταντάκου και Χρήστος Δεληνικόλας συνεργάστηκαν με τη σκηνογράφο Αναστασία Κωσταντάκου (κατασκευή 1985 και 1986) για την εξωτερική και εσωτερική διαμόρφωση εμπορικών καταστημάτων στην Αθήνα (Εικ. 99,100).

(Κωσταντάκου και Δεληνικόλας 1988, Τεύχος 19, 44-50)

Μετατροπή Διαμερίσματος σε οδοντιατρείο

Ο αρχιτέκτονας Βασίλης Αναστόπουλος συνεργάστηκε με τη σκηνογράφο Α. Κωνσταντάκου για τη μετατροπή ενός διαμερίσματος πολυκατοικίας σε οδοντιατρείο (μελέτη - κατασκευή 1987) (Εικ. 101,102) που σχεδιάστηκε από τον αρχιτέκτονα Εμμ. Βουρέκα και κατασκευάστηκε το 1958.(Αναστόπουλος, Μετατροπή Διαμερίσματος σε οδοντιατρείο 1991, Τεύχος 22, 160-162)

Κινηματογράφος «Ιντεάλ»

Αρχιτέκτονας Β. Τραχανάς, ζωγράφος Α. Αντωνόπουλος, 1990.

Το «Ιντεάλ» χτίστηκε το 1930 και λειτούργησε σαν θέατρο ως το 1965. Βρίσκεται στον ακάλυπτο χώρο ανάμεσα στο κτίριο του Ziller στην οδό Πανεπιστημίου 43 και το παλιό Ωδείο Αθηνών. Ο κινηματογράφος χρησιμο-



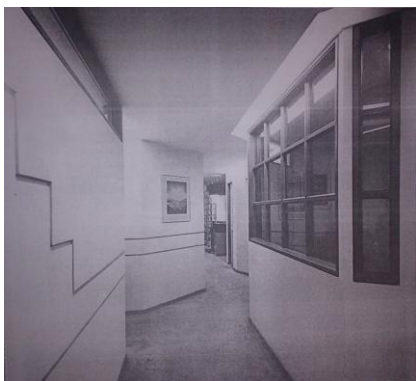
98. Εσωτερικό καταστήματος. Μελέτη: αρχιτέκτονας Γιώργος Τριανταφύλλου. Οι μεταλλικές κατασκευές είναι σύνθεση του γλύπτη Γιώργου Χουλιάρα.



99. Εσωτερικό βιβλιοπωλείου στην Αθήνα. Αρχιτέκτονες: Έρη Κωσταντάκου και Χρήστος Δεληνικόλας, σκηνογράφος: Αναστασία Κωσταντάκου.

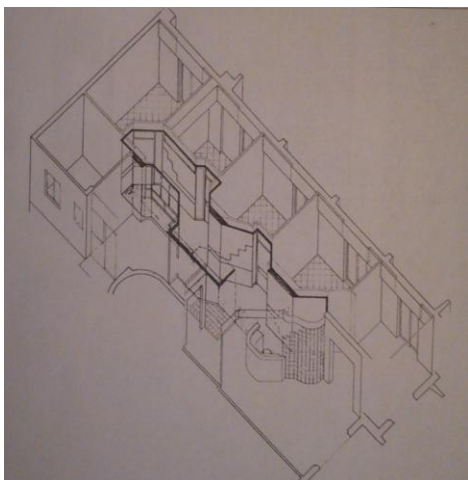


100. Εξωτερική όψη βιβλιοπωλείου στην Αθήνα. Αρχιτέκτονες: Έρη Κωσταντάκου και Χρήστος Δεληνικόλας, σκηνογράφος: Αναστασία Κωσταντάκου

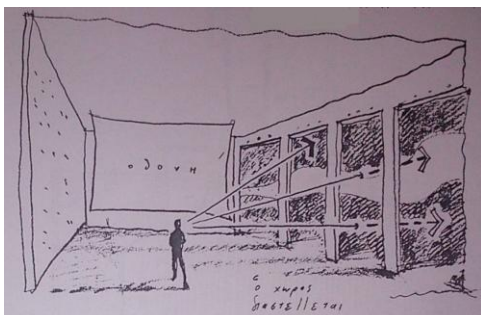


101. Εσωτερικό οδοντιατρείου, αρχιτέκτονας: Βασίλης Αναστόπουλος, σκηνογράφος: Αναστασία Κωσταντάκου.

ποιεί άλλωστε για πρόσβαση μία από τις δύο εισόδους του κτιρίου Ziller. Την περίοδο 1988-89 έγινε η πρώτη ανακαίνιση, όταν αποκαταστάθηκαν κυρίως οι χώροι εισόδου προς την αίθουσα, ενώ συγχρόνως δημιουργήθηκε ενδιάμεσος μεταβατικός χώρος με τη μετατροπή του παλαιού βασιλικού θεωρείου σε φουαγιέ. Το 1990, μετά από την κατ'αστροφή της αίθουσας από πυρκαγιά, στο πλαίσιο μιας πιο ριζικής επέμβασης στον χώρο, αποφασίστηκε εκτός από την αλλαγή όλων των καθισμάτων και η υπερύψωση της στάθμης της στέγης κατά 2μ. για τη δημιουργία μιας μεγάλης (9x17μ.) οθόνης. Πέρα από απλές διακοσμητικές εφαρμογές οι πλαϊνοί τοίχοι που προέκυψαν από την επέμβαση είχαν ανάγκη από μια διαφορετική αντιμετώπιση που θα τους έδινε κλίμακα. Έγινε λοιπόν προσπάθεια να διαρθρωθούν σε δύο επίπεδα και να λειτουργήσουν σαν παράθυρα με φυγές προς τα «έξω», για να διασταλεί ο χώρος και να διαλυθεί ο όγκος του κελύφους (Εικ. 103). Οι τοιχογραφίες του ζωγράφου Α. Αντωνόπουλου οργανώνονται σε θέμα «εν εξελίξει» που φωτίζεται ακόμα και κατά τη διάρκεια προβολής (Εικ. 104). (Β.Τραχανάς 1995, Τεύχος 26, 129-131)



102. Αξονομετρικό σχέδιο οδοντιατρείου. Αρχιτέκτονας: Βασίλης Αναστόπουλος, σκηνογράφος: Αναστασία Κωσταντάκου



103. Προοπτικό σκίτσο αίθουσας προβολών. Αρχιτέκτονας Β. Τραχανάς 1990.

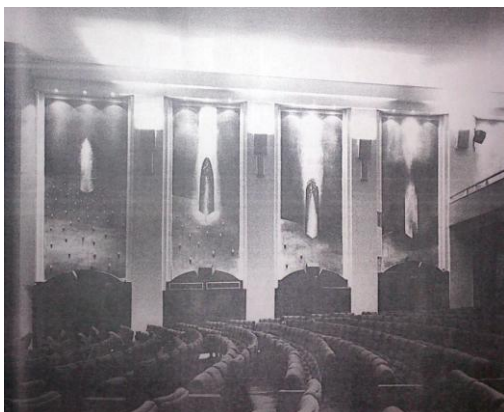
Μνημείο και Μουσείο για τη Μάχη της Κρήτης 1941, και συνεδριακό κέντρο στον Γαλατά Χανίων στην Κρήτη.

Στον διαγωνισμό για το μνημείο της Μάχης της Κρήτης στον Γαλατά Χανίων έλαβε το α' βραβείο η μελέτη του αρχιτέκτονα Αλέξανδρου Ν. Τομπάζης, με συνεργάτες τον αρχιτέκτονα Σ. Στρατής και τον γλύπτη Γ. Ζογγολόπουλο (Εικ. 105-107)³⁹.

Το μνημείο καταλαμβάνει την κορυφή του λόφου, που διαμορφώνεται σε επικλινές επίπεδο για τις τελετές, έτσι ώστε το βλέμμα να στρέφεται προς τον ουρανό προς τον βορρά, απ' όπου έγινε και η επίθεση. Το μνημείο, μία σύνθεση από σιδηρές ράβδους και μεταλλικά πλέγματα (Εικ. 105), που έχουν αφετηρία παρόμοια έργα του Γ. Ζογγολόπουλου (Εικ. 107), αναφέρεται στην απόβαση των αλεξιπτωτιστών.

Η πορεία προς την κορυφή ακολουθεί μια ευθεία τομή στον λόφο, στη μία παρειά της οποίας αναπτύσσεται ένας τοίχος από σκυρόδεμα με αναφορές στους πεσόντες. Κατά μήκος της πορείας, υπόσκαφοι κτιριακοί όγκοι με φυτεμένες στέγες στεγάζουν το Μου-

³⁹ Και στο τρίτο βραβείο που αποδόθηκε στον συγκεκριμένο διαγωνισμό υπήρξε συνεργασία των μελετητών αρχιτεκτόνων Αντρέα Λαμπρόπουλο και Βασίλη Κριτικό με τον γλύπτη Θόδωρο (Παπαδημητρίου). (Λαμπρόπουλος 1993, Τεύχος 27, 196)



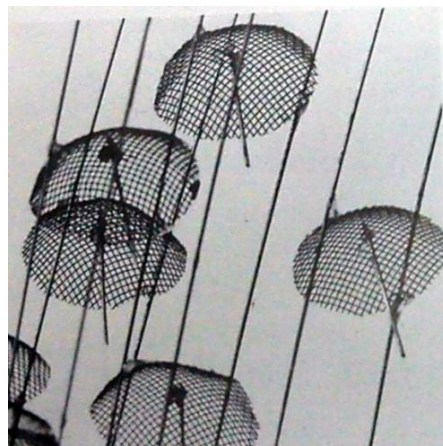
104. Αίθουσα προβολών κινηματογράφου «Ιντε-άλ». Τοιχογραφίες του ζωγράφου Α. Αντωνόπουλου, μελέτη επέμβασης: αρχιτέκτονας Β. Τραχανάς 1990.



105. Όψη μνημείου, αρχιτέκτονες: Αλέξανδρος Ν. Τομπάζης, Σ. Στρατής και γλύπτης: Γ. Ζογγολόπουλος.



106. Τομή μνημείου, αρχιτέκτονες: Αλέξανδρος Ν. Τομπάζης, Σ. Στρατής, γλύπτης: Γ. Ζογγολόπουλος.



107. Μεταλλικοί ράβδοι και πλέγματα με αναφορά στην απόβαση των αλεξιπτωτιστών. Γλύπτης: Γ. Ζογγολόπουλος.

σείο και το συνεδριακό κέντρο (Εικ. 106). Στόχος είναι οι όγκοι αυτοί να ενταχθούν στο φυσικό περιβάλλον και να αποτελούν μέρος μιας συνολικής γλυπτικής σύνθεσης. (Τομπάζης 1993, Τεύχος 27, 188-195)

Αναπλάσεις μικρής κλίμακας στο Μαρκόνι, στην περιοχή του Ελαιώνα

Η αρχιτέκτονας Φωτεινή Μαργαρίτη συνεργάστηκε με την αρχιτέκτονα Α. Ταλλιαδώρου και για την εικαστική παρέμβαση με τον ζωγράφο Α. Kyrillov. Πρόκειται για παρεμβάσεις σε δύο εγκαταλειμμένα οικοπέδα που βρίσκονται στον ίδιο δρόμο, στη γειτονιά Μαρκόνι, έναν αυθόρμητα οργανωμένο -μετά το '50- θύλακα κατοικίας. Συνοπτικά οι επιλογές κατά τη μελέτη και την κατασκευή ήταν:

α) Γεωμετρική σαφήνεια στη σύνθεση και οροθέτηση των οικοπέδων ως προς τον περιβάλλοντα χώρο.

β) Επανάχρηση στοιχείων που υπήρχαν ήδη στα δύο οικοπέδα – μεσότοιχοι, μάντρες, κτίσματα – με επεμβάσεις που τα καθιστούν συμβατά με τις νέες διαμορφώσεις (Εικ. 108,109). (Μαργαρίτη 1992, Τεύχος 23, 162-163)



108. Άποψη διαμορφωμένου χώρου, στο Μαρκόνι, στην περιοχή του Ελαιώνα. Αρχιτέκτονες: Φωτεινή Μαργαρίτη, Α. Ταλλιαδώρου. Ζωγράφος: Α. Kyrillov.



109. Άποψη διαμορφωμένου χώρου, στο Μαρκόνι, στην περιοχή του Ελαιώνα. Αρχιτέκτονες: Φωτεινή Μαργαρίτη, Α. Ταλλιαδώρου. Ζωγράφος: Α. Kyrillov.

Μελέτη διαμόρφωσης Πλατείας Ελευθερίας Ηρακλείου Κρήτης

Αρχιτέκτονες: Νίκος Σκουτέλης, Φλάβιο Ζανόν, συνεργάτης αρχιτέκτονας: Smiljan Radic, σύμβουλος ο γλύπτης Γ. Ζογγολόπουλος, (μελέτη 1994-1995, κατασκευή 1996-1997).

Η ανάθεση του έργου έγινε μετά από τη βράβευση σε Πανελλήνιο Αρχιτεκτονικό Διαγωνισμό.

Στη σχεδιαστική πρόταση που επεξεργάστηκε η μελετητική ομάδα επιδιώχθηκε να αποδοθεί η χαμένη ταυτότητα στον δημόσιο χώρο μέσω τριών κατευθύνσεων (Εικ. 110):

1. Οργάνωση - θεώρηση του ευρύτερου περιβάλλοντος χώρου.
2. Επαναφορά στη μνήμη στοιχείων της ιστορίας της πλατείας.
3. Τεχνικές - λειτουργικές αλλαγές (κυκλοφοριακές ρυθμίσεις της μελέτης Δοξιάδη, προσαρμογή των χώρων στα καφέ, κινήσεις πεζών, χρήσεις κτιρίων κ.ά.).

Δόθηκε μεγαλοπρέπεια και αυστηρότητα στον χώρο με τους μνημειακούς φανοστάτες (Εικ. 111), οι οποίοι σχεδιάστηκαν από τους αρχιτέκτονες, λαμβάνοντας υπόψη το έργο του Γ. Ζογγολόπουλου και του Ε. Miralles. Η πρόταση για αντικατάσταση του μνημείου του Άγνωστου Στρατιώτη με μονόλιθο από πλάκες μαρμάρου, εσωτερικά φωτιζόμενες α-



110. Διαμόρφωσης Πλατείας Ελευθερίας Ηρακλείου Κρήτης, μοντέλο διαγωνισμού. Αρχιτέκτονες: Νίκος Σκουτέλης, Φλάβιο Ζανόν, συνεργάτης αρχιτέκτονας: Smiljan Radic, σύμβουλος ο γλύπτης Γ. Ζογγολόπουλος.



111. Οι μεγάλοι φανοστάτες της πλατείας Ελευθερίας Ηρακλείου Κρήτης. Αρχιτέκτονες: Νίκος Σκουτέλης, Φλάβιο Ζανόν, συνεργάτης αρχιτέκτονας: Smiljan Radic, σύμβουλος ο γλύπτης Γ. Ζογγολόπουλος.

νήκε στον Γ. Ζογγολόπουλο. (Ζανόν και Σκουτέλης 1998)

Διαμόρφωση λατομείων μαρμάρου της Ανατολικής Πεντέλης

Αρχιτέκτονας: Ασπασία Κουζούπη, γλύπτρια: Νέλλα Γκόλαντα, 1994-98.

Στην περίπτωση των μη ενεργών λατομείων μαρμάρου της Ανατολικής Πεντέλης στον Διόνυσο Αττικής, συνολικής έκτασης 135 στρεμμάτων καταστραμμένης γης, η Νέλλα Γκόλαντα με την Ασπασία Κουζούπη έθεσαν ως στόχο τη μετατροπή του ορεινού όγκου των λατομείων σε ανοιχτό μουσείο παλαιάς λατομικής τέχνης με τη διαμόρφωση ενός κυβιστικού τοπίου, ενός συστήματος γλυπτών λόφων και προσπελάσεων για τους πεζούς. Το σχέδιο αναπτύχθηκε πάνω στη βασική ιδέα της οργάνωσης μιας διαδρομής, μιας περιπλάνησης μέσα στον λατομικό χώρο⁴⁰. Το σχέδιο επίσης προέβλεπε να παραμένουν και να αναδεικνύονται τμήματα καταστραμμένης γης, όπως το εξορυκτικό μέτωπο των βράχων, οι διαδρομές από τα βήματα των λατόμων, τμήματα από τα σπίτια τους, τα κομμάτια μαρμάρων (Εικ. 112). (Πολυχρονάτου 2006-07, 247-248)



112. Τμήμα του διαμορφωμένου χώρου στα λατομεία μαρμάρου της Ανατολικής Πεντέλης στον Διόνυσο Αττικής, 1994-98. Αρχιτέκτονας: Ασπασία Κουζούπη, γλύπτρια: Νέλλα Γκόλαντα.

⁴⁰ Τα υλικά, η ιδιοκτησία του χώρου και η χρηματοδότηση ανήκαν στη Dionyssos Marbles S.A.

2000 έως σήμερα

Τον 21ο αιώνα η αρχιτεκτονική καλείται να δώσει λύσεις και στις απαιτήσεις του ψηφιακού επίσης περιβάλλοντος και των κελυφών, που πρέπει να δημιουργήσει, για να εξυπηρετήσει τη νέα μορφή ζωής με τις ομαδοποιήσεις της, που θα προκύψουν από τις νέες μορφές επικοινωνίας, της εργασίας, του τηλεμπορίου, της τηλεεκπαίδευσης, της ψυχαγωγίας και όλης της ανθρώπινης δράσης γενικά. Η κατάκτηση της γνώσης για την επερχόμενη νέα πραγματικότητα είναι το μέλημα των αρχιτεκτόνων, προκειμένου να μπορούν να μελετούν, να ερευνούν, να επεμβαίνουν, να αντιστέκονται και να προκαλούν νέα νομοθετικά πλαίσια, ώστε να προγραμματίζουν σωστά τη νέα πολεοδομία και αρχιτεκτονική του «ηλεκτρονικού ανθρώπου».

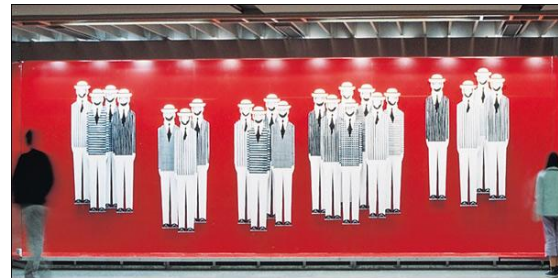
Η έννοια του «κυβερνοχώρου» (cyberspace) με τις «λεωφόρους της πληροφορίας» (Infobahn) είναι οι νέες προοπτικές της νέας μορφής ζωής, στην οποία πρέπει να δοθεί το αντίστοιχο αρχιτεκτονικό κέλυφος εξυπηρέτησης. (Λάββας 2002, 363-375)

Έργα τέχνης στο «ΑΤΤΙΚΟ ΜΕΤΡΟ»

Στους 28 Σταθμούς του Μετρό της Αθήνας που λειτουργούν σήμερα αναδεικνύεται η



113. Αττικό Μετρό, σταθμός «Ομόνοια», Νίκος Κεσσανλής, «Ουρά».



114. Αττικό Μετρό, σταθμός «Λαρίσης», Γιάννης Γαϊτης, (Χωρίς Τίτλο).

κρυμμένη πόλη και η πολιτιστική κληρονομιά της Ελλάδας, με την συνύπαρξη σημαντικών αρχαιολογικών ευρημάτων με έργα σύγχρονων Ελλήνων δημιουργών (Εικ. 113,114). Διεθνώς καταξιωμένοι Έλληνες καλλιτέχνες, λαμβάνοντας υπόψη τους τις πολλαπλές δυνατότητες που προσφέρει το δίκτυο, δημιούργησαν έργα ειδικά για τον εκάστοτε Σταθμό. Η προσπάθεια αυτή είναι αποτέλεσμα της ιδιαίτερης σημασίας που δόθηκε στην βελτίωση της ποιότητας ζωής στην πρωτεύουσα.

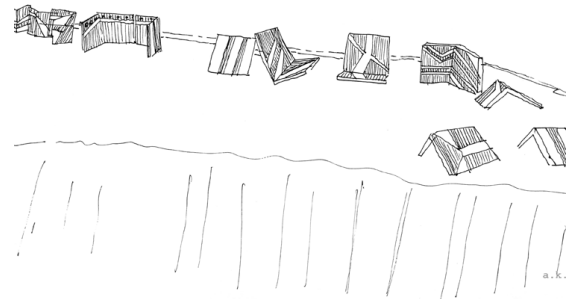
Προκειμένου να δοθεί η δυνατότητα της προβολής των ιδεών νεότερων καλλιτεχνών, η «ΑΤΤΙΚΟ ΜΕΤΡΟ ΑΕ» προκηρύσσει διαγωνισμούς αισθητικής πλαισίωσης για συγκεκριμένους Σταθμούς και μέχρι σήμερα έχουν ενταχθεί στο δίκτυο τέτοια έργα.

Το πρόγραμμα της αισθητικής πλαισίωσης συνεχίζεται και στους νέους Σταθμούς των επεκτάσεων του Μετρό της Αθήνας, καθώς και στο έργο του Μετρό της Θεσσαλονίκης.

Γλυπτά αρχιτεκτονικά τοπία (2000-2004)

Αρχιτέκτονας: Ασπασία Κουζούπη, Γλύπτρια: Νέλλα Γκόλαντα.

Από την κοινοπραξία ΑΤΤΙΚΗ ΟΔΟΣ, ανατέθηκε στην ομάδα «Γλυπτά Αρχιτεκτονικά Τοπία: Γκόλαντα + Κουζούπη», να εργαστούν



115α



115β

115. Γλυπτά αρχιτεκτονικά τοπία, Αττική οδός. Αρχιτέκτονας: Ασπασία Κουζούπη, γλύπτρια: Νέλλα Γκολάντα.

πάνω στην αισθητική διάσταση του οδικού άξονα. Μεταξύ 2000 και 2003 εργάστηκαν σε περιοχές κατά μήκος της δυτικής περιφερειακής λεωφόρου Υμηττού, αντιμετωπίζοντας τον οδικό αυτό άξονα σαν ένα όριο μεταξύ της αστικής ανάπτυξης και του φυσικού τοπίου του Υμηττού.

Επικέντρωσαν τη μελέτη τους στον επαναπροσδιορισμό της έννοιας της ασυνέχειας μεταξύ του φυσικού και του ανθρωπογενούς τοπίου. Έτσι, εργάστηκαν σε κρίσιμες περιοχές κατά μήκος αυτής της συνοριακής λωρίδας, θέλοντας να τη μετατρέψουν από συνοριακό χώρο, σε χώρο συνεύρεσης και συνύπαρξης των φαινομενικά ετερόκλητων στοιχείων.

Κατασκεύασαν γλυπτά-τεχνητά τοπία (Εικ. 115), χρησιμοποιώντας για την κατασκευή τους υλικά και στοιχεία που είχαν παραχθεί ή χρησιμοποιηθεί ήδη, σε διάφορες φάσεις της κατασκευής του έργου. Χρησιμοποιώντας υλικά οδοποιίας μείωσαν το κόστος, ενώ ταυτόχρονα δημιούργησαν έτσι και μια μετάβαση μεταξύ των κατασκευών τους και του οδικού συστήματος. (Ασπασία Κουζούπη 2005, Τεύχος 39, 128-133)

Κεντρική πλατεία Γλυφάδας «Βάσω Κατράκη»

Τεχνική Υπηρεσία Δήμου Γλυφάδας/ αρχιτέκτονας: Τίνα Καράλη, «Γλυπτά Αρχιτεκτονικά Τοπία»/ αρχιτέκτονας: Ασπασία Κουζούπη, γλύπτρια: Νέλλα Γκόλαντα.

Η ομάδα «Γλυπτά αρχιτεκτονικά τοπία» κλήθηκε το φθινόπωρο του 2006 από την Τεχνική Υπηρεσία του Δήμου για να σχεδιάσει ένα γλυπτό ως τοπόσημο της κεντρικής πλατείας. Η ομάδα πρότεινε τη διείδυση μιας εναλλακτικής τοπιακής δυναμικής μέσα στο πλαίσιο των ήδη σχεδιασμένων χαράξεων, χρησιμοποιώντας τρία εργαλεία τοπιογένεσης που παραπέμπουν στις μακρινές οπτικές φυγές της πλατείας: στην κορυφογραμμή του Υμηττού, τις πλαγιές του, τους βράχους και τις χαράδρες του, τον ορίζοντα της θάλασσας, τον υδάτινο κλιματισμό, τις δίνες άμμου και τις παραλίες της.

Το πρώτο εργαλείο τοπιογένεσης ήταν η μετάλλαξη των τριών υπερυψωμένων νησίδων σε χώρους χρηστικά ενεργούς. Με την επιλογή χυτών υλικών αναπτύσσεται όλη η πορεία πτύχωσης των επιφανειών που ξεκινούν ως τμήματα του ίδιου του δαπέδου της πλατείας και ανασηκώνονται ή βυθίζονται (Εικ. 116). Διαφορετικά μείγματα βότσαλων και χυτού υλικού, σε διαφορετικού πάχους στρώσεις παραπέμπουν σε διαστρωματώσεις

ιζηματογενών πετρωμάτων ή σε εναποθέσεις υλικών στις παραλίες.

Προκειμένου να διατηρηθεί μεγάλο ποσοστό των προς φύτευση επιφανειών στις τρεις αυτές νησίδες, έγινε η πρόταση για εισαγωγή του δεύτερου συστήματος γλυπτικής τοπιογέννησης, που εμφανίζεται ως μια εκτονωμένη καθ' ύψος υπόγεια δύναμη που σχίζει τις νησίδες και ως σύστημα από χαραμάδες εμφανίζει τη χωμάτινη επιφάνεια που φυτεύεται.

Ως τρίτο εργαλείο τοπιογέννησης μια ακολουθία «σχισμών» μικρότερης κλίμακας εγκαθίσταται ως διάτρηση σε πολλές από τις επικλινείς χυτές επιφάνειες. Καθώς τα χυτά υλικά εισχωρούν στην πλακόστρωση του πυρήνα της πλατείας, δημιουργούν ρυθμούς και νησίδες και συνθετικά περιβάλλουν τα ήδη υπάρχοντα στην πλατεία ψηλά και μεγάλα σε ηλικία δέντρα. (Κουζούπη 2009, Τεύχος 43, 160-165)

Πλατεία «ΠΑΡΑΜΑΝΑ»

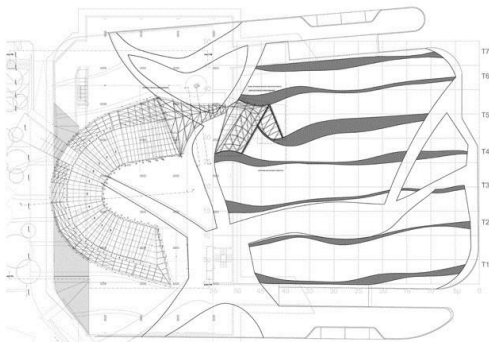
Μελέτη της κεντρικής Πλατείας του Δήμου Θέρμης (μελέτη 2004-2005, κατάκευή 2006-08), μελετητική ομάδα: Κονταξάκης Δημήτριος, Μαρία-Ελένη Κοσμίδου, Σπύρος Ι. Παπαδημητρίου, γλύπτης: Κωνσταντίνος Βαρώτσος.



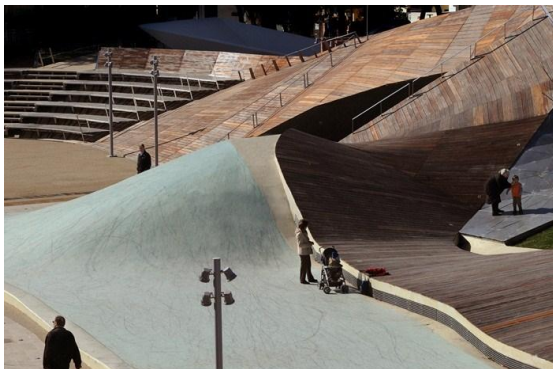
116. Κεντρική πλατεία Γλυφάδας «Βάσω Κατράκη». Τεχνική Υπηρεσία Δήμου Γλυφάδας/ αρχιτέκτονας: Τίνα Καράλη, «Γλυπτά Αρχιτεκτονικά Τοπία»/ αρχιτέκτονας: Ασπασία Κουζούπη, γλύπτης: Νέλλα Γκόλαντα.



117. Πλατεία «ΠΑΡΑΜΑΝΑ», μελέτη της κεντρικής Πλατείας του Δήμου Θέρμης (μ.: 2004-2005, κ.: 2006-2008), μελ. ομάδα: Δ.Κονταξάκης, Μ.-Ε.Κοσμίδου, Σπ.Ι. Παπαδημητρίου, γλύπτης: Κ.Βαρώτσος.



118. Κάτοψη πλατείας «ΠΑΡΑΜΑΝΑ», μελ. ομάδα: Δ. Κονταξάκης, Μ.-Ε.Κοσμίδου, Σπ.Ι.Παπαδημητρίου, γλύπτης: Κ.Βαρώτσος.



119. Πλατεία «ΠΑΡΑΜΑΝΑ», μελ. ομάδα: Δ. Κονταξάκης, Μ.-Ε.Κοσμίδου, Σπ.Ι.Παπαδημητρίου, γλύπτης: Κ.Βαρώτσος.

Η μελέτη διαμόρφωσης της πλατείας είχε ως στόχο την κάλυψη χρηστικών και κοινωνικών απαιτήσεων, επιχειρώντας παράλληλα να ενταχθεί σε ένα σύνθετο αστικό πυρήνα προσδίδοντας ιδιαίτερη ταυτότητα στην περιοχή.

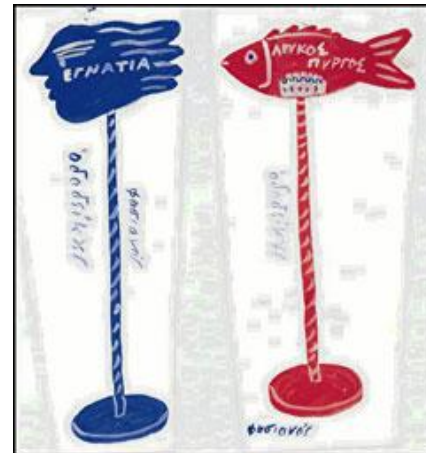
Η πρωτότυπη μορφή της πλατείας είναι αποτέλεσμα συγκεκριμένης διαδικασίας αρχιτεκτονικού σχεδιασμού μέσω ψηφιακών τεχνικών. Οι σχεδιαστικές αρχές βασίζονται στη συνδιαλλαγή δύο διαφορετικών δικτύων, του δικτύου κινήσεων στην πλατεία και του δικτύου δραστηριοτήτων σε αυτή. Η μη συμβατή μορφή δεν εκφράζει μια ιδανική προσηματισμένη εικόνα, αλλά αποτελεί ένα νέο είδος υλικού εξπρεσιονισμού, όπου η δυναμική μορφή είναι αποτέλεσμα των δυναμικών δράσεων και συμπεριφορών.

Η πλατεία, από μία δισδιάστατη επιφάνεια, μετατρέπεται σε τρισδιάστατη αποτελούμενη από έξι ελεύθερες λωρίδες μεταβαλλόμενου μεγέθους και ύψους (Εικ. 117-119), αποκτώντας βάθος και χωρικές ποιότητες. Κύριο χαρακτηριστικό της πρότασης αποτελεί η κεντρική αναδιπλούμενη επιφάνεια, που βαθμιαία εξελίσσεται σε πύλη, σηματοδοτώντας το νέο μνημείο ηρώων, για να καταλήξει σε χώρο συγκέντρωσης-εκδηλώσεων. Οι έννοιες «διεπιφάνεια» και «διάδραση» γίνονται πλέον αναγνώσιμες σε ένα περιβάλλον που, πέ-

ρα από τις απαιτούμενες δραστηριότητες, αναμένεται να προκαλέσει άλλες, απρόβλεπτες, μέσα από τη χρήση και την εμπειρία του νέου αυτού χώρου. (Άγνωστος 2011)

Ζωγραφικός και Αρχιτεκτονικός Χώρος

Στην Έκθεση «Ζωγραφικός και Αρχιτεκτονικός Χώρος» (2005) του Αλέκου Φασιανού και του αρχιτέκτονα καθηγητή του Πολυτεχνείου Τάση Παπαϊωάννου, παρουσιάστηκαν αισθητικές προτάσεις (αρχιτεκτονικές μακέτες, κατασκευές, χρωματικά σχέδια και σχέδια ζωγραφικής), οι οποίες συνθέτουν ένα εν δυνάμει πανόραμα επεμβάσεων για την αισθητική ανάπτυξη των σύγχρονων πόλεων και ειδικότερα της Θεσσαλονίκης.⁴¹ Οι προτάσεις συνδυάζουν λειτουργικότητα και αισθητική και αφορούν διάφορα σημεία της πόλης. Για παράδειγμα, προτάθηκε τα περίπτερα της Αθήνας να γίνουν και πάλι ξύλινα, να μοιάζουν με καράβια με πανιά, αντί για τέντες, ή οι στάσεις των λεωφορείων να χωρίζονται σε γεωμετρικά επίπεδα και να υπάρχουν ζωγραφιές με ήλιους και πουλιά, παγκάκια σαν γλυπτά και οδοδείκτες σε σχήμα ψα-



120. Οδοδείκτες, έργα του Αλ. Φασιανού για την έκθεση "Ζωγραφικός και αρχιτεκτονικός χώρος", 2005.



121. Εξωτερική άποψη φαρμακείου, Γραφείο Klab. Απόδοση γραφιστικής σύνθεσης στην όψη του κτιρίου. 2009.

⁴¹ Η έκθεση παρουσιάστηκε στην «Αθηναΐδα», (2003) και στην «Casa Bianca» της Θεσσαλονίκης (Δεκέμβριος 2005 – Ιανουάριος 2006) με επιμέλεια Τάκη Μαυρωτά.

ριού (Εικ. 120). Πρόκειται για αρχιτεκτονικές και εικαστικές προτάσεις που θα μπορούσαν να βελτιώσουν την εικόνα της πόλης (Πολυχρονάτου 2006-07, 409)

Φαρμακείο Placebo στη Γλυφάδα

Γραφείο Klab/Αρχιτέκτονας: Κωνσταντίνος Λαμπρινόπουλος, αρχιτέκτονας και εικαστικός: Χαρά Μαραντίδου, 2009.

Η διαδικασία σχεδιασμού για αυτό το μεγάλο (600τ.μ.) και υπερτοπικό φαρμακείο οδήγησε την ομάδα Klab να καταλήξει σε ένα «εικονικό» κτίριο – «εικονικό» φαρμακείο. Το οκταγωνικό σχήμα της υφιστάμενης δομής ανασχηματίστηκε σε έναν κύλινδρο, προκειμένου να δημιουργηθεί μια σπείρα η οποία επιδιώκει να συνομιλήσει με την ταχεία κίνηση στη Λεωφόρο Βουλιαγμένης, που είναι η αστική αρτηρία στην οποία βρίσκεται το κτίριο. Τα πάνελ της πρόσοψης είναι διάτρητα και αποδίδεται το σύστημα γραφής Braille, το οποίο παραπέμπει τόσο στη χρήση του συστήματος για τις φαρμακευτικές συσκευασίες, αλλά και ενισχύει την ορατότητα, επιτρέποντας το φως να βρει το δρόμο του προς το εσωτερικό (Εικ. 121).

Αρχιτεκτονική και τέχνη.

Νέες συγγένειες:

Καλλιτεχνικοί πειραματισμοί και προσμείξεις «ανόμοιων» στοιχείων.

Η οδός Ερμού σε οργανωμένη ζώνη επικοινωνίας

Αρχιτέκτονας: Πάνος Δραγώνας, Εικαστικός-αρχιτέκτονας: Ηλίας Χανδέλης, Κοινωνικός ανθρωπολόγος Χαράλαμπος Λάσκαρης, 1996.

Η μελέτη του εικαστικού και αρχιτέκτονα Ηλία Χανδέλη, του αρχιτέκτονα Πάνου Δραγώνα και του κοινωνικού ανθρωπολόγου Χαράλαμπου Λάσκαρη, *Η οδός Ερμού* ως Μέσον Επικοινωνίας, αποτελεί μία πρόταση όπου ένα τμήμα του αστικού χώρου μετατρέπεται σε μέσο επικοινωνίας. Η πρόταση είχε διακριθεί στον διεθνή αρχιτεκτονικό διαγωνισμό με θέμα *Χώροι Συνεύρεσης* (1996) και αφορούσε τη μετατροπή της οδού Ερμού σε οργανωμένη ζώνη επικοινωνίας (Δραγώνας και Χανδέλης 2001, 128). Βασική της αντίληψη ήταν ότι τα μηνύματα στον δημόσιο χώρο αποτελούν ένα αυτόνομο, περιβαλλοντικό, δομικό και επικοινωνιακό στοιχείο.

Ο σχεδιασμός προέβλεπε δέκα αποδέκτες μηνυμάτων και δέκα αντίστοιχοι προβολείς video να βρίσκονται τοποθετημένοι κατά μήκος του δρόμου. Οι περαστικοί θα είχαν τη

δυνατότητα με τη ρίψη ενός κέρματος να καταγράψουν ένα μήνυμα, ενώ την ίδια στιγμή μια κάμερα θα μαγνητοσκοπούσε την εικόνα τους. Μετά από λίγη ώρα η εικόνα του ατόμου που μιλούσε θα προβαλλόταν σε μια οθόνη από την άλλη πλευρά του δρόμου, ενώ το μήνυμα θα καταγραφόταν με τη μορφή υποτίτλων κάτω από την εικόνα. Καθώς θα περνούσε ο χρόνος η εικόνα θα έσβηνε και θα άφηνε χώρο για τον επόμενο περαστικό, στο ίδιο ή σε κάποιο άλλο σημείο, προκαλώντας μια σειρά από επικοινωνιακά επεισόδια. Ο περαστικός θα μπορούσε να λειτουργήσει είτε ως πομπός είτε ως αποδέκτης στο επικοινωνιακό αυτό παιχνίδι/εργαλείο του δημόσιου χώρου ενός δρόμου. (Πολυχρονάτου 2006-07, 241-242)

Κέντρο προβολών

Αρχιτέκτονας: Αριστείδης Αντωνάς, καλλιτέχνης: Ζάφος Ξαγοράρη, 1998.

Το 1998, στην πρόταση για τη δημιουργία ενός κτιρίου ως Κέντρου Προβολών, που θα παρουσιάζει έργα δημιουργών που χειρίζονται την κινούμενη εικόνα, το βίντεο και κάθε είδους προβολές, ο αρχιτέκτονας Αριστείδης

Αντωνάς συνεργάστηκε με τον καλλιτέχνη Ζάφο Ξαγοράρη⁴².

Η μελέτη αυτή αντλεί από την εικονογραφία των κόμικς και την αντίληψη του κτιρίου – μηχανισμού (*building-device*). Στην πραγματικότητα πρόκειται για μια «υπερσχεδιασμένη εφικτή ουτοπία». Το κτίριο λειτουργεί ως οθόνη (Εικ. 122), αναιρώντας την προτεραιότητα της αισθητικής και λειτουργώντας συνολικά σαν ένα όργανο ιδεών ή σαν «νοηματικό εξάρτημα» (*Gordon Matta-Clark*). Στην πραγματικότητα εκτελεί μια νοηματική «λειτουργία»: την κατόπτευση. Ταυτόχρονα, τοποθετείται ψηλά σε έναν λόφο για να είναι ορατό από παντού και απομονωμένο, παραπέμποντας στις «φрукτώριες», τα κτίρια – πυρσούς που μετέδιδαν σήματα. (Χάρη 2003, Τεύχος 34, 187)

«Social Gym»

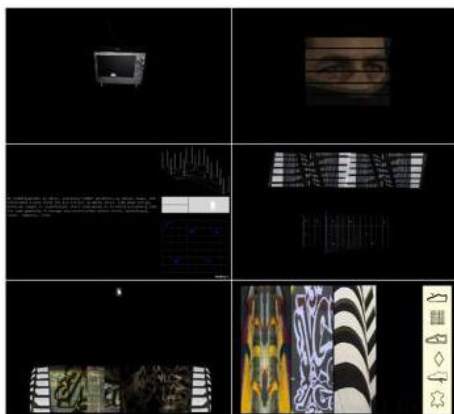
Καλλιτέχνης: Νίκος Χαραλαμπίδης, αρχιτέκτονας: Δημήτρης Ρότσιος.

Σε μια ετεροτοπική και ψυχαναλυτική κατεύθυνση κινείται το «*Social Gym*» του Νίκου Χαραλαμπίδη, σε συνεργασία με τον αρχιτέ-

⁴² Τα σχέδια της μελέτης, τα οποία αποτελούν αρχιτεκτονικά και εικαστικά έργα καθώς επίσης και η ολοκληρωμένη πρόταση για την υλοποίηση του έργου παρουσιάστηκαν στο Ελληνικό Ίδρυμα Πολιτισμού στο Βερολίνο από 13/12/00 έως 26/01/01.



122. Αριστείδης Αντωνάς, Ζάφος Ξαγοράρης, «Κέντρο Προβολών» 1998.



123. «2nd Hand Process II», στιγμιότυπο από το διαδραστικό CD Rom, έργο του αρχιτέκτονα Μάκη Φάρου.

κτονα Δημήτρη Ρότσιο. Το «Κοινωνικό γυμναστήριο» ανάγεται σε έναν ειρωνικό χώρο για την εκγύμναση του νου και του σώματος κατά το αρχαιοελληνικό πρότυπο. Ταυτόχρονα είναι και ένας «πολιτικός» χώρος, ένα πεδίο όπου συναντώνται καλλιτέχνες, φιλόσοφοι ή πολιτικοί, επομένως συγκροτεί μια πρόταση για τη ζωή και την κοινωνία. Η μορφή του αναφέρεται στο έργο του Giotto «Το εργαστήριο της Παναγίας», όπου η αρχιτεκτονική του εσωτερικού χώρου και η «αισθητική της κάψουλας» αντιμετωπίζονται ως ένας αρχετυπικός χώρος γέννησης και δημιουργίας. Ταυτόχρονα, η μορφή του είναι ένα είδος πολεμικού αντικειμένου που μιμείται «χαμαιλεοντικά» το περιβάλλον. (Χάρη 2003, Τεύχος 34, 187)

«Sudden Space»

Αρχιτέκτονας: Μάκης Φάρος, χορευτική ομάδα «Χορευτές».

Στο έργο «Sudden Space» της χορευτικής ομάδας «Χορευτές» σε σύλληψη και σκηνοθεσία του Μάκη Φάρου, η αρχιτεκτονική και οι χαρακτήρες δημιουργούν συμπεριφορές και αλληλεπιδρούν. Στο interactive CD Rom «2nd Hand Process II», (Εικ. 123) επίσης, ο Μάκης Φάρος χρησιμοποιεί την τεχνολογία με ποιητικό τρόπο, ασκώντας κριτική στον επα-

ναπροσδιορισμό του τοπίου και της πόλης, που επιχειρείται σήμερα. Η αστική πραγματικότητα και το φαντασιακό αναφέρονται σε μια ιδέα της πολεοδομίας όπου οι αυτοκινητόδρομοι μεγάλης ταχύτητας απομονώνουν τις εκατέρωθεν περιοχές, διαμορφώνοντας προσωπικές ουτοπίες ή γκέτο. (Χάρη 2003, Τεύχος 34, 188)

«TAMA»

Καλλιτέχνης: Μαρία Παπαδημητρίου, 2002.

Το «TAMA» (Temporary Autonomous Museum for All/Social Facilities for Itinerant Populations) της Μαρίας Παπαδημητρίου, παρουσιάστηκε στην 25^η Biennale του Σάο Πάολο. Είναι ένα καλλιτεχνικό «έργο εν προόδω», που βασίζεται στη συνεργασία και την κοινή δράση με δημιουργούς διαφορετικών κλάδων, με σκοπό την παραγωγή καθημερινών πολιτιστικών δραστηριοτήτων και εξυπηρέτησεων για τους μετακινούμενους κατοίκους της Αυλίζας στο Μενίδι Αττικής. Η περιοχή αυτή αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα διασποράς ενός τρόπου κατοίκησης που δε διαθέτει σταθερό και αμετακίνητο κέντρο. Η διαρκής μεταβλητότητα αποτελεί κύριο περιβαλλοντικό χαρακτηριστικό. Στην περιοχή αυτή ζει ένα είδος νομαδικού πληθυσμού ο οποίος έχει ένα δικό του τρόπο ορ-

γάνωσης (μια αυτόνομη «μικροκοινωνία μέσα στην κοινωνία») και έναν πολύ συγκεκριμένο χειρισμό της καθημερινότητας, που η καλλιτέχνης πιστεύει ότι αντιστοιχεί σε έργα ορισμένων σύγχρονων καλλιτεχνών. Στο πλαίσιο αυτής της συνεργασίας, η αρχιτεκτονική μελέτη επικεντρώθηκε στη δημιουργία ενός λυόμενου συστήματος υποδομών που θα αναβαθμίζουν την «ποιότητα ζωής» των μετακινούμενων κατοίκων της Αυλίζας και θα χρησιμοποιούνται για κοινωνικές, εκπαιδευτικές και πολιτιστικές δραστηριότητες, καθώς και δραστηριότητες αναψυχής. Το σύστημα αυτό μπορεί επίσης να μετεγκατασταθεί και να χρησιμοποιηθεί από άλλες κατηγορίες μετακινούμενων πληθυσμών και σε καταστάσεις «έκτακτης ανάγκης». Η μελέτη στοχεύει επίσης στην τριπλή σύνδεση τέχνης, αρχιτεκτονικής και τοπίου (που αντιστοιχεί στη σχέση καλλιτέχνη – αρχιτέκτονα – νομάδα), καθώς και όλων των παρόμοιων εγχειρημάτων προσωρινής κατοίκησης, μέσα σε ένα δίκτυο επικοινωνίας και ανταλλαγής εμπειριών. Η προτεραιότητα δίνεται στη δημιουργία γεγονότων που περισσότερο από οτιδήποτε άλλο καλλιεργούν σχέσεις. (Χάρη 2003, Τεύχος 34, 187)

«Chelsea World»

Μίλτος Αγγελιδάκης, συμμετοχή: Πάνος Δραγώνας, η Ulrika Karlson και πολλοί άλλοι.

Πρόκειται για μια εικονική προσομοιωμένη κοινότητα για τη σύγχρονη τέχνη, για μια «ά-υλη» εκδοχή της απτής καθημερινότητας η οποία αναπαράγει τους ίδιους μηχανισμούς που αφορούν στην παραγωγή του καλλιτεχνικού θεάματος. Τα κτίρια της κοινότητας (αίθουσες τέχνης, μουσεία, ατελιέ καλλιτεχνών) υιοθετούν τον χαρακτήρα ενός καταλόγου προϊόντων, έτσι ώστε να μπορούν να επιγραφούν επιγραμματικά. (Θέματα Χώρου + Τεχνών 32/2001, σ. 17-18).

Εικονικός χώρος για φωτογραφικό αρχείο

Αρχιτέκτονας: Ανδρέας Αγγελιδάκης, καλλιτέχνης: Armin Linke.

Ο αρχιτέκτονας σχεδιάζει έναν εικονικό χώρο για το φωτογραφικό αρχείο του Armin Linke. «Σε αυτή την ιστορική στιγμή», υποστηρίζει ο Αγγελιδάκης, «είναι ενδιαφέρον να

δούμε το εικονικό τοπίο σαν πραγματικό. Ένα τεχνητό εικονικό τοπίο είναι πιο κοντά στην αναπαράσταση μιας ιδέας και ίσως αυτό το τοπίο είναι πιο κοντά σε αρχαίες ή σύγχρονες ιδέες για σπηλιές που δεν έχουμε δει, όπως αυτή του Πλάτωνα ή ακόμα και του Bin Laden». (Χάρη 2003, Τεύχος 34, 188)

«Παύση»

Αρχιτέκτονας: Δ. Ρότσιος, μουσικός της ambient: Coti K.

Πρόκειται για αρχιτεκτονικό και ηχητικό περιβάλλον, για το οποίο συνεργάστηκαν ο Δ. Ρότσιος με τον μουσικό της ambient Coti K. στην Αίθουσα Τέχνης Cheap Art (επιμέλεια Μαρίνα Φωκίδη). Το περιβάλλον αυτό επιχείρησε να εξαλείψει εικονικά το κέλυφος του εκθεσιακού χώρου, δημιουργώντας μια «διαδραστική» σχέση με την πόλη. Κεντρικός στόχος ήταν η μεταφορά των «αντιλήψεων του κυβερνοχώρου στην απτή πραγματικότητα». (Χάρη 2003, Τεύχος 34, 189)

3. Συμπεράσματα

Από τα παραπάνω ευρήματα προκύπτει η διαπίστωση ότι η **πολιτικοοικονομική κατάρσταση** του τόπου παίζει σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση ευνοϊκού κλίματος για να αναπτυχθούν συνέργειες αρχιτεκτόνων - καλλιτεχνών. Όπως φαίνεται, τα παραδείγματα συνέργειας αυξάνονται μέχρι πριν την περίοδο της δικτατορίας δηλαδή μέχρι το '67. Την περίοδο 1958-1965 –που συμπίπτει περίπου με την ανασυγκρότηση του κράτους- παρατηρείται η λεγόμενη βραχύβια «άνοιξη» στην αρχιτεκτονική που οφείλεται και σε μεγάλο βαθμό στις σημαντικές ξένες επιρροές. Άλλωστε, αρκετοί από τους αρχιτέκτονες που εργάστηκαν την εποχή αυτή είχαν κάνει σπουδές στο εξωτερικό, όπως ο Α. Κωνσταντίνιδης που σπούδασε στο Μόναχο. Έτσι έχουμε τα παραδείγματα των «Ξενία» των οποίων οι κοινόχρηστοι χώροι αποτελούν μικρά μουσεία σύγχρονης τέχνης.

Ο **μυμητισμός** αποτελεί σημαντικό παράγοντα στην εξέλιξη των αρχιτεκτονικών μορφών του ελλαδικού χώρου. Όπως στην ανάπτυξη διαφόρων άλλων φαινομένων στην Ελλάδα, έτσι και στο κτισμένο περιβάλλον της, μεγάλη συμβολή έχει η «μόδα» που ε-

πικρατεί κατά καιρούς στον διεθνή χώρο. Παράδειγμα αποτελεί ακόμα και το Χίλτον των Αθηνών. Τα δάνεια από δημοφιλείς ξένες λύσεις είναι προφανή, όπως η λύση του προβλήματος των όγκων, όπου οι αρχιτέκτονες στηρίχτηκαν στην εκλεκτική σύνθεση αρχών και στοιχείων από διάφορα πρότυπα. Τα πιο εμφανή δάνεια του Χίλτον προέρχονται από το Lever House στην «εμπλουτισμένη» ξενοδοχειακή εφαρμογή (π.χ. τα ξενοδοχεία Χίλτον του Άμστερνταμ και του Καϊρού, το ξενοδοχείο Dallas Statler), και τη γεννημένη στη δεκαετία του '30 κομψή και δυναμική αρχιτεκτονική μορφή που υλοποιήθηκε μεταπολεμικά στο δημοφιλέστατο κτίριο της UNESCO (1953-58, αρχιτέκτονες M. Breuer και B. Zehrfuss)

Η **επιρροή** του Χίλτον υπήρξε τεράστια. Από αυτό ξεκίνησε ο «νέος» (ή ανανεώθηκε ο «παλιός») κυρίαρχος άξονας της επίσημης αρχιτεκτονικής γλώσσας, που χρησιμοποίησε η μεταπολεμική καπιταλιστική Ελλάδα. Με την υπερβολική (για την εποχή του) υπέρβαση της κλίμακας του αττικού τοπίου και τον έντονα κοσμοπολίτικο χαρακτήρα του, υπήρξε το αθηναϊκό σύμβολο της νέας αμερικα-

νοκρατούμενης τάξης πραγμάτων. Αυτόν τον άξονα ακολούθησαν αρκετοί από του Έλληνες αρχιτέκτονες και ειδικά οι εμπορικοί σε κτίρια γοήτρου που μελέτησαν στις δεκαετίες του '70 και '80. Έχουμε παραδείγματα κτιρίων, που προορίζονταν για διάφορες χρήσεις (κτίρια γραφείων, πολυκατοικίες, ξενοδοχεία κ.ά.) στα οποία καταλαμβάνονται ολόκληρες όψεις από γλυπτικό διάκοσμο αξιόλογων επώνυμων καλλιτεχνών. (Φεσσά-Εμμανουήλ 1984, Τεύχος 15, 55)

Ωστόσο, η περίοδος της Δικτατορίας (1967-74) υπήρξε καταλυτική για την αρχιτεκτονική στην Ελλάδα. Μειώνεται ο αριθμός των πρωτοπόρων και πρωταγωνιστών αρχιτεκτόνων, οι οποίοι είτε φεύγουν στο εξωτερικό είτε σιωπούν, ενώ η πρόθεση των δικτατόρων είναι να διαιωνίσουν μέσω μνημειακής αρχιτεκτονικής την παρουσία τους. Έτσι, οι συμμετοχές καλλιτεχνών βρίσκονται κυρίως σε κατασκευές ιδιωτικών συμφερόντων όπως τράπεζες, κλινικές, κτίρια γραφείων κ.ά.

Η διακόσμηση, μέσω της ένταξης έργων τέχνης, τυχαίνει πολλές φορές να επιβάλλεται από το ίδιο το κτίριο. Συχνά ήταν δύσκολο να **διακρίνει** κανείς το **είδος** του **κτιρίου** (π.χ. ένα κτίριο γραφείων από ένα βιομηχανικό), πράγμα που ωθούσε την πλειοψηφία της αρχιτεκτονικής ελίτ, να προτιμήσει είτε διάφορες επενδύσεις του σκελετού με διάφορα

υλικά είτε να καταφύγει στη λύση του τοιχοπετάσματος. (Φιλιππίδης, Νεοελληνική Αρχιτεκτονική, 1984, σ. 351). Ανάλογο ρόλο είχε και η γλυπτική διακόσμηση ενός κατακόρυφου τοίχου σε κάποιες πολυκατοικίες.

Τη δεκαετία του '80, μία περίοδος που χαρακτηρίζεται από την αύξηση του **καταναλωτισμού**, παρατηρούνται συμμετοχές καλλιτεχνών, κυρίως σε εμπορικούς χώρους. Οι συμμετοχές αυτές δε χαρακτηρίζονται πάντα ως ποιοτικές. Επικρατεί η λογική του **εντυπωσιασμού**, οπότε οι παρεμβάσεις αυτές καθορίζονται αποκλειστικά από το τι εντυπωσιάζει το κοινό, άρα από το **μορφωτικό** του **επίπεδο** και την καλλιέργειά του. Η «αγορά» ορίζει το είδος των αποτελεσμάτων. Ωστόσο, η ευημερία του κοινωνικού συνόλου προσέφερε τις βάσεις για την πολύπλευρη πολιτική ανάπτυξης πολιτιστικών δραστηριοτήτων. Η λέξη «κουλτούρα», σχεδόν άγνωστη ως τη μεταπολίτευση, τώρα θα αγκάλιαζε κάθε τέτοια τοπική εκδήλωση, από θεατρικές παραστάσεις μέχρι μουσικά φεστιβάλ κλπ. Τα αποτελέσματα μιας τέτοιας εξέλιξης φαίνονται ήδη στα παραδείγματα που υπάρχουν από τη δεκαετία του '90, τόσο στις πιο ενεργές συμμετοχές των καλλιτεχνών σε αρχιτεκτονικά θέματα, όπως σε μελέτες μνημείων, και στη διαμόρφωση πλατειών κ.ά, αλλά και στις νέες

σχεδιαστικές κατευθύνσεις, όπου εντάσσονται πλέον διάφορα είδη τέχνης.

Μέχρι περίπου τη δεκαετία του '90 η συμμετοχή των καλλιτεχνών στα αρχιτεκτονήματα, αφορούσε αποκλειστικά τη μελέτη κάποιου διακοσμητικού στοιχείου, το οποίο αποτελούσε είτε μόνιμο-αναπόσπαστο μέλος του κτιρίου (π.χ. τοίχος-γλυπτό), είτε βρισκόταν ελεύθερο σε ένα χώρο του. Όσο αφορά στο **χρονικό σημείο ένταξης** του έργου τέχνης στο αρχιτεκτονικό έργο, διαπιστώνουμε ότι και στις δύο περιπτώσεις η ανάθεση στον καλλιτέχνη γινόταν και μετά την ολοκλήρωση του αρχιτεκτονικού έργου, όπως συνέβη με την περίπτωση της κεραμική επένδυση της Ελένης Βερναδάκη, σε καφετέρια, στον αερολιμένα του Ελληνικού, ή των γλυπτών του Λουκόπουλου στο Μοτέλ «Ξενία» Λάρισας, του Άρη Κωνσταντινίδη. Επιπλέον, οι επεμβάσεις αυτές των καλλιτεχνών εμφανίζονται με την ίδια συχνότητα τόσο σε εσωτερικούς όσο και εξωτερικούς χώρους.

Στη συνέχεια όμως και μέχρι και τη σημερινή εποχή οι καλλιτέχνες αποκτούν **μεγαλύτερο ρόλο**. Σχεδιάζουν από κοινού με τους αρχιτέκτονες διάφορα είδη μελετών. Τα τελευταία χρόνια βρίσκουμε και στην Ελλάδα κάποια παραδείγματα όπου το αρχιτεκτόνημα πλησιάζει την έννοια του έργου τέχνης, όπως το γλυπτικό τοπίο που έχει δημιουργη-

θεί στην κεντρική Πλατεία του Δήμου Θέρμης (πλατεία «Παραμάννα»), αλλά και έργα του γραφείου Klab ή της ομάδας «Γλυπτά αρχιτεκτονικά τοπία».

Ως προς τη **συνάφεια**, τη σχετική με την εποχή που αντιπροσωπεύουν τα έργα της αρχιτεκτονικής με τα είδη τέχνης, με τα οποία συνυπάρχουν, παρατηρούμε ότι στις περισσότερες των περιπτώσεων όπου έγινε ένταξη κάποιου έργου τέχνης σε αρχιτεκτονικό έργο, υπήρξε και η ανάλογη συνάφεια. Ειδικά από το 1958 περίπου, οι προσπάθειες συγχρονισμού με τα δυτικά ρεύματα που επικρατούν, έχουν αντίκτυπο τόσο στην αρχιτεκτονική όσο και στην τέχνη. Οι αρχιτέκτονες που προσπαθούν να συγχρονιστούν με τα διεθνή ρεύματα, επιλέγουν και καλλιτέχνες που παράγουν ανάλογα έργα σύγχρονης τέχνης, με **δημοφιλέστερο είδος** –τουλάχιστον– μέχρι και τη δεκαετία του '90– τη **γλυπτική** και την **κεραμική**.

Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι ένα χαρακτηριστικό των έργων που εντάχθηκαν στα διάφορα ήδη κτιρίων αποτελεί το είδος των **μοτίβων** που τα συνθέτουν. Πολλές φορές τα μοτίβα αυτά προέρχονται από την αρχαία ή λαϊκή ελληνική τέχνη (γεωμετρικά σχήματα και ελληνικά σύμβολα), όπως και από στοιχεία του ελληνικού τοπίου και της ζωής του Έλληνα (θάλασσα, πλοία κλπ).

Οι περισσότερες από τις συνέργειες που έχουν προκύψει στο πέρασμα των χρόνων δεν ήταν τυχαίες. **Προσωπικές σχέσεις** και φιλίες έπαιξαν σημαντικό ρόλο. Για παράδειγμα η σύζυγος του Α. Κωνσταντινίδη ήταν γλύπτρια και έτσι γνωρίστηκε και έκανε φίλους πολλούς από τους σύγχρονους του καλλιτέχνες, όπως τον Διαμαντή Διαμαντόπουλο και τον Κλέαρχο Λουκόπουλο (Φιλιππίδης, Η φευγαλέα μορφή του Κλέωνα Κραντονέλλη, 1997, σ. 60). Έργα του δεύτερου συμπλήρωναν τα ιδιωτικά ή δημόσια έργα του Κωνσταντινίδη, όπως είδαμε προηγουμένως. Έτσι, παρά το γεγονός, ότι η «φονξιοναλιστική» αρχιτεκτονική, η μόδα της εποχής στην οποία εργάστηκε, δεν ενέκρινε τη χρήση της διακόσμησης⁴³, ο Κωνσταντινίδης ήταν από τους αρχιτέκτονες που διατήρησαν τέτοιου είδους «συνήθειες» στα έργα του.

Παρά όλα αυτά όποια διάθεση και αν είχε ή έχει ο αρχιτέκτονας, ακόμα και στην περίπτωση της «εμπορικής» και γενικότερα της αρχιτεκτονικής ιδιωτικών συμφερόντων, πολλές φορές αναγκάζεται να καταλήξει σε συμβατικές λύσεις. Η επίσημη «αγορά» -όπως

και η εργολαβική- υπακούει σε αυστηρότατους νόμους τεχνικοοικονομικούς, , από τους οποίους δεν ξεφεύγει κανείς χωρίς συνέπειες και χωρίς τις αναγκαστικές εκπτώσεις στο έργο του, αφού βάζουν **εμπόδια** στην πραγματοποίηση αντισυμβατικών συνεργειών και στην υλοποίηση των ιδεών που προκύπτουν από αυτές.

Σ' αυτό οφείλεται και το θέμα της μη εφαρμογής στην Ελλάδα του 1% για την τέχνη⁴⁴ που προτάθηκε από το Α' Συνέδριο Ελλήνων Καλλιτεχνών στο Α.Τ.Ι. (Δοξιάδη) το 1966. (Δουμάνης, Θέματα Χώρου + Τεχνών, Design + Art in Greece, 1977, Τεύχος 8). Έτσι παρά τις αναμορφώσεις, τις επανεξετάσεις και τον εκσυγχρονισμό ακόμα που έχουν γίνει κατά καιρούς στη συγκεκριμένη νομοθεσία,

⁴³ Είναι γεγονός ότι περίπου στα μέσα του 20ου αιώνα, κυριάρχησε στη μοντέρνα αρχιτεκτονική, η άρνηση κατά της εφαρμοσμένης τέχνης, που δημιούργησε μια ρήξη στη συνεργασία αρχιτέκτονα – καλλιτέχνη. Πολλοί αρχιτέκτονες θεωρούσαν τα έργα τέχνης «ανταγωνιστικά» ως προς αυτούς.

⁴⁴ Η σχετική νομοθεσία ορίζει να δίνεται το 1% επί του προϋπολογισμού της ανέγερσης δημόσιων κτιρίων στην τέχνη και προϋποθέτει η υλοποίηση να γίνεται μετά από ανοιχτό καλλιτεχνικό διαγωνισμό από επίλεκτα καλλιτεχνική και μη επιτροπή, για να εμποδίζεται η τοποθέτηση έργων ως αποτέλεσμα προσωπικών επαφών, γνωριμιών και απόψεων. Πολλά νομικά πρόσωπα, που λειτουργούν με διάφορες νομικές μορφές, αλλά ανήκουν στο ελληνικό Δημόσιο υποχρεούνται να παράγουν πολιτιστικό έργο και να κάνουν διαγωνισμό για την επιλογή του καλλιτεχνικού έργου που θα πλαισιώσει τον χώρο. Για παράδειγμα η Εταιρία Αττικό Μετρό Α.Ε. οδηγήθηκε να κάνει διαγωνισμό στον σταθμό του Μεγάρου Μουσικής, αφού υπάγεται στις ρυθμίσεις του νόμου. (Πολυχρονάτου, 2006-07, σσ. 407-408)

και το γεγονός του ψηφίσματος του Νόμου το 1989, από την εκτελεστική εξουσία καθώς και από τα αρμόδια Υπουργεία δεν τηρούνται οι σχετικές αποφάσεις, γιατί αφενός κάθε φορά προβάλλεται η έλλειψη οικονομικής δυνατό-

τητας και αφετέρου διότι η συγκεκριμένη νομοθεσία δεν έχει συμπεριλάβει στο περιεχόμενό της κυρώσεις για τις περιπτώσεις της μη εφαρμογής της.

Επίλογος

Ως κάποιο βαθμό η ένταξη κάθε δημόσιου έργου τέχνης σε «ζώνες» δημόσιας χρήσης, του αστικού περιβάλλοντος, είναι αποτέλεσμα αλληλεπιδράσεων ανάμεσα σε καλλιτέχνες, κρατικούς ή τοπικούς φορείς, αρχιτέκτονες, κατασκευαστικές εταιρίες, καλλιτεχνικά εργαστήρια και χρηματοδότες. Σε πολλές περιπτώσεις για την υλοποίησή του χρειάζεται η υποστήριξη δημόσιων ή ιδιωτικών οργανισμών αλλά και η ενεργή υποστήριξη του ανθρώπινου δυναμικού της περιοχής στην οποία πρόκειται να κατασκευαστεί το έργο. Η δημιουργία τους αντανakλά την πρόθεση κυβερνητικών, τοπικών και ιδιωτικών παραγόντων να ασχοληθούν με την ανάπτυξη του πολιτισμού μέσω επεμβάσεων στο αστικό περιβάλλον, προκειμένου να διαμορφώσουν καλύτερης ποιότητας συνθήκες ζωής.

Το δημόσιο έργο τέχνης αποτελεί συχνά και ένα σημάδι ότι ο δημόσιος χώρος είναι αναγνωρισμένος και όχι παραμελημένος και αποτελεί ένα συνδυασμό καλλιτεχνικού έργου και συλλογικού οράματος για την εισαγωγή της τέχνης στην καθημερινή ζωή. Αποτελεί επίσης μια συμβολή στο ξεπέρασμα της αδι-

αφορίας και της αποξένωσης που κυριαρχεί, ιδιαίτερα στις εγκαταλειμμένες και φτωχές περιοχές, όπου αναπτύσσεται ο βανδαλισμός και η παρανομία. (Πολυχρονάτου, 2006-07, σσ. 148-149)

Έτσι, τα θέματα της συνύπαρξης διαφόρων μορφών καλλιτεχνικών εκφράσεων και αρχιτεκτονικής καθώς και της περιβαλλοντικής ανανέωσης μέσω της τέχνης, αναδεικνύουν το άμεσο ζήτημα της χρηματοδότησης, που πρέπει να ρυθμιστεί νομοθετικά. Η ύπαρξη νομοθεσίας για την τέχνη στον δομημένο χώρο είναι εφικτή, με την προϋπόθεση ότι οι νομοθέτες και οι άνθρωποι της εξουσίας αντιλαμβάνονται την ουσιαστική επίδραση που ασκεί στο κοινωνικό σύνολο η αισθητική διαπαιδαγώγησή του μέσω τέτοιων επεμβάσεων. (Πολυχρονάτου, 2006-07, σ. 409)

Επιπλέον, προς αυτή την κατεύθυνση σημαντική μπορεί να είναι και η συμβολή του εκπαιδευτικού συστήματος. Η διδασκαλία της Ιστορίας της Τέχνης στα σχολεία από τις πρώτες τάξεις της εκπαίδευσης, καθώς και η οργανωμένες σχολικές εκδρομές σε χώρους τέχνης θα φέρουν τον κόσμο πιο κοντά στις τέχνες και θα συμβάλλουν στην κατανόησή

τους, από μικρή ηλικία. Αλλά και η απόδοση μεγαλύτερης βαρύτητας στις διάφορες εκφάνσεις τις τέχνης κατά τη διάρκεια των σπουδών του αρχιτέκτονα μπορεί να επιφέρει ανάλογα αποτελέσματα.

Οι συνέργειες αρχιτεκτόνων – καλλιτεχνών, και γενικότερα η παρουσία των άλλων καλλιτεχνικών εκφράσεων μέσω της αρχιτεκτονικής, έχουν τη δυνατότητα να συμβάλλουν στην ποιότητα ζωής και στην αστική ανάπτυ-

ξη. Η ψυχική και πνευματική ανάταση που μπορεί να προσφέρει στον κάτοικο μιας πόλης ένα αισθητικά διαμορφωμένο περιβάλλον, που προάγει στοιχεία πολιτισμού, έχει σημαντική συνεισφορά στην ανάπτυξη κοινωνικών αξιών και επομένως θα έπρεπε να έχει προτεραιότητα σε σχέση με οικονομικά συμφέροντα.

Παράρτημα

Δημόσια τέχνη και νομοθεσία

Στη δεκαετία του '30, μετά το οικονομικό κραχ του '29, η κυβέρνηση Ρούζβελτ για να καταπολεμήσει την ανεργία των καλλιτεχνών και να τους εξασφαλίσει στοιχειώδεις εισόδημα μέσω των δημόσιων παραγγελιών συνέταξε την WPA (Work Progress Administration, Διεύθυνση Προώθησης Έργων), σύμφωνα με την οποία όλοι οι καλλιτέχνες έπαιρναν κάποιο χρηματικό επίδομα σε αντάλλαγμα κάποιας καλλιτεχνικής εργασίας τους σε δημόσια έργα. Με το πρόγραμμα βοήθειας προς τους άνεργους καλλιτέχνες η αμερικάνικη κυβέρνηση εφάρμοσε μια πολιτική κοινωνικής πρόνοιας και οι καλλιτέχνες εκτέλεσαν παραγγελίες τοιχογραφιών σε εξαιρετικά μεγάλες επιφάνειες δημόσιων κτιρίων ή μεγάλης κλίμακας γλυπτά σε δημόσιους χώρους. Κατ' αυτόν τον τρόπο μια πρόσκαιρη νομοθεσία συνέβαλε άμεσα στη διαμόρφωση μιας νέας δημόσιας αισθητικής και είχε επιπτώσεις στο μέλλον και τις εξελίξεις της μεταπολεμικής αμερικανικής τέχνης και κατ' επέκταση της δυτικής.

Με το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, καθιερώθηκε μια νέα σχέση μεταξύ τέχνης

και αμερικανικής πολεοδομίας και εξασφαλίστηκε η συμμετοχή των καλλιτεχνών στον αστικό δομημένο χώρο. Πιο συγκεκριμένα, μετά το 1948 νομοθετικές ρυθμίσεις έκαναν την εμφάνισή τους και πολυάριθμα έργα παρουσιάστηκαν στον δημόσιο χώρο διαφόρων χωρών, όπως της Γαλλίας, της Αγγλίας και της Αμερικής. Το πρόβλημα της φτώχειας έστρεψε το ενδιαφέρον των πολιτικών στα προβλήματα της πόλης. Ένα τους μέλημα ήταν η βελτίωση του χώρου και κατά συνέπεια η αισθητική αναβάθμισή του, ώστε να διαμορφωθεί ένα περιβάλλον πιο φιλικό και περισσότερο βιώσιμο για τους κατοίκους.

Διάφορα προγράμματα εφαρμόστηκαν τόσο στην Αμερική όσο και στην Ευρώπη, που δεν έλυσαν τα κοινωνικά προβλήματα, ωστόσο επέφεραν μια κάποια ανακούφιση. Στο πλαίσιο της αστικής αναδιάρθρωσης για μια αναβαθμισμένη ποιότητα ζωής στην πόλη, αναγέρθηκαν κτίρια και υλοποιήθηκαν δημόσια έργα με την έγκαιρη συμμετοχή καλλιτεχνών, που στόχευαν στην καλύτερη δυνατή συνύπαρξη έργων τέχνης και αστικού χώρου.

Ένας από τους βασικότερους τρόπους καθιέρωσης του Δημόσιου Έργου Τέχνης στην Ευρώπη και στην Αμερική υπήρξε το «Ποσοστό

για την Τέχνη» που δίνεται από τον οικονομικό προϋπολογισμό της κατασκευής δημόσιων κτιρίων και γενικότερων έργων. Η νομοθεσία του «Ποσοστού για την Τέχνη» απέδωσε στον καλλιτέχνη ένα ρόλο αστικό, κοινωνικό και μορφωτικό και πλέον ο καλλιτέχνης απέκτησε τη δυνατότητα να συμβάλλει ενεργά στη διαμόρφωση και βελτίωση της ζωής της πόλης. (Πολυχρονάτου 2006-07, 383)

Αμερική

Όταν το 1931 το *Commission on Fine Arts* συνέστησε ότι για όλα τα δημόσια κτίρια πρέπει να διατίθεται ένα ποσό για τις ζωγραφιές των τοίχων και για τα γλυπτά ως ουσιώδη μέρη ενός κτιρίου και όχι μόνο ως διακοσμητικά στοιχεία, αναγνωρίστηκε η ανάγκη δημιουργίας μιας συμβιωτικής σχέσης και ιδεώδους σύνδεσης μεταξύ τέχνης και αρχιτεκτονικής. Ο *Michael von Moschzisker*⁴⁵ το 1958 στο Εθνικό Συνέδριο Αρθρογράφων της Φιλαδέλφειας υποστήριξε ότι οι καλές τέχνες πρέπει να επιστρέψουν στην αμερικάνικη αρχιτεκτονική, ότι η στειρότητα και η μονοτονία πρέπει να εξοριστούν και ότι ο καλλιτέ-

χνης πρέπει να σταματήσει να συσσωρεύει τα έργα του στις γκαλερί και στα μουσεία. Η γλυπτική μπήκε στα κέντρα των πόλεων με τη μεταφορά του αυτόνομου γλυπτικού αντικείμενου από το εργαστήριο του καλλιτέχνη στις δημόσιες πλατείες και τα αίθρια. Η τέχνη στον αστικό χώρο των ΗΠΑ ανανεώθηκε στα τέλη της δεκαετίας 1970 με το πρόγραμμα «Τέχνη στην Αρχιτεκτονική», το οποίο έδωσε τη δυνατότητα σε καλλιτέχνες, εμπνευσμένους, από τον *Brancusi*, τον *Noguchi* και τον *Chillida*, να δημιουργήσουν σημαντικά αντισυμβατικά έργα στον αστικό χώρο, χωρίς να αλλάζει ο χαρακτήρας του στατικού αντικείμενου και χωρίς να αποφεύγεται πάντα η σύγκρουση της πρόθεσης του καλλιτέχνη με την προσδοκία του κοινού.

Οι παρεμβάσεις στον δημόσιο χώρο τη δεκαετία του '70 δεν περιορίζονταν στην απλή τοποθέτηση ενός γλυπτού στον χώρο, αλλά επιδίωκαν τη μεταμόρφωση του χώρου σε πεδίο τέχνης. (Πολυχρονάτου 2006-07, 215-216)

Ευρώπη

Από τη δεκαετία του 1960 η τέχνη στη Γερμανία ενίσχυσε τον διάλογο με την αρχιτεκτονική. Αυτή η ανάπτυξη συνδέθηκε με μία

⁴⁵ Ο *Michael von Moschzisker*, δικηγόρος, συγγραφέας και πρόεδρος του *Redevelopment Authority*, πρόσθεσε έναν όρο για τις καλές τέχνες στα συμβόλαια του RDA.

μακρά ιστορία θεσπισμένης πρόνοιας για την τέχνη σε δημόσιους χώρους. Στην ανοικοδόμηση των γερμανικών πόλεων μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο αναζητήθηκε μια δημόσια τέχνη γλυπτών, ανάγλυφων και τοιχογραφιών, που να ανταποκρίνεται στη μορφή και το μέγεθος των νέων κτιρίων. Παρ' όλα αυτά, η γλυπτική δεν ταίριαζε απαραίτητα στο αρχιτεκτονικό πλαίσιο. Οι οργανωτές της έκθεσης «Sculpture» στο Munster (1977) αναζήτησαν τους τρόπους με τους οποίους η γλυπτική μπορούσε να εισαχθεί σε ένα αστικό πλαίσιο. (Πολυχρονάτου 2006-07, 217-218)

Από το 1936 χρονολογείται ένα εκτενές νομοσχέδιο στη Γαλλία για την τοποθέτηση έργων τέχνης στα σχολεία, που εφαρμόστηκε συστηματικά από το 1951. Ο υπουργός Παιδείας Pierre-Olivier Lapie στις 18 Μαΐου 1951, υπέγραψε μια εγκύκλιο, η οποία καθιστούσε υποχρεωτική τη μέριμνα για την καλλιτεχνική πλαισίωση των σχολικών και πανεπιστημιακών κτιρίων και η οποία αποτέλεσε τη βάση για τη νομοθετική ρύθμιση του 1%.

Η ρύθμιση αυτή αφορά κτίρια των οποίων ο σκοπός είναι να δέχονται κοινό, ανεξάρτητα του αν πρόκειται για κτίρια που έχουν γίνει εξ ολοκλήρου ή είναι απλά επιχορηγούμενα κατά ένα μέρος από τα υπουργεία, που έχουν συνυπογράψει την απόφαση που καθορίζει τη διαδικασία του 1% για την τέχνη. Αυτό το

μέτρο, που ισχύει από 1951 για τα σχολικά και πανεπιστημιακά κτίρια, έχει σταδιακά επεκταθεί. Επιτρέπει σε καλλιτέχνες διαφορετικών τάσεων να δημιουργήσουν έργα για ένα χώρο της καθημερινότητας, να συνεργαστούν με αρχιτέκτονες και να φέρουν σε επαφή το κοινό με την τέχνη της εποχής μας. (Πολυχρονάτου 2006-07, 387-388)

Στη Βρετανία, οι διαδοχικές κυβερνήσεις υποστήριξαν αδιάκοπα την περιβαλλοντική ανανέωση και ενθάρρυναν τη δημιουργία και την τοποθέτηση έργων στο δημόσιο χώρο, ώστε να δώσουν στους κατοίκους των πόλεων μια καλύτερη ποιότητα ζωής. (Πολυχρονάτου 2006-07, 395)

Ένα παράδειγμα κράτους όπου η αισθητική έχει χρησιμοποιηθεί σκοπίμως ως πνευματική και πολιτιστική προσφορά στην κοινωνία είναι η Ισπανία, η οποία τα τελευταία χρόνια μεταμορφώθηκε. (Πολυχρονάτου 2006-07, 397) Στηρίζει γενικότερα την τέχνη και την αισθητική. Πρόσφατα, εκτός από τον ετήσιο προϋπολογισμό για την αγορά έργων τέχνης, σχεδιάστηκε και ο ευνοϊκός νόμος των φοροαπαλλαγών –κατ' αναλογία της νομοθεσίας που ισχύει στις ΗΠΑ– που δίνει τη δυνατότητα στους οφειλότες να πληρώσουν μέρος του φόρου, δωρίζοντας ένα έργο τέχνης ή να απαλλαγεί από μέρος του οφειλόμενου φόρου αγοράζοντας ένα έργο και στη συνέχεια

δωρίζοντάς το. Η τροποποίηση έχει κάνει τις συνθήκες για τις συλλογές έργων τέχνης να γίνουν ακόμη καλύτερες.

Η επιδίωξη των υψηλών προδιαγραφών αισθητικής του δομημένου περιβάλλοντος στη Βαρκελώνη δεν οδήγησε στον μονομερή σχεδιασμό κάποιου εμβληματικού οικοδομήματος ως κάλεσμα ταξιδιωτικού προορισμού, αλλά με μια «εσωστρεφή» τακτική έδωσε μεγαλύτερη σημασία στην καθημερινότητα των πολιτών της. (Πολυχρονάτου 2006-07, 406)

Ελλάδα

Στην Ελλάδα το 1% για την τέχνη προτάθηκε από το Α' Συνέδριο Ελλήνων Καλλιτεχνών στο Α.Τ.Ι. (Δοξιάδη) το 1966. (Δουμάνης, Θέματα Χώρου + Τεχνών, Design + Art in Greece 1977, Τεύχος 8)

Το 1981 μια ομάδα γλυπτών, μεταξύ των οποίων ήταν οι καθηγητές της Α.Σ.Κ.Τ. Γιώργος Χουλιάρας και Θύμιος Πανουργιάς, εκπονεί μελέτη για την αναμόρφωση του νομικού πλαισίου των καλλιτεχνικών διαγωνισμών και για την αισθητική πλαισίωση του δημόσιου χώρου, το σχετικό νομοσχέδιο του 1%. Η ομάδα παράλληλα ασκεί πίεση στην ηγεσία του ΥΠ.ΠΟ. για τη δημιουργία μεγάλων γλυπτών χωρίς θέμα σε διάφορες πόλεις της χώ-

ρας, ώστε να πραγματοποιηθεί μια άλλη γλυπτική πραγματικότητα στον δημόσιο χώρο. Στην αρχή οι αρμόδιοι του Υπουργείου δήλωσαν ότι διαθέτουν 80 εκατομμύρια τον χρόνο. Ωστόσο, το τελικό αποτέλεσμα ήταν η εισήγηση αυτή να μην εφαρμοστεί.

Η ελληνική νομοθεσία από το 1985 επανέξετασε το θέμα της τέχνης στον ελληνικό δημόσιο χώρο, σε σχολεία, νοσοκομεία και κτίρια δημόσιων οργανισμών. Το 1989 ψηφίστηκε σχετικός νόμος. Το 1998 ο νόμος εκσυγχρονίστηκε βάσει των νέων δεδομένων. Ωστόσο, από την εκτελεστική εξουσία καθώς και από τα αρμόδια Υπουργεία δεν τηρούνται οι σχετικές αποφάσεις, γιατί αφενός κάθε φορά προβάλλεται η έλλειψη οικονομικής δυνατότητας και αφετέρου διότι η συγκεκριμένη νομοθεσία δεν έχει συμπεριλάβει στο περιεχόμενό της κυρώσεις για τις περιπτώσεις της μη εφαρμογής της.

Η σχετική νομοθεσία ορίζει να δίνεται το 1% επί του προϋπολογισμού της ανέγερσης δημόσιων κτιρίων στην τέχνη και προϋποθέτει η υλοποίηση να γίνεται μετά από ανοιχτό καλλιτεχνικό διαγωνισμό από επίλεκτη καλλιτεχνική και μη επιτροπή, για να εμποδίζεται η τοποθέτηση έργων ως αποτέλεσμα προσωπικών επαφών, γνωριμιών και απόψεων. Πολλά νομικά πρόσωπα, που λειτουργούν με διάφορες νομικές μορφές, αλλά ανήκουν στο

ελληνικό Δημόσιο υποχρεούνται να παράγουν πολιτιστικό έργο και να κάνουν διαγωνισμό για την επιλογή του καλλιτεχνικού έργου που θα πλαισιώσει τον χώρο. Για παράδειγμα η Εταιρία Αττικό Μετρό Α.Ε. οδηγήθηκε να κάνει διαγωνισμό στον σταθμό του Μεγάλου Μουσικής, αφού υπάγεται στις ρυθμίσεις του νόμου. (Πολυχρονάτου 2006-07, 407-408)

Η νομοθεσία να διατίθεται το 1% του κόστους των δημοσίων κτιρίων για αγορά και τοποθέτηση έργων τέχνης σε εσωτερικούς και εξωτερικούς χώρους συνυπογράφηκε από τον τότε υπουργό Πολιτισμού Ευάγγελο Βενιζέλο, από τους υπουργούς Οικονομικών, Περιβάλλοντος και Δημοσίων Έργων, και φάνηκε να ενεργοποιείται τον χειμώνα του 2003. Ταυτόχρονα η Γ.Γ. του Υπουργείου Πολιτισμού Λίλα Μενδώνη όρισε επιτροπές σε κάθε περιφέρεια της χώρας για την υλοποίηση της απόφασης. (Μαραγκού 20.02.2003)

Το θέμα του 1% για την καλλιτεχνική πλαισίωση των δημόσιων κτιρίων συμφωνήθηκε να μπει σε εφαρμογή με την ισχύουσα υπουργική απόφαση, ξεκαθαρίζοντας το ζήτημα ότι το 1% θα υπάρχει στη συμβατική δαπάνη εκ των προτέρων. Ωστόσο, υποστηρίχθηκε ότι η υπουργική απόφαση πάσχει πολ-

λαπλώς και καθίσταται δυσλειτουργική, γι' αυτό την άνοιξη του 2005 συμφωνήθηκε με το Εικαστικό Επιμελητήριο Ελλάδος (Ε.Ε.Τ.Ε.) και το Υπουργείο Πολιτισμού να τροποποιηθεί.

Σύμφωνα με στοιχεία που δόθηκαν από το Ε.Ε.Τ.Ε., ο Νόμος 2557/1997, άρθρο 2, παρ. 5, προβλέπει το 1% του προϋπολογισμού των Δημόσιων Κτιρίων να διατίθεται για την καλλιτεχνική τους πλαισίωση. Η Υπουργική Απόφαση για την εφαρμογή του εκδόθηκε το 2001, αλλά μέχρι σήμερα δεν έχει τεθεί σε εφαρμογή. Με Υπουργική Απόφαση πάλι το 2002 συγκροτήθηκαν οι Επιτροπές Υλοποίησης του 1% ανά Διοικητική Περιφέρεια. Δυστυχώς μέχρι σήμερα ούτε έχει τεθεί σε εφαρμογή η Υπουργική Απόφαση ούτε έχουν συνεδριάσει οι επιτροπές. (Πολυχρονάτου 2006-07, 407-408)

Το Ε.Ε.Τ.Ε. έχει προτείνει έναν κεντρικό έλεγχο σε επίπεδο σχετικών φορέων (ΥΠ.ΠΟ., Υ.ΠΕ.ΧΩ.Δ.Ε., Ε.Ε.Τ.Ε., Τ.Ε.Ε.) καθώς και την εκπροσώπηση της τοπικής αυτοδιοίκησης για τα σχολικά κτίρια, που θα βοηθήσει αποφασιστικά στην ενεργοποίηση του νόμου και επίσης θα δημιουργήσει συνθήκες πλήρους διαφάνειας. (Πολυχρονάτου 2006-07, 408)

Πηγές Εικόνων

1. <http://www.architecturefoundation.org.uk/programme/2009/architecture-art-crossover-and-collaboration>
2. http://neaolympus.blogspot.gr/2013/05/blog-post_966.html
3. <http://static.ddmcdn.com/gif/henri-matisse-1.jpg>
4. Προσωπικό αρχείο
5. http://www.lifo.gr/uploads/image/541378/AM_Ambelokipoi.St_Antonakos1_LG.jpg
6. Ξενάκης Κοσμάς. «Μερικές σκέψεις.» *Θέματα Χώρου + Τεχνών, Design + Art in Greece*, 1970, Τεύχος 1, σ. 69
7. Ξενάκης Κοσμάς. «Μερικές σκέψεις.» *Θέματα Χώρου + Τεχνών, Design + Art in Greece*, 1970, Τεύχος 1, σ. 69
8. http://www.eie.gr/archaeologia/gr/02_DELTIA/Poikile_Stoa.aspx
9. <http://www.bluffton.edu/~sullivanm/palladio/chiericati.html>
10. <http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%91%CF%81%CF%87%CE%B5%CE%AF%CE%BF:Pyrgihouse2.JPG>
11. <http://www.bestourism.com/medias/dfp/4672>
12. Προσωπικό αρχείο
13. <http://mshodahl.com/artcarp.html>
14. <http://www.a10.eu/architects/profiles/stalker/>
15. http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbi.cgi/Palace_of_Assembly.html/cid_1249328047_2467842247_59770bc217_o.html
16. <http://mshodahl.com/artcarp.html>
http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbi.cgi/Palace_of_Assembly.html/cid_1251542445_20080107-19_CHANDIGARH.html
17. <http://www.flickr.com/photos/seibi/288087108/sizes/o/in/photostream/>
18. <http://www.sigap.net/mag-fr/index.php3?num=4092&pht=2>
19. <http://www.designrulz.com/architecture/2012/09/awaji-yumebutai-international-conference-center-by-tadao-ando/>
20. <http://www.designrulz.com/architecture/2012/09/awaji-yumebutai-international-conference-center-by-tadao-ando/>
21. <http://www.archdaily.com/161448/ad-classics-riola-parish-church-alvar-aalto/>
22. <http://www.archdaily.com/161448/ad-classics-riola-parish-church-alvar-aalto/>
23. <http://pinterest.com/pin/471541023454876269/>
24. http://www.greatbuildings.com/buildings/Guggenheim_Bilbao.html

25.<http://www.arhitekton.net/664/crtezi-sketches-mario-botta/?lang=en>
26.<http://www.arhitekton.net/664/crtezi-sketches-mario-botta/?lang=en>
27.<http://abduzeedo.com/architect-day-santiago-calatrava>
28.<http://www.dichtung-digital.org/2009/Ricardo/index.htm>
29. Προσωπικό αρχείο
30. Προσωπικό αρχείο
31.http://en.wikiarquitectura.com/index.php/File:Parque_dels_colors._nocturna.jpg
32.<http://www.archdaily.com/375034/ad-classics-igualada-cemetery-enric-miralles-carne-pinos/>
33.<http://www.archdaily.com/375034/ad-classics-igualada-cemetery-enric-miralles-carne-pinos/>
34.<http://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/076-100/094-ricola-europe-production-and-storage-building/IMAGE.html>
35.<http://mshirsch.wordpress.ncsu.edu/2012/10/08/beijing-national-stadium-modernitys-influence-on-perception/>
36.<http://mshirsch.wordpress.ncsu.edu/2012/10/08/beijing-national-stadium-modernitys-influence-on-perception/>

37.<http://tosympantistexnis.blogspot.gr/2013/06/1887-1964-1.html>
38.http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A11&page_number=7&template_id=1&sort_order=1
39.<http://www.ered.gr/gr/articlesInside.php?art=21050>
40.<http://www.scribd.com/doc/40810570/%CE%A4%CE%AC%CE%BA%CE%B7%CF%82-%CE%A7-%CE%96%CE%B5%CE%BD%CE%AD%CF%84%CE%BF%CF%82-1926-1977-Takis-Ch-Zenetos-1926-1977>
41. Κωνσταντίνιδης Άρης. «Μοτέλ "Ξενία" Λάρισας και Ηγουμενίτσας.» *Αρχιτεκτονική*, Νοέμβριος-Δεκέμβριος, Τεύχος 24 1960, σ. 76.
42. Κωνσταντίνιδης Άρης. «Μοτέλ "Ξενία" Λάρισας και Ηγουμενίτσας.» *Αρχιτεκτονική*, Νοέμβριος-Δεκέμβριος, Τεύχος 24 1960, σ. 78.
43. Τριανταφυλλίδης Ι.Β. «Οδικός σταθμός "Ξενία" στο Μεσολόγγι.» *Αρχιτεκτονική*, Ιούλιος-Αύγουστος, Τεύχος 28 1961, σ. 81.
44. Τριανταφυλλίδης Ι.Β. «Οδικός σταθμός "Ξενία" στο Μεσολόγγι.» *Αρχιτεκτονική*, Ιούλιος-Αύγουστος, Τεύχος 28 1961, σ. 82.
45. Τριανταφυλλίδης Ι.Β. «Ξενοδοχείο "ΞΕΝΙΑ" στο Ναύπλιο.» *Αρχιτεκτονική*,

Σεπτέμβριος-Οκτώβριος, Τεύχος 29 1961, σ. 24.

46. Κωσταντινίδης Άρης. «Μοτέλ Ξενία στο Παλιούρι.» *Αρχιτεκτονική*, Νοέμβριος-Δεκέμβριος, Τεύχος 36 1962, σ. 74.

47. Κωσταντινίδης Άρης. «Μοτέλ Ξενία στο Παλιούρι.» *Αρχιτεκτονική*, Νοέμβριος-Δεκέμβριος, Τεύχος 36 1962, σ. 75.

48. Κωσταντινίδης Άρης. «Μοτέλ "ΞΕΝΙΑ" στην Ολυμπία.» *Αρχιτεκτονική*, Ιούλιος-Αύγουστος, Τεύχος 40 1963, σ. 4.

49. Διαλεισμάς Κ. «Τουριστικό Περίπτερο Ε.Ο.Τ. στην Ερέτρια.» *Αρχιτεκτονική*, Νοέμβριος-Δεκέμβριος, Τεύχος 42 1963, σ. 38.

50. Ξύδης Α.Γ. «Ευοίωνη συνεργασία Τέχνης και Αρχιτεκτονικής. Το έργο του Γιάννη Μόραλη 1959-1963.» *Αρχιτεκτονική*, Νοέμβριος-Δεκέμβριος, Τεύχος 42 1963, σ. 11.

51. Ξύδης Α.Γ. «Ευοίωνη συνεργασία Τέχνης και Αρχιτεκτονικής. Το έργο του Γιάννη Μόραλη 1959-1963.» *Αρχιτεκτονική*, Νοέμβριος-Δεκέμβριος, Τεύχος 42 1963, σ. 11.

52. Ξύδης Α.Γ. «Ευοίωνη συνεργασία Τέχνης και Αρχιτεκτονικής. Το έργο του Γιάννη Μόραλη 1959-1963.» *Αρχιτεκτονική*, Νοέμβριος-Δεκέμβριος, Τεύχος 42 1963, σ. 11.

53. Ξύδης Α.Γ. «Ευοίωνη συνεργασία Τέχνης και Αρχιτεκτονικής. Το έργο του Γιάννη Μόραλη 1959-1963.» *Αρχιτεκτονική*, Νοέμβριος-Δεκέμβριος, Τεύχος 42 1963, σ. 9.

54. <http://www.decobook.gr/parousiaseis/eikastikes-dimiourgies/602-2011-04-27-19-09-17>

55. Ξύδης Α.Γ. «Ευοίωνη συνεργασία Τέχνης και Αρχιτεκτονικής. Το έργο του Γιάννη Μόραλη 1959-1963.» *Αρχιτεκτονική*, Νοέμβριος-Δεκέμβριος, Τεύχος 42 1963, σ. 10.

56. Ξύδης Α.Γ. «Ευοίωνη συνεργασία Τέχνης και Αρχιτεκτονικής. Το έργο του Γιάννη Μόραλη 1959-1963.» *Αρχιτεκτονική*, Νοέμβριος-Δεκέμβριος, Τεύχος 42 1963, σ. 13.

57. Ξύδης Α.Γ. «Ευοίωνη συνεργασία Τέχνης και Αρχιτεκτονικής. Το έργο του Γιάννη Μόραλη 1959-1963.» *Αρχιτεκτονική*, Νοέμβριος-Δεκέμβριος, Τεύχος 42 1963, σ. 13.

58. Ξύδης Α.Γ. «Ευοίωνη συνεργασία Τέχνης και Αρχιτεκτονικής. Το έργο του Γιάννη Μόραλη 1959-1963.» *Αρχιτεκτονική*, Νοέμβριος-Δεκέμβριος, Τεύχος 42 1963, σ. 12.

59. Ξύδης Α.Γ. «Ευοίωνη συνεργασία Τέχνης και Αρχιτεκτονικής. Το έργο του Γιάννη Μόραλη 1959-1963.» *Αρχιτεκτονική*, Νοέμβριος-Δεκέμβριος, Τεύχος 42 1963, σ. 7.

60. Ξύδης Α.Γ. «Ευοίωνη συνεργασία Τέχνης και Αρχιτεκτονικής. Το έργο του Γιάννη Μόραλη 1959-1963.» *Αρχιτεκτονική*, Νοέμβριος-Δεκέμβριος, Τεύχος 42 1963, σ. 7.

61. Ξύδης Α.Γ. «Ευοίωνη συνεργασία Τέχνης και Αρχιτεκτονικής. Το έργο του Γιάννη Μόραλη 1959-1963.» *Αρχιτεκτονική*, Νοέμβριος-Δεκέμβριος, Τεύχος 42 1963, σ. 10.

62. Ξύδης Α.Γ. «Ευοίωνη συνεργασία Τέχνης και Αρχιτεκτονικής. Το έργο του Γιάννη Μόραλη 1959-1963.» *Αρχιτεκτονική*, Νοέμβρης-Δεκέμβρης, Τεύχος 42 1963, σ. 7.

63. Ξύδης Α.Γ. «Ευοίωνη συνεργασία Τέχνης και Αρχιτεκτονικής. Το έργο του Γιάννη Μόραλη 1959-1963.» *Αρχιτεκτονική*, Νοέμβρης-Δεκέμβρης, Τεύχος 42 1963, σ. 6.

64. Ξύδης Α.Γ. «Ευοίωνη συνεργασία Τέχνης και Αρχιτεκτονικής. Το έργο του Γιάννη Μόραλη 1959-1963.» *Αρχιτεκτονική*, Νοέμβρης-Δεκέμβρης, Τεύχος 42 1963, σ. 7.

65. Ξύδης Α.Γ. «Ευοίωνη συνεργασία Τέχνης και Αρχιτεκτονικής. Το έργο του Γιάννη Μόραλη 1959-1963.» *Αρχιτεκτονική*, Νοέμβρης-Δεκέμβρης, Τεύχος 42 1963, σ. 6.

66. Ξύδης Α.Γ. «Ευοίωνη συνεργασία Τέχνης και Αρχιτεκτονικής. Το έργο του Γιάννη Μόραλη 1959-1963.» *Αρχιτεκτονική*, Νοέμβρης-Δεκέμβρης, Τεύχος 42 1963, σ. 15.

67. http://parapona-rodou.blogspot.com/2012/09/blog-post_1475.html#.UfewAY1kOf4

68. <http://www.lemmth.gr/web/menu/521>

69. <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=115077>

70. Λάσκαρης Κίμων. «Τουριστικά Περίπτερα.» *Αρχιτεκτονική*, Ιούλιος-Αύγουστος, Τεύχος 52 1965, σ. 65.

71. Στραγάλης Άλκης. «Ναυτιλιακό Υποκατάστημα της Εθνικής Τράπεζας στον Πειραιά.» *Αρχιτεκτονική*, Μάιος-Ιούνιος, Τεύχος 51 1965, σ. 24.

72. Δεκαβάλας. «Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, Υποκατάστημα Πλατ. Συντάγματος.» *Αρχιτεκτονική*, Αύγουστος-Δεκέμβριος, Τεύχος 65-66 1967, σ. 48.

73. Δεκαβάλας. «Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, Υποκατάστημα Πλατ. Συντάγματος.» *Αρχιτεκτονική*, Αύγουστος-Δεκέμβριος, Τεύχος 65-66 1967, σ. 49.

74. Άγνωστος. «Ο νέος αεροσταθμός του Ελληνικού.» *Αρχιτεκτονική*, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος, Τεύχος 75 1969, σ. 52.

75. Πολυχρονόπουλος Χάρης. «Νηπιαγωγείο στο Ψυχικό.» *Αρχιτεκτονική*, Νοέμβριος, Τεύχος 71 1968, σ. 36.

76. Πολυχρονόπουλος Χάρης. «Νηπιαγωγείο στο Ψυχικό.» *Αρχιτεκτονική*, Νοέμβριος, Τεύχος 71 1968, σ. 63.

77. <http://glypto.files.wordpress.com/2011/01/armakolas0031.jpg>

78. <http://glypto.files.wordpress.com/2011/01/armakolas0021.jpg>

79. Άγνωστος. «Δύο τοίχοι από μπετόν σε κινηματογράφο στην Αθήνα.» *Θέματα χώρου*

+ *Τεχνών, Art + Design in Greece*, 1970, Τεύχος 1, σ. 76.

80.<http://glypto.files.wordpress.com/2011/01/armakolas-shell1.jpg>

81.<http://glypto.files.wordpress.com/2011/01/armakolas011.jpg>

82. Άγνωστος. «Γλυπτό σε περίπτερο της Διεθνούς Εκθέσεως Θεσσαλονίκης.» *Θέματα Χώρου + Τεχνών, Art + Design in Greece*, 1970, Τεύχος 1, σ. 74.

83. Άγνωστος. «Διαχωριστικό στοιχείο σε Τράπεζα στην Αθήνα.» *Θέματα Χώρου + Τεχνών, Design + Art in Greece*, 1972, Τεύχος 3, σ. 134.

84. Ξενάκης Κοσμάς. «Σύνθεση Κοσμά Ξενάκη σε κατάστημα της Τράπεζας Πίσσεως.» *Θέματα Χώρου + Τεχνών, Design + Art in Greece*, 1973, Τεύχος 4, σ. 90.

85. Ξενάκης Κοσμάς. «Σύνθεση Κοσμά Ξενάκη σε κατάστημα της Τράπεζας Πίσσεως.» *Θέματα Χώρου + Τεχνών, Design + Art in Greece*, 1973, Τεύχος 4, σ. 91.

86. Ξενάκης Κοσμάς. «Σύνθεση Κοσμά Ξενάκη σε κατάστημα της Τράπεζας Πίσσεως.» *Θέματα Χώρου + Τεχνών, Design + Art in Greece*, 1973, Τεύχος 4, σ. 91.

87. Ξενάκης Κοσμάς. «Ανάγλυφο του Κοσμά Ξενάκη στο εργοστάσιο της ΦΑΜΑΡ στο Άνω

Καλαμάκι.» *Θέματα Χώρου + Τεχνών, Design + Art in Greece*, 1974, Τεύχος 5, σ. 142.

88. Ξενάκης Κοσμάς. «Ανάγλυφο του Κοσμά Ξενάκη στο εργοστάσιο της ΦΑΜΑΡ στο Άνω Καλαμάκι.» *Θέματα Χώρου + Τεχνών, Design + Art in Greece*, 1974, Τεύχος 5, σ. 142.

89. Ζογγολόπουλος Γ. «Γλυπτό του Γ. Ζογγολόπουλου σε κτίριο γραφείων.» *Θέματα Χώρου + Τεχνών, Design + Art in Greece*, 1973, Τεύχος 4, σ. 94.

90. Ξενάκης Κοσμάς. «Τρεις ανάγλυφοι τοίχοι από μάρμαρο στο μαιευτήριο ΗΡΑ.» *Θέματα Χώρου + Τεχνών, Design + Art in Greece*, 1982, Τεύχος 11, σ. 173.

91. Ξενάκης Κοσμάς. «Τρεις ανάγλυφοι τοίχοι από μάρμαρο στο μαιευτήριο ΗΡΑ.» *Θέματα Χώρου + Τεχνών, Design + Art in Greece*, 1982, Τεύχος 11, σ. 174.

92.<http://miettsimiski11.blogspot.gr/2012/02/15-2012-29-2012-site-specific-works-15.html>

93. Άγνωστος. «Μιχάλης Κατζουράκης. Έργα για συγκεκριμένους χώρους, 1970-1980.» *Θέματα Χώρου + Τεχνών, Design + Art in Greece*, 1983, Τεύχος 12, σ. 176.

94. Ρίζος Ι. «Ξενοδοχείο πολυτελείας στην Αθήνα.» *Αρχιτεκτονικά θέματα*, 1982, Τεύχος 16, σ. 207.

- 95.** Ρίζος Ι. «Ξενοδοχείο πολυτελείας στην Αθήνα.» *Αρχιτεκτονικά θέματα*, 1982, Τεύχος 16, σ. 207.
- 96.** Ρίζος Ι. «Ξενοδοχείο πολυτελείας στην Αθήνα.» *Αρχιτεκτονικά θέματα*, 1982, Τεύχος 16, σ. 207.
- 97.** Ρίζος Ι. «Ξενοδοχείο πολυτελείας στην Αθήνα.» *Αρχιτεκτονικά θέματα*, 1982, Τεύχος 16, σ. 209.
- 98.** Τριανταφύλλου Γιώργος. «Κατάστημα κοσμημάτων στην Κηφισιά.» *Θέματα Χώρου + Τεχνών*, 1987, Τεύχος 18, σ. 134.
- 99.** Κωσταντάκου Έρη, και Χρήστος Δεληνικόλας. «Καταστήματα στην Αθήνα.» *Θέματα Χώρου + Τεχνών, Design + Art in Greece*, 1988, Τεύχος 19, σ. 45.
- 100.** Κωσταντάκου Έρη, και Χρήστος Δεληνικόλας. «Καταστήματα στην Αθήνα.» *Θέματα Χώρου + Τεχνών, Design + Art in Greece*, 1988, Τεύχος 19, σ. 46.
- 101.** Αναστόπουλος Βασίλης. «Μετατροπή Διαμερίσματος σε οδοντιατρείο.» *Θέματα Χώρου + Τεχνών, Design + Art in Greece*, 1991, Τεύχος 22, σ. 161.
- 102.** Αναστόπουλος Βασίλης. «Μετατροπή Διαμερίσματος σε οδοντιατρείο.» *Θέματα Χώρου + Τεχνών, Design + Art in Greece*, 1991, Τεύχος 22, σ. 160.
- 103.** Τραχανάς Β. «Κινηματογράφος "Ιντεάλ".» *Θέματα Χώρου + Τεχνών, Design + Art in Greece*, 1995, Τεύχος 26, σ. 129.
- 104.** Τραχανάς Β. «Κινηματογράφος "Ιντεάλ".» *Θέματα Χώρου + Τεχνών, Design + Art in Greece*, 1995, Τεύχος 26, σ. 129.
- 105.** Τομπάζης Αλεξ. «Μάχη της Κρήτης 1941. Μνημείο, Μουσείο και συνεδριακό κέντρο. Γαλατάς, Χανιά Κρήτης.» *Αρχιτεκτονικά θέματα*, 1993, Τεύχος 27, σ. 188.
- 106.** Τομπάζης Αλεξ. «Μάχη της Κρήτης 1941. Μνημείο, Μουσείο και συνεδριακό κέντρο. Γαλατάς, Χανιά Κρήτης.» *Αρχιτεκτονικά θέματα*, 1993, Τεύχος 27, σ. 188.
- 107.** Τομπάζης Αλεξ. «Μάχη της Κρήτης 1941. Μνημείο, Μουσείο και συνεδριακό κέντρο. Γαλατάς, Χανιά Κρήτης.» *Αρχιτεκτονικά θέματα*, 1993, Τεύχος 27, σ. 188.
- 108.** Μαργαρίτη Φωτεινή. «Αναπλάσεις μικρής κλίμακας στο Μαρκόνι, στην περιοχή του Ελαιώνα.» *Θέματα Χώρου + Τεχνών, Design + Art in Greece*, 1992, Τεύχος 23.
- 109.** Μαργαρίτη Φωτεινή. «Αναπλάσεις μικρής κλίμακας στο Μαρκόνι, στην περιοχή του Ελαιώνα.» *Θέματα Χώρου + Τεχνών, Design + Art in Greece*, 1992, Τεύχος 23.
- 110.** προσωπικό αρχείο

111.<http://www.skoutelis-zanon.gr/el/projects/public-projects/eleftherias-square-heraklion.html>

112.http://glypto.wordpress.com/2007/02/07/goloanda/812_3jpg/

113.<http://www.ametro.gr/page/default.asp?la=1&id=2374>

114.<http://www.ametro.gr/page/default.asp?la=1&id=2374>

115.<http://buildinggreen.gr/articles/%CE%AC%CF%81%CE%B8%CF%81%CE%B1/%CE%B3%CE%BB%CF%85%CF%80%CF%84%CE%AC-%CE%B1%CF%81%CF%87%CE%B9%CF%84%CE%B5%CE%BA%CF%84%CE%BF%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CE%AC-%CF%84%CE%BF%CF%80%CE%AF%CE%B1-%CE%BC%CE%B5-%CE%BF%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CE%BB%CE%BF/>

116. Κουζούπη Ασπασία. «Κεντρική πλατεία Γλυφάδας "Βάσω Κατράκη".» *Αρχιτεκτονικά θέματα*, 2009, Τεύχος 43, σ. 160.

117.<http://www.archisearch.gr/article/273/plateia-%C2%ABparamana%C2%BB-meleti-tis-kentrikis-plateias-toy-dimoy-thermis-%E2%80%99paramana%E2%80%99-central-square-of-ther.htm>

118.<http://www.archisearch.gr/article/273/plateia-%C2%ABparamana%C2%BB-meleti-tis-kentrikis-plateias-toy-dimoy-thermis-%E2%80%99paramana%E2%80%99-central-square-of-ther.htm>

119.<http://www.archisearch.gr/article/273/plateia-%C2%ABparamana%C2%BB-meleti-tis-kentrikis-plateias-toy-dimoy-thermis-%E2%80%99paramana%E2%80%99-central-square-of-ther.htm>

120.[http://www.papandreou.gr/papandreou/content/Document.aspx?d=6&rd=7739474&f=1468&rf=-](http://www.papandreou.gr/papandreou/content/Document.aspx?d=6&rd=7739474&f=1468&rf=-352525860&m=6448&rm=20649355&l=2)

[352525860&m=6448&rm=20649355&l=2](http://www.papandreou.gr/papandreou/content/Document.aspx?d=6&rd=7739474&f=1468&rf=-352525860&m=6448&rm=20649355&l=2)

121.http://www.klab.gr/gr/projects_detail.asp?id=108

122. Χάρη Χαρίκλεια. «Αρχιτεκτονική και τέχνη. Νέες συγγένειες.» *Θέματα Χώρου + Τεχνών, Design + Art in Greece*, 2003, Τεύχος 34, σ. 187.

123.<http://www.goethe.de/ins/tr/lp/prj/art/ku/snd/mfa/elindex.htm>

Ερευνητικές πηγές

Βιβλιογραφία

Balkin Bach Penny. *Public Art in Philadelphia*. Philadelphia: Temple University Press, 1992.

Duby Georges Daval Jean - Luc. *Sculpture From Antiquity to the present day*. New York: Taschen, 2002.

Foster Hal Krauss Rosalind, Bois Yve-Alain, Benjamin H. D. Buchloh, Hal Foster, Rosalind Krauss, και Yve-Alain Bois. *Η τέχνη από το 1900, μοντερνισμός αντιμοντερνισμός μεταμοντερνισμός*. Αθήνα: ΕΠΙΚΕΝΤΡΟ, 2009.

Αντωνάκος Στυλιανός. *Αντωνάκος Έργα για δημόσιους χώρους 1973-2000*. Θεσσαλονίκη: Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, 2000.

Αργκάν Τζούλιο Κάρλο. *Η Μοντέρνα Τέχνη*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2004.

Λάββας Γεώργιος Π. *Επίτομη Ιστορία της Αρχιτεκτονικής, με έμφαση στον 19ο και 20ό*

αιώνα. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2002.

Μιχελής Παναγιώτης Α. *Η Αρχιτεκτονική ως Τέχνη*. Αθήνα: Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή, 1979.

Τσιγκάκου Μαρία. «Γιάννης Μόραλης. Αγγελοι, μουσική, ποίηση». Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, 2001.

Φιλιππίδης Δημήτρης. *Μοντέρνα αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*. Αθήνα: Μέλισσα, 2001.

Φιλιππίδης Δημήτρης. *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική*. Αθήνα: "Μέλισσα", 1984.

Φιλιππίδης Δημήτρης. *Νησιά του Αιγαίου, αρχιτεκτονική*. Αθήνα: Μέλισσα, 2003.

Διδακτορικές διατριβές και διπλωματικές εργασίες

Πολυχρονάτου Ελ. (2006-07). *Έργα τέχνης μεγάλης κλίμακας*. ΑΣΚΤ, Αθήνα.

Βολονάκη Ε. (2012-13). *Αναπαραστάσεις νησιωτικών οικισμών, στην ελληνική ζωγραφική της γενιάς του 1930*. (Ανέκδοτη Ερευνητική εργασία). Πολυτεχνείο Κρήτης, Χανιά.

Εκδόσεις εκθέσεων

Irwin Robert. *Being and circumstance Notes toward a Conditional Art* (κατάλογος). California: Lapis Press, 1985.

Δραγώνας Πάνος, και Ηλίας Χανδέλης. «Η οδός Ερμού ως μέσο επικοινωνίας (κατάλογος).» *Γ' Biennale Νέων Αρχιτεκτόνων "Τόποι Νομαδικής Κατοίκησης"*. Ελληνικό Ινστιτούτο Αρχιτεκτονικής, 2001.

Έφη Στρούζα, Monroe Denton, Mathews F. Thomas, Pappas Peter, Στυλιανός Αντωνάκος. «47η Μπιενάλε Βενετίας.» *Το Παρεκκλήσι της Ουράνιας Κλίμακας*. Αθήνα: ΥΠ.ΠΟ., 1997.

Σχινά Αθηνά. «Mater Natura Philolaos - Prasinos.» *Πλόες VII*. Άνδρος: Ίδρυμα Πέτρου και Μαρίκας Κυδωνιέως, 2001. 152-153.

Δημοσιεύσεις σε Συνέδρια

Γκολάντα Νέλλα, και Ασπασία Κουζούπη. «Γεφυρώνοντας χάσματα μεταξύ του φυσικού και του ανθρωπογενούς τοπίου με εργαλείο την τέχνη.» *1ο Επιστημονικό Συνέδριο Επιστήμης και Τέχνης, Έργα και ιδέες για το Περιβάλλον*. Πνευματικό Κέντρο Ερμούπολης, Σύρος: Ένωση Ελλήνων Φυσικών, 1-3 Οκτωβρίου 2004. Περιλήψεις.

Άρθρα σε περιοδικά

Άγνωστος. Χωρίς Τίτλο. *Αρχιτεκτονική*, 15-16 1959.

Άγνωστος. «Ο νέος αεροσταθμός του Ελληνικού.» *Αρχιτεκτονική*, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος, Τεύχος 75 1969.

Άγνωστος. «Γλυπτό σε περίπτερο της Διεθνούς Εκθέσεως Θεσσαλονίκης.» *Θέματα*

χώρου + Τεχνών, *Art + Design in Greece*, 1970, Τεύχος 1.

Άγνωστος. «Δύο τοίχοι από μπετόν σε κινηματογράφο στην Αθήνα.» *Θέματα χώρου + Τεχνών, Art + Design in Greece*, 1970, Τεύχος 1.

Άγνωστος. «Διαχωριστικό στοιχείο σε Τράπεζα στην Αθήνα.» *Θέματα Χώρου + Τεχνών, Design + Art in Greece*, 1972, Τεύχος 3.

Άγνωστος. *Θέματα Χώρου + Τεχνών, Design + Art in Greece*, 1977, Τεύχος 8.

Άγνωστος. «Μιχάλης Κατζουράκης. Έργα για συγκεκριμένους χώρους, 1970-1980.» *Θέματα Χώρου + Τεχνών, Design + Art in Greece*, 1983, Τεύχος 12.

Αναστόπουλος Βασίλης. «Μετατροπή Διαμερίσματος σε οδοντιατρείο.» *Θέματα Χώρου + Τεχνών, Design + Art in Greece*, 1991, Τεύχος 22.

Αρμακόλας Δ. «Ο γλύπτης Αρμακόλας για το έργο του.» *Αρχιτεκτονική*, Απρίλιος-Ιούνιος, Τεύχος 73 1969.

Ασπασία Κουζούπη, Νέλλα Γκόλαντα. «Γλυπτά αρχιτεκτονικά τοπία.» *Αρχιτεκτονικά Θέματα*, 2005, Τεύχος 39.

Βακαλό Ελένη. «Πάνος Βαλσαμάκης.» *Αρχιτεκτονική*, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1965.

Δεκαβάλας. «Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, Υποκατάστημα Πλατ. Συντάγματος.» *Αρχιτεκτονική*, Αύγουστος-Δεκέμβριος, Τεύχος 65-66 1967.

Ζογγολόπουλος Γ. «Γλυπτό του Γ. Ζογγολόπουλου σε κτίριο γραφείων.» *Θέματα Χώρου + Τεχνών, Design + Art in Greece*, 1973, Τεύχος 4.

Κουζούπη Ασπασία. «Κεντρική πλατεία Γλυφάδας "Βάσω Κατράκη".» *Αρχιτεκτονικά θέματα*, 2009, Τεύχος 43.

Κούρος Πάνος. «Η αρχιτεκτονική στην τέχνη προς μια "ουτοπία της καθημερινής ζωής".» *Θέματα Χώρου + Τεχνών, Design + Art in Greece*, 2003.

Κωνσταντινίδης Άρης. «Μοτέλ "Ξενία" Λάρισας και Ηγουμενίσσας.» *Αρχιτεκτονική*, Νοέμβριος-Δεκέμβριος, Τεύχος 24 1960.

Κωσταντινίδης Άρης. «Μοτέλ Ξενία στο Παλιούρι.» *Αρχιτεκτονική*, Νοέμβριος-Δεκέμβριος, Τεύχος 36 1962.

Κωσταντινίδης Άρης. «Μοτέλ "ΞΕΝΙΑ" στην Ολυμπία.» *Αρχιτεκτονική*, Ιούλιος-Αύγουστος, Τεύχος 40 1963.

Κωσταντάκου Έρη, και Χρήστος Δεληνικόλας. «Καταστήματα στην Αθήνα.» *Θέματα Χώρου + Τεχνών, Design + Art in Greece*, 1988, Τεύχος 19.

Λαμπρόπουλος Αντρ. «Γ' βραβείο μνημείου για τη μάχη της Κρήτης.» *Αρχιτεκτονικά Θέματα*, 1993, Τεύχος 27.

Λάσκαρης Κίμων. «Τουριστικά Περίπτερα.» *Αρχιτεκτονική*, Ιούλιος-Αύγουστος, Τεύχος 52 1965.

Μαργαρίτη Φωτεινή. «Αναπλάσεις μικρής κλίμακας στο Μαρκόνι, στην περιοχή του Ελαιώνα.» *Θέματα Χώρου + Τεχνών, Design + Art in Greece*, 1992, Τεύχος 23.

Ξενάκης Κοσμάς. «Μερικές σκέψεις.» *Θέματα Χώρου + Τεχνών, Design + Art in Greece*, 1970, Τεύχος 1.

Ξενάκης Κοσμάς. «Σύνθεση Κοσμά Ξενάκη σε κατάσταση της Τράπεζας Πίστewς.» *Θέματα Χώρου + Τεχνών, Design + Art in Greece*, 1973, Τεύχος 4.

Ξενάκης Κοσμάς. «Ανάγλυφο του Κοσμά Ξενάκη στο εργοστάσιο της ΦΑΜΑΡ στο Άνω Καλαμάκι.» *Θέματα Χώρου + Τεχνών, Design + Art in Greece*, 1974, Τεύχος 5.

Ξενάκης Κοσμάς. «Τρεις ανάγλυφοι τοίχοι από μάρμαρο στο μαιευτήριο ΗΡΑ.» *Θέματα Χώρου + Τεχνών, Design + Art in Greece*, 1982, Τεύχος 11.

Ξύδης Α.Γ. «Ευοίωνη συνεργασία Τέχνης και Αρχιτεκτονικής. Το έργο του Γιάννη Μόραλη 1959-1963.» *Αρχιτεκτονική*, Νοέμβριος-Δεκέμβριος, Τεύχος 42 1963.

Πολυχρονόπουλος Χάρης. «Νηπιαγωγείο στο Ψυχικό.» *Αρχιτεκτονική*, Νοέμβριος, Τεύχος 71 1968.

Ρίζος Ι. «Ξενοδοχείο πολυτελείας στην Αθήνα.» *Αρχιτεκτονικά θέματα*, 1982, Τεύχος 16.

Σπητέρης Τώνης. «Αρχιτεκτονική – Γλυπτική και Γλυπτά για αρχιτεκτονική.» *Αρχιτεκτονική*, Ιανουάριος-Φεβρουάριος, Τεύχος 43 1964.

Στραγάλης Άλκης. «Ναυτιλιακό Υποκατάστημα της Εθνικής Τράπεζας στον Πειραιά.» *Αρχιτεκτονική*, Μάιος-Ιούνιος, Τεύχος 51 1965.

Τομπάζης Αλεξ. «Μάχη της Κρήτης 1941. Μνημείο, Μουσείο και συνεδριακό κέντρο. Γαλατάς, Χανιά Κρήτης.» *Αρχιτεκτονικά θέματα*, 1993, Τεύχος 27.

Τραχανάς Β. «Κινηματογράφος "Ιντεάλ".» *Θέματα Χώρου + Τεχνών, Design + Art in Greece*, 1995, Τεύχος 26.

Τριανταφυλλίδης Ι.Β. «Οδικός σταθμός "Ξενία" στο Μεσολόγγι.» *Αρχιτεκτονική*, Ιούλιος-Αύγουστος, Τεύχος 28 1961.

Τριανταφυλλίδης Ι.Β. «Ξενοδοχείο "ΞΕΝΙΑ" στο Ναύπλιο.» *Αρχιτεκτονική*, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος, Τεύχος 29 1961.

Τριανταφύλλου Γιώργος. «Κατάστημα κοσμημάτων στην Κηφισιά.» *Θέματα Χώρου + Τεχνών*, 1987, Τεύχος 18.

Φεσσά-Εμμανουήλ Ε. «Αρχιτεκτονική επίσημη και "γοήτρου" στη μεταπολεμική Ελλάδα, 1945-1975.» *Θέματα Χώρου + Τεχνών, Design + Art in Greece*, 1984, Τεύχος 15: 54.

Φιλιππίδης Δημήτρης. «Η φευγαλέα μορφή του Κλέωνα Κραντονέλλη.» *Αρχιτεκτονικά Θέματα*, Τεύχος 31 1997.

Filler Martin. «Φωτισμένες κατασκευές. Τα αρχιτεκτονικά νέον του Στήβεν Αντωνάκου.» *Θέματα Χώρου + Τεχνών, Design + Art in Greece*, 190, Τεύχος 21.

Χάρη Χαρίκλεια. «Αρχιτεκτονική και τέχνη. Νέες συγγένειες.» *Θέματα Χώρου + Τεχνών, Design + Art in Greece*, 2003, Τεύχος 34.

Άρθρα εφημερίδας

Μαραγκού Μαρία. «Εδώ κι Εκεί.» *Ελευθεροτυπία*, 20.02.2003.

Μπάρκα Φωτεινή. «Η Αττική Οδός των γλυπτών.» *Ελευθεροτυπία*, 10.11.2003.

Διαδίκτυο

Άγνωστος. «archisearch.gr.»
www.archisearch.gr. 15 Απρίλιος 2011.
<http://www.archisearch.gr/article/273/plateia-%C2%ABparamana%C2%BB-meleti-tis-kentrikis-plateias-toy-dimoy-thermis-%E2%80%99paramana%E2%80%99-central-square-of-ther.htm> (πρόσβαση Ιούνιος 9, 2013).

Άγνωστος. «Storefront for Art and Architecture.org». Ανάκτηση Σεπτέμβριος 15, 2013, από About Storefront:
<http://www.storefrontnews.org/info/about>

Άγνωστος. *Tate*.
<http://www.tate.org.uk/art/artists/jean-arp-hans-arp-667> (πρόσβαση Ιούλιος 28, 2013).

Άγνωστος. «Βικιπαιδεία.» *Πυργί Χίου*. 29 Μάρτιος 2013.
http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A0%CF%85%CF%81%CE%B3%CE%AF_%CE%A7%CE%AF%CE%BF%CF%85 (πρόσβαση Ιούλιος 28, 2013).

Άγνωστος. «www.a10.eu»

<http://www.a10.eu/architects/profiles/stalker/>
(πρόσβαση Σεπτέμβριος 5, 2013).

Γ.Θ.Κ. *Aegina First / Πρώτα η Αίγινα*. 10 Φεβρουάριος 2011.
<http://aeginafirst.wordpress.com/2011/02/10/oi-architektonikes-syntheseis-tou-morali/>
(πρόσβαση Ιανουαρίου 2013, 11).

Ζανόν Φλάβιο, και Νίκος Σκουτέλης. *Η χαμένη ταυτότητα του δημόσιου χώρου*. 28 Ιούνιος 1998.

<http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=100741> (πρόσβαση Ιούλιος 31, 2013).

Παναγιώτης Καστριώτης, Θέρμου Μαρία.
Βικιπαιδεία.
http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A0%CE%BF%CE%B9%CE%BA%CE%AF%CE%BB%CE%B7_%CE%A3%CF%84%CE%BF%CE%AC (πρόσβαση Μάρτιος 31, 2013).

Πτολεμαίου Βερενίκη. «Το Σύμπαν της Τέχνης.» *Δημήτρης Πικιώνης (1887-1964), ένας ποιητής του χώρου, ένας ποιητής της ελληνικής αρχιτεκτονικής. (1η ανάρτηση)*. 8 Ιουνίου 2013.
<http://tosympantistexnis.blogspot.gr/2013/06>

/1887-1964-1.html (πρόσβαση Ιούνιος 28, 2013).

Σπίνου, Π. (2009, Δεκέμβριος 25). *Enet.gr ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ*. Ανάκτηση Σεπτέμβριος 6, 2013, από Η γυναίκα στον Μόραλη: <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=115077>

Furuto Alison. «www.archdaily.com.» *AD Classics: Igualada Cemetery / Enric Miralles + Carme Pinos, photos by David Cabrera*. 19 Μάιος 2013. <http://www.archdaily.com/375034/ad-classics-igualada-cemetery-enric-miralles-carme-pinos/> (πρόσβαση Ιούνιος 24, 2013).

Herzog & de Meuron
«<http://www.herzogdemeuron.com/>.» *094 RICOLA-EUROPE SA, PRODUCTION AND STORAGE BUILDING*. 1996. <http://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/076-100/094-ricola-europe-production-and-storage-building/IMAGE.html> (πρόσβαση Ιούνιος 28, 2013).

mshirsch. (2012, Οκτώβριος 8). *Beijing National Stadium, The Bird's Nest*. Ανάκτηση Σεπτέμβριος 5, 2013, από <http://mshirsch.wordpress.ncsu.edu/2012/10/08/beijing-national-stadium-modernitys-influence-on-perception/>

Schildt Göran. «Wikipedia, the free encyclopedia.» *Finlandia Hall*. 26 Φεβρουάριος 2013. http://en.wikipedia.org/wiki/Finlandia_Hall (πρόσβαση Ιούνιος 28, 2013).

«Wikipedia.» *Gesamtkunstwerk*. 31 Μάρτιος 2013. <http://en.wikipedia.org/wiki/Gesamtkunstwerk> (πρόσβαση Μάιος 15, 2013).

www.greekarchitects.gr. 5 Απρίλιος 2013. <http://www.greekarchitects.gr/gr/%CF%84%CE%B5%CF%87%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CE%B7-%CE%B5%CE%BD%CE%B7%CE%BC%CE%B5%CF%81%CF%89%CF%83%CE%B7/%CF%83%CF%84%CE%B1-%CE%B5%CF%80%CE%AF%CF%80%CE%B5%CE%B4%CE%B1-%CF%84%CE%B7%CF%82->

%CE%B4%CE%B5%CE%BA%CE%B1%CE%B5%CF%84%CE%AF% (πρόσβαση Απρίλιος 8, 2013).